

სულთმნებ 3-4-92

საქ

ENDA
 OROVA
 ISENZE
 ION-
 A A
 S-GIA
 LRYA-I-NLE
 TIL
 ILI
 VILIP
 VIBO
 GEZ
 SA
 SI
 URHOAE

INA INTERNAZIONALE DEI TEATRI STABILI
 LUNATO
 1992

Argola
 Aspettando

**erchio di gesso
 Caucaso**

Argola

Argola

cardo III

Argola



ხელოვნება



ქართული ენციკლოპედია
შურაღი გამომცემი
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი ხელოვნება

3 • 4 1992

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური შურაღი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, უწნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-12-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიკინაძე

საქართველოს ყურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „სამშობლო“
თბილისი, 1992წ.

ნომერები:

	მამუკა დოლიძე — კრისტინანობა და მხატვრული აზროვნების ფენომენოლოგია 84 მერაბ შამარდაშვილი — ვინა XX საუკუნის ბარიშტაშვი 110
თეატრი	ნათელა არველაძე — სცენაში მკოფონის თამაში 2 ეთერ გუგუშვილი — დაბრუნება წარსულში 17 სამსონ ენუქაშვილი — შუა საუკუნეთა ქართული თეატრალური ხელოვნების ზო- ბიერთი საკითხი 34 დიმიტრი ჯანელიძე — მისტერი „ბალობი წმიდისა მტციშლისა ნინოისი“ . . . 45 ფიქრია ყუშიტაშვილი — „რასმუს, კონტუს „ენდ კომპანი!“ 59
მხატვრობა	შარლ დილი — ბიზანტიის იმპერიის ისტორია 66 ნოდარ გურაბანიძე — მირიან შვალციის იმპროვიზაციები 77 იან ხვეჩინსკი — კულტურის მხარცელები და ხელოვნების ფალსიფიკატორები 132 ა. იაქიმოვიჩი — სიურეალიზმი და სალვადორ დალი 162
კინო	გიორგი გვაზარია — „უმცირესობის“ ფესტივალი 97 ოლიგო უდენტი — ტრიტიტიის მისამე ფილმი 126 მაია ლევანიძე — ოპერატორ-თანავტორი ანუ ოპერატორის ხელოვნების ზოგიერთი საკითხის გამო 140 კორა წერეთელი — ზინი — ანუ ბოზონა ოტროს ბალიაში 154
მუსიკა	მარიკა ჩიჭავაძე — „თბილისელი მომღერალი — ამოგავალი ვარსკვლავი“ . . 123 ფრენსის მანმარდი — დიდი მისაჰვირის უქანსკანელი ბაჟინარება 151 მანანა ახმეტელი — მასტანა მახშაიანი (გახსენება) 160

გარეკანის პირველ გვერდზე: მირიან შველიძე — „აწ ჩვენი შუბლი გა-
მარჯვებამ დააგვირგვინა“ (შექსაირი „რიჩარდ III“); მესამე გვერდზე —
ოთარ მეღვინეთუხუცესი ოდიოპოს მეფის როლში; მეოთხე გვერდზე —
კოლაფი ფიროსმანის თემზე (მსახიობები რუსლან მიქაბერიძე, დავით
პაპუაშვილი, ჯემალ ლალანიძე, ოთარ ზაუტაშვილი, გურამ საღარაძე, რამაზ
ჩხიკვაძე).

ხელოვნება



სენაზაბ კოჭინის თაგაზი...

ნათელა არველაძე

კოჭინის სხდომა ახალი დამთავრებული იყო, ოთარ მეღვინეთუხუცესს რომ შეეხვდი. იგი საუბრობდა დინჯად, გულწრფელად და უდიდესი პასუხისმგებლობის შეგნებით.

ბაბა („მოკვეთილი“)



ნათელა არველაძე — ბატონო ოთარ! ყოველი ადამიანი უნიკალურია თავისთავად. ძნელად ამოსაცნობიც და ბოლომდე შეუცნობელიც. თქვენ მაინც რომელი თვისება გზიბლავთ ყველაზე მეტად?

ოთარ მეღვინეთუხუცესი — თითოეულ ჩვენთაგანს ჩამოყალიბებული გვაქვს იდეალი. ასე დავსვამდი კითხვას — როგორი მინდა რომ იყოს ქართველი ადამიანი, საერთოდ ადამიანი? უპირველესად, მინდა, რომ დარბაისელი იყოს. მინდა, რომ მასში ძლიერი იყოს მამაკაცური საწყისი. ყველასა გვაქვს სისუსტე, მაგრამ ძირითადი თვისება მაინც სიძლიერე უნდა იყოს. ხანდაზმულსაც უნდა შემორჩეს ახალგაზრდული ვნება, ძალაც ბიჭური. არ მიყვარს, როდესაც ფაზიქურ სიჭარბაგესთან ერთად სულიც მობერდება, როცა კაცი ფრთხილი ხდება, სულის სიჭაბუკე კი ძალზე უხდება ადამიანს. ახლა ერთი ფაქტი გამახსენდა. პროფესორ გივი ჟვანიასთან ერთად ახალ ათონის მღვიმეს ვეწვიე. დღეუბაციის წევრებთან ერთად ვიყავით. საუბრისას ცოტა ჩამოვრჩით. ჩვენს წინ მიმავალი მოგვიბრუნდა და ქართველებზე არასასიამოვნო რამ წამოსცდა. ჩვენ გაგჩერდით ასეთი მოულოდნელობისაგან. უცბად, თვალი მოგკარი ბატონ გივის აღმართულ მარჯვენას, სილა გა-

აწნა იმ დამთხვეულს. მერე გავიგეთ, რომ გაზეთ „პრავდის“ კორესპონდენტი ყოფილა. გივი უენიამ პიროვნული და ეროვნული ღირსება დაიცვა! არა, ცემა-ტყუებაზე გადასვლა არა მაქვს მხედველობაში, მაგრამ ღირსების შელახვა ადვილად არ უნდა აპატიო ვინმეს. კაცი ჭკვიანი უნდა იყოს. ამაში ქალები გვეჭიბრებით ახლა. ესეც კარგია, მაგრამ მამაკაცისათვის უდიდესი მნიშვნელობისაა ჭკუა, გონიერება. განათლებას დიდად ვცემ პატივს. ამ მხრივ ჩემს თაობას ბევრი რამ დააკლდა. სამამულო ომმა გავგწირა. მამაჩემი რაიონში მუშაობდა. დედაჩემი ხან იქ იყო, ხან აქ. უმეტესობას მამა ომში ყავდა, დედები დიდიდან ლამემდე მუშაობდნენ, ამიტომაც სანახევროდ ქუჩაში ვიყავით გასულები. ბიჭობა და ერთმანეთის გატანა კი შევიძინეთ, მაგრამ აი, განათლებით კი მოვიკოჭლებთ. ამას ძალიან განვიცდილი. ისე, უნდა ვითხრათ, ცოტა კომპლექსიანი კაცი ვარ. განვიციდი, როდესაც რაიმე არ გამომდის ან ცოდნა დამაკლდება ხოლმე. თუ ვინმეს რაიმეში ჩამოვჭრი, მორცხვობა ვიცი. ამიტომაც მერე და მერე ვიგრძენი, რომ უნდა დავწეოდი სხვებს. წიგნის სიყვარული დიდებული რამაა. გურანდა დამეხმარა. მერე აღარ აწყობდა ხოლმე ჩემი გასწრება, მაგრამ რას იზამს. მამაკაცის ჭკუა ხომ იცი... გულით მსურს ღირსეული რომ იყოს ადამიანი, განათლებული, ჭკვიანი, დარბაისელი. რა თქმა უნდა, პატიოსანი ჯობია უსინდისოს.

6. ა. — თქვენზე ხშირად ამბობენ, პირვეული და ფიცხი არისო. ფეთქებადი პიროვნება ხართ. სრაერთგზის შევსწრებევარ თქვენს ასეთ აფეთქებებს. შემდგომ გულდინჯად რომ ავწონ-დავწონი, ვხვდები, რომ უმეტესად ერთსა და იგივე თვისების გამო ცხარობთ. ვერ იტანთ სიცრუეს, როცა დაფარულ დინებებს იყენებს კაცი და სხვისი გაკუტრება სწყადა. ზოგჯერ მართლაც ვერ მოგიზომავთ სათქმელი, მაგრამ რეჟისორებთან დამყოლი უნდა იყოთ, თუშეცა მათთან კამათიც მოგსე-



სატიანი („ფსევრზე“)

ლიათ. მერე განიცდიოთ, ალბათ. მიტევებას ადვილად ახერხებთ? საკუთარ თავსაც განსჯით ხოლმე?

ო. შ. — მართალია, მთლად დალაგებული ხასიათისა არა ვარ. ჩემი პრინციპები მაქვს და მათ ხელყოფას ვერ ვეგუებო. რეჟისორებთანაც ამის გამო მაქვს დავა, მაგრამ მხოლოდ პრინციპული სახის კამათია! ჩემთვის პრინციპულია, რაღა თქმა უნდა, როცა ჩემთვის მიუღებელია რამე, იქ ძნელი მართლ ნებას გავყვე. ჩემთვის მთავარია ვირწმუნო, რომ სიმართლეს ვემსახურებით. კაცი კაცს არ უნდა ატყუებდეს, აფეთქდები ხოლმე. ესეც მართალია. მერე განვიციდი, რაღა თქმა უნდა, მიტევებაც ვიცი, მაგრამ დრო უნდა გავიღეს, ისე კი, როცა ადამიანისა მჯერა. ადვილად ვიცი პატიება. წერილმანზე არ გავკიუტდები, მნიშვნელოვან პრობლემების გამო კი უკომპრომისოდ ვიცი გაბრძოლება. ასეა ეს. კარგია თუ ცუდი, ვერ გეტყვით. მე სცენაზეც მყოფნის თამაში, ცხოვრებაში რომ არ ვითამაშო!

5. ა. — მსახიობის პროფესია როგორ აირჩიეთ?

ო. შ. — სკოლაში ვმეგობრობდი ერთ ბიჭთან. კარგად ცეკვავდა, მღეროდა. ამბობდნენ ნიჭიერიო. მომწო-

ნდა მისი ქცევა. მასთან ერთად მივე-
დი პიონერთა სასახლეში. მხატვრული
კითხვის კაბინეტს ზელმძღვანელობ-
და ნოდარ ჩხეიძე. ძალიან დიდ ენერ-
გიას გვახარჯავდა, ზრუნავდა ჩვენზე.
გამიტაცა იქ მუშაობამ და ჩავაბარე
თეატრალურ ინსტიტუტში. პედაგოგე-
ბი ბევრი მყავდა. თითქმის ყოველ
წელს გვიცვლიდნენ. I და II კურს-
ზე სპეციალობას გვიკითხავდა მირა
რატნერი, II კურსზე — აკაკი დვალი-
შვილი და დოდო ალექსიძე. სადიპ-
ლომოს სპექტაკლები კი დადგეს აკაკი
ხორავამ და აკაკი ვასაძემ. აი, რამ-
დენი მასწავლებელი გამომივიდა. სხვა-
დასხვაგვარი მიდგომა ჰქონდათ. ესეც
საინტერესოა. სტუდენტობის წლები-
დან დიდი სიმპათიები გამიჩნდა ლილი
იოსელიანის მიმართ. ქალბატონი ლი-
ლი ჩემი უშუალო პედაგოგი არა ყო-
ფილა, მაგრამ ინსტიტუტშივე შევხვ-
დი რამდენჯერმე. მისმა მუშაობის
სტილმა ძალზე დამაინტერესა. მერე
მთელი ჩემი ახალგაზრდობა მისი ზე-
დამხედველობით გავატარე. მწამს მი-
სი და ვენდობი, ყველაზე მეტი მაინც
მან მომცა.

6. ა. — ქალბატონი ლილი უკომ-
პრომისო ხელოვანია. მსახიობისაგან
შავი ბერის თავგანწირვას და თვით-
შეზღუდვას ითხოვს. ყველაფერი სცე-
ნისათვის! ჩვენ აღამიანები ვართ და

ძნელია სცენის სამსხვერპლთა
ტანო მთელი შენი ცხოვრება, სცენის
გარდა სხვა არაფერი გიტაცებდეს.
სხვაგვარად, კი, მართლაც არაფერი გა-
მოდის. ბევრი ვერ უძლებს. ესეც ბუ-
ნებრივია. დრო რომ გადის, ამერე
ხედები, რომ სცენა მართლაც ითხოვს
მსხვერპლშეწირვას. ახალგაზრდობაში
კი რთულია ცხოვრებისეულ სიამეზე
უარის თქმა.

ო. მ. — შემომჩნევია, რომ სტუდენ-
ტებს უჭირთ ქალბატონ ლილისთან
ურთიერთობა, ზოგჯერ მსახიობებსაც.
მისი მაქსიმალიზმი რთული გასაძლებია,
მაგრამ ძალიან ბევრს გაძლევს, პრო-
ფესიონალი ხდები მის გვერდით. ქალ-
ბატონი ლილი უკომპრომისო და მკაც-
რია რეპეტიციების დროს. ძალზე მომ-
თხოვნია. მუშაობის პროცესში ვიდრე
არ მიაღწევს რაც ჩაიფიქრა, მანამდე არ
მოგეშვება. მე არასოდეს გამჭირვებია
მასთან მუშაობა. უნდა მიენდო, ირწ-
მუნო და წინააღმდეგობებსაც ადვილად
გადალახავ. რაც უნდა ნიჭიერი იყოს
აღამიანი, ოსტატობის გარეშე ფონს
ვერ გავა. ამას წლები უნდა. ქალბატონ
ლილისთან მუშაობა კი ოსტატობის დი-
დი სკოლაა. პროფესია ითხოვს თავ-
განწირვას, ესეც კვებარიტება.

6. ა. — თქვენ მნიშვნელოვანი პრო-
ბლემა წამოსჭერით. პროფესიონალი-
ზმის დეფიციტი ძალზე გვახსენებს

ნიკოლოზ I (ასი წლის შემდეგ?)



თავს თითქმის ყოველ სფეროში. არც თეატრია გამონაკლისი. თავისი საქმის ქვეშაირიტი ოსტატი ახლა უნიკალური მოვლენაა. ჩშირია შემთხვევა, როდესაც ბუნება ნიჭით აჯილდოვებს ადამიანს, მერე კი თავგადაკლული შრომა საჭირო დაოსტატებისათვის. მსახიობსაც უდიდესი რულდუნებით მართებს ინდივიდუალური მონაცემების დახვეწა. თავის თავზე მუშაობის სპეციფიკა ჩვენში თითქმის მოშლილია. ახალგაზრდობის ნაწილი ხელობას ვერ ფლობს და ეს ეტყობა კიდეც მათ მიერ განხორციელებულ პერსონაჟებს.

ო. შ. — ახალგაზრდობაზე ხელჩაქ-

მავალი ყოფილა. ნიჭიერი ხალხი მის თეატრში. მით უფრო, როცა მიხილ თუმანიშვილი ზრდის მათ. თავდაპირველად მე ყველაზე არ ვიყავი კარგი შეხედულებისა. მაგრამ დრო გავიდა, ისინი უკვე ათი წელია ერთად არიან. დიდი ოსტატის მეთაურობით მოღვაწეობენ და შედეგია ძალზე მნიშვნელოვანი. ვინც უძლებს ქალბატონ ლილისთან მუშაობას და მას რწმენით მიჰყვება, მათგანაც მომავალში ოსტატი დგება. მშვენიერი პედაგოგი და დავიზო ჟორდანიას. კარგი მსახიობები გაზარდა, ერთად რომ მუშაობენ, იმედის მომცემია მეტად. კარგ ხელში მოხვდ-

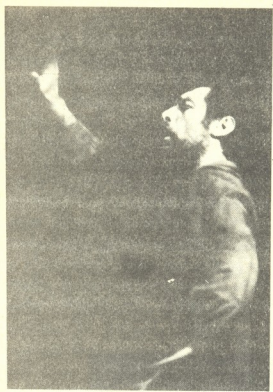


ღონ კიხიკი ლამანჩელი („ლამანჩელი“)

ნეული კაცი არა ვარ. მართალია თეატრალური ინსტიტუტია მსახიობთა აღზრდის კერა, მაგრამ თეატრიც ზომსკოლაა. აქაც ძალიან ბევრს სწავლობს ახალგაზრდა. სცენის ოსტატების გვერდით მუშაობა მართლაც დიდ გამოცდილებას გძენს. ერთი პირობა ძალზე შევშინდი. როცა რეჟისურამ სპექტაკლის დადგმის დროს თავის ხელში აიღო სადავეები ჩვენი საქმისა, ვიფიქრე, ახალგაზრდა მსახიობების წინსვლა შეფერხდა-მეთქი. ვინლა იზრუნებს მათ დაოსტატებაზე? ერთი პერიოდი ჩვენ, მსახიობებს, დაგვეკარგა ის პოზიციები, თეატრში აქტიორს რომ ჰქონდა. ჩემდა სასიამოვნოდ ეს წარ-

ნენ ისინი, ნიჭიერი და მშრომელი კაცი მიღწევს კიდეც ბევრს. სასიამოვნო და საგულისხმოა მუშაობის ის ფორმა, კინომსახიობთა თეატრში რომაა მიღწეული. ტრენაჟი, მსახიობის შემოქმედებითი აპარატის დახვეწა, ძალზე დიდი მნიშვნელობისაა. ეს ყველა თეატრში რომ დაინერგოს, ურიგო არ იქნება. როცა ასეთ მსახიობებს ვუყურებ, იმედიანი ვხდები.

ნ. ა. — ბატონო თათარ! თქვენმა თაობამაც თითქმის ერთად შეაბიჯეთ მარჯანიშვილის თეატრში. იქ თქვენ დიდებული უფროსი თაობა დაგხვდათ. თითოეული მათგანი ცალკე თეატრი იყო. ისინი ჰერე კიდეც კარგ ფორმაში



გიორგი მერაბიშვილი

იყვნენ. თქვენმა თაობამ მათივე სი-
ცოცხლეში მიაღწია აღიარებას, საკუ-
თარი ადგილის პოვნას ასეთ ვარსკე-
ლავთა დასში. სრულიადაც არ ვფიქ-
რობ. წინააღმდეგობა და სირთულე არ
ყოფილა.

ო. მ. — თქვენ წარმოიდგინეთ, იო-
ლად და მშვენივრად ვგრძნობდით თავს.
თეატრში ყველა თაობა აუცილებელ-
ი. ეს არის სიმდიდრე დასისა, როცა
ერთი თაობა ცალკე ქმნის თეატრს, რო-
ცა ერთიანდებიან თანამოაზრეები,
იქაც არის სირთულე. მაგალითად, ახა-
ლგაზრდებს იქ უხდებათ ხნოვანი ადა-
მიანების განსახიერება. რაც რა უნდა
ნიჭიერად ითამაშო კარმაგი კაცი, ოს-
ტატობითაც რომ მიაღწიო კარგ შე-
დეგს, მაინც გავლია რაღაც. ეს კი
ცხოვრებისეული გამოცდილებაა. ამას
ასაკი გძენს. ის სიბრძნე, წლები რომ გმა-
ტებს, არ შეიძლება ახალგაზრდობაში
კარბად იყოს თავმოყრილი. ეს კი აუცი-
ლებელია. თუნდაც ამიტომ თეატრში
აუცილებელია ყველა თაობის თანაარ-
სებობა, ყველა ასაკის მსახიობი. იდეა-
ლურია დასი, როცა ყველა თაობა შეხ-
მატკბილებულია და ერთად ქმნიან,
ერთად ამბობენ სათქმელს, ერთ ენაზე

ლაპარაკობენ. უფროსებს თავიანთი
საქმე ჰქონდათ გასაკეთებელი, ჩვენი
თაობა თეატრისთვის აუცილებელი
იყო. ახალგაზრდების გარეშე ვერ იარ-
სებებს თეატრი. მახსოვს როგორ
მზრუნველობას იჩენდნენ ჩვენს მიმართ
შალვა ლამბაშიძე, სესილია თაყაიშვილი,
ვერიკო ანჯაფარიძე, სხვებიც. ბედნი-
ერები იყვნენ, რომ ნიჭიერი ახალ-
გაზრდობა შეემატა დასს. თეატრალუ-
რი ინსტიტუტის დირექტორი იყო
აკაკი ხორავა. ნიჭიერი სტუდენტები
რუსთაველის თეატრში მიჰყავდა. მახ-
სოვს, მარჯანიშვილის თეატრის მაშინ-
დელმა დირექტორმა, ვანიჩკა გვინჩი-
ძემ, კრებაზე სიხარულით განაცხადა:
„ჩვენ პირველად მივალწვიეთ იმას, რომ
ვინც გვინდოდა ისინი მოვიწვიეთ თე-
ატრში“. ნამდვილად მშობლებივით
გვექცეოდნენ. საოცრად გვეპყრობოდ-
ნენ. განსაკუთრებით პირველ წლებში.
მერე ცოტა გართულდა ურთიერთობა.
ჩვენ ასაკი მოგვემატა, გამოცდილებაც
და სურვილებიც დაიზარდა. პრეტენ-
ზიებიც გაგვიჩნდა. ბუნებრივად წა-
მოიჭრა პრობლემა, ვის უნდა აეღო
ხელში სადავეები თეატრისა უფროსი
თაობის შემდეგ. არა, როლებზე არ მო-
გახსენებთ. ამ მხრივ ყველას თავისი
საქმე გვექონდა გასაკეთებელი, საკითხი
უფრო ღრმა და მნიშვნელოვანი იყო.
ვის უნდა გადასცემოდა ესტაფეტი
იმ დიდებული თაობის შემდეგ. აი,
ამაზე ძალზე სერიოზული დავა იყო.
შინაგანი კამათი, ხმამაღლა გამოუთქ-
მელი. ამაზე ხმამაღლა არავინ ლაპა-
რაკობდა, მაგრამ ყველა გრძნობდა,
რომ სერიოზული პრობლემის წინაშე
აღმოვჩნდით. ჩვენ ვგრძნობდით, რომ
მზად ვიყავით მათ შემდეგ გაგვეგრ-
ძელებინა სიერეთო საქმე. მზად ვიყა-
ვით პასუხისმგებლობა ავეელო თეატ-
რის ბელზე. მაგრამ იმ დიდი თაობის
შემდეგ ზომ იყვნენ სხვები, არსებობდა
კიდევ ერთი თაობა. ისინი წლების
მანძილზე ფესვგამდგარი და ძლიერი
მუხის ჩრდილში აღმოჩნდნენ. მათ
შორის ნამდვილად იყვნენ ნიჭიერები,
მაგრამ უფროსი თაობის ოსტატობამ
მაინც დაჩრდილა ისინი, ისე ვერ გაი-

შაღნენ მხრებში, როგორც სურდათ ან შეეძლოთ. ამიტომაც წამოიჭრა მტიყნეული პრობლემა. ეს პროცესი რთული იყო, წინააღმდეგობა ძნელი დასაძლევი გახდა. ჩვენ ავიტანდით იმ დიდი თაობის პირველობას, სხვებისას კი ველარ. ამის გამო მოხდა ის, რაც მოხდა. ჩემი თაობა წავიდა მარჯანიშვილის თეატრიდან.

ნ. ა. — თქვენ მსჯელობდით თეატრის მომავალზე, როგორ უნდა განვითარებულიყო მარჯანიშვილის თეატრი; რა გზით უნდა წასულიყო შემდგომ?

მ. მ. — დიახ, აი ეს მოხდა, სხვა არაფერი. ჩვენ რუსთაველი შეგვქმენით თეატრი, საწყენი იყო ერთი მომენტით. რამდენიმე წლის წინათ, ვიდრე ჩვენს თეატრში ეს წინააღმდეგობა უკვე გარკვეულ სახეს მიიღებდა, რუსთაველის თეატრიდან პენსიაზე გაუშვეს უფროსი თაობის მსახიობები. მოხდა დასის დაცხრილვა. ჩვენს უფროსებსაც ჩააგონეს, რომ ჩვენ ვვინდოდა მათი წასვლა თეატრიდან. ეს ხომ სრული ულოგიკობა იქნებოდა. ეს არ იყო სიმაართლე. განა ჩვენ შეგვეძლო მათ გარეშე ყოფნა თეატრში? მათ გარეშე ვისაც ვეთაყვანებოდით, უზომო პატივს ვცემდით. დღესაც ისინი ღმერთის ტოლ ხალხად მიმაჩნია, თეატრის ღმერთის, რაღა თქმა უნდა. ჩემთვის და ჩემი თაობის მსახიობებისთვისაც თითოეული მათგანის სახელი, როგორც ხატი ისე არსებობს დღესაც. განა შეიძლებოდა, რომ ისინი წასულიყვნენ და ჩვენ დაავრჩენილიყავით თეატრში? განა საკითხი ასე იდგა? ხომ მაინც ჩვენ წავედით...

დიდი უბედურება იყო, რომ უფროსი თაობის რამდენიმე წარმომადგენელი ადრე წავიდა ამ ქვეყნიდან. გორგი შავგულიძე ორმოცდაცხრა წლის ასაკში! შალვა ღამბაშიძე ორმოცდათექვსმეტის. სხვებიც ნაადრევად, უცბად წავიდნენ. მათ შემდეგ არ შეიძლებოდა შექმნილიყო ვაკუუმი...

ნ. ა. — ეს პროცესი ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობდა, რუსთაველის თეატრის ცნობილი მოვლენაც. განსხვავება

ვახაძე მათ შორის და მსგავსებაც. და სათეატრო პროცესები რთული გასაგებია გარეშე პირისათვის. თეატრის ბედს მაინც დასი და ხელმძღვანელობა უნდა სწყვეტდეს. მაგრამ უმეტესად ამ ურთულესს, მაგრამ ბუნებრივ წინააღმდეგობას ემატება იმ ადამიანთა სურვილებიც, რომლებიც გარედან იღებენ აქტიურ მონაწილეობას სათეატრო ოჯახის დავაში. თამაშდება რაღაც ფარსი, ხშირად მავანთა ამბიციებს ემსხვერპლება ხოლმე ბუნებრივი პროცესი, რომელიც შესაძლებელია უფრო მშვიდობიანად წარმართულიყო, ვიდრე ეს სინამდვილეში მოხდა. ზოგჯერ რაღაც შიდა დინების, გარკვეული „პოლიტიკის“ მსხვერპლი ხდება თეატრი. ამის თქმის უფლებას მაძლევს რუსთაველის თეატრის მოვლენები, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა 60—70-იან წლებში. მაშინ თეატრში ემუშაობდი და კარგად მახსოვს ვინ რისთვის იბრძოდა თეატრის შიგნით და გარეთ. ადამიანები, რომლებიც სათეატრო ოჯახს გარს ახვევია, ხშირად თავად

სირანო დე ბერკერაკო



ამწვაებენ კონფლიქტს ხმ ოჯახის წევრებს შორის. რუსთაველის თეატრში ბევრი რამ ემსხვერპლა მათ პირადულ ინტერესებს.

ო. შ. — ეგ სწორი შენიშვნაა. ასე იყო ჩვენს შემთხვევაშიც, ახლა სხვა კუთხით შევფასოთ მოვლენები. ყოველი თაობა, რომელიც ერწყმის დასს, აგრძელებს ტრადიციასაც, მაგრამ მათ თავიანთი სათქმელიცა აქვთ. განსხვავდებიან კიდევ ამით წინა თაობისა-

გოგი გვეუბნებოდა, რეალიზმის თეატრი არის თეატრის ისტორიაო. თეატრი თანდათან უახლოვდება ცხოვრებას, თანდათან უფრო უახლოვდება მსახიობის თამაშის მანერა ადამიანის ყოფას და ქცევას. თუკი ცხოვრებაში ადამიანთა ქცევა, ყოფა, არსებობის მანერა იცვლება, სცენამაც ეს ცვლილებები უნდა გამოხატოს თავისი ფორმით. აქ სიმართლის შეგრძნებაზე არაა მართო საქმე. მისი გაღმოცემის



ოილიპოსი

გან. შეიძლება ნაკლებ ნიჭიერებიც იყვნენ, მაგრამ თავიანთი თვალსაზრისის გამოხატვას ესწრაფვიან. ესეც ფაქტია. როგორც ცხოვრებაში ზდება თაობათა მონაცვლეობის დროს, მკვიდრდება ახალი თვალსაზრისი. ასეა თეატრშიც. ჩვენი უფროსები იმდენად ნიჭიერები და ოსტატები იყვნენ, ისეთი სიმართლე გამოჰქონდათ სცენაზე, რომ შეუძლებელი იყო ამ მხრივ მათთან შეჯიბრი. შალვა ლამბაშიძეს და სესილია თაყაიშვილს სასცენო სიმართლის გამოხატვის რაღაც განსაკუთრებული უნარი გააჩნდათ. ასე იყო სანდრო ქორეოლიანიც და სხვებიც. მახვილგონიერი ფორმით და სასცენო სასწაულმოქმედი ძალით რთული იყო გიორგი შავგულიძესთან ან ვასო გოძიაშვილთან შეჯიბრი. ისინი არტისტიზმის ღმერთები იყვნენ. ჩვენ საკუთარი მსოფლმხედველობა ჯაგვავინდა. კარგად მახსოვს ერთი ჩინებული პედა-

ფორმების ცვლილება მაქვს მხედველობაში, თორემ სიწრფელისა და ცხოვრებისეული შესრულების იმ დონეს ქალბატონ სესილიას და ბატონ შალვას რომ ახასიათებდა, ჩვენი თაობა ვერ გაუსწრებდა. ამ თვალსაზრისით მათ ვერ გადააჭარბებდა კაცი. აქ მათთან წინააღმდეგობაში ვერ შევიდოდით. თუნდაც ამიტომ ვამბობ, მათთან საკონფლიქტო ჩვენ არაფერი გვექონდა. ჩვენ შეგვეძლო მთელი სიცოცხლე მათი მოწაფეები ვყოფილიყავით, როგორც ამბობენ, სწავლა სიკვდილამდეო, არა? ჩვენ საკუთარ მეობას, საკუთარ თვალსაზრისს ვიცავდით.

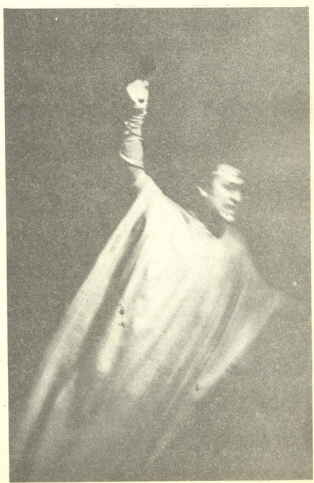
მახსოვს, კონფლიქტი რომ ძალზე გამწვავდა, ვასო გოძიაშვილთან მივიყვანე მთელი ჩვენი თაობა. მივედიოთ მასთან სახლში, რათა აგვეხსნა, რომ მათი საწინააღმდეგო არ შეიძლება რაიმე გვექონოდა. მშვიდად ვსაუბრობდით. ცოტა ხნის შემდეგ შემოგვე-

წრე საშუალო თაობის მსახიობი. ოდნავ ნასვამი იყო და ვითომ შემთხვევით მოვიდა. ჩვენი დიალოგი ჩაიშალა. ბატონი ვასო ცოტა არ იყოს დაფრთხა, არ მოისურვა ან შეეშინდა დიალოგის გაგრძელებისა, შეიძლება შემოსწრებულს ხათრი ვერ გაუტეხა. მერე და მერე სიტუაცია ძალზე დაიძაბა. წლები რომ გავიღწე და რუსთავის თეატრში აკაკი ვასაძე მოვიდა, ჩვენ ოგი საოცარი სიყვარულით მივიღეთ. პირადად მე გულში ჩავიხუტე მარტო იმიტომ კი არა, დიდი არტისტი, ოსტატი, ჭკვიანი და საინტერესო ადამიანი რომ იყო. არა, მარტო იმიტომ არა. რაღაცით უნდა შემევესო ის ადგილი ჩემს გულში, უფროს თაობას რომ ჰქონდა განკუთვნილი. ის ტკივილი უნდა დამეცხრო, მათთან განშორებამ რომ მომგვარა, მათთან ჩამოშორებამ რომ დაბადა. ამ სამაგიეროს ვნებადვი ბატონ აკაკის სახით.

ნ. ა. — თქვენი თაობის ნაწილმა რუსთავში შექმნა ახალი თეატრი. ვფიქრობ, ამ პერიოდმა დიდი როლი ითამაშა თქვენი შემოქმედებითი ბიოგრაფიისათვის. იმიტომ კი არა, „სირანო დე ბერჟერაკს“ ან „ასი წლის წინათ“ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ვერ ითამაშებდით. მაგრამ იქ, თანამოაზრეთა თეატრში, რაღაც თვისებრივად ახალი დაიბადა, საშუალებაც მოგეცათ ბოლომდე გახსნილიყავით. მახსოვს, სამოციანი წლების დასაწყისში თქვენი თაობის რამდენიმე წარმომადგენელმა ქილილი ოსელიანთან ერთად მაშინდელ სანკულტურის თეატრს მააშურა. ჩვენ მაშინ სტუდენტები ვიყავით. თითქმის მთელი ჯგუფი დავდიოდით თქვენს რეპეტიციებზე, სპექტაკლებზე. ჩვენი თაობისთვის ეს იყო რაღაც შვების მომგვრელი ამოსუნთქვა, ქსუფთა ქაერივით დავეწაფეთ იმ შემოქმედებით სიახლეს, იმ სასცენო სიმართლეს, პატარა სცენაზე რომ იბადებოდა. მერე გიგა ლორთქიფანიძის მეთაურობით მეორედ მოხდა თქვენი შეკავშირება ერთ სათეატრო ოჯახად. ასეთი მო-

ძრობა მთელს მსოფლიოში შეინიშნებოდა, მაგრამ ჩვენში ამას კიდევ ერთი მიზეზი ჰქონდა. ასე მგონია, ამ გაერთიანებებით ახალი სათეატრო ესთეტიკის მიკვლევასთან ერთად, შესაძლოა, გაუცნობიერებელი რამ ხდებოდა. ეს არ იყო პროტესტი მხოლოდ არსებული სათეატრო ესთეტიკის მიმართ, ეს იყო პროტესტი საერთოდ არსებული სინამდვილის მიმართ. შინაგანად ჩვენ ყველა იმ რეჟიმის წინააღმდეგნი ვიყავით, რომელიც სულს გვიხუთავდა, რომელმაც ჩამოგვავალიბა და რომლის წინააღმდეგ ვალაშქრება პოლიტიკური საშუალებებით ყველას არ შეგვეძლო. შემოქმედებით ინტელიგენცია, მათ შორის თეატრის მოღვაწენი, ასეთი ფორმით ვცდილობდით ჩვენი ფარული ზრახვებისათვის საღინარი გამოგვეძებნა. ახალგაზრდების გამუდმებული სწრაფვა ახალი სათეატრო კავშირებით გაბედული თვალსაზრისის წარმოჩენა.

ოდიშოსი

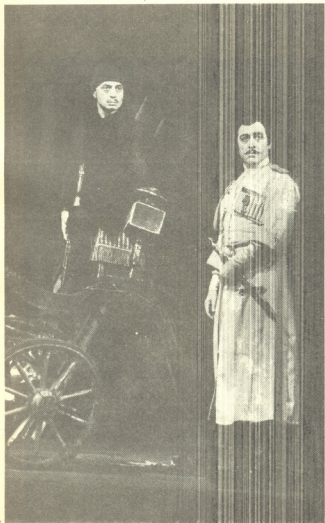




ეს იყო, ვგონებ, მოქალაქეობრივი სიმწიფის გამოხატულებაც, იმ დროისათვის ასეთი ქმედება რისკთან იყო დაკავშირებული. სცენიდან გაისმოდა პროტესტის ხმა, რისი გამოხატვა ცხოვრებაში საჯაროდ არ შეგვეძლო. სცენა კი საშუალებას იძლეოდა შენიღბულად მაინც ვაგვეკრიტიკებინა დესპოტიზმი, ტოტალიტარული რეჟიმი. ისტორიული წარსულის სასცენო აღბატაციით. ქარაგმულად მაინც შევხმინებოდით რეალურ ვითარებას. ახალი სათეატრო გაერთიანებების წარმოქმნა, თვისებრივად სხვაგვარი სათეატრო ესთეტიკისათვის ბრძოლა, ეს იყო ერთგვარი „შეკიდების“ მცდელობაც იმ რეჟიმთან, რომელიც ასეთი სისასტიკით ახშობდა მართალ აზრს.

ო. მ. — შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ დაახლოებით ამავე პერიოდში, მაგრამ უფრო ადრე, დაიბადა „სოვრე-

უკუშ ემბა („პატი ამაბა“)



მენიკი“. ტაგანკის თეატრს საბუნებისმეტყველო ლიუბიმოვი თავისი მსახიობებით, სხვაგანაც იქმნებოდა ახალი თეატრები. აქ მაინც ითქმებოდა თამამი სიტყვა. ბოლომდე სიმართლის ქადაგება შეუძლებელი იყო, მაგრამ მაინც ვახერხებდით მნიშვნელოვანი თვალსაზრისის წარმოჩენას. და მერე, რა საოცარი ძალა აქვს ამ დალოცვილ სცენას! მაშინ როდესაც „დაშულია ყველა ჭიშკარი“, ვილაცა რომ გამოამტერევს პატარა სარკმელს, ჰაერის ნაკადი რომ შემოიჭრება და გამოაფხზლებს, გულს მოიბრუნებ და შევებით ამოისუნთქავ, ასე ხდება სცენიდან ნათქვამი ნამდვილი სიტყვითაც. საოცრად ელერს სიმართლე სცენიდან. ეს ერთი მხარეა. სხვა სიკეთეცა აქვს თანამოაზრეთა შეხმატკბილებულ ერთიანობას. რაც ზემოთა ვთქვი, სხვადასხვა თაობის ერთად ყოფნაზე, ახლა იმის საწინააღმდეგოდ კი გამომივა ეს მოსაზრება, მაგრამ ყოველი სახის თეატრს თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებები აქვს. ერთი თაობა როცა ქმნის თეატრს, ამას ის უპირატესობა აქვს, რომ ერთსულოვნება და ურთიერთგაგება მეტია. განსაკუთრებით პირველ წლებში. როცა სცენაზე ხარ გასული და მუშაობ, დანარჩენები კულისებშია მომწვდარი, ყველას უნდა, რომ საუკეთესო იყო, რადგანაც შენი გამარჯვება, მათი გამარჯვებაცაა. თითქოს გესმის კიდევ მათი გულისთქმა: შენ გენაცვალე, კარგია, აბა შენ იცი, მიდი... უფრო მეტი გააკეთეო, ეს უხმო შეძახილი ძალას გმატებს, ფრთებს გასხამს, არ არსებობს დაჭიმულობის გრძნობა, უხერხულობა. შენდაუნებურადაც მაქსიმუმს აკეთებ და იხსნები ბოლომდე. შენ ხომ მხოლოდ საკუთარ ღირსებას არ იცავ, მთელი შენი თაობის სახელით გამოდიხარ სცენაზე. ეს სულ სხვა გრძნობაა, იზრდება პასუხისმგებლობა, განუზომელია ერთუზიანში, დალლას ვერ გრძნობ, სულ ერთად გინდათ ყოფნა, თეატრს ვერ შორდები. სამწუხაროდ, დიდხანს არ გრძელდება ერთსულოვნება.

ნ. ა. — თქვენ იმდენად გულწრფე-



ლი ხართ ახლა, რომ მიინდა მეც ასევე ვიპასუხოთ. ორმა შემთხვევამ ჩემი დამოკიდებულება თქვენს მიმართ, როგორც პიროვნებისადმი, სრულიად შესცვალა. ჩვენ თითქოს ერთ თაობას ვეკუთვნით, მაგრამ ცხოვრებაში შეხების წერტილები ნაკლებად გვქონდა. უმეტესად სცენაზე და ეკრანზე, ან იშვიათად ტრიბუნაზე გხვდავით, როდესაც თქვენს თეატრში დაიდგა ჩიკამაცუს „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, ახალგაზრდები იყვნენ უმეტესად დაკავებულნი. გასინჯვის შემდეგ სპექტაკლის განხილვას დავესწარი. იქ რამდენიმე გამოსვლელობა საუბრებში აზრი გამოსთქვა ახალგაზრდა შემსრულებელთა მიმართ. თქვენ კარგახანს ღუშმდით. უცბად, ადვილად და სთქვით: რაზე ვკამათობთ, ეს ცალკეული შენიშვნები არაა მნიშვნელოვანი. მთავარია, რომ დასს შეემატა კულტურული და ნიჭიერი თაობა. მათ იციან სცენაზე თავის დაკერა, ბოლოსდაბოლოს მე მათში ვხედავ სცენის მომავალ ოსტატებს, რომლებსაც თავიანთი სათქმელი აქვთ და ესწრაფვიან მისი გამოხატვის ნატიფ ფორმას მიაგნონ. ვიგრძენი, რომ ვიხაროდით თეატრის შევსება ახალი, საიმედო ძალით. მაგრამ უმთავრესი თქვენს გამოსვლაში იყო პატივისცემა ახალგაზრდების მიმართ. ეს იშვიათია. ახალგაზრდა შეიძლება გიყვარდეს, ენმარებოდეს, ათამამებდეს კიდეც, მაგრამ პატივისცემის გრძნობა ეს მაინც სხვა კატეგორიის ვნებაა და თქვენ დაუფარავად გამოხატეთ იგი. მოხიბლული დავრჩი ამის გამო.

მეორედ სხვა თვლით აღვიქვი თქვენი პიროვნება სპექტაკლ „გრაალის მცველნი“ პრემიერაზე. სცენაზე „ლილვოს“ მღეროდით და ომანიანად გუგუნებდა მსახიობთა გუნდი. სამი თვე გასრულებულიყო 9 აპრილის ტრაგედიაიდან. საზოგადოება თავზარდაცემული იყო და ეს წარმოდგენა აღიქვეს, როგორც შეება, როგორც საკუთარი სულის ძახილი, მხნეობა და რწმენა განუმტკიცეთ თითქოს. „ლილვოს“ პასუხად დარბაზმა შემოსძახა რევან ლალი-

ძის სიმღერა დიდი ილიას ტექსტზე „მომავალი მოკარგო ქვეყანა“. ხალხი ტირილდა. აქა-იქ სანთლები დაანთეს. ფეხზე ვიდევით გაერთიანებით გაცისკროვნებულნი და ბედნიერებით აღვსილნი. ყმაწვილმა კაცმა, დავით ტურაშვილმა, დარბაზში ჩვენი ეროვნული დროშა ააფრიალა. მერაბ თაბუკაშვილმა სცენაზე აიყვანა და იგი მსახიობებს შორის დადგა. არ დამავიწყდება თქვენი გამებებული სახე. თვალებიდან სევდიანი მადლიერება იფრქვეოდა. იყო რაღაც გამოუთქმელი იმედიცა და კაცური მოკრძალებაც. ამ ერთ გამომხდევში დავიჭირე მამის სიამაყეცა და მშვენიერი შეუბოვრობაც. მერე ზვიადად და მტკიცედ ჩამოართვით ყრმას დროშა. კიდეც უფრო მღვლა და ძლიერად აფრიალდა ალამი. ტაში გაძლიერდა. სცენის შუაგულში გორგოზად შემართული იდევით როგორც მსახიობთა სამოსს წინამძღოლი. კიდეც ერთბელ ვიგრძენი, რომ თეატრის ბატონ-პატრონი აქტიორია, სცენის მაგიურ ძალას აქტიორი აძლიერებს. იმ წუთას კი თქვენი გემის კაპიტანიც იყავით და სამშვიდობოს უნდა გაგეყვანათ ეკიპაჟი. უფრო სწორად, გაერთიანებული დარბაზისა და სცენის აზვირთებული ვნებათაღელვისათვის წერტილი თქვენ უნდა დაგესვათ, როგორც ამ ოჯახის მასპინძელს, თავკაცს, წინამძღოლს, სცენაზე ხომ მსახიობთა „საიდუმლო სერობა“ იმართება.... ეს მარადიული, კოსმიური იდუმალებაა. თრთოლვით აღვსილი ხიბლი აქვს სასცენო მაგიას. დიდებულ იდუმალებას შევესწარიო ჩვენც.

ო. შ. — მერე ის დროშა თეატრში დარჩა, როგორც სიმბოლო ამ წუთები-სა, თეატრი კი ჩვენი სახლია, ოჯახია და სწორად შენიშნეთ, ჩვენს ვართ ყოველთვის უპირველესი მასპინძლებიც. ასეთი ვნებათაღელვა მართლაც არ განმეიძლია. თეატრის ისტორიიდან ვიცი კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროს“ შემდეგ რა ხდებოდა კიევსა და თბილისში. სანდრო ანმეტელის სპექტაკლის, „რღვევას“, საფინალო აკორდს, იარუსიდან დამრულ დროშას როგორ



ლეო („აროვინციული ამბავი“)

ეხმინებოდა დარბაზი. ახლა კი, თავად განვიცადე ასეთი დიდებული წუთები. ბოლო ხანს ასეთი ერთიანობა, ასეთი ღღესასწაული, რაც ამ სექტაკლზე ხდებოდა, არ მსმენია. ხალხი პირდაპირ მიტინგიდან მოდიოდა თეატრში, რადგანაც აქ ეგულებოდა, მისი ზრახვების ამეტყველება. მშვენიერია გაერთიანებული დარბაზი და სცენა.

5. ა. — ქართველები მაინც ინდივიდუალისტები ვართ. ბუნებამ ასეთებად შეგვქმნა. ახლა მეჩვენება, რომ ჩვენი პოლიფონიური, მრავალხმიანი და შეხატკბილებული ხალხური სიმღერები იმიტომაც გაჩნდა, რომ ინდივიდებს გაერთიანებისკენ მოუწოდებდა. აი, თუნდაც, ქართული ნაღი. ასე მგონია, როცა მეზობლები ერთმანეთს ჰირანხულის აღებაში ეხმარებიან, ეს მხოლოდ თანადგომის ფაქტი არ იყო. ეს არის გაერთიანების დიდებული და მშვენიერი მოწოდება. ნაღის სიმღერაც ამ თანადგომის ურთიერთშეხმატკბილების პიონია. მაგრამ გაფრთხილებაცაა და მოწოდებაცაა. თუკი ჩვენმა გენიამ შექმნა მრავალხმიანი, ურთიერთშეჯერებული, გაწონასწორებული და პარმონიული სიმღერა, უნიკალური პოლიფონიურობა, ასეთი თანახმიერება გვემართებს საერთო საქმეშიც. ხალხური სიმღერა, ეროვნული ჰანგი, გენე-

ტიკური კოდის მოწოდება, გავფრთხილებს და გვაფხიზლებს თითქოს.

მ. მ. — მართალია. ამასწინათ „ლიტერატურული საქართველოს“ ფურცლებზე გრიგოლ რობაქიძის სტატიას გავეცანი ქართულ ნაღიმზე. მეცნაურა მწერლის მოსაზრება. რატომაა, რომ ასეთ აღმატებულ ხარისხში მიმართავს თამადა სუფრის თითოეულ წევრს, მათ თავმოყვარეობაზე კარგად მოქმედებს ეს შექება, დადებითი თვისებების გაზვიადებული წარმოჩენა. ერთს აქვებ, მეორეს, მესამეს და ასე, თანდათან აერთიანებ შეინახებებს. ეს დიდი ხილია ერთმანეთის გულებთან გადებული. კაცი კმაყოფილია, მიახვედრეს რა თვისებები უნდა გაზარდოს და ამოქმედლოს საკუთარ თავში, შეიცნოს კიდევ საკუთარი მეობა, უკეთესიც ხდება. ყოველ შემთხვევაში, იმ წუთებში ნამდვილად უკეთესი ხდება. ასეთ დროს ურთიერთობაც იოლია და ურთიერთკონტაქტებიც ადვილად მყარდება. ეს უცნაური რაღაცაა. იგივე იღუშალებათა, რაც სცენაზე ხდება. დიდი მოაზროვნისა და ჩვენი ფსიქიკის ჩინებული მცოდნის გენიალური დაკვირვებაა. ქართველებს ეს სჭირდებათ, როგორც სჩანს, რომ შეიძლებოდეს ახლა ერთი დიდი სუფრის გაშლა, ერთი დიდი საყოველთაო ნაღიმის მოწყობა, ჭკვიანი, გამჭრიახი და ენაწყლიანი თამადის მიერ ყოველი ქართველის შექება, იქნებ ასეთ გათიშულობას ბოლია მოვლოს. ამდენი პარტიები, ასოციაციები, საზოგადოებები და დაჯგუფებები ნამდვილად მეგობრებად, თანამებრძოლებად გადაიქცეოდნენ. ეს გაგვეერთიანებდა და გავიმარჯვებდით კიდევ. მაგრამ ვაი, რომ ასეთ ერთიან სუფრას ვერ წამოსჭიმავ.

5. ა. — საგულისხმოა ერთი ფაქტიც. თითოეული ამ დაჯგუფებისა და პარტიის იდეა — საქართველოს სრული დამოუკიდებლობის მიღწევა — მამული ერთი გვაქვს, მიზანიც ერთია, მამრატომ გვიჭირს გაერთიანება?

მ. მ. — ჩვენ კამათი არ შეგვიძლია, ჩვენი კამათი ჩხუბია. არ გვსურს ერთმანეთის შესმენა, მოკამათის აზრის გა-



ზიარება ან გაგება მაინც. მოწინააღმდეგეს ისეთ რამეს დაეწამებთ, რისიც თვითონაც არ გვკერა. იმდენად ვაპარბებთ, რომ არ შეიძლება შენს სისწორეში თავიდაც არ შეგქონდეს ეჭვი. მაგრამ მაინც დაუნდობლად ვადასწავლებთ სხვას იმაში, რაც ძნელი სარწმუნოა. ეს კი აღმაშფოთებელია.

თეატრის მონაწილეობა ერთგულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში — ეს არის პატრიოტული სპექტაკლის ჩვენება. ეს ჩვენებური მიტიზგია. „გრაალის მცველნი“ ჩვენი ბრძოლის ფორმა იყო. თეატრმა გაიძარჯვა მარტო იმიტომ კი არა, საინტერესო წარმოდგენა რომ გამოვიდა, არამედ იმიტომაც, რომ დროის კვალობაზე იყო საგულისხმო და მნიშვნელოვანი. თეატრმა ახლა გავრთიანებისაგან უნდა მოუწოდოს საზოგადოებას, ესაა მთავარი სათქმელი. მით უფრო „გრაალის მცველნი“ შემდეგ, კიდევ იყო აუცილებელი ასეთი სპექტაკლის შექმნა. მაგრამ ვერ მივაგენით ნაწარმოებს. არჩევანი ისევ კონსტანტინე გამსახურდიას პროზაზე შევაჩერეთ: „დიოსტიატის მარჯვენა“ ამ გზის გაგრძელებად მიმაჩნია.

ბ. ა. — რამდენადაც ვიცო, ამ საყოველთაოდ ცნობილი ნაწარმოების სრულიად ახლებურად ამოკითხვა განუზრახავს დამდგმელ ჯგუფს. დავით ანდლულაძესთან ამასწინანდელი შეხვედრის დროს გაირკვა, რომ ფარსმან სპარსის როლი ერთ-ერთი წამყვანი იქნება. მით უმეტეს, როცა ამ როლის შესრულება თქვენ დაგეგმართ. კინოფილმში თქვენ გიორგი მეფე განასახიერეთ, საინტერესოა როგორი იქნება თქვენი ფარსმანი. ასეთი განსხვავებული როლების შესრულება მსახიობის დიაპაზონზეც მეტყველებს.

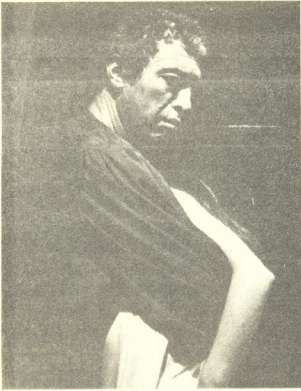
ო. მ. — ნათელა, ძვირფასო, რეპეტიციები რომ დაიწყო, მე გადაღებები მქონდა ორი ფილმისა. ამ პერიოდში ისინი ძალზე წინ წავიდნენ. ჩემი შემცვლელი უკვე მოერგო როლსაც, მას ბევრი უმუშავია. მარჯანიშვილის თეატრის სკოლა მაქვს განვლილი, როცა უფროსები პრემიერებს უმცროსებს უთმობდნენ. იმიტომ, რომ მსახიობს,

რომელიც მეტ რეპეტიციას გადაუტყვია, გზა უნდა მისცე. მეც მომიწევს ასე მოვიქცე. ჩემთვისაც საინტერესოა ფარსმან სპარსის როლი. სად გიორგი მეფე და სად ფარსმანი?! დავით ანდლულაძეს ისე აქვს ეს სახე ჩაფიქრებული, რომ ფარსმანი ძლიერი კაცი უნდა იყოს, ათასი ჰირ-ვარამი აქვს გადატანილი და ბევრი რაღაც გამოპყვა იმ წლებიდან. კაჟივით კაცია, ძლიერი და მაგარი, ჩამოდუღაბებული თითქოს. მრავალმხრივც არის, წინააღმდეგობებით აღსავსე, მაგრამ მეტად მკვრივია, იმიტომ, რომ ცეცხლშია გამოვლილი და ნაწრთობი. ეს გონებასაც ეხება, სულსაც და ფიზიკურ მონაცემებსაც. თუნდაც ის ამბავი, პატარა გოგონებს რომაა დარეული, შემთხვევითი ხომ არაა. ფიზიკურადაც და სულიერადაც ჯერ კიდევ ერჩის ძალა. ბრძენია ფარსმანი, ვერაგიცაა და შორსმკვრეტელიც. ეს კი ძირითადია მის ხასიათში. რამდენად იქნება წამყვანი ეს როლი, არ ვიცი, საინტერესოა ჩანაფიქრი რომ არსებობს, ეს კი ფაქტია.

ბ. ა. — უთუოდ საინტერესო იქნება მაყურებლისათვისაც, რადგანაც ჩვენი ხომ გარკვეული სტერეოტიპები შეგვიმოუშავდა. ეს კი იქნება მსხვრევა ჩვევადაცეული მოსაზრებისა. როგორც არ უნდა იყოს გადაწყვეტილი ფარსმანის სახე, თქვენი შესრულებით იგი ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდება. ეს თქვენი პიროვნული თვისებაა. სცენაზეც, ეკრანზეც და სხვადასხვა თავშეყრის ადგილებშიც, თქვენ გამორჩეული ყურადღებით სარგებლობთ.

ო. მ. — მე მაინც ამას ჩვენს პროფესიას მივაწერ.

ბ. ა. — ასეც არის, მაგრამ ბუნებაც ხომ ავიღდოვებს მსახიობს გამორჩეული ინდივიდუალობით. თქვენ მასობრივ სცენაშიც რომ იღებდეთ მონაწილეობას, მაინც ! 'განიჩევით სხვებისაგან. თუნდაც „გრაალის მცველნი“ დასაწყისი რომ გავიხსენოთ. სცენაზე უკვე დაარბიეს ხალხი და ჩამოგლიჯეს ფრესკები. სცენის სიღრმეში გამოჩნდებით, ჯაკისფერი ტანსაცმელი გაცვიათ, ჯოხზე,



ოტელი

როგორც კვერთხზე, ისე ხართ დაყრდნობილი და ნელა მოდიხართ. არაფერი ჩვეულებრივი არ ხდება თითქოს, მაგრამ მაყურებლის ყურადღება უკვე თქვენზეა მიპყრობილი. არის რაღაც ჭრანდილოზული მისიონური სიმშვიდე, განკითხვა და შემწყყნარებლობა თქვენს პოზაში, გამოხედვაში, სიარულში.

მ. შ. — მახსოვს რეცენზიაში აღნიშნეთ, რომ მწყემსმა თითქოს თავის სამწყისის მიაშურაო. მესიამოვნა ასეთი შედარება. სწორედ ის შეამჩნიეთ, რაც როლის გახსნის ერთგვარ „საიდუმლოს“ წარმოადგენდა.

ბ. ა. — ახლაგაზრდა რეჟისორთან კონტაქტი ადვილად დაამყარეთ? მისი პოზიცია, მსოფლმხედველობა და გადაწყვეტის ლოგიკური ხაზი მისაღები იყო თავიდანვე თუ თანდათან მოხდა გათავისება და მორგება?

მ. შ. — დავით ანდლულაძე ძალზე ღრმა ბიჭია. ასე გავიცანი და ეგრე დავინახე პირველ შეხვედრაზევე. ყოველ მოვლენას რაღაც უცნაური კუთხით შეხედავს ხოლმე. რაც არ უნდა დიდი ხნის ნაფიქრი გქონდეს ნაწარმოებსა თუ როლზე, რაღაც იმისთანას შეამჩნევს და გამოარჩევს, რომ

გაოცებული რჩები. ძალზე მკაცრად მოვნივ არის და მეზმარება კიდევ ეს ამდიდრებს ჩემს წარმოდგენას ნაწარმოებზე. როლზე, გარკვეულ მოვლენაზე. დამოუკიდებლად რასაც გააკეთებ, იმას გულისხმიერად მიიღებს და კიდევ ამდიდრებს რეპერტიციებზე. არ გამჭირვებია მასთან მუშაობა. პირიქით, სახალისო და საინტერესოა. საერთოდ პატივისცემით სარგებლობს ჩვენს შორის. ესეც მიხარია.

ბ. ა. — ჩვენ ახლა სწორედ ისტორიულ-პატრიოტული თემატიკა გვჭირდება. ასეთი სპექტაკლები შემოაბრუნებს მაყურებელს თეატრისაკენ. ამას შეშეცნებითი დანიშნულებაც ექნება. სამწუხაროდ, ხალხის ფართო ფენამ, ქართველმაც და ამ მიწაზე მცხოვრებმა სხვა ერის წარმომადგენლებმაც, ნაკლებად იციან ჩვენი ისტორია. ქართველმა უნდა იცოდეს „ვისი გორისაა“, ხოლო მოსულმა რა წარსულის, როგორი ტრადიციების ხალხთან უხდება ცხოვრება. ისტორიის გაყალბება, მეხსიერების მოშლა და ეროვნული ღირსების შელახვა იმპერიის იდეოლოგიის საყრდენს უმაგრებდა. ამან არა მხოლოდ ჩვენს თავმოყვარეობაზე იმოქმედა, არამედ ეთნოკრიზისის ერთ-ერთი მიზეზიც შეიქმნა. საყოველთაოდ ცნობილია რა როლი ითამაშეს ოსებმა 1921 წელს. სტალინისა და ორჯონიკიძის გეგმა მათ განახორციელეს და ამისათვის მიიღეს ჯილდოდ სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქი. საქართველოში ამით შეიქმნა კიდევ ერთი კონფლიქტის კერა. ეს იყო ნაღმი, რომელიც ასე მოხერხებულად ჩადეს ჩვენმა თანამემამულეებმა „ინტერნაციონალური“ პოლიტიკის განსამტკიცებლად. თითქმის უნიკალური შემთხვევაა ცივილიზებული სამყაროსათვის, რომ ერთ ერს ორი სამშობლო ჰქონდეს. ბოლშევიკთა სისხლიან ტერორს ემსხვერპლა საქართველოს დამოუკიდებლობა, ხოლო მათი მეგვიდრეები ჰყიდნენ მიწებს და ფულის საფასურად გაიზარდა სამაჩაბლოში ჩამოსახლებულთა რიცხვი. მართალია, მიწას ვინც უვლის. ვინც ამუშავებს, ვინც შრო-



მობს, მოსავალიც მას ეკუთვნის, მაგრამ ტერიტორია საქართველოს კუთვნილებაა. სახელმწიფოს ტერიტორიული მთლიანობის ხელყოფა საერთაშორისო სამართლის მიხედვით აგრესიის კვალიფიკაციით ფასდება. მაგრამ, საუბედუროდ, ვერც ეს კანონები მოქმედებენ ამჟამად. აი, ეს სიმართლე უნდა ითქვას გარკვევით და კატეგორიულად მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, წლების მანძილზე პარტოკრატია ჩვენს ისტორიკოსებს უკრძალავდა სიმართლის დაწერას, მოვლენების პირუთვნელ შეფასებას, უბირი ხალხი კი ადვილი მოსატყუებელია. იმპერიამ თავისი საქმე გააკეთა. სამაჩაბლოში შექმნილი სიტუაცია მრავალმხრივ არის საგანგაშო. სამშობლოს გვედავებთან, ქართველობას ადგილ-მამულიდან ერეკებიან, სისხლი იღვრება. ეს დანაშაულია ერთი ერის, ერთი სახელმწიფოს მიმართ. მაგრამ ახალგაზრდებში სიძულვილის თესლის ჩადება, მძულვარების გაღვივება, მომავალი თაობის ფსიქიკის მორყევა — ესაა დანაშაული მსოფლიო საზოგადოებრიობის წინაშე. ხოლო კაცის კვლის, ვანდალიზმის ფორმები, რომელთაც იყენებენ ოსი ექსტრემისტები — დანაშაულია მსოფლიო ცივილიზაციის მიმართ. საგანგაშო ისიცაა, რომ ვერავის გაგვაგებინეთ მოვლენის არსი და ვერც საერთაშორისო სამართალი დაგვიცავს. ჭაბჭოთა იმპერიასთან აშკარა კონფლიქტს ზესახელმწიფოც კი ერიდება.

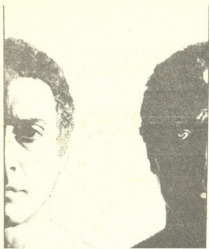
მ. შ. — ყველაფერი კეთდება მოთმინებიდან ჩვენი გამოყვანისათვის. ელოდებიან როდის დაგკარგავთ წონასწორობას, რომ მსოფლიო საზოგადოების წინაშე თავი იმართლონ, ეროვნულ უმცირესობას ხოცავენ ქართველებიო. აი, ეს აჩერებს ქართველობას, თორემ თავმოყვარეობა და ვაჟკაცობა არავიზე ნაკლები არ მოგვდგამს. მკლავიც გვერჩის, მაგრამ გონებამ უნდა გადაწონოს. ნათესავ-მოყვარენი აიშანენ, შეგობრები დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს. როგორ მოხდა ეს? მაშინაჲმე, ოღლა მეღვინეთუხუცესი, ოსზე იყო გათხოვილი. ცოლ-ქმარი ჰედაგოგები იყვნენ

და ცხინვალში მუშაობდნენ. მაშინვე შვილებთან როგორ შეიძლება რაიმე მტრობა მქონდეს? ჩემს სისხლსა და ხორცს ხომ ვერ ავეჯანყდები? ისე ჩახლართეს ჩვენი ისტორია, რომ არც ერთ მხარეს არ უნდა სცოდნოდა თავისი წარმოშობის ამბავი. იმდენი ტყუილი ითქვა წლების მანძილზე, რომ ახლა, როდესაც სიმართლეს ვამბობთ და ჩვენს მამულს ვიცავთ, აღარავის უნდა შესმენა. ვისია ეს ისტორიული სამშობლო? ვის ტერიტორიას გვედავებთან? ხომ უნდა ჩაწვდეს კაცი ისტორიულ რეალობას!

მართალია, ორი საუკუნეა, როცა ოსებმა იწყეს შიდა ქართლში დასახლება. მაგრამ მკვიდრი მოსახლეობის შევიწროება გაგონილა?! როცა გავიგე, რომ ათასობით ოჯახი აიყარა და თბილისს შეაფარა თავი, თავზარი დამეცა. კაცი მქვია მე, რომ ჩემს ხალხს ვერ ვიცავ? მაგრამ იმავ მიზეზით უნდა მოვთოკო ვენება. მშვიდობიან დროს თავიანთსავე მიწა-წყალზე ქართველები ლტოლვილები ვახდენენ. ამაზე საშინელი რაღა უნდა მოხდეს?!

ნ. ა. — გაუთვითცნობიერებელი და გაუნათლებელი ხალხის მართვა იოლი იყო. ამ პრინციპს იცავდა მეტროპოლია. ახლა, როცა მიზეზებს ხმამაღლა ვასახელებთ, მოქმედებისათვის უნდა დავიარაზოთ. ხომ ვიცით, რომ ისტორიული მეხსიერების მოშლამ ქართველობა გადააფვარა, განათლებისგან გაუტეხოებამაც ადამიანი ადვილი სამართავი გახადა. სწორედ ამიტომაც სადღეისოდ ქართულ თეატრს განმანათლებლური მისიაც აკისრია. თუნდაც ამისთვისაა აუცილებელი ისტორიულ-პატრიოტული რეპერტუარის გაძლიერება.

მ. შ. — ნამდვილად გვეჭირდება ჩვენი წინაპრების სამაგალითო ქმედება ავსახოთ სცენაზე. დავანახოთ ხალხს რანი ვიყავით, როგორ ვცხოვრობდით, როგორ და ვის ვებრძოდით, როგორ შევიწინააღმდეგეთ მებომა, სახლ-კარი, მამული. უდიდესი მნიშვნელობა აქვს როგორ მივიღწიოთ მყურებლამდე ასეთ დრამატურგიას. ერთსადამიანზე საკითხზე კაცს შეიძლება სრულიად განსხ-



შექმნა საბჭოთა იმპერიამ სახელმწიფო მეთურნობის, განათლების, კულტურის სფეროებისათვის. ახლა დღის წესრიგში დგება მათი მსხვერვის აუცილებლობა. ჩვენი დარგიც ემსხვერპლა ამ დრომოჭმულ სტრუქტურას. ერთ ორს მსახიობები ჩაუდგენენ სათავეში ატარებს. მარჯანიშვილის თეატრს ჩელმძღვანელობდა შალვა ღამბაშიძე, ყერიკო ანჯაფარიძე, რუსთაველის თეატრს სერგო ზაქარიაძე. კოლეგიის მმართველმა ინსტიტუტმა რუსთაველის თეატრში არ გაამართლა არსებობა. თქვენთან შეიქმნა კოლეგია. ხელი შეუწყო სათეატრო ცხოვრებას?

ვავებული მოსაზრება შეუქმნა, თუკვერ გაითვალისწინებ მისი მომზადების დონეს, ემოციურ ბუნებას. ჩვენი ისტორიული წარსულის ამსახველი დრამატურგიაც მცირეა. რაც არის, იმასაც დამუშავება უნდა. გამონაკლისი, რა თქმა უნდა, არსებობს. ასეთი პიესები უფრო ხშირად იდგმება. ამიტომაცაა საჭირო დრამატურგების მოზიდვა თეატრში, რათა მათ გაითვალისწინონ ჩვენი სურვილებიც.

ერთიც არის. რამდენიმე წლის წინათ შეიქმნა ისეთი პოლიტიკა, რომელმაც უგულვებელყო გამორჩეული პიროვნება, გმირი. როდესაც ასეთ ამაღლებულ გმირზე უარი ითქვა, შევეშვიტ კიდევ დიდი ტრაგედიების დადგმას. ამან იმოქმედა არა მარტო საერთო განწყობაზე, არამედ სათეატრო ხელოვნების ფორმაზეც, სასცენო შემოქმედების მასშტაბზეც. ახლა, როცა იმედიანი დრო მოვიდა, როცა გულგატეხილობის პერიოდი წარსულშია, როცა სანუკვარი ოცნება თითქმის კარზეა მომდგარი, როცა გაჩნდა შინაგანი მოძრაობა, ბრძოლის წყურვილი, ასეთი პიროვნებების წარმოჩენა აუცილებელი ხდება. ხომ ხედავთ რა მასშტაბური მნიშვნელობა შეიძინა ილიას სახელმა, მისმა პიროვნებამ. შესაძლოა, გაცილებით მეტი, ვიდრე მაშინ, როცა ის ამქვეყნად ფიზიკურად არსებობდა. ილია გახდა ჩვენი სიმბოლო ეროვნულ-განმანათლებლებელი მოძრაობის ამჟამინდელი ეტაპისათვის.

5. ა. — კაბალური სტრუქტურები

ო. მ. — მართალია, ჩვენს თეატრში შეიქმნა კოლეგია, მმართველობის კოლეგიალური ფორმა, მაგრამ ლიდერი მაინც თემურ ჩხეიძეა. ჩვენ, კოლეგიის წევრები, ვცდილობთ მხარში ამოვუდგეთ მას და შევეშუბუშოთ შრომა, საერთო საქმის გაძლოა, ჩვენ ერთად ვწყვეტთ თითოეულ საკითხს—შემოქმედებით, ადმინისტრაციულს, ფინანსურს. თითოეული ჩვენთაგანი უდიდესი პასუხისმგებლობითაა აღჭურვილი, ერთმანეთის აზრს პატივს ვცემთ და თეატრის კეთილდღეობისათვის მონდომებით ვიღვწით. რაც მთავარია ვცდილობთ ყველას ჰქონდეს სამუშაო. მე მსახიობი ვარ და კოტე მახარაძესთან ერთად ვიცავ დასის უფლებებს, თუმცა, ამ უფლებების შელახვას არც რეჟისორები მედნა კუჭუხიძე, თემურ ჩხეიძე და არც დირექტორი არ ცდილობენ. გაიოზ კანდელაკს ორგანიზაციული და ფინანსური პრობლემების გადაწყვეტის ნიჭი აღმოაჩნდა. ღრმად ერკვევა და კარგადაც უვლის. მთავარია, რომ ჩვენ ახლა უკეთესი ურთიერთობა გვაქვს, ვიდრე მანამდე, არავისა აქვს პრეტენზია, რომ მხოლოდ მისი აზრი ან პოზიციას სწორი. ერთმანეთს ანგარიშს ვუწევთ. პირადად მე, შინაგანად ასეთი შეგრძნება მაქვს: იმიტომ ვარ იქა, რომ შევავსო, რაც მათ არ გააჩნიათ. ჩვენ ვავსებთ ერთმანეთს. ხელისგულზე ვუზივართ ერთმანეთს. არც ერთი არ ვიბრძვით პირველობისათვის. როცა ეს დაიწყება, როცა რომელიმე

დაბრუნება წარსულში

ეთერ გუგუშვილი

სურვილი გაუჩნდება — მარტომ უნდა ვმართო თეატრიო, იქ არაფერი გამოვა. ჩვენ მაინც თემურ ჩხეიძეს უნდა შევუწყოთ ხელი, იმიტომ, რომ ლიდერად ბატონი თემური რჩება. ჩვენ შევკავშირდით, რომ გადავწყვიტოთ, როგორ იცხოვროს თეატრმა.

ნ. ა. — თეატრი ხომ სახელმწიფოსავითაა, თავისი საჯაროო თუ საშინაო პოლიტიკით, ეკონომიკით, ორგანიზაციით და ა. შ. ხომ შესაძლებელია გაერთიანება საერთო საქმის უკეთ მოწყობისათვის, ხომ შესაძლებელი გახდება აღიარებულ ლიდერს ხელი შეუწყობა და დაირაზმოს მის ირგვლივ! ასე უნდა იყოს სახელმწიფო მასშტაბითაც.

ო. მ. — ოღონდაც! სწორი იყო გურამიშვილი, როცა ამბობდა: ქართველ კაცს ძალზე გაუჭირდება, როცა თავს ზემოთ ძალა აღარ არის და გზაც ხსნისა აღარაა, მაშინ იცის მოყვასისათვის მხარის მიცემა. ახლა რომ ვასაჭირი გვიდგას, ამაზე მეტი რაღა უნდა დავეშაოთ? დავვიდგა გაერთიანების, შემჭიდროვების, გამთლიანების უამრავი უნდა ვიპოვოთ საკუთარი თავი, ჩავუჭვირდეთ როდისა ვართ ყველაზე კარგები, აღმატებულები და ასე განწყენილები შევკავშირდეთ. ჩვენს თავში უნდა აღმოვაჩინოთ ყველაზე ძვირფასი, ყველაზე ნაღდი, შევეუერთოთ ერთმანეთს ხმა და ერთიანი შეძახილით ვიხსნათ მამული. მარტო ასე თუ გავუძლებთ სასტიკ შემოტევებს, ქირ-ვარამს, აურაცხელ სევდას თანამემამულეთა დიკარგვის გამო, სისხლისღვრის გამო. „ხმა ღვთისა და ხმა ერისაო“ — ხომ გაგიგიათ. მხოლოდ ერთიანი, ძლიერი, ხალხური სიმღერასავით შეხმატკბილებული ხმა თუ უშველის ახალ საქართველოს.

ნ. ა. — გმადლობთ, ბატონო ოთარ, საუბრისათვის. ღმერთმა გისმინოთ. ყველა ოცნების ახდენას გისურვებთ.

ო. მ. — ღმერთმა მშვიდობით გვატაროს ქართველობა.

9 თებერვალი, 1991 წ.

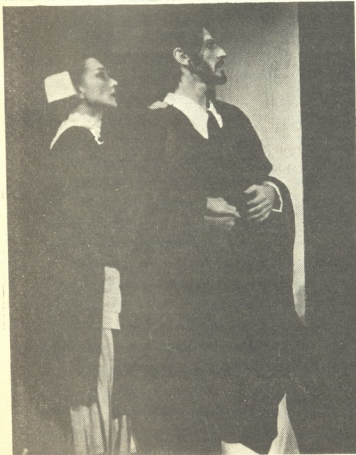
ამას წინათ კ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ნაჩვენებმა ორმა სპექტაკლმა — შექსპირის „ანტონიუს და კლეოპატრამ“ და გუსტოვის „ურიელ აკოსტამ“ წარსული მომავონეს. ამ პიესების მიხედვით თავის დროზე შექმნილმა სპექტაკლებმა ხომ უზარმაზარი როლი შეასრულეს ქართული თეატრის ისტორიაში. მაყურებლის მეხსიერებაში სამუდამოდაა აღბეჭდილი მათი რელიეფური, მკაფიო სცენური სახე, ხოლო გულში ცოცხლობს მადლიერების გრძნობა იმ შემოქმედთა მიმართ, ვინც ამ ჭეშმარიტად დაუვიწყარ თეატრალურ დღესასწაულს ქმნიდა. აი, რატომაა აუცილებელი ქართული თეატრის რეპერტუარში სცენური კლასიკის შენარჩუნება, სათუთი დამოკიდებულება იმ შემოქმედთა მიმართ, რომლებმაც ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანეს ამ პიესების წაკითხვაში. აი, რატომ აღვიძებს ჩვენში კეთილ გრძნობებს და გვაგონებს ჩვენს შესანიშნავ წარსულს ეს სპექტაკლები. ისინი გვაიძულებენ არ დავივიწყოთ საკუთარი ისტორია, გამოცდილება და ის ტრადიციები, რომელიც ზოგიერთი ლიტერატურული თადლიონის „მოსაზრების“ მიხედვით, შექმნი-

ლი იყო „კრიმინალური ინტელიგენციის“ მიერ.

მსოფლიო კლასიკის საუკეთესო ნიმუშების დადგმამ არაერთგზის მოუტანა ქართულ თეატრს წარმატება. დღემდე ეს ტრადიცია ქართულ თეატრში ადვილად იკაფავდა გზას და არსებობდა, როგორც მკვიდრი რეალობა. საბედნიეროდ, იგი დღესაც ცოცხლობს, მიუხედავად ქართველი ხალხისათვის იმ უცხო „ტენდენციებისა“, რომლებიც ამ ბოლო დროს „შემოიჭრა“ ჩვენს ცხოვრებაში. და განა ამ ტენდენციების გამო არ გადაიღო განუსაზღვრელი დროიდ მიხედილ თუმანიშვილის მიერ ჩაფიქრებული ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“?. თურმე ნუ იტყვივთ, ჩეხოვი დღეს არ სჭირდება ქართულ თეატრს!.. დღემდე გული მტკივა იმის გამო, რომ საქართველოს ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრის სცენაზე ეს სპექტაკლი ვერ განხორციელდა.

მაგრამ დაუბრუნდეთ წერილის მი-

„ურიელ აკოსტა“. ივლითი — ნ. დუმბაძე,
ურიელი — ზ. სტურუა



ზანს. რომელი სპექტაკლით დაეწყეთ ალბათ პირველით, რომელიც ინგლისელი რეჟისორისა და თეატრალური პედაგოგის ჰილარი ვუდის მიერ: — სტუმართმოყვარეობის გრძნობა ჯერ (ჯერ!) კიდევ ჩვენში წარსულს არ ჩაბარებია.

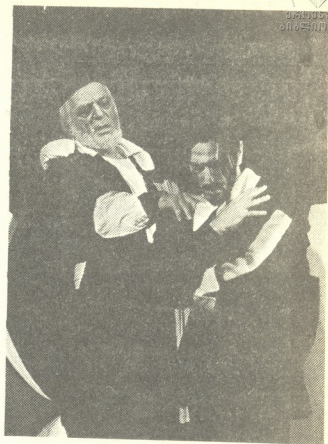
ჰილარი ვუდი გავიცანი ინგლისში, სადაც შარშანწინ თეატრალური სკოლების ხელმძღვანელების მსოფლიო სიმპოზიუმში ტარდებოდა. ჩვენი ყოფილი ქვეყნიდან ორი რექტორი იყო მიმატი-ქებული — ოლეგ ტაბაკოვი (სამხატვრო თეატრის სკოლა-სტუდია) და ამ სტრიქონების ავტორი (რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ რექტორი იყო).

სიმპოზიუმზე ჰილარი ვუდიც ესწრებოდა, როგორც ლონდონის თეატრალური სკოლის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი. გაცნობისთანავე მითხრა, რომ მას ძალიან აინტერესებს ჩვენი ქართული თეატრალური სკოლის სწავლების მეთოდიკა. ამის შესახებ მე აღრეც ვიცოდი თემურ ჩხეიძის და მედეა კუჭუხიძისაგან. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის ინგლისში გასტროლების დროს პ. ვუდი შეხვდა თეატრის რეჟისორებს. იგი აღფრთოვანებული ლაპარაკობდა ქართულ თეატრზე. მან ქართული თეატრის წარმატება ჩვენს თეატრალურ სკოლას დაუკავშირა: „როდესაც ინგლისში ჩამოვიდა რუსთაველის სახ. თეატრი, შე აღფრთოვანებული ვიყავი ამ თეატრით. მერე, ედინბურგში, მსოფლიო თეატრალურ ფესტივალზე მიხეილ თუმანიშვილის თეატრის სპექტაკლი „ღონ ქუანი“ ენახე. ეს იყო სულ სხვა თეატრი, ის არ ჰგავდა რუსთაველის თეატრს, და მე ისევ აღფრთოვანებული დავრჩი. ახლა თქვენი თეატრი ენახე, რომელიც სულ არ ჰგავს ამ ორ თეატრს და მე ისევ აღფრთოვანებული ვარ“. ამ აზრს პ. ვუდი მერე გააგრძელებს, როდესაც გ. ჟორდანიას ხელმძღვანელობით რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის დასს ნახავს. „გამაგებინეთ, რაშია თქვენნი საიდუმლო? მე მინდა ვნახო ის სკოლა, სადაც გაიზარდნენ ეს მსახიობები და რეჟისორები, მინდა გავეცნო პედაგოგე-

ბის მუშაობის მეთოდებს, რომლებიც მსახიობებს და რეჟისორებს საშუალებას აძლევენ ასე მსუბუქად დაუფლონ პროფესიას“.

სასიამოვნოა? რასაკვირველია! ჩემთვის, როგორც მაშინდელი რექტორისათვის, ორმაგად სასიამოვნო იყო.

მალე კ. ვუდის სურვილი შესრულდა ამაში დიდი წვლილი ქეთი დოლიძე მიუძღვის. მისი მცდელობის წყალობით კ. ვუდი თბილისში ჩამოვიდა, დაიწყო მუშაობა მარჯანიშვილის სახ. თეატრში, პარალელურად ესწრებოდა თეატრალური ინსტიტუტის გაკვეთილებს, ხოლო ლონდონში კი მისი მიწვევით წავიდა ჩვენი ინსტიტუტის სასცენო მეტყველების კათედრის გამგე, პროფესორი ბარბაღე ნიკოლაიშვილი, რომელმაც საკონსულტაციო მეცადინეობები ჩაატარა ლონდონის თეატრალურ სკოლაში.



დე სილვა — ე. მაღალაშვილი,
ურიელი — ზ. სტურუა

ერთხელ, როცა მოსკოვის მცირე თეატრში მთავარ რეჟისორად ევგენი სიმონოვი მივიდა და შექსპირის ტრაგედიის „ანტონიუსი და კლეოპატრა“-ს დასადგმელად ემზადებოდა, გამჭრიახმა და შორსმჭვრეტელმა ჩემმა მასწავლებელმა, თეატრმცოდნე პავლე მარკოვიმა სიმონოვი გააფრთხილა მუშაობაში მოსალოდნელი დისონანსების გამო. მარკოვიმ მიაჩნდა, რომ სიმონოვის მიერ შეტანილი მუშაობის სტილი არ შეიძლება დამკვიდრებულიყო ამ თეატრში, რადგანაც ეს თეატრი, მარკოვის ვარაუდით, „სხვა პროფილის“ თეატრია!

მართლაც რომ საყურადღებო გაფრთხილებაა და ამაზე ნამდვილად უნდა დაფიქრდეს ყველა თეატრი, ყველა შემოქმედებითი კოლექტივი, რომლებიც შექსპირის დადგმას განიზრახავენ. თუ არ არსებობს შემაკავშირებელი ძაფები, თუ თეატრის პროფილი შექსპირის დრამატურგიის სულისკვეთებას არ პასუხობს, მაშინ თეატრს დიდი საფრთხე ემუქრება.

ქართული თეატრი სწორედ „იმ პროფილისაა“, რომელიც შექსპირს მითხბოჯს: ასე იყო ყოველთვის, იქნება მო-

მავალშიც, თუ რასაკვირველია, თეატრს გადარჩება, თუ თეატრსა და მის მსახურთ ავის მოსურნენი საბოლოოდ არ მოსპობენ.

შექსპირი ქართული თეატრის, ქართველი მსახიობისა და რეჟისორის „სისხლშია“. ლაპარაკია არა კონკრეტულ სცენურ ქმნილებებსა და სახეებზე, არამედ სულიერ ნათესაობაზე, „სისხლის“ (იგულისხმება — სცენურის) ჯგუფობრიობაზე, რომლებიც თეატრს აუცილებლად გამოიყვანს საჭირო გზაზე და შექსპირის სარბიელზე გზას გაუკაფავს. ქართული თეატრის მსახიობები შექსპირის მაგით არიან აღსავსენი, ეს მაგია გულში, ტვინში, თითებშიაც კი აქვთ გამოჯდარი. და ამ, ზოგჯერ მიუწვდომელ, შექსპირისეულ „გრძნეულ ხმას“ ქართული თეატრალური ზელოვნება არაერთხელ გაუკეთილშობილებია.

ნათქვამი პირდაპირ იმ თეატრსაც შეეხება, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა შექმნა, შეეხება აგრეთვე პირადად მას. თავისი ცხოვრების განმავლო-



ესთერი — ს. კიაურელი, ივლითი — ნ. ღუმბაძე

ბაში კ. მარჯანიშვილი ყოველთვის შექსპირისაკენ მიისწრაფოდა. მან დადგა შექსპირის ბევრი პიესა. ზოგიერთი მათგანი, როგორც მაგალითად, „ჰამლეტი“, მან რამდენიმეჯერ დადგა, მათ შორის რუსთაველის სახ. თეატრის სცენაზე. მის თეატრში კი იდგმებოდა მისი რეჟისორობით „ოტელო“, ხოლო შემდეგ „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, „რომეო და ჯულიეტა“, „მეთორმეტე ღამე“, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, „რიჩარდ III“ და ისევ „ანტონიუსი და კლეოპატრა“ პილარი უდის დაღვით. „ანტონიუსი და კლეოპატრა“ ანტიკურ სიუჟეტზეა შექმნილი. მაგრამ იგი არ არის ისტორიული ქრონიკა და ყველა, ვინც ამ ტრაგედიით დაინტერესებულა, არა იმდენად ისტორიულ რეალებს ეძებდა მასში, რამდენადაც იმას, რაც ამ „რეალებს“ ხელოვნების საგნად აქცევდა და თანამედროვე მაყურებლის სულთან დააკავშირებდა.

თუმცა, აქ პირდაპირი, და ამდენად, ვულგარული პარალელები შეუძლებელია. მაგრამ შექსპირისეულმა შემოქმედებითმა სულმა თავისი გამოძახილი ნებისმიერ დროში უნდა ჰპოვოს. კაცობრიობის ცხოვრებაში შექსპირი დროთა ცოცხალ კავშირთა კანონების მიხედვით შედის და სწორედ ამ კავშირს ადამიანის გონების გამახვილება, მისი აზროვნების, სულის გამდიდრება ძალუძს. შექსპირისადმი მიღვთა შეიძლება სხვადასხვააირი იყოს. პილარი უდმა ტრადიციული წაკითხვის გზა აიჩრია.

რეჟისორის პოზიციის გარკვეულობა თავს იჩენს მთელი სპექტაკლის განმავლობაში. მასში არ არის არავითარ ბუნდოვანება, შექსპირის „შეცვლის“ არავითარი ცდა, — არ ჩანს სურვილი ყველაფრის „უკუღმა“, უჩვეულოდ, ლოგიკის საწინააღმდეგოდ, არატრადიციულად გაკეთებისა. სპექტაკლში არ არსებ

ბობს არავითარი პრეტენზია „ნოვატორობაზე“, არ ჩანს თავბრუდამხვევებურ ტრანსფორმაციები, მეტამორფოზები და შ.

3. ვუდის სპექტაკლში ყველაფერი შექსპირის მიხედვითაა თავიდან ბოლომდე. ტექსტის მიმართ რეჟისორმა დიდი კეთილსინდისიერება და ყურადღება გამოიჩინა. აქ, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, არ არის კუბური, შემონახულია სურათების თანმიმდევრობა, თუმცა ზოგიერთი მოქმედი პირი გაერთიანებულია. ესეც ადასტურებს ტექსტისადმი მზრუნველობით დამოკიდებულებას და კიდევ იმას, რომ რეჟისორისათვის შექსპირი — შექსპირია და „სხვა“ არ შეიძლება იყოს. რეჟისორს არ სურს გადახრა არც „მარცხნივ“ არც „მარჯვნივ“ და სწორედ ამიტომ მისა სპექტაკლი (ბოდიშს ვიხდი გამეორებისათვის) ისეთია, როგორც არის და „სხვა“ არ შეიძლება იყოს.

ალბათ დამეთანხმებით, რომ ეს ერთგვარი გამოწვევაა. გამოწვევა ბევრი თანამედროვე თეატრისა და რეჟისორობისა, სრული გულგრილობაა მოსალოდნელი საყვედურების მიმართ, იმის გამო, რომ რეჟისურა „არ ჩანს“, დაიკარგა, დაძველდა, „არათანამედროვეა“. აქ რეჟისორის პოზიციის სიმტკიცეა საცნაური.

სრულად არ ვაპირებ იმის მტკიცებას, რომ სპექტაკლი, რომელიც კლასიკური დრამატურგიის მასალის მიხედვით დაიდგა, აუცილებლად უნდა იყოს „სამუზეუმო“, ხოლო თვით დრამატურგია — ხელუხლებელი. არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ მიუხედავად შექსპირის ღრმა გაგებისა, სპექტაკლში მაინც უნდა იგრძნობოდეს დღევანდელი დღისადმი ავტორების დამოკიდებულება.

რეჟისორმა დათო ანდლულამქემ გახ. „თბილისის“ კორესპონდენტის შეკითხვაზე სპექტაკლთან დაკავშირებით თქვა: ეს ჩემი თეატრი არ არისო. პროფესიონალებისთვის ახალგაზრდა რეჟისორის აზრი გასაგებია. რა თქმა უნდა, თუ ვაღივალისწინებ თანამედროვე რეჟისურის ძიებანი, მათ შორის ქართული რე-

ჟისურისაც (ხოლო, შესაძლოა, ქართული რეჟისურისა უპირველეს ყოვლისა), ალბათ, სპექტაკლის დადგმის გადაწყვეტა შეიძლებოდა თავისი სტილისტიკით, გამომსახველობითი ხერხებით, კომპოზიციით სხვანაირი ყოფილიყო — უფრო დროსთან დაკავშირებული. რა თქმა უნდა, თანამედროვეობა ან არათანამედროვეობა თეატრალურ ხელოვნებაში საბოლოო ჯამში განისაზღვრება არა თამაშის ცალკეული ხერხებით და რეჟისურის მკაფიო გამომგონებლობით, არა ზედაპირული „პარალელებით“ და „ალუზიებით“, არამედ სპექტაკლის კონცეფციით, რეჟისორის აზროვნებით, მისი მხატვრული, ცხოვრებისეული, მსოფლმხედველობითი პოზიციით. და აქ საქმე ის როდია, რომ აუცილებელია ჩვენი და ან-

„ანტონიუსი და კლეოპატრა“. ანტონიუსი — ო. მელნიკოვსკისი





ტიკური ხანის ცხოვრების შეპირისპირება (ღმერთმა დამიფაროს!), საჭიროა პიესა (და სპექტაკლიც) მაყურებლის თანამედროვე აზროვნებას მიუუახლოვოთ, ასოციაციურად ჩვენთვის გასაგებად გადავიკითხოთ და გადავითამაშოთ დრამატულ მასალაში ის, რაც ამ მაყურებელს განსაკუთრებით ააღელვებს. შექსპირი კი, შესაძლოა, როგორც არც ერთი სხვა დრამატურგი, ამ საშუალებას გვაძლევს. სპექტაკლს, რომელიც შექსპირის მიხედვითაა დადგმული, ყოველთვის უნდა ჰქონდეს ზუსტი მისამართი.

რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სპექტაკლის მოქმედება ჩვენს დროში უნდა იყოს გადატანილი. სიტყვამ მოითანა და ასეთი ცდები ჩვენთვის ცნობილია. სულ ახლახან რუმინელმა რეჟისორმა ლ. ჩილიეიმმა შექსპირის „ჰამლეტის“ მოქმედება გადმოიტანა XIX საუკუნეში, ბისმარკის დროში, ხოლო როზენკრანცი და პილდენსტერი ნი პოლიციის აგენტებად გადააქცია.

ღიახ, შექსპირი ვერ ითმენს უბადრუკ გადაწყვეტას და აქ ლაპარაკი ასეთ „ექსკურსებზე“ კი არ არის. შემოქმედის სული უნდა ამოძრავებდეს სპექტაკლის მოქმედებას, უნდა შემოიჭრას ჩვენს ცხოვრებაში, უნდა იყოს თავისებური ხილი მაყურებლის გულისაკენ. და ჩვენ დღეს, როგორც არასოდეს, ველით ამ „გრძნეულ გამოძახილს“, რომელსაც შექსპირისეულ მაგიასთან შერწყმულს, თეატრში ძალუძს სასწაული მოახდინოს!

და აი, რეჟისორის მიერ შექსპირის ტრაგედიის შესანიშნავი გაგების მიუხედავად, მიუხედავად მაღალპროფესიონალიზმისა, რომლითაც აღბეჭდილია რეჟისორის ნამუშევარი და მსახიობთა შესანიშნავი ქორითი (სიამოვნებით მიუნდა აღვნიშნო მსახიობთა ხმებისა და მეტყველების მაღალი დონე), მაღალი სამშემორულებლო და გაფორმების კულტურის მიუხედავად, მარჯანიშვილელთა სპექტაკლმა ვერ მიადღწია სწორედ ამ „გრძნეულ გამოძახილს“. აკი პიესაში ამის პირობა არსებობს: სისხლიანი, სა-

სტიკი და უღმობელი ბრძოლა დაპირისპირებულ ძალებს შორის, ბრძოლა მელშიც ერთმანეთს ეჯახება ორი სამყარო, ორი მსოფლმხედველობა, ორი სასიცოცხლო პრინციპი, ბრძოლა, რომლის შესახებ ბერნარდ შოუ წერდა: „სკვლელია ბადებს მკვლელია და ყოველთვის ამას სჩადიან სამართლის, ღირსებისა და მშვიდობისათვის, სანამ ღმერთები სისხლისაგან არ დაიღლებინ და არ შექმნიან ადამიანთა ახალ მოდემას, რომელსაც შეეძლება შეიგნოს, რომ ასეთი ცხოვრება შეუძლებელია“

ღმერთები უკვე დიდი ხანია, რაც დაიღალნენ სისხლისღვრისაგან, ეს უჭკველია. მაგრამ ვი, რომ... საქმე ისაა, რომ არ იცვლება იმ ადამიანთა მოდგმა, რომელთაც ამ ჭეშმარიტების გაგება ძალუძს...

აი, ის პირები „ხიდისათვის“ ჩვენს ცხოვრებაში, ჩვენს სინამდვილეში. და შემძლია ვთქვა, მარჯანიშვილელთა სპექტაკლში ასეთ მომენტად ტრიუმფირატის სცენა გვევლინება. ამ სცენაში კველაფერი უკიდურესად დაძაბულია, თითქოს დანის პირზე გადის. ხმაღდა-ხმაღ შებმა, ღიმილის, იუმორის, ირონიის შებმა, შებმა ურთიერთგაგებისა და განცალკავებულობისა, ნდობისა და უნდობლობისა, ცდა შეთანხმებისა და შეუძლებლობა ამის მიღწევისა. რაც არ უნდა ვთქვათ, სიტუაციის „გამოცნობა“, ასოციაციების წარმოშობა ჩვენთვის, ქართველებსათვის კარდაუვალია. მაგრამ ის სცენა და ის აზრი, რომელიც შექსპირის და რეჟისორის მიერ მასში ჩადებულია, შემდგომში თავის გავრძელებას არ პოულობს, ქრება სხვა სიუჟეტური ხაზების პერიპეტებში და არ იბეჭდება საერთო სადადგმო გადაწყვეტაში.

მახსოვს, იავის დროზე (შედარებისათვის კი არა, არამედ აზრის ახსნა-განმარტებისათვის) ვახტანგოვის სახ. თეატრის სცენაზე სპექტაკლი „ანტონიუსი და კლეოპატრაში“ გადაწყვეტას განსაზღვრავდა ჩვეულებრივი არენა. ამაში იყო ნაგულისხმები სათანადო აზრი:

რომისდროინდელ არენაზე მიმდინარეობდა გლადიატორების სისხლიანი ბრძოლა, მაგრამ მინდა აღვნიშნო: ეს იყო გადაწყვეტა, რომელშიც აღიბეჭდა სპექტაკლის სახე. კიდევ ერთი, ჩვენთვის უფრო ახლობელი მაგალითია — რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“. სცენათითქოს დარბაზის გაგრძელებაა (შესაძლებელია, მისი სარკული გამოსახულება). თეატრი თეატრში! რეჟისორის აზრი შექსპირის აზრს ემთხვევა: თეატრი ცხოვრებაა.

მარჯანიშვილელთა სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა ასეთ განზოგადებას მოკლებულია. და რეჟისორთან ერთად აქ პასუხისმგებელია მხატვარიც. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სადადგმო გადაწყვეტის საკითხი ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხია თეატრის პრაქტიკაში. მასზე ბევრად არის დამოკიდებული სპექტაკლის აჟღერება.

რაც შეეხება გაფორმების სხვა მხარეებს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხატვარი შოთა გლურჯიძე გემოვნებით, ცოდნით და კეთილსინდისიერად ქმნის სცენაზე ანტიკური სამყაროს სურათს. ამ აზრს ყველაფერი ემორჩილება. თადები და სვეტები, სარკოფაგები და ტახტები, ავეჯი და მდიდრული სამოსელი. რას იზამ, ისტორიზმი ამ ჩანაფიქრში აუცილებელია და მხატვრის მიერ დაცულია კიდევაც. ორიენი — რეჟისორი და მხატვარიც, ისტორიული სიზუსტისაკენ ისწრაფიან.

არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ რეჟისორმა და მხატვარმა თავიდან აიცილეს მოქმედების ფრაგმენტულობა, რომელიც სხვათა შორის ამ უზარმაზარ სცენურ მასალაში მოსალოდნელი იყო. ტრაგედიის სურათებისა და მივლენების სიმრავლე გულისხმობს მოქმედების ადგილების სწრაფ შეცვლას, ერთიანი სცენური გადაწყვეტა უზრუნველყოფს მათ გადასვლას ერთი ადგილიდან მეორეზე. სურათების ცვლა სინათლის მეშვეობით ხდება, ზოლო გაფორმების დეტალები მხოლოდ უმნიშვნელო დეტალებში იცვლება. სტაბილური სცენური დანადგარი სცენურ მოქმედებას სიდიადეს აძლევს,



კლოპატრა — გ. გაბუნია,
ანტონიუსი — თ. მეღვინეთუხუცესი

რაც თანაბრად ვრცელდება როგორც რომის, ასევე ეგვიპტის სცენებზე.

რეჟისორმა უზარმაზარი მუშაობა ჩაატარა, შეძლო მსუბუქად შესულიყო უცნობ კოლექტივში (ერთი საქმეა თეატრის ნახვა გასტროლების დროს, მეორე კი ამ თეატრთან შემოქმედებითი და სამუშაო კონტაქტების დამყარება), მთელი ძალით გამოავლინა მსახიობების შესაძლებლობები, შესძლო მთავარი — გადალახა ენობრივი ზღურბლი.

სპექტაკლის შექმნის პროცესში პ. ვუდს მუშაობაში ერთი უბადლო უპირატესობა ჰქონდა: შექსპირის გასაოცარი ცოდნა! სწორედ ამან ითამაშა მთავარი როლი კოლექტივთან ურთიერთობაში, მხატვრულ სახეებზე მუშაობისას, ქმედითი ხაზების დადგენაში და გზა გაუკაფა მსახიობის გულისკენ. ზოლო ყოველი მათგანი — გამორჩეული ინდივიდუალობაა და (მიუხედავად თეატრალურ სამყაროდან ზოგიერთი „მწერლუკის“ მტკიცებისა) — პიროვნება. მე კარგად ვიცნობ მათ შესაძლებლობებს და ვიცი, რომ მათ შექსპირის ძალა შესწევთ.



მსახიობთა ნაშუქვერების ანალიზი კლეოპატრას როლის შემსრულებლის გურანდა გაბუნიათი მინდა დავიწყო. არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ კლეოპატრას როლი, ისევე როგორც ლედი მაკბეტისა, ერთ-ერთი ურთულესია მსოფლიო ქალთა რეპერტუარში. თავის დროზე დიდი ტრაგიკული მსახიობი აღისა კოონენი, რომელმაც კამერული თეატრის სცენაზე კლეოპატრას სახე შექმნა, წერდა: „დიდი მსახიობებიც კი ვერ ახერხებდნენ ამ მხატვრული სახის ზორც-შესხმას“. შესაძლოა ეს ნათქვამია, როგორც ნუგეში ბელუკულმართი მსახიობებისათვის, ან როგორც კეთილი შეძახილი შემართებისკენ, მაგრამ, ცხადია თვით მიკარება ამ როლთან, უზომო სიმდიდრით აჯილდოვებს მსახიობებს და აძლევს მათ გრძნობების მთელ სამყაროს, გრძნობებისა, რომლებიც ჭეშმარიტად მიუწვდომელია, ძნელად ასახსნელი, თითქმის კოსმოსური. როლა მოითხოვს მაქსიმალურ ენერჯის, გამოცდილებასა და ოსტატობას.

კლეოპატრა! მას იოლად ვერ მოიხვლეთ, ის თითქოს გისხლტება, იკლაკნება, ეხევეა, როგორც ის გველი, რომელიც ასე ადვილად კლავს მას. კლეოპატრა ყოველ წუთს იცვლის თავის სახეს, მისი გრძნობები და მოქმედება გაუთვალისწინებელია და სწორედ ამიტომ ეს სახე უსაზღვრო ფანტაზიის საშუალებას იძლევა. ალბათ ამ საშუალებით მწერლებიც სარგებლობდნენ — მათ ნაწარმოებებში კლეოპატრა სხვადასხვა ხასიათით გვევლინება. ბ. შოუსთან, მაგალითად, იგი ჯერ კიდევ ბავშვია, რომელიც გაოცებული მყურებლის წინ ვერაგ დედოფლად და ვეფხვქალად გადაიქცევა. შექსპირთან იგი უკვე ჩამოყალიბებული მბრძანებელია, ძალაუფლების, ბატონობის მოყვარული და მძევინვარე, გაუწონასწორებელი, ენებიანი და ჟინიანი ქალი, რომლისთვის სწორედ ვნებები განსაზღვრავენ მის ქცევებს, წარმართავენ ადამიანებისადმი მის სიყვარულსა და სიძულვილს. და თუ გავიხსენებთ რამდენი ლეგენდა კლეოპატრას სახელთან დაკავშირებული,

ლი, რამდენი ისტორიული ამბავი ტრიალებს ამ პიროვნების გარშემო, მაშინ მსახიობის წინ მოდგაწვობის ფართო ასპარეზი იშლება — ეძიე „მოცემულ პირობებში“ შენთვის საჭირო და ახლობელი, ააშენე როლის ქმედითი ხაზები — მსახიობის ფანტაზიას ზომ არა აქვს ზღვარი და არც ლეგენდებს, არც ისტორიულ ექსკურსებს არა აქვთ ამ ფანტაზიის შეზღუდვის საშუალება.

როგორი იყო კლეოპატრა? პასუხს ამ შეკითხვაზე ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თვითონ მსახიობი იძლევა.

უნდა გამოვიტყდეთ, შიშის გრძნობა დამებადა, როცა გავიგე, გურანდა გაბუნია კლეოპატრაზე მუშაობსო. ვიფიქრე: ნამეტანი დიდი ნახტომია, დიდი, თითქმის მიუწვდომელი სიმაღლეა. როგორ მიუახლოვდება შემსრულებელი მას და ბოლოს, სად უნდა ვემიოთ ჭეშმარიტება?

ჭეშმარიტება კი იმაშია, რომ გურანდა გაბუნია ძალზე რთული გზა გაიარა. ამ გზის, ამ ძიებების განსაზღვრა და განმარტება შეიძლება ასე: საკუთარი თავის, საკუთარი მონაცემების დაძლევა. მსახიობის ბიოგრაფიაში ეს არის მოულოდნელი და მე ვიტყვი, გმირული ნახტომი. ბრწყინვალე სახასიათო მსახიობი, აღსავსე უშრეტი იუმორის გრძნობით (და არა მარტო სცენაზე!), მას არასოდეს არ ეშინია სცენაზე სასაცილო, ზოგჯერ კი გროტესკულ გადამეტებებს მიმართოს. იგი უგულვებელყოფს ქალისთვის „არასახარბიელო“ მდგომარეობას, არ ეშინია სცენაზე იყოს არაქალური, უღამაზო (გავიხსენოთ მისი მაკაროვა ა. აფინოგინოვის „შიშში“), მას არ აშინებს არავითარი რისკი!

კლეოპატრას როლში მსახიობი თითქოს რევანშს იღებს და ესეც რისკია, რადგანაც საქმე არა მარტო ქალურ სილამაზესა და მომზიბვლელობაშია, არამედ ნაცნობი, ყოფითი კომედიური სიტუაციებიდან თავის დაღწევაში, თანდაყოლილ იუმორსა და თვალშისაცემი მოურიდებელი ქცევისაგან განთავისუფლებაში. მას მერე კი — ჩამირვა უძირო-

უფსკრულში, რომლიდანაც შეიძლება უკან დასაბრუნებელი გზაც კი ვერ ნახო. აი, ეს ნამდვილად რისკია! და გუზრანდა გაბუნია წაეიდა ამ რისკზე.

თავისი თავის გადაღაზვის პროცესი თანდათან, ამოცანის სირთულის სრული გათვითცნობიერებით, მიზანდასახულად ვითარდებოდა. ნიჭიერმა მსახიობმა შეძლო მთავარი ამოცანის მიღწევა: თავისი ჩანაფიქრის ბოლომდე განხორციელება. კლეოპატრას როლი სპექტაკლში აგებულია გარკვეული ლოგიკური მიზანდასახულობით. ლოგიკა კი იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობი ცდილობს თანდათანობით, თანმიმდევრობით დაძლიოს კლეოპატრას რთული სცენური სახე. იგი ცდილობს გამოაოლინოს მისი სულიერი ცვალებადობა, რომელიც ზოგჯერ თვალის მიღმა დამალული. მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ მოვასხენებთ.

მე არ მახსოვს, რომ კლეოპატრას როლის საუკეთესო შემსრულებლებზე (ისეთებზეც კი, როგორც იყო ვერიკო ანჯაფარიძე და ალისა კოინენი) არ აღვნიშნოთ, რომ ამ როლში ქალი იმარჯვებს დედოფალზე. ალბათ ეს მარტო გამორჩენილი მსახიობების თამაშთან და სახის გადაწყვეტასთან არ არის დაკავშირებული, არამედ თვით დრამატურგიულ მასალასთან, სახის კონცეფციასთან და რასაკვირველია, ისტორიულ სინამდვილესთან, რადგანაც ამის საფუძველი თვით ტრაგედიაში არსებობს. ვფიქრობ, რომ შოუს „კეისარი და კლეოპატრაში“ კი გაცილებით მეტი ყურადღება ეთმობა კლეოპატრა-დედოფალს — იულიოს კეისარს ეს პრობლემა ძალიან აწუხებს და აფიქრებს. „ანტონიუს და კლეოპატრაში“ პოლიტიკური აქცენტები განაწილებულია ოქტავიანე კეისარზე და მარკ ანტონიუსზე, ხოლო კლეოპატრა-დედოფალი, სადღაც „მათ შორისა“ და ამას ვერავენ ამჩნევს და სწორედ რომ ქალი სჯობნის დედოფალს. ბ. ბელინსკი წერდა თავის დროზე, რომ „რომეო და ჯულიეტას“ პათოსს სიყვარულის იდეა წარმოადგენს. ვფიქრობ, იგივე შეიძლება „ანტონი-

უსსა და კლეოპატრაზე“ ითქვას. ყოველ შემთხვევაში, რეჟისორი პ. ვუდი და მსახიობი გ. გაბუნია ამას არ უარყოფენ. გაბუნია-კლეოპატრა არ ბრდღვის ვნებებს, არ წარმოგვიდგება ჯოჯოხეთის მამხალად და ვეფხვად გალიაში. მე პირიქით მომეჩვენა, რომ ამ კლეოპატრას ახასიათებს ქალური სისუსტე და იგი არა იმდენად მმართველია, რამდენადაც უნდა მმართველად წარმოგვიდგეს და ყველაფერს აკეთებს თავისი უფლებების და ძალის დემონსტრაციისათვის. არის ამაში რაღაც ძალდატანება, მოჩვენებითობა — აი, შემომხედეთ როგორი ვარ და გეშინოდეთ ჩემი! სამაგიეროდ, თავისუფლება და ბუნებრიობა თავს იჩენს იქ, სადაც კლეოპატრა-გაბუნია გვეკვლინება, როგორც შეყვარებული, ეშმაკი, მზიარული ანდა ეჭვიანი ქალი. მსახიობი ბოლომდე გახსნილია და ბოლომდე მართალია თავისი პირადი გრძნობების გამოვლინებაში. მას არ სჭირდება სხვებისათვის თავისი სიყვარულის და ეჭვიანობის დამალვა. იგი

ოქტავიანე — ნ. მაგალობლიშვილი, ანტონიუსი — თ. მელვინეთუხუცესი, ლაილუსი — დ. დვალისვილი





ეროსი—ა. ბუაძე, ენობარბოსი—გ. ჩუგუაშვილი, ანტონიუსი — ო. მელვინეთუხუცესი

არ ერიდება არც მსახურებს, არც მეომრებს, არც თავის მტრებს — კეისრის დესპანებს. განსაკუთრებით შთაბეჭდავია სცენა, სადაც კლეოპატრა იგებს ანტონიუსის ოქტავიაზე ქორწინების ამბავს. რისხვა, უნდობლობა იცვლება ეჭვით და არანორმალური სურვილით, რომ ეს საბედისწერო ცნობა არ გამართლდეს. და როცა ეს ვნებათა ღელვა თავდება ჭეშმარიტების გაგებით, ჩვენს წინაშე რჩება არა დედოფალი, არამედ ქალი, ჩვეულებრივი ქალი, რომელიც დარდით განადგურებულია და გულმოდგინდება, ქალი, რომელიც უბრალოდ აღმიაწურად, შეიძლება ითქვას, ბავშვივით არის თავზარდაცემული ამ უბედურებით და სურვილი აქვს აქვე, აქ წუთს გამოიტყოს ეს ჩვეულებრივი ქალური ცრემლით. და იგი ჩუმად ტირის, როგორც იტირებდა ჩვილი ბავშვი, რომელსაც დაუნგრევს ბროლის სასახლე. შეურაცხყოფილი დედოფლის თავმოყვარეობა მეორე პლანზეა და ახლა ცრემლიაა საწინააღმდეგეთ. ცრემლი კი მისი სევდისა და უსუსურობის მაჩვენებელია. დიახ, ეს ეწინააღმდეგება დედოფლის ლოგიკას, მაგრამ ეთანხმება ქალისას.

თუმცა სასიკვდილო გადაწყვეტილებას იგი არა უსუსურობის ან სისუსტის გამო ეღებულობს, სიკვდილზე მიდის ქალი, რომლისთვისაც ანტონიუსის გა-

რეშე სიცოცხლეს ფასი არა აქვს. წყნარი და ამაყი ემშვიდობება გურანდა გაბუნიას კლეოპატრა სიცოცხლეს.

ოთარ მელვინეთუხუცესისთვის უფრო იოლი გამოდგა ანტონიუსის სახის ხორცშესხმა. ჰამლეტმა, ოიდიპოსმა, ოტელომ, ფიროსმანმა, ჩონთამ, დათა თუთაშხიამ, გიორგი ორბელმა და ბევრმა სხვა სახემ უკვე დიდი ხანია ამ ღირსშესანიშნავი მსახიობის შემოქმედების გმირულ-რომანტიკული, ტრაგიკული ხასიათი განსაზღვრეს. ანტონიუსის სახე მისთვის მოულოდნელი ნახტომი კი არა, მისი შემოქმედებითი ძიებების ლოგიკური განვითარებაა, იმ ძიებებისა, რომელთაც ყოველთვის დაძაბულად და სიხარულით ელოდება მაყურებელი.

ალბათ ო. მელვინეთუხუცესს ოცი წლის წინ რომ ეთამაშა ანტონიუსი, სულ სხვანაირად წარმოადგენდა მას. უკეთესი იქნებოდა თუ უარესი, ამაზე არ არის საუბარი — ხუთბალიანი სისტემით ხომ არ ხდება შემოქმედის შეფასება! იგი უბრალოდ სხვანაირი იქნებოდა: ნაკლებად გამოცდილი, უფრო სწრაფი; ნაკლებ მეფური, უფრო გაშმაკებული; ნაკლებად დინჯი, უფრო თავშეუკავებელი ან, როგორც პლუტარქე წერდა—დაუდგრომელი, ნაკლებად გონებადინჯი, უფრო ცოდვილი; ნაკლებად იმპოზანტური, უფრო ვნებიანი; ნაკლებად „მიწიერი“, უფრო ცეცხლოვანი. ეს

ჩამოთვლა შეიძლება უსასრულოდ გაგრძელდეს, რაც სრულიად ბუნებრივია, რადგანაც მსახიობის პირადი თვისებები ბევრად განსაზღვრავენ მისი გმირის ხასიათს, მის სცენურ გამოსახულებას. ო. მეღვინეთუხუცესი არ არის გამონაკლისი. მაგრამ ეს „უფრო“ ან „ნაკლებად“ არ ამოწურავენ ჩვენს წარმოდგენას ანტონიუსის შესახებ. ანტონიუსის სახე, როგორც კლეოპატრასი, რთული და ამოუწურავია. ეს ყოველივე ბადებს მაყურებლის მოლოდინის მაქსიმალისზმს, სახის ჭარბი განხორციელების მოლოდინს. შეიძლება გავიგოთ რა დიდი პასუხისმგებლობის წინაშე დგას მსახიობი. შეიძლება ისიც გავიგოთ, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ შემთხვევაში მის ავტორიტეტს. და თუ ჩვენს წინაშეა ისეთი მსახიობი, როგორც მეღვინეთუხუცესია, ნდობა მის მიმართ გადაწყვეტ როლს თამაშობს.

მსახიობის შესრულებაში იმარჯვებს არა დეტალების სიუხვე, არამედ არსებითის არჩევა. მსახიობი არ აპატარავებს წვრილმანებით გმირის სახეს, უფრო განზოგადებისაკენ მიისწრაფვის. ემოციების აფეთქებებს ცელის დინჯი, დარბაისლური სიმშვიდე, ზოგჯერ კი ცივი გულგრილობა და განდგომა. ასეთ

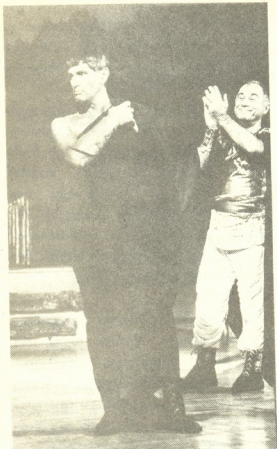
წუთებში გვეჩვენება, რომ ანტონიუსი შეწუხებულია შექმნილი სიტუაციით და თვითონაც არ უხარია, რომ ჩაბმულია მასში. მაგრამ, შესაძლოა ეს მხოლოდ გვეჩვენება...

ასე თუ ისე, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ო. მეღვინეთუხუცესის ანტონიუსი თითქოს თავს იკავებს და ეს ჩუმი, შინაგანი ბრძოლა საკუთარ თავთან, ზოგჯერ ირონიული, მწარე ანდა ოდნავ დამცინავი ღიმილით „ნათდება“ ხოლმე (ხშირად საკუთარი მისამართით). ასეთ წუთებში გამოსჭვავის მასში როგორღაც მოტეხილი, განადგურებული ლომის სახე.

თავის დროზე ცნობილი თეატრმცოდნე გ. ბოიაჯიევი წერდა შექსპირის ანტონიუსის „ტრაგიკული მოტეხილობის“ შესახებ. დარწმუნებული ვარ, რომ მსახიობისათვის ეს აზრი არ იყო ცნობილი და საერთოდ, არ არის საყალღებულ მსახიობისათვის ყველაფრის კითხვა, რაც კი მათ გმირებზეა დაწერილი, (კ. მარჯანიშვილმა „ჰამლეტზე“ მუშაობის პერიოდში უშანგი ჩხეიძეს აუკრძალა რაიმე წაეკითხა ჰამლეტის შესახებ), მაგრამ აქ მსახიობის ინტუიციამ გაიკვლია გზა. ანტონიუსის მოტეხილობის ოდნავ შესამჩნევი ნიშნები თა-

სცენა სპექტაკლიდან





პომპეუსი — შ. გორგილაძე,
ლაბლუსი — დ. დვალისვილი

ვიდან ბოლომდე გასდევს მის სახეს. ეს იგრძნობა კლექოპატრას სცენებში, ტრიუმფირატის სცენებშიც, სადაც ჭიქით ხელში წყდება ქვეყნის ბედი. ეს მოტეხილობა იგრძნობა ოქტავიასთან სცენაშიც. თვითონ სცენა თითქოს შენელებულ რიტმში თამაშდება. წყნარი, დინჯი, თავშეკავებული და ოდნავ ამაყი, ირონიული ანტონიუსი (მან კარგად იცის ამ კავშირის ფასი) თითქოსდა აღწევს თავისი „ტყვეობის“ მწვერვალს და უცებ მართლ რომ რჩება, წარმოთქვამს ნაღვლიანად და ძლივს შესამჩნევი ღიმილით:

...აქ ქორწინებით
თუმცა მშვიდობა მოვიპოვე,
სიამოვნება
აღმოსავლეთში უნდა ვეძიო.

არა, ეს აღმოჩენა როდია, ეს მისაჩაფიქრების ლოგიკური დასკვნაა. სევდიანი ღიმილი თითქოს მოწმობს: რა

სასაცილოდ გამოვიყურებო შექმნილ სიტუაციაში! თითქოს საკუთარ ხსენებითხება: ნუთუ მე ვარ ეს, ანტონიუსი?! ეკითხება და არ სჯერა! თითქოს გამოსავალს ეძებს და პოულობს კიდევ. გადაწყვეტილება მიღებულია და ანტონიუსი განთავისუფლებულია სულით, როგორც არწივი, გალიიდან გამოშვებული, მიჰქრის მყუდრო სავანედან ქარიშხლისაკენ, სიხარულისაკენ და... საკუთარი აღსასრულისაკენ. ამაშია ოთარ მეღვინეთუხუცესის გმირის ბედის ტრაგიკული გარდუვალობა. და ეს — შექსპირისეულია, შექსპირთან სრულ თანხმობაშია.

შექსპირთან სრულ თანხმობაშია გადაწყვეტილი ოქტავიანე კეისრის სახეცნოდარ მაგლობლიშვილის შესრულებით. თანხმობა არა სახის ტრადიციულობაშია, არამედ, მის მოულოდნელობაში. ეს არის მისი, მსახიობური, გადაწყვეტა. მაგლობლიშვილის კეისარი არა იმდენად პომპეზური და იმპოზანტურია, რამდენადაც გამჭრიახი და ბრძენი, ცივი და დინჯი, ირონიული და გესლიანი, ელასტიკური და მოქნილი, რომელიც მშვენივრად ზედება, რომ მბრძანებლის ცხოვრებაში ძალა კი არ არის გადამწყვეტი, არამედ გონება, ალღო, აზროვნების მოქნილობა.

ღიბ, ჩვენს წინაშეა ჭკვიანი, მოაზროვნე, წინდახედული მმართველი, რომელმაც იცის თავისი თავის ფასი; მას ძალუმს იყოს ბოროტი და თავშეკავებული, თავშეუკავებელი და უდარდელი, მშვიდი და გამჭრიახი, მაგრამ სიბოროტე და თავშეკავებულობა მუდამ ცვლიან ერთმანეთს, რადგანაც ამ კეისარს შეუძლია კონტროლი გაუწიოს თავის ქვეევებს. მას შეუძლია საჭირო მმართველება მისცეს თავის გრძნობებს, თავის შეკავებაც ძალუმს. კეისარი-მაგლობლიშვილი აღვირს ქაჩავს იქ, სადაც ეს საჭიროა, რათა მერე უკეთესად მოემზადოს ნახტომისათვის. კეისარის გამომცდელი, გამჭრიახი, ჭკვიანი მზერა მის შინაგან სულიერ ძალაზე მეტყველებს.

მართალი ვითხრათ, მე, ცოცხალი არ იყოს, მაწუხებდა ის აზრი, რომ მსგავსება ზომ არ იქნება მგალობლიშვილის კეისარსა და მისივე იაგოს შორის. ასე ემართება ზოლმე მსახიობებს, რომლებიც ბოლომდე „გაითქვიფნენ“ მათ მიერ შესანიშნავად შესრულებულ როლში, თითქოს შეეისხლხორცნენ მას. მაგრამ აქ არაფერი მსგავსი არ მომხდარა. ჩვენს წინაშეა მსახიობის სრული „გასხვისება“ იაგოსაგან, მან სრულიად ახალი სახე შექმნა.

რასაკვირველია, კეისარი იაგო არ არის, მაგრამ მასაც აქვს მიზეზი შურისათვის. კეისარს აქვს თავისი ანგარიშები ანტონიუსთან და ამ ანგარიშსწორების გზა ხრიკით იკვებება. და განა არ არის ხრიკი, მეტიც — ზაფანგი — ანტონიუსის ოქტავიაზე ქორწინება, რომელიც კეისარმა ანტონიუსს დაუგო? აქ ორმაგი ზაფანგია — ანტონიუსისათვის და კიდევ უფრო კლეოპატრასათვის. ნ. მგალობლიშვილის კეისარი ინტრიგების ქსოვის ოსტატია, სწორედ აქ ვლინდება მისი ჭკუა და ეშმაკობა. და იგი ტკბება თავისი გამარჯვებებით, ტკბება იმიტომ, რომ ამით აჩვენებს თავის ძალას ორივეზე — ანტონიუსზეც და კლეოპატრაზეც.

დაიხ, მგალობლიშვილის კეისარს აწუხებს ყოველივე, რაც კლეოპატრასთანაა დაკავშირებული. განსაკუთრებით ეს იგრძნობა სცენაში, სადაც იგი ტადიას ეგვიპტეში გზავნის. აი, მან დახარა მზერა, მისი თითები რადაცას აწვალებენ. იგი აღელვებულია და ვერ ფარავს მას. მოგვიანებით კი, როდესაც ყველაფერი დამთავრდება და რომი გაიმარჯვებს ეგვიპტეზე, კეისარი კიდევ იცვლის სახეს. ახლა მას გამარჯვებულის იერი აქვს, მაგრამ იგი მზად არის გლანტური თავზიანობით გამოხატოს მის მიერ დაცემული კლეოპატრას დედოფლისა და ქალისადმი ყოველგვარი პატივისცემა. და კარგად ჩანს თუ რა სიამოვნებას იღებს იგი ამ მდგომარეობით, გასხივოსნებული, გამარჯვებული. კეისარი თითქოს კეკლუცობს კიდევ ამით, თუმცა ჩაფიქრებული მზერა

და სევდიანი ღიმილი სახეზე შემოიბრძნო. ჭკვიანი და წინდახედული კეისრის მუდმივი „გაორება“ მსახიობის მიერ უფაქიზეს გრძნობათა ზღვარზე გადის. ნიუანსების ამ უნატიფეს დანაწევრებაში, პოლარულად განსხვავებულ გრძნობათა, ემოციათა უსწრაფეს ცვლაში, სულის რთულ მოძრაობაში იბადება ოქტავიანე კეისრის ურთულესი სახე. ეს არის მსახიობის კიდევ ერთი გამარჯვება.

შექსპირის ტრაგედიაში უამრავი მოქმედი პიირა და ყოველი მათგანი აღნიშვნის ღირსია, რადგანაც მათ თავიანთი წვლილი შეაქვთ სპექტაკლის მთლიანობის შექმნაში. ალბათ, ეს მოკლე მიმოხილვა იქნება, მაგრამ რეცენზენტს არა აქვს უფლება უყურადღებოდ მოეკიდოს მსახიობის შრომას.

რბილ, აუჩქარებლად წყნარ რიტმში მიჰყავს ოქტავიას როლი ნანა ჩიქვანიძეს, მსახიობს, რომელიც ყოველთვის იპყრობდა ჩემს ყურადღებას როლის

ანტონიუსი — ო. მეღვინეთუბუცესი





კლეოპატრა — გ. გაბუნია.
მარდიანი — შ. ეგუტია

შესრულების მაღალი კულტურით და გმირის ფსიქოლოგიის ღრმად წვდომის უნარით. მკვეთრი, მსუყე საღებავებით იზატება და ვით დგალიშვილის მიერ განსაზღვრებული ლაპიდუსის სახე. თავისუფლად, გაქანებით ქმნის მალნაზ გორგილაძე პომპეუსის როლს. კლეოპატრას მოახლეების ქარმიანასა და ირას როლებში ახალგაზრდა მსახიობები ქეთევან გეგეშიძე და ნინაკა გელაშვილი წარმოსდგნენ. მათ თამაშს გულწრფელობა, გულითადობა ახასიათებს. განსაკუთრებით ეს ჩანს ფინალურ, — კლეოპატრას სიკვდილის სცენაში.

ყურადღებას იპყრობს ენობარბოსის როლის შემსრულებლის გივი ჩუგუაშვილის მკაფიო, დამაჯერებელი და ემოციური თამაში. ენობარბოსის სახე — ერთ-ერთი დასამახსოვრებელია სპექტაკლში. დასრულებული და გამოკვეთილია აგრძობას სახეც თემურ კილაძის შესრუ-

ლებით. შესაშური სიზუსტით გაჩვენებული ციელა რეზო ჩხიკვიშვილმა ტადიანო

სახე, რაც განსაკუთრებით გამოიკვეთა ზემოთ აღნიშნულ სცენაში კლეოპატრასთან. დასამახსოვრებელია დიმიტრი ტატიშვილი დოლაბელას როლში.

აღსანიშნავია პატარა როლებში მარლენ ეგუტია (მარდიანი, საჭურისი), ვახტანგ თანდილაშვილი (ალექსასი), ამირან ბუაძე (ეროსი), თემურ ქამბაძე (სკაროსი), აკაკი მესაბლიშვილი (მენასი), ვაჟა გელაშვილი (შიკრიკი).

მინდა აღვნიშნო ერთი მომენტი და ამით ზემოთ თქმულს დაუბრუნდე. სპექტაკლში მსახიობთა ძალების განაწილება, მათი არსებობა სცენურ ვითარებაში განხილულია მხოლოდ მათ მიერ შექმნილი სახეების ჩარჩოებში, ამ სახეების ლოგიკური და მხატვრული გადაწყვეტის მიხედვით. მაგრამ ძალაში რჩება სპექტაკლის მთლიანი, გლობალური გადაწყვეტის საკითხი, სპექტაკლის, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა „მისამართი“.

გადამრჩენლად კი ისევ შექსპირა გვევლინება. შექსპირის შესანიშნავი ტექსტი ივანე მაჩაბლის შესანიშნავი თარგმანით მოჰქრის სცენიდან, მას უსმენ, გინდა, რომ უსმინო და რაც მთავარია, გინდა ამოიკითხო რაღაც ისეთი, რაც მიმართულია ჩვენსკენ, ჩვენი დროისკენ.

მადლობა ღმერთს, ეს უფლება ჯერ არავის წაურთმევია მაყურებლისათვის.

* * *

წარსულთან შეხვედრა „ურიელშიც“ მოხდა.

„ურიელ აკოსტა!“ უნდა გამოგიტყდეთ, შიშის გრძნობა „ურიელზეც“ მქონდა. ავტორის გვარი ხომ გუცკოვია! რაღაც უცნაური გვარია, თანაც რუსული დაბოლოებით!! რუსი ხომ არ არის?! მაგრამ არა, აქ შარს ვერ მოსდებ. ყველა სახელმძღვანელოში, ენციკლოპედიაში და ცნობარებში შავით თეთრზე წერია: „გუცკოვი კარლი ფერდინანდი — გერმანელი მწერალი, დრამატურგი, პუბლიცისტი...“

თუმცა მართლ გუცკოვში არ არის

საქმე. მთავარია ის, რომ სპექტაკლი, რომელიც დღეს აღდგენილია, დადგა ვიღაც გავლით ჩამოსულმა რეჟისორმა, გვარად მარჯანოვმა (უთუოდ რუსია!!!), რომელმაც ქართული ენა არ იცოდა!!! ეს არის მთავარი, ეს!!! საინტერესოა, ძალიან საინტერესოა, ყვარლის მარან-ში რომელ ენაზე დგამდა ეს მარჯანოვი თავის პირველ სპექტაკლს ილია ჭავჭავაძის „აკაო-ყაჩაღს“. ნუთუ რუსულად? კი მაგრამ, თარგმანი სად იშოვა? თვითონ ზომ არ თარგმნა რუსულ ენაზე? ყვარლელი გლეხები დაეხმარნენ???

„ურიელ აკოსტა“ — მარჯანიშვილის შედეგია, ქართული რეჟისურის შედეგია! სპექტაკლი აღდგენილია დამოუკიდებელი თეატრის სცენაზე (თეატრის ხელმძღვანელი კოტე მახარაძე) სოფიკო ჭიაურელის მიერ. ამ წამოწყებაში მარჯანიშვილის სახ. თეატრის შესანიშნავი ტრადიციის გაგრძელებაა. თავის დროზე ჩვენი დროის დიდმა მსახიობმა ვერიკო ანჯაფარიძემ გადადგა ეს ნაბიჯი, ახალი შემსრულებლები შეიყვანა სპექტაკლში. ესენი გაზღდნენ სოფიკო ჭიაურელი და კოტე მახარაძე. და იყო რაღაც სიმბოლური ამ მონაცვლეობაში: დედამ თავისი საყვარელი და შესამლო საუკეთესო როლი თავის ქალიშ-

ვილს მიანდო. ქ-ნი ვერიკოს ქალიშვილმა კი ამ როლში შემოქმედებითი სიხარული განიცადა.

დღეს მსახიობი სოფიკო ჭიაურელი, როგორც რეჟისორი, დედის შესანიშნავ წამოწყებას აგრძელებს — თავისი როლი ახალგაზრდა მსახიობს ნინო ღუმბაძეს გადასცა. კოტე მახარაძეს ურიელის როლში ცვლის ახალგაზრდა მსახიობა ზურაბ სტურუა.

თავიდანვე სარისკო კითხვა იბადება: ამ აღდგენით დათურ სამსახურს ზომ არ ვუწევთ დიდ რეჟისორს, სამოცზე მეტი წლის შემდეგ რომ ეუბრუნდებით მის გენიალურ ქმნილებას? ზომ არ ქრება სპექტაკლის ცოცხალი სული, ჟღერს თუ არა იგი დღეს იმავე ძალით, როგორც მაშინ ჟღერდა?

ალბათ ეს შეკითხვა ლოგიკას მოკლებული არ არის. ყოველ შემთხვევაში, ამ შეკითხვას აქვს არსებობის უფლება, მაგრამ...

საიდუმლო არ არის, რომ კლასიკაზე სხვადასხვა თვალსაზრისი არსებობს. კლასიკა ხელუხლებელია, — თვლიან ერთნი, მისი ნებისმიერი „ტრანსფორმაცია“ შეუძლებელია. მეორეს მხრივ არსებობს აზრი, რომ კლასიკის უბრალო წაკითხვა არ არის საკმარისი, მას

ოქტავია — ნ. ჩიქვინძე, ოქტავიანე — ნ. მაგლობლიშვილი



ხელახლა გადაკითხვა სჭირდება. ეს ორი თვალსაზრისი თანაარსებობენ და ყოველი შემოქმედი უფლებამოსილია გადაწყვიტოს ეს დილემა თავისი მრწამსის მიხედვით.

ყველაფერი ეს ასეა, მაგრამ სპექტაკლს, რომლის შესახებ ვმსჯელობთ, — ხ ე ლ ა ხ ლ ა ა რ ა ვ ი ნ ა რ დ გ ა მ ს სპექტაკლს აღდგენენ. ასეთია ამოცანა. ყველაფერი ძველებურად უნდა დარჩეს. მასში მხოლოდ ახალი შემსრულებლებია ჩაბმული. ამიტომ მიდგომა „ურიელისადმი“ შეიძლება იყოს მხოლოდ ერთმნიშვნელოვანი.

და აი, ჩვენს წინაშეა მარჯანიშვილის პირმშო. უყურებ მას და ფიქრობ იმაზე, თუ როგორ, რა ჯადოსნური ხელითაა „აშენებული“ სპექტაკლის „კარკასი“, როგორაა შეთანაბრებული მისი ქმედითი ხაზები, მოქმედ პირთა რთული ურთიერთობები, ფერთა და სინათლის გამა, მუსიკა, მსახიობების პლასტიკა, რომ ვერც დროის, ვერც თაობებისა და შეხედულებათა შეცვლამ ვერ შეარყია მისი ბურჯი. ყველა კომპონენტის იშვიათ პარმონიაშია სპექტაკლის უკვდავება. ეს პარმონია — პარადოქსულია. ყოფითი თეატრისა და ელემენტარული სცენური სიმართლის თვალსაზრისით, სპექტაკლი სიმართლეს მოკლებული გეგვენებათ. რუხ-შავ-თეთრი გამის მკაცრი

სიდიადე, თეთრი სვეტებისა და კიბეების სადა გრაფიკულობა (რაც განსაკუთრებით ნათლად იკვეთება შავი ზავერდის ფონზე), შუქის პირობითი მონახაზი, სცენის მოედნის კომპოზიციის ერთგვარი „აბსტრაქტულობა“, სტილიზებული აქტიორული პლასტიკა, მოქმედების რიტმისა და მუსიკის რიტმის მკაფიო პულსაცია, ტანსაცმლის ნაკვეთები. ყოველივე ეს სპექტაკლის დიდებულ „აბრისს“ ქმნიდა და ქმნის, განსაზღვრავდა და დღესაც განსაზღვრავს მის მშფოთვარე ატმოსფეროს, შინაგან ექსპრესიას (როგორ არ გავიხსენეთ აქ მარჯანიშვილის დიდებული კოლეგები და თანამოაზრეები — მხატვარი პეტრე ოცხელი, კომპოზიტორი თამარ ვახვახაშვილი, ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი, მთარგმნელი ვალერიან გაფრინდაშვილი, რომლებიც რეჟისორთან ერთად ქმნიდნენ სპექტაკლის ანსამბლს). ამავე დროს ეს გასაოცარი მარჯანიშვილასეული თეატრალობა მჭიდროდ უახლოვდებოდა იმ დიდ, გლობალურ სცენურ სიმართლეს, რაც ცხოვრებისეულ კონფლიქტის არსში რეჟისორის ღრმა წვდომით იქმნებოდა, მოწმობდა პიესის სოციალური პრობლემატიკის მკაფიოდ გააზრებას, ჭეშმარიტად ისტორიულ მიდგომას ეპოქისადმი.

ანტონიუსი — ო. მელენიუხუცესი, კლაპატრა — გაბუნია





ირა — ნ. გულაშვილი, კლეოპატრა — გ. გაბუნია, ქარმანა — ქ. გუგუშვიძე

ვასაოცარია, მაგრამ სამოცზე მეტა წლის წინ დაბადებულ სპექტაკლში მონახული აქცენტები, თავისუფლების იდეები, ბრძოლა ჭეშმარიტების გამარჯვებისათვის, პროტესტი ტირანიის წინააღმდეგ, დღესაც აქტუალურია ჩვენს ცოდვილ სამყაროში და აღელვებს მაყურებელს. და ეს სავსებით ლოგიკურია. სპექტაკლი „ურიელ აკოსტა“ დღესაც თეატრის ყველა კომპონენტის გასაოცარი შეხების ნიმუშია. ამ სინთეზის დასაშლელად დრო უძლეური აღმოჩნდა.

მსახიობების შესრულების შეფასებისას არ ღირს შედარებების გზით სიარული. ასეთი ცდა, როგორც წესი, დადებით შედეგს არ იძლევა, ამიტომ უმჯობესია ობიექტური და დამოუკიდებელი დასკვნების, შეფასებების გაკეთება. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ მთავარი როლების შემსრულებლები — ნ. დუმბაძე და ზ. სტურუა. მათ თამაშს გულწრფელობა და განცდების სიმართლე ახასიათებს. საინტერესოა ამ როლებს სხვა შემსრულებლების — ეკა ჩხეიძის, რეზო ჩხიკვიშვილის და მერაბ ნინიძის ნახვა. შესანიშნავმა მსახიობმა ენდიმერ მაღალაშვილმა დე სილვას შთამბეჭდავი სახე შექმნა. როგორც ყოველთვის, გივი ჩუგუაშვილი აქაც, დე სანტოსის როლშიც, გმირის მკვეთრ და ძარღვიან ხასიათს ქმნის. დრამატუზმითა

და ემოციურობით გამოირჩევა ესთერის როლში სოფიკო ჭიაურელი. სპინოზას ლირიკული და ნაზი ბუნება გახსნა ნინო ბურდულმა, ხოლო ბენ აკიბას ექსტრავეგანტურ ხასიათს დამაჯერებლად ქმნის ლეო ანთაძე. საერთო ანსამბლში თავისი ღირსეული წვლილი შეაქვს, რევაზ თავართქილაძეს (მანასე), ვალერი კორშიას (რუვიმ), თემურ ქაზმაძეს (იოველი), დიმიტრი ხეთისიაშვილს (დე სილვას მსახური, ვანიბენ), ვაჟა კვიციანიშვილს (მანასეს მსახური).

...წერილი დაწერილია, მაგრამ მას არა აქვს დასასრული. როგორი უნდა იყოს ეს დასასრული? მე არ ვიცი. განა გასაკვირი არ არის, რომ ეს წერილი საერთოდ დაიწერა? მისი წერა დაეწყო, როცა ჩვენს ქალაქში დაიწყო ზარბაზნების ქუხილი, სახლის სახურავზე განუწყვეტილვ ზუზუნება ტყვიები, ქუჩებში კი ჩემი სახლის პირდაპირ ილუპებოდნენ ადამიანები. მე მაინც ვწერდი. ყოველ ადამიანს თავისი საკუთარი იარაღი აქვს. „წარსულში დაბრუნება“ არ გვპირდებოდა უკეთეს მომავალს. არც დღევანდელი დღე იძლევა ამის გარანტიას. ადამიანებში მოკლეს რწმენა, ჩაგვიკლეს სულები. ისევ კლავენ ადამიანებს. გარშემო ბატონობს ღვარძლი და გაუტანლობა. საით მივიღივართ? ამ შეკითხვაზე პასუხი არ ჩანს.

შუა საუკუნეთა ქართული თეატრალური ხელოვნების შოგიერთი საკითხი

(პროფ. დ. ჯანელიძის „თეატრმცოდნეობითი
კიეზანის“ თაობაზე).

სამსონ ენუკაშვილი

შუა საუკუნეთა ხანა ქართული თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და საინტერესო მონაკვეთია. მის ჩაღრმავებულ კვლევა-ძიებას შეუძლია გადაგვიშალოს ახალი ფურცლები თეატრალური ხელოვნების ისტორიისა, გაამდიდროს იგი თვალახინო მიღწევებით. ამჯერად თეატრალური ხელოვნებიდან ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ისეთი საკითხები, როგორცაა ქართული დრამა მეათე საუკუნისა, თეატრის არსებობა XI საუკუნის საქართველოში, მითოლოგიურ-რიტუალური და სანახაობრივი მოვლენები X—XI საუკუნეებში, რამდენადაც ეს პრობლემები ახლა წინ წამოსწია ქართული სათეატრო მეცნიერების პატრიარქმა დ. ჯანელიძემ, ავტორმა „ქართული თეატრის ისტორიის“ კაპიტალური ტომებისა.

პროფ. დ. ჯანელიძე, მიუხედავად ხანდაზმულობისა, შესაშური ენერგიით განაგრძობს თავის მადლიანსა და ფართო სამეცნიერო მოღვაწეობას. ბო-

ლო ორი წლის განმავლობაში მან დასტამბა მრავალი გამოკვლევა, რომელთა უმეტესობა თავს დასტრიალებს სწორედ შუა საუკუნეების ქართული თეატრალური ხელოვნების საკითხებს, მისი პუბლიკაციების ცენტრში მოქცეულია ამ ეპოქას ქართული თეატრის მრავალფეროვანი პრობლემატიკა.

სადღესოდ ქართული მეცნიერებისათვის ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს, რომ „ცხელ კვალზე“ დავინახოთ ზოგიერთი ამ შრომის მეცნიერული ღირებულება, როგორ ივსება ამ ვრცელი ეპოქის სათეატრო ისტორიაში არსებული არა ერთი „თეთრი ლაქა“, და ამ გზით წამოვიჩინოთ ჩვენი თანამედროვე თეატრმცოდნეობის ზოგი წარმატება.

1. „თეატროი მრჩობლთა სოფლისია“...

დ. ჯანელიძის ბოლო ორი წლის განმავლობაში დასტამბული შრომებიდან პირველ რიგში აღსანიშნავია „დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანული-



სანი“.¹ „გალობათა“ ეს კრებული პირველად გახდა საგანგებო კვლევის ობიექტი თეატრმცოდნეობითი პოზიციიდან. ამ პოეტური ქმნილებით. დ. ჯანელიძის დაინტერესებას ნახევარსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ 1937 წელს გამოქვეყნებულ გამოკვლევაში „რუსთაველი და „ვეფხისტყაოსანი“ თეატრსა და დრამატურგიაში“ ეხებოდა იგი დავითის ამ ნაწარმოებზე, ხოლო შემდეგ მეოთხედი საუკუნის წინ დაბეჭდილ თავის „ქართული თეატრის ისტორიაში“ შეიტანა.² ახლა კი სპეციალური საინტერესო ნაშრომი მიუძღვნა და გამოავლინა მასში ჩვენი თეატრის ისტორიისათვის მეტად ძვირფასი ახალი ცნობები.

უნდა აღინიშნოს, რომ დავით აღმაშენებლის ნაწარმოებს არა ერთი ქართველი მეცნიერი შეხებია. კ. კეკელიძე მას განიხილავდა ავტორის დიდი თეოლოგიური განსწავლულობისა, მისი ცხოვრების ინტიმური ამბებისა და ფსიქოლოგიურ-რელიგიური განცდის გამოხატველად.³ შ. ნუცუბიძე გასცდა პიროვნული ჩარჩოებით შემოფარგვლას და ამ ნაწარმოებს აფასებს ფართო მასშტაბით, იგი მასში ხედავს XI საუკუნის საქართველოს იდეოლოგიური ვითარების ამსახველ ქმნილებას.⁴ დ. ჯანელიძისათვის კი „ამ თხზულებაში სავსტულისხმო ცნობები მოიპოვება, რაც იმ დროის მხატვრულ-კულტურულ მოძრაობასა და სახილველის ხელოვნებაზე ჩვენს წარმოდგენას განავრცობს და განამდიდრებს“.⁵ ალბათ ჭეშმარიტებას არ ვუღალატებთ, თუ ვიტყვი, რომ „გალობანი სინანულისანი“ სამივე ამ განსაზღვრებას ითავსებს.

დავით აღმაშენებელი, როგორც უდიდესი მხედართმთავარი და ბრძენი სახელმწიფო მოღვაწე დ. ჯანელიძის განსახილველ ნაშრომში დახასიათებულია „რუის-ურბნისის ძეგლისწერიდან“ მოტანილი შემდეგი სიტყვებით: „სახელგანთქმულ ვათაცა ნებროთ გმირთა შორის, უბრძოლვილ ვითარცა აჭილევ ელენთა შორის, ... უზარო ვითარცა მაკედონელ მფლობელთა შორის, ... განმადიდებელ ფლობისა ვითარცა აელუს-

ტოს კეისართა შორის, ... კაცთმოყვარე ვითარცა... იესუ ღმერთთა შორის, ბუნებით ღმერთი მადლით ღმერთქმულთა შორის“.⁶

ციტატის ბოლო ფრაზა იზოთეოსის იდეასაც კი მოიცავს, ე. ი. დავით აღმაშენებლის განდიდება ღვთისწობაბამდეც კი სწევდება.

გარდა ამისა, დავით აღმაშენებელი დ. ჯანელიძის შრომაში მართებულად წარმოდგენილია როგორც ქართული წინარენესანსის ეპოქის უთვალსაზიროვე ფიგურა. ეს ის ხანაა, როდესაც გამოცოცხლებას იწყებს ანტიურობა და ძველი ქართული მითოლოგია მისთვის დამახასიათებელი მისტირებით. ამით არის გაპირობებული, დავითი რომ ერთ-ერთ საგალობელში განაცხადებს: „ელლინთა მიერი ვერცნობა სიბრძნეთა ღმრთისათაჲ, ღმრთისა და შემოქმედისაგან შექმნილთა მიმართ ცვალებამთაყუანისცემისაჲ ვსრულყავ, რაჟამს თითოეულისა ვნებისა კერპსა ვმსახურე“.⁸

ასეთივე აღსარებაა გამოთქმული დავითის სხვა საგალობელში: „გმირთა სილოდათა მავალობამ... უფრომსად ვამრავალწილე“⁹ დ. ჯანელიძის განმარტებით „სილოდა“ ძველ ქართულში ნიშნავს „სახიობას“ — პოეტური სიტყვის, ცეკვის სიმღერის, საკრავიერი მუსიკის სინთეზირებულ სანახაობას, ხოლო „გმირთა სილოდა“ ანის სახიობის გმირული შინაარსის ეპირი. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის მიხედვით „სილოდა“ ყოფილა აგრეთვე ხუმრობითი, ზველვითი ანუ პანტომიმისკური და სატრფიალო სახისა. მაგრამ დავითი უპირატესობას აძლევს საგმირო ხასიათის სილოდას, როგორც წინარენესანსული ეპოქის ქართული ესთეტიკური მოძღვრების შესაბამის ეპირს პოეზიაშიც და თეატრალურ ხელოვნებაშიც.

დავითმა რომ საქართველოს ისტორიაში დიამკვიდრა სამუდამოდ „აღმაშენებლის“ წოდება, ესეც მისი წინარენესანსული ხანის დიდი მოღვაწეობის მაუწყებელია. მის მრავალ ნაშენთა შორის საგანგებოდ უნდა დავასა-



საგალობელშია, სადაც იკითხება: „საკუთრად ღვთისმშობლად გქადაგებთ, უხრწნელო ქალწულო, და გურწამს, ვითარმედ პატივი ხატისა შენისა შენდამი წილ-მოვალს და ღვთისმეტყველთებრ ცოდვილთა მოქცევას ანიშნებ მის მიერ, ვითარცა ცხად ჰყოფს თეატრომ იგი მრჩობელთა სოფლისა სიკეთე ეგვიპტისა ღირსი მარიაჲ“.¹⁴

საგალობელში დაცული ეს ცნობა უღარესად ძვირფასია შუა საუკუნეთა ქართული თეატრის ისტორიისათვის. იგი საშუალებას იძლევა გაირკვეს ამ დროის ხელოვნების რიგი საკითხები. სწორედ ამით აიხსნება, რომ დ. ჭანელიძე სკრუპულოზურად, სიტყვა-სიტყვით იძიებს მას.

პირველ რიგში მკვლევარი განიხილავს ამ საგალობლის მიმართებას კრებულის სტრუქტურასა და მთლიანობასთან. საგალობელში მეფე-პოეტი მიქართავს ღვთისმშობელს: „საკუთრად ღვთისმშობლად გქადაგებთ, უხრწნელო ქალწულო,“. ამგვარი მიმართება არის კრებულის საგალობლების ძირითადი, განმსაზღვრელი თემა. მას შეიცავს საგალობელთა დიდი ნაწილი.

ასე, მაგალითად პირველ საგალობელშია: ქალწულო ბრალეუთა თავმდებო“. მომდევნო საგალობლებშია:

— „ქალწულის დედობრივითა ოხითა მიერჲ... ცხონდენ ცოდვილნი“;

— „ღმერთებ იხსნიდეს ბრალთაგან, რომელთა ღვთისმშობლად ქადაგონ წმიდამ ქალწული დედაჲ“;

— იმისთვის ქალწული დედა და შობამ ახალი სიტყვისაჲ (იქმნას), რამთა ახალი ხატ-ყოფამ მეორედ მისცეს ცოდვით გამრყენელთა მისთა“;

— „მიწით შობილთა კაცთა ცთომასა, ვითარცა ღმრთისა დედა დაჰხსნიდეს ქალწული და იოხნდეს ცოდვილთა“;

ამგვარად, „გალობანი სინანულისანი“ თავის მთლიანობაში გაჯერებულია ღვთისმშობლისადმი მიმართვის პოეტური ფორმით, საერთოდ, ღვთის-

მშობლის კულტით, რომელიც დღესდღეობით მოპულარობით სარგებლობდა საქართველოში. ამ პოეტური ფორმითა და ძირითადი იდეით მირონცხებულია განსახილველი საგალობელიც. მაშასადამე, ეს საგალობელი ნაწარმოების დედააზრის მატარებელია, მისი ორგანული ნაწილია.

ამის შემდეგ დ. ჭანელიძე იკვლევს საგალობლის სტრუქტურულ წყობას და აღნიშნავს: „ეს საგალობელი სამი ნაწილისაგან შედგება. პირველია მიმართვა ღვთისმშობლისადმი და დაბასიათება მიმართვისა, სინანულში ჩავარდნილი კაცისა ღვთისმშობლისადმი; მეორეა ცნობა ღვთისმშობლის ხატისადმი პატივისა და რწმენა, რომ ეს ცნობა „წილ-მოვალს“ მისდამი, ვისაც მიემართება; მესამე — რწმენა, რომ ღვთისმშობელი ცოდვილის მოქცევას ანიშნებს, ისევე როგორც ამას წარმოადგენს („ცხად ჰყოფს“) „თეატრომ იგი მრჩობელთა სოფლისაჲ“ (იქვე).

საგალობელში დავით აღმაშენებელი „საკუთრად“ მოიხსენიებს ღვთისმშობელს, რაც ორი მიზეზით აიხსნება: ჭერ ერთი, ის, რომ საქართველო ღვთისმშობლის წილბჭედროა; მეორე: იმიტომ, რომ დავითი და, საერთოდ, ბაგრატიონების დინასტია თავიანთ წარმომავლობას ებრაელთა ბიბლიურ მეფეს დავითს უკავშირებდნენ, ღვთისმშობელი კი ამავე დავითის შთამომავლად ითვლებოდა.

განსაკუთრებული დაკვირვების საგანს გამოკვლევაში წარმოადგენს ამ საგალობლის სამი სიტყვა „თეატრომ მრჩობელთა სოფლისაჲ“. ამ სიტყვების ლექსიკური შედგენილობა განხილულია ლექსიკურ-სემანტიკური ისტორიის ფართო ფონზე.

„თეატრომ“ არაა ქართული სიტყვა, ის მომდინარეობს ბერძნული სიტყვიდან (ტო თეატრონ), აქედან შევიდა ლათინურში — theatrum და გავრცელდა სხვა ენებში, მათ შორის ქართულშიც. ქართულმა რომ ეს სიტყვა ბერძნულიდან შეითვისა და არა ლა-

თინურიდან, ამას ადასტურებს სიტყვის დაბოლოება **ო(ნ)-ზე** და არა **უმ-ზე**. დავით აღმაშენებლის დროს ეს სიტყვა იხმარებოდა **თეატრო** ფორმით დამაბოლოებელი **მ-ს** მიმატებით. ზოგჯერ **თეატრონ** ფორმით, ხოლო სულხან-საბა ორბელიანი მას უკვე ხმარობს **თეატრო** ფორმით.

ქართულ ენას უძველესი დროიდანვე სანახაობათა გამომხატველად ჰქონდა საკუთარი, თვითმყოფადი სიტყვა „**სახილველი**“. ბერძნულიდან შეთვისებული **თეატრო (ნ)** და ქართული **სახილველი** გამოიყენებოდა ერთდროულად, ერთმანეთის გვერდით. აი მაგალითები: „ნუცა თეატრომ ნუცა სახიობამ რამე სახილველთა?“ „მისდევნ მეთეატრონობას“: „რომელმან თეატრომ აღაშენა ქალაქსა შინა“: „რომელნი საშოქალაქთა შჯულთა ისწავლიან რა, თეატრონად აღიყვანებოდინ“: „თეატრონის მოყვარული“: „ხილვასა თეატრონსა მომღერალთა და განმცხრომელთა“: „მზუელაობითად, ხუმრობად სახელდებულთა მათ სახილველთა მათთა“: „სოფლითა სახილველთა“ და ა. შ. ეს ადგილები მოტანილია დ. ჯანელიძის განსახილველი ნაშრომიდან, რომელიც იმოწმებს ტრ. რუხაძის წიგნს¹⁵. **სახილველ** და **თეატრო(ნ)** აზრობრივად, შინაარსეულად, როგორც მთელი რიგი მკვლევარები აღნიშნავენ, ერთნაირია, ტოლფასია.

სიტყვა „მრჩობლ“, როგორც ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები ადასტურებენ, ნიშნავს **რჩებას, წყვილს, ორკაცს**; მაგალითად, ეფრემ მცირესთან დამოწმებულია „**მრჩობლ განყოფა**“.¹⁶

სიტყვა „**ხოფელი**“ ძველ ქართულში ნიშნავს **ჭვეყანას, საეროს**. X—XI საუკუნეების ძეგლებში ის ხშირად იხმარება თეატრალურ-სანახაობრივი მნიშვნელობის სიტყვებთან კონტექსტში: „სახიობამ სოფლისამ“, „სოფლითა სახილველთა“, „ხმანი მგოსანთა სოფლისანი“, „მსახიობელნი სოფლისანი“ და სხვ.

ასე რომ, „თეატრომ მრჩობლთა“

აღნიშნავს **ორი მსახიობის, წყვილი მსახიობის თეატრს**, ხოლო თეატრალური იგი მრჩობლთა სოფლისამ“ ახალი ქართულით არის „**წყვილი მსახიობის, ორი მსახიობის საერო თეატრი**“.

ასევე გარკვეული შრომაში სკვლობიდან მოტანილი ადგილის ბოლო სიტყვები — „სიკეთე ეგვიპტისა ღირსი მარამ“. მკვლევარის მართებული მოსაზრებით, ეს იმას უნდა ნიშნავს, რომ X—XI საუკუნეთა მიჯნაზე საქართველოში თეატრი იგი მრჩობლთა სოფლისამ ცხად ჰყოფდა“. ანუ ორი მსახიობის საერო თეატრი წარმოადგენდა დრამას. ანუ მისტერიულ კომპოზიციას. სადაც მთავარი მოქმედი პირი იყო მარამ ეგვიპტელი. ეს შესაძლებელი იყო, რადგან ამ დროისათვის ექვთიმე ათონელის მიერ უკვე თარგმნილი იყო სოფრომ იერუსალიმელის (VII ს.) ნაწარმოები „ცხოვრებამ მარამ მეგვიპტელისამ“. თეატრს შეეძლო ამ თარგმანის მიხედვით შეექმნა მისტერიული კომპოზიცია. ციტატის ბოლო სიტყვების ამგვარი გაგების სასარგებლოდ ლაპარაკობს ისიც, რომ აღნიშნული „ცხოვრების“ ყველა ეპიზოდში გამოყვანილია ორი მოქმედი პირი: მარამი და შობელი, მარამი მეძავი და მისი კლიენტი, მარამი და ჰაბუკი, მარამი მეძავი და მისი მსხნელის ღვთისმშობლის ზმა, მარამი მომანიებული და ზოსიმე ბერი.

ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე, მკვლევარი მიმართავს აღნიშნული სავარაუდებელი დრამატული კომპოზიციის ასევე ჰიპოთეტურ რეკონსტრუქციას, რამდენადაც ამის შესაძლებლობას იძლევა ექვთიმე ათონელის თარგმანის ტექსტი და მაშინდელი ბიზანტიური და ქართული თეატრის ვითარება.

დრამატული კომპოზიციის პირველი ეპიზოდი, პირველი სურათი უნდა ყოფილიყო 12 წლის მარამ შეგვიტელის უთანხმოება მშობლებთან აღექსანდრიაში წასვლასთან დაკავშირებით. მეორე სურათი აღექსანდრიაში მის მეძავობას წარმოაჩენდა. ამ სცენის ნათელყოფისათვის დ. ჯანელიძე

ორ წილსვლას მიმართავს. ერთი ებე-
ბა ქართულ რომანს „ბალავარდის“,
სადაც იკითხება: „ითით პირითა სა-
ხიობითა შემკობილნი (მემგოსნენი და
მეჩანგენი) აწყინებელ და თდესმე ებ-
რძეიედ და ზედა მიეჭრებიედ (ჭა-
ბუკს) განშიშვლებულნი და ეტყვიედ
მრავალსა სიტყუასა აღძრვისასა“. მე-
ორე ანალოგია მოტანილბა ავტოგრა-
ფიული პოემიდან „მოთბრობაჲ აბუ-
ქურამსი წამებისათვის მიქელ საბაწ-
მიდლისა“. ორივე ნაწარმოებბი გა-
ნეკუთვნება დაახლოებით დავით აღ-
მაშენბლის ხანას. „აბუქურიიდან“
ციტირებულბა გაბაასება ხალიფას
ცოლსა და ბერ-ბელოსანს შორის:

„ხეიდა

ოი, კირვეულო ჭაბუყო,
ტუუე თუ ხარ, გამოგვიყო
და სნეული თუ ხარ, განგკურონო,
გლახაკ თუ ხარ, განგამდიდრო,
უკეთუ მეგობარ ჩემდა იყო,
მე შენ კეთილი გიყო,
ცმრვრება შენდა ვიყო
და შენ უფროას მრავალთა იყო.

მიქაელ

დედაკაო! გნებავს ცხოვრებისა
ჩემისა აწყუდაჲ
და მოყუასთა ჩემთა მოწყუდაჲ
და სულისა ჩემისა წარწყმედაჲ.

ხეიდა

უკეთუ არა ბერჩდე გონებითა,
განვტკაფო გუამი შენი გუემითა
და განსაცდელთა სიმძაფრითა
და გარდარეულთა ტანჯვითა“¹⁷.

„მარიამ მეგვიბტელის საგარაულო
მესამე სცენა შეიცავდა მარიამის გა-
ბაასებას იერუსალიმში გასამგზავრებ-
ლად გამზადებულ ჭაბუკთან. მეოთხე
სურათი მოიცავს თვით მარიამის მო-
ნათხრობს. მეხუთე ეპიზოდში ნაჩ-
ვენებია მარიამი იერუსალიმის ტა-
ძართან. მეექვსე სურათში გამოყვა-
ნილი არიან მარიამი და ბერი ზოსი-
მე, რაც მთავრდება მარიამის სიკვ-
დილით და ზოსიმეს მიერ მისი და-
საფლავებით.

ასეთია ამ დრამატული კომპოზიცი-

ის საგარაულო რეკონსტრუქცია
ჯანელიძის მოსაზრებით. ამ ჰიპოთე-
ზურ მსჯელობაშიც ნათლად მოჩანს
მკვლევარის ნიჭიერება, მახვილი ინ-
ტუიცია, დაკვირვების გამსაკუთრე-
ბული უნარი.

საუვისი თეორიის ქანსამტკიცებლ-
ად,—რომ XI საუკუნის საქართველო-
ში ნამდვილად არსებობდა „თეატრომ
მრჩობლთა“ — დ. ჯანელიძე კიდევ
ორ გარემოებას ასახელებს. ერთბა ის,
რომ ქართულბა მესტერიტობა ფოლკ-
ლორბა ჩვენამდე შემოინახა „თეატ-
რომ მრჩობლთას“ დრამატული კომ-
პოზიციების ფრავმენტები. ასეთბა
„აღამ და ევა“, „იობის ლექსი“, „აბ-
რამიანი“, „ქრისტეს ლექსი“ და სხვ.

მეორე გარემოება ბიზანტიის თეატ-
რის ისტორიას ეხება. ამ სახელმწი-
ფოში თვით ღვთისმსახურებაც ქი-
ტრადიციულად თეატრალური იყო.
მაგრამ, რაც მთავარბა, არსებობდა
ქრისტიანულ-მისტერიალური თეატრი.
რომლის დრამატურგის კვლიც მიგ-
ნებულბა და შესწავლილი მრავალი
ქართველი, რუსი და უცხოელი მეც-
ნიერის მიერ.

ასე რომ, ჰიპოთეტურად, საგარაუ-
ლოდ ჩვენ მიგვაჩნბა დრამატული კო-
მპოზიციბა და მისი წარმოდგენილი რე-
კონსტრუქცია. ამას თვითონ მკვლევა-
რიც არაერთხელ მიუთითებს ნაშრო-
მში. მაგრამ ეს არაა მთავარი. მთავა-
რბა ის, რომ მისი თეორიბა „თეატრომ
მრჩობლთა სოფლისაჲ“-ს შესახებ
არის საფუძვლიანი, დასაბუთებული და
მართებული. ჩვენ ეს თეორიბა ძირი-
თადი ხაზებით წარმოვადგინეთ. ამის
გარდა გამოკვლევბაში ბევრი სანტე-
რესო პასაჟბა აღბეჭდილი, რომლებიც
კიდევ უფრო დამაყრებულსა და მი-
საღებს ხდის ავტორის შეხედულებებს.

ამრიგად, ჩვენს წინაშეა მწყობრი,
მეცნიერულად დამუშავებული თეო-
რიბა, რომლის თანახმად XI საუკუნის
საქართველოში არსებობდა წყვილი
მსახიობის ანუ ორი მსახიობის თეატ-
რი. ეს მიგნება მნიშვნელოვანი შენა-
ძენიბა შუბ საუკუნეთა ქართული თე-
ატრის ისტორიისათვის. ასეთი თეატ-



რის არსებობის გამოვლენა იმის მა-
უწყებელიცაა, რომ სხვა თეატრალურ-
სანახაობრივი მოვლენებიც იქნებოდა
მაშინდელ საქართველოში.

**2. პრობლემა X საუკუნის ქართული
დრამისა**

მას შემდეგ, რაც დ. ჯანელიძემ და-
ადგინა, რომ XI საუკუნის საქართვე-
ლოში არსებობდა ორი მსახიობის საე-
რო თეატრი, თავისი კვლევითი მუშა-
ობა გადაიტანა X საუკუნის მიმართ,
თუ რა ვითარება იყო ჩვენში ამ ას-
წლეულში თეატრალურ-სანახაობრი-
ვი კულტურის განვითარების მხრივ.
ამ ძიებათა შედეგია „დავით აღმაშე-
ნებლის „გალობანი სინანულისანის“
გამოკვეყნებიდან წელიწადნახევარში,
სულ ახლახან დასტამბული გამოკვ-
ლევა „მეათე საუკუნის ქართული
დრამის საკითხისათვის“.¹⁸

ამ პუბლიკაციის სახით პროფ. დ.
ჯანელიძის დამსახურება არის, რომ
პირველად სპეციალური შესწავლის
საგნად აღებულია პრობლემა X საუ-
კუნის საქართველოში დრამის არსე-
ბობის თაობაზე.

შრომას ასეთი ქვესათური ახლავს:
„თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“. ეს
საკვებით კანონზომიერია, რამეთუ
ნაშრომი იმის სანიმუშო მაგალითია,
თუ როგორ უნდა წარმოებდეს ლი-
ტერატურული ქმნილების დამუშავე-
ბა თეატრმცოდნეობითი თვალთახედ-
ვით, როგორ უნდა იქნეს გამოყენე-
ბული მწერლობის ძეგლი თეატრის
ისტორიისათვის. მაგრამ ეს არაა გა-
მონაკლისი შემთხვევა დ. ჯანელიძისა-
თვის. როგორც დავინახეთ, ასეთი
ქვესათური ზემოთ განხილულ დავით
აღმაშენებლის ნაწარმოებისადმი მი-
ძღვნილ ნაშრომსაც ჰქვს წამძღვარე-
ბული. თუმცა, არის ამგვარი ქვესათე-
ური, თუ არა, ფაქტიურად მისი მრავალი
პუბლიკაცია ამა თუ იმ მხატვ-
რული ქმნილების თეატრმცოდნეო-
ბითს გამოკვლევას წარმოადგენს. ეს
არის მისი ნაცალი მეთოდი, რომე-

ლიც ჯანსაყთრებით დომინანტობის
მის ბოლოდროინდელ სამეცნიერო
ქოლვაწეობაში. ქართული თეატრის
ხალხური საწყისების შესწავლიდან
ლიტერატურული პროდუქციის თე-
ატრმცოდნეობითს ტრანსფორმაციამ-
დე — ასე გვესახება მკვლევარის მეც-
ნიერული საქმიანობის ძირითადი მა-
გისტრალური გეზი.

საინტერესოა კვლევა-ძიების ის
გზა, რომლის საშუალებითაც დ. ჯანე-
ლიძე ცდილობს გამოავლინოს დრამა
X საუკუნის საქართველოში. ამ ძიე-
ბის საწყისი წერტილია X საუკუნის ქა-
რთველი მწერლისა და კომპოზიტორის
იოანე მინჩხის პოეზია, რომელიც გა-
მოსცა ლ. ხაჩიძემ 1987 წელს¹⁹. ამ
გამოცემას პირველი გამოცხმაურა
სწორედ დ. ჯანელიძე.

იოანე მინჩხის პოეზია არის ის შე-
მაერთებელი ხიდი, რომელმაც მკვლე-
ვარი მიიყვანა ქართული დრამატული
ნაწარმოების არსებობამდე X ასწლე-
ულში.

დ. ჯანელიძის შრომა „მეათე საუ-
კუნის ქართული დრამის საკითხისა-
თვის“ პირობითად შეიძლება ორ ნა-
წილად გაიყოს. პირველ ნაწილში შე-
სწავლილია იოანე მინჩხის შემოქმე-
დება, ხოლო მეორე ნაწილი ეთმობა
თვით დრამასთან დაკავშირებულ საკი-
თხეებს.

სკრუპულოზური ანალიზის შედეგად
დ. ჯანელიძემ იოანე მინჩხის ლექსებ-
ში გამოავლინა მთელი რიგი მოვლე-
ნები, რომელთაც გარკვეული მნიშვნე-
ლობა აქვთ შუა საუკუნეების ქარ-
თული თეატრის ისტორიისათვის. მა-
თვან მთავარია შემდეგი.

1. იოანე მინჩხის პოეზიაში მიკვ-
ვლულია საკრალური, ადათ-წესებისა
და სანახაობრივი, ანუ ავტორისავე
სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მითოლო-
გიურ-რიტუალურ-სახიობითი“ დანაშ-
რევები. მინჩხის ლექსებში გვაქვს ისე-
თი მითოლოგემები, როგორცაა „იქა“,
„აქა“, „ჭირი“, „ლხინი“ და სხვ. ერთი
შეხედვით, თითქოსდა ამ უბრალო
მოვლენაში დ. ჯანელიძე ამოიკითხავს
მნიშვნელოვან ფაქტს: „იოანე მინჩხის



საგალობელით, — წერს დ. ჯანელიძე, — ფიქსირებულია, დოკუმენტირებულია უძველესი ქართველური ზღაპრულ-მითოლოგიური ფორმულა. ეს არის ერთ-ერთი ადრეული ხანის ფოლკლორულ-მითოლოგიურის დამოწმება ქრისტიანულ საგალობელში და იგი ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი ათასწლეულის ბოლო მეათე საუკუნის თარიღდება“. ამ მითოლოგიემების მოდელით ავტორი ვაიანზრებს კოსმოსურ წყობასაც კი.

ახვევ მოძიებულია მითოლოგიები „ტალავერი“, „ვენახი (ვაზი)“ ანუ იგივე „ზე ცხოვრებისა“, რომლებსაც იოანე მინჩხი არაერთგზის იყენებს ქრისტიანულ საგალობლებში. ასეთია, მაგალითად, სინელ ზმათაჲ მოსახსენებელი საგალობელი, სადაც პოეტი ამბობს:

„გიხაროდენ ღმრთისმოყვარენო
და საღმრთოათა მადლით
განმტკიცებულნო
ღრუბელნო,
სავსენო სულისა წმიდისა
უკუართა
და მაგრილებელნო
საყურძნესა მას
ქრისტეს
მოციქულთა დანერგულსა
სოფელსა შინა,
თქუნენ ხართ სუფუნნი
სულიერნი ცად აღწევნულნი“.

(ლექსები ციტირებულია დ. ჯანელიძის დასახელებული შრომიდან.)

განაზოგადებს რა მსგავს მოვლენებს, დ. ჯანელიძე აღნიშნავს: „შუა საუკუნეებში ქართული ქრისტიანული გალობათმწერლობა, მიუხედავად ეკლესიური აკრძალვებისა, შემწყნარებლობას კი არადა, ერთგულებას იჩენდა მამა-პაპათაგან წაანდერძევე კულტურულ-მხატვრული ტრადიციისადმი და შერჩევით მშობლიურ არქეტებებს წარმოაჩენდა კიდევ საგალობელთა სიტყვაკაზმულობისათვის, მაგრამ განა ამით ამოიწურებოდა ამის მნიშვნელობა? ყოველივე ამას ერო-

ვნული თვითშეწყენების განმტკიცებისა და თავისთავადობის დამკვიდრებისათვის ჰქონდა უადრესი მნიშვნელობა“ (იქვე, გვ. 40).

2. იოანე მინჩხის პოეზია, მიუხედავად მისი ქრისტიანული მსოფლხედვისა და საეკლესიო დანიშნულებისა, თამამად ეწაფებოდა თეატრალური ხელოვნების ატრიბუტებს. ამ ფაქტს განსაკუთრებულ ღირებულებას ანიჭებს ავტორი იმ სასტიკი აკრძალვების ფონზე, რომელსაც ეკლესია მიმართავდა. მაგალითად, ცნობილია, რომ ექვთიმე მთაწმიდელის „გაღმქართულელებთა“ „მცირე სჯულის კანონი“ მკაცრად დევნიდა ხალხის დაწაფებას თეატრისადმი, ხელოვნებისადმი: „ყოველითურთ უკუე უჯერო არიან და უწესო ქრისტიანეთათვის სიმღერანი და მგოსანი და სახიობანი და ესევეითართა მათ ხმათა საეშმაკოთა სმენანი ბარბითებისა და ორძალებისა, ევანთა და სტვირთა და წინწილათა და მროკვალთა და მომღერალთა ზედვანი — ესე ყოველივე ქრისტიანეთათვის უჯერო არიან“ — განმეორებულია ძველში მეტი პრობაგანდისათვის²¹.

მიუხედავად ამისა, იოანე მინჩხის საგალობლებში უზღავდ არის დასახელებული მუსიკალური ინტრუმენტები, ძნობა და მისთანანი. აქედან გამომდინარე, მკვლევარი დაასკვნის: „იოანე მინჩხის გალობათმწერლობაში ფართოდ არის წარმორჩენილი ძველი ქართველური მითოლოგიურ-რიტუალური არქეტები, მითოსური მინიშნებანი, სიმბოლოები, რაც, თავის მხრივ, შუა საუკუნეებში ქრისტიანულ-მისტიკური თეატრის არსებობის ვითარებაში, მემკვიდრეობითი მონაცვლეობის პრობლემებს წამოჭრიან და ძიებას გარკვეული გეზით წარმართავენ“ (იქვე, გვ. 41).

3. მკვლევარის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იოანე მინჩხის ერთი ლექსი „გალობანი წმიდისა გეორგისნი“; მასში ისეთი ელემენტებია შემონახული, რომ შეიძლება ის განვიხილოთ როგორც ძვირფასი ცნობა



თეატრის არსებობის შესახებ X საუკუნის საქართველოში. აი ეს ადგილიც:

რომელნი ს მე ნ ა დ
მოხვევით სიმხნეთა მათ
ახოვნისათა
და გან ც ა დ ა დ განსაცდელთა
მათ.

აწ ვიხილნეთ ძვირ-ძვირად
გუეჟმანი მისნი
და მკმუნვეარენი ჭულითა,
ვითარცა მას ეამსა შინა,
ჭირთა და ღუაწლთა
მისთა თ ა ნ ა ხ ა ტ ვექმნეთ“.

საგალობელში მოცემული სიტყვები „სმენად — განცდად — ვიხილნეთ — თანახატ ვექმნეთ“ თავიანთ ერთობლიობაში განკუთვნიებიან თეატრალურ მოვლენას. ამის თაობაზე დ. ჯანელიძე წერს: „მთავარი და არსებითი სახილველისეული ცნობაა „წმიდისა გეორგისნის“ მისტერიის „ცხადყოფისა“ (წარმოდგენისა) და მაყურებელთაგან გეორგის „ჭირთა და ღუაწლთა“ თანაგანცდით, თანადგომით „თანახატობისა“ (იქვე, გვ. 43).

მაშასადამე, „გალობანი წმიდისა გეორგისნი“ არის არა მხოლოდ პოეტური ნაწარმოები, არამედ ლექსი — მისტერია, რომელიც სცენაზეა განხორციელებული, მაყურებელი მიდის ამ „ცხადყოფის“, ანუ წარმოდგენის „მოსასმენად“ და „განცდისათვის“ გეორგის „ჭირთა და ღუაწლთა“, რომლის „თანახატობაც“ ხდება იგი, მაყურებელი. ასე რომ, მკვლევარის მართებელი მოსაზრებით, საქმე გვაქვს „სახილველის“ (ე. ი. სცენის, ანუ თეატრის), იგივე „ცხადყოფის“, ანუ წარმოდგენის არსებობასთან X საუკუნის საქართველოში.

ამ მიგნებით დ. ჯანელიძე კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, რაოდენ კომპეტენტურად, სიღრმისეულად სწავლობს საკვლევ მასალას, ამ შემთხვევაში პოეზიას, და გამოავლენს შუა საუკუნეთა ქართული თეატრის ისტორიის მნიშვნელოვან მოვლენას. მართლაც რომ, მოპოვებულია „იშვიათი და უძვირფა-

სესი“, უნიკალური ცნობა შუა საუკუნეებში ქართული თეატრის არსებობის თაობაზე.

ამ ცნობას განუსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს ის მთელი ასწლეულით წინ უსწრებს ზემოთ განხილულ დავით აღმაშენებლის პოეტური სკრებულის ერთ-ერთ საგალობელში შემონახულ მოწმობას, რომ დავითის დროს XI საუკუნეში საქართველოში არსებობდა „თეატრთა მრჩობლთა სოფლისა“, ანუ ორი მსახიობის საერო თეატრი. ეს ორი ცნობა ერთად აღებული, იმის უტყუარად დამამტკიცებელია, რომ X—XI საუკუნეებში ქართველებს ნამდვილად ჰქონდათ თეატრი.

სწორედ იოანე მინჩხის პოეზიაში მიგნებულმა ცნობამ შთააგონა მეცნიერი ამ მიმართულებით შეესწავლა წმიდა გეორგზე შექმნილი პროზაული ნაწარმოებები. ამის შედეგები წარმოდგენილია დ. ჯანელიძის ნაშრომის მეორე ნაწილში. წმ. გეორგზე დაწერილ ერთ-ერთ პროზაულ ნაწარმოებში მან ამოხსნა დრამატული კომპოზიცია.

ეს თხზულება „წმიდისა გეორგისნი“ დიდი ხანია ცნობილია ქართულ ლიტერატურაში, როგორც პროზაული ნაწარმოები. ის გამოაქვეყნა გ. საბინინმა თავის ცნობილ კრებულში „საქართველოს სამოთხეში“ გასულ საუკუნეში²². მას იცნობს აგრეთვე კ. კეკელიძე, რომელმაც მისი ნაწილი დაბეჭდა, მაგრამ ისევ პროზაულად²³. 1989 წლამდე, ნაწარმოები არსებობდა პროზაული სახით და ყურადღებას არაფრით არ იმსახურებდა, დ. ჯანელიძემ თეატრის ისტორიკოსის დიდი გამოცდილებით, მეცნიერული ინტუიციით, თეატრმცოდნის შინაგანი „აღლოთი“, თვით თხზულებაში არსებული მონაცემების საფუძველზე გაშიფრა იგი, გააწყო ლექსის ფორმით და იგი წარმოგვიდგას სრულიად ახლებურად — როგორც დრამა-მისტერია.

ამის თაობაზე დ. ჯანელიძე აღნიშნავს: „ამ ქმნილებების დიალოგიურმა აღნაგობამ, დრამატუზმით აღსავსე მო-



ნოლოგებმა, მოქმედ პირთა შემოსვამ, მოქმედების ადგილის აღწერამ და სასცენო მორთულობის მინიშნებამ განსაკუთრებული ინტერესი აღძრეს და მისდამი გარკვეული მიდგომა გვიკარნახეს. საკმარისი იყო ამ პროზაულ ტექსტში სალექსო ფორმა ამოგვეცნო და ტექსტი დრამისათვის ჩვეულ ყალიბში მოგვექცია, რომ ჩვენ მივიღეთ სრულიად სარწმუნო დრამატული კომპოზიცია“ (იქვე, გვ. 44).

ნაწარმოების სრული სათაურია: „აქა მოკვლა წმიდისა გიორგისაგან ბოროტისა ვეშაპისა და განთავისუფლება მეფის ასულისა“.

დრამა წმიდა გიორგიზე შედგება სამი „საქმისაგან“, ანუ სამი მოქმედებისაგან. ტერმინი „საქმე“ ძველ ქართულ მწერლობაში იგივეა, რაც ტერმინი „მოქმედება“ ჩვენს ახალ ლიტერატურაში. პირველ საქმეში, პირველ მოქმედებაში გადმოცემულია ის დიდი უბედურება, რაც თავს დაატყდა წარმართი მეფის სელინოსის პოლისს ლისიას. ამ ქალაქ-სახელმწიფოს წყლით ამარაგებდა ტბა, რომელსაც დაეპატრონა საშინელი ვეშაპი. იგი ყოველდღე თავს ესხმოდა ქალაქის მცხოვრებლებს, აწიოკებდა მათ და დღეში ერთ ახალგაზრდას, ვაჟს ან ქალს, სჭამდა. მოსახლეობა თავზარდაცემულია. ისინი მეფისაგან მოითხოვენ ქმედითს ღონისძიებებს. მეფე მხედრიონით ვერაფერს გახდა მძინვარე ვეშაპთან. ამიტომ მან თავის მოქალაქეებს ხელწერილი დაუღო, რომ ისინი ყოველდღე გაიღებდნენ მსხვერპლად თავიანთ შვილებს და როცა ჯერი მეფეზე მიდგებოდა, ისიც ასევე მოიქცეოდა. ასეც მოხდა. მეფე იძულებულია თავისი ერთადერთი ასული გაგზავნოს ვეშაპის სამსხვერპლოდ ტბასთან.

მეორე მოქმედებაში ნაჩვენებია ტბის ნაპირთან მჭიდროდ მეფის ქალიშვილთან წმიდა გიორგის შეხვედრა. იგი გააცნობს ამ უკანასკნელს ქვეყანაში შექმნილ ტრაგიკულ ვითარებას. წმ. გიორგი ღმერთს ლოცვით შეთხოვს, რომ მოუვლინოს გამარჯვება ვეშაპზე. იგი შეებრძოლება მას და

დაიმორჩილებს კიდევ ასულის ძეგლებს. ტყელგამობმულ ვეშაპს ისინი ქალაქში შეიყვანენ, ყველანი ხედავენ წმ. გიორგის სასწაულს. იგი კლავს ურჩხულს და ქალიშვილს დაუბრუნებს მეფეს.

მესამე „საქმეში“ მოქმედი პირნი არიან წმ. გიორგი და ეშმაკი. გადმოცემულია მათი პაექრობა, საიდანაც ჩანს, რომ ეშმაკი არის ბოროტი ძალა, ადამიანის მოდგმის დაუძინებელი მტერი, ხოლო წმ. გიორგი არის კეთილი საწყისი, რომელიც კაცთა დამცველია. გიორგი ღვთის შეწვევით შეერკინება ეშმაკს და სჩადის სასწაულს: გააპობს კლდეს და დამარცხებულ ეშმაკს მასში მოამწყვდევს სამუდამო ტანჯვისათვის.

ამგვარად, დრამა-მისტერიის მთავარი თემა არის წმ. გიორგის სასწაულები და საქმენი საგმირონი. წმ. გიორგი ოდითგანვე უღარესად პოპულარული ყოფილა საქართველოში, მისი კულტი ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და ძლიერი იყო. ამის დამადასტურებელია ის ფაქტი, რომ საქართველოში „არცერთ წმინდანის სახელზე არ არის იმდენი ეკლესია, რამდენიც წმინდა გიორგის სახელობაზე“ (ივ. ჯავახიშვილი).

ვახუშტი ბაგრატიონი აღნიშნავს, რომ ჩვენი „ქვეყანა ესე იწოდების სახელითა სამითა: პირველად საქართველო, მეორედ — იბერია, მესამედ — გეორგია... გეორგიაცა მხნედ მომჭირნებას, მუშაკობასა და ქართველთა ეწოდა (რამეთუ „გეორი“ მუშაკად ითარგმნება)... ყოველსა ივერსა შინა, რამეთუ არ არსებორცი, ანუ მაღალნი გორანი, რომელსა ზედა არ იყოს შენნი ეკლესიანი წმიდისა გეორგისნი.“²⁴

მისტერიის ავტორის შთაგონების წყაროა წმ. გიორგის კულტი. მკიდროდ არის დაკავშირებული ქართველურ-რიტუალურ ტრადიციებთან და უძველეს ეპოსთან, სახელობრ, ამირანიანთან. მისი ფესვები წარმართულ ხანას სწვდება. უფრო მეტიც. წმ. გიორგის კულტი, დ. ჯანელიძის მოსახ-



ლთაც „ადრევე შეუდგინეს საგალობლები სასულიერო მოღვაწეებს (მ. ჯანაშვილი, ქართველები და ქართული ენა. შურნ. „განათლება“, 1917, № 4-5, გვ. 282). გავიხსენოთ, რომ საქართველოში „გალობით მოღვაწეობა“ დრამატულ პოეზიას მიეკუთვნებოდა (იოანე ბატონიშვილი, ხუმარსწავლა (კალმასობა), ტ. I. 1936, გვ. 313), და ამდენად ნიკო დადიანის მიერ გალობათმწერლის არსენ ბულმაისიძისძის მისტერიების ავტორად მოხსენიება სრულიად გასაგები და შესაწყნარებელია.

გალობათმწერლის არსენ ბულმაისიძისძის ნაწარმოებები მოხსენებულია ან გამოქვეყნებული და განხილულია: ანტონ პირველის, იოანე ბაგრატიონის, ნიკ. დადიანის, თ. ჟორდანიას, პ. ინგოროყვას, ს. კაკაბაძის, კ. კეკელიძის, ს. ყუბანეიშვილის, ლ. მენაბდის, ვ. ნოზაძის, ივ. ლოლაშვილის მიერ.

აქად კორნელი კეკელიძემ თავის მთავარ შრომაში არსენ ბულმაისიძისძე მონოგრაფიული ნაკვეთის ღირსად წერს. არსენ ბულმაისიძისძე კათალიკოსი XIII საუკუნის თვალსაჩინო მოღვაწედ, ნაყოფიერ გალობათმწერლად (ჰიმნოგრაფად) არის წარმოდგენილი. მას ქართველ წმინდანთა და დღესასწაულთა სადიდებლად საგალობლები შეუთხზავს, ასევე მსოფლიო ეკლესიის თემებზედაც. ეს არსენ გალობათმწერალი თამარ მეფის ასულის რუსუდანის მეფობის (1222-1245) თანამედროვეა. კათალიკოსად 1220-1240 წლებში ივარაუდება („საქართველოს ეკლესიის კალენდარი 1951 წლისათვის“). ეს ის დროა, როდესაც ჯალალ ედინის, მონღოლების შემოსევები საქართველოს სამეფოს დიდ საფრთხეს უქმნიდა. მის გამოც არის, რომ არსენ ბულმაისიძისძის დრამატული გალობათმწერლობა მკვეთრად გამოხატული მამულიშვილობით გამოირჩევა.

გალობათმწერლობა ხშიერ და საკრავიერ მუსიკასთან, პლასტიკურ გამომსახველობასთან (მიმიკა, ფესტიკულაცია, როკვა) არის დაკავშირებული და ამიტომაც უადრესად დრამატულია. აკო, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძველ-

თავანვე საქართველოში „გალობით მოღვაწეობას“ დრამატულ პოეზიად მიიხსენებდნენ და ამითაც აიხსნება, რომ ნიკო დადიანმა თავის მსმენლებს გალობათმწერალი არსენ ბულმაისიძისძე მისტერიათმწერლად — მისტერიების ავტორად წარუდგინა.

კ. კეკელიძის გამოკვლევით, არსენ ბულმაისიძისძეს შეჰდევია საგალობლები შეუთხზავს: ხელთუქმნელი ხატიხა, წმინდანების: შიო მღვიმელის, ნინოსი, გობრონის, ესტატე მცხეთელის და იამბიკო ღვთისმშობლის და სვინაქსარო რამდენიმე თვის საგალობლებით. კ. კეკელიძე ამას კი ჩამოთვლის და იმასაც აღნიშნავს, რომ არსენ ბულმაისიძისძე პანეგირიტი, ჰიმნოგრაფი იყო, მაგრამ არაფერი აქვს ნათქვამი ამ გალობათმწერლის მისტერიათა ავტორობაზე (კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1951, ტ. II, გვ. 306-309) ამიტომაც ეს საკითხი დაწვრილებით, ძირფესვიან განხილვას ითხოვს.

მისტერია წმინდა შიოხი. პავლე ინგოროყვამ 1913 წელს თავის წიგნში „სასულიერო პოეზია“ გამოაქვეყნა არსენ ბულმაისიძისძის საგალობელი წმინდან შიო მღვიმელისადმი მიძღვნილი. მოგვყავს ერთი ნაკვეთი ამ საგალობელიდან:

ვიცნობთ მონაზონთა კრებული
მამო მამათაო,
და დედად ზიმდაბლიხა,
მირად ხიფარულიხა
და ნილოსად მოუკლებლად.
ცრემლთა სიხარულიხა
მოძღვრად და თავად,
ყოველთა კეთილთა საუნჯედ
და მასწავლელად მოგვიგე
შიო ნეტარო,
ქართველთა დიდებო.

ასეთი სადღესასწაულო საგალობლები საჯაროდ, ეკლესიის გარეთ, ღია ცის ქვეშ, ზოგჯერ ქალაქგარეთაც კი, ველმინდრო-მოდანზე სრულდებოდა. საგალობელი ხალხური სიმღერის ინტონაციებით (მამათ მამათაო... შიო ნეტარო... ქართველთა დიდებო) „აო“ რითმით არის გაწყობილი, ამ საგალობლის მისტერიულ განგებას გალობით გვაუწყებს ბასილ კათალიკოსი:

დღესასწაულის მოყვარენო.
მოვედით. ვანჯაწყით
ხორობრწვინვალებ
ხურვილით და ხისარულით
და ვიშვებდეთ კრებასა ამას
ერთბამად მღვდელნი,
მომღვართა თანა.
და მორწმუნისა ერისა:
მონაზონთა კრებულნო.
ზოგად შევამკოთ ხსენებაი*
მამათა ნათლისა შიოისი,
და ვიზარებდეთ
გალობითა
და ვძნობდეთ,
მეფსალმუნისა
და ვითის თანა
მეტვექლნი.

(გვ. 302,305)



წმ. ნინო. ტაო-კლარჯეთის ოშკის კათედრალის
სვეტის ბარელიეფი (X ს.)

წმინდა შიოს საგალობელი მისტე-
რიისა, საჯაროდ მღვდელმსახურთა,
მღვდელმოდღვართა და „მორწმუნეთა
ერის“ ერთბამობით სრულდება. რასაკ-
ვირველია, ამ სახილველში „ხოროის“
(მგალობელთა მწყობრის, ქოროს) რო-
ლი განსაკუთრებულია, იგი ბრწყინვა-
ლედ უნდა იყოს გაწყობილი – საზეი-
მოდ შემოსილი. მოვიგონოთ, რომ რო-
დესაც გიორგი მთაწმინდელმა მგალო-
ბელთა კრებული „ქებისა“ და „ლოცვის“
შესასრულებლად, კონსტანტინეპოლში
ქალაქარეთ, ველ-მინდორზე გაიფვანა
საჯარო დღესასწაულში მონაწილეობის
ბისაღებად, მგალობლები მორთეს და
მოკაზმეს წესისამებრ საბეჭურებით (დ-
ჯანელიძე, მთაწმინდელეზი, ჯურნ. „ხე-
ლოვნება“, 1991, № 1). მორწმუნეთა ერი
სამღვდელეზობასთან ერთად წმინდა
შიოს ხსენება-შემკობით ახიობს, ზარობს.
ლექსთქმა „გალობითა ვძნობდეთ მეფ-
სალმუნის დავითის თანა“ იმას გვა-
უწყებს, რომ ძნობა (ფერხული) გალო-
ბით, ზმიერ და საკრავიერ მუსიკაზე აყ-
ოლებით, მგალობელ ძნობარის (მრგვა-
ლის მოძველელთა) როკვით სრულდებო-
და მსგავსად ბიბლიური დავით მეფსალ-
მუნისა. ეს უკვე ნამდვილი მისტერიისა
და ამდენად, ნიკო დადიანი სრულიად
სანდო და ჭეშმარიტ ცნობას აწვდიდა
თავის მსმენლებს, როდესაც არსენ ბულ-
მაისიმიძეს მისტერიისათმწერლად, მის-
ტერიების აუტორად მოიხსენიებდა.

**მისტერია-გალობა წმიდისა ნინო-
სი.** თეატრმცოდნეობით მიდგომით გამა-
ზვილებულ ყურადღებას იქცევს არსენ
ბულმაისიმიძის „გალობა წმინდისა ნი-
ნოსი“, რაც სოლომონ ყუბანეიშვილმა
გამოაქვეყნა „ძველი ქართული ლიტე-
რატურის ქრესტომათის“ პირველ ტომ-
ში (1946). ეს საგალობელი გაწყობილია
აკროსტიქით: „ქებით უგალობ სასოსა
ჩემსა ნინოს არსენი“. ეს საგალობელი
მისტერიულია, მისტერიის ნაწილია.
ამდენად, მისი მიხედვით, შესაძლებე-
ლია რეკონსტრუქცია მისტერიისა და
წარმოვადგინოთ შუა საუკუნეთა ქარ-
თულ-რელიგიურ-ქრისტიანული მისტე-
რია, „ქართლის მოქცევის“ თემაზე.

არსენ ბულმაისიმიძეს ამ გალობის
ძლისპირში გალობათმწერალი ქრისტეს
შესთხოვს, რომ მისი ბაგევი ახიობდეს
(ძნობდეს) ნინოს შესხმას, წმინდანს მი-
უძღვნას „მისი ღირსნი სიტყუათა ყუა-
ვილნი“. გალობის ერთ-ერთ სტროფში
ნათქვამია:

„ელიტანიოდეთ ჩუნ
პირსა შენსა,
ქალწულო
ქრისტეს ქადაგო
და დილო მოციქულო“

ე. ი. მღვდელთმსახურნი, მგალობელ-
ნი, მორწმუნეთა კრებული მიმართავს
წმინდა ნინოს: შენს წინაშე შენს სადი-
დებლად ლიტანიას ვყოფთ, ლიტანიას
ვასრულებთ – „ელიტანიობთ“-ო. ეს სი-

* ზახი ყველგან ჩემია. დ. ჯ.



ხმოლით წვენ თანა
ქრისტეს ქადაგებასა,
შეამკობლეთ ვოველნი.

ტყვა გვეხმარება, ვეიადვილებს მისტერის შესრულების ადგილის დადგენას, რასაც არა მცირედი მნიშვნელობა აქვს მისი რეკონსტრუქციისათვის. აკად. აკაკი შანიძის განმარტებით: „ლიტანია საყოველთაო ლოცვაა ეკლესიის გარეთ, იმართებოდა, დიდი დღესასწაულების დროს“ (აკ. შანიძე, გიორგი მთაწმინდელის ენა იოვანესა და ეფთვიმეს ცხოვრების მიხედვით, 1946, გვ. 111). ილია აბულაძის ძველი ქართული ენის ლექსიკონით: „ლიტანია – სავედრებული ლოცვა, ღამის თევა“. ეკლესიის გარეთ ლიტანიობა მისტერიის შესრულებას დიდ თავისუფლებას უქმნიდა, საჯარო დღესასწაულებას, სახალხო საეკლესიო და საერთო ერობაში მზიარული აზიობა ხომ ამისვე იყო ხელშემწყობი. თავისუფლება გამოშახველ საშუალებათა შერჩევასა, დიალოგის შეუზღუდველ მიმართვას და სამღერელის (სასცენო დანადგარის) მოსახერხებელი სახეობის მოწყობაში მღვდომარეობდა. ამის თაობაზე დაც არსენ ბულმაიისმიძის ვალობაში ვპოულობთ საგულისხმო მინიშნებას:

მოციქულო ნინო,
ვოველი ერი ქართველთაჲ
გამნობო.

და ღვთისმშობელსაც ასე შეჰღაღადებენ: „გიმნობს ერი ქართველთაჲ, ღმრთისა დედაო“. აქ გალობისმიერი მისტერია სრულიად საქართველოსთვის საყოველთაო ქმედებად-აზიობა-სახიობად, ქნობად არის წარმოდგენილი. გამოშახველ საშუალებად შერჩეულია ძნობა (ფერხული). ეს კი გულისხმობს ვალობათა დრამატიზაციას, მათი ერთობლივი ძალისხმევით, ხშიერც და საკრავიერი მუსიკით, როკვით, შემართებელი გაბაასება-გაშაირებით. ამ მხრივ ფერხული შესაძლებლობათა გამოყენებას ფართო გზას უხსნის. არსენ ბულმაიისმიძის ვალობაში ხომ ესეც იგალობება:

ნინოს ხხენებაი
ხიხარულიხა ღირხი არს,
ხოროჲ ვანავიწოთ
მორწმუნეო ქრისტესწნო...

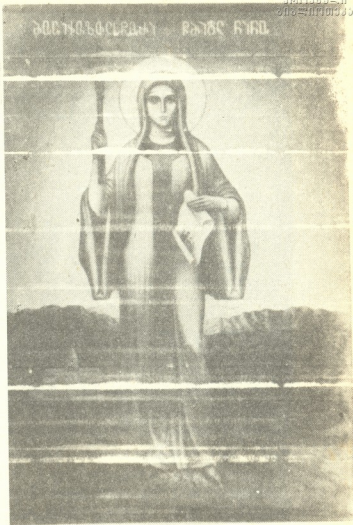
წმინდანის ხსენება სიხარულია. „ხორომხ“ განწყობით, მგალობელთა „ხმობით“, მორწმუნეთა შებანებით – ერთობლივი აზიობა-სახიობაა, ქრისტეს ქადაგების შემკობაა, ამიტომაც არის მისტერია, რაც შეუძლებელი იქნებოდა ეკლესიაში და დასაშვებია ეკლესიის გარეთ, ქალაქ გარეთ, საბაზრო მინდორ-მოედანზე და ცის ქვეშ ლიტანიობით, ღამის თევით. აქ თვით ვალობა შეიძლებოდა შეწყობილი ყოფილიყო საკრავიერი მუსიკასთან, აკი არსენი იხსენიებს ორღანოს, „ნესტუთა სიტყვასაჲ“ (მესტიერეებს). „სამეფოთა საყვირთა ხმობას“ და ბასილ კათალიკოსის საგალობლის მიხედვითაც ხომ ძნობა (ფერხული) სრულდება „საფსალმუნისა დავითის თანა“. ძველი ქართულით საფსალმუნე ძალებთან (სიმებიან) საკრავია, უდრის ებრაულ „ნობელს“ ან „ნეზელს“, ბერძნულ „ფსალტურიონს“, ლათინურ psalterium-ს ან organum-ს, სომხურ „ნოგვარონს“ ან „სამოსარიონს“ (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხები, 1938, გვ. 138-139). მისტერიებში, ისევე როგორც დიდ რელიგიურ დღესასწაულებში მეფე მონაწილეობდა, ხალხთან ერთად, თავისი შემოსილი ჯვარმტვირთველით, დროშით და მემუსიკეთა მწყობრით. აკი XIV საუკუნის ძეგლი გგაუწყებს დიდი დღესასწაულის განცხადების (ნათლილების) განგებას: „განცხადება ვთქვათ – დიდი დღესასწაული, და წესი არის რომე მეფე სადაც იყოს, რაც ხულ კაცი ქრისტიანი, ვოველივე წავა და დიდი დროშა ააბან და მონაბათენი წინათ და დროშა განაღამცა წინა ამართული და მერმე ჯვარის მტვირთველი შემოსილი და ძელი ცხოვრებისა ხელთა და წყალი აკურთხონ ეგრევე წამოვლენ ეკლესიას მივა და მენობათენი აღარ სცემენ ნობათს და დროშა ეკლესიის კარსა დგას და მეფე ეკლესიის გამოვიდეს და დროშით წავა“ (ეკვთ. თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარიგება, 1920, გვ. 2). ნობათი (ნობა), ივ. ჯავახიშვილის გამო-

რკვევით, სიხარულის, ზემის ქორწილის მუწყებელი საკრავი იყო. და მონობათენი მისტერიებსა და დღესასწაულებში მუსიკობდიან. (ივ. ჯანაშიაძე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 212-213).

არსენ ბულმისიძის ნინოსადმი მიძღვნილ ვალობაში თითქოსდა გარდასახვის ისეთ საშუალებაზედაც არის ქარაგმულად მითითება, როგორც ნილაბია, იქ მოხსენებულია „უცნობელი... საბურველი“. მხედველობაში ისიც უნდა იქნეს მიღებული, რაზედაც ჯ. ლაბინას აქვს აღნიშნული, რელიგიურ დრამაში გარდასახვა მკრთალად, არამკვეთრად გამოიხატება, უმეტეს წილად სიმბოლურია (ჯ. ლაბინა, ბიზანტიის თეატრი, „სპექტულუმ“, კემბრიჯი, 1936, № 2; დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, 1965, გვ. 185).

რამდენიმე სიტყვაც სამისტერიო (სასცენო) ფიცარნაგზე. რაკი მისტერიის წარმოდგენას გარს ეხვია დიდძალი ხალხი, სამღერელი (სცენა) სახილველად ყველასათვის თვალ-მისაწვდომი, ამაღლებული დანადგარი უნდა ყოფილიყო. ასეთი ამაღლებული სამღერელი (სცენა) შეიძლება ერთ ადგილზე აღმართულიყო უძრავ ნაგებობად (როგორც გამოიხატულია ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის შუა ხანით დათარიღებულ თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე), რა სახითაც ის დღემდე გამოიყენება სამეგრელოში სანახაობა „ნირზის“ (ნიძლავის) გამართვისას; მისტერიულ მსვლელობაში მოძრავი სამღერელი შეიძლებაოდა გამოიყენებოდა (როგორც, მაგალითად, სოფელ საბუეს ბერიკაობა-ყვენობაში ახლაც იყენებენ ტენშებულ სახილარს). ნინოსადმი მიძღვნილ მისტერიაში ორთავე ან ერთ-ერთი სახეობა იქნებოდა გამოყენებული (იხ. დ. ჯანელიძე, „სახიობა“, 1990, წ. IV, გვ. 40-45; მისივე „ქება და დიდება ქართული საენისაი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, № 4, გვ. 52).

მისტერია-ვალობის რეკონსტრუქციის ცდა. ხელთა გვაქვს სავარაუდებელი მისტერიის არსენ ბულმისიძის საგალობელი ნინოსის: დასდებელი



წმინდა ნინო

„უფალო დაღატყვავისანი“ და კანონი, მაგრამ არ გვაქვს მისტერიის მთლიანი ტექსტი. ასეთ შემთხვევაში გემართებს ვალობის ტექსტზე დაკვირვება, მისი გამოწვლილვით შესწავლა იმისდა მიზნით, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მისთვის. მელი ეპიზოდები უნდა იგალობებოდეს ზმის ამაღლებით, გამორჩევით, უბირატესობით და, ამაზე დამყარებით, ვიგულისხმობთ მისტერიის ცალკეული სცენების შინაარსი და მათი თანმიმდევრობა. მისტერიის მთლიანი ტექსტი რომ არ არის მოღწეული. ეს მით ახსენება, რომ ვალობის ტექსტი კანონიკურია: ლექსითი ტექსტითაც და მასთან შეწყობილი პანგიითაც, ზოლო პროზაული ვაბასებანი, კითხვა-მიგებანი და ცილობა იმპროვიზირებულია და ამიტომაც ფიქსირებული არ არის, ჩვენს დრომდე, შესაძლებელია, მხოლოდ ზეპირსიტყვიერებითი ფრაგმენტებით იყოს მოღწეული (ამის მაგალითია მესტვირეთა



პოეზია). საგალობლის მინიშნებით სავარაუდებელი, შემდეგობითი შემდგომად შეჯერებული და შემოწმებული უნდა იქნეს სახვითი ხელოვნების ძეგლთა მონაცემებთან.

მისტერიის საწყისისათვის პირველი სტენისათვის საგულისხმო მინიშნებას ვპოულობთ საგალობლის შემდეგ სტროფში:

ალეგმართებით
შენ მიერ გამოხსნილინი
პოი, ღმრთისმშობლო,
რა ფაშს სათრო იწინე
დედაკაცისა მიერ
განზანა ჩუენი
და ეშაზითა სრულქმნაი
მეცნიერებად მისა შენისა
ნინოსს მიერ ღირსისა!

ღვთისმშობლის მიერ შთაგონება წმ. ნინოს მიმართ, რომ იგი მოკლენილიყო ქართველთა მოსაქცევად, გალობის ამ სტროფის მიხედვით, სავარაუდებელია რომ იყო მისტერიისათვის საწყისი, პირველი სტენა. პარალელისათვის მივუთითებთ, რომ ღვთისმშობლის მიერ შთაგონება ამაზე ადრეულ მისტერიაშიაც „მარიამ მეგვიპტელი“ შეინიშნება (დ. ჯანელიძე, დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 12, გვ. 130).

არსენ ბულმაიისმიძის გალობაში ერთად არიან მოხსენებული ნინო, რიფსიმე და გაიანე—ეს კი იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ ეს გალობა შეთანაბრებული და თანხმობილი იქნებოდა იმ სტენასთან, სადაც სამთავენი: ნინო, რიფსიმე და გაიანე წარმართი მეფის დიოკლეტიანესაგან დევნას განიცდიან, სომხეთში გაიქცევიან და იქ მეფე რიფსიმეს და გაიანეს სიკვდილით დასჯის, ხოლო ნინო „განგებითა ღმერთისათა“ ილტვოდა საქართველოსაკენ. არსენ ბულმაიისმიძის საგალობელში ნათქვამია: „გაიანე და რიფსიმე ძღვნად მიუპყრნენ ქრისტესსა“, ხოლო ქრისტემ „შენ ჩვენთვის დაგმარხა“, ქარველებისათვის შეგინახა, დაგიცვა და დაგიფარა, დაგმარხა, როგორც სულიერი ვანძი.

არსენ ბულმაიისმიძის საგალობელში ხმაშეწყობით იხმოდა:

განვთავისუფლოთ
შემოხვლითა შენითა,
არმაზს შედევა
ქრწოლა მეხისტეხითა
და ზადენისნი
უხმარ იჟაჟო სიციბილნი.

კ. ი მისტერიაში საგალობლის „ყოველი ხმითა“ წარმოდგენილი იქნებოდა ნინოს მცხეთაში შემოსვლა, წმინდანის ლოცვა, არმაზის მთასთან ნინოს ვედრების შეწყნარება, ღვთისაგან არმაზის და ზადენის კერათა მეხტებით დამსხვრევა და განადგურება.

გალობა ნინოძის სახეობით მიანიშნებს წმინდანის მკურნალობით ხელოვნებასა და სასწაულმოქმედებაზე:

ბნელსა განჰყარე
ბნელისა მოხუეითა,
ბრძენსა მეფესა
მსგაგებსა კოსტანტინესა,
პოი, ხელოვანო მკურნალო
და მოძღვარო,
ელტიანობდეთ ჩვენ
პირსა შენსა ქალწულო
და ქადაგო
და დილო მოციქულო.

მისტერიის მთავარი სტენა უნდა ყოფილიყო „ქართველთა ერის“ მოქცევა, ნათლობა და მაშინ „ძლისპირისა კილონისა“ მიხედვით იგალობებოდა:

აწ აღმოსავლისსა
ეშაზით იტყვიან
ქრისტე,
შეიმოხეთ ქრისტეს ნათელი
ნათლის ღვბისა.

მისტერია-გალობის დამამთავრებელი სტენა უნდა ყოფილიყო სვეტიცხოვლის ტაძრის აგება და ალბათ, მაშინ იგალობებოდა:

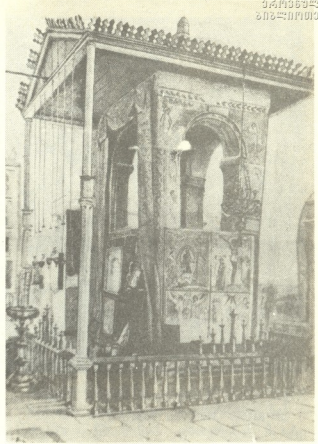
და აღმართეს
ქრისტეს ეკლესიანი,
კვართსა თანა
და სუეტნი
ნაცვლად არმაზ ბილწისა.

ჩვეულებისამებრ მისტერია უკადამთავრებულყოფილი სასწაულის გამოჩვენებით. ეს სასწაულის სტენა „ნინოს ცხოვრების“ მიხედვით ასეთ სახილვე-

ლად წარმოვიდგება: გაქრისტიანებული მეფის ძირიანის ბრძანებით კვიპარიზი, რომელიც აღმოცენებული იყო „კვართ-სა ზედა უფლისასა“ მოპკვეთეს და არა იმ ადგილას სადაც მოპკვეთეს, არამედ სხუასა ერთკერძოსა ტაძარსა შეამზადეს სუეტად და იწვეს აღმართვა, მაგრამ ვერ შეუძლეს... მაშინ ღამით „ლოცა ნინო“, — სასწაულით გამოჩნდა ნათლით მოსი-ლი ჭაბუკი, რომელმაც აღმართა სუეტი... მეორე დღეს მოვიდა მეფე და ერი და „იხილა ხილვამ საშინელი და ელვარე-ბამ ბრწყინვალე და სვეტი ნათლით შე-მოსილი მცირე-მცირე მივიღოდა და ძირსავე მისსა ზედა დაემყარა“. მეფე და ერი „ერთობლივად ადიდებდა ღმერ-თსა ნინომსა და ამიერთაგან იქნებოდა ძალნი და სასწაულნი“ (ს. ყუბანეიშვი-ლი, ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, ტ. I, გვ. 237). ამ სასწა-ულს ასახავს სხვა საგალობლებიც, რაც იმის ნიშანია, რომ მისტერიაში სხვადა-სხვა დროის გალობათწერალ-კომპო-ზიტორების საგალობლები სრულდებო-და ერთი და იმავე სცენის შესატყვისად. აი, ფრაგმენტი ნიკოლოზ გულაბერაძის (XII ს.) გალობისა:

...სვეტიხა წმიდისა
და დვით ბრწყინვალისა...
რომელი ნათობს საუფლოსა
და ზეგარდმო ქხოილისა
კვართსა ზედა
და ელვარებ აკრთობს
ცათა მობაძვასა საყდარსა
და მგალობელთა
და შედღესასწაულეთა
თვისთა განამუწუნებს
და ცისკროის
და სიხარულთა მრნობისა
მიანიჭებს
რომელნი ქებასა შეახხმენ,
გიხაროდენ
სვეტო ბრწყინვალეო.

(ა. ნატროშვილი, მცხეთა და მისი ტაძარ-ი სვეტიცხოველი, თბილისი, 1900; გვ 103, ს. ყუბანეიშვილის დასახ. წიგნი, გვ. 387). ეს საგალობელი იმითაც გამო-ირჩევა, რომ დაბეჯითებით და უეჭვო დამარწმუნებლობის მთელი ძალით გვი-დასტურებს, ნინოს მისტერიის ქარ-ოულ სახილველში არსებობას; აკი ეს



მცხეთის კათედრალის „სვეტიცხოველი“, შემკული გრიგოლ გულჯაგარასშვილის ფრესკებით (XVII ს.)

გალობათწერალი მისტერიის „მგალობ-ბელთა და მედღესასწაულეთა განამუწუ-ნებს“, მძნობარს, მახიოლებს „რომელ-ნი „ქებას შეახხამენ სვეტიცხოველსა“. ნინოს მისტერიის დამთავრებისას სასწაულის გამოჩვენება მართალც რომ „ცისკროისა“ და საარაკო უნდა ყოფი-ლიყო. ამგვარი სცენის ასაწყობად ზორ საგანგებოდ განსწავლული ოსტატები ქმედობდნენ, რომელთაც ლათინურად conducteurs secrets (საიდუმლოთა ხელმძღვანელს) უწოდებდნენ. და აღ-ბათ, სწორედ ასეთმა ოსტატმა „განამ-შვენა ხილვამ საშინელი და ბრწყინვა-ლე“.

შესაძლებელია იმის წარმოდგენაც. თუ როგორი უნდა ყოფილიყო წმ. ნინოს ზისტერიის პროზაული სიტყვაკაზმულო-ბა, სიტყვა-მიგებით ტექსტი, მივმარ-თავ ისევ მეთერთმეტი საუკუნით დათა-დებულ „ნინოს ცხოვრებას“ და იქიდან მოვიხმობ ერთ-ერთ გაბაასებას.



წმ. ნინოს სასწაულო-მოქმედება (სვეტი-ცხოველის კედლის მხატვრობა)

ნანა დედოფალი (ნინოს ევერება მიმკურნალო).

616წ. პოი დედოფალი მეც დედაკაცი ვარ უცხოია... და არა ძალშიძს კურნებად, განა თავანს ვიკმ და კაღაგებ, რომელი იგი არს ღამბაღებელი და ყოველთა და მკურნალი ხელისა და ხორცითაი და უკეთუ თავუანი სცე მას და ღმერთად აღიარო უეჭველად მიემთხვიო კურნებასა.

ნანა დედოფალი. უკეთუ განვიკურნო ყოველი იგი დაუტოვო ცთომია და ვითარცა მრქუა შენ ვყო ეგრეთ.

616წ (ილიცკიდა). უფალო იესო ქრისტე, ღმერთო ჩვენო, რომელმან შეხებითა სამოსლისა შენისაგან განკურნე წიღოვან ივს დედაკაცი, ეგრეთვე მოველინ წვალობაი შენი და ძალდი შეწვევისა შენისაი გარდავევლით ჩუენ ზედა-
ნანა დედოფალი (ყოველითა განკურნებული წარავლინა სახუდ თვისსად).

(ს. ყუბანეიშვილის დასახ. ქრესტომათია, გვ. 223).

მეფე რუსუდანის მფარველობა მისტერია-გალობაზე. არსენ ბულმაისიძის მის საგალობელში ასეთი გალობაც იგალობება:

ოი,
მეფობაო ქართველთაო,
ისარებდ,
რამეთუ ნინო დაგადგა შენ
გვირგვინი ქრისტეს მიერი,
ზოგადი კრებაი
ჰყავ დღეს,
რამეთუ მოციქული ჩუენი

მოგვიწოდს
და რატუკოთა წმიდითა
გესტუმრობს ჩვენ.

ამ გალობით ვტყობილობთ, რომ რუსუდან მეფე მფარველობს (მეცენატობს) არსენ ბულმაისიძის მისტერია-გალობას, აკი გალობათმწერალი მეფეს მიმართავს: „ზოგად კრებაი ჰყავ დღეს“. ეტყობა რუსუდან მეფე თავისი ამალით, დიდი დროშის აბმით, შემოსილი ჯვარის-მტვირთველის და სასახლის კარის მენობათეთა მწყობრით ესწრებოდა კიდევ მისტერიის წარმოდგენას, რაკი მგალობლები პირადად მას მიმართავენ. ეს არც არის საკვირველი, რამდენადაც, აღმწერლის სიტყვით: „მეფეცა რუსუდან ჩუელებათა წესსა ძმისა თვისისა ვიდოდა განცხრობით და სიმღერითა“ (ქართლის ცხოვრება“, ს. ყუბანეიშვილის გამოც, ტ. II, გვ. 168). ისტორიკოსი ამის თქმისას თავისივე ნათქვამს ემყარება, მეფე გიორგი-ლამა, რუსუდან მეფის ძმა „იყო სახიობის მოყვარე“ (იქვე გვ. 156).

უნდა ესეც ითქვას, რომ თუ ამაზე ადრე არა. XI საუკუნიდან მაინც სახალხო გამომჩვენება, სახიობა, რელიგიური მისტერია-გალობანი საქართველოში სამეფო სახლის მფარველობასა და გამგებლობაში იმყოფებოდა. XII საუკუნეში ქართულ სანახობრივ კულტურას სათავეში ედგა ვეზირი, ერთ-ერთი დიდებულითაგანი ჩუხჩარხის სახელწოდებით 1189 წელს თამარ მეფის ქორწილი არაჩვეულებრივი ზარ-ზეიმურობით გამოირჩეოდა: „ვინაიდან დედოფალი რუსუდან (თამარ მეფის მამიდა – დ. ჯ.) ყოველთა სიბრძნითა სავსე მოქმედებდა აქეთ ბაგრატიონი ბაგრატიონთა გუარ-ზეობითა აწყობდა რიგთა სახლისათა და შუემთოთ ზუარასნისა და ერაყისა სულტანთა სძლობითა გამეცნიერებული მუნებურითა სახიობითა და შუეობითა მოქმედებდა... იყო ზმა მეოსანთა და მუშაითთა, სახიობათა მჭვრეტელნი იყო რაზმთა სიმრავლე და სრულქმნა ამასა შინა“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. II, გვ. 47; დ. ჯანელიძე, სახიობა და თეატრი თბილისში XI-XII საუკუნეებში, „თბილისის ისტორია“, 1990,

ტ. 1, გვ. 154-155). თამარ მეფის ასული რუსუდან მეფე რომ თავისი დროის სახიობას და მისტერიას მფარველობდა ეს ბაგრატიონთა სამეფო სახლის კულტურულ ტრადიციათა განგრძობად უნდა მივიჩნიოთ.

მისტერიების გამართვაში მოქალაქეთა მხურვალე მონაწილეობა. დიდი დღესასწაულების, მისტერიების სახალხო გამოჩენება-სახიობათა გამართვაში ჩაბმული იყვნენ, ზოგჯერ მეთაურობდნენ კიდევ მოქალაქენი, ვაჭარ-ხელოსნები, მაგალითად 1205 წელს, როდესაც თბილისში ქართველთა ძლევა-მოსილი ლაშქარი დარუნდა „შეეგება მოქალაქენი დიდითა მოკაზმულობითა ქალაქი ტფილისი“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. 11, გვ. 140). მეფე ბაგრატ მეოთხე (1027-1072) ყოველი ღონით ცდილობდა საქართველოს მთლიანობის აღდგენას, ერთ სახელმწიფოედ გაერთიანებას. თბილისის მოქალაქეებმა, ვაჭარ-ხელოსნებმა, მათმა თავკაცებმა ისარგებლეს ამირა ჯაფარის გარდაცვალებით და გადაწყვიტეს თბილისი ბაგრატ მეფისათვის ჩაებარებინათ. დიდებული შეხვედრა მოუწყვეს თბილისელმა მოქალაქეებმა, ვაჭარ-ხელოსნებმა მეფე ბაგრატ მეოთხეს. „მატიანე ქართლისას“ თხრობით: „ბაგრატ მეფე „წარემართა ტფილისად და მოეგებნეს ქალაქის ბერნი, დარბაზის ყმანი, ცხენოსანი დიდმის ველსა და ყოველი ერი ქვეითი დაკაზმული უბმედუელსა და დედათა და მამათა სიმრავლე იყო მოედანს და იყო ხმა ბუკთა და დუმბულთა ორკერძოვე საშინელი, რომლის ხმითა იძრეოდა ქვეყანა და იყო სიხარული ორკერძოვე განსაკვირვებელი, შეიყვანეს და მოვლეს ქალაქი, ასხმიდენ დრამასა და დრაჰკანსა და მართ კლიტენი ქალაქისანი და შეიყვანეს საამიროსა დარბაზსა, დაჯდა მეფე ბაგრატ საურავად“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. 1, გვ. 299; დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, 1965, გვ. 282). მოქალაქეთა მიერ გამართული ასეთი დიდი სადღესასწაულო სახიობა წარმოდგენას გვიქმნის, თუ რა დიდებული ზარ-ზეიმურობით უნდა ჩა-

ტარებულიყო მოქალაქეთა მხურვალე მონაწილეობით განდიდებული „მისტერია-გალობამ ნინოასი“. იქნებ არსენი, რომ თავის თავს „ქართლის სამეფოს მოქალაქედ“ აცხადებდა (ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, ტ. 1, ნაკვ. 2, გვ. 537-538) იმითაც შეიძლება აიხსნას, რომ დიდ-ვაჭარ-მოქალაქენი გალობამწერლის იყვნენ მეცენატები, მისი მისტერიების განხორციელებაში მხურვალე მონაწილენი.

მეტერთა „ძლევა“-ს სცენები მისტერია-გალობაში, როგორც აღინიშნა, არსენ ბულმაისიშვილის წმ. ნინოს მისტერია იმ დროის სანახაობრივი ქმნილებაა, როდესაც საქართველო დიდ საფრთხეში იყო მოქცეული ჯალალ-ედინის და მონღოლთა ურდების შემოსევებით. ამის გამო გასაგებია, რომ ზალხის მამულიშვილური აღვზნებისათვის მიმართეს ეროვნულ ქრისტიანულ სახიერებას - წმ. ნინოს ცხოვრებას. მისტერიის წარმოდგენას ხელი უნდა შეეწყოს ქრისტიანობის დროშის ქვეშ ქართველთა ერთობის განმტკიცებისათვის.

პირველი ქართველი მეფე მირიანი. დეტალი გრ. გულჩაქარასვილის ფრესკიდან





მისტერიაში იგალობებოდა: „ყოველი
ერი ქართველთა გიმნობთ და ვედრებით
ვხმობთ... დასცენ ეშმაკნი მაჭვერებელნი
ჩუენნი“. მოციქულთა სწორის წმ. ნი-
ნოს მისტერია-გალობის გამუღიშვილუ-
რი ღედააზრი სრული სიტხადით გამო-
ხატულია კანონის დამამთავრებელი გა-
ლობით:

ისმინე ჩვენი ლოცვანი
ღმრთისშობელო,
მეოხებითა ღირსისა
ნინოისითა
თანა წარგუხადენ
ყოველნი განსაცდელნი
და მომადლე ჩუენ
წყალობაჲ შენმიერი
და ძღვევაჲ მტერთა
მეფეხა ჩუენსა შოეც.

ერთ-ერთ მისტერიულ გალობაში
მტერი უფრო მეტი დაზუსტებით არის
წარმოდგენილი:

ვედრებითა
ნინო ნეტარისაითა
და ბარბაროზნი
ლაუმორჩილენ
მორწმუნესა მეფესა.

მტერთა „ძღვევა“, ბარბაროზთა დამარ-
ცხება-დამორჩილება მისტერიებსა და
დიდ ღღესასწაულებში სალაშქრო-ბა-
ტალური სცენები წარმოდგენილი იყო
ხოლმე ჭიდაობით ან ცხენოსანთა სა-
ნახაობით. რომ წარმოვიდგინოთ, თუ
როგორ წარმოადგენდნენ წმ. ნინოს
მისტერია-გალობაში ბატალურ (სალა-
შქრო) სცენას, როგორ ხორციელდებოდა
ბარბაროზთა ქართველთაგან „ძღვევა“
მოვიხმობ ფშავის სახალხო გამოჩვენე-
ბას: „წელიწადს ხატში ხევისბერს მო-
რთავდნენ ხელმწიფედ, გამართავდნენ
ჯოხზე სახუმაროდ ალამს, როცა სოფე-
ლი სოფელს დალაშქრავდა. ხელმწიფე
გამოეგებებოდა ალმით და თავის ამა-
ლით. სოფელში მისული ვინმე ხნიერი
ღედაკაცი იქნებოდა. ღედაკაცი გამო-
ვიდოდა ფალავნად და ეტყოდა, ჩვენ
ყველამ რად უნდა ვიომოთ, გამოიყვა-
ნეთ თქვენი ხელმწიფე, მე შევებმი, თუ
დავამარცხე, ჩვენია გამარჯვება. და თუ
ის დამამარცხებსო, თქვენა ხართ გამარ-
ჯებულნიო. ხელმწიფე დათანხმდებო-

და და გამოვიდოდა საბრძოლველად
მაგრამ ყოველთვის დაამარცხებდა ღედა-
კაცი, წააქცევდა. სხვები მივარდებოდ-
ნენ, მერე ზოგს ტყვედ დაიჭირდნენ და
ადარ უშვებდნენ, სანამ სამფასურს არ
მოათანიებდნენ“ (ვ. ბარდაველიძე, აღ-
მოსავლეთ საქართველოს მითიანეთის წა-
რმართული საზოგადოებრივ-საკულტო
ძეგლები. ტ. 1, ს. 2, ს. 217, გვ. 212).

მითიანეთში, რომელმაც თამარის და
ლამას კულტი წარმართულის სანაცვ-
ლოდ შემოინახა რუსუდან მეფის დროს
წარმოდგენილი მისტერიისათვის სრუ-
ლიად შესაფერისი იქნებოდა ამის მსგავსი
სცენა: პარალელისათვის შეიძლე-
ბა მიუუთითოთ „ორღეანელი ქალწუ-
ლის“ ფრანგულ მისტერიაზე.

სახვითი ხელოვნება კვიადელებს
მისტერიის უფრო ნათლად წარმოსახვას.
ოშკის დიდებული ტაძრის (X ს.) ორ-
ნამენტირებულ სვეტზე ხელაყრობილი
წმ. ნინოა გამოქანდაკებული. ხელმე-
ტყველებაში „ხელ-აყრობა“ შეიძლება
სხვადასხვა მნიშვნელობისა იყოს, მაგ-
რამ ტაძარში გამოხატულნი წმინდა-
ნის ხელთ-აყრობა ლოცვაა, ვედრება
ღმრთისადმი. (საბას ლექსიკონი ქართუ-
ლი; ვ. ნოზაძე, ღვთისმეტყველება, პა-
რიზი, 1963, გვ. 246). ექვთიმე თაყაიშ-
ვილი აღნიშნავს, რომ საქართველოში
წმ. ნინოს გამოსახულებით ეს ერთად-
ერთი ბარელიეფია (ე. თაყაიშვილი.
1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედი-
ცია სამხრეთ საქართველოში (რუსულ
ენაზე), 1952, გვ. 52, ტაბ. 78, 1). ეს ნა-
ქანდაკეი მკვეთრად გამოსახული მლო-
ცველის პლასტიკური ქმედობით წარ-
მოდგენას გვიქმნის, თუ როგორი უნდა
ყოფილიყო მისტერიაში წმ. ნინოს რო-
ლის შემსრულებელი არმაზის მთაზე
მლოცველი, ან სნეულის სასწაულად
განკურნების მკვედრებელი, ან სვეტი-
ცხოველის აღმართვისათვის ღვთისა
შემწედ მომწოდებელი. აკი ახიობდნენ
მგალობელნი წმ. ნინოს მიმართ: „აყ-
რობითა ხელთაითა დაეცნეს ძალნი ეშ-
მაკისანი“.

სახვითი ხელოვნების ძეგლებიდან,
რომელნიც წარმოდგენას გვიქმნიან მის-
ტერიულ გამოჩვენებაზე (ცალკეულ მო-

ქმედთა პლასტიკურ გამომსახველობა-
სა, ჩაცმულობასა, ურთიერთ მიმართე-
ბასა, სახილველობის კოლორიტსა და
ფერთა აქცენტირებაზე) ჩვენს ყურად-
ღებას იპყრობს მეჩვიდმეტე საუკუნის
ქართველი მხატვრის გრიგოლ გულჯა-
ვარასშვილის ფერწერა, რითაც მცხეთის
კათედრალის ტაძრის შინა ნაგებობის
„სვეტიცხოველის“ კედლებია შემკული.
გრიგოლ გულჯავარასშვილის მხატვ-
რობა აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის მიერ
არის შესწავლილი ხელოვნებათმცოდ-
ნეობითი ღრმა ანალიზით, სანიმუშო სა-
ფუძვლიანობით. გრიგოლ გულჯავარასა-
შვილი მიჩნეულია გამოცდილ და და-
ხელოვნებულ ოსტატად, რომელიც მე-
თაურობდა და ხელმძღვანელობდა მხა-
ტვართა გაერთიანებას. გრიგოლ გულ-
ჯავარასშვილი, ვახტანგ ბერიძის სი-
ტყვიით, ამჟღავნებს ამბის სურათოვნად
მოყოლის სიყვარულს, ამბავს საინტერე-
სოდ მოგვითხრობს, მისი სურათები ცო-
ცხალი მოთხრობის შთაბეჭდილებას
ჰქმნიან, მხატვრის მიერ ფიგურების შე-
სრულება აღლევებს ადამიანს თავისი
სიფაქიზით. უფაქიზესი ხაზით ახერ-
ხებს მთელი მოძრაობის გადმოცემას,

მის მხატვრობაში, გულმოდგინედ, და-
ვრილებითი შესრულების სიყვარული
ჩანს, განზოგადობის ნაცვლად – დე-
ტალიზაცია... ამ თავის მანერას მხატვ-
რი მართლაც ოსტატურადაა დაუფლებუ-
ლი, წმინდა ტექნიკურ დახელოვნებას-
თან ერთად მას კარგი გემოვნება და
კოლორიტის გარკვეული გრძნობა აქვს
(ვახტანგ ბერიძე, მცხეთის კათედრა-
ლის „სვეტიცხოველის“ და ქართლის
მოქცევის სიუჟეტები მის ფრესკებში,
„საქართველოს მუზეუმის მოამბე“,
1948, ტ. XV-B, გვ. გვ. 149-150, 156-
159). გრიგოლ გულჯავარასშვილის
მიერ შექმნილი ან მისი ხელმძღვანელო-
ბით განხორციელებული კედლის მხატ-
ვრობა მნიშვნელოვანწილად გვეხმარე-
ბა ცხოველსახულად წარმოვიდგინოთ
თუ როგორი პლასტიკური გამომსახ-
ველობის იერით ახარებდა მაყურებელს
არსენ ბულმაისიძისძის მისტერია –
„გალობა წმ. ნინოსი“ ქართლის მოქ-
ცევის სიუჟეტურ სცენებში. ეს კედლის
მხატვრობა ჩვენს წინაშე აცოცხლებს
მისტერიულად გამომსახველ წმიდა ნი-
ნოს, ხელაყრობით რომ ლოცულობს
არმაზის მთაზე, ან სასწაულმოქმედი ხე-

სვეტიცხოველი (XVIII ს. კედლობა). წმ. ნინო, მეფე მირიანი,
ანგელოზები, სვეტი და საღონის ცხედარი





მცხეთის კათედრალის სამხრეთი კედლის ფრესკა „ძნობა“ — „სალმროთოთა საზოგადოება“

ლის შეხებით რომ განკურნავს სნეულს*, ან მისი ლოცვით. ანგელოზები რომ აამაღლებენ „სვეტიცხოველს“ (იქვე, გვ. 160. შემდგომ სურ. 4, 5, 9). სურათები „ერთად მომავალი ცხენოსნები, ნანადღელოფალი ამალით და „ნადირობიდან დაბრუნებული ცხენოსანთა ჯგუფი — მეფე მირიანი ამალით“ (იქვე. 160 გვ. შემდგომ სურ. 6, 7) იმის შესაძლებლობაზე მიგვიბრუნებს, რომ მისტერიაში ქმედითად მონაწილეობენ ცხენოსანთა ჯგუფებიც. ფრესკული მხატვრობით წარმოდგენილი სურათი „მირიან მეფე და ქართველთა მომხატველი სამღვდლოება“ კი იმის წარმოდგენას აცოცხლებს, თუ როგორ უნდა ფოციფაყო მისტერიაში საერთო და საეკლესიო იერარქიის წარმომსახველი სცენა.

მცხეთის კათედრალის კედლის მხატვრობიდან, რასაკვირველია, უნდა მოვიხსენიოთ ტაძრის სამხრეთი კედლის მხატვრობა, რასაც 50 წლის მანძილზე ვაკვირდები, რომ მისი შინაარსი და დანიშნულება ამოვიცნოთ. ადრე ვფიქრობდი, რომ იგი 148, 149, 150-ე ფსალმუნის დასურათებას წარმოადგენდა (იხ. ჩემი „ქართული თეატრის ხალხური საწახები“, 1948, გვ. 182); ახლა როდესაც

საც ეს ფრესკა არსენ ბულმაისიმიძის მისტერია-გალობას შევეუფერეთ, არაფერს ხელს არ უნდა უშლიდეს, რომ იგი წმ. ნინოს მისტერიის დასურათებად განვმარტოთ. არსენის მისტერიაში იგალობებოდა: „ნინოს სადიდებლად „გიძნობ სასოსა ჩემსა, გიძნობს ერი ქართველთა“, ან „კლიტანიობთ ჩვენ „პირსა შენსა ქალწულო“, ან „ხორომ განვაწყოთ მორწმუნენო“—და ფრესკაზე ხომ ქალთა ფერხულია გამოხატული ძალებიან, საცემელ და ჩასაბერ საკრავებზე დამკვერელი ფერხული წმ. ნინოს სადიდებელი შესხმა ქება-დიდებაც შეიძლება იყოს, ფსალმუნის, სამაიას და ძველ ბერძენ დრამატურგთა კომედიების და ტრაგედიების ოქროს-ხმად ძნობის (ქოროების) დასურათებადაც. ამაზე მეტყველებს მხატვრობის ქართული კილო, გამოხატული მგალობელ-მროკვალ მეფერხულითა ჩაცმულობაც და ცეკვის იერიც.

სახვითი ხელოვნების ძეგლებიდან ჭედურობაც უნდა მოვიხმოთ. „სვეტიცხოველს“ ჩრდილოეთ მხრიდან მიმაგრებული აქვს ნიკვზის ხის კარედი, რომელიც შემკულია ვერცხლის ჭედურობით, მასზე გამოკვეთილია კვიპაროსის სვეტი და ზუთი ფიგურა, ქვემოთ მართლმორწმუნე სიდიონიას გვამი საფლავში, მასზე აღმართულია კვიპარო-

* საბას განმარტებით ხელის დაღება მკურნალის მიერ სნეულის წამლის დაწვევას ნიშნავს („ლექსიკონი ქართული“)

სის სვეტი, რომლის წვერი ანგელო-
ზებს უჭირავს. სვეტის აქეთ-იქეთ, მარ-
ჯენივ წმ. ნინოა, მარცხნივ ქართველი
პირველი ქრისტიანი მეფე მირიანი, ორ-
თავე შარავანდედიანია, ასომთავრული
წარწერით „წმ. ნინო“, „მეფე მირიანი“,
სულ ქვევით ასომთავრული წარწერა
გვამცნობს, რომ ეს ჭედურობა შექმნი-
ლია პატრიარქის, მეფის ძის ანტონის
დაკვეთით (ა. ნატროშვილი, მცხეთა და
მისი ტაძარი სვეტიცხოველი, თბ. 1900,
გვ. 103-104). ეს ჭედურობაც გვშველის
და გვეხმარება, რათა ცოცხლად წარმო-
ვდგინოთ წმ. ნინო და მეფე მირიანი
სვეტიცხოვლის აღმართვის სცენაში სვე-
ტისაკენ ხელებმბაყრობით მლოცველთა
პოზაში.

რაც შეეხება ამ მისტერიის ფუძესა-
ხილველისეულს, მითოლოგიურ-რიტუა-
ლურ ასპექტს, ეს ცალკე თემაა და იგი
შემდგომითი შემდგომად არის გასარ-
კვეი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლე-
ბა დაეასკვნათ, რომ არსენ ბულმაისი-
მისძის „გალობამ წმ. ნინოსი“ არის
XIII საუკუნის მისტერიის გალობანი
და მისი მიხედვით, დამწერლობით და
სახვით ძეგლებთან შეჯერებით, შესაძ-
ლებელი შეიქმნა წარმოგვედგინა შუა
საუკუნეთა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანე-
სი ქართული ქრისტიანული მისტერიის
რეკონსტრუქცია.

დასასრულ მინდა ვთქვა, რომ ეს ნარ-
კვეი ისეთ დღეებსა და ვითარებაში იწ-
ერებოდა, რომ უპრიანი იქნება იგი და-
ვამთავრო ნიკო მარის მიერ სინას მთის
მონასტრის X საუკუნის ქართული ხელ-
ნაწერიდან ამოწერილი ლოცვით (ნ. მა-
რი, სინას მთის მონასტრის ქართულ
წარწერათა აღწერილობა, ი. მეგრული-
ძის გამოც. გვ. 85):

ქართლის მშვიდობისა,
ხაზღვართა განგებობისა,
მეფეთა და მთავართა დაწვნარებისა,
მტერთა გარეშეიქცევისა,
ტყვეთა მოქცევისა,
ფაშთა დაწვნარებისა
ქრისტიანობის დამკვიდრებისათვის
უფლისა მიმართ ვილოცოთ.

1991 წლის დეკემბერი
1992 წლის იანვარი

„რასმუს, პონტუს „ენდ კოზანი!“

ფიქრია ყუზიტაშვილი

იმ ზამთარს დიდი თოვლი მოვიდა
საქართველოში, თბილისშიც გვარიანად
ჩამობარდნა. ასე ლამაზი ზამთარი:
ფანჯრის შეჭირხლული მინები, ბამბის-
ქულიანი სახურავები, თეთრად დაპენ-
ტილი, თოვლის სიმძიმით დახრილი ხის
ტოტები, შემცივებული გულწითელა
ბელურები ჩემს ქალაქში მხოლოდ
ბავშვობისდროინდელი წიგნებიდან მახ-
სოვდა, და თითქოს წამით დამიბრუნ-
და ბავშვობა. მხოლოდ ერთი რამ ვახ-
ლდათ გულდასაწყვეტი: ნანატრმა თო-
ვლმა თბილისში უბავშვებოდ ჩაიარა
და გაქრა. ვეღარ ნახავდით პარკებსა
და ეზოებში დადგმულ სასაცილო მუ-
ცელგამობერილ სტაფილოცხვირა და
ვედრო-ქუდა თოვლის ბაბუებს, ვერც
ცივებით მოსრიალე ყინვისაგან ლო-
ყებდასუსხულ გოგო-ბიჭებს და საგულ-
დაგულად ჩამალულ „სნიიპერებს“
გუნდების მოზრდილი გროვით... —



მომჩვენა თითქოს ბავშვები წავიდნენ თბილისიდან... ჩემი თოვლიანი თბილისი, დაცარიელებულ ქვეყნიერებას დაემსგავსა და შემეშინდა, რადგან წარმოვიდგინე, რა საშინელება იქნება, რომ ერთ მშვენიერ დღეს დედამიწაზე მხოლოდ უფროსები დავრჩეთ. ჩვენ კი ათას საფიქრალსა და საზრუნავში ჩაფლულნი შეუსვენებლივ მივაჭვნებთ წუთისოფლის ეტლს და სულ უფრო იშვიათად გვახსენდებიან წითელუდა, წიქარა, კონკია, ნაცარქექია. არადა ასეთ რთულსა და დაძაბულ დროში, როცა აგრერიცად აირია ცოდვა-მადლის საწყაო, როცა „მხოლოდ სიკვდილია მგოსანთ სითამამე“ (გ. ტაბიძე), ბავშვობა ის „შორეული ცისფერი ნაპირია“, რომლისკენაც დღეს, როგორც არასდროს, უნდა მიილტვიდეს „აქოთქოთებული ქვეყნიერება“.

ქართულ თეატრშიც დავივიწყეთ (თუმცა საერთოდ ქართული თეატრი დავივიწყეთ!) პატარები და დიდი ხანია ისტორიას ჩაბარდა საბავშვო სპექტაკლებისა და მოზარდთათვის განკუთვნილი დილის წარმოდგენების შესანიშნავი ტრადიცია. არადა ბავშვზე უფრო მიმნდობი, ერთგული, გულწრფელი და ემოციური მაცურებელი ნამდვილად ძნელად მოიპოვება დედამიწის ზურგზე. იქნებ მაღალფარდოვნად ქდერს, მაგრამ თეატრს რომ უდიდესი მისია აკისრია პატარების სულის, მათი პიროვნების ჩამოყალიბების საქმეში, ვფიქრობ, დავს არ უნდა იწვევდეს. და კიდევ, — თეატრმა დღეს უნდა აღზარდოს თავისი ხვალისდელი მაცურებელი, თეატრში სიარული და მშვენიერებასთან შეხვედრა მოზარდს მოთხოვნილებად უნდა ექცეს და თუ თეატრიც ქეშმარიტ ხელოვნებას აზიარებს მაცურებელს, საზოგადოება ბევრად უფრო კეთილშობილი, სათნო და მიმტკეპელი გახდება.

თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს მაცურებელი არასოდეს კლებია, მაგრამ გულწრფელად უნდა ვალიაოთ, რომ ასე ამალღვებელი ანშლაგი კარგა ხანია დედაქალქის თეატრებშიც არ მე-

ნახა: სპექტაკლის მრავალრიცხოვანი მაცურებელთა შორის, განსაკუთრებით პატარა თელაველების გაბრწყინებულ თვლებს რომ ვულკრები, მეც ბავშვური ალტაცება და სიანცე მიპყრობდა; მინდოდა, რომ იმ წუთებში ყველა უფროსს მონატრებოდა ბავშვობა და განეცადა მისი დაკარგვით მოგვრილი სევდა და ტკივილი.

თელავის თეატრში ნამდვილი დღესასწაული სუფევდა — მის რეპერტუარში საბავშვო სპექტაკლი — შესანიშნავი შვედი მეზღაპრის ასტრიდ ლინდგრენის ორმოქმედებიანი კომედია-დრამატული „რასმუს, პონტუს და ტუკერი“ გაჩნდა.

ა. ლინდგრენის ზღაპრები გამორჩეულად უყვართ პატარებს და სწორედ ამიტომ პეპი გრძელწინდა, ტომი და ანიკა, კარლსონი და ბიჭუნა, ფრეკენ ბოკი და მაწანწალა რასმუსი მათი ცხოვრების განუყოფელ პერსონაჟებად იქცნენ. ქართველი ბავშვებიც სიამოვნებით კითხულობენ ლინდგრენის წიგნებს და თან არაერთხელ. ამდენად რეჟისორ კ. მირიანაშვილის არჩევანი ფაქტიურად წინასწარმეტყველებდა სპექტაკლის უდავო წარმატებასა და დაინტერესებას ნორჩ მაცურებელთა შორის, მით უფრო, რომ „რასმუს, პონტუს და ტუკერი“ ნაკლებადაა ცნობილი ქართველი მკითხველისათვის და არ დაბეჭდილა ჩვენში. ა. ლინდგრენის ავტორიტეტი (როგორც მწერალ-მეზღაპრისა) და კომედია-დრამატუკის ქართული პოპულარობა უკვე საგულისხმო კოზირია სპექტაკლის ავტორთა ხელში. თუმცა ეს მხოლოდ დასაწყისია, რადგანაც თუ სპექტაკლის პროგრამაში მოტანილ ა. ლინდგრენის სიტყვებს დავემოწმებით, „სასწაულებს ბავშვები ახდენენ, როდესაც ისინი წიგნებს კითხულობენ“. ასე რომ, თეატრიც ცოტა-ცოტა უნდა ფლობდეს ჯადოქარ-მეზღაპრის ნიჭსა და უნარს, რომ ამ „სასწაულის“ ტოლფასი სანახაობა შეთხზას და ბავშვებს — ყველაზე უანჯარო, მიუკერძოებელ და ობიექტურ მსაჯულებს — წარმოუდგინოს. სპექტაკლის ავტორთა ჯგუფმა

თელავის თეატრში შეძლო „თეატრალური ჯადოქრობა“ მოეხდინა სცენაზე და პატარა მაცურებლები მისი მონაწილენი გაეხადა.

სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთ წინაპირობად პიესის ჩინებული თარგმანი იქცა, — ავტორები: ც. ესიტაშვილი და ნ. ლორთქიფანიძე, სასცენო ლიტერატურის თარგმნის საკითხი ურთულესია პროცესი კი — შრომატევადი, დრამატურგიის მთარგმნელი უნდა იცნობდეს თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკას, როგორც ნ. ურუშაძე აღნიშნავს: „იდეალურ შემთხვევაში მძალაღმბატრული პიესა საკითხავიც უნდა იყოს და პოტენციური სახილველიც. დრამატურგია სცენური სანახაობის შექმნის შესაძლებლობას უნდა იძლეოდეს“ (ნ. ურუშაძე „წავიდეთ თეატრში“, გამბა „განათლება“, თბ., 1986 წ. გვ. 49). მაშასადამე, პიესის მთარგმნელის წინაშე ორმაგი პრობლემა წამოიჭრება — მან უნდა თარგმნოს არა უბრალოდ ლიტერატურა, არამედ სცენისთვის განკუთვნილი, სათეატრო ლიტერატურა — „პოტენციური სახილველი“, რაც შეუძლებელია სცენის სპეციფიკის ცოდნის გარეშე. აღნიშნულ შემთხვევაში თეატრს ხელთ აღმოაჩნდა პროფესიული თარგმანი, რომელიც სწორედ „პოტენციური სახილველის“ რანგში უნდა განვიხილოთ. აქ თითოეულმა სცენურმა რეპლიკამ და სიტყვამ შეიძინა ქმედითი ფუნქცია და ქართული ლექსიკონისთვის დამახასიათებელი, ორგანული და ბუნებრივი მელოდია. იუმორმა, ა. ლინდგრენის მწერლური ნიჭის ერთ-ერთმა ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ღირსებამ (შემთხვევითი არაა, რომ ავტორები სპექტაკლის სანოტაციაში წიუთითობენ, რომ „ასტრიდ ლინდგრენი მრავალი ნაცლონალური თუ საერთაშორისო პრემიების ლაურეატია, მათ შორის ყველაზე მხიარული პრემიაა — ლიმილის ორდენი, რომელიც მას პოლონელმა ბავშვებმა მიანიჭეს“) საკვებით ადექვატური გამოხატულება ჰპოვა ქართულ თარგმანში და სპექტაკლის კვიმატი, გონებამახვილური, მხიარული

ლიტერატურული ქსოვილის განმსაზღვრელად იქცა. სპექტაკლის მნახველს გეჭმნება ამსოლუტური შთაბეჭდილება იმისა, რომ საქმე გაქვს არა თარგმნის, არამედ ქართულ ორიგინალურ სცენურ ლიტერატურასთან.

ა. ლინდგრენის პიესა მრავალმხრივია საინტერესო და საგულსხმო პატარა მაცურებლისათვის: ერთი მხრივ, დეტექტიური ამბავი და მასთან დაკავშირებული ძიება, საიდუმლო ამბები — დეტექტივი, აბა რის დეტექტივია ფათერაისა და საიდუმლოებების გარეშე! პატარა ბიჭებსაც რასმუს — პონტუსს უცნაური თავგადასავალი გადახდებთ თავს რასმუსის უსაყვარლესი ძაღლის ტყუერის გამო, მეორე მხრივ — მხიარული საციკო ატრაქციონი და კიდევ ფრიკენისა და იოაკიმის სასიყვარულო ისტორია. და რაც მთავარია, საიდუმლო თავგადასავალი „პაროლის“ გარეშე წარმოუდგენელია და აიტაცეს პატარა მაცურებლებმა რასმუს—პონტუსის მხიარული მისაღმება „რასმუს, პონტუს „ენდ კომპანი!“ რომელიც, დარწმუნებული ვარ, სპექტაკლის შე-

პონტუსი — ნინო ხელხელაურა



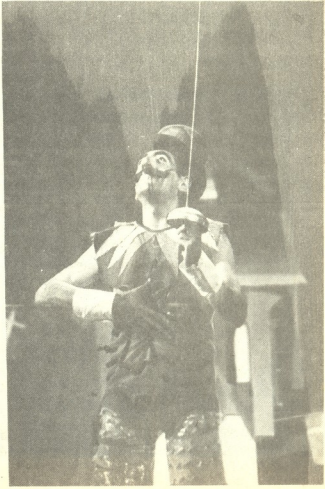
რეჟისორი შეუმჩნეველად, მაგრამ მაინც გამოჩნავს ორ სამყაროს: ბავშვებისა და უფროსებისას. მშობლებისთვის ცხოვრება უინტერესო ყოფაა, უფერული ყოველდღიურობა, მაშინ როცა ბიჭები ყოველდღე ახალ-ახალ „აღმოჩენებ“ აგნებენ და სამყაროც ნაირფერად წარმოუდგებათ. მსახიობ ზ. ანაჟელავს გმირი პატრიკ პერსონი — მამა უფრო ახლოსაა ამ სამყაროსთან და პერსონთა ოჯახური ურთიერთობები ესაა მამა-შვილის „შეთქმულება“ დედის მიმართ (გულან პერსონი — მ. ბიჩელაშვილი), თუმცა სპექტაკლის ფინალში ყველანი ერთად მიიღებენ მონაწილეობას ბანდიტების დაჭერასა და ტუყერის გათავისუფლებაში (სხვათა შორის, ახლა უკვე დედა გააქტიურდება). ყველა ბედნიერია და კმაყოფილი, ბავშვებზე მეტად კი მგონი უფროსები, თითქოს დაკარგული ბავშვობა დაბრუნებოდეთ.

პატარები კი როგორ აღიქვამენ სამყაროს? — აქ ცხოვრობენ ბოროტი და კეთილი ძალები, ისინი იბრძვიან და ბოლოს აუცილებლად სიკეთე იმარჯვებს. სპექტაკლშიც ორი სამყარო — კეთილი და ბოროტი უპირისპირდება ერთმანეთს, ერთი მხრივ, რასმუს-პონტუსი, მათი მშობლები და თანატოლები და მეორე მხრივ, — ბოროტმოქმედნი: ცირკის მოხეტიალე მსახიობები — ალფრედო, ბერტა და ერნესტო. მაგრამ ყველაფერი არც ასე მარტივია. შოთა ბეჟანიშვილის დაშინიყლაპია ალფრედო, ელდინო ტუხაშვილის აკრობატი ბერტა და ბოროტი ბანდიტი ერნესტო (ავთანდილ გულიაშვილი) არანაკლებ მოეწონათ პატარა მყურებლებს და წარმოდგენის შემდეგ, როდესაც ბავშვებს აზრი ვკითხე სპექტაკლისა და მისში მონაწილე მსახიობების შესახებ, ბევრმა, თქვენ წარმოიდგინეთ, სწორედ ბანდიტები დამისახელა. მათ ასაკში ხომ ასე პოპულარულია ცირკის მსახიობთა ოსტატობა, ფათერაკები. მსახიობთა ჭეშმარიტ ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ, რომ ბავშვები საოცრად ენდნენ მათი გარდასახვის ნიჭსა და უნარს და დაიჭერეს, რომ ნამდვილ ცირკის მოხეტიალე

მსახიობებს უტყუროდნენ. ბავშვებს გ. ჩოთაიშვილის სასაცილო პოლიტიკული მოეწონათ, მძაფრი გროტესკული ფერებით რომ გაათამაშა შემსრულებელმა, მაგრამ სპექტაკლის ჭეშმარიტ გმირებად მათი თანატოლები ფრიკენი (მ. ლობჯანიძე), იოაკიმი (ვ. ბაზიერაშვილი) და, რაც მთავარია, რასმუსი (ნონა ხუმარაშვილი) და პონტუსი (ნინო ხელხელაური) იქცნენ; კინაღამ მთავარი დაგვავიწყდა — თეთრი ფაფუკბეწვიანი ტუყერი — რასმუსის უსაყვარლესი ძალღი.

თელაველთა სპექტაკლში შესანიშნავად გამოჩნდა თეატრის ახალგაზრდობა, ნ. ხუმარაშვილის რასმუსისა და ნ. ხელხელაურის პონტუსის სამსახიობო დუეტი კი სპექტაკლის ნამდვილ გამარჯვებულ მიმანჩია. ქართული თეატრის გულმაღვიწყობამ ტრავესტის ამპლუაც გადააიფიქა მყურებელს, ამპლუა, რომელიც სამსახიობო ნიჭის გამოვლი-

ალფრედო — შოთა ბეჟანიშვილი



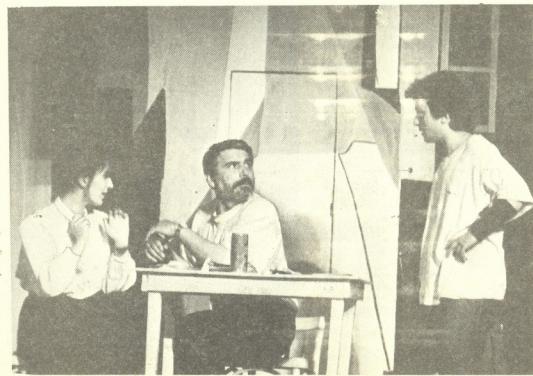


ნების ერთ-ერთი ურთულესი და ძალზე საინტერესო გამოხატულებაა. ახალგაზრდა მსახიობი გოგონების ნ. ხუმარაშვილისა და ნ. ხელხელაურის ბიჭვები შევდეთის პატარა ქალაქ ვესტან-ვიკიდან საოცრად ნაცნობი და ახლობელი ხასიათებია. ახალგაზრდა შემსრულებლებმა ზუსტად მიაგნეს საკუთარ გმირთა პლასტიკასა და მეტყველების მანერას. მკითხველი უთუოდ შენიშნავს, რომ მათზე ერთად მიხდება წერა, რაც შემთხვევითი როდია: რას-მუს-პონტუსი იმდენად ანსამბლური, ჰარმონიული თეატრალური დუეტი, რომ სხვაგვარად შეუძლებელიცაა მათზე საუბარი. მსახიობები ზუსტად გრძნობენ პარტნიორს და გემოვნებითა და გამომსახველ საშუალებათა მრავალფეროვნებით ანსაზიერებენ საკუთარ პერსონაჟებს.

ტრავესტის ამპლუა რთულია მსახიობისათვის: ძალზე ძნელია გაექცეს გარკვეულ ხელოვნურობას. აქ თამაშის პრინციპი საფუძველშივე გულისხმობს თეატრალურ პირობითობას. ფაქტიურად, მსახიობს „ორმაგად სხვადქცევის“ პროცესთან აქვს საქმე (ქალ

ანსაზიერებს მხატვრულ სახეს (თამაშის საწინააღმდეგო სქესისა), ამიტომ მათი ფერების შერჩევასაც კიდევ უფრო რთულია ზომიერების დაცვა. მსახიობი თხზავს საკუთარი გმირის პლასტიკას, მანერებს, ხასიათის თავისებურებას, ინტონაციას, რაც აბოლუტურად განსხვავდება მისი საკუთარი შინაგანი ბუნებისაგან, ამავე დროს სახეუნდა იყოს მაქსიმალურად დამაჯერებელი და თამაშის პირობით დაშვებული, „ნებადართული“ ხელოვნურობა მინიმალურად შესამჩნევი. ნ. ხუმარაშვილსა და ნ. ხელხელაურს არც ერთ ეპიზოდში არ ღალატობთ გემოვნება, მათი შევდი ბიჭვები საოცრად გვანან რასმუსისა და პონტუსის ქართველ თანატოლებს სიცილქითაც, ცნობისმოყვარეობითაც, სიმამაცითაც, ფათერაკების სიყვარულითაც და ეს სავსებით სწორია. ყველა ბავშვი ხომ მეტნაკლებად ერთმანეთს ჰგავს: ქართველიც, ინგლისელიც, ფრანგიც, შევდიცა და ამერიკელიც და, რაც მთავარია, სპექტაკლის ადრესატი ქართველი მყურებელია და მსახიობთათვის გმირთა განსაზიერებისას გამომსახველ ფერთა წყაროდ ქარ-

რასმუსი — ნონა ხუმარაშვილი, პატრიკ პერსონი — ზურაბ ანთლავა.
გულან პერსონი — მია ბიჩელაშვილი





ავტოპორტრეტი.

მეთევზე — მირიან შველიძე



უბალიძის სურათი "ქრისტე და მკვდრნი"



მხატვარი დედა პავლევი-
ლი „უცხოების ქაღალდი“ ბო-
ლი

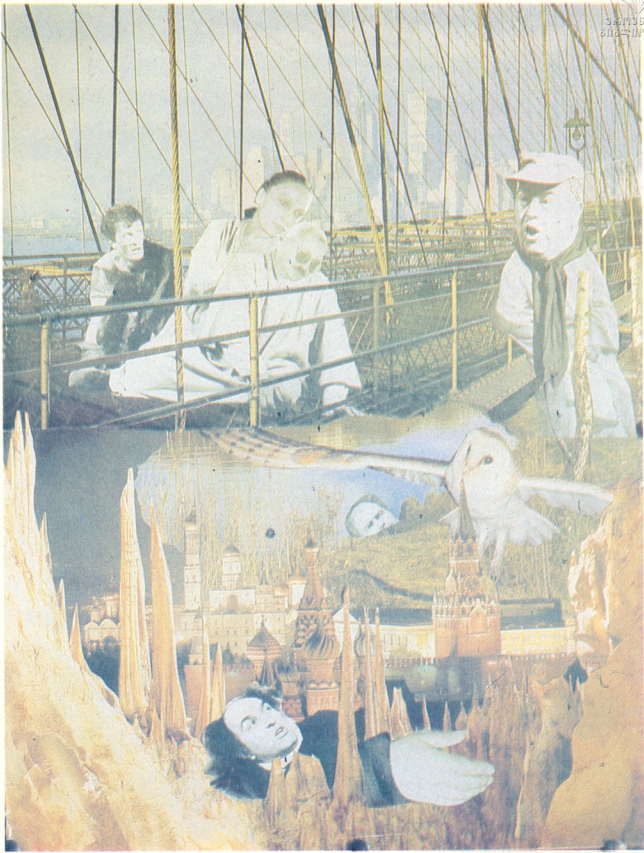


შსახიობ ლერი გაფრინდაშვილის პორტრეტი ინტერიერში



მსახიობ კახი კახიას ნიღები

(ქვემოთ — მამუკა კიკალეიშვილი — ხანაო)



მ. შველიძე

„არა, არა, რაც არ უნდა გვიმტყიცონ მეცნიერებმა, ბუნებაში უკვალოდ არაფერი კრება“
(შექსპირი. „მეფე ლირი“)



კომპოზიტორი გია ყანჩელი



შახიოზების — ტრისტან ხალარძისა და გელა ოთარაშვილის „ინდური სიუიტა“



რასმუსი — ნონა ხუმარაშვილი, ფრიკენი — მაია ლობჯანიძე

თული გარემო, ყოფა და ხასიათი იქცევა. მაყურებელსაც საოცრად მოსწონს მისთვის ნაცნობი რასმუს-პონტუსი, მათთან ერთად განიცდის ტუჟერის დაკარგვასა და სპექტაკლის დასასრულს ამბის კეთილი ფინალით გახარებული მხიარული ღიმილითა და ტაშით აჯილდოვებს სპექტაკლის ავტორებსა და შემსრულებლებს.

დღეს თელაველ ბავშვებს თავისი სპექტაკლი აქვთ თეატრში და იციან, რომ მათ მოუთმენლად ელიან რასმუსს, პონტუსს და ტუჟერი და კიდევ მრავალი საყვარელი პერსონაჟი, რომელნიც მხოლოდ მათთვის ცოცხლობენ თეატრში; იციან, რომ თეატრში მოსოლო მათ ელოდებათ ხელოვნები! შევნიერება, მხიარული და ხალისიანი ფერები, რომელნიც დღეს, სამწუხაროდ, მხოლოდ გამოგონილ სამყაროს — თეატრს შემორჩა, ცხოვრებაში მხოლოდ ერთსახოვანი რუხი გამაგვხვდება, სმენაც საუბედუროდ შევაჩვიეთ მოთქმა-გოდების ინტონაციებს. უფროსებმა შევაჩვიეთ ჩვენი გულები ამდენ „დიდ სევდას“, მაგრამ ჩვენმა შეილებმა რა ქნან? თელაველთა ერთ-ერთ სპექტაკლში მთავარი გმირი პატარებზე ამბობს: „იცით, რამოდენა გულები ექნებათ მაგათა? აი ჩემი

ცერო რაა რა, დიდი-დიდი წითელი მამლის გულის ტოლა, და ის პატარა გულები ამ აქოთქოთებულ ქვეყნიერებაში ა ესე, აი, — ძაგ-ძუგ-ძაგ-ძუგ! ჭერ მარტო რამდენი ათასობით ბომბის აფეთქებას უყურებენ ამ კინოებშია. ჭერ, აი, პატარა ნემსის წვერი რომ მიუტანო ახლოს, როგორც რო ზღარბი ა ვგრე იკუმშება და პატარავდება გული და მერე ესენი, კაცო, ამოდენა ქლემები და ყვლების დაჭრა! სუ შეშინებული იქნება გული, აბა რა იქნება, ერთი პატარა რამე და შეხტება და შეფართქალდება. პატარების გულებსა ა ესე, აი, ხელებით უნდა მოუწყუდროვო“...

თელაველთა ახალი სპექტაკლი „რასმუსი, პონტუსი და ტუჟერი“ სწორედ პატარების გულებს უმყუდროვებს, მათ სულელებს ალამაზებს და აკეთილშობილებს, უფროსებს კი დაკარგულ ბავშვობას მოგვანატრებს, რადგან, მართლაც, ღმერთმა ნუ ქნას, რომ ბავშვობა დიდი ხნით წავიდეს ჩვენი ცხოვრებიდან...

ბიზანტიის იმპერიის ისტორია

ზარლ დიდი

IV იუსტინიანეს შინა მმართველობა

საშინაო მმართველობამ არანაკლებ შეაჭირვა იუსტინიანე, ვიდრე ტერიტორიის დაცვამ. მისი ყურადღება მიპყრობილი იყო ადმინისტრაციული რეფორმის მიმართ. მწვავე რელიგიური კრიზისი დაუინებით მოითხოვდა მის ჩარევას.

საკანონმდებლო და ადმინისტრაციული რეფორმა. — იმპერიაში არ ცხრებოდა არეულობა. ადმინისტრაცია მექრთამე და სინდისგარეცხილი იყო; პროვინციებში სილატაკე და უწესრიგობა სუფევდა; სამართალწარმოება, კანონთა უპარგოსობის გამო, თავიდან ვერ იცილებდა თვითნებობასა და მიკერძოებას. ამნაირი მდგომარეობის ერთ-ერთი უმძიმესი შედეგი ის იყო, რომ გადასახადები ძალზე არათანაბრად შემოდიოდა ხაზინაში. იუსტინიანეს მეტისმეტად უყვარდა წესრიგი, ხარბად ესწრაფოდა მმართველობის ცენტრალიზაციას და დაუცხრომლად ზრუნავდა საზოგადო სიკეთისათვის; ამიტომ, ცხადია, ვერ შეურიგდებოდა საქმის ამნაირ ვითარებას. ეგეც არ იყოს, თავისი დიადი მიზანდასახულობისათვის მას გამუდმებით სჭირდებოდა ფული.

ამრიგად, იმპერატორმა ორმაგ რეფორმას მიმართა. იმპერიისათვის „მტკიცე და ურყევი კანონების“ შესაქმნელად მან თავის მინისტრს ტრიბონიანეს დიდი საკანონმდებლო შრომა მიანდო. 528 წელს კოდექსის რეფორმისათვის შექმნილმა კომისიამ შეკრიბა და კლასიფიკაციის მიხედვით დააჯგუფა უმთავრე-

სი საიმპერიო დადგენილებანი, რაც გამოეყენებინათ ჰადრიანეს შემდეგ. ეს გახლდათ „იუსტინიანეს კოდექსი“, რომელიც პირველად 529 წელს, ხოლო შემდეგ 534 წელს გამოიცა. მას მოჰყვა „დიკესტები“ თუ „პანდექტები“, რომლებშიც 530 წელს შექმნილმა ახალმა კომისიამ თავი მოუყარა II-III საუკუნეების დიდ იურისტთა შრომებიდან ამოკრეფილ ფრაგმენტებს. ასე შეიქმნა „ინსტიტუციები“ (533 წ.), უზარმაზარი შრომა, სტუდენტთათვის განკუთვნილი სახელმძღვანელო, რომელშიაც შეჯამებული იყო ახალი სამართლის საფუძვლები, დაბოლოს, იუსტინიანეს მიერ 534-565 წლებში გამოქვეყნებული განკარგულებების კრებულმა შეაფარა Corpus juris civilis სახელწოდებით ცნობილი დიადი ძეგლი.

იუსტინიანე ისე ამყობდა ამ დიდი საკანონმდებლო ქმნილებით, რომ ერთხელ და სამუდამოდ აუკრძალა ყველას, ხელი ეხლთ, ან რაიმე კომენტარები დაერთოთ და, ამრიგად, შეეცვალათ იგი, ხოლო კონსტანტინეპოლის, ბეირუთისა და რომის ახლად რეორგანიზებულ სამართლის სკოლებში იურიდიული განათლების ურყევე საფუძვლად აქცია თავისი კოდექსი. და მართლაც, მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლისა და ნაჩქარეობისა, რაც გამეორებებისა და შინაგანი წინააღმდეგობების მიზეზი გახდა, მიუხედავად რომაული სამართლის უმშვენიერესი ძეგლების კოდექსში უხეიროდ და მოწმებული ფრაგმენტებისა, — ეს იყო ჭეშმარიტად დიადი ქმნილება, რომელმაც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა კაცობრიობის წინსვლის საქმეში. თუ იუსტინიანეს სამართალმა

გაგრძელება. იხ. № 1-2, 1992.



დააფუძნა იმპერატორის აბსოლუტური ძალაუფლება, მანვე შემოინახა და, უფრო გვიან, შუა საუკუნეების სამყაროში ააღორძინა სახელმწიფოს იდეა და სოციალური ორგანიზაციის საწყისები. ეგექ არ იყოს, იუსტინიანეს კოდექსმა ახალი ქრისტიანული სული შთაბერა წარმართული რომის მკაცრ სამართალს და, ამრიგად, კანონში ჩართო საყოველთაო სამართლიანობის, ზნეობრიობისა და ადამიანურობისათვის ზრუნვა, რაც უცნობი იყო მანამდე.

ადმინისტრაციისა და სასამართლოს გარდაქმნის მიზნით, იუსტინიანემ 535 წელს გამოაქვეყნა ორი მნიშვნელოვანი განკარგულება, ახალ მოვალეობებს რომ აკისრებდნენ მოხელეებს და უმწიკვლო პატიოსნებას მოითხოვდნენ მათგან ქვეყნის მართვისას. იმავდროულად, იმპერატორმა გააუქმა თანამდებობების გაყიდვა, გაზარდა ზღვფასი, დახურა უსარგებლო დაწესებულებები და წესრიგის განამტკიცებლად ზოგიერთ პროვინციაში გააერთიანა სამხედრო და სამოქალაქო ძალაუფლება. ეს იყო რეფორმის დასაწყისი, რომელმაც თავისი შედეგების მიხედვით დიდმნიშვნელოვანი როლი უნდა შეესრულებინა იმპერიის ადმინისტრაციულ ისტორიაში. იუსტინიანემ გარდაქმნა დედაქალაქის სასამართლო ადმინისტრაცია და პოლიცია; მთელ იმპერიაში ის ახორციელებდა ფართო მასშტაბის საზოგადოებრივ სამუშაოებს; მისი ბრძანებით გაძვავდათ გზები, აკებდნენ ხიდებს, აკვედუკებს, აბანოებს, თეატრებს, ეკლესიებს და არნახული ფუფუნებით ამკობდნენ და ალადგენდნენ 532 წლის ამბოხებით ნაწილობრივ დანგრეულ კონსტანტინეპოლს. დასასრულ, სწორი ეკონომიკური პოლიტიკის წყალობით, იუსტინიანემ მიაღწია იმას, რომ იმპერიაში ფართო გასაქანი მიეცა მრეწველობას და ვაჭრობას;¹ იმპერატორი, თავისი ჩვე-

ულებისამებრ, იკვებინდა, „ჩემი დიდებული ღვაწლით ზელახლა ავაყვავე სახელმწიფო“. მაგრამ სინამდვილეში, იმპერატორის კეთილი ზრახვის მიუხედავად, ადმინისტრაციული რეფორმა ჩაფლავდა. უზარმაზარმა ხარჯებმა და, აქედან გამომდინარე, ფულის მუდმივმა ნაკლებობამ განაპირობა უსასტიკესი საზაზინო ტირანიის დამყარება, რამაც გამოიფიტა იმპერია და სილატაკის პირას მიიყვანა იგი. დიდმა რეფორმატორულმა ძალისხმევამ საბოლოოდ მხოლოდ ის შედეგი გამოიღო, რომ 541 წელს, ეკონომიური მოსახრებით, გაუქმებულ იქნა კონსულატი.

რელიგიური პოლიტიკა. — დანარჩენი იმპერატორებისა არ იყოს, რომლებიც კონსტანტინეს შემდეგ ავიდნენ ტახტზე, იუსტინიანეც აქტიურად ერეოდა საეკლესიო საქმეებში, როგორც სახელმწიფო ინტერესების გულისთვის, ისე საღვთისმეტყველო პაქობისადმი თავისი სიყვარულის გამო. უკეთ რომ წარმოეჩინა თავისი საღვთისმოსაო გულმოდგინება, იმპერატორი დაუნდალად სდევნიდა მწვალებლებს. 529 წელს მან ბრძანა დაეხურათ ათენის უნივერსიტეტი, სადაც ფართულად ჯერ კიდევ რჩებოდა რამდენიმე წარმართი მასწავლებელი, და ღვთისრისხვად მოველინა განდგომილებს. ეგექ არ იყოს, ის მარჯვდ მართავდა ეკლესიას, როგორც მბრძანებელი, და მფარველობისა და წყალობის სანაცვლოდ, რასაც არასოდეს აკლებდა მას, საკუთარ ნებას ღესპოტური სიტლანქით ახვევდა თავზე და თავის თავსაც აშკარად უწოდებდა „იმპერატორსა და მღვდელს“. მიუხედავად ამისა, არაერთხელ ჩაჯარდნილა გასაჭირში და არც ის სცოდნია, თუ რა გზას დასდგომოდა. იმისათვის, რომ დასავლეთში წარმატებისათვის მიედწია, აუცილებლად უნდა შეენარჩუნებინა უკვე ჩამოყალიბებული კავშირი პაპიზმთან, ხოლო აღმოსავლეთში პოლიტიკური და მორალური ერთიანობის აღსადგენად უნდა დაენდო მრავალრიცხოვანი მონოფიზიტები, რომელთა გავლენაც ძალზე დიდი იყო ეგვიპტეში, სირიაში, მესობოტამიასა და სომხეთში. იმპერატორმა ზშირად არც კი იცოდა, რა გადაწყვეტი-

¹ სწორედ იუსტინიანეს მმართველობისას, დაახლ. 557 წელს ორმა ბერმა ჩინეთიდან ჩამოიტანა აბრეშუმის ქვის გამრავლების სიბრტყე, რამაც აბრეშუმის წარმოების საშუალება მისცა სირიას და ნაწილობრივ გაათავისუფლა ბიზანტია საზღვარგარეთული იმპორტისაგან.



ლება მიეღო, ან ვისთვის დაეჭირა მხარი: რომისთვის, რომელიც განდგომილთა დასჯას მოითხოვდა, თუ თეოდორასათვის, რომელიც ურჩევდა, კვლავ დაბრუნებოდა ერთიანობის ზენონისა და ანასტასისეულ პოლიტიკას, და მისი მერყევენება ცდილობდა, ყოველგვარ წინააღმდეგობათა მიუხედავად, მყარი ნიადაგი მოეპოვებინა ურთიერთგაგებისათვის და ამ წინააღმდეგობათა შერიგების საშუალებისთვისაც მიეკვლია. თანდათანობით, რომის საამებლად, მან ნება დართო კონსტანტინეპოლის საეკლესიო კრებას (536 წ.), შეეჩვენებინა განდგომილნი, დევნა დაუწყო მათ (537-538 წ.) და თავს დაესხა ეგვიპტეს, განდგომილთა ამ მძლავრ ციტადელს; თეოდორას საამებლად კი თავიანთი ეკლესიის აღდგენის საშუალება მისცა მონოფიზიტებს (543 წ) და შეეცადა, კონსტანტინეპოლის საეკლესიო კრებაზე (553 წ.) არაპირდაპირ მინც დაეგმობინებინა პაპისათვის ქალკედონის საეკლესიო კრების გადაწყვეტილებანი, ოც წელზე მეტი ხნის მანძილზე (543-565 წ.), მთელ იმპერიას ადევნებდა და დასავლეთის ეკლესიაში განხეთქილებას უწყობდა ხელს ეგრეთწოდებული „სამი თავის საქმე“,² თუმცა მას არც აღმოსავლეთისათვის მოუტანია სიმშვიდე. იუსტინიანეს სიმშაგემ და მძვინვარებამ, რაც მისი მტრების წინააღმდეგ იყო მიმართული (იმპერატორის ყველაზე სახელგანთქმული მსხვერპლი გახლდათ პაპი ვივილიუსი), არავითარი სასარგებლო შედეგი არ გამოიღო. ერთიანობისა და სჯულშემოწმარებლობის პოლიტიკა, რასაც იმპერატორს ურჩევდა თეოდორა, უპეკველად წინდახედული და გონივრული იყო. იუსტინიანეს უმტკიცობამ და მოდავე მხარეთა შორის გამუდმებულმა რყევამ, მისი კეთილი ზრახვის

მიუხედავად, მხოლოდ ეგვიპტისა და კვიპროსის სეპარატისტული ტენდენციების ზრდა და იმპერიის შიშვართ მათი ნაციონალური მძულვარების გამძაფრება გამოიწვია.

V

ბიზანტიური ცივილიზაცია
VI საუკუნეში

ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიაში იუსტინიანეს მმართველობა მიეღი ეპოქის აღმნიშვნელია. ნიჭიერი მწერლები და ისტორიკოსები, როგორც მაგალითად, პროკოფი და აგათია, იოანე ეფესელი თუ ევაგრე, პავლე სილენციარიუსისნაირი პოეტები და ლეონტი ბიზანტიელის სადარი ღვთისმეტყველები ბრწყინვალედ აგრძელებდნენ კლასიკური ბერძნული ლიტერატურის ტრადიციებს, და სწორედ VI საუკუნის გარიჟრაჟზე რომანოზ ტკბილმომღერალმა — „მელოდიების მეფემ“ შექმნა რელიგიური პოეზია, ბიზანტიური სულის ყველაზე მშვენიერი და, შესაძლოა, ყველაზე ორიგინალური გამოვლინება. კიდევ უფრო ღირშესანიშნავი გახლდათ სახვით ხელოვნებათა ბრწყინვალეობა. ამ დროს კონსტანტინეპოლში დასრულდა თანდათანობითი ევოლუცია, ორი საუკუნის მანძილზე რომ მზადდებოდა. აღმოსავლეთის ადგილობრივ სკოლებში. და რაკი იუსტინიანეს უყვარდა აღმშენებლობითი საქმიანობა და აჩერებდა კიდევ სახელგანთქმული ოსტატები მოემებნა თავის მცხანდასახულობათა განსახორციელებლად, ოსტატები, რომლებსაც ამოუწურავ სახსრებს სთავაზობდა და არც საჭირო-მასალას აძლევდა, ამიტომაც VI საუკუნის ძეგლები — განსწავლულობის, სითამამისა და დიდებულების ეს ტემპარიტი სასწაულნი — თავიანთი სრულყოფილებით ბიზანტიური ხელოვნების მწვერვალებად გვევლინებიან.

ხელოვნება არასოდეს არ ყოფილა უფრო მრავალფეროვანი, უფრო ნაყოფიერი და უფრო თავისუფალი; VI საუკუნეში ჩვენ ვხედავთ ყველა არქიტექტურულ სტილსა თუ პრინციპს, ნაგებობათა ყოველნაირ ტიპს — რავენის წმა

² სახელწოდება წარმოსდგება იქიდან, რომ პაქრობა სამი თეოლოგის — თეოდორე მოსესესტელის, თეოდორიტე კვირელისა და იბას ედესელის შრომებიდან ამოკრეფილ ფრაგმენტებზე იყო დაფუძნებული. მათი მოძღვრება მოიწონა ქალკედონის საეკლესიო კრებამ, მაგრამ იუსტინიანემ მონოფიზიტების გულის მოსაგებად დააგმობინა ეკლესიას.



და აპოლინარიუსისა თუ სალონიკის წმიდა დიმიტრის ბაზილიკებს; წმიდა სერგის, კონსტანტინეპოლის ბაკუსისა თუ რავენის წმინდა ვიტალიუსის ეკლესიებს, რომელთა გეგმაც მრავალკუთხედსა ქმნის; ჯვრის ფორმის მქონე ნაგებობებს, რომლებიც ხუთი გუმბათით გვირგვინდება, როგორცაა, მაგალითად, წმიდა მოციქულთა ეკლესია; წმიდა სოფიოს ტაძრის ტიპის არქიტექტურულ ნაგებობებს, ტაძრისა, რომელიც 532-537 წლებში იქნა აგებული და რომლის ავტორებადაც ანთიმოზ ტრალელი და ისიდორე მილეტელი გვევლინებიან; თავისი ორიგინალური გეგმის, მსუბუქი, თამამი და ზუსტად გათვლილი სტრუქტურის, წონასწორობის მახვილგონივრულად მიკვლეული კომბინაციებისა და ნაწილთა პარმონიული ურთიერთშერწყმის წყალობით ეს ტაძარი დღემდე ბიზანტიური ხელოვნების სწორუპოვარ შედევრად რჩება. მარჯვენდ შერჩეული მრავალფეროვანი მარმარილო, ნატიფად ნაძერწი სკულპტურები, ცისფერსა თუ ოქროსფერ ფონზე მოციკავე მოზაიკური სამკაულეები თვით დღესაც კი უებრო ბრწყინვალეობით წარმოგვიჩენს ამ ნაგებობათა ინტერიერს; მიუხედავად იმისა, რომ წმიდა მოციქულთა ეკლესიაში მოზაიკა ჩამოშლილია, ხოლო წმიდა სოფიოს ტაძარში ოდნავ თულა შეიმჩნევა თურქული მოხატულობის ქვეშ, — პარენცოსა თუ რავენის ეკლესიების, ისევე როგორც სალონიკის წმიდა დიმიტრის ეკლესიის განსაცვიფრებელ სამკაულთა დღემდე შემორჩენილ ნაშთთა მიხედვით ჩვენ შეიძლება გარკვეული წარმოდგენა მაინც შეგვექმნას მათ ოდინდელ სინატიფებზე. ყველაფერი — საიუველირიო ნაწარმი, ქსოვილები, სპილოს ძვლის ნაკეთობანი, ხელნაწერები — ჩვენ გვივლენს იმნაირ სუბზეეს და ფუფუნებას, თვალისმომჭრელ ბრწყინვალეობას თუ საზეიმო სიდადაეს, რითაც აღბეჭდილია ახალი სტილის დაბადება. აღმოსავლეთისა და ანტიკური ტრადიციების ერთობლივი ზემოქმედებით, იუსტინიანეს ეპოქის ბიზანტიურმა ხელოვნებამ თავის ოქროს ხანაში შედგა ფეხი.

იუსტინიანეს სამშის იამარაქოვა
(565-610 წ.)

თუ მთლიანად განვიხილავთ იუსტინიანეს მმართველობას, შეუძლებელია არ ვაღიაროთ, რომ მან შესძლო მოკლე ხანში დაებრუნებინა იმპერიისათვის მისა ოდინდელი სიდიადე. და მაინც, იბადება კითხვა: ხომ არ იყო ეს სიდიადე უფრო მოჩვენებითი, ვიდრე რეალური, და იმპერატორის დიდმა დაპყრობითმა ომებმაც, რომლებმაც შეაჩერეს აღმოსავლეთ იმპერიის ბუნებრივი განვითარება და ერთი კაცის უსაზღვრო პატემონყვარეობის დასაკმაყოფილებლად დაწინაურეს მისი ძლიერება, მეტი ბოროტება ხომ არ მოუტანა ქვეყანას, ვიდრე სიკეთე? იუსტინიანეს ყველა წამოწყებაში გამუდმებით შეინიშნებოდა განსაცვიფრებელი არათანაზომადობა დასახულ მიზანსა და მისი მიღწევის საშუალებებს შორის, ფულის ნაკლებობა ის უკურნებელი სენი გახლდათ, რომელიც ერთავად ღრღნიდა და განუზორციელებელს ხდიდა ყველაზე ბრწყინვალე მიზანდასახულობებსა და თავისთავად სანაქებო ზრახვებს. ამიტომაც იყო, რომ სულ უფრო მეტად მძაფრდებოდა სახაზინო ტირანია, რამაც ბოლოს თავის უკიდურეს ზღვარს მიაღწია, და რაკი ხანში შესული იუსტინიანე თავისი მმართველობის უკანასკნელ წლებში სულ უფრო და უფრო ხშირად ანდობდა ბედისწერის ფინანს თამაშს ქვეყნის საჭიგსა თუ სადავეს, ამიტომ, როცა ოთხმოცდაშვიდი წლის იმპერატორი გარდაიცვალა (565 წელს), მონარქიის მდგომარეობა მართლაც რომ სავალალო იყო როგორც ფინანსური, ისე სამხედრო თვალსაზრისითაც. იმპერიის ყველა საზღვარს საშინელი საფრთხე ემუქრებოდა; ქვეყნის შიგნით სახელმწიფო ძალაუფლება აშკარად უმწეო და უილაჯო იყო: პროვინციებში — ფეოდალური საკუთრების უჩვეულო ზრდის შედეგად, დედაქალაქში კი — მწვანეებისა და ლურჯების გაუთავებელი ქიშპობის გამო. ყველგან არნახული სილატაკე სუფევდა და თანამედროვენი გაოგნებულნი ეკითხებოდნენ თავიანთ თავს, სად გაქრა რომაელთა სიმდიდრეო



პოლიტიკის შეცვლა გარდუვალი გახდა, მაგრამ ეს ძალზე რთული და საზიფათო საქმე იყო. მისი აღსრულება ბედმა იუსტინიანეს მემკვიდრეებს — განსვენებული იმპერატორის ძმისწულს იუსტინე II-ს (565-578 წ.), ტიბერიუსსა (578-582 წ.) და მავრიკიოსს (582-602 წ.) არგუნა წილად.

მათ მტკიცე საფუძველი ჩაუყარეს ახალ პოლიტიკას. იუსტინიანეს მემკვიდრეებმა ზურგი აქციეს დასავლეთს, სადაც ლანგობარდების შემოსევამ (568 წ.) იტალიის ნახევარი დააკარგვინა იმპერიას და, აფრიკისა და რავენის ეპარქიატების დაარსების გზით, საკმაოდ მტკიცე დაცვის ორგანიზებას დასჯერდნენ, რამაც საშუალება მისცა სამივეს, აღმოსავლეთისათვის მიეპყროთ ყურადღება და უფრო შეურიგებელი პოზიცია დაეკავებინათ იმპერიის მტრების მიმართ. მათ მიერ განხორციელებული არმიის სარეორგანიზაციო ღონისძიებების შედეგად, სპარსეთთან ომი, რომელიც 572 წელს განახლდა და 591 წლამდე გაგრძელდა, იმპერიისათვის ხელსაყრელი ზავით დასრულდა, რომლის ძალითაც სპარსეთმა ბიზანტიას დაუთმო მისი კუთვნილი სომხეთი.

ევროპაში კი, მიუხედავად იმისა, რომ ხუნებმა და სლავებმა საშინლად დაარბიეს ბალკანეთის ნახევარკუნძული, ხელს იგდეს ღუნაის პირას აღმართული ციხე-სიმაგრეები, გარს შემოერტყნენ თესალონიკეს, კონსტანტინეპოლს დაემუქრნენ (591 წ.) და დიდი ხნითაც კი დამკვიდრდნენ ნახევარკუნძულზე, — რამდენიმე ბრწყინვალე გამარჯვების შედეგად ბრძოლის ველი საზღვარს მიღმა იქნა გადატანილი და ბიზანტიის ლაშქარმა თვით ტისას მიაღწია (601 წ.).

საუბედუროდ, შინაგანმა კრიზისმა ყველაფერი წყალში ჩაყარა. იუსტინიანე უკიდურესი სიმკაცრით ახორციელებდა აბსოლუტური ძალაუფლების პოლიტიკას; მისი სიკვდილის შემდეგ არისტოკრატებმა ხელახლა წამოიყვანა, პროვინციებში გაძლიერდა სეპარატისტული ტენდენციები, გამწვავდა ცირკის პარტიების შუღლი, და რაკი ხელისუფლებას არ შეეძლო ფინანსური მდგომარეობის გამოსწორება, უკმაყოფილება სულ უფ-

რო და უფრო იზრდებოდა, რასაც ხელს უწყობდა ადმინისტრაციული ქაოსი და სამხედრო ამბოხებანი. რელიგიურმა პოლიტიკამ კიდევ უფრო გაამძაფრა საყოველთაო მღელვარება. ხანმოკლე მცდელობის შემდეგ, რაც მიზნად ისახავდა სჯულშემოწმებლობითი პოლიტიკის განხორციელებას, კვლავ დაიწყო მწვალებლების სასტიკი დევნა. მართალია, მავრიკიოსმა ბოლო მოუღო მათ დევნას და შეიწირიოებას, მაგრამ კონფლიქტმა, რომელმაც თავი იჩინა მსოფლიო მღვდელმთავრის ტიტულზე მეოცნებე კონსტანტინეპოლის პატრიარქსა და პაპ გრიგოლ ლიდს შორის, უკიდურესად გამწვავა დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ოდინდელი მტრობა. თავისი უდავო ღირსებების მიუხედავად, მავრიკიოსი, მისი მკაცრი ეკონომიკური პოლიტიკის გამო, ძალზე არაპოპულარული იყო ხალხში. პოლიტიკური ძალაუფლების შესუსტებამ ხელი შეუწყო სამხედრო გადატრიალების წარმატებით დგვირგვინებას, რამაც ტახტზე აიყვანა ფოკა (602 წ.).

ახალ მბრძანებელს, ტლუსა და უბირჯარისკაცს, მხოლოდ ტერორის მეშვეობით თუ შეეძლო ძალაუფლების შენარჩუნება (602-610 წ.), რითაც საბოლოოდ გააპარტახა მონარქია. ხოსრო II-მ, რომელმაც გადაწყვიტა შური ეძია მავრიკიოსის გამო, ომი განაახლა; სპარსელებმა დაიპყრეს მესოპოტამია, სირია და მცირე აზია. 608 წელს ისინი უკვე ქალკედონში, კონსტანტინეპოლის კარიბჭესთან იყვნენ. ქვეყნის შიგნით ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ ამასიხეები, შეთქმულებები და შინაშლილობანი. მთელი იმპერია მოუთმენლად მოელოდა მხსნელს. ის აფრიკიდან მოვიდა. 610 წელს კართაგენის ეპარქიოსის ვაჟმა ირაკლიმ დაამხო ფოკა და ახალი დინასტია დააარსა. თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი არეულობის შემდეგ ბიზანტიას კვლავ მოევიდნა ლიდერი, რომელსაც შეეძლო მტკიცე ხელით წარემართა მისი ბედობალი. მაგრამ ამ ნახევარი საუკუნის მანძილზე ბიზანტია მინც თანდათან უბრუნდებოდა აღმოსავლეთს. იმპერიის აღმოსავლურ ყიდაზე გარდაქმნა, რაც დროებით შეწყვი-

ტა იუსტიანიანეს ხანგრძლივმა მმართველობამ, ახლა უკვე სასწრაფოდ უნდა და მთავრებულიყო.

თავი III

ირაკლის დინასტია. არაბთა შემოსევის საფრთხე და იმპერიის გარდაქმნა VII საუკუნეში (610-717)

I. იმპერიის აღდგენა ირაკლის მიერ.
 - II. არაბთა შემოსევის საფრთხე.
 - III. რელიგიური პოლიტიკა და დასავლეთი.
 - IV. იმპერიის გარდაქმნა VII საუკუნეში.
 - V. ირაკლის დინასტიის დასასრული და იმპერიის დეკლანსი (685-717 წ.).

ბიზანტიის ისტორიაში VII საუკუნე ერთ-ერთი ყველაზე პირქუში პერიოდია, ესაა მძიმე კრიზისის ეპოქა, ის გადამწყვეტი მომენტი, როცა თვით იმპერიის არსებობა სათუო ხდება. გამოფიტულსა და ძალდაწვრილ იმპერიას გარედან საშინელი საფრთხე ემუქრება, ჯერ — სპარსელების, ხოლო შემდეგ — კიდევ უფრო საშინელი — არაბების მხრივ. შიგნით სრულდება ძირეული გარდაქმნა, რომელიც ახალ იერს ანიჭებს ბიზანტიის საზოგადოებას და სახელმწიფოს. მანამდე, ყველაფრის მიუხედავად, მონარქია კვლავ რჩებოდა რომის მსოფლიო იმპერიად. ლათინური სახელმწიფოს ოფიციალური ენა იყო და რომაული ტრადიცია უცვლელად ინარჩუნებდა ჯერ კიდევ რომში ფორმირებულ წოდებებსა თუ თანამდებობებს. VIII საუკუნის დამდეგს კი, პირიქით, ყალიბდება პირწმინდად ბიზანტიური იმპერია, რომლის მთელი ძალმოსილება კონსტანტინეპოლის ირგვლივაა კონცენტრირებული, ხოლო მისი არსი სულ უფრო და უფრო აღმოსავლური ხდება.

I

იმპერიის აღდგენა ირაკლის მიერ

იმ დროისათვის, როცა ირაკლი (610-641 წ.) ტახტზე ავიდა, იმპერიის მდგომარეობა

მარეობა თითქმის უიმედო ჩანდა. სპარსელები ყოველ წელიწადს ახალ-ახალ წარმატებებს აღწევდნენ: 612 წელს მათ აიღეს ანტიოქია, აპამეა და კესარია; 614 წელს — დამასკო; 615 წელს ისინი იერუსალიმში შეიჭრნენ, საიდანაც კტესიფონში გადაიტანეს წმიდა ჯვარი და ყველაზე უფრო სახელგანთქმული ქრისტიანული რელიქვიები; 617 წელს მათ დაიპყრეს ეგვიპტე და აზიაში ქალკედონს მიადწიეს. იმედროულად, კონსტანტინეპოლის კარიბჭესთან გამოჩნდნენ ხუნძები (619 წ.). ლანგობარდებმა დაიპყრეს იტალიის ზოგიერთი ოლქი და იმპერიამ საბოლოოდ დაკარგა თავისი სამფლობელოები ესპანეთში. ამდენი უბედურებით დათრგუნვილი და სასომიხილი ირაკლი ერთხანს იმასაც კი ფიქრობდა, რომ კონსტანტინეპოლი მიეტოვებინა და აფრიკაში გადაეტანა სახელმწიფოს დედაქალაქი. მაგრამ პატრიარქმა სერგიუსმა, ამ მტკიცე და ენერგიულმა კაცმა, ვისი გავლენაც აშკარად ატყვია ირაკლის მთელ პოლიტიკურ მოღვაწეობას, ბოლოს მაინც შესძლო იმპერატორის გამხნეება; ასე რომ, მეტისმეტად მგრძობიარე და ნერვიულმა ირაკლიმ, ვის სულშიაც ბობოქარ ალტყინებას ანაზღეულოდ ენაცვლებოდა სასოწარკვეთა, გულმხურვალე რწმენით აღსავსემ და დაუოკებელი სურვილით ანიებულმა, შური ეძია სპარსელებზე მათ მიერ შებღალული და შევიგნებული ქრისტიანობის გამო, ამასთანავე, მხნე მეომარმა და გამჭრიახმა მხედართმთავარმა, კლავდიუსად მოიცა ძალი. პატრიარქმა საეკლესიო საგანძური გადასცა მას. ირაკლიმ განსაცვიფრებელი გულმოღვიებით ხელახლა შექმნა არმია. 622 წელს ის უკვე მზად იყო სალაშქროდ.

ექვსი წლის მანძილზე იმპერატორს აღარ ახსოვდა აღარაფერი; არც იმ მრისხანე იერიშისთვის მიუქცევია დიდი ყურადღება, კონსტანტინეპოლის წინააღმდეგ ერთობლივად რომ წამოიწყეს სპარსელებმა და ხუნძებმა (626 წ.); ის მტრის ტერიტორიაზე, აზერბაიჯანში (623 წ.) და სპარსეთის სომხეთში (625 წ.) ებრძოდა „დიდი მეფის“ ლაშქარს; გაიმარჯვანინევიასთან (627 წ.), კტესიფონის გა-

ლავანთან (628 წ.) და ლევენდის გმირად იქცა, როგორც პირველი ჯვაროსანი. ხოსრო II-ის სიკვდილმა (628 წ.) და ამის შემდეგ დაწყებულმა აჯანყებამ აიძულა სპარსელები მათთვის დამამცირებელ ზავს დათანხმებოდნენ, რომლის ძალითაც ისინი ხელს იღებდნენ მათ მიერ დაპყრობილ მთელ ტერიტორიაზე და უწინარეს ყოვლისა, უკანვე აბრუნებდნენ წმიდა ჯვარს, რომელიც ირაკლიმ დიდი ზარ-ზეიმით ჩაიტანა იერუსალიმს (629).

ამ შთამბეჭდავი გამარჯვებების შემდეგ ირაკლიმ სცადა თავისი რელიგიური პოლიტიკის მეშვეობით შინაგანი ერთიანობა დაებრუნებინა იმპერიისათვის, სირიელი და ეგვიპტელი მონოფიზიტების მოსამხრობად, ის პატრიარქ სერგიუსსა და კვიროს ალექსანდრიელთან ერთად შეუდგა შემრიგებლური ფორმულის შემუშავებას, რასაც მართლმადიდებლობის წიაღში უნდა დაებრუნებინა განდგომილნი, აქედან იღებს დასაბამს მონოთელიტური მოძღვრება, რომელსაც იმპერატორი განსაზღვრავს სარწმუნოების გადმოცემისას, რაც ცნობილია „ეკთესისის“ (638 წ.) სახელწოდებით. ამ გზით ის ცდილობდა რომის ეკლესიასთან შეერივებინა მონოფიზიტები.

ამ ძალისხმევის შედეგად იმპერიის ერთობა კვლავ აღდგენილი ჩანდა: მისი პრესტიჟი ხელახლა განმტკიცდა აღმოსავლეთში და, ქრისტეს სჯულზე სერბებისა და ხორვატების მოქცევის შედეგად, მისი გავლენაც კვლავინდებურად გავრცელდა ბალკანეთის ნახევარკუნძულის ჩრდილო-დასავლეთით.

მაგრამ ეს გარეგნული ბრწყინვალეობა ცუდად მალავდა შინაგან სიმწირეს. ფინანსური მდგომარეობა საეკლასიო იყო; სეპარატისტული ტენდენციები, რამაც ასე შეუწყო ხელი სპარსელთა წარმატებას, კვლავინდებურად მძლავრობდა პროვინციებში.

არაბების შემოსევამ რამდენიმე წელიწადში გააქარწყლა იმპერატორის გამარჯვებათა ყველა შედეგი, ხოლო მისი რელიგიური პოლიტიკა, იმავდროულად, ხანგრძლივი უთანხმოებისა და მწვავე კონფლიქტების სათავედ იქცა.

არაბთა შემოსევის საზრთსხე

VII საუკუნის დასაწყისი დიდი მოვლენით — ისლამის დაბადებით აღინიშნა, ოცი წლის განმავლობაში, უჩვეულო ექსპანსიის შედეგად, ახალმა რელიგიამ აღმოსავლური სამყაროს უზარმაზარი ნაწილი მოიცვა და სპარსეთისა და ბიზანტიის ხარჯზე ოქსუსის ნაპირებიდან დიდი სირტისის სანაპირომდე გავრცელდა.

634 წელს ხალიფა ომარის ლაშქარი სირიაში შეიჭრა. ბიზანტიელთა არმიამ მარცხი იწვნია აგნაღინთან (634 წ.); დამასკო არაბებმა იგდეს ხელთ (635 წ.); იარმუკის დანგრევამ (636 წ.) აიძულა ირაკლი სამუდამოდ გამოსთხოვებოდა სირიას. ეგვიპტე არ იყო, ბერძნების მოძულე მოსახლეობა სასწრაფოდ გადადიოდა გამარჯვებულის მხარეზე. იერუსალიმი 637 წელს დანებდა არაბებს, ანტიოქია — 638 წელს. შემდეგ მესოპოტამიისა (639 წ.) და ეგვიპტის ჯერი დადგა, რომელიც ამირმა ორ წელიწადში (640-642 წ.) დაიპყრო ისე, რომ დიდ წინააღმდეგობას არ შეხვედრია. ხანდაზმული და დასნეულებული ირაკლი სასოწარკვეთილი გარდაიცვალა, მისი მემკვიდრის კონსტანტი II-ის მართველობისას (642-668 წ.) ბედი კვლავ არაბებს უღიმოდა. კირენაიკა და ტრიპოლიტანია მათ ხელში გადავიდა (642-643 წ.); 647 წელს არაბებმა პირველად დალაშქრეს ჩრდილო აფრიკა; მათ დაარბიეს მცირე აზია (651 წ.) და დაიპყრეს სომხეთი (653 წ.) ბოლოს, სამხედრო ფლოტი შექმნეს და აღმოსავლეთის ზღვებზე ბიზანტიელთა ჰემონიას დაემუქრნენ. არაბებმა დაიპყრნენ კიპროსი (649 წ.), დაარბიეს როდოსი (654 წ.) და ლიკიის ნაპირებთან სასტიკად დაამარცხეს ბიზანტიელთა ესკადრები, რომლებსაც თავად იმპერატორი სარდლობდა (655 წ.) საფრთხე თვით კონსტანტინეპოლს დაემუქრა და კონსტანტი II, რომელიც აღმოსავლეთს უკვე დაკარგულად თვლიდა, იძულებული იყო დასავლეთში გაეტარებინა სიცოცხლის უკანასკნელი წლები (663-668 წ.).

ამან საქმე შეუმსუბუქა ომიად ხალ-



იფებს, რომლებიც 660 წლიდან განაგებდნენ დამასკოს. აქედან მოყოლებული არაბები ყოველწლიურად თავს ესხმოდნენ და აოხრებდნენ მცირე აზიას. 668 წელს მუსულმანებმა ქალკედონს მიაღწიეს. იმავედროულად, მათ განაახლეს დასავლეთზე თავდასხმა, ჩრდილო აფრიკაში გამაგრდნენ, სადაც დააარსეს კაირუანი (669 წ.) და სიცილიას დაემუქრნენ. ზოლოს, მთელი ძალების დაძაბვით შეეცადნენ იეროში მიეტანათ კონსტანტინეპოლზე. მაგრამ ახალი იმპერატორი კონსტანტინე IV (668-685 წ.) ენერგიული წინააღმდეგობა იყო, მთელი ხუთი წლის განმავლობაში (673-678 წ.) არაბებმა ზღვის მხრიდანაც და ხმელეთიდანაც გარს ადგნენ კონსტანტინეპოლს, მაგრამ ადებით კი ვერ აიღეს.

ბიზანტიელთა ფლოტმა, რომელსაც ახლად გამოგონებულმა ბერძნულმა ცეცხლმა გადამწყვეტი უპირატესობა მოუპოვა, უკუაქცია მუსულმანთა ესკადრები და სილუუმის ტალღებში გამანადგურებელი დარტყმა აგება მათ. ხმელეთზე კი ხალიფას ლაშქარმა ასეთივე მარცხი იწვნია აზიაში, მოავია იძულებული შეიქნა ზავი ეთხოვა (678 წ.). ისლამის პირველი შემოტევა მოგერიებულ იქნა. კონსტანტინე IV-ს შეეძლო ეამაყა თავისი საქმით. იმპერიის პრესტიჟი კვლავ ისეთნაირად ამაღლდა, რომ ბიზანტიის ყველა მეტოქე იძულებული გახდა ქედო მოეხადა მის წინაშე, „და დიდმა სიმშვიდემ — ამბობს ქრონიკტი თეოფანე, — დაისადგურა აღმოსავლეთშიც და დასავლეთშიც“.

III

რელიგიური პოლიტიკა და დასავლეთი

იმპერატორმა იმავედროულად აღადგინა მშვიდობა ეკლესიაშიც.

ირაკლის რელიგიურ პოლიტიკას მძიმე შედეგი მოჰყვა. მონოთელიზმმა აფრიკასა და იტალიაში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია, რასაც მოწმობდა კართაგენისა (646 წ.) და რავენის (650 წ.) ეკზარქოსების ამბოხება იმპერატორის წინააღმდეგ, იტალიის მოსახლეობის მტრუ-

ლი განწყობილება, რაც დღითიდღე სულ უფრო მეტად მძაფრდებოდა, და რომელიც პაპების შუერიგებელი ოპოზიცია. მღვლვარების დასამოშმინებლად კონსტანტა II-მ ამაოდ გამოაქვეყნა ედიქტო, ეგრეთწოდებული „ტიპოსი“ (648 წ.); ამაოდ ბრძანა, დაეპატიმრებინათ და მსჯავრა დაედოთ პაპ მარტინუს I-სათვის (635 წ.), ამაოდ ეწვია დასავლეთს. მართალია რომი იძულებული შეიქნა ქედი მოედრიკა, მაგრამ ყოველივე ამან საშუალება მისცა ლანგობარდებს, რამდენიმე ოლქი კიდევ ჩაეგდოთ ხელში. კონსტანტინე IV მიხვდა, რომ აუცილებელი იყო ახალი პოლიტიკა. ეგვიპტისა და სირიის დაკარგვა ამერიდან სრულიად ფუჭს ჰდიდა მონოფიზიტების შემორიგების მცდელობას; რელიგიური თანხმობის აღდგენა და რომთან კავშირი კი იმპერატორს იწმელს აძლევდა, რომ დაუყოვნებლივ შემოუერთებდა იმპერიას იმას, რაც ჯერ კიდევ რჩებოდა იტალიაში, და საიმისოდაც მოიცლიდა, რომ სამხედრო საქმისა და პოლიტიკისათვის მიეძღვნა თავი.

ამიტომაც კონსტანტინეპოლის მსოფლიო საეკლესიო კრებამ (680-681 წ.), რომელიც მიზნად ისახავდა რელიგიური ერთობის აღდგენას, პაპიზმთან თანხმობით დაკავშირებული მონოთელიტური ერესი და დაამკვიდრა მართლმადიდებლობა.

ეს დიდი წარმატება იყო. 685 წლისათვის, როცა გარდაიცვალა კონსტანტინე IV, კაცს შეიძლებოდა ეფიქრა, რომ იმპერიამ თავი დააღწია კრიზისს. რა თქმა უნდა, ამ კრიზისიდან ის ძალზე დაპატარავებული და დაკნინებული გამოვიდა, ხოლო მის ეკონომიკურ ძლიერებას ძირი ჰქონდა გამოთხრილი ეგვიპტის დაკარგვის შედეგად, რომლის ეკონომიკური იმპერიისათვის ერთ-ერთ საარსებო საშუალებას წარმოადგენდა. არანაკლებ საუკვალლო იყო სირიის დაკარგვა, რომლის მრავალდარგოვანი მეწარმეობა იმპერიის სიმდიდრის ერთ-ერთი ძირითადი წყარო გახლდათ, ისევე როგორც ალექსანდრიის, დაზის, ბეირუთისა და ანტიოქიის ნავსადგურების, გაცხოველებულ სავაჭრო ურთიერთობათა ამ უმნიშვნელოვანესი ცენტრების გარეშე დარჩენა. ეგვიპ არ იყოს, ჰორიზონტი ახალმა



საავდრო ღრუბელმა ჩამოახენლა: 679 წელს ბულგარელებმა ღუნაი გადმოლაზეს და მდინარის სანაპირო ზოლსა და ბალკანეთს შორის დასახლდნენ. მაგრამ საერთოდ, იმპერიაში შესძლო წინ აღდგომოდ: ისლამის გააფთრებულ იერიშს; ტერიტორიის დაცვა შესაძლო გახდა დიდი აღმინისტრაციული რეფორმის წყალობით, და იმპერია, უფრო მჭიდროდ შეკრული, უფრო ერთგვაროვანი, აღმოსავლური სეპარატიზმის საფრთხისაგან თავდახსნილი და დასავლეთის მკვდარი ტვირთისაგან თავისუფალი (698 წელს მან დაკარგა აფრიკა, ისევე როგორც უფრო ადრე — ესპანეთი და იტალიის ნახევარი) ჯერ კიდევ მძლავრ და სიცოცხლისუნარიან ორგანიზმად ჩანდა, რომელსაც შეეძლო ეარსებოდა ახალი, პირწმინდად აღმოსავლური სახით, რაც მან VII საუკუნის განმავლობაში შეიძინა.

IV

იმპერიის ბარდაქმნა VII ს.

და მართლაც, იმპერიაში ძირეული ცვლილებები მოხდა.

უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, ეთნოგრაფიული სახეცვლილებანი. გაპარტახებულსა და გაუკაცურებულ ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე თანდათანობით მკვიდრდებოდნენ ახალი ტომები. ირაკლი იბულებული იყო საცხოვრისი მიეცა ხერბებისა და ხორვატებისაოვის, იმ პირობით, რომ მათ ქრისტიანობა მიეღოთ და იმპერიის ვასალები გამხდარიყვნენ. სლავებმა სხვა მხარეებშიაც შეაღწიეს. მიზიაში, მაკედონიაში და თვით თესალონიკის საზღვრებამდე შეიქმნა სლავებით დასახლებული მთელი ოლქები, რომლებიც მათ თავიანთი დამარბეველი თარეშის შედეგად დაიმკვიდრეს. სლავები სახლობდნენ თესალიაში, ცენტრალურ საბერძნეთში — თვით პელოპონესამდე და არქიპელაგის კუნძულებზე. მართალია, გადაჭარბებული იქნებოდა, ფალმერაიერივით გველაპარაკა ამ ოლქების სრულ სლავიზაციაზე, მაგრამ ის კი უეჭველია, რომ მრავალრიცხოვანი უცხო ტომები შეერივნენ ბერძნულ მოსახლეო-

ბას, და ამ დამპყრობლებმა არაერთგვაროვნად გაუჩინეს VII საუკუნის პერატორებს, რომლებიც დიდი გავირვებით ახერხებდნენ მათ დამორჩილებას და ასიმილირებას. გარდა ამისა, ნახევარკუნძულის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში მასიურად დასახლდნენ ბულგარელები, რომლებიც იქ მათზე ადრე დამკვიდრებულ სლავებთან მეზობლობის წყალობით თვითონაც გასლავდნენ და საკმაოდ მძლავრი სახელმწიფო შექმნეს. ყოველივე ეს, რაღა თქმა უნდა, სერიოზულ საფრთხეს უქმნიდა იმპერიას, მაგრამ რასების ამ შერევის ერთი უპირატესობაც ჰქონდა: ახალი სისხლის მოზღვევებამ გააახლავაზრდა იმპერია.

დაახლოებით ამავე დროს დასრულდა უაღრესად მნიშვნელოვანი აღმინისტრაციული გარდაქმნებიც:

იუსტინიანეს მეფობიდან მოყოლებული, ჯერ კიდევ ძველი რომიდან მომდინარე მმართველობის სისტემამ ზოგიერთ პროვინციაში საგრძნობი ცვლილება განიცადა იმის შედეგად, რომ ერთ ხელში გაერთიანდა სამხედრო და სამოქალაქო ძალაუფლება. იუსტინიანეს შემდეგ, საზღვრების უკეთ დაცვის მიზნით, ამნიირი პრაქტიკა საყოველთაო გახდა. VI საუკუნის დამლევს მავრიკოსმა სწორედ ამიტომ შექმნა აფრიკისა და რაკენი ეკზარქატები: პირველი — ბერბერების, ხოლო მეორე — ლანგობარდების წინააღმდეგ საბრძოლველად. დაბოლოს, VII საუკუნეში ასეთსავე ზომებს მიმართეს აღმოსავლეთშიც, რათა თავიდან აეცილებინათ არაბებისა და ბულგარელების შემოსევა. ირაკლიმ და მისმა მემკვიდრეებმა დაადგინეს ოლქები, რომლებსაც „თემები“ ეწოდებოდათ. თავდაპირველად ეს სიტყვა სამხედრო შენაერთს აღნიშნავდა, შემდეგ კი იმ ტერიტორიას მიესადაგა, სადაც ეს შენაერთი იღვა. ამ ოლქებში სამხედრო ძალაუფლება მინდობობით ჰქონდა მხედართმთავარს. „სტრატეგს“, ვის ხელშიაც იყო სამოქალაქო ძალაუფლება, მაგრამ ეს უკანასკნელი დაქვემდებარებულად ითვლებოდა სამხედრო ძალაუფლების მიმართ. ასე შეიქმნა თემები: აზიაში — არმენიაკოსთა, ანატოლიაკოსთა და ოპსიკონისა,



ევროპაში კი — თრაკიისა. ზუსტად ასევე იყო ორგანიზებული ზღვისპირა ოლქები და კუნძულები; ისინი „საზღვაო თემებსა“ ქმნიდნენ. რომაული ეპოქისაგან განსხვავებით, როცა ქვეყანა „ეპარქიებად“ იყო დაყოფილი, VII საუკუნის დამლევის ის შვიდი თუ რვა საკმაოდ ვრცელი „თემისაგან“ შედგებოდა. VIII საუკუნის იმპერატორების მიერ გავრცობილმა და გასრულებულმა თემების სისტემამ თვით იმპერიის დასასრულამდე იარსება. სამხედრო თვალსაზრისით ის აღნიშნავს ევოლუციას, რაც ნიშნულია შუა საუკუნეების ყველა სახელმწიფოსათვის.

მაგრამ VII საუკუნის ყველაზე არსებითი ნიშანი იმპერიის ელინიზაცია გახლდათ. სწორედ ირაკლის მმართველობისას, 627 წელს, საიმპერიო ოქმში ძველი რომაული ტიტულის ნაცვლად პირველად გვხვდება ბერძნული სახელწოდება — „დემოვსარწმუნო ბასილეუსი“ (პისტოს ენ თეო ბასილევს), რომელიც ამიერიდან მიეკუთვნება ბიზანტიის ყველა იმპერატორს. ბერძნული ენა სახელმწიფოს ოფიციალური ენა ხდება. ჯერ კიდევ იუსტინიანემ, რომელიც ლათინურს იმპერიის „ნაციონალურ ენად“ თვლიდა, კვილი იწინააღმდეგებდა და, ხალხისთვის გასაგები რომ გაეხადა, „ყველასათვის მისაწვდომ ბერძნულ ენაზე“ გამოაქვეყნა თავისი უწყებების მეტი ნაწილი. VII საუკუნეში ყველა საიმპერიო განკარგულება, ისევე როგორც მთავრობის დადგენილებანი, ბერძნულ ენაზე ქვეყნდება. ადმინისტრაციულ ლექსიკონში ძველი ლათინური ტიტულები ქრება, ან ელინიზირდება და მათ ახალი სახელწოდებები ცვლის — „ლოგოთეტები“, „ეპარქები“, „სტრატეგები“, „დრუნგარიები“. არმიასი, სადაც აზიური და სომხური ელემენტები ჭარბობენ, ბრძანებების გაცემა ბერძნულ ენაზე ხდება. მართალია, ბიზანტიის იმპერია თავისი არსებობის უკანასკნელ დღემდე „რომის იმპერიად“ იწოდება, მაგრამ სიტყვა „რომაიოა“ „ბერძნების“ აღმნიშვნელად იხმარება. დაბოლოს, V-VI საუკუნეების მწერლობის დახვეწილი და, ცოტა არ იყოს, ხელოვნური ენის ნაცვლად, რომელიც კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციებს

აგრძელებს, თანდათანობით მკვიდრდებოდა ბერძნული ხალხური ენა, რომელიც იმპერიის მოსახლეობის უმეტესი ნაწილის სამეტყველო ენად იქცევა.

იმპერიის ელინიზაციის კვალდაკვალ, სულ უფრო მკაფიო ხდება რელიგიური ტვიფარი, რომლითაც, საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე ეკლესიის დღითიდღე მზარდი გავლენის შედეგად; ყოველთვის აღბეჭდილი იყო იგი, რელიგიური საკითხები არსებით როლს თამაშობენ სახელმწიფოში. ირაკლის ომები, იმავდროულად, ჯვაროსნულ ლაშქრობებად გვევლინებიან; საღვთისმეტყველო პრობლემები თეოლოგებზე ნაკლებ როდი აღელვებს იმპერატორებს. ამიერიდან მართლმადიდებლობა ბიზანტიაში უშუალოდ ერწყმის ხალხურობას. ეგეც არ იყოს, კონსტანტინეპოლის პატრიარქი, რომელიც არაბების მიერ აღექვსანდრიის, ანტიოქიისა და იერუსალიმის საპატრიარქოების დაპყრობის შემდეგ ბიზანტიის ეკლესიის ერთადერთი მეთაური ხდება, უდიდეს ავტორიტეტს იძენს და ხშირად გადაამწყვტეტ ზემოქმედებას ახდენს მთავრობაზე. მონაზვნობის განვითარება, მონასტრების სიმრავლე და სიმდიდრე, მონაზვნების გავლენა მორწმუნეთა სულელებზე, საყოველთაო პატივისცემა, რომლითაც ისინი არიან გარემოსილნი და მონასტრების კუთვნილი წმიდა ხატების თაყვანისცემა არანაკლები მნიშვნელობის ფაქტებად გვევლინებიან.

VI საუკუნის დამლევს წარმართობა და მასთან ერთად ანტიკური სულიც ქრება. VII საუკუნის დამდეგიდან ბიზანტიური ლიტერატურა პირწმინდად რელიგიურსა და ხალხურ ხასიათს იძენს. ინტელექტუალური და მხატვრული თვალსაზრისით ეს პერიოდი ერთ-ერთი ყველაზე მწირი პერიოდია ბიზანტიის ისტორიაში. მაგრამ სწორედ ამის წყალობით, ბერძნული ენა, რომელიც ყოველთვის საეკლესიო ენა იყო აღმოსავლეთში, საბოლოოდ იპყრობს იმპერიას. კონსტანტინეპოლის პატრიარქების პატივმოყვარეობა, რაც ასე აღიზიანებდა თავმომწონე რომაელებს, იმპერატორების რელიგიური პოლიტიკა, რომელიც პაპების წინააღმდეგ იყო მიმართული და

შეურაცხყოფდა მათ ღირსებას, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის თანდათან მზარდი უთანხმოება და ურთიერთმტრობა, — ყოველივე ეს აღრმავებდა ორი სამყაროს კოლიზიონისა და აღმოსავლეთისაკენ უბიძგებდა ბიზანტიის იმპერიას. ამ დროიდან მონარქია იძენს ორ მძლავრ საყრდესს, რომლებიც განაპირობებენ მის არსებობას და განსაზღვრავენ მის სპეციფიკურ ხასიათს: ეს ორი საყრდენია ელინიზმი და მართლმადიდებლობა.

V

ირაკლის დინასტიის დასასრული და იმპერიის დეკადანსი (685-717 წ.)

საკმარისი იყო მტკიცე და ძლიერი ხელი, რომ უზრუნველყო ამნაირად გარდაქმნილი იმპერიის კეთილდღეობა. საუბედუროდ, იუსტინიანე II-ის (685-695 წ.) წინდაუხედაობამ და თავქარიანობამ მამამისის მოღვაწეობის ყველა შედეგი წყალს მისცა და ქარს გაატანა. კვლავ დაიწყო ომი ბულგარელებსა (689 წ.) და სლავებთან; განახლდა იმპერიისათვის საბედისწერო ბრძოლა არაბებთანაც (692 წ.). მეორეს მხრივ, რელიგიურა პოლიტიკა რომთან განხეთქილებისა და იტალიის აჯანყების მიზეზი გახდა. 695 წელს სახელმწიფო გადატრიალების შედეგად ირაკლის დინასტია დაემხო და დაიწყო ოცწლიანი ანარქიის პერიოდი (695-717 წ.), რომლის განმავლობაშიაც ექვსმა იმპერატორმა შეცვალა ერთმანეთი იმპერიის ტახტზე. ამ შინაშლილო ბების შედეგად ბიზანტიის აფრიკა სამუდამოდ გადავიდა მუსულმანების ხელში (693-698 წ.). აღმოსავლეთში, ტიბერიუს III-ის (698-705 წ.) მცდელობისა და დროებითი წარმატების მიუხედავად, არაბებმა დაარბიეს მცირე აზია და ბიზანტიის წინააღმდეგ აჯანყებულ სომხეთსა (703 წ.) და კილიკიაში (711 წ.) შეიჭრნენ, ხელთ იგდეს ამასია (712 წ.) და პისიდიის ანტიოქია (713 წ.), მოაოხრეს გალატია (714 წ.), გარს შემოეწყვენ ამორეას (716 წ.) და პერგამოსი აიღეს. იმავდროულად, ბულგარელები, რომელთა ხანმა — ტრეველმა 705 წელს ხელახლა აიყვანა ტახტზე იუსტინიანე II, იმპერი-

აში შეიჭრნენ (708 წ.) და კონსტანტინეპოლის კარიბჭეს მიადწიეს (712 წ.). იმპერიის მდგომარეობა კრიტიკული გახდა.

საქმე არც ქვეყნის შიგნით იყო უკეთ. იმდროინდელ საზოგადოებაში შეინიშნება საშინელი ინტელექტუალური და მორალური დეგრადაცია. სამოქალაქო ომის პერიოდში ყველაფერი ველურობის, გულმხეცობის, გამცემლობის სულმა მოიცვა. გამუდმებული შინააშლილობანი, აღვირახსნილი პატივმოყვარეობა, ამბოხებების ალში გახვეული ქვეყანა იტალიიდან ხერსონესამდე, — ყოველივე ეს მოწმობდა, რომ აღარც ერთგულება დარჩა სადმე და აღარც ღიოილობა. ფართო გასაქანი ეძლევა ცრუმორწმუნეობას: წმიდა ნაწილების თაყვანისცემა, ხატების სასწაულთმოქმედი ძალის, ყოველივე უჩვეულოსა და ზებუნებრივის მიაძიებული რწმენა; საკმარისია გაეიხსენოთ, რა როლი მიეწერებოდა ღვთისმშობელს კონსტანტინეპოლის გარემოცვისას (626 წ.), ან წმიდა დიმიტრის — თესალონიკის დაცვისას. ამ დროს ყველა სულს ეუფლება ფატალისტური განწყობილება. ყველაფერი, რაც საერო თუ სასულიერო პირთა ზნეობაზე ვიცით, გამოაგნებულ დემორალიზაციას მოწმობს. საყოველთაო აშლილობის კიდევ ერთი მიზეზი იყო ბერ-მონაზონთა ზევაკუნენა და ის უჩვეულო ვნებათაღელვა, რასაც ისინი აღვივებდნენ ხალხში. ყოველივე ეს სახეებით სამართლიან აღფრთოებას იწვევდა ქვეყნის მოჭირანხულეთა სულში.

იმპერია მხსნელსა და მეოხს ელოდა. ეს როლი ლეონ ისავრიელს ზედა წილად. 717 წელს, როცა ანატოლიაკოსთა და არმენიაკოსთა სტრატეგები ერთობლივად აღიძრნენ თეოდოსი III-ის წინააღმდეგ, რომელიც იმპერატორად გამოაცხადეს ოპსიკონის მოლაშქრებმა, და კონსტანტინეპოლისაკენ დაიძრნენ, ყველამ — სენატმა და ხალხმა, პატრიარქმა და ჯარისკაცებმა — მხარი დაუჭირა ლეონს. ისავრიელთა დინასტიას, რომელმაც ხელთ იგლო ძალაუფლება, სასწრაფოდ უნდა აღედგინა წესრიგი, უზრუნველყო იმპერიის უსაფრთხოება და წარმატებით დაეგვირგვინებინა მისი რეორგანიზაცია.

მირიან შველიძის იმპროვიზაციები

ნოდარ გურაბანიძე

უაღრესად საინტერესო ფერმწერია მირიან შველიძე, მაგრამ მან სახელი გაითქვა როგორც სცენოგრაფმა. აგერ უკვე ოც წელზე მეტია, რაც რუსთაველის სახელობის თეატრში მუშაობს და ამ ხნის მანძილზე მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის მაყურებელმა იხილა მისი ბრწყინვალე დეკორაციები „რიჩარდ III“-ში და „მეფე ლირი“-ში.

კარგად მახსოვს, თუ რა დიდის ინტერესით ათვალიერებდნენ მხატვრები და დეკორატორები ლონდონში, „რანდ ჰაუზის“ ვესტიბიულში გამოფენილ „რიჩარდ III“-ის მაკეტს. ამ სპექტაკლებსადაც მიძღვნილ ყველა რეცენზიაში, ავტორები აუცილებლად, საგანგებოდ განიხილავენ ხოლმე მის ნამუშევარს, რადგან ამის გარეშე ძნელი წარმოსადგენია არა მხოლოდ დადგმის საერთო განწყობილება, ვარემოს ატმოსფერო, არამედ მიზანსცენები, მოქმედების რიტმი, ადამიანისა და გარესამყაროს კავშირი.

სხვადასხვა რეჟისორთან უმუშავნია, მაგრამ ჩემის აზრით, მხოლოდ რ. სტურუასთან თანამშრომლობაში გამოვლინდა მისი ნიჭის მთელი თავისებურებანი.

„...სულ სხვანაირი მხატვარია მირიან შველიძე, მოღუშული, მიუკარებელი, რაღაცნაირად მისტიური, განმარტოებული და ეს არა მხოლოდ და არა იმდენად მისი ზასიათის თვისებაა, რამდენადაც მისი მხატვრული მსოფლალქმა. იგი „საგანია თავის თავში“ და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში წინასწარ არ იცო თუ რა სახით წარმოართება ჩვენი მუშაობა“ – წერდა რ. სტურუა (ჟურ. „ტეორეზისტი“, № 4, 1998).

„ყვარყვარეს“ გაფორმებამ (კოსტუმები უ. იმერლიშვილს ეკუთვნოდა) ერთბაშად დააყენა იგი ქართველი სცენოგრაფისტების პირველ რიგებში. უკვე ამ სპექტაკლში გამოჩნდა მისი სცენოგრაფიისათვის დამახასიათებელი ყველა ის ნიშანი, რომელთაც შემდგომი განვითარება ჰპოვეს უკვე კლასიკურ ნიმუშებად ქცეულ სპექტაკლებში („რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“). მოქმედება მის სპექტაკლებში უმთავრესად „გარეთ“ ხდება, ინტერიერთა თუ რაიმე ნაგებობის კედლებით შეუზღუდავ სივრცეში. სამყარო, სადაც სპექტაკლი თამაშდება ყოველმხრივ გაშლილია, გახსნილია, თავისუფალია, პირობითია, მაგრამ ამავე დროს ინდივიდუალიზირებულია, ანუ იგი მხოლოდ ამ, კონკრეტულად აღებული პიესის ორგანული გარემოა, პიესის გმირის სასიცოცხლო არეა. რასაკვირველია, აქ ბევრი რამ (თუ უმთავრესი არა) განსაზღვრულია თვით რ. სტურუას თეატრალური ესთეტიკით, მისი რეჟისორული ხედვის თავისებურებით, გარემოს „გაუცხოებით“, სიმულტანური და პოლისტილისტური „აღრევით“, მაგრამ ეს არის მისი პრინციპი, ამოსავალი პოზიცია, რომელსაც გააზრება, მხატვრულ-საგნობრივ სამყაროდ ქცევა სჭირდება. მხატვარმა უნდა მოახდინოს სივრცის ორგანიზება, მსახიობისა და რეჟისორისათვის ამ სამყაროს გასულიერება, ზუსტი ფაქტურის შერჩევა და ეს მით უფრო რთულია, რომ რ. სტურუა უაღრესად სიტყვაძუნწი კაცია, მას უნდა მიუხედავად, შენით უნდა გაიგო მისი ფეატრის ესთეტიკა. ყური მიეუგდოთ გოგი მესხიშვილს, კაცს, რომელსაც ქართველ სცენოგრაფთაგან ყველაზე



მ. შველიძე და რ. სტურუა

ზანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებს რ. სტურუასთან: „იგი (რ. სტურუა, ნ. გ.) ჩვეულებრივ, ერთი-ორი, უაღრესად ზოგადი შტრიხით შემოზაზავს ხოლმე ესკიზს და მოკლე განმარტებას მოგვცემს, მაგალითად, ასეთს, „აი, აქ, რაღაც დადგი, რომელზედაც შეიძლება კაცი რომ ავიდეს“, მაგრამ მე უკვე დაახლოებით წარმოვიდგენ თუ რა სჭირდება მას. უპირველესად მას დიდი სივრცე სჭირდება. რობერტს უყვარს და შეუძლია მისი გამოყენება“. („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, 1987).

მ. შველიძე სპექტაკლს სივრცეში ხედავს, როგორც მოქანდაკე ნატურის სხეულს, ამიტომ მიმართავს იგი მაკეტს. იგი სპექტაკლის დეკორაციას აგებს, ძერწავს მაკეტში. მაკეტის არე განსაზღვრავს მასშტაბს, სხვადასხვა პლანს, მიზანსცენირების შესაძლებლობებს. მისი სცენოგრაფია სიღრმისეულია, საგნებში განსხეულებული. თვით ეს საგნები, მოცულობები არა მარტო საკუთარი კომპოზიციის კანონებს ემორჩილება, არამედ „საგანთა მიზანსცენირებას“. მთელი ეს გარემო ნაკლებად ემთხვევა (ან სულაც არ ემთხვევა) პიესის სიუჟეტს, თავისი არსით ის არის რეჟისორის ჩანაფიქრის სივრცითი გადაწყვეტა. ამდენად, თუ პირო-

ბითად ვიტყვით, იგი სპექტაკლის თანარეჟისორია, ერთ-ერთი ავტორთაგანი.

სამწუხაროა, რომ საკუთარი ხელით ამუშავებულ მაკეტებს მ. შველიძე დაუდევრად ექცევა – მათ ან ნაწილებად შლის ან, სულაც, ანადგურებს. ამიტომ, სპექტაკლის სცენიდან ჩამოსვლის შემდეგ, „გაფორმებიდან“ ფოტოსურათებისა და ჩვენი მეხსიერების ფრაგმენტების გარდა არაფერი რჩება. ხოლო ის, რაც დარჩა თეატრში, მის სახელოსნოში, ბოლოს ისიც უმოწყალოდ განადგურდა დეკემბერ-იანვარში დატრიალებული ტრაგიკული ამბების შემდეგ. „ყვარყვარეში“ პირველად გამოჩნდა სცენოგრაფიის ის „პრინციპული ეკლექტიზმი“ (რ. სტურუას გამოთქმაა), სიმულტანური გაფორმების ის ხერხები, რომლებიც „რიჩარდში“ და „მეფე ლირში“ კიდევ უფრო განვითარდნენ. ნაცვლად პ. კაკაბაძის წისქვილისა (სადაც პიესის პირველი მოქმედება მიმდინარეობს) სცენაზე იდგა ნახევრად დანგრეული ეკლესია, რომლის კედლებიდან შემოგვცქეროდა ვინწვისის ანგელოზი და დიხსრული წმინდა სებასტიანე, აქვე იყო, თითქოს გადიდებული ძველი ფოტო-სურათები – თანამედროვე მოქალაქეთა პორტრეტები. ერთმანეთის გვერდით იყო წმინდანთა და ცოდვალთა გამოსახულებანი. ერთმანეთში არეული იყო სხვადასხვა ეპოქის ნიშნები. ეკლესიის უკანა



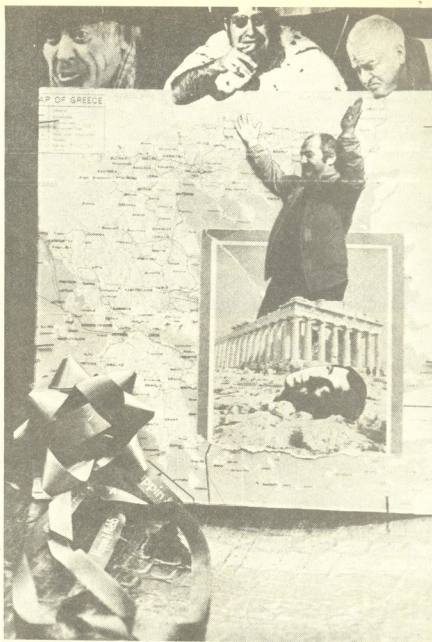
კელზე კარის ნაცვლად ჯვარლოს ფარდა ეკადა (საიდანაც შემოდის და ხოლმე ყვარყვარა), სცენაზე დაშვებული იყო ვეება ბაღე და შემადლებულ ფიცარნაგზე მოჩანდა სახრჩობელა (რომელიც მეორე მიქმედებაში უზარმაზარ ჯვრად გარდაიქმნებოდა). ეკლესიის უკანა კედელს მისდევდა კიბე, რომელიც პლატფორმით („ყვარყვარეს ამბინი“ — საქადაგოდ) მთავრდებოდა. შორეულ კუთხეში მიგდებული იყო ოქროს გვირგვინი (რ. სტურუას და მ. შველიძის მომდევნო სპექტაკლების აუცილებელი აქსესუარი) და ხელჯოხი, რომელიც ყვარყვარეს ხელში თითქმის კვერთხად გარდაისახებოდა. მბრუნავ სცენას, საჭიროების შემთხვევაში შემოქცინდა უზარმაზარი, გვერდებზე გახეთებაკრული ყუთი (სადაც, ბოლოს, ყვარყვარეს ჩაუსვებენ). სცენის დიდი ნაწილი თავისუფალი იყო და აღიქმებოდა როგორც სათამაშო მოედანი, რაც სავსებით შესაბამებოდა რ. სტურუას ჩანაფიქრს, რომლის მიხედვით სპექტაკლი თამაშდებოდა მსგავსად შუა საუკუნეების ტრადიციისა — როგორც მისტერია ეკლესიის წინ. მისტერია, რომელიც გროტესკულ ფარსად გადაიქცეოდა.

ამ გარემოში შემოდის ყვარყვარე. სწორედ ამგვარ მიტოვებულ, დანგრეულ ეკლესიაში (რომელიც აღიქმებოდა როგორც დასაღუპავად განწირული ქვეყნის მეტაფორა) შესაძლებელი იყო „ქრისტეს ვნებების“ ნაცვლად გათამაშებულიყო „ყვარყვარეს ვნებანი“ მოყოლებული მისი „გამოცხადებიდან“ დამთავრებული „ჯვარცმამდე“ (როგორც ცნობილია, რ. სტურუამ „ყვარყვარე“ წარმოადგინა, როგორც ანტიქრისტეს, ცრუ-მესიის მოვლინება). ყველა საგანი ჩართული იყო ყვარყვარეს სანახაობით ქცეულ ისტორიაში, მოქმედება, „მეორე ფუნქციას“ იძენდა, ანუ გარკვეული მოვლენის მეტაფორად იქცეოდა. მაგ. თეთრი სავარძელი, რომელიც ყვარყვარეს პირველი დანახვისთანავე მოეწონა — „ამაზე უკეთესი მე აქ ვერაფერი ვნახე, არცაა აქ დასატოვებელიო“ — ჯერ მისი, შემდეგ, ჩართულ სცენა-

ში, არტურო უი-პიტლერის ძალაუფლების სიმბოლოდ იქცეოდა, „შეთქმულების“ სცენაში ყვარყვარის „მოწაფენი“ სწორედ ამ სავარძლის დაუფლებისათვის, იბრძოდნენ.

ასევე ჩამოქმედებოდნენ სხვადასხვა სიტუაციაში — გვირგვინი, ხელჯოხი, გრძელი მაგიდა, სახრჩობელიდან ჩამოხსნილი თოკი. ამის შემდეგ სკამები, სავარძლები, სახრჩობელები, კიბეები, (გვირგვინთან ერთად, როგორც ვთქვა) რ. სტურუასა და მ. შველიძის „სავანთა სამყაროს“ აუცილებელ ატრიბუტებად იქცევიან.

„რიჩარდ III“!
 „რატომ შევთავაზე სწორედ მას „რიჩარდ III“-ის გაფორმება? — კითხულობდა შემდგომ რ. სტურუა — იმიტომ, რომ ეს გადაწყვეტილება თავიდანვე ალოგიკური ჩანდა... მისგან ყველაფერი მისასაღებელი იყო ბანალობის გარდა და გამოვიდა ის, რაც გამოვიდა. მაკეტი გარგნულად უფერული იყო, არაეფექტური, რადღაცნაირად გაღდაბნილ-წაშლილიც კი, მაგრამ სცენაზე, განათების შემდეგ, შეიძინა თავისი ჭეშმარიტი მრავალნიშნადობა და წარმოუდგენელი მოცულობა. გამოიკვეთა ფაქტურა — ხე, თუნუქი, თითქოს ჩამუქებული სისხლში ამოსვრილი, ნახევრად გახრწნილი სხეული (მირიანისათვის ფაქტურა ყოველთვის ძალზე მნიშვნელოვანია). „თამაშდნენ“ მსახიობთა კოსტუმები და აქსესუარები, ფანტასტიკურად დიდი, ავბედიოთად მითოლოვარე ინგლისის რუკა, რომლის შუაგულში (ფინალური სცენა) ერთმანეთს ერკინებოდნენ რიჩარდი და რიჩმონდი. და უცებ, სიგიჟედ მოგვინდა ამ დეკორაციაში თამაში — შეუძლებელი იყო არ გვეთამაშა“ (ჟურ. „ტვირჩესტვი“ № 4, 1988). მართლაც, სრულიად მოულოდნელი, ერთის შეხედვით გაუგებარიც იყო, სცენაზე აღმართული დეკორაცია. რა კავშირი ჰქონდა შექსპირთან (რომლის პიესების „ისტორიული სიზუსტით“ დეკორირებას, კოსტუმირებულ რომანტიზმს მიჩვეულია ჩვენი მაყურებელი) ამ გაშიწვლულ, მწირ გარემოს, შუაზე გაკვეთილ ხარის ფიტულს, რომლის თავი



გაკვირვებული იმზირებოდა მაყურებელთა დარბაზისაკენ? ან რა შუაში იყო ეს, თითქოსდა, იორენიმ ბოსხის სურათებიდან გადმოსული ფიწლები, ორთითები, ურმის თვლები, რომლებიც სამეურნეო იარაღს კი არა, ინკვიზიტორის საწამებელ არსენალს ჰგავდა. სცენის სიღრმეში ვერცხლისფრად ბზინავდა ლითონის კასრი, ბორბლებზე იყო შემდგარი რაღაც საეარძლის გროტესკული ვარიანტი. სცენის შუაში კი ხარიზეზე შეყენებული პლატფორმისათუ სათვალთვალ კოშკის მსგავსი დანადგარი (ყოველი მხრიდან რომ უდგებოდა ზის კიბე) აღმართულიყო. ყო-

ველივე ამას ზედ გადაჰფარვოდა ვეება მოთეთრო მონაცრისფრო ტილოს კარვის კალთები, რომლის ბოლოები სისხლით იყო მოსერილი. კარავს აგვირგვინებდა გაფხრეწილი გუმბათი, რომელზედაც ყვავები შემომსხდარიყვნენ (სიკვდილისა და მძორის სუნი თუ იკრეს?). ეს პირქუში, ერთგვარად მისტიკური გარემო მხოლოდ გაშისვლებული ვნებების ასპარეზად თუ გამოდგება, სადაც კაცთა კვლა, ღალატი, ცილისწამება ჩვეულებრივ ამბად ქცეულა. მაგრამ ეს „ცივი“ გარემო უაღრესად თეატრალური და აბსოლუტურად ადექვატური აღმოჩნდა რ. სტურუას ჩანაფიქრისათვის,

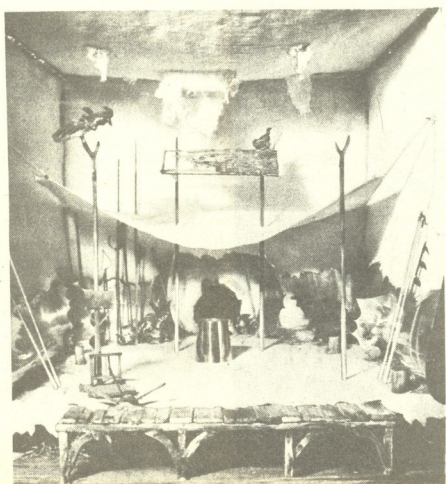
რომელიც ძალიან შორს იყო ერთგვაროვნებისაგან. სწორად შენიშნა ნ. კაზმიანამ შველიძის ამ სცენოგრაფიის გამო:

«Все может быть так, а может быть иначе: перетекающие, непостоянные метафоры Швелидзе не подаются прямой расшифровке, конкретному объяснению. В каждой сцене, в каждой иной совокупности с костюмом и гримом, пластикой актеров они создают иное эмоциональное ощущение, иллюстрируют иную интеллектуальную игру, как разные сочетания цветов в свето-музыке отзываются на разные звуки» («Театр» № 11, 1980).

ამგვარ საგანთა სამყაროში, სადაც თითქოს ყველაფერი უტილიტარულია და ამავე დროს განყენებული, მშრალიც, როგორც სიმბოლო, შეუძლებელია, რომ შექსპირის პერსონაჟები ეპოქის შესატყვისი კოსტუმებით გამოსულიყვნენ. აქ ყველაფერი სწორედ ამ ეპოქის კონკრეტულ საზღვრებს არღვევდა და „უღროლი“, მარადიულ საგანთა სამყაროში გადადიოდა. ამიტომაც მოგვევლინენ ტრაგედიის გმირები ეკლექტიკური, სხვა-

დასხვა ეპოქის ნარევი კოსტუმები (თუმცა ამ დროს მხატვრისთვის არ უღალატია ერთიანი სტილის გრძნობას). რომლებიც ზუსტად შეესაბამებოდა არა მხოლოდ, ვთქვათ, ლანდშაფტს, არამედ თვით მსახიობთა პლასტიკას, ზოლო უფრო ფართო მნიშვნელობით. სტურუას თეატრალურ კონცეფციას, ამ სპექტაკლის შიდა სამყაროს (საოცარი აქ ის არის, რომ კოსტუმების ამგვარი კარნავალური სილუეტები იმპულსური გადაწყვეტილების შედეგი იყო). თუმც დეკორაცია მთელი სპექტაკლის მანძილზე არ იცვლებოდა, იგი იმდენად პლასტიკური ხდებოდა მსახიობთა მოქმედების კვალად, რომ მე პირადად, სრული შთაბეჭდილება მრჩებოდა თითქოს მათ სხვადასხვა რაკურსიდან ეუყურებდი. შეგვეძლოს ამის ახსნა უბრალოდ — ჩაბნელებით, სხვადასხვა ძალის განათებით, შუქნარდობით (ასე იცვლიდა გარეგნულ სახეს და შთაბეჭდილებაც არ იყო ამიტომაც მყარი). მაგრამ მთელი მხატვრული ეფექტი იქ-

მ. შველიძე „რიჩარდ III“-ის დეკორაცია



მნებოდა დეკორაციის, საგნების და მსახიობთა ფიგურების ურთიერთზემოქმედების შედეგად. მსახიობის სხეული აცოცხლებდა, უფრო პლასტიურს ხდიდა დეკორაციას. თითქოს მხატვარი წინასწარ გულისხმობდა მსახიობის სხეულს, როგორც სცენოგრაფიის, კომპოზიციის აუცილებელ ელემენტს. აქ განსაკუთრებულ აზრს იძენდა ფერი და ფაქტურა. კარვის სისხლიანი კალთები, რომელიც მთელ სივრცეს გარს შემოკვროდა, რაღაც არნახული, მაგრამ მხატვრის ფანტაზიისგან შობილი გრანდიოზული სასაკლავოს შთაბეჭდილებას სტოვებდა. ვერცხლისფრად მზინვარე პოლირებული თითბერის ფურცლები ადამიანთა და საგანთა კონტურებს გოტესკული კონფიგურაციებით აირეკლავდა, რაც ამ სამყაროს უფრო მისტიურს ხდიდა. ამ ცივ ფონზე მკვეთრად გამოირჩეოდა მოყავისფრო-მოშავო საგნები, პატარა ბორბლებზე შეყენებული კუბო, რომელზედაც ვითომ შემთხვევით ჩამოჯდებოდა რიჩარდი (და რომელსაც

უდიერად ჰკრავდა ბოლოს ფეხს). როგორც კი პლატფორმის სიბრტყეზე მოიმაძვროდნენ რიჩარდი თუ რიჩმონდი, მოლოდინის ხის, სახელდახელო ხარაჩოებივით აწეული ხუხულა — რაღაც განსაკუთრებულ საკრალურ შინაარსს იძენდა და თითქოს სიმაღლეშიაც მატულობდა. საკმარისი იყო მასზე მიყუდებულ კიბეზე მასხარა ჩამომჯდარი ყო, და ეს პლატფორმა თეატრში აღმართულ ნახევრად დაუმთავრებელ დეკორაციას ემგვანებოდა, რომლის სიმაღლიდან მასხარა ჰვრეტდა რიჩარდის რეჟისორობით გათამაშებულ ტრაგიფარსს.

სივრცობრივ-მოცულობითი გადაწყვეტის თვალსაზრისით ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო სპექტაკლია „მეფე ლირი“. სცენაზე დადგმული დეკორაცია სარკისებურად იმეორებს რუსთაველის თეატრის ლოყებსა და იარუსებს. აქ პირდაპირ არის მითითებული „ლირის თეატრის“ ანალოგი: ჩვენს წინ თამაშდება უდიდესი ტრაგედია ცხოვრების თეატრის თუ თეატრ-ცხოვრებისა. მაგრამ თუ რუსთაველის თეატრის ლოყები და იარუსები თავისი ელვარებით, ბაროკალური სიმდიდრით და მრავალფეროვნებით საზეიმო განწყობილებას აღძრავს ჩვენში, სცენაზე გამეორებული დეკორაციები რაღაც გაუცნობიერებელ, მისტიურ შიშსა და შემამფოხლებელი მოლოდინის გრძნობას იწვევს. ეს ხდება არა მარტო იმის გამო, რომ „ლირის თეატრის“ მთელი ინტერიერი გაბარცულია სამკაულებისაგან, ფერებისაგან, ნაქერწი ფიგურებისა თუ ჩუქურთმებისაგან. არა! ჩემში, იარუსებში გამოშავალი ყოველი კარი საკნის კარის შთაბეჭდილებას აღძრავდა, რომელსაც აძლიერებდა ობლად მოკიაფე ელექტრონათურა. ამ გრანდიოზული ფასადის მიღმა თითქოს რაღაც საშინელი ამბები იხსახებოდა და ტრაგედიის გმირები სცენაზე მხოლოდ იმისათვის გამოდიოდნენ, რომ იქ დაწყებული საქმე აქ, ჩვენს წინ გაეგრძელებინათ და დაემთავრებინათ. მიუსაფრობის, უსაზღვრობის შთაბეჭდილებას ბადებდა სადღაც, უსასრულობაში მიმავალი ვიწრო რკინიგზის ლიანდაგი ზედ შემდგა-





რი რკინის კარკასით. ამ უცნაური თე-
ატრალური მოღანდების იღუმაღლებას
კიდევ უფრო აძლიერებდა ზემო აა-
რუსზე შემოსეუბებულად აღ-
ტული, რომელიც ისე გადმოძნობილა,
თითქოს აკვირდებოდა დაბლა. მიწაზე
მხოზავთა ამოებებს. ასევე ამოცნობი
(ამოუცნობი იმ აზრით, რომ მრავალ-
გვარ ინტერპრეტაციას იწვევდა) იღუმა-
ლებით იყო სავესე საზრჩობელაზე შემო-
მჯდარი გრძელკუდიანი მაიმუნი და სა-
ზრჩობელაზევე ჩამოკონწიალებული
წყლის ვარცლი. სცენაზე აღმართული
იარუსების ლოყები ძალზე მნიშვნე-
ლოვან ფუნქციას ასრულებდა. აქე-
დან გადმოხტებოდნენ ზოლმე ლირის
რანდები თუ რეგანასა და გონერიალს
მომზრენი. აქვე ფეხზე მდგარი გარინ-
დული შესცქეროდნენ დაბლა, სცენა-
ზე გამართულ ბრძოლებს შუერიგებელ
მოწინააღმდეგეთა შორას (შორეული
ასოციაციით მაგონდებოდა კორიდის ის
მონაწილენი, რომელნიც მღელვარების-
გან სუნთქვაშეკრულნი ელოდებიან უმ-
აავრესი ორთაბრძოლის დამთავრებას).

მ. შველიძის დეკორაციები, როგორც
ეთქვი, უცვლელია მთელი სპექტაკლის
მანძილზე. ერთიანი, მოლიანი და ნა-
რი „იცვლება“ ზოლმე სცენიდან მიღე-
ბული ჩვენი შთაბეჭდილების კარნა-
ხით. სხვა სპექტაკლებში ასევე უცვლე-
ლია მოქმედ პირთა კოსტუმები. გამო-
ნაკლისია „მეფე ლირი“. აქ მკვერთი,
გამყოფი ხაზი გადის კოსტუმთა ცვლა-
ში. თუ ლირის ზეობის ხანაში სამეფო
კარზე ყველას ერთნაირად აცვია (უტ-
ილიტარულ, დესპოტურ სახელმწიფო-
ში უნიფორმა დომინირებს), ყველა ნა-
ცრისფერია — სახითაც და ტანსაცმლი-
თაც (გამონაკლისია მხოლოდ კენტისა
და კორდელის კოსტუმები. ისინი თა-
ვისუფალი სტილით გამოირჩევიან.
თუმცა დრამატურგიული პერიპეტეების
გამო ისინიც იცვლებიან), ლირის მი-
ერ ტახტის ნებაყოფლობით დათმო-
ბის შემდეგ თითქოს ერთბაშად იფეთ-
ქებს ნაირფერ კოსტუმთა თვალისმომ-
ჭრელი პალიტრა. ყველაფერი ნებადარ-
თულია: უზნებოა ზეიმობს, შიშველი
ვნებები ბობოქრობენ, სექსუალური

ლტოლვანი ურცხვად ავლენენ თავიანთ
თავს. ვისაც რა მოსწონს ისე იცვამს და
ვისაც როგორ მოსწონს ისე იქცევა. იწ-
ყება საყოველთაო ქაოსი, აწლოვდება
აპოკალიფსი და აპა, სპექტაკლის ფი-
ნალში ლირის ეს უზარმაზარი თეატ-
რი-სასახლე, ანუ ლირის სამყარო,
მძლავრი, ვულკანური ბიძგებით შეირ-
ყევა, შეტორტმანდება და მტვერში და
ბულში გახვეული თავს დაემხობა ამ
შემამჩრუნებელად უზნეო ქვეყნის შემ-
ქმნელთ.

სამწუხაროდ ჩვენ ვერ ვაქვეყნებთ
მ. შველიძის სპექტაკლების მაკეტებს.
სამაგიეროდ მკითხველებს ვთავაზობთ
მის მიერ შექმნილ კოლაჟებს.

ამ კოლაჟებმა, პირადად მე, ეს მხა-
ტვარი სულ სხვა კუთხით დამანახვა-
ერთის შეხედვით თითქოს მეღანქოლი-
ით შეპყრობილი კაცი, თურმე სავესე ყო-
ფილა მზაკვრული ირონიით. ეს კოლა-
ჟები თუ მინი პლაკატები ძალიან ლა-
მაზია, სავესე მოულოდნელი შეთავსე-
ბებით (მსგავსად რ. სტურუას სპექ-
ტაკლებისა), კომპოზიცია სხარტი და
დასრულებულია. მაგრამ იუმორს წარ-
მოშობს არა შეუთავსებლის შეთავსება,
უცნაური რაკურსები თუ სხვადასხვა სა-
გნის პარადოქსალური მკზობლობა, არა-
მედ კომპოზიციის ცენტრში მოქცეული
ადამიანის (ჩვენს შემთხვევაში თეატ-
რის ადამიანის) იმგვარ კონტექსტში „ჩა-
ხატვა“, როცა მისი ხასიათის ესა თუ ის
თვისება (ვეწოდოთ ამას ადამიანური
სისუსტე) მთლიანად საცნაური ხდება,
კომიკური რაკურსით შემოტრიალდება
ჩვენსკენ. ამ ადამიანის ოცნება, ლტოლ-
ვა, ამქვეყნიური ვნება სხვადასხვა სიბ-
რტყეშია დანაწევრებული, დაშლილი
და შემდეგ ერთ კომპოზიციაში გაერთი-
ანებული. კოლაჟების ამ სერიაში იგი
არა მარტო ირონიულად იღიმება, არა-
მედ ფილოსოფოსის სერიოზულობით
სჭვრეტს თავისი მეგობრების (ამდენად,
თავისი თანამედროვეების) სუსტ და
ძლიერ მხარეებს. სუსტ მხარეებს მიუ-
ტყვეებს მათ, ხოლო ძლიერ თვისებებზე
შემწყნარებლურად იცინის...

ქრისტიანობა და მხატვრული აზროვნების ფენომენოლოგია

მამუკა დოლიძე

მხატვრული აზროვნების ფენომენოლოგიაში ერთ-ერთი უმთავრესი ცნებაა თავისუფლება, როგორც არსებობა მხოლოდ საკუთარ თავის ძალითა და საშუალებით. ამ განმარტებაში მიზანი და საშუალება ერთმანეთს ემთხვევა; თუკი მე ვარ თავისუფალი, მე ვარსებობ მხოლოდ ჩემი თავის მეშვეობით. რა თქმა უნდა, აქ არ იგულისხმება ბიოლოგიურ-სოციალური არსებობა, სადაც არა ჯარ თავისუფალი, სადაც ჩემი არსებობა სხვა, არაჩემეული ფაქტორებით განისაზღვრება: გენეტიკური კოდი, მშობლები, წინაპრები, გარემოს ზემოქმედება, სოციალურ ურთიერთობათა ქაჭვი და ა. შ. აქ იგულისხმება ის არსებობა, რომელიც დაბადებით კი არ შეძლევა, არამედ უნდა მოვიპოვო შინაგანი თავისუფლების ძალით, ბიოსოციალური დეტერმინანტების გარეშე. ასეთი არსებობა მხოლოდ თავის თავს მოითხოვს. მე ჩემში ვპოულობ იმ ძალას, რომელიც პრის უპირობო, განუსაზღვრელი. ეს არის ნება. მე, როგორც

ნება ვარ განუმეორებელი, ერთადერთი და თავისუფალი.

თავისუფლების სამყაროში არ შეიძლება მიზნისა და საშუალებების დაპირისპირება. არ შეიძლება ბოროტების ქმნა სიკეთის სახელით, რადგან სიცრუითა და ძალადობით დამკვიდრებული სიკეთე, ბოროტების საშუალებით მიღწეული სიკეთე მიზნისა და საშუალების დისონანსის გამო, მოკლებული იქნება თავისუფლებას და იქცევა დიქტატურად.

ამიტომაც არ შეიძლება განვახორციელოთ ეროვნული იდეალი, როგორც სიკეთე და ბედნიერება, ჰუმანიზმისა და ქვეშაობების დავიწყების გზით, რადგან ასე დამკვიდრებული იდეალი ნაცვლად თავისუფლებისა, დიქტატურას მოგვიტანს.

საქართველოში შექმნილი კრიზისი სწორედ ამ არასწორი მიდგომის შედეგი უნდა იყოს. არ შეიძლება არსებობდეს წინააღმდეგობა დასახულ მიზანსა და მისი მიღწევის საშუალებას შორის. არ შეიძლება თავისუფლებისაკენ სვლა ძალადობის გზით, პიროვნების დათრ-



გუნვის გზით. ეროვნული დამოუკიდებლობისა და განთავისუფლების იდეალმა არ უნდა შეეკეცოს პიროვნული თავისუფლება. ეს ზოგადი დებულება განსაკუთრებით მწვენილოვანია საქართველოში, ქართული ბუნების სპეციფიკის გამო, სადაც პიროვნული თავისუფლების შეზღუდვამ (თუნდაც ეროვნული დამოუკიდებლობის სამსახურებლოზე) შეიძლება საერთოდ გამოიწვიოს ზნეობისა და მორალის ნგრევა.

ყოველივე ეს მიგვანიშნებს, რომ ქართული ინდივიდუალობა ისეთი სახის ინდივიდუალობაა, რომელიც, ამავე დროს ზოგადობასაც მოიცავს და ამ ერთიანობის ძალით პიროვნების ზნეობრივ ფუნდამენტსაც შეადგენს. სწორედ ამიტომ ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ქრისტიანობა მეტად ახლოსაა ქართულ ეროვნულ სულთან. ქრისტიანობის არსი ხომ სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მან მკვეთრად წამოსწია წინ ადამიანის ინდივიდუალური „მე“. არა უნდა, ეს ინდივიდუალური „მე“ არ ემთხვევა მის ემპირიულ „მე“-ს, რადგან ამ ინდივიდუალობას გაცხნა, აღმოჩენა თუ შექმნა სჭირდება.

ასეთივე ინდივიდუალობა იჩენს თავს ქართულ კულტურაში. ქართული კულტურა, გამომდინარე ქართული სულის თავისებურებიდან, მიისწრაფვის განუმეორებლობისა და ინდივიდუალობისკენ. ებოქალური გავლენების და უცხო კულტურათა ზემოქმედების მიუხედავად მას მკაფიოდ აქვს შენარჩუნებული თვითმყოფადობისა და თვითგანვითარების ნიშანი, რომელიც გამოხატავს არა მხოლოდ ზოგადად ქართულ ხასიათსა და სულს, არამედ შემოქმედის პიროვნულ თავისებურებასა და ბუნებას, მის სუბიექტურ დამოკიდებულებას თემისადმი, მის ინდივიდუალობას, აყვანილს ზოგადობის დონეზე, რაც ჭეშმარიტი ხელოვნების უტყუარი ნიშანია.

ქართული რენესანსის მოვლენა, რომელიც წინ უსწრებს იტალიურ აღორძინებას, ამ თვითმობრძობის შედეგს

წარმოადგენს. ფაქტიურად, საქართველოს სინამდვილეში არ ხდება საკუთარი რენესანსი, რადგან არ ხდება ძველი კულტურის აღორძინება, არამედ ხდება ახლის შექმნა. განმეორება, აღდგენა, თუნდაც ახალ დონეზე, საერთოდ უცხოა ქართული ხელოვნებისათვის. რენესანსი მას შეიძლება ეწოდოს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის თავისი თემიტიკითა და ფორმით, თავისი მსოფლმხედველობრივი საზრისით ზოგადად შეესიტყვება აღორძინების ძეგლებს. მაგრამ ამ შესიტყვებაში იმდენი მკვეთრი გადახრა და ინდივიდუალობა გვაქვს, რომ ანალოგიასა და მსგავსებაზე ფაქტიურად არც შეიძლება ლაპარაკი.

არის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელიც ხელოვნებისადმი ასეთ მიდგომას უკავშირდება; თუკი ხელოვნების ქმნილებას ჭანვიბილადთ როგორც დასრულებულ ნაწარმოებს, მაშინ მისი, როგორც მატერიალური ქმნილების დაფუძნება მხოლოდ ობიექტურ სინამდვილეში, ცხოვრების სიბრტყეში უნდა ვეძებოთ. ამ შემთხვევაში ის გვევლინება, როგორც მეორადი, როგორც სინამდვილის ამსახველი, როგორც ობიექტივირებული, დაქვემდებარებული გარე სინამდვილის კანონებს.

თუკი ხელოვნების შედეგს გაცხნით როგორც ავტორისეული მეობის რეალიზაციის პროცესს, მაშინ ის, ამ სუბიექტურობის ცოცხლად დამჭერი, იქნება პირველადი და განუმეორებელი. ის იქნება არა შედეგი, სადაც ყოველივე არის დასრულებული და ამდენად მკვდარი, არამედ ღია, ცოცხლად დამჭერი რეალობა, მთელი თავისი კონკრეტულობით. ნაწარმოების ფორმა და მთლიანობა ამ შემთხვევაში, ავტორის მიერ თავისი თავის, თავისი დამოკიდებულების, თავისი სათქმელის გამოხატვის საშუალება იქნება.

ამრიგად, დიდ ხელოვნებას აუცილებლად ატყვია ასეთი პირველადობის ნიშანი — რომ ის სინამდვილეს კი არ ასახავს, არამედ გამოხატავს



ავტორის ინდივიდუალურ კონკრეტულ სათქმელსა და პოზიციას. ჩვენ ამას ვუწოდებთ ფენომენოლოგიურ მომენტს.

ქართულ კულტურაში და განსაკუთრებით ქართულ ხელოვნებაში არსებითია სწორედ ეს ინდივიდუალობის მომენტი, რომელიც ქმნის დაუოკებელი ფანტაზიის საფუძველს. ამ დროს ირღვევა არა მხოლოდ თანადროული ბიზანტიური არქიტექტორული ფორმა, რომელმაც ზოგადად გავლენა იქონია აღმოსავლეთის იმ დროინდელ ქრისტიანულ კულტურაზე, არამედ იმ სინამდვილის კანონებიც, რომელიც კლასიკური ხელოვნების კრიტერიუმს შეადგენს. ქართულ რენესანსში აშკარად შეიმჩნევა ფენომენოლოგიური მხატვრული აზროვნების მომენტები, რაც მკვეთრ ინდივიდუალობისა და გაბატონებული კლასიკური ფორმის მიმართ ერთგვარ თავისუფლებაში გამოიხატება. ეს ტენდენცია არღვევს კლასიკური აზროვნების ჩარჩოებს, რომლის ობიექტივირებულ ფორმაში მთლიან დაძლეული და გამჭრალი უნდა იყოს სუბიექტი — ავტორი. პირიქით, შემოქმედის ინდივიდუალობა აქ წინა პლანზე არის წამოწეული და თავისი სუბიექტივობით არღვევს ხელოვნების ქმნილების შესაბამისობას ობიექტურ რეალობასთან.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ქართულ ხელოვნებაში, რამდენადაც ეს ხელოვნება შეიცავს არაკლასიკური (ფენომენოლოგიური) მხატვრულ აზროვნების მომენტებს, ირღვევა პლატონის თეზა შესახებ იმისა, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა. ქართული რენესანსი წარმოაჩენს იმას, რომ ხელოვნება ქმნის თავის, განუმეორებელ სამყაროს, რომლის მსგავსება ობიექტურ სინამდვილესთან მეტად პირობითია, მეორე მხრივ, პლატონის კრიტიკა ობიექტივირებულ, ასახვისმიერ ხელოვნებას შეეხება. კერძოდ იგი დაბარაკობს დრამატურგიასა და თეატრზე,

სადაც მისი აზრით, სინამდვილის მიბაძვის მომენტი აშკარაა.

ცხადია, თუკი ხელოვნება არის იმ სინამდვილის მიბაძვა, რომელიც თავის მხრივ, ქეშმარიტების მხოლოდ ანარეკლს შეადგენს, მაშინ რანგით ის შეუდარებლად დაბლა დგას ფილოსოფიაზე, ქეშმარიტების ქვრეტაზე. ამიტომ ხელოვნება, რომლის საგანს წარმოადგენს მოჩვენებითი სამყაროს ლანდი, ამ საგანთან დაკავშირებული განცდებით კი არ ანათებს, არამედ აბნელებს ადამიანის სულს. ზღვარგადასული, ცრუ ემოციებით დრამატურგია და ეპიკური პოეზია არღვევს იმ სულიერ სიმშვიდესა და წონასწორობას, რაც აუცილებელია ქეშმარიტების ქვრეტისას.

არისტოტელეს კრიტიკაში პლატონის მიმართ უკვე ისახება განსხვავება კლასიკურ და ფენომენოლოგიურ მხატვრულ აზროვნებას შორის. არისტოტელეც პლატონის თეზას იზიარებს, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა, მაგრამ ეს დებულება მას პრინციპულად განსხვავებულად ესმის. ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა, თვით მიბაძვის აქტის სუბიექტის შენარჩუნებით. ე. ი. მხატვრული სახე კი არ მიისწრაფვის გაიმეოროს ან დაემთხვეს და შეერწყას სინამდვილეს, არამედ ცდილობს ამ მიწრაფებაში აჩვენოს საკუთარი თავი როგორც მიბაძვა. მსახიობის ოსტატობა იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ მან სრული გარდასახვა მოახდინოს სცენაზე და მოიქცეს ისე, როგორც მისი გმირი მოიქცეოდა სინამდვილეში, არამედ იმაში, რომ მან გაიაროს ბეწვის ხილზე, თამაშსა და სინამდვილეს შორის, კი არ გაანამდვილოს, არამედ მხოლოდ გაითამაშოს დასახული სახე. არისტოტელე ამჩნევს და იჭერს ხელოვნებაში ფენომენოლოგიურ მომენტს, რომელიც ხელოვნებას თავისთავადობის სტატუსს ანიჭებს. მიბაძვა როგორც ასეთი, თავის თავში უკვე გულისხმობს განსხვავებასა და დამოუკიდებლობას მისაბაძსა და მიბაძველს შორის. რამ-

დენადაც თამაშის დროს ხაზგასმული და წარმოჩენილია თვით მიზნების აქტი, ამდენად დამოუკიდებელია სინამდვილისგან მხატვრული სახე. ზოგადად რომ ვთქვათ, რაც უფრო გახსნილი და წარმოჩენილია ხელოვნების ქმნილებაში მისი ფენომენოლოგიური მხარე, მისი სუბიექტური საფუძველქმედება, მით უფრო თავისთავადი და ამდენად ნამდვილად არსებულია ის.

აი, ასეთი დასკვნები შეიძლება გამოვიტანოთ, თუკი დავდგებით არისტოტელეს პოეტიკის პოზიციასზე, თუმცა აქვე უნდა დავძინოთ, რომ „პოეტიკის“ ავტორი სინამდვილეს, როგორც მასალას, მაინც აუცილებლად მიიჩნევს ხელოვნებისათვის. მსჯელობს რა კერძოდ ტრაგედიის შესახებ, მისი ლოგიკა ეყრდნობა შემდეგს: თუკი ადამიანმა სცენაზე არ იხილა თავისი მსგავსი, (სინამდვილესთან შიმშიგავსებული სახე) მაშინ მასში არ აღიძვრის გმირისადმი თანაგანცდა და არ მოხდება ადამიანის სულიერი განწმენდა (კათარზისი). მსგავსი მხოლოდ მსგავსზე ახდენს შთაბეჭდილებას და გმირის მხატვრულ-ემოციური ზემოქმედება ადამიანზე შეუძლებელია პირველის სინამდვილესთან მიმართების გარეშე.

ფენომენოლოგიის შემდგომმა განვითარებამ გადაასხვაფერა ეს მოსაზრება და აჩვენა, რომ ესთეტიკური განცდა მკვეთრად განირჩევა რეალური განცდისაგან და რომ პირველის წარმოშობა და გაძლიერება არ არის დამოკიდებული მხატვრული ობიექტისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართებაზე. რომ ადამიანის ცნობიერება ისე არის მოწყობილი, რომ ეს განცდა აღიძვრის გარკვეული მხატვრული პირობითობის ფარგლებშიც, სადაც ხელოვნებისეული მოვლენა დასაბუთია როგორც თავისთავადი, ესთეტიკური ფენომენი.

ასე ჩნდება მხატვრული სიმართლის კრიტერიუმის პრობლემა, რომელიც ავტონომიურია ცხოვრებისა და სინამდვილის მიმართ. არსებითი ამ გააზრებებში ის არის, რომ ხელოვნებას არსებობის საკუთარი, სუბიექტურ-ეგზისტენციალური საფუძველი ვის დანახვას.

გაჩნია და რომ ეს საფუძველი დეტერმინირებული არ არის გარე სამყაროს მხრიდან.

ფაქტიურად ასეთი თვალსაზრისი შეთავსებადია არისტოტელეს პოეტიკასთან, თუკი ამ მოძღვრებას პერსპექტივაში, თანამედროვე ფენომენოლოგიისა და არაკლასიკური ხელოვნების შუქზე განვიხილავთ.

ავიღოთ კათარზისის ცნება. თუკი ამ ცნებას შევათავსებთ მიზნების არისტოტელესეულ გაგებასთან მაშინ მივიღებთ, რომ ადამიანში სულიერი განწმენდა და თანაგანცდა ხდება არა მიზნების ობიექტის, არამედ თვით მიზნების აქტის, მისი ფორმის გამო. მე აღმძვრის სიბრალული არა იმის გამო, რომ სცენაზე ვხედავ შესაბრალისს არსებას, არამედ იმიტომ, რომ ეს არსება შესაბრალისად არის ნაჩვენები. განცდას იწვევს არა სახის ჩაობა, არამედ თუ როგორი ფორმით, როგორი შემოქმედებით აქტით არის ის განხორციელებული. კათარზისს იწვევს ფორმა, სუბიექტური ქმედება, მიზნების პროცესი და არა შინაარსი, რომლის მასალასაც ობიექტური სინამდვილე შეადგენს. კათარზისს, სულიერ განწმენდას იწვევს ის, რომ მე ვხედავ ობიექტურ საგნებსა და სიტუაციებს როგორც პირობითობას, როგორც სუბიექტურ ქმედებას. სინამდვილეს მიმსგავსებულ სახეებში მე ვხედავ საკუთარ თავს არა როგორც ობიექტს, არამედ როგორც ყოვლისმომცველ სუბიექტს, რომელიც ჩემი და აღქმული გმირის ერთიანობასა და თანაგანცდას, მის მიმართ ჩემს თანაგრძნობას და აქედან ჩემს განწმენდას განაპირობებს.

ამრიგად, მივიღებ ასეთი შედეგი: თანაგრძნობა, თანაგანცდა შესაძლებელია მაშინ, როდესაც გარე ობიექტებს მე აღვიქვამ ფენომენალურად, როგორც სუბიექტურ ქმედებებს და ამ ქმედებათა სიღრმეში აღმოვაჩენ არა სამყაროს, არამედ საკუთარ „მე-ს“. თანაგრძნობა ნიშნავს სხვაში საკუთარი თა-



ამრიგად, ესთეტიკური კათარზისი მიგვანიშნებს უფრო ზოგად, მეტაფიზიკურ სიტუაციაზე. რამდენადაც თანაგანცდა შესაძლებელია არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ ცხოვრებაშიც, ეს ნიშნავს, რომ მართლ მხატვრული სახე და ესთეტიკური ობიექტი კი არ უნდა შევადგასო ფენომენოლოგიურად, როგორც მიბაძვა და სუბიექტური ქმედება, არამედ რეალურ სახეებსა და საგანთა არსშიც უნდა დავინახო სუბიექტური ქმედება, დავინახო საკუთარი „მე“, როგორც სამყაროს ჩემთვის მოცემულობისა და მოკლენადობის საფუძველი.

ჩვენი აზრით, სწორედ ეს გაფართოება მოახდინა ქრისტიანობამ. თანაგრძნობის ცნების დაფუძნებით მან სუბიექტური მომენტი შეიტანა საგანთა არსში და ამ სუბიექტურობაზე გაატარა ცათა სასუფეველში მიმავალი გზა. ესთეტიკური შეიცვალა მეტაფიზიკური კათარზისით.

ესთეტიკური კათარზისის დროს ადამიანი მხატვრულ სახეში ხედავს შინაგან, სუბიექტურ ქმედებას, ამ ქმედებას აკვშირებს საკუთარ სუბიექტთან და ამ კავშირის, მსგავსების, უფრო სწორად ერთიანობის საფუძველზე შესაძლებელია თანაგანცდა და კათარზისი.

ქრისტიანობაში ეს სიტუაცია სცილდება მხატვრულ სფეროს და მთელ სინამდვილეზე ვრცელდება. ადამიანი სხვა ადამიანებსა და გარე საგნებს განიცდის შინაგანი ხედვით, ისევე, როგორც საკუთარ თავს. მათში ხედავს არა ობიექტებს, არამედ სუბიექტებს. სიყვარული, რომელიც ღვთიური მადლით გაღმოსულია ქრისტიანზე, სწორედ სამყაროს სუბიექტივაციის ნაყოფია.

თანაგრძნობისა და კათარზისის მომენტი ქრისტიანობაში დაკავშირებულია თავისუფლების ცნებასთან. მაკნოვარს სიყვარულის მადლი გადააქვს ადამიანზე, ხოლო ადამიანის ცოდვას ის იღებს თავის თავზე. ასეთი გადაცემა შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუკი არსებობს შინაგანი ერთიანობა

გადამცემსა და მიმღებს შორის. შინაგანი ერთიანობა არ მერიცხება იძულებით, ერთის მეორისადმი დაქვემდებარებით. ღმერთისა და ადამიანის კავშირი შესაძლებელია მხოლოდ თავისუფლების საფუძველზე. რწმენის გზა ადამიანის შინაგანი, თავისუფალი არჩევანია და არა იძულება, თუნდაც მორალურ ნებობრივად.

სწორედ ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანობა ინდივიდუალური ადამიანის რელიგიაა, რომელიც მის თავისუფალ, მე — სუბიექტს ამკვიდრებს. ეს დამკვიდრება ანუ განწმენდა სამყაროს შინაგანი, ფენომენოლოგიური თვითგანცდიდან მოდის, რომელიც სხვათა მიმართ თანგრძნობისა და სიყვარულის ნიჟს აჩენს. თავისუფლება აქ მნიშვნელოვანი ცნებაა. ამ ცნების შუქზე შეიძლება გავაანალიზოთ ადამიანის ცოდვითდაცემის ბიბლიური ფაქტი.

მართლაც, ადამი რომ არ ყოფილიყო ღვთისგან თავისუფალი, ის ვერ გაბედავდა და ვერ შესძლებდა აკრძალული ხილის გასინჯვას. თავისუფლებისა და ურჩობის გამო იყო ის გაძევებული სამოთხიდან და ჩავარდნილი ჯოჯოხეთში. მეორე მხრივ, რამდენადაც ყოველივეს შემომქმედი ღმერთია, ჭამოდის, რომ თავისუფლებაც ღმერთმა შეანიჭა ადამს. ღმერთმა მისცა ის ძალა, რომლის მეშვეობით ადამიანი განუღვა მას და შევიდა ბოროტების საუფლოში. ნუთუ ღმერთს სურდა ადამიანის დაღუპვა? ღმერთს სურდა ადამიანის გადარჩენა, რადგან სჯობს დაკარგო სამოთხე, ვიდრე არ ეზიარო თავისუფლებას, იმ ძალას რომლითაც კაცი ემსგავსება ღმერთს და რომელიც ცოდვითდაცემის შემდეგ ადამიანს კვლავ ღმერთთან დააბრუნებს; მაგრამ ეს ღმერთთან მისვლა იქნება ადამიანის თავისუფალი, შინაგანი არჩევანის შედეგი, განსხვავებით ადამის პირველქმნილი უცოდველობისგან, იმთავითვე რომ იყო ღმერთთან საკუთარი ნება-სურვილის გარეშე.

აი, სწორედ ეს უკან დაბრუნება განახორციელა ქრისტემ. მაკნოვარი თა-



ვისუფალია. ის არღვევს ბიბლიურ დოგმებს. როდესაც ფარისეველი ეკითხება მას თუ რატომ ქადაგებს ის შაბათობით, როცა უფალმა აკრძალა ყოველგვარი შრომა, იესო პასუხობს, რომ შაბათი არის ადამიანისთვის და არა ადამიანი შაბათისთვის. ამ სიტყვებით მან ნათელჰყო, რომ ადამიანი როგორც თავისუფალი არსება ყოველგვარ რელიგიურ თუ ეთიკურ ნორმაზე მაღლა დგას. რომ კანონი ადამიანისთვის არის შექმნილი და არა ადამიანი კანონისთვის. ღმერთი კი არ უნდა ზღუდავდეს ადამიანის თავისუფლებას, კი არ უნდა უქვემდებარებდეს მას საყოველთაო ნორმებს, არამედ უნდა განამტკიცებდეს მის თავისუფლებას, ღვთისკენ სავალ ერთადერთ გზას.

აქედან კიდევ ერთხელ შეგვიძლია ხაზი გავუსვათ, რომ ქრისტიანობა ინდივიდუალური ადამიანის რწმენაა. მხოლოდ თავისუფალ ინდივიდს ძალუძს ჩაწვდეს თავის თავს, ჩაწვდეს თავის ქვეშარიტ ყოფიერებას, ცნობიერების ფარგლებს იქით და გავიდეს რწმენის გზაზე.

რწმენა ადამიანის შინაგანი, ღრმად ინდივიდუალური მომენტია; ამიტომ არ შეიძლება რელიგიურ დებულებათა ეთიკურ ნორმებად გამოცხადება. ეთიკა ზოგადია, საყოველთაო, რწმენა ინდივიდუალურია. როდესაც აბრაამი უფლის ნებით გადაწყვეტს საკლის შეწირვას, ეს აქტი (გადაწყვეტილება აქ ქმედების ტოლფასია) სასიკვდილების მხრიდან ჩანს როგორც პარადოქსული. აბრაამი შეიღს არ სწირავს სამშობლოს, არ სწირავს რაიმე ზნეობრივ ან საყოველთაო ღირებულებას. აბრაამი შეიღს სწირავს ღმერთს, რომელიც მაშინ საყოველთაო ღირებულების არსკი არ იყო, არამედ მისი პირადი რწმენისა და ინტუიციის საგანი. რა არის ეს? ეგოიზმი? აბრაამის სულის გადარჩენას ეწირება ისაკი? თუ აბრაამი თავის თავში პოულობს იმ ზეინდივიდუალურ მეობას, რომელიც მიმართებაშია უზენაესთან და ეს მიმართება, ღვთისა და კაცის ეს კავშირი მოითხოვს მსხვერპლს? მნიშვნელოვანია, რომ ამ მსხვერპზე-

წირვის დროს აბრაამი სრულიად თავისუფალია. იგი არ არის განსაზღვრული გარედან, პირიქით მისი ქმედება ეწინააღმდეგება ან შეუთავსებადია საყოველთაო მორალთან. აბრაამი არ არის დეტერმინირებული შინაგანადაც. მისი ინტუიციის მიზანი, ღმერთი კი არ აიძულებს მას ამის ჩადენას, (მაშინ აბრაამის გადაწყვეტილებას არავითარი ფასი არ ექნებოდა), არამედ ის თავისუფალი არჩევანით მიდის ღმერთამდე და მიყვება მის ნებას. აბრაამი შეიღს სწირავს ისეთ რაღაცას, რაც ჭერ გაცნობიერებული არ არის საზოგადოებისთვის და არც თვით მასშია ბოლომდე გარკვეული და გამოთქმული. ამ აქტით აბრაამი მიდის რისკზე, ყველაზე უძვირფასესი არსების გაწირვით ის ნახტომს აკეთებს შეუცნობელში და სწორედ ამ ნახტომის, ამ პირადი გაბედულებისა და რისკის ძალით იხვეჭს რწმენას.

ბიბლიური ეპიზოდის ამ ქრისტიანულ-ეგზისტენციალისტურ ინტერპრეტაციაში ნათლად ჩანს, თუ როგორ ესმის ქრისტიანობას რწმენა..

ეს არის უშუალოდ ოთხთავიდან, ე. წ. პირველადი ქრისტიანობიდან გამომდინარე ინტერპრეტაცია, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება შემდგომ განვითარებული და გაბატონებული ორთოდოქსალური რელიგიიდან. პრინციპული განსხვავება ჩვენი აზრით იმაში მდგომარეობს, რომ მოხდა ქრისტეს მცნებათა ობიექტივაცია, მათი საყოველთაო ეთიკურ ნორმებად გადაქცევა.

ქრისტიანულ დებულებათა ცალსახა გაგებაში ოთხთავს პარადოქსულობისა და გაურკვეველობის ხიბლი წყაროვს, სწორედ ის, რაც განაპირობებდა მორწმუნე კაცის თავისუფლებასა და შინაგან არჩევანს. ასეთი ერთმნიშვნელოვანი ახსნა-განმარტების შემდეგ ოთხთავმა დაკარგა ინდივიდი და შეიძინა ხალხი. ქრისტიანობა იქცა გარეშე ძალად, რომელმაც შეზღუდა პიროვნების თავისუფლება და არჩევანი. ის გახდა საყოველთაო, ზოგადი და არა პირად-ინტიმური.

„შეიყვარე ახლობელი შენი!“ ბრძა-



ნებს მოძღვარი, მაგრამ ეს არის მხოლოდ გარედან თავსმოხვეული იძულება. მოძღვარის მორჩილებით და რელიგიურ დოგმათა გაზიარებით არ ჩნდება სიყვარული. სიყვარული ჩნდება გარკვეული, ემოციური მიმართების შედეგად სამყაროსადმი. კერძოდ, მე უნდა შინაგანად განვიცადო გარე სამყარო და სხვა ადამიანი, განვიცადო იმ შინაგანი უშუალობით, როგორც შევიგრძნობ საკუთარ მე-ს, სწორედ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი ჩემი თვითგანცდის გადატანა სხვაზე და სხვისი შეყვარება საკუთარ თავზე მეტად.

სამყაროს ამ უშუალო, ფენომენოლოგიური განცდის ნათელყოფას ახდენდა ქრისტე, მაგრამ განცდა წარსულს ჩაბარდა, დარჩა მხოლოდ საღვთო წერილი, რომელიც შემდგომში თაობებმა სხვადასხვანაირად გაიგეს.

როგორც ვხედავთ, ქრისტიანული სიყვარული და თანაგრძნობა, როგორც იმპულსი კათარზისისთვის, შესაძლებელია ობიექტური სინამდვილის შინაგანი გათავისებისა და სუბიექტივაციის შედეგად, მაგრამ სწორედ ეს გათავისება ხდება ფენომენოლოგიურ მხატვრულ აზროვნებაშიც, სადაც ირღვევა მხატვრულ სახეთა ობიექტივაციის პრინციპი, სადაც სინამდვილე აღარ საზღვრავს და აღარ აფუძნებს ხელოვნებას.

შეიძლება ითქვას, რომ სამყაროს ქრისტიანული განცდა და არაკლასიკური რაციონალიზმი მეცნიერებასა და ხელოვნებაში, ერთი და იგივე, ფენომენოლოგიური შემობრუნებაა ადამიანის აზროვნებაში, შემობრუნება საკუთარი თავისკენ, სუბიექტისკენ, განუმეორებელი და ინდივიდუალური, ამავე დროს ზე-ინდივიდუალური მე-საკენ, რომლის შედეგად სამყაროს სძვრება განსხვავებისა და ობიექტურობის ნიღაბი და ყოველივე წარმოგვიდგება როგორც სუბიექტი. ამ შემობრუნების შედეგად წარმოიშვება ახალი ორიენტირი შემეცნებაში და კულტურაში — გაუცხოებიდან გათავისებისკენ.

ახალი ორიენტირი ახლებური შე-

მოქმედებისა და გააზრების საფუძველიცაა. ეს კერძოდ ნიშნავს, რომ აღორძინება მსოფლიო კულტურაში არის არა ანტიკური ხელოვნების განმეორება, არამედ მისი სრულყოფისა და პარმონიულობის რღვევა, მასში სუბიექტური მომენტის გაძლიერება. რენენესანსი ეს არის ქრისტიანულ განცდაში გარდატეხილი ანტიკურობა, მისი ფენომენოლოგიზაცია. თავისუფლება, რომელიც აღორძინებაში გამოსჭვივის, არის პროტესტი არა ქრისტიანობის მიმართ, არამედ პროტესტი ორთოდოქსალური დოგმატიზმის წინააღმდეგ, დაბრუნება ქრისტიანობის უშუალო, განცდისმიერ სათავეებთან, საიდანაც სამყარო მოსჩანს როგორც სუბიექტი.

შემთხვევითი არ არის, რომ აღორძინების გენიალურ ქმნილებებში დაბრუნებულია ანტიკური ხელოვნების პრინციპი.

ამ მხრივ ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ მიქელანჯელოს მონათა ქანდაკებები, მოქანდაკე აქ მიმართავს ანტიკურობისათვის სრულიად უცხო პრინციპს — მასალისათვის გამომსახველობითი ფუნქციის მინიჭების პრინციპს. საქმე იმაშია, რომ თუკი შემოვიფარგლებით მხოლოდ პლატონის თეზით, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის მიბაძვა, სინამდვილის ასახვა, მისი ანარქელი, ჩრდილი და ა. შ. მაშინ მასალა შემოქმედების აქტში მთლიანად უნდა იყოს დაძლეული. მასალა არ უნდა იგრძნობოდეს, არ უნდა მეტყველებდეს, რადგან მასალა ეს არის ნაწარმოების მატერიალურ-ნივთიერი მხარე, მისი საკუთრივი რეალობა, და თუ ეს რეალობა მთლიანად არ დაძლია, არ გადაფარა ფორმამ, მაშინ დაირღვევა პლატონის ზემოთმოყვანილი პრინციპი, რომ ხელოვნება არის რეალობის ანარქელი; როგორც ანარქელს, მას არ შეიძლება გააჩნდეს თავისი კონკრეტული რეალობა, თავისი მატერია, ამიტომ ანტიკურ ხელოვნებაში, სადაც ნაწარმოები განცდილია, როგორც სინამდვილის ასახვა, მასალას არ ენიჭება გამომსახველობითი ფუნქცია. ფორმას, როგორც ანარქელს, არ შეიძლე-

ბა ჰქონდეს თავისი მატერია, თავისი ნივთობობა. ფორმის ნივთიერ-მატერიალური მხარე გატანილია ხელოვნების ფარგლებიდან, ის არ იკითხება როგორც ნაწარმოების ელემენტი, არამედ მისთვის გარეშე მომენტს შეადგენს.

აი სწორედ ეს, ჩვენი ტერმინოლოგიით კლასიკური პრინციპი, დაირღვე მიქელანჯელოს მონათა ქანდაკებებში.

მასალად აქ გამოყენებულია უხეში, ნაწილობრივ დაუმუშავებელი გრანიტი. ხორკლიანი ზედაპირი სხვადასხვა კუთხით ირეკლავს დაცემულ სინათლეს და სხივთა გაფანტვის გამო სკულპტურის ირგვლივ იქმნება შუქ-ჩრდილთა გარსი, რაც ქვიდან ნახევრად გამოკვეთილ სხეულს იმპრესიონისტულ ელფერს ანიჭებს. სივრცეში თითქოს განსხეულებულია მონის დაბინდული ცნობიერება და მატერიასთან მეზობლი სული.

მსგავსი ხერხითაა ამეტყველებული მასალა ბრუტოსის ქანდაკება-პორტრეტში. სხივ-ჩრდილთა არილი ბრუტოსის ირგვლივ მატერიალიზებული ფიქრის შთაბეჭდილებას იწვევს. ბრუტოსი ფიქრობს, თავის თავს ებრძვის, ექვი და ფიქრი ანთავისუფლებს მას კერპისგან, რომელსაც მთელი ცხოვრება თაყვანს სცემდა. აქაც მასალა „მეტყველებს“, მასალა გამოხატავს ფიქრს, თავისუფლებისკენ მიმართულს.

ეს, აშკარად არაკლასიკური მხატვრული აზროვნების მომენტები აღორძინების ხელოვნებაში, არის ფენომენოლოგიური შემოზრუნება საკუთარი თავისკენ, რომელსაც სინამდვილისგან დამოუკიდებელი, შინაგანი სამყარო აქვს და ის, რაც ანტიკურობაში ექვემდებარება ფორმას, არის მხოლოდ საშუალება, აქ წარმოგვიდგება ავტონომიური ფენომენის სახით.

ამ შემთხვევაში გაუქმებულია პლატონის თეზა, რადგან ხელოვნება როგორც ფენომენი, როგორც თვითყოფი რეალობა არ შეიძლება წარმოადგენდეს სინამდვილის მიბაძვას.

ხელოვნების ქმნილებას აქვს თავისი რეალობა, თავისი ყოფიერება და

ეს უკანასკნელი (გარე სამყაროს ნაცვლად) განსაზღვრავს მის შინარსსა და ფორმას.

ამრიგად ჩვენ ვხედავთ, რომ ფენომენოლოგიური აზროვნების ელემენტები მეტ-ნაკლებად თანსდევს ხელოვნების ისტორიას აღორძინებიდან დღემდე. კერძოდ ეს გამოიხატება მასალის ფენომენოლოგიზაციასა და ამეტყველებებაში, რაც ნიშნავს ხელოვნების როგორც ყოფიერების და არა როგორც მიბაძვის წარმოჩენას. ასეთი ესთეტიკური თვალსაზრისი დაკავშირებულია სამყაროს ქრისტიანულ განცდასთან, რაც სიყვარულისა და კათარზისისათვის მოითხოვს გარე ობიექტებისა და ობიექტური რეალობის სუბიექტივიზაციას, მათ აღქმას იმ შინაგანი უშუალობით, როგორადაც ადამიანი განიცდის საკუთარ „მე“-ს.

ამ შემთხვევაში ხელოვნების საგანიც დანახულია შიგნიდან, როგორც ფენომენოლოგიური ყოფიერება. ეს განაპირობებს მისთვის გარეშე ელემენტების კერძოდ მასალის გათავისებებას. მასალა და გამოხატვის საშუალებას ნაწარმოებისათვის აქ ენიჭება განსაზღვრული როლი.

მაგრამ ამ მასალის უკან დგას სუბიექტი, დგას ავტორის ცნობიერების ქმედება. თავისთავად მასალა ნეიტრალურია, ის არ შეიძლება იქცეს ხელოვნების საგნის ელემენტად. მხოლოდ ავტორის ცნობიერებასთან ერთიანობაში იძენს მასალა ამ მნიშვნელობას ნაწარმოებისათვის. სუბიექტი — ავტორი მასალის გადალახვით კი არა, პირიქით, მასალის ამეტყველებითა და წარმოჩენით ქმნის მისგან განუყოფელ ესთეტიკურ ფენომენს, რომელსაც საკუთარი, სუბიექტური ყოფიერება აქვს. ამ შემთხვევაში ავტორი წარმოადგენს ნაწარმოების შინაგან ელემენტს, რომელიც შემოქმედების აქტში ქმნის არა მხოლოდ მხატვრულ ფორმას, არამედ უპირველესად საკუთარ თავს.

ვიდრე გაჭვრეტელვით ამ თემას, განვიხილოთ ორი მხატვრული ფილმი ქრისტეს ცხოვრების შესახებ: ძე — ფირერის — იესო ნაზარეთიდან და

პაზოლინის — მათეს სახარება.

ამ ანალიზის აუცილებლობას ვხედავთ იმაში, რომ ამ ორ შემოქმედთან აშკარად გამოკვეთილია ქრისტიანობის ორი სხვადასხვა გაგება და აქედან განსხვავებული მიდგომა ხელოვნების, ამ შემთხვევაში მხატვრული ფილმის აგების მიმართ.

პირველი სურათი კანონიკურ სახარებათა ეკრანიზაციას შეადგენს. შესანიშნავადაა შექმნილი იესოს ფსიქოლოგიური პორტრეტი, საინტერესოადაა გააზრებული მოწაფეთა როლი, (კერძოდ იუდა გამოყვანილია არა როგორც მოღალატე, ყოველგვარი ახსნისა და გამართლების გარეშე, არამედ როგორც ებრაელთა ეროვნული მოძრაობის ლიდერი, რომელიც უპირისპირდება ქრისტეს ზოგადსაკაცობრიო მოძღვრებას), მიუხედავად ამ ორიგინალური პასაჟებისა, ფილმი ვერ აღის ფენომენოლოგიური ხელოვნების დონეზე, რადგან არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ ესთეტიკურ ფენომენს, თავისი საკუთრივი თვითყოფიერებით. ფილმი წარმოადგენს ეკრანიზაციას. ფილმში ობიექტივიზებულია გარკვეული შინაარსი, მაგრამ არ არის სპეციფიკური კინოენა, რომლის გზითაც უნდა მეტყველებდეს ქმნადობის მასალა და საშუალებები, რომელთა სახით ალაბარკდება თვით ავტორი, გამოიხატება ავტორის სუბიექტური დამოკიდებულება გადმოსაცემი ამბის მიმართ და რაც საბოლოო ჯამში შექმნის იმ სუბიექტურ ყოფიერებას, რაც ფილმს დამოუკიდებელი ფენომენის სტატუსს მიანიჭებს.

სრულიად განსხვავებული ხასიათისაა „მათეს სახარება“. სხვათა შორის, იცნობდა რა პაზოლინის ეგზისტენციალისტურ იდეებს, იცოდა რა მისი დიპირისპირება ორთოდოქსალური რელიგიისადმი, რომის პაპი ამ ფილმის შექმნის წინააღმდეგი იყო. რეჟისორმა მოახერხა პაპთან შეხვედრა, აღუთქვა მას, რომ საღვთო წერილი უცვლელად იქნებოდა გადმოტანილი კინოფირზე, რომ არ ექნებოდა ადგილი არავითარ თვითნებობასა და სუბიექტურ ინტერპრეტაციას მისი მხრიდან.

ნებართვა მიღებულ იქნა და პაზოლინმა მართლაც შეასრულა თავისი პირობა: ერთი შეხედვით მათეს სახარება უცვლელად იქნა გადატანილი ეკრანზე, მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან ტექსტის პარალელურად რეჟისორმა შექმნა თავისი კინოენა: ტიპაჟების შერჩევითა და მასალის ამეტყველებით მან გამოხატა თავისი სათქმელი, თავისი სუბიექტური დამოკიდებულება კანონიკური ტექსტის მიმართ.

მაგალითად მეფე იროდსა და დურგალ იოსებს მსგავსი სახის მსახიობები განასახიერებენ. იროდი აქ იკითხება როგორც ამქვეყნიური ბოროტება, იოსები კი ვით ქრისტეს მიწიერი „მამა“ მიწიერ სიკეთეს აღნიშნავს. სახეთა მიმსგავსებით ფილმის ავტორი გვეუბნება, რომ ამქვეყნად ბოროტება და სიკეთე განურჩეველია ერთმანეთისგან. რომ ერთი მეორის სახით გვევლინება და მეორე პირველის სახით, რადგან ორივე მოჩვენებითია, რადგან ჭეშმარიტი სიკეთე მხოლოდ ცათა სასუფეველში არსებობს.

რეჟისორის მთავარი სათქმელი კც გამოხატულია იმ ეპიზოდში, რომელიც კანონიკურ ტექსტში საკამათო და ძნელადგასაგებ ადგილად ითვლება: მოწაფეები აღშფოთებულნი გამოთქვამენ იმის გამო, რომ მორწმუნე ქალმა ქრისტეს მეტად ძვირფასი ნელსაცხებელი წაუსვა. რა საჭიროა ასეთი ფუფუნება, განა უკეთესი არ იქნებოდა ნელსაცხებლის გაყიდვა და ფულის ღატაკებისთვის დარიცხვა?

მოწაფეების აღშფოთება სამართლიანია. ისინი სწორედ იმას ამბობენ, რაც იესომ ჩაუნერგა; სიმდიდრე და ძვირფასეულობა ღარიბებს უნდა დაურჩო, მაგრამ ამის პასუხად მასწავლებელი თავისივე შეგონებას უარყოფს: ნუ დაუშლიათ ქალს უაკეთოს ის, რაც მისმა რწმენამ უკარნახა, რამეთუ ღატაკნი მულამ გეყოლებათ თქვენ, ხოლო მე ყოველთვის არ ვიქნები თქვენთან...

ეს პარადოქსული შემობრუნება უნდა გავიგოთ როგორც რწმენის თავისუფლება რელიგიური დოგმებისაგან.

რომ ჭეშმარიტ მორწმუნეს შესწევს ძალა და უფლება დარღვეოს ის, რაც სავალდებულოა სხვებისთვის.

ბაზოლინის ფილმში ამ აღწვთობას გამოხატავს იუდა, სწორედ ის, ვინც უღალატა ქრისტეს მცნებას. ამ ნიუანსით თითქოს არაფერიც შეცვლილი კანონიკურ ტექსტში, სინამდვილეში კი გამოხატულია რეჟისორის სუბიექტური კრედი: რომ ქრისტეს მცნებათა ერთმნიშვნელობანი გაგება და მათი დოგმატად გამოცხადება ყველა სიტუაციაშია, ყველასთვის, არის ქრისტიანობის დალატი.

აი ამ რეჟისორული ენით, ტიპაჟების შერჩევით, ბაზოლინი მაინც დაუპირისპირდა ორთოდოქსალურ რელიგიას და დადგა რწმენის თავისუფლების პოზიციებზე.

ავტორის მხატვრულ კრიტიკალიზაციასთან დაკავშირებით მეტად საინტერესოა ბერგმანის ფილმი „ფანი და ალექსანდრე“. მორალურ-ეთიკურ დოგმატად გადაგვარებული ქრისტიანობა ფილმში დასახულია როგორც ციხე, რომელიც ართმევს ადამიანს თავისუფლებას. გაფეტვიშებულ სიკეთეს უპირისპირდება ბიბლია, თავისი ავ-კარგაანობით, თავისი ცხოვრებისეული მრავალფეროვნებით. საინტერესოა, რომ ადამიანური თავისუფლების თემა არაკლასიკური ფორმით არის გააზრებული. ფილმი წარმოგვიდგება როგორც მხატვრული ფენომენი, თავისი შინაგანი რეალობით, რომელიც არ არის გარე სამყაროზე მიმართული. ოამაისა და პირობითობის უკან აქ დგას არა ობიექტური რეალობა, არამედ სუბიექტი, სუბიექტის ცნობიერება, სუბიექტის ცნობიერების ეგზისტენცი, მისი შინაგანი რეალობის საფუძველი. ამიტომ აქ მოქმედებენ არა სინამდვილის, არამედ ცნობიერების კანონები. კერძოდ მიზეზობრიობის კანონი ასოციაციის პრინციპით არის შეცვლილი. მოვლენები ერთმანეთს კი არ იწყვევენ, არამედ ჩნდებიან შინაგან ასოციაციითა საფუძველზე—ბავშვის გულს ცეცხლივით წაქიდებული სიძულვილი ხანძარივით

მოედება მამინაცვალის სახლს. გარეგნულად ხანძარი შემთხვევით ჩნდება (ავადმყოფ ჭალს ანთებული სანთელი წაქცევა ლოგინზე), მაგრამ ამ შემთხვევითობას წარმართავს ბავშვის სიძულვილი მამინაცვალის მიმართ.

ამას ადასტურებს ხანძრის შემდგომი ეპიზოდიც, სადაც აშკარად ირღვევა კლასიკური რაციონალიზმის პრინციპი: გამომძიებლები ეკრანზე მხოლოდ იმიტომ ჩნდებიან, რომ კი არ გამოიძიონ, მოვლენათა გამომწვევ მიზეზებს კი არ ჩაწვდნენ, არამედ დაადასტურონ შემთხვევითობის ვერსია და ამით, ფაქტურად დახურონ საქმე.

მათ გამოჩენას თითქოს არანაირი გამართლება არა აქვს. ქალთან გამართული დიალოგიც აბსურდია. იწყება დაკითხვით, საქმის გამოძიებით და მოულოდნელად ერთ-ერთი დაასკვნის, რომ ამ შეკითხვებს არავინათრი აზრი არა აქვს, ნათელია, რომ სანთელი თავისით წაიქცა ლოგინზე და რომ დამნაშავე არავინ არ არის.

მაგრამ სწორედ ამ დროს ოთახის სიღრმეში ილანდება ბავშვი, რომელსაც ვხედავთ ჩვენ, მაგრამ ვერ ხედავენ ფილმის პერსონაჟები. ამ თამაშგარე სახეს მოაქვს რეჟისორის სათქმელი, რომ ბიჭია სწორედ მამინაცვალის მკვლელი, შემთხვევით გაჩენილი ხანძარი, მხოლოდ გარეგანი გამოხატულებათა იმ შინაგანი ცეცხლისა, რომელიც სიძულვილმა დაანთო.

ეს აშკარად „ძმები კარამაზოვების“ მოტივია. თუკი ბერგმანთან შემთხვევითობა და შემთხვევითობას ამოფარებული ავტორი მოიყვანს სისრულეში განაჩენს, რომელიც მამინაცვალს ბავშვმა გამოუტანა, დამოუკვეყისთანაც ავტორი (ავტორი ამ შემთხვევაში გივივებულია სმერდიაკოვთან) აკეთებს იმას, რისი გაკეთებაც სურს, მაგრამ ვერ გაუბედავს ერთ-ერთ ძმას. ამიტომაც უფროსი ძმა სამართლიანად ისჯება როგორც მამის მკვლელი და ამ სამართლიანობას თვითონაც გრძნობს, თუმც მას არ დაუღერია სისხლი.

ეს მოტივი ისევ ქრისტეს მცნებასთან გვაბრუნებს, რომ თუკი შენ ავი



თვალით შეხედე შენს ახლობელს, თუ ცუდი რამ გაივლი გულში, შენ უკვე ჩაიღინე სიავე. ეს ფენომენოლოგიური მომენტია ქრისტიანობაში: გაფიქრებული, გულში ჩახვეული, წარმოსახული უკვე ქმედებაა, რეალობაა. ზოგჯერ სურვილი იმდენად ძლიერია, რომ ვერ ეტევა ფსიქოლოგიური განცდის საზღვრებში და მოქმედებს როგორც რეალობა, იძენს ყოფიერების სტატუსს.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ „ძმები კარამაზოვები“ ერთი მხრივ ფენომენოლოგიური, არაკლასიკური პრინციპით აგებული ნაწარმოებია — ავტორი შინაგანად ჩართულია პერსონაჟთა პოლიფონიაში, მეორე მხრივ კი თავისი თემითა და იდეით ქრისტიანობისკენაა მიმართული. „მამის მკვლელი“ ურწმუნობასა და ორთოდოქსალურ რელიგიას შორისაა მოქცეული. მართლაც მიტი! ერთი ძმა ათეისტია, მეორე კი სასულიერო პირი. მაგრამ ქეშმარიტი რწმენა სულ სხვა განზომილებაში ძევს. იგი ფაქტიურად „გამოყონავს“ ნაწარმოების ბოლო ფურცლებზე, როდესაც გმირი თავის თავზე აიღებს მკვლელობის ცოდვას და სასჯელის მოხდით გამოისყიდის მას. აი აქ ჩნდება ნათელი სულში, ინდივიდი, პიროვნება ეზიარება რწმენას არა მოძღვრების, არამედ რწმენას გათავისების გზით.

ავტორის თანამოწილეობა ნაწარმოებში ნიშანდობლივია მისი მეორე რომანისთვისაც „დანაშაული და სასჯელი.“ აქ ავტორი უცნობი მოწმის სახით გამოდის. მან იცის ვინ არის მკვლეელი და ეს ცოდნა აშკარად ნაწარმოების მიღმა ძევს.

ავტორისა და ნაწარმოების ფენომენოლოგიური ერთიანობაც კიდრექრისტიანული განწყობილებითაა მოტანილი. ღმერთის ჩამოსვლა მიწაზე, მისი შესვლა მის მიერ შექმნილ სამყაროში, შემოქმედისა და ქმნილების ურთიერთშერწყმასა და ერთიანობაზე მიგვანიშნებს. ღმერთი არ არის მხოლოდ გარეშე მომენტი სამყაროსათვის.. მის შეუძლია შევიდეს თავისივე შექმნილ ქვეყანაში და ეს შესვლა ზდება სიყვარული ძალით, ანუ როგორც ვაჩვენეთ,

გარე ობიექტის სუბიექტურად გათავისებისა და შიგნიდან განსჯის საფუძველზე.

ქრისტეს მოსვლამდე ღმერთი სამყაროს გარეთ იმყოფებოდა. ამ ტრანსცენდენტობის გამო სამყარო გაუცხოვდა მისგან, ერთი მხრივ სამყარო ჩაიკეტა თავის თავში, მეორე მხრივ, მოკლებული ღვთაებრიობას, იქცა აზრდილად, მოჩვენებად, დაკარგა მან ნამდვილი ყოფიერების სტატუსი.

ქრისტეს დაბადებით მოხდა ჩაკეტილი სამყაროს გალიაება. შემოქმედი შეიჭრა თავის შექმნილში და ამ ქვეყანაში შეიძინა ნამდვილი რეალობის ღირებულება.

ანალოგიური რამ ხდება ფენომენოლოგიურ მხატვრულ აზროვნებაშიც. ავტორი შედის თავის ნააზრევში და ხდება ნაწარმოების შინაგანი ელემენტი. შედეგად ხდება ნაწარმოების გაღივება, იგი აღარ არის მეორადი, სინამდვილის ამსახველი ფორმა, არამედ იძენს პირველადი ყოფიერების მნიშვნელობას.

ასეთი პირველადობის გამო არაკლასიკური მხატვრული ქმნილება უნდა მოიცავდეს თავის თავში იმ შემოქმედებით პროცესსაც, რომელიც კლასიკურ აზროვნებაში წინ უსწრებს ნაწარმოებს და გატანილია მის გარეთ. მეორე მხრივ კი რადგანაც აქ უკვე საქმე გვაქვს ნამდვილ რეალობასთან, ეს შემოქმედებითი პროცესიც უნდა განვიხილოთ არა როგორც ფსიქოლოგიური კატეგორია, არამედ როგორც ეგზისტენციალი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაწარმოებისგან განუყოფელი შემოქმედებითი აქტი და ავტორის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესები უნდა განვიხილოთ არა გნოსეოლოგიურ, არამედ ანტოლოგიურ პლანში. სწორედ ამ ყოფიერ-ონტოლოგიური მხრიდან არიან ისინი არაკლასიკური მხატვრული რეალობის ფუძემდებელი ელემენტები.

ასეთი მსჯელობის შემდეგ სავსებით გასაგები ხდება დოსტოევსკის გამოხატულება, რომ მე ვარ არა ფსიქოლოგი, არამედ რეალისტი.

მართალია დოსტოევსკი სამყაროსა და მოვლენებს ხედავს არა გარედან, თავიანთ ჩაყვრილობასა და სისრულეში, არამედ შიგნიდან, ფსიქიკის კრილოში, თავიანთ ღიაობასა და ცნობიერების ნაკადის უსასრულოებაში, მაგრამ ეს შინაგანი მისთვის რჩება არა ფსიქოლოგიური განცდის დონეზე, არამედ თავის ღიაობაში ადის ყოფიერების სიმაღლეზე, იქცევა რეალობად. სწორედ ამ აზრით ამბობს მწერალი, რომ ის არის არა ფსიქოლოგი, არამედ რეალისტი.

იგი ხატავს ადამიანის სულის სიღრმეებს არა ფსიქიკის, არამედ ყოფიერების მხრიდან, მათ განიხილავს როგორც თავისთავად ფენომენებს.

ასეთი მსჯელობის შემდეგ ახალი შინაარსი ეძლევა კათარზისის ცნებას.

როგორც ვაჩვენეთ, კათარზისი (სულიერი განწმენდა) შესაძლებელია თანაგანცდის საფუძველზე. თანაგანცდა შესაძლებელია განცდის გადატანით სუბიექტიდან ობიექტზე, რაც აუცილებლად გულისხმობს სუბიექტისა და ობიექტის ერთიანობას.

ასეთი ერთიანობა, მათ შორის საზღვრის გარღვევა მოხდა ქრისტიანობაში, სამყაროს შემომქმედი შეიჭრა თავის ხელქმნილში სიყვარულის ძალით, სიყვარული კი სხვა არაფერია, თუ არა თანაგანცდა, განცდის გადატანა ერთიდან მეორეზე. კათარზისიც ამ ერთიანობაში ხდება: როდესაც მე განვიცდი სხვას იმ შინაგანი უწყალობით, როგორც განვიცდი საკუთარ თავს, მე ვალწვე ერთიანობას სხვასთან და ვიხსენებ სამყაროს მიმართ. ჩემი „მე“ აღარ არის ჩაყვრილი საკუთარ თავში, არამედ „გაღიაფებულია“ ყველასა და ყველაფრის წინაშე. ამ დროს გვაქვს სუბიექტისა და ობიექტის, სულისა და სხეულის ერთიანობა. ამ ერთიანობიდან იღებს სათავეს ფენომენოლოგია და მთლიანად ფენომენოლოგიური აზროვნება.

სულისა და სხეულის ერთმანეთისგან მოწყვეტა და ურთიერთდაპირისპირება მოხდა უკვე შემდგომ, ორთოდოქსალურ ქრისტიანობაში, როდესაც მოხ-

და რეფლექსია უკვე მომხდარ და გარდასულ ამბავზე.

აქედან შეიძლება გაავკეთოდ დასკვნა: კლასიკური აზროვნება, კერძოდ კლასიკური მხატვრული აზროვნება, რომელიც ერთმანეთისგან ანსხვავებს სუბიექტსა და ობიექტს, არის რეფლექსია საგანზე, რომელიც წინ უსწრებს მას. ამიტომ კლასიკური-ორთოდოქსალური ინტერპრეტაცია ქრისტიან ცხოვრებასა და ჭვარცმას განიხილავს როგორც უკვე დასრულებულ და მომხდარ ამბავს, რომელიც წინ უსწრებს მის განაზრებასა და ინტერპრეტაციას.

არაკლასიკური, ფენომენოლოგიური აზროვნება, ამოსული სუბიექტ-ობიექტის ერთიანობიდან არის ინტუიცია, საგნის ცოცხლად დაქერა თავის პირველ ყოფიერებაში. ამიტომ არაკლასიკური აზროვნებისათვის ქრისტიან ჭვარცმა მომხდარი და გარდასული ამბავი კი არ არის, არამედ დღესაც გრძელდება.

შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ არაკლასიკურად მოაზროვნე მწერალმა მარსელ პრუსტმა თქვა; მაცხოვარის ჭვარცმა არ მომხდარა, ის დღესაც ჭდება...

ამრიგად არაკლასიკურ, ე. წ. ფენომენოლოგიურ ლიტერატურაში სახეზე გვაქვს ავტორისა და ნაწარმოების ერთიანობა. როდესაც ავტორი თავის ინტუიციაში ცოცხლად „იჭერს“ მხატვრულ ობიექტს როგორც ფენომენს, მაშინ მყარდება იგივეობა ავტორის ცნობიერებასა და ამ ობიექტს შორის და ეს უკანასკნელი თავს გვაჩვენებს არა გარედან, არამედ შიგნიდან, როგორც ავტორის ცნობიერების შინაარსი, რომელსაც არსებობის საკუთარი სტატუსი აქვს, გარე სინამდვილესთან მიმართების გარეშე.

სწორედ ამიტომ მარსელ პრუსტის ინტუიციის საგანია არა ცხოვრების რეალობა, არამედ შთაბეჭდილება, შთაბეჭდილება არა როგორც განცდა, არამედ როგორც ეგზისტენციალი. ეს მომენტი აშკარად აახლოებს მას იმპრესიონიზმთან.



მწერალი ამბობს, რომ თავის რომანში ის წარსულს კი არ აცოცლებს, არამედ წარსულის შთაბეჭდილებებიდან ახალ რეალობას ქმნის. აქედან ნათელია, რომ შთაბეჭდილება მისთვის არ წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ აქტს, ეს არ არის ასახვისმიერი ცნება. შთაბეჭდილება არის ისეთი რამ, საიდანაც ახალი რეალობა შეიძლება აშენდეს.

ახლა შეიძლება გავიაზროთ კათარზისის ცნება: თუკი არისტოტელესთან სულიერი განწმენდა ხდება მკურნალობისა და მსახიობის შინაგანი ერთიანობის საფუძველზე, თანამედროვე ლიტერატურაში ეს ერთიანობა შეიძლება გავიაზროთ მწერლისა და მხატვრული სახის, კერძოდ ავტორისა და პერსონაჟის ურთიერთმიმართების პლანში.

როდესაც მწერალი ნაწარმოებთან ერთიანობის საფუძველზე გარდაისახება თავის გმირში და მას ზედავს არა

გარედან, როგორც მხატვრულ ექტს (ამ შემთხვევაში კლასიკურ აზროვნებასთან გვექნებოდა საქმე), არამედ მას განიცდის შიგნიდან, როგორც საკუთარ „მე“-ს, როგორც სუბიექტს, მაშინ ის გადალახავს საკუთარ შემოსაზღვრულობას და სულიერად იწმინდება, ანუ შინაგანად იხსნება სამყაროსა და ღმერთის წინაშე.

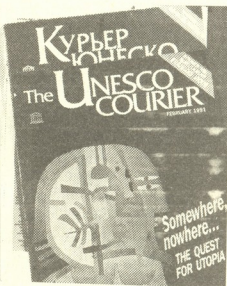
ამ ვალიაგებაში მდგომარეობს მისი კათარზისიც. ამჩრვად ფენომენოლოგიური მხატვრული ნაწარმოები არ არის მიმართული ობიექტურ სინამდვილეზე და წარმოადგენს კათარზისის გზას ავტორისათვის. შემოქმედელი არღვევს თავის თავში ობიექტურ შრეთა დანალექს და მიისწრაფის თავისი ქვეშეობრივი ცხოვრებისაკენ, სადაც მხატვრული აზროვნება წარმოჩენილია როგორც ავტორის თვითდაპყვირების, მის მიერ ნამდვილი არსებობის მოპოვების პროცესი.

პროზიკა

encounters



● გამოვიდა გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის — იუნესკოს ურნალის „იუნესკო კურიერის“ თებერვლის ნომერი (შესატყვისი რუსული გამოცემა დათარგმნებულია მარტის თვით). ცნობილია, რომ ეს ურნალი მსოფლიოს შრავალ ენაზე გამოდის

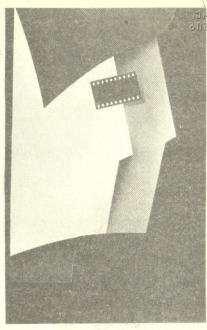


და პოპულარობითა და დამახარბებელი ავტორიტეტით ხარგებლობს. ურნალში პრეტეხულად აღილზე, უკვე ტრადიციული რუბრიკით „კულტურათა შეხვედრები“, მოთავსებულია კორესპონდენცია, რამელიც უთუოდ ში-

იკცვს საქართველოს კულტურისა და ხელოვნების მოღაწეთა ურადღებას. ამ დაბეჭდილია უკვე საკმაოდ ცნობილი, ნიჭიერი ქართველი მხატვრის ირაკლი ფაჩიანის ფერწერული ტილოს „ქალი ინტერიერში“ (1982, პანტელი). ფერადი რეპროდუქცია. რედაქციის შინაწერში ვკითხულობთ: „1981 წელს დაბადებული ქართველი მხატვრის ნამუშევარში იგრძნობა მე-17 საუკუნის დიდი მოლანდიელი ოსტატის ინტერიერთა გამოაზილი. როგორც წერს ხელოვნებათმცოდნე ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტიდან ქეთევან კინწურაშვილი (თბილისი), „მხატვრის შიერ თანამედროვე სტილში შესრულებული ნამუშევარი გამოხატავს კლასიკურ ხელოვნებაზე ნოსტალგიას“.

„უმცირესობის“ ფესტივალი

(ბერლინის 42-ე საერთაშორისო
კინოფესტივალის შთაბეჭდილებები)



გიორგი გვახარია

ბერლინის კინოფესტივალის შესახებ წერილი უკვე დაწყებული მქონდა, როცა რუსეთის ტელევიზიამ გვიჩვენა გადაცემა „ტიხი დომ“ — სერგეი შოლოხოვის პოპულარული შოუ, რომელიც ამჯერად სწორედ ამ კინოდათვალიერებას მიეძღვნა.

კარგა ხანია ტელევიზიით არ მინახავს უგემოვნებობისა და დილეთანტურობის ასეთი ზეიმი (ყოველ შემთხვევაში რუსეთის ტელევიზიით). გადაცემის ავტორს, რა თქმა უნდა, აქვს უფლება განსაკუთრებით გამოყოფოს ის ფილმები, რომლებიც ყველაზე მეტად მოსწონს (თუმცა სწორედ ამ ფილმების მხატვრული დონე იწვევს უპირველეს ყოვლისა ჩემს ეჭვს), მაგრამ, როცა იგი თავის პრიმიტიულ და ყოვლად დაუსაბუთებელი კონცეფციის ჩამოყალიბებას იწყებს, თავს იჩენს მისი არაპროფესიონალიზმი, და რაც მთავარია, არაკეთილსინდისიერება.

შოლოხოვმა თავისი გადაცემის ცენტრალური ფიგურა გახადა ვინმე ნათან ფედოროვსკი — საბჭოთა ემიგრანტი, რომელმაც გერმანიაში ხანმოკლე ცხოვრების მანძილზე დიდძალი კაპიტალი დააგროვა რუსული ხატებისა და ანტი-

კვარის ვაჭრობა-გამოყენებით. ფედოროვსკიმ ბერლინის კინოფესტივალს „საზიზღრად მემარცხენე“ ორიენტაციის უწოდა, ლაპარაკობდა ამ კინოდათვალიერების ბისექსუალურობაზე(?), „მამათ-მავალთა მაფიის“ აქტიურ მონაწილეობაზე ფესტივალის პროგრამის შედგენაში და საერთოდ, სექსუალურ უმცირესობათა მიერ ჩაფიქრებულ საიდუმლო შეთქმულებაზე, რაც უახლოეს ხანში თურმე მათი აგრესიითა და აღმოსავლეთის დაპყრობით დამთავრდება.

ნათან ფედოროვსკის ალბათ ეწყინებოდა, ვინმეს მნსთვის რომ გაეხსენებინა ანტისემიტთა მიერ მოგონილი „ებრაელ-მასონთა საიდუმლო შეთქმულების“ იდეა, ეწყინებოდა, მისთვის, რუსული ხატების „მოყვარულისთვის“, ამ ორგანიზაციის წევრობა რომ დაებრალებინა.

საბჭოეთიდან წასული ემიგრანტებისათვის (აქ მარტო რუსებსა და ებრაელებს არ გვევლისხმობ) ასეთი „კონცეფციები“ ძალზე გაერცელებულად გახდა. მათ, ვინც ცხოვრება ვერ მოაწყვეს დასავლეთში, ან ისე ვერ მოაწყვეს, როგორც უნდოდათ, ან „ძალიან კარგად“ ვერ მოაწყვეს (როგორც ფედოროვსკიმ), ავადმყოფურად სძულთ ისინი, ვინც



სახელითა და ზეგავლენით სარგებლობს დასავლეთში. ტიპური საბჭოთა პარანოიის ზეგავლენით ისინი სწორედ მათ აბრალევენ საკუთარ მოუწყობლობას. ჩენდოროვსკი, მაგალითად, წუხს „მამათმავალთა მაფიის“ გამო, ამბობს, რომ იგი მოქმედებს ყველა დაწესებულებასა და ფირმაში, არ აძლევს ნორმალურ(!) ადამიანს მუშაობის საშუალებას.

ჩემი აზრით, ამავე გადაცემაში ჩართული ინტერვიუ ბატონ ოთარ იოსელიანთან, ძალზე უხდებოდა შილოხოვისეული ტელეშოუს სტილს. ჩვენს უნიჭიერეს რეჟისორს — არ ვიცი, იმიტომ, რომ სამშობლოდან შორს არის, თუ რაიმე სხვა მიზეზით, ბოლო ხანებში გაუშმაფრდა „პოჩვენკური“ იდეები, უკვე არ არსებულის რომანტიზაცია, მენტორული ტონი და მორალიზმი (ეს გამოჩნდა მის ბოლო აფრიკულ სურათშიც, რომელიც „ცუდ“ ცივილიზაციასა და „კეთილშობილ“ ბუნებაზე მოგვითხრობს). ეს იგრძნობოდა ჯერ კიდევ მის ორი წლის წინათ მიცემულ ინტერვიუში, სადაც მან აღნიშნა, რომ არ სურს საქართველოში იყოს კაპიტალიზმი, რადგანაც ქართველები ამით დაკარგავენ

თავიანთ უანგარობასო (რატომ ახსენებთ უანგარობა მარტო ქართველებს და არა, დაეუშვათ, ჩეხებს, ბატონ ოთარს არ დაუზუსტებია). ამ ინტერვიუმ, უნდოდა ეს თუ არა ჩვენს რეჟისორს, ბატონი ოთარი ცოტა არ იყოს ჩვენს ნაციონალ-სოციალისტებთან გააერთიანა. როგორც ცნობილია, მათაც არ სურდათ „საზიზღარი კაპიტალისტებისა“ და „ამორალური მასონების“ იდეოლოგიის გავრცელება „ღვთისმშობლის წილხვედრ საქართველოში“. ამიტომაც მისცეს უპირატესობა ჩაკეტილ სისტემას. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ნაციონალ-სოციალისტები საქართველოში დამარცხდნენ. ჩვენში გაიმარჯვა საღმა აზრმა და თავისუფლების ტენდენციამ. ჩვენში გაიმარჯვეს მათ, ვინც უწინ უმცირესობაში იყო.

ბერლინის კინოფესტივალზე საქართველო პირველად წარსდგა, როგორც დამოუკიდებელი ქვეყანა, თავისი დროშითა და სიმბოლიკით. პირველად ბერლინში „საქართველო“ ცალკე იყო მოხსენიებული საფესტივალო ცნობარებში. პირველად მოხდა, რომ ფესტივალის კონკურსში ჩართული ახალგაზრდა ქართველი რეჟისორის მიხეილ კა-

კადრი ფილმიდან „რჩეული“



ლატონიშვილის ფილმი „რჩეული“ წარმოადგინეს, როგორც „ქართული ფილმი“.

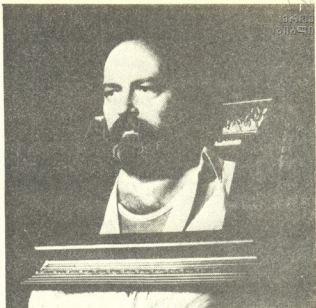
„ტიხი დომის“ ავტორები ერთ რამეში არ ცდებიან — ბერლინის კინოფესტივალს მართლაც აქვს მემარცხენე ორიენტაცია. მაგრამ არა იმიტომ, რომ „კომუნისტურია“ მისი მრწამსი, არა იმიტომ, რომ მას აფინანსებს „პროლეტარიატი“, „კომოსექსუალისტთა მაფია“ და სხვა. უბრალოდ, ბერლინის ფესტივალზე უპირატესობა ეძლევათ იმ ფილმებს, რომელთა ავტორები უმცირესობის ღირსების დაცვის იდეას ემსახურებიან, სძულთ ტოტალიტარიზმი, სძულთ კედლები და ჩაკეტილი სისტემები, სურთ აღძრან მაყურებელში „სხვისი“, ჩვენგან განსხვავებულის პატივისცემის გრძნობა.

სწორედ ეს იყო ბერლინის კინოფესტივალის იდეა ჯერ კიდევ მაშინ, როცა იგი დასავლეთ ბერლინში ეწყობოდა და როცა სახელგანთქმულ „ცოოპალას“ სადაც ფესტივალის სურათებს აჩვენებენ, სულ რამდენიმე კილომეტრი აშორებდა ბერლინის კედლისგან, რომლის მადმა კაბიტალიზმს „არ უშვებდნენ“ სწორედ სოციალისტური უანგარობის დაკარგვის შიშით.

ფესტივალის იდეა არც დღეს შეცვლილა.

ეფიქრობ, უპირველესად ამიტომ მოხვდა „რჩეული“ ფესტივალის კონკურსში. პროსპერ მერიმეს „მატიო ფალკონეს“ ამ ეკრანიზაციაში, ახალგაზრდა ქართველმა დებიუტანტმა გამოხატა სწორედ ჩაკეტილი, შემოსაზღვრული სისტემის კრაზი, მისი კანონზომიერი გადაზრდა ნგრევასა და კაცის კვლავი, რაც საბოლოოდ, ოჯახის, მამაშვილობის, როგორც ერთი ყველაზე მარადიული, სტაბილური ფასეულობის განრწინით მთავრდება.

ფილმის გმირი — ჯუნა (ავთანდილ მახარაძე) მაღალი, შეუვალი კედლით ცდილობს გამოერიყოს ისტორიას. მაგრამ ასეთი ვანდგომა კიდევ უფრო მეტად გადაისვრის მასა და მის ოჯახს უფსკრულში — იგი საკუთარი შვილის მკვლეელი ხდება.

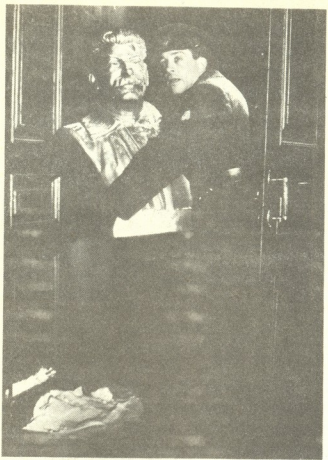


ქადრი ფილმიდან „უსასრულობა“

ისტორიის ხელოვნური შეჩერების პროცესი ტრაგედიით მთავრდება. სულ ერთია, როგორი კეთილი ზრახვებითაც არ უნდა იყოს აშენებული კედელი, რომელსაც ადამიანი ამ პროცესებისგან გამოიჯენისათვის აშენებს.

რა თქმა უნდა, ბერლინელებისათვის სურათში ზოგიერთი რამ გაუგებარი დარჩა. აქ ცუდმა რეკლამამ და ჩვენს მიერ სურათის წარმოდგენის უუნარობამაც იჩინა თავი. შეიძლებაოდა, მაგალითად, „რჩეული“ წარმოდგენილი ყოფილიყო ფესტივალზე არა მხოლოდ როგორც ფილმი „რევოლუციის ბოროტების“ შეიხებე (ყოველ შემთხვევაში ასე გაშიფრა სურათი რეჟისორმა), არამედ უკვე ცნობილი, ჯერ კიდევ ბიბლიიდან ჩვენამდე მოსული მითის ინტერპრეტაცია, შეიძლებაოდა დღევანდელი ჩვენი პოლიტიკური სიტუაციის გახსენებაც. მითუმეტეს, რომ ისეთი წესიერი და კანონის ერთგული ხალხისთვისაც კი, როგორიც გერმანელები არიან, ტოტალიტარიზმის კრაზის თემა, მაშინაც კი, როცა ტოტალიტარიზმი იარაღით მარცხდება, საკმაოდ გასაგებია.

გერმანელებს ახსოვთ, როგორ ჩამოაგდეს ჰიტლერი და მუსოლინი. მეტიც, წესიერი გერმანელი კაცი ჰონეკერის დასჯაზეც კი უარს ამბობს მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ ვდრ-ის კომ-



კადრი ფილმიდან „შიდა წრე“

პარტიის შეთაური, თავის დროზე, ფა-
შისტთა ციხეებში იტანჯებოდა.

საბჭოეთიდან წასულ ემიგრანტებს,
ისევე როგორც ბერლინის ფესტივალ-
ზე მოწვეულ სნგ-ს დელეგაციის წევ-
რებს, აღიზიანებთ აქ კინემატოგრაფი-
ული დათვალეერების ასეთი „სიწით-
ლე“. მაგრამ ეს, როგორც იტყვიან ხოლ-
მე, უფრო „ჩვენი პრობლემაა“, ვიდრე
გერმანელებისა, რომლებიც, მიუხედა-
ვად ასეთი კრიტიკისა მარჯვნიდან, ჯი-
უსტად ცდილობენ არ უღალატონ ფეს-
ტივალის იმიჯს.

„უმცირესობის დაცვა“ – დევნილთა
შეფარვისა და პატივისცემის ეს დევი-
ზი, რომელიც ბერლინალეს ახასიათებს,
ფესტივალის არაოფიციალურ პროგრა-
მებშიც კი გამოჩნდა. საგულისხმოა,
მაგალითად, რომ ბერლინალეს დღეებში
მთელ ქალაქში წარმატებით მოეწყო
ებრაული კულტურის ფესტივალი –
გამოიფინა ებრაული ფერწერის, გრა-

ფიკის, ქანდაკების საუკეთესო ნიმუშე-
ბი, თეატრებში უჩვენებდნენ სპექტაკ-
ლებს ებრაულ თემაზე, კინოთეატრებში
მოეწყო საინტერესო რეტროსპექტივები
ამ თემაზე. ასეთ ფონზე, ჩემი აზრით,
ცოტა არ იყოს ამოვარდნილად გამოი-
ყურებოდა დიდი კინოფესტივალის პარა-
ლელურად გამართული „ახალგაზრ-
დული კინოს დათვალეერებაზე“, ე. წ.
„ფორუმზე“ ნაჩვენები ალექო ცაბაძის
ფილმი „ღამის ცეკვა“, რომელშიც ერ-
ოვნული უმცირესობის პრობლემების
ინტერპრეტაცია, რბილად რომ ვთქვათ,
– საკამათოა. არაფერს ვამბობთ იმაზე,
რომ მოღალატე აქ – ოსია, თავის ფეს-
ვებს, დაკარგულ მამას კი მხოლოდ და
მხოლოდ ქართველი ეძებს. ასეა თუ
ისე, „ღამის ცეკვა“ წარმატებით უჩვენ-
ნეს „ფორუმზე“. ამას ჩემი აზრით, ქარ-
თველი რეჟისორის ნიჭი უფრო განაპი-
რობებს, ვიდრე ეროვნული უმცირესო-
ბისადმი მისი დამოკიდებულება, რაც
ალბათ, უბრალოდ გაუგებარი დარჩათ
გერმანელებს. უმცირესობის დაცვის
ტენდენციას გამოხატავდა კიდევ ერთი
რეტროსპექტივა – ე. წ. „გვი არტის“
ფილმების პროგრამა, რომელიც ჩართუ-
ლი იყო კინოფესტივალის პანორამა-
ში. ამ პროგრამით ნაჩვენები სურათები
(ერთ-ერთი გამოჩაჩისია გონებაშახვი-
ლური ფინური ფილმი „დანდი – მუ-
სკულების აკადემია“) მართლაც სცო-
დავდა ერთგვარი „გვი პარტიულობით“,
საკუთარი დამაგრულობით სპეკულა-
ციითა და „მამათმავალთა პროფკავში-
რის“ იდეალიზაციით. მაგრამ ყველაფერ
ამაში რაღაც საიდუმლო შეთქმულების
დანახვა შეუძლია კინოში სრულიად გა-
უთვითცნობიერებელ კაცს. ამ პროგრა-
მის ფილმებს, უბრალოდ პროფესიონა-
ლიზმი აკლდა, მათ უფრო სამოყვარუ-
ლო ხასიათი ჰქონდათ, თუ არ ჩავვიღოთ
ამ თემატიკაზე გადაღებულ ინგლისელი
რეჟისორის დერიკ ჯარშენის ახალ
ფილმს „ედვარდ მეორე“, რომელიც
„ფორუმის“ ერთადერთი პრემიის ლაუ-
რეატი გახდა.

დერიკ ჯარშენი დღეს თანამედროვე
ევროპული კინოს ერთ-ერთი ყველაზე
პოპულარული რეჟისორია. მის შესახებ



წერენ წიგნებს, მისი ფილმების რექტროსპექტივებს სისტემატიურად აწყო-ბენ დასავლეთში. შარშან მისი ფილმი „ბალი“, მიუხედავად იმისა, რომ სნგ-ში ჯერ კიდევ არ გაუუქმებიათ მამათმავალთა სისხლის სამართლის პასუხისგებაში მიცემის კანონი, მოსკოვის კინოფესტივალზეც კი ჩამოიტანეს, ხოლო რეჟისორის შემოქმედების თაყვანისმცემლებმა ისეთი პომპეზური შეხვედრა მოუწყვეს. ავტარს, რომლის მსგავსი, თავის დროზე, ვისკონტისა და ფელინისაც კი არ ღირსებია.

ჯარმენის პოპულარობას სხვადასხვა მიზეზი აქვს. ჯერ ერთი, რეჟისორი უკვე კარგა ხანია შიდსის ვირუსის მატარებელია, რამდენიმე წელია, რაც ბრიტანეთის რომელიღაც გარიყულ კუნძულზე ცხოვრობს და სწორედ იქ, თავის მეგობრებთან ერთად იღებს ფილმებს.

„ყოველი ფილმის გადაღების წინ, მგონია, რომ ეს იქნება ჩემი უკანასკნელი სურათი, რადგანაც ვირუსი ბოლოს და ბოლოს შემომიტევს“—თქვა მან, საკმაოდ მზიარულად, პრესკონფერენციაზე. შარშან, როცა „ფორუმზე“ მისი „ბალი“ უჩვენეს, ჟურნალისტები ამტკიცებდნენ, რომ ეს იყო ჯარმენის ანდერძი, მისი სიკვდილისწინა ხილვა, რამაც განსაკუთრებული პოპულარობა მოუტანა სურათს. ამჯერადაც, „ედვარდ მეორის“ სარეკლამო ბიულეტენში, ჯარმენის ავადმყოფობაზე ზეუთითებდნენ.

მაგრამ „გეი არტის“ ერთ-ერთი ლიდერი თავს ცუდად არ გრძნობს. სიამონებით იძლევა ინტერვიუს (შარშან, მოსკოვში, ჩვენი ჟურნალისტისთვის „სინემა“ მისგან ინტერვიუ აიღო ქართველმა ხელოვნებათმცოდნე ოლიკო ჟღენტმა) და რთავს თავის ფილმებს ფესტივალების კონკურსში.

მისი შემოქმედების გამო ატეხილი ასეთი ინტერესი პირადად მე ყოველთვის მაღიზიანებდა. თავის დროზე, ცენტრალური ტელევიზიით ნაჩვენები მისი ფილმი „კარავაჯო“ სცოდავდა დატკბილული ესთეტიზმითა და მხატვრის სექსუალური კომპლექსების საკმაოდ პრიმიტიული მოწოდებით. მისი „ბალი“ კი,

ერთგვარად ნაძალადევი, თვითმიზნურა მკრეხელობის გარდა (სახარებას აქ მოსექსუალისტური ინტერპრეტაცია აქვს) მხოლოდ და მხოლოდ იმეორებდა ამას, რაც თავის დროზე ბრწყინვალედ გააკეთეს კინოში პიერ-პაოლო პასოლინიმ და სერჯო ფარაჯანოვმა.

რაც შეეხება „ედვარდ მეორეს“, როგორც არ უნდა აღიზიანებდეს კაცს ჯარმენის ესთეტიკა, ფაქტია, რომ მარლოს პიესამ თავად რეჟისორს მიაწოდა მდიდარი დრამატურგიული მასალა, რამაც აქ გადაარჩინა ავტორი სექსუალოლოგიური თემების გულუბრყვილო მოწოდებისაგან. ფილმში, ჯარმენისთვის დამახასიათებელი „ჩვენ კარგები ვართ და ჩვენ ყველას ვჯობივართ“ იცვლება გმირის ავადმყოფური ვნებების ახსნისა და ანალიზის სურვილით. ელისაბედის ეპოქის მორალიზმი და კონსერვატორულობა აქ უკავშირდება, საერთოდ, ადამიანის სწრაფვას „ლონიერი მორალისკენ“, ძალაუფლებისაკენ, რაც უპირველესად ყველაზე სუსტსა და ყველაზე დაუცველს იმსხვერპლებს ხოლმე. ჯარმენი ედვარდ მეორის ამბავს ყველა ვანტივითულ, ძალზე ძუნწ დეკორაციაში, უარს ამბობს მანერულ ესთეტიზმზე, რაც აშკარად იჩენდა თავს „ბალში“ და რაც მთავარია, თავის საყვარელ მსახიობს, გასაოცარ სილამაზის ქალს ტილდა სვინტონს პირველად წარმოგვიდგენს არა როგორც ბუტაფორიას, გაყინულ მუზას, არამედ როგორც ცოცხალ ადამიანს, რომელსაც შეუძლია სიყვარული და სიძულვილი, ერთგულება და ლალატი.

„გეი არტის“ კიდევ ერთმა წარმომადგენელმა, კანადელმა დევიდ კრონენბერგმა ამჯერად უარი თქვა თავისი ფილმების ტრადიციულ თემატიკაზე და დაუბრუნდა იმ ჟანრს, რომელმაც თავის დროზე სახელი გაუთქვა ამერიკაში თავისი ფილმით „ბუზი“ (ეს სურათი კარგად არის ცნობილი ჩვენი ვიდეომოყვარულთათვის). კრონენბერგის ახალი ფილმი „შიშველი საუზმე“ ფესტივალის საკონკურსო პროგრამაში იყო ჩართული. ფილმში 50-იანი წლების ამერიკის სინამდვილე წარმოდგენილია, როგორც



კვდომის, მარადიული ზნეობრივი ფასეულობების გაზრწნის ეპოქა, რომლის შეჩერება ინტელექტს, აზრს აღარ შეუძლია. ყოველ შემთხვევაში, ადამიანი უსუსურია წინ აღუდგეს ორპირობასა და დაღალტს, ავზორცობასა და ურწმუნობას. მაგრამ არის ერთი გამოსავალი... საბეჭდი მანქანები... ისინი მზად არიან ტრანსფორმაციისათვის, ჩვენს თვალწინ იქცევიან ფანტასტიკურ არსებებად, რომლებიც აპროგრამებენ ადამიანის ცხოვრებას და ზოგჯერ, თუ ეს ადამიანმა დაიმსახურა — მის სურვილებსა და ვნებებსაც აკმაყოფილებენ. ეს „კეთილი ურჩხულები“ თანამედროვე კომპიუტერების ასოციაციას ბადებენ. ხოლო 50-იანი წლების სინამდვილე გაგებულია, როგორც ტრადიციული კომუნიკაციის კვდომისა და ახალი ენის, ახალი კომუნიკაციის — კომპიუტერების ენის ჩასახვა.

ისევე როგორც „ბუზში“, კრონენბერგი ცდილობს გააერთიანოს ამერიკული „საშინელებათა კინოს“ ტრადიციები თანამედროვე ინტელექტუალურ დრამასთან. მაგრამ ამისათვის მას არც იუმორი ყოფნის და არც ფანტაზია. მიუხედავად ტექნიკური დახვეწილობისა, კრონენბერგის ინტელექტუალური კონცეფცია — „ძველი“ ენის დაკარგვისა და ადამიანთა გაუცხოების შესახებ, საკმაოდ გულგრილს ტოვებს როგორც

ინტელექტუალებს, ასევე ჟანრული ნოს მოყვარულთ. რეჟისორი ცდილობს შეგვაშინოს, მაგრამ ჩვენ აღარ გვეშინია.

საერთოდ, ბერლინის ფესტივალზე ნაჩვენებ ფაქტიურად ყველა ამერიკულ სურათს ახასიათებს მაყურებელზე შოკისებური ზემოქმედების სურვილი. პოლიფუნდს დღეს ყველა ტექნიკური იარაღი მოეპოვება ამ ამოცანის განხორციელებისათვის — ფართო ფორმატი ე. წ. „დოლბი“ „სტერეო“, რომელიც აკუსტიკის წარმომადგენელ ეფექტს იძლევა და მაყურებელს ეკრანული მოქმედების შიგნით აქცევს. მაგრამ ეკრანულ გარემოსთან ჩვენი თანაარსებობა გაცილებით უფრო ეფექტური იყო, ვთქვათ, 30-იან, თუ 40-იან წლებში გადაღებულ ალფრედ ჰიჩკოკის „იაფ“ ფილმებში, ვიდრე ამას თანამედროვე ამერიკელები ახერხებენ. როგორც ჩანს, ტექნიკა, როგორც არ უნდა ამტკიცებდეს ამას კრონენბერგი „შიშველ საუზმეში“, მაინც ვერ გაუტოლდება, ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნებაში, ადამიანის შემოქმედებით იმპულსსა და ნიჭს.

ალფრედ ჰიჩკოკთან პარალელი უმაღლვე იქმნება ფესტივალის საკონკურსო პროგრამაში ჩართულ მარტინ სკორსეზეს ახალ სურათში „შიშის კონცხი“. მიუხედავად იმისა, რომ სურათის გადაღებაზე 34 მილიონი დოლარი დაიხარ-

კადრი ფილმიდან „ზამთრის ზღაპარი“



ჯა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში მონაწილეობენ რობერტ დე ნირო და ჯეისიკა ლანჯი, მიუხედავად იმ რეკლამისა, რომელიც წინ უძღვოდა სკორსეზეს სურათს, შეიძლება ითქვას, რომ „შიშის კონცხი“ ბერლინის კინოდათვალიერების ვეღაზე უხეირო სურათი აღმოჩნდა. ამავე ვინზე მაქს კელისა (რობერტ დე ნირო), რომელიც ამ თხუთმეტი წლის წინათ, თავისი ადვოკატის სემ ბოდვენის წყალობით, უსამართლოდ ჩასვეს ციხეში, მოწოდებულია როგორც ტრილერი. მაქს კელი გამოდის საპატიმროდან და მიზნად ისახავს შური იძიოს თავის ადვოკატზე. იგი მხეცურად კლავს ბოდვენის მდივან ქალს, შემდეგ კი ადვოკატის ოჯახზე იწყებს შეტევას. იწყება საშინელი თამაში ბოდვენის უდანაშაულო ცოლთან და ქალიშვილთან. მაგრამ, რამდენადაც ეშინიათ გმირებს, იმდენად გულგრილია მაცურებელი. სკორსეზეს კათოლიციზმი, რომელიც თავის დროზე მისი ფილმების ღირსებად ითვლებოდა, აქ მენტორულ ტონს იძენს. „ცოდვებისათვის აუცილებლად დაისჯებით!“ — ვკუთნება რეჟისორი, მაგრამ ამით მხოლოდ უკუეფექტს ქმნის. მაცურებელს არ სჯერა ამ ნამძალაღედ გათამაშებული სანახაობისა, არ სჯერა არც რობერტ დე ნიროსი, რომელსაც, ჩემი აზრით (თუმცა მისი თაყვანისმცემელი არასოდეს ვყოფილვარ) არსად უთამაშია ასე სწორხაზოვნად, არსად ყოფილა ასეთი მანერული. „ფესტივალის სირცხვილი“, „სკანდალი, რომელიც ბერლინალეს დიდხანს გაყვება“ — წერდა ბერლინის პრესა სკორსეზეს სურათის შესახებ. ასეთივე გაღიზიანება გამოიწვია ამერიკული პროგრამის კიდევ ერთმა სურათმა, კენეტ ბრანგის ფილმმა „კლავ მკვდარი“. აქაც წარუმატებლად დამთავრდა ტრადიციული „ჟანრული კინოს“ გაღრმავება და მისი ფილოსოფიური პლასტებით დატვირთვის ცდა.

ჰოლივუდი წლებანდელ ფესტივალზე ყველაზე უხვად იყო წარმოდგენილი. ბერლინის ფესტივალს ყოველთვის არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ჰქონდა ამერიკული კინოსადმი. „უმცირესო-

ბის დაცვის“ იდეა, რომელსაც ფესტივალში ემსახურება, ხშირად წინააღმდეგობაში ექცეოდა ჰოლივუდისთვის დამახასიათებელ „ძლიერისა“ და „ჯანმრთელის“ ტრადიციულ კულტთან. ამიტომაც ამერიკელები ბერლინის ფესტივალზე ხშირად აუტსაიდერებად გამოიყურებოდნენ. შარშანდელ ფესტივალზე ამერიკელი კინო მთავარი პრიზების გარეშე დარჩა, რასაც შეიძლება განაწვევებინა ჰოლივუდი და ამერიკული ფილმები, რომლებიც ეზმარებიან ბერლინის ფესტივალის ორგანიზატორებს. ვფიქრობ, ამანაც განაპირობა წელს ამერიკული ფილმების მოზღვაება. მაგრამ ამერიკული ფილმების ხიმრავლემ მხოლოდ და მხოლოდ უკუეფექტი გამოიწვია. ამერიკული პროგრამისადმი ირონიული დამოკიდებულება ძირითადი თემა იყო კინოკრიტიკოსებისა და ჟურნალისტების ურთიერთობაში. ბერლინის ფესტივალის დღეებს დაემთხვა ამერიკული კინოაკადემიის მიერ „ოსკარის“ ნომინაციებზე წარმოდგენილი ფილმების დასახელებაც. კინოაკადემიის გადაწყვეტილებებმა კიდევ უფრო მეტად გაამხარულეს ევროპელი კინემატოგრაფისტები. ამერიკული კინოაკადემიის მიმართ ირონიული დამოკიდებულება განსაკუთრებით განსაზღვრა ბერი ლევინსონის ფილმის „ბაქსის“ წარმოდგენამ ერთდროულად ათი ამერიკული „ოსკარის“ მოსაპოვებლად. საქმე ისაა, რომ ფესტივალის დირექციამ ბოლო მომენტში მოხსნა ეს სურათი კონკურსიდან და მხოლოდ და მხოლოდ „პანორამის“ პროგრამით უჩვენა — იმდენად უხეირო და მეორადი აღმოჩნდა ეს განგსტერულ ჟანრში გადაღებული სურათი, სახელგანთქმული უორენ ბიტის მონაწილეობით. უფრო ადრე, ფესტივალის პირველ დღეებში კი ბერლინალეს ორგანიზატორებს კარგად „მოხვდათ“ საკონკურსო პროგრამაში ანდრეი მიხალკოვი-კონჩალოვსკის ფილმი „შიდა წრის“ ჩართვის გამო.

მიხალკოვი-კონჩალოვსკი, შესანიშნავი ფილმების „პირველი მასწავლებლისა“ და „ასა კლიაჩინას ისტორიის“ ავტორი უკვე რვა წელია რაც ცდილობს



საქართველო
საზოგადოებრივი

კადრი ფილმიდან „ძვირფასი ემა, საუვარელი ბობი“

როგორმე გააკვირვოს ამერიკელი მაცურებელი, მოერგოს პოლიუდის მკაცრ სისტემას. მაგრამ ამერიკული კინო, როგორც არ უნდა იყოს ევროპელთა ირონიული დამოკიდებულება მის მიმართ, ვერასოდეს იტანდა მათ, ვისაც ზედაპირულად, ზელოვნურად შემოპქონდა თავის ფილმებში პოლიუდის სტანდარტები. თავის დროზე, ამერიკაში ვერაფერი გააკეთა ლუის ბუნუელმა და იძულებული იყო მექსიკაში გამგზავრებულიყო. ამერიკაში მუშაობა ვერ გარისკეს აკირა კუროსავამ და ინგმარ ბერგმანმა. კონჩალოესკი კი ძალზე ადვილად მოეკიდა ამ პრობლემას. თუმცა შედეგს ჯერჯერობით ვერ მიადწია. მისი ამერიკული სურათები ფაქტიურად ჩავარდა ამერიკულ გაქირავებაში, ევროპაში კი კრიტიკოსთა ფელეტონების საგანი გახდა. ვფიქრობ, კრიტიკოსს, რომელიც „შიდა წრის“ შესახებ გადაწყვეტს დაწეროს, უკვე იუმორიც კი არ ეყოფა, იმდენად აშკარა სპეკულაციასთან გვაქვს აქ საქმე. სტალინის პირადი მექანიკოსის ისტორია (ამ როლს ასრულებს ცნობილი ამერიკელი მსახიობი ისე, როგორც დევიდ ლინის სურათი „დოქტორი ფივაგო“. მაგრამ თუ ლინის სურათი, რაოდენ ზედაპირულიც არ უნდა იყოს იქ პასტერნაკის რომანის გააზრება, მაინც ვგზიბლავდა ერთგვარი ნაი-

ვურობით (აღარაფერს ვამბობ შესანიშნავ მსახიობებზე), კონჩალოესკისთან აშკარა ტრაგიკული ეპოქის ნაძალადევად გაუბრალოების ტენდენცია, რაც — თავად რეჟისორის აზრით — გაუადვილებდა სურათის აღქმას ამერიკელ დიასახლისებს. არა მგონია „ამერიკელმა დიასახლისებმა“ კონჩალოესკის ასეთი ცინიკური განცხადება აპატიონ, არც იმის მჯერა, რომ სურათს რაღაც განსაკუთრებული წარმატება ექნება ამერიკაში. სმენა ხომ „ამერიკელ დიასახლისებსაც“ აქვთ და ისინი უთუოდ აღიქვამენ ფილმისთვის დამახასიათებელ ყალბ ინტონაციებს:

ფილმის გმირისთვის, გულბერგვილო ივანესათვის სტალინი ღმერთია და ღმერთად რჩება ბოლომდე ეს მაშინ, როცა სტალინის ეპოქა იმსხვერპლებს ჯერ მის კეთილ, ებრაელ მეზობლებს (რა თქმა უნდა, მარკის აწვევისათვის კონჩალოესკიმ შემოიტანა „ებრაული თემა“), შემდეგ კი მის ერთადერთ სიყვარულს — ანასტასიას (ამ როლს ასრულებს იუგოსლაველი მსახიობი ლორიტა დავიდოვიჩი), რომელიც ვერ უძლებს დამცირებას და თვითმკვლელობით ავთავრებს სიცოცხლეს. ანასტასიას... ბერია შეაცდენს. ივანე კი ამაზეც თვალს ხუჭავს. მხოლოდ ფინალში, სტალინის დასაფლავების დღეს აეზილება რატომღაც თვალის კონჩალოესკის გმირს.



პროკომუნისტური, პომპეზური სურათის „სიბირიადის“ ავტორი ამჯერად სტალინის ზმის კრიტიკით გაერთო და ამერიკელებს მორიგი კანფეტი შესთავაზა.

ვფიქრობ, „შიდა წრის“ ჩავარდნის მიზეზი ის კი არ არის, რომ ხალხის ტრაგედია „კიჩის“ ფორმით არის ასახული, არც ის, რომ ინგლისურად მოსაუბრე სტალინი და ბერია სასაცილოდ გამოიყურებიან ეკრანზე, არც ტომ პულსის თამაშის ერთფეროვნება უნდა იყოს მარცხის მიზეზი (ჩემი აზრით, ეს მსახიობი ერთფეროვანი იყო ამადეუს ს.ს როლშიც მხოლოდ ფორმანის ამავე სახელწოდების ფილმში). ანდრეი მიხალაიკოვ-კონჩალოვსკიმ, უბრალოდ, ძალიან დაიგვიანა. ის, რაც მან ეკრანზე ასახა, ათასჯერ ჰქონდათ უკვე ნანახი ამერიკელებსაც და ევროპელებსაც სტალინის ზმის სიძულვილით კი დღეს უკვე ვერავის გააკვირვებ.

„უმცირესობის ფესტივალი“ ხომ მხარს უჭერს უპირველეს ყოვლისა ახალ პრობლემებს, ტოტალიტარიზმის ახალი ფორმების კრიტიკას, მხარს უჭერს პატიოსან ხელოვანს, რომელიც უარს ამბობს კონუნქტურაზე.

კონჩალოვსკისგან განსხვავებით, უნგრელმა რეჟისორმა იშტვან საბომ სტალინის ზმისადმი თავისი დამოკიდებულება ჯერ კიდევ 60-იან წლებში გამოხატა თავისი შესანიშნავი ფილმით „მამა“. გარდა ამისა, ამ სურათში მან ერთ-ერთმა პირველმა აღმოსავლეთ-ევროპულ კინოში, ამხილა უნგრეთში მომძლავრებული ანტისემიტიზმი და დაუპირისპირდა ბოლშევიკურ ტენდენციებს, რომელსაც ადგილი ჰქონდა როგორც კომუნისტების, ასევე ანტიკომუნისტების მოძრაობაში.

დღეს უნგრეთში კომუნისტები დამარცხდნენ. მაგრამ ხელისუფლებაში მოსული ყოფილი დისიდენტები და ანტიკომუნისტები ჯერ კიდევ ვერ იცილებენ ბოლშევიკური აზროვნების სტილს. იქნებ ამიტომაც, რომ უნგრეთის ერთ-ერთი ყველაზე პროგრესული პოლიტიკური ორგანიზაცია, რომელიც ძირითადად ინტელიგენციას აერთიანებს — თავისუფალ დემოკრატთა კავშირი —

კვლავ ოპოზიციაში რჩება. ამკარავს ოპოზიციური ხასიათისაა ბერლინის კონკურსში ნაჩვენები იშტვან საბოს ახალი ფილმიც „ძვირფასი ემა, საყვარელი ბობი“, რომელიც მიუხედავად დრამატურგიული დაქსაქსულობისა, ერთგვარი პლაკატურობისა და სწორხაზოვნებისა, ბერლინის ფესტივალის ერთ-ერთი მთავარი პრიზით, „ვერცხლის დათვი“ დაჯილდოვდა.

სურათის გმირი — ემა, რომლის როლს ასრულებს თანამედროვე ევროპული კინოს ამომავალი ვარსკვლავი, ჰოლანდიელი მსახიობი იოჰანა ტერსტეგი, რუსულის მასწავლებელია თანამედროვე, „განთავისუფლებულ“ უნგრეთში. თავდაპირველად ის გულდაწყვეტილი უყურებს იმას, თუ როგორ წვავენ დოსტოევსკის წიგნებს მისი მოსწავლეები, რადგანაც მიღებულია რეფორმა სკოლებში რუსული ენის სწავლების გაუქმების შესახებ. სულ მალე ემას აიძულებენ მიატოვოს სამსახური და ინგლისური ისწავლოს, კვალიფიკაციის შეცვლის მიზნით. ემა ყველასგან დაუცველი ხდება, მას უყურებენ, როგორც „საბჭოეთის აგენტს“, ამორებენ საყვარელ საქმეს, საყვარელ ადამიანებს.

უნგრულ კინოს დღეს ძალიან უჭირს (ისევე როგორც მთელ აღმოსავლეთეუროპულ კინემატოგრაფს, რომელიც წელს, ბერლინში მხოლოდ და მხოლოდ საბოს სურათით იყო წარდგინილი). რეჟისორების დიდი ნაწილი უსამსახუროდ ზის, ან პროფესიას იცვლის, ანდა ეროტიკული სურათების გადაღებას იწყებს. იშტვან საბომ მიზეზური სახსრებით გადაიღო თავისი სურათი. ამან, ერთის მხრივ, დადი დაასვა ფილმის მხატვრულ მხარეს, მაგრამ, მეორეს მხრივ, უჩვეულო კამერულობა, უბრალოება მიანიჭა ფილმს და ამითაც გამოარჩია იგი ფესტივალზე წარდგენილი ამერიკული პროდუქციისგან.

საერთოდ, ფესტივალის კონკურსში ჩართული ევროპული სურათები პროვინციულად გამოიყურებოდნენ „ძლიერი“ ამერიკული ფილმების გვერდით. ყველაზე ცუდ ევროპულ სურათშიც კი იყო ის, რაც ასე აკლდა ჰოლიუდის პროგ-



რამაც, ავტორის ფიქრი კინოზე, არა როგორც ჰამბურგერზე, რომელიც სიაშოვნებით უნდა დაღუჭოს ამერიკელმა დიასახლისმა, არამედ, როგორც ხელოვნებაზე, რომელსაც თავისი კანონები აქვს.

ასეთი ესთეტიზმი | ევროპული პროგრამის ფილმებში ხშირად ნაძალადევი და ხელოვნური იყო, როგორც, მაგალითად, ალან კარნოს სურათში „ყოველ დღით“ — ჟღერად დეპარდიუსა და მისი ვაჟის მონაწილეობით, ან ფრანგი რეჟისორი ქალის პოლ მურეს სურათში „არაფერი სიცრუის გარეშე“ (ფანი არდანიასა და ჟაკ ჰერენის მონაწილეობით), ესპანელი რეჟისორი ქალის პილარ მიროს „ბელტენებროსში“ და კრიტიკოსთა სამართლიანი შეფასებით ევროპული პროგრამის ყველაზე სუსტ ფრანგულ ფილმში „სელინი“, მისთვის დამახასიათებელი დაშაქრული პლასტიკითა და მანერულობით.

და მაინც, ევროპელი რეჟისორების პროგრამა აშკარად გამოირჩეოდა ამერიკული და აზიური სურათებისგან (ფესტივალის კონკურსში ჩართული იყო იაპონური სურათი „ჰიკარი“, რომლის ჩვენებასაც არ დაკლებია ჟურნალისტების სიცილ-ხარხარი და ტაივანური „სკენის ცენტრი“, რომელიც კონკურსში ალბათ მხოლოდ ეგზოტიკის მოყვარულთა დასაკმაყოფილებლად მიხვდა)... და თუ ჟიურიმ სამართლიანად დააფასა პრიზით საუკეთესო რეჟისურისათვის ცნობილი შეედი რეჟისორის იან ტროელის სურათი „კაპიტანი“. (გამმაფრებული მარტოობის, გარიყულობისა და უკონტაქტობის სკანდინაველებისთვის ტრადიციული პრობლემატიკით), სპეციალური პრიზით დააჯილდოვა მარლენ ზუციევის ძალიან გულწრფელი, ემოციური, მაგრამ ძალიან გრძელი (ოთხსაათამდე გრძელდება) ფილმი „უსასრულობა“, მან რატომღაც სრული იგნორირება გაუკეთა, ჩემი აზრით, კონკურსის საუკეთესო სურათს, შესანიშნავი ფრანგი რეჟისორის ერიკ რომერის ახალ ფილმს — „ზამთრის ზღაპარი“.

შარშან თბილისის კინოს მუზეუმმა თავის მაყურებელს უჩვენა „ახალი

ტალღის“ ამ კლასიკოსის რამდენიმე ფილმი. ამ ფილმების აღქმა ძალიან საინტერესო იყო. მაყურებელმა რომერის სტილი შეიგრძნო მხოლოდ მისი რამდენიმე ფილმის ნახვის შემდეგ, რაც ბუნებრივია — რომერის სამყაროს შეჩვევას და მაქსიმალურ გათავისებას მოითხოვს, ერთგვარ მოთმინებას და მისი ფილმების თავისებური რიტმის მიღებას. ერიკ რომერს ალბათ ყველაზე მეტად შეუძლია თანამედროვე კინოში ფაქტიურად არაფრისგან დიდი ხელოვნების შექმნა. ყოფითი სიტუაციები მასთან ყოველგვარი პედალირების გარეშე არის მოწოდებული, ამბავი ღუნდ ვითარდება. კაცმა რომ თქვას, „ამბავი“, როგორც ასეთი, საერთოდ არ არის მის ფილმებში. აქაც, „ზამთრის ზღაპარში“, სურათის გმირი, რომერის ფილმებისთვის დამახასიათებელი, თითქოს არაფრით გამორჩეული ახალგაზრდა ქალი — ფელისი, ზანტად ეძებს თავის შეყვარებულს საშობაო დღესასწაულის დღეებში. მაგრამ ფილმის მსვლელობის პროცესში ნათელი ხდება, რომ რომერი ქმნის უბრალოების, სისადავის, განტვირთულობის ჭეშმარიტ დღესასწაულს. ცხოვრების დინება, ყოველგვარი შეღამაზების გარეშე, აქ თავად იქცევა უმაღლეს პოეზიად, რომელიც ბოლოს და ბოლოს კეთილად ამთავრებს რომერის ზამთრის ზღაპარს — ფელისი პოულობს თავის სიყვარულს.

ფრანგებში, ფესტივალის პროგრამით თუ ვიმსჯელებთ, გადაწყვეტეს ხელახლა ააღორძინონ 30-იანი წლების „პოეტური რეალიზმის“ ტრადიციები. ევროპაში ფრანგული კინო ერთადერთია, რომელსაც ჯერ კიდევ არ ეშინია პოლიეულის შემოტყვევისა და ჯიუტად ცდილობს შეინარჩუნოს ეროვნული ხელოვნების მიღწევები. ეს განსაკუთრებით გამოჩნდა „ფორუმის“ პროგრამით ნაჩვენებ ლეო კარაქის მელოდრამაში „შეყვარებულები პონტ-ნოფზე“ და „პანორამაზე“ წარმოდგენილ ოლივიე ასაის სურათში „პარიზი გათენებისას“. ინტერესი ადამიანისადმი, ინტერესი პიროვნებადმი აქ ჭარბობს რაღაც განსაკუთ-

რებულნი კინოსანახაობის შექმნის სურვილს.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ევროპელებს ბოლო ხანებში აშკარად გაუჩნდათ „პროვინციალური კინოს“ კომპლექსი, რაც ხშირად ამერიკული კინოს მიმართ გადაჭარბებული აგრესიით ვლინდება ხოლმე. ბერლინის ფესტივალის კულუარებში მე გამაყვირვა ევროპელი კინოკრიტიკოსების ერთიანობამ ამერიკული კინოს მიმართ — ასეთმა კრიტიკულმა დამოკიდებულებამ. საოცარია, მაგრამ ამერიკელი კინემატოგრაფისტები გრძნობენ რა ამ ირონიას მათ მიმართ, გასაოცარი სიმშვიდით და იუმორით უყურებენ იმ უსამართლოებას, რაც აშკარად ვლინდებოდა ზოგჯერ ბერლინში ევროპელი ჟურნალისტების მხრიდან.

როგორც წესი, ევროპელებს აღიზინებთ თანამედროვე ამერიკული კინოს მორალიზმი, რელიგიურობა და თავისებური მენტორული ტონი, რასაც განსაკუთრებით ბევრი მოწინააღმდეგე სწორედ ბერლინის „მემარცხენე“ ფესტივალზე ჰყავს — წესრიგის მოყვარულმა გერმანელებმა ხომ კარგად იციან სადამდე შეიძლება მიიყვანოს წესრიგის კულტმა. ამის გამოცდილება მათ უკვე აქვთ. ამიტომ, გასაკებია, რომ ბერლინში ყურადღების მიღმა დარჩათ ამერიკელი რეჟისორის პოლ შრადერის ჩემი აზრით ძალიან საინტერესო სურათი „ფიზიკალი ძილი“, შესანიშნავი მსახიობის უილამ დაფონის მონაწილეობით (იგი ჩვენ ვნახეთ ქრისტეს როლში მარტინ სკორსეზეს სურათში „ქრისტეს ბოლო ცდუნება“). ისტორია ყოფილი ნარკომანისა, რომელიც ახლა მხოლოდ ვაჭრობს ნარკოტიკებით, მაგრამ ამ სენისგანაც ცდილობს განთავისუფლდეს, ბერლინში აღიქვს, როგორც მორიგი „ავიტაკ“ ნარკოტიკების მავნებლობის შესახებ. სინამდვილეში სურათი გვიამბობს ადამიანის უუნარობაზე გაწყვიტოს კავშირი წარსულთან, საზოგადოების გულგრილობასა და დაუინტერესებლობაზე „დაცემული“ ბედით. კათოლიკური ინტონაციები ცოდვისა და მონანიების თემაზე პოლ შრადერის ადრინდელ ფილ-

მებშიც წარმოჩინდებოდა ხოლმე, მაგრამ „ფიზიკალი ძილი“ რეჟისორი პირველად განთავისუფლდა პრობლემის მოწოდების სწორზაზოვნებისაგან. ფილმის ჩაფიქრებული ინტონაცია, კამერულობა, უთუოდ აახლოვებს სურათს ევროპული კინოს ნიმუშებთან.

საერთოდ, ევროპაზე ორიენტაციის ნიშნები ბოლო დროს ამერიკულ კინოშიც შეიმჩნევა. უდი ალენი არც არასდროს მალავდა, ვთქვათ, ბერგმანისა და ფელინის შემოქმედებით თავის ალფროვანებას. მაგრამ არსად დაახლოვებულა იგი ასე თავისი ევროპელი კერპების კინემატოგრაფს, როგორც თავის ბოლო ფილმში „ჩრდილები და ნისლი“, რომელიც კონკურსარეშე უჩვენეს ბერლინში. ეს სურათი არის თავისებური ვარიაცია ინგმარ ბერგმანის „მასხარათა საღამოს“ თემაზე. გარდა ამისა ამერიკული კინოს პოპულარული ჟანრის — „საშინელებათა კინოს“ პაროდირებასთან ერთად, ვუდი ალენს მოაქვს ამერიკულ კინოში ფელინის ცნობილი თემა კლოუნადის, თამაშის, ცირკის, და საბოლოო ჯამში — ხელოვნების, როგორც ადამიანთა გაერთიანების, სიკეთის ბოროტებაზე გამარჯვების ერთადერთი საშუალების შესახებ.

უდი ალენის ფილმის პრემიერა სწორედ ბერლინში შედგა. მაგრამ, ვფიქრობ, სურათს ამერიკაშიც ექნება წარმატება და „საშუალო ამერიკელი დიასახლისიც“ კარგად აღიქვამს უდი ალენის ამ „ფელინისეულ პასაჟებს“. პრინციპში, ზომ ევროპელებისგან განსხვავებით, პოლივედიც ყოველთვის კინოხელოვნების ამ მხარეზე აკეთებდა აქცენტს. ამერიკელებისათვის კინო სწორედ ადამიანთა გაერთიანების, დღესასწაულის სანახაობის შექმნას ემსახურებოდა და როგორც არ უნდა აღიზინებდეთ ეს ევროპელ ინდივიდუალისტებს, დღემდე ამერიკელებმა სწორედ ასეთი კინემატოგრაფით მოიპოვეს ავტორიტეტი.

როცა ფიურის თავმჯდომარემ, ანი ჟიარდომ, კრიტიკოსებსა და ჟურნალისტებს გამოუცხადა ფიურის ვადაწყვეტილება მთავარი პრიზის — „ოქროს დათვის“ მინიჭების შესახებ, ფესტივა-



ქალრი ფილმიდან „დიდი კანიონი“ (აშშ)

ლის საკონფერენციო დარბაზში სიჩუმე
ნამოვარდა. არა, არ ყოფილა სტვენა და
ხმაური, როგორც შარშან, როცა
ფოლკერ ფლენდორფმა მთავარი პრიზის
ლაურეატად იტალიელი რეჟისორის
მარკო ფერერის „ლიმილის სახლი“ და-
ასახელა, მაგრამ არც ტაში დაუკვრია
ვინმეს. ზოგს საერთოდ აღარც ახსოვ-
და ასეთი სურათი — ლორანს კასდანის
ფილმი „დიდი კანიონი“.

სინამდვილეში, ჟიურის ეს გადაწყ-
ვეტილება პირადად მე, აბსოლუტურად
სამართლიანი მგონია. ბატონმა ელდარ
შენგელაიამ, რომელიც ჟიურის წევრი
იყო, ვერ დამალა თავისი გაკვირება ამ
ფილმის გამარჯვების გამო. მას ამერი-
კული სურათი ძალიან გულუბრყვილო
და ბავშვური ჰგონია. ამ მხრივ, იგი
„კლასიკური ევროპელია“, რადგანაც „ბა-
ვშურობა“ ის ძირითადი ბრალდებაა,
რასაც უყენებენ ხოლმე ამერიკულ
ფილმებს.

ჩემი აზრით, კასდანის ფილმმა ცო-
ტათი მაინც შესძლო გადაერჩინა ამე-
რიკული პროგრამა, რომელიც ბერლინ-
ში იყო წარმოდგენილი, სკორსეზესა და
ლევინსონის „ტექნიკური“ სურათების-
გან განსხვავებით, კასდანმა მთლიანად
შენიღბა ის გამომწვევი აგრესიულობა
და ტექნიციზმი, რაც ასე ხშირია ამე-
რიკულ სურათებში. „დიდი კანიონი“
ერთ-ერთი იშვიათი ფილმია თანამედ-

როვე ამერიკულ კინოში, სადაც პოლი-
ვუდის ყველა ტრადიციის შენარჩუნე-
ბასთან ერთად (პრობლემის გააზრებუ-
ლი გამარტივება, ინფანტილიზმი, ქადა-
გებისა და ჭკუის დარიგების სტილი,
ბედნიერი დასასრული და სხვა), შეიმჩნე-
ვა ამ ტრადიციებისადმი ირონიული და-
მოკიდებულება, უფრო სწორად, თვით-
ირონია, რაც ესოდენ აკლდათ კოპოლასა
და სკორსეზეს, ბოვდანიოვისა და ზოგ-
ჯერ თვით ვუდი ალენსაც კი.

პირადად მე კასდანის სურათმა ლუის
ბუნუელის ბოლო ფილმების თავისუფ-
ალი დრამატურგია გამახსენა, როცა
მოვლენები კალეიდოსკოპურად იცვ-
ლება, ეკრანზე ჩნდებიან ახალი გმირე-
ბი, როცა ყველაფერი თითქოს შემთხ-
ვევითობაზეა აგებული და მხოლოდ
თანდათან, ფილმის მსვლელობის პრო-
ცესში ჩნდება კანონზომიერება ამ ქა-
ოსში და მხოლოდ თანდათან ირკვევა,
რომ ამ სამყაროში ყველაფერი გადაჯა-
ჭვულია.

სურათის გმირს, მაკს, შეძლებულ
აღვოკატსა და ძალზე წესიერ კაცს (უყ-
ვარს თავისი ოჯახი, არ ღალატობს
ცოლს, მთელ თავისუფალ დროს შეი-
ლის აღზრდას ანდომებს — მოკლედ,
„ამერიკული იდეალია“) ფილმის დასაწყ-
ისში შეაქანინათა თავდასხმისგან გა-
დაარჩენს ასევე ზანგი — სიმონი, რომე-
ლიც ავტომობილების სახელოსნოში

მუშაობს და განსხვავებით მაკისგან არა მარტო „დაბალ ფენებს“ მიეკუთვნება, არამედ პირად ცხოვრებაშიც არ წყალობს ბედს. მაკი მიზნად ისახავს როგორმე დაეხმაროს სიმონს, რომელმაც იგი ფაქტიურად სიკვდილისგან იხსნა. შემდეგ ეკრანზე ჩნდებიან სხვა გმირებიც — მაკის მეუღლე, რომელიც თავისი სახლის ეზოში მიტოვებულ თოთოს ბავშვს აღმოაჩენს და მიზნად ისახავს, როგორმე დაეხმაროს მას (ბოლოს იშვილებს კიდეც), მაკის მეგობარი — ეიხორეფისორი, რომელიც ასევე ბანდიტების თავდასხმის შემდეგ, გადაწყვეტს უარი თქვას „საშინელებათა კინოზე“ და გადაიღოს „ფილმები ცხოვრებაზე“, მაკის მდივანი ქალი, რომელიც ეძებს სიყვარულს... და კიდეც ბევრი სხვა. სურათში მოქმედებას იწყებს რაღაც მისტიკური ძალა, რომელიც ფილმის გმირებს განუწყვეტლივ აიძულებს ვაკეთონ არჩევანი. საკმარისია მათ გულგრილობა გამოიჩინონ ვინმეს მიმართ, ეს ძალა ახალ წინააღმდეგობებს უქმნის, ხოლო მაშინ, როცა ისინი „ეგოსგან“ იავისუფლდებიან, ეს ძალა მათი ოცნებების რეალიზაციის საშუალებას იძლევა.

ფილმის ცენტრალური ეპიზოდია მაკის სიზმარი, როცა „დიდი კანიონის“ მთავარი გმირი სიზმარში ზედავს თავის ფრენას ღამის ნიუ-იორკის თავზე. ზანდაზან, როცა შეეშინდება და როცა საკუთარ თავზე იწყებს ფიქრს, მაკი ძირს ეცემა, მაგრამ საკმარისია ფრენის პროცესში სიმონი ან საბავშვო სახლში ჩაბარებული მიტოვებული თოთო ბავშვი გაახსენდეს, ის კვლავ აღმაფრენას ვანიცდის და ზემოდან დასცქერის გაჩირადნებულ ნიუ-იორკს.

ეს ეპიზოდი თითქოს გვაძხადებს სურათის ფინალისათვის, როცა სიმონი საბარგო მანქანაში სვამს ფილმის გმირებს: და მიჰყავს ისინი „დიდი კანიონის“ სანახავად — მიჰყავს სამოთხეში ისინი, ვინც დაიმსახურა იქ ყოფნა იმიტომ, რომ საკუთარი თავისგან განთავისუფლდა.

რალა თქმა უნდა, ლორანს კასდანის

ფილმი ზღაპარია, რომელიც კაცმა შეძლება მთელი ოჯახით ნახოს. მაგრამ არის ერთი პარადოქსიც — „დიდი კანიონი“ ისევე ორგანულია „უმცირესობის ფესტივალისათვის“, როგორც „ამორალური“ ფილმი დერიკ ჯარმენისა, რადგანაც კასდანის ფილმიც სხვათა მიმართ თანაგრძნობასა და დახმარებისათვის მიგვიწოდებს. იგი „მემარცხენა“ თავისი სულისკვეთებით არა იმიტომ, რომ თერთკანიანისა და შავკანიანის დამეგობრებაზე გვიამბობს (როგორც ეს გაიგეს სნე-ს დელეგაციის წევრებმა), არამედ უპირველესად იმიტომ, რომ სამყაროს მრავალფეროვნებისა და სამყაროს ერთიანობის იდეას ნერგავს. რაც მთავარია, იგი ფაქტიურად ერთადერთი ფილმია ბერლინის კინოფესტივალზე, რომლის ავტორი პირდაპირ, ძალიან ბავშვურად, მაგრამ ძალზე გულწრფელად ამბობს — ღმერთი არსებობს!

თავისთავად ის ფაქტი, რომ „დიდმა კანიონმა“ ფესტივალის მთავარი პრიზი მოიპოვა, ძალზე ნიშანდობლივია და სიმბოლური: ლორანს კასდანი, შემოაქვს რა თავის ფილმში, განსხვავებულთა გაერთიანებისა და სოლიდარობის რდეა, ბოლოს და ბოლოს ამერიკული კინოს საზღვრებსაც ხსნის და ანთავისუფლებს მას ტრადიციული კონსერვატიზმისაგან. პრეს-კონფერენციაზე მან აღნიშნა: „მზე ყველას ერთს გვაქვს — აქვენც და ჩვენც. იმიტომ მოდით, დავანებოთ თავი ერთმანეთთან დაპირისპირებასო“.

ასეთ ნოტაზე დასრულდა ბერლინის ფესტივალი.

„ტიზი დომში“ კი საბჭოური პარანოია კვლავ მოქმედებდა — მტრებსა და საიდუმლო შეთქმულებას ამხელდა.



ვენა XX სუპუნის პარიკაუმი

მერაბ მაგარაღაშვილი

წინასწარ გთხოვთ მოტყუებას, თუკი ჩემს მიერ არჩეული ტონი არ დაემთხვევა თქვენს შეგრძნებებს, რადგან ეს უაღრესად პირადი რამეა; ფილოსოფია პროფესია კი არა, ტემპერამენტი და ცხოვრების ზერხია, და მე არ ძალმიძს თქვენ გაუწყობთ ცოდნათა რაიმე ჯამი, შემიძლია მხოლოდ გადმოგცეთ საესებით ინტიმური და გავების აზრით სარისკო რამ.

არსებობს კაცობრიობის რაღაც გამოცდილებები, რომლებიც მსკვალავენ დიდ პიროვნებებს, პიროვნებებს, რომლებიც გვზიზღავენ, გვიზიდავენ თავიანთი აშკარა მნიშვნელოვნებით, იღუმალეებითა და რალაცნაირი მაგნეტიზმით.

ვენური ანუ ავსტრიული გამოცდილება, უდაოდ, ამგვარ გამოცდილებათა რიგს მიეკუთვნება, და ჩვენი ცხოვრებისეული ანალოგები სულაც არაა დამოკიდებული ჩვენი სწავლელობისგან, იმისგან, თუ რამდენად ვიცით მთელი მსოფლიო ლიტერატურა, რამდენად მიგვიწვდება ხელი მასზე (ჩვენ კი, რამდენადაც ვიცით, მასზე ხელი არ მიგვიწვდებოდა — ყოველ შემთხვევაში, ჩემს თაობას არ მიუწვდებოდა). მე ვიღვიძებდი შავი გვირაბის ერთ-ერთ უბნელეს ადგილას და არავითარი იმედის ნაპერწკალი არ ჩანდა.

მაგრამ არსებობს ჩვენთა გამოცდათა საიდუმლო გზები, საიდუმლო გზები ჩვენი ყოფისა, გზები, რომლებიც, ჩვენითვის მოულოდნელად, ეთანხმებებოდა იმას, რასაც ჩვეულებრივ ვიღებთ სწავლელობის, წოდებათა, ურთიერთობათა, სამყაროში მოძრაობათა და ა. შ. გზით.

გამოცდილება, რომელიც დაემთხვა,

ის გამოცდილებაა, რომლის წყალობითაც კაცობრიობის ცივილიზაცია წარმოგვესახება, როგორც განსაკუთრებით ნაზი და ფაქიზი, უხილავი ძალებით მოქსოვილი უმსუბუქესი საფარველის მსგავსი რამ და იმ უხილავ ძალებში, რასაკვირველია, ვმონაწილეობთ ჩვენც, ვმონაწილეობთ ჩვენი გულმოდგინებისა და ძალისხმევის შესაბამისად, იმის შესაბამისად, თუ რამდენად გაიღვიძა ახალგაზრდობის ქამს ჩვენს არსებაში სიამაყემ და ღირსებამ, განსაკუთრებულმა, ნებისმიერ ცხოვრებისეულ გამოვლენაში უნიკალურმა არსებობის ღირსებებმა, რამდენად გაიღვიძა ამ ღირსების არსებობის შეგრძნებისა და ჩვენი არსებობის უცვლელობაში კვლავ და კვლავ დარწმუნების ქინძა.

თქვენ, ალბათ, იმთავითვე იცით, რომ არსებობს მთელი რიგი ჩვენივე ცხოვრებისეული გამოვლინებებისა, რომელთა განხორციელებისას ჩვენს თავს ცოცხლებად და არსებულელებად არ ვგრძნობთ.

მანდელშტამსა აქვს ჩინებული ფრაზა... სიტყვამ მოიტანა და ზოგიერთ რუს პოეტს, რომლებსაც მეტაფიზიკური გრძნობა აქვთ მომადლებული, საუკუნის დასაწყისის ამ გამოცდილებასთან აქვთ კავშირი და აქვთ ძალზე ღრმა და ფართო ისტორიოსოფიური სუთნება, ანუ ესაა არა უბრალო მონაწილეობა ისტორიაში — სხვათა შორის. უნებლიედ მონაწილეობა — არამედ იმის შეგრძნება, რომ ეკუთვნის რაღაც სიღრმისეულ ძალებსა და ისტორიის აზრს და განაგრძობს ამ აზრს, ვკულისხმობ პასტერნაკს და, ყოვლის უწინააღრეს, მანდელშტამს, რომელსაც აქვს შესანიშნავი — არა შენიშვნა, რასაკვირ-



ველია, მაგრამ ის ტექსტში შესანიშნავად გამოიყურება — ფრაზა იმაზე, რომ მხატვრის უმაღლესი პატივმოყვარეობაა არსებობა, ყოფნა.

საუკუნის დასაწყისის ვენა სწორედ ამას აკეთებდა. და იქ იხლართებოდა ძაფები, რომლებიც საინტერესოა ჩვენთვის, იმიტომ, რომ ისინი აისახება, მეორდება დღეს ჩვენს გამოცდილებაში, წარმოდგენს ჩვენს შემადგენელ ნაწილებს იმ ზომით, რა ზომითაც ვბედავთ ჩვენ არსებობას ან ყოფნას მათ შორის, — ცხოვრებას საკუთარი და არა სხვისი ცხოვრებით, სიკვდილს საკუთარი და არა სხვისი სიკვდილით. და ჩვენთვის ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ მილიონობით ადამიანები უბრალოდ კი არ დაიხოცნენ, არამედ დაიხოცნენ არა თავიანთი სიკვდილით, ანუ ისეთი სიკვდილით, რომელიდანაც რაიმე ცხოვრებისეული აზრის გამოტანა შეუძლებელია და რომლითაც შეუძლებელია რაიმეს დასწავლა.

ეს XX საუკუნის ძირითადი გამოცდილებაა და ჯოჯოხეთიდან არავინ ბრუნდება ხელსავე, ჯოჯოხეთიდან ყველა ხელცარიელი ბრუნდება.

შალამოვმა ძალიან კარგად აგვიხსნა ეს, თვლიდა რა, რომ რუსული კლასიკური, ჰუმანისტური ლიტერატურა გვატყუებდა ჩვენ. მან არაფერი გაგვაფრთხილა ადამიანის შესახებ.

მაგრამ, როგორც ჩანს, გაფრთხილება ძალიან ძნელი საქმეა. ხომ გვაფრთხილებდა ვენა, მაგრამ ეს გაფრთხილება არ გვესმოდა. შესაძლოა, იმიტომ არ გვესმოდა, რომ ყველაფერი ეს ძალიან ახლოს იყო: სინამდვილეში ისტორიული დრო არ ემთხვევა ქრონოლოგიურ დროს. ის, რაც ქრონოლოგიურ დროში ათწლეულებდაა განფენილი და ჩვენ დღეს დიდი ხნის ვარდასულად გვეჩვენება, სინამდვილეში ხომ ამჟამად ხდება და ჩვენ ვიძყოფებით, ვარკვეული აზრით, ისტორიული დროის იმავე წერტილში, რომელშიც იმყოფებოდნენ ვენის მხატვრები, მოაზროვნეები, პუბლიცისტები და მუსიკოსები.

მაგრამ, ვიმეორებ, ამ წერტილში ჩვენ გავიარეთ ჯოჯოხეთი, ჯოჯოხეთიდან კი რაიმეს ცოდნა არ შეიძლება. და შემთხვევით როდი არსებობს ძველი ანტიკური სიმბოლო, სიმბოლო — აკრძალვა უკან დარჩენილი სამყაროსკენ, ესე იგი, ჯოჯოხეთისკენ მიხედვისა იქიდან გამოსვლისას, თუკი მოკვდავთაგან ვინმეს გაუღიმებს ბედი და, იმ სამყაროში მოხვედრილს, ცხოვრებაში დაბრუნება მოუწევს.

აი, ეს გამოცდილების გადაცემითობა, ჯოჯოხეთიდან ხელსავესედ გამოსვლის შეუძლებლობაა გამოხატული აკრძალვაში: გამოსვლისას მიხედვა არ შეიძლება. და ეს მილიონები, რომლებსკენ მიხედვაც კი არ შეგვიძლია, იმიტომ, რომ ეს არის უაზრო და გაუზიარებელი გამოცდილება, ყველაფერი ის, რისი არც დავიწყება შეიძლება, არც პატიება (ამ სიტყვის არა უბრალოდ იურიდიული, არამედ ღრმად რელიგიური ან სულიერი აზრით) — ეს მილიონები გვიხმობენ ჩვენივე თავის და თვით ჩვენი არსებობის გადასხვაფარების შემწეობით რალაც ძალთა შეცნობისაკენ, რომლებსაც ბერძნები ეძახდნენ „კაიროსს“, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელშემწყობ შემთხვევას, რადგან გულისხმობდნენ, რომ ადამიანური ძალებით ყველაფერი როდი მიიღწევა, რომ სადღაც, ადამიანურ ძალთა უკიდურესი დაძაბვით, სულ სხვა ძალები მონაწილეობენ მოვლენებში და ხდება ის, რასაც ადამიანი თავად ვერ მოახდენდა.

ის, რაც მე ვთქვი, დღევანდელი დღის გამოცდილებაა, მაგრამ ეს უმთავრესად საუკუნის დასაწყისში ევროპის სხვადასხვა ეროვნების ადამიანთა — ფრანგების, გერმანელების, ავსტრიელების სისხლითა და ხორცით მოპოვებული გამოცდილებაა.

ავსტრიელებში ჩვენ შეგვიძლია ვიგრძნოთ უცნაური რამ — რასაკვირველია, იმ პირობით, რომ თავად ჩავიხედავთ ჩვენსავე თავში და გავიცნობიერებთ იმ გამოცდილებას, რომელსაც



რუსულ სივრცეში ჩვენთვის გვერდი არ ავლია.

მე ვთქვი, რომ ადამიანური კულტურა და ცივილიზაცია ფაქიზი, უნატიფესი ქსოვილია. თითქოს ვულკანებზე იქსოვება უხილავი ხელებით ისე, რომ რაღაც უფსკრულებს ფარავს. ამ უფსკრულების თავზე დაფენილი თხელი ფენა შეიძლება იოლად გაიხვს და გამოციდილება, რომელზეც ვსაუბრობთ, სწორედ ესაა: თუ როგორ იოლად ირღვევა ეს ქსოვილი, რომელსაც არაფერი აკავებს: არც გარეგანი ძალები, არც გარე ძალებისადმი ადამიანის მორჩილება. კაცმა რომ თქვას, ბუნებრივი იქნებოდა ადამიანური კულტურის ამგვარად გაგება: ადამიანი სწყვეტს ცხოველობას და ხდება ადამიანი იმისდა მიხედვით, თუ როგორ იწყებს ის გარკვეული კულტურული ნორმებისადმი მორჩილებას. მაგრამ არა, ეს საკმარისი არაა, ეს არც ნორმებით მიიღწევა და არც ტრადიციის მიყოლით.

რაზეა ყველაფერი ეს დამოკიდებული? ნიცშე აფრთხილებდა ევროპას: თუ თქვენ იმიტომ ხართ კეთილი, რომ ნორმირებული საზოგადოებისა და კულტურის ძალით უნდა იყოთ კეთილი, მაშინ ეს ძალზე მერყევი საფუძველია — ამ საფუძვლის ქვეშ ფურები, როკაპები იბრძვიან. თუ თქვენ ფაქრობთ, რომ ისე ბუნებრივად შეიძლება ტრადიციის განგრძობა, თითქოს ის თავად ცხოვრება იყოს და თქვენ შეგიძლიათ მისი ცხოვრებასავით განგრძობა, მაშინ ეს შეცდომაა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ტრადიცია შენს სუნთქვასავითაა: შენ სუნთქავ და ცოცხლობ, რაღაცას მიპყვები და ამით ტრადიცია გრძელდება. ამასობაში ადამიანური გამოცდილება ხშიანობს, რომ ეს არ არსებობს, რომ ქსოვილი, რომელიც ამ უფსკრულის თავზე იქსოვება, სხვაგვარია: და მქსოველებიც სხვაგვარნი არიან და თავიანთ ნასკვებსაც ისინი სხვაგვარ სახელს ეძახიან, რომ ყოფიერება, ყოფა — ადამიანის ანუ არსებობის უმდლესი ქველობა — არაფრითაა გარანტირებული, არ არსებობს რაიმე მე-

ქანიზმი, რომელიც ერთსახოვნად საიმედოდ აღადგენდა არსებობისა და ყოფის ეფექტს.

მაგრამ კაცობრიობას არ შორდება ფიქრი ადამიანის ბედნიერებისა და კეთილდღეობის მარადი ძრავის გამოგონებაზე. მარქსიზმი აშკარად იყო ამგვარი გამოგონების ცდა. მაგრამ შეუძლებელია იმგვარი მექანიზმის გამოგონება, რომელიც, ერთხელ გამართული და დაყენებული, თავისი მოქმედებით უზრუნველყოფდა ადამიანის საიმედო კვეთებას და ადამიანურ ბედნიერებას.

ყოფიერებაში ჩვენ იმისთვისა ვეშვებით, რომ მაშინვე ამოვეარდეთ იქიდან, ისევე, როგორც ჩვენ იმისთვის ვინთქმებით აზრში, რომ ამოვეარდეთ იქიდან, რაკი არ შეგვიძლია ის ჩავივლოთ ჯიბეში, რათა შემდეგ, საჭიროებისდა მიხედვით, ამოვილოთ და გამოვიყენოთ. ჩვენ ძალგვიძს მხოლოდ ხელახლა დავინთქათ გონიერებაში, ფიქრში, ან ყოფიერებაში.

აი, ამას გვასწავლის საუკუნის დასაწყისის ვენა, აი, რა გამოსცადა მან საკუთარ თავზე.

მე ვიტყვოდი, რომ დიდმა ავსტრიელებმა: ვიტგენშტაინმა, ჰუსერლიმ, ფროიდმა, მუზილმა, კაფკამ, შონბერგმა — მათი სახელების ჩამოთვლა დაუსრულებლად შეიძლება — დაგვიბრუნეს ჩვენ ყოფიერების, ყოფის ამყარება, რომელიც უღირსია, თუკი ის თავისთავად იგულისხმება, თუკი მას შეუძლია მექანიკურად გაიმართოს; და ღირსეულია. შეუძლია ნაყოფიერ სიამაყედ იქვეს მყოფიერ ადამიანში, თუკი ეს ღირსება არ შეიძლება მთლიანად და სამუდამოდ გარანტირებული იყოს.

შუა საუკუნეების პოეტმა და მისტიკოსმა ანგელიუს სილვერლამა როგორღაც თქვა (და მასში, რაც მან თქვა, თავს იჩენს სიღრმისეული წყობა, ანუ, როგორც ფილოსოფოსები იტყვიან, ყოფიერების, ყოფის სტრუქტურა): არსებობს ყოფიერების, ყოფის რაღაც ულმობელი კანონები, რომელთა უგულებელყოფა არ შეიძლება და რომელთა უცოდინარობას ამ კანონთა ქმედე-

ბის ცული შედეგები მოსდევს. არის რალაც, რაც ჩვენ პრინციპში არ ძალგვიძს, ისევე, როგორც არ ძალგვიძს გამოგონება მუდმივი ძრავისა — ის შეუძლებელია, არსებობს აკრძალვა.

ფილოსოფიაშიც არსებობს რიგი ჭეშმარიტებისა, რომლებიც ჰგავს თერმოდინამიკის ამ კანონს, რომლიდანაც გამოდინარეობს ძალიან ბევრი საინტერესო აზრობრივი შედეგი, რომლებსაც აქ არ ვაღმოვცემ, იმიტომ, რომ ისინი ფილოსოფიის ტექნიკურ ენასა და აპარატს მოითხოვენ. მხოლოდ თქვენს ცხოვრებისეულ ინტუიციებს მივმარბობ.

ესაა ყოფის, როგორც მთელის, განუხრელი, ურყევი სტრუქტურა, რომელიც ქმნის რალაცნაირ შებოჭილობებს, რომლებიც ჩვენს აზროვნებას, ჩვენს მოქმედებებს, ჩვენს არსებობას, ან ამ კავშირებში ჩვენი ყოფნის შესაძლებლობას ბორკავს.

ანგელიუს სილვზელი, რომელიც ვახსენე, ამბობდა, რომ იესო ქრისტეს შექმლო ათასჯერ დაბადებულიყო ბეთლემში, მაგრამ თუ ის კვლავ არ დაიბადა შენს სულში, სულერთია, შენ მაინც დაკარგული, დაღუპული ხარ.

ძალგვიძს კი ჩვენ პოეზიის წაკითხვა? აი, ესაა ფრაზა ანგელიუს სილვზელისა—პოეტური ფრაზა, და მასში პოეტურა სიტყვებითაა ნათქვამი ის, რისი გამოხატვაც მე ვცადა ჩემი უხეში და მოუქნელი ენით, ფილოსოფიური ენით.

ყოფიერებითი წარსული, — ვთქვამთ, ქრისტეს შობა, — არ შეიძლება იყოს საფეხური, რომელზეც შეიძლება შედგე იმისთვის, რომ უფრო შორს წახვიდე. თუკი რამე მოხდა გუშინ, ეს არაა გარანტია იმისა, რომ ეს რჩება დღეს, და რომ ეს შენ შეგიძლია გააკეთო ხვალ, იმიტომ, რომ გუშინ მოხდა. ერთის შეხედვით, იმიტომ, რომ ქრისტე დაიბადა ბეთლემში, შესაძლებელია ესა და ეს, მოპოვებულია ესა და ეს და ესა და ეს... არა, არაა მოპოვებული. შენ მაინც დაიკარგე. არა, არაა გარანტირებული შენი გადარჩენა, თუ ქრისტე ხელახლა არ დაიბადა შენს სულში.

ვფიქრობ, რომ სხვაგვარად სიცოცხლეს არც ექნებოდა აზრი, და არც ეღირსებოდა იმგვარი სიცოცხლით სიცოცხლეს, რომელშიც ყველაფერი უკვე განაწილებული და გარანტირებულია. მაშინ აქტი სიცოცხლისა, ესე იგი, ფუნდამენტულურ შრთიერთობათა საკუთარი განცდისა, ჰარბი და უსარგებლო, ზედმეტი იქნებოდა, რამდენადაც ჩვენამდე მილიონობით ადამიანებს უყვარდათ და სიყვარულის ბუნება, თითქოს გარკვეულია. რა საჭიროა ჩემი განცდები, რა ადგილი აქვს მათ სამყაროში?

მაგრამ სწორედ ესაა ეინი — ყოფნა იმიტომ, რომ გქონდეს არსებობის პატივი — ეს ნიშნავს შენი საკუთარი განცდების ჩართვას ყოველივე იმის უნიკალურ განცდებში, რაც, თითქოს, უკვე კარგა ხანია საყოველთაოდაა ცნობილი და გაცვეთილ-მობეზრებული — ნიშნავს შენი საკუთარი განცდების მოტანას სამყაროში, არა როგორც მასში ზედმეტი რამისას, არამედ იმისა, რაც სამყაროს სჭირდება იმისთვის, რომ ამას იქითაც იტრიალოს. და თუ სამყაროს მთელ ნაგებობას, წყობას ამოვაკლებთ ამ პატარა აგურს, მთელი ეს სამყარო დაინგრევა.

ჩვენ ვიცნობთ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის პრობლემას. საუკუნის დასაწყისის ავსტრია ამ პრობლემის პირველი გათამაშება ან წაგებაა. მე ვიტყვოდი, რომ რუსეთმა თავის თავზე აიღო (ჩემის აზრით, ფრიალ წარუმატებლად აიღო) ეს როლი, — როლი დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შუაგულისა — ძალიან უბრალო აზრით. ახლავე ავხსნი ამ აზრს, რომელიც შესაძლოა თქვენ არ გაიზიაროთ, მაგრამ თუ განვსჯით, სხვაგვარად მოაზრება შეუძლებელია, რადგანაც, როგორც ყოფაში, ისე აზრშიც უღმობელი კანონები არსებობს.

დასავლეთი და აღმოსავლეთი კაცობრიობის მდგომარეობის ორი მარადიული მხარეა; ეს გეოგრაფია არაა, ეს ორი მარადიული მომენტია. თუ ეს ასეა, მაშინ მათ, განსაზღვრის თანახმად,



არ ძალუძთ ერთმანეთის გადაკვეთა და არ შეუძლიათ ერთმანეთთან კონფლიქტირება; არ შეიძლება მუდმივი კონფლიქტი არსებობდეს დასავლეთსა და აღმოსავლეთს, როგორც ადამიანურ ურთიერთობათა მარადიულ მომენტებს შორის — ჩვენ ან ერთ მდგომარეობაში ვართ, ან მეორეში. მაგრამ შესაძლებელია არსებობდეს რაღაც სივრცე, რომელშიც ეს მხარეები შეიძლება მოვიდნენ თანაფარდობაში — სივრცე, რომელშიც მათ შეუძლიათ შეხვდნენ ერთმანეთს და კონფლიქტში ჩაებათ.

საუკუნის დასაწყისში ასეთი სივრცე ავსტრია იყო. ავსტრიაში ევროპულ დასავლეთს მის საკუთარ აღმოსავლეთთან ჰქონდა საქმე.

რუსეთში იგივე მოხდა XX საუკუნეში და ამიტომ შეიძლება ვამტკიცო, რომ დღეს ჩვენ ვიმყოფებით და ვცხოვრობთ იმ წერტილში, რომელიც შეიძლება 1895 ან 1885 წლით აღვნიშნოთ. სხვადასხვაგვარად შეიძლება ამ თარიღის არჩევა, რათა მასში ერთდროულად მოვაქციოთ, ვთქვათ, ბოდლერი, ან რომელიღაც ავსტრიელები, 1895 ან 1913 წელი — საუკუნეთა ნგრევის ან პირველი მსოფლიო ომის მიერ ნგრევის ეამი.

პირველი მსოფლიო ომი ორჯერ გათამაშდა: მეორე მსოფლიო ომშიც ხომ ის ომი იომეს, ანუ ეს იყო თითქოს ერთი მოვლენა, რომელშიც ევროპის მთელი ტექტონიკის ფუნდამენტურმა ბიძგებმა თავიანთი თავი გამოავლინეს ზედაპირზე, თავიანთი თავი გამოავლინეს მოვლენებად, რომლებიც დღეს ჩვენთვის გამოცანაა, რომლებითაც მოხიბლულ-მოჯადოებული ვართ და რომლებსაც ჩვენთან ფუნდამენტური შეხება აქვს. ჩვენ ვწყვეტთ იმავე პრობლემებს, რომლებსაც წყვეტდნენ ადამიანები იმ უცნაური ამბების პირისპირ, რომლებმაც თავი იჩინა ავსტრიული აღმოსავლეთის რხევა-მოძრაობებში, შემდეგ კი პირველი მსოფლიო ომის ფენომენში.

აქვე გამოვლინდა კიდევ ერთი ოპო-

ზიცია — კულტურის, ისტორიის გონების (ყველაფერი ეს ერთი სიტყვით აღვნიშნოთ) თანაფარდობა სტიქიასთან; ანუ არაორგანულის, არაბუნებრივი და ორგანულის თანაფარდობა, ისტორია, კულტურა. აზრი არაბუნებისმიერი წარმონაქმნებია, რამეთუ ისინი ეფუძნება ერთ არაბუნებრივ ანუ „ხელოვნურ“ მოვლენას, რომელსაც ბუნებრივი თავისუფლება ჰქვია. ბუნებრივმა მოვლენებმა არ უწყვიან თავისუფლება და ამ აზრით თავისუფლება არაბუნებრივი, არაბუნებისმიერი მოვლენაა. აქედან ის გამომდინარეობს, რომ არ შეიძლება არსებობდეს თავისუფლების ბუნებრივი მექანიზმები. თუ არსებობს მექანიზმები, არ არსებობს თავისუფლება, მაგრამ თავისუფლების არსებობა რაღაც არაბუნებრივ ელემენტს არ აღნიშნავს.

რას აკეთებს საუკუნის დასაწყისის ვენა? ფსიქოანალიზის ძირითადი პრობლემა ორგანულისა და კულტურულის ანუ თავისუფალის ურთიერთობა. ამგვარად, არსებობს პრობლემა გონებისა და სტიქიისა და, ბუნებრივია, რომ ადამიანი, როგორც თავისუფალი წარმოშობის არსება, თავისი ფსიქიზმით, თავისი სხეულით ანუ მასობრიობით — საზოგადოებრივ კოლექტივთა სახით ჩაწნულია ბუნებრივ პროცესებში, განაგრძობს მათ ნაწილად ყოფნას — ის თითქოს კენტაგრია (ცხენ-კაცია), რომელიც ერთდროულად თავისუფლების სამყაროშიც ცხოვრობს და ბუნების სამყაროშიც.

ავსტრიელებს ჰქონდათ გონება, რომელმაც შეძლო შეემჩნია და გულისყურით ეკვლია ის ნაპრალები, რომლებიც გადის ადამიანური არსებობის ორი მხარის ამ რთულ და დინამიურ თანაფარდობაზე — იგულისხმება, ერთის მხრივ, ის მხარე, რომელიც თავისუფლების სამყაროში და თავისუფლების კანონებით ცხოვრობს და, მეორე მხარე, რომელიც ბუნებრივ სამყაროში ბუნების კანონებით, სტიქიის კანონებით ცხოვრობს.

არსებითი და კიდევ უფრო მნიშვნე-

ლოვანი იყო ძაფი, რომელიც გაბმული იყო კანონსა და იმას შორის, რასაც პარობითად შეგვიძლია ენის ძალა ვუწოდოთ. ნაწილობრივ უკვე აღვნიშნე — ჩვენს ფიქრს ისეთნაირად მასში არ შეიძლება რამე მიხედვას. გარეგანი ნორმის მიყოლიან მასში არ შეიძლება რაღაც ნორმას ადამიანის დაქვემდებარებით, დამორჩილებით. ვთქვათ, მე — ბუნებრივი არსება, ვემორჩილები ჩემთვის დაკისრებულ კულტურულ შეხლუდებს. ვცხოვრობ თითქოს ბუნებრივი ცხოვრებით, რომელშიც კულტურა თითქმის დაემთხვა ჩემს ცხოვრებისეულ პროცესს და ისევე ხორციელდება, როგორც ხორციელდება ჩემი სუნთქვა. მე ისევე ვცოცხლობ, ვცხოვრობ, როგორც ვსუნთქავ.

ესაა წერტილი ადამიანური ტრაგედიისა, ესე იგი, ადამიანის ტრაგიკული ყოფიერებისა, ადამიანისა, როგორც სსსრულ არსებისა, რომელიც, ამასთანავე, უსასრულო ამოცანას წყვეტს. ყოფა დრამაა, ისტორია — ამ დრამის სცენა. აი, ადამიანური ყოფის ეს ტრაგიკული შეიძლება გამოვლინდეს კანონსა და ენის ძალას შორის ევანგელიკურ ოპოზიციისაში, როგორც მოციქული პავლე იტყოდა.

კაფკას ყველა სიტუაცია ძალზე იოლად იშიფრება, თუკი მათ ამ ტერმინებით გაიგებთ, კაფკას ყველა „ციხე“ ან ყველა გარეგნული შეპირბრუნებულობა კანონია. და, აი, იმას, რაც ხდება ამ კანონში, თუკი არ შექმედებს რაღაც სხვა ძალა, ვხედავთ კაფკას გშინების თავგადასავლურებში. რას სხვად ძალაა? ეს ენისა და კანონის...

კვლავ ევანგელიკურ აზრს დავუბრუნდები და ვიტყვი, რომ ქრისტემდე იყო კანონი და იყვნენ წინასწარმეტყველნი, შემდეგ კი იყო ორშაბათი, სამშაბათი და ასე შემდეგ და, კვირის შვიდი დღის გარდა, არის კიდევ ერთი დღე — დღევანდელი დღე, რომელსაც სხვაგვარად მარადი აწმყო ჰქვია. მანდელშტამი მას „დინამიკურ უკვდავებას“ უწოდებდა...

გუბრუნდები ევანგელიკურ ფრაზას:

ქრისტემდე — კანონი და წინასწარმეტყველნი. კანონი — ესაა ჩვენთვის ნაანდერძევი აღთქმები და ნორმები და ჩვენ მათ ვიცავთ, წინასწარმეტყველნი წამოიძახებენ საქმის ქეშმარიტ მდგომარეობას, თუკი კანონმა არ იმუშავა, ის კი რომელიც მომენტში ფორმალური ხდება, ამ აზრით, — ადამიანური აზრით — არ მოქმედებს. და, აი, სალოსებს ისღა რჩებათ, რომ წამოიძახონ ქეშმარიტება, შეგვხასენონ აზრი კანონისა, რომელიც იხშობა და რომელიც ფორმალური გახდა.

დღეს კი, ქრისტეს შემდეგ, დღეს, ვიმეორებ, მარადი აწმყოა, „დინამიკური უკვდავება“, დღეს ღვთის საუფლო ძალღვით მოიბოვება.

სწორედ ძალგაა ენა ანუ ხმა ყოფნისა, ხმა, რომელიც არის გამოვლინება შენი ძალვისა, ანუ შენს თავზე მოქმედებისა, განუწყვეტელი განცდისა — მათ შორის უკვე არსებულ ქეშმარიტებათა განცდისა.

აი, თავისუფალი ძალვის ეს დაძაბულობაა ის, რასაც ჰქვია ენის ძალა, რომელიც ვარაუდობს შინაგან ზემოქმედებას თავის თავზე. მაგრამ, ამას გარდა, აუცილებელია ამდენადვე არსებითი საჯაროობა, სხვებისთვის უწყება იმისა, რომ მონაწილეობ კაცობრიობის საიდუმლო მედეში.

კაცობრიობა კი, როგორც კანტი ამბობდა: სხვა არაფერია, თუ არა კომუნიკაბელურობა, ნაკადი, დენი, რომელიც, თუ გადის, ყველა პიროვნებაში გადის, — მაგრამ ხომ შეიძლება, რომ არ გადიოდეს — მაგრამ, აი, ის გადის და კაცობრიობა სწორედ ესაა.

მაგვრად, ეს გამოვლელი დენი არსებობს, ესე იგი, არსებობს კაცობრიობა, მაგრამ იმ პირობით, თუ ამ ნაკადით შექმნილ კვანძებში (ჩვენ კი — თვითული ჩვენთაგანი ცალკეულად ვღვაჯართ ამ კვანძებში) ძალვას ვქმნით, და ამ საერთო ძალვით წარმოქმნილ ტალღებ ლივლივებს ძაფი ანუ ანთია ცეცხლი ყოფისა, რომელიც გადაეცემა... მე მიხლოდა მეთქვა, ხელიდან ხელში, და ასეც უნდა გვეთქვა, მაგრამ, ამასთან, ისიც უნდა ვგახსოვდეს, რომ ყოფა ერ-



თხელ და სამუდამოდ არ შეიძლება გვეპონდეს, ცეცხლს ხომ სინამდვილეში ვერ დაიჭერ ხელში; ცეცხლი ფორმას წვეავს, თვითონ კი მიდის, უჩინარდება.

ჩვენი ავსტრიელები სწორედ ამ ცეცხლს ათავისუფლებდნენ. ეს იყო პრობლემა ახალი დროისა, მოდერნისა ანუ მოდერნიზმისა. ამჟამად მოდაშია სიტყვა მოდერნიზმის ხმარება, ცხადია, რასაკვირველია, არავითარი პოსტმოდერნიზმი არ არსებობს და შეუძლებელიცაა არსებობდეს, იმიტომ, რომ მე თუ ვიმყოფები წერტილში ახალი აბრიალებული ცეცხლისა, რომელიც ახლა გამოწვეავს ფორმას, ამ წერტილში არ არის არავითარი მომავალი, არავითარი შემდეგ. ესაა მარადიულობა ანუ დინამიური მარადიულობა, ანუ რაღაც საგანი, რომელიც იმყოფება დროში, თითქოს დროის ტალღაზე მიცურავს და არ იცვლება — ამ აზრით ის მარადიულია.

„მარადიულობა დროში არ არსებობს“, — ამბობდა მანდელშტამი, რადგან მიიჩნევდა, რომ ქრისტიანობამ კაცობრიობაში პირველმა მოიტანა ვერტიკალური კვეთი. ჩვენ ხომ თითქოს ჰორიზონტალურად ვაზროვნებთ და, აქედან გამომდინარე, ყველაფერს ჰორიზონტალში წარმოვიდგენთ, და ჰორიზონტალში განვიხილავთ ცვლადისა და არაცვლადის, გარდამავალისა თუ მარადიულის საკითხებს, ეს კი ასე არაა, ესაა ვერტიკალი, რომელიც კვეთს ჩვენს ჰორიზონტალს და რომელიც შეიგრძნობა საიდანღაც და ის დროსთან მხოლოდ ძალვის წერტილში გადაიკვეთება.

ამ აზრით, ადამიანი აღსავსეა დროით, ესე იგი, ძალვით, თავად ცხოვრება შეიძლება განისაზღვროს როგორც ძალვა დროში: ანუ ძალვა ცოცხლად და რჩენისთვის. და, ამ აზრით, ადამიანის სიცოცხლე არის რღვევა-დაშლის უფსკრულით გარშემორტყმული რაღაც ისტორიული წერტილი, და ეს ქაოსი და რღვევა-დაშლა ეხვევა გარს ყოველ წერტილს და სადღაც, ბოლოში კი არ ელოდება, რათა ცხოვრების სიბრტყის წარმოშობის შემდეგ მოვლინდეს ქაოსი მომავალში, იმის შემდეგ კი არაა, როცა წესრიგი უკვე გამქრალია, არამედ ის

ამჟამად არტყია შიგნიდან წესრიგისაკენ ველ წერტილს. სიცოცხლე კი არის რაღაც, რაც იკვებება წესრიგით და არა წესრიგის მატერიალური ელემენტებით. ეს წესრიგი მოცემულია ისტორიულ წერტილში და, მე ვიტყვოდი, ისეა მოცემული, რომ ეს ისტორიული წერტილი თითქოს ჩვენა ვართ უგუნურად დაგრებილ მრულზე, ჩვენ, რომლებიც ვცდილობთ მასზე თავის დამაგრებას და ცოცხლად დარჩენას.

ავიღოთ ეს მეტაფორა. მოდით, ვისარგებლოთ ყველა ადამიანური გამოცდილებით, ვისარგებლოთ უბრალოდ მისი პატივისცემის გამო, ისე, რომ მისი აზრი გადმოვიდნოს ჩვენში, რათა ჩვენ სწორედ მისით განვაგრძოთ კაცობრიობა — მე ხომ ვთქვი, რომ კაცობრიობა ესაა დენი, რომელიც გადის ან არ გადის. კაცობრიობა სწორედ ეს გადაცემაა.

ასე რომ, თუ ჩვენ გავითავისებთ სხვა ადამიანების ცოცხალ ხმას, სხვა ადამიანებისა, რომლებმაც გამოვლეს, გადაიტანეს დრო, მაშინ თვითონ ჩვენც ცოცხალი ვართ და ძალგვიძს ვაქეთოთ, გავივოთ ის, მივალწიოთ იმას, რის მიღწევასაც მხოლოდ ჩვენი ძალეებით ვერ შევძლებდით. და მკვდართა გაცოცხლების მეტაფორა მხოლოდ ამას ნიშნავს, განსხვავებით რუსული კოსმოკრატიული უტოპიებისგან, სადაც პირდაპირ ხორციელდება მკვდრეთით აღდგომის სიმბოლო — მაშინ, როცა ამისი სულიერ-სიმბოლური აზრი გაცილებით უფრო ნაყოფიერია კაცობრიობისთვის და მისი აღორძინებისთვის, უფრო სწორად, მისთვის ერთადერთი ნაყოფიერი რამ ესაა.

შეგახსენებთ, რომ მანდელშტამის მეუღლეს, ნადეჟდა მანდელშტამს, ჩვეულებრივ, როგორც ნებისმიერ ჩვეულებრივ ადამიანსავით არც შეტისმეტად ჰქვიან ვინმეს, იმდენად უყვარდა თავისი ქმარი და მეგობარი და იმდენად „ინახავდა“ მას ცოცხლად, — სწორედ მას, როგორც ასეთ პიროვნებას და არა თავის წარმოდგენებს მასზე (რის გამოც დაბეჭივებით ესმოდა, რომ

ის მოკვდა), — რომ საგნებს თითქოს არა საკუთარი, არამედ ოსიბ მანდელშტამის ძალეებით სწვდებოდა. ის თითქოს ამპლიცირებული იყო, მისი ძალები გაძლიერებული იყო მანდელშტამით. რომელიც ცოცხალი რჩებოდა.

ამგვარ აღორძინებებს სხვა ადამიანთა ეპრობისა და ძალისხმევის უბრალო პატივისცემა გეკარანახობს.

ამ აზრით ღირსეულად უნდა დავაფასოთ ავსტრიელები, და თუ ისინი ჩვენს გაგებაში ცოცხალნი დარჩებიან, ეს იმის მაუწყებელი იქნება, რომ ჩვენ მოგვემატება მათი სიცოცხლეც, რომ ჩვენ მათ სიცოცხლეს ვითავისებთ და ვიზრდებით.

ისტორიული წერტილი საკმაოდ დრამატული რამაა და საკუთარ თავზე შეიძლება ამის გამოცდა, ანუ შეიძლება ამის გამოცდა ჩვენს სხეულზე, ფსიქიკაზე, ესაა რაღაც პირველადი ძალმომრეობა თავისუფლებისა, რომელიც ხორციელდება თავისუფლებით და ჩვენს ბუნებაზე თავისუფლების გაძლიერებული ზემოქმედებით.

შეხედეთ, რა ხდება მუზილის „უთვისებებო ადამიანში“ (იგივეს შემჩნევა შეიძლება ვენაში ჩასახულ ექსპრესიონიზმშიც). თქვენ გაიგონებთ ადამიანის სხეულის ხმიანობას თავისუფლების აქტის შესრულების აუცილებლობის გამო (აქტისა, ურომლისოდაც, იგულისხმება, წარმოუდგენელი კულტურის შენობა), ის მტანჯველია ადამიანის ბუნებისა, ისევე, როგორც ფიზიკურად აუტანელია ისევე, როგორც დანაყრებისას ჩანგლით მანევრირება იმის ნაცვლად, რომ გარკვეული რაღაც ხელით გაგლიჯო. გასული საუკუნის დასასრულს და ამ საუკუნის დასაწყისში დედამიწის სხვადასხვა ადგილებში ტარდებოდა ცდები ეგრეთწოდებულ პირველად ადამიანზე, ესე იგი, ისეთ ადამიანზე, რომელიც ბედის განგებით ან გარემოებათა გამო ნორმალურ ადამიანურ საზოგადოებაში იზრდებოდა, ჩვილობისას კი სადღაც იყო მიგდებული (ვთქვათ, როგორც მაუგლი: გერმანელები ამას სხვაგვარად აკეთებდნენ) და

შემდეგ ის უცებ შემოჰყავდათ ადამიანთა ცხოვრების ნიშნების სივრცეში, ან ხელოვნურ სივრცეში, სადაც ადამიანები ერთმანეთში ურთიერთობდნენ და სრულდებოდა უბრალოესი ცხოვრებისეული აქტები, ისეთი, როგორცაა ჩანგლით ჭამა და არა ხელებით, არა გამოკვებულში შეხოხება, არამედ სახლში შესვლა და ასე შემდეგ.

მუზილთან მაღალი საზოგადოების განაზრახთა და ყველანაირი კულტურული პროექტისა და ისტორიის აღორძინების მზაკვრობებს ახლავს ასახვა მოვლენებისა, რომლებიც მოორსბრუგერის სხეულზე ხდება.

ეს კულტურით დაჭრილი სხეულია. სადღაც, ოდესღაც, რატომღაც, ადამიანთა ურთიერთობებიდან ამოვარდნის გამო ხელიდანაა გაშვებული კულტურის ხელოვნურებაში ჩართვის მომენტი და ამის შემდეგ სხეულს მხოლოდ ტანჯვა-წამებით, კბილების ღრქენით, ნაცნობი მოქმედებებით, სიმბოლოებით და ა. შ. გარშემორტყმულს ძალუქს არსებობა.

სწორედ ეს ბუნებრივი ცხოვრება, თითქოს ორგანული, ამ მოცემულ შემთხვევაში თავისუფალი ცხოვრების ცდით დამახინჯებული რამ, — სწორედ ესაა აღმოსავლეთის მეტაფორა, ანუ ავსტრიული კულტურის მთლიანობის ამოწურულობა, მისი რიტმისა და მარჯისცემის საბოლოო წერტილი, სადაც აუცილებელი იყო უკვე ახალი ძალვა, რომელშიც უნდა შემუშავებულიყო მისი არსებობის რეალიზაციის უკვე ახალი ფორმები...

ადამიანი თავის თავში ყოველთვის უნდა ხედავდეს თავის სახეს და პატივს უნდა სცემდეს თავის თავს, ის ისე უნდა აეწყოს, რომ თავისი თავის პატივისცემის შესაძლებლობა ჰქონდეს, რომ თავისი თავი პატივისცემის ინსტანციის სახით ცნოს — უამისოდ ადამიანური არსება გამორიცხულია.

სამწუხაროდ, თავისი თავის ეს ცნობა ხშირად მიიღწევა ფრიად უცნაური გზებით, მათ შორის რეალობის რედუქციის იგნორირებით, სისაძაგლეების,



მკვლელობების და ა. შ. შეუგრძობლობით, იმიტომ, რომ ამ ინფორმაციაში, ადამიანში დაუფარავად არაადამიანურმა, შეიძლება დაარღვიოს მისი დამოკიდებულება საკუთარი თავისადმი, შეიძლება მას წაართვას თავისი თავის პატივისცემის უფლება.

ზოგჯერ, მხოლოდ იმისთვის, რომ განაგრძოს თავისი თავის პატივისცემა, რათა აღადგინოს ეს თვეთშესატყვისობა ანუ თვითიდენტიფიკაცია, ადამიანი მზადაა მილიონობით ადამიანს მოუსწრაფოს სიცოცხლე.

ობოზიცია მძლავრი ფსიქიკური ძალაა. მე ვამბობდი — გონება და სტიქია, — მაგრამ აქ თავად გონება იქცა სტიქიის ნაწილად, და სტიქიური იმპულსების შესრულება იწყო ფსევდოგონების მექანიზმებმა. ესე იგი, მე განვაგრძობ საკუთარ თავთან წონასწორობის დამყარებას ჩემი სამსჯელო საშუალებებით, მაგრამ ამით მხოლოდ ვარეალიზებ სტიქიას, ბუნებრივ სტიქიას, რომელიც იმით გამორჩევა, რომ არ იცნობს ფორმებსა და ინდივიდს.

ქარი სტიქიაა, ჰაერის სტიქია: ბერძნები შემთხვევით როდი ცდილობდნენ სტიქია წარმოედგინათ ადამიანის წარმოსახვისა და შეგნებისთვის ისეთი მისაწვდომი ელემენტების სახით, როგორცაა წყალი, ჰაერი, ცეცხლი, მიწა. აი, ვთქვათ, ქარი პრინციპში უხილავია, და თავადაც ბრმაა, მას არ ძალუძს აღბეჭდვა სახის, ადამიანის კვალისა, რომელიც აზრის მატარებელია. ადამიანს ბოძებული აქვს კაცობრიობის მაკავშირებელი ძაფის გამთლიანების, იმის გაშიფვრის უნარი, რასაც მეტყველებს ეს კვალი, როგორც ადამიანის ისტორიის ნაწილი, ქარი კი შლის ამ ნაკვალევებს — ის ვერ ხედავს ფორმას, არ ინდობს მას ისევე, როგორც ნებისმიერ ნიადაგის უსწორობას — ისინი ქარისთვის ყველა თანაბარმნიშვნელოვანია. ზუსტად ასევე, ფორმა, საზე შეიძლება აღმოჩნდეს მნიშვნელობას მოკლებული, თანაბრად უინტერესო, განურჩეველი ადამიანური მატერიის სტიქიისთვის — ჩვენი ფსიქიზმის სტიქიისთვის,

განსაკუთრებით იქ, სადაც ის უნდა იყოს — ფსიქიზმთა შეერთების წერტილში და გადაიქცევა ეგროთროლებულ მასად, ბრბოდ, მასის ეფექტად.

ამას ეწოდება სტიქიურ ძალთა გაჩაღება და ავსტრიელებმა პირველებმა (მე არ ვლაპარაკობ ნიციუზზე, რომელიც წინასწარ გვაფრთხილებდა ამის გამო) სცადეს სტიქიის ასეთი სახის პირისპირ დამდგარიყენენ. ჩაკვირებოდნენ მათ მოქმედებას რაღაც გაშეშებული მარადიული სილამაზისა და ღირსების ფონზე, აქედან მოდის ვენის XX საუკუნის დასაწყისის ანტიკური მოტივები მოდერნული ფერწერისა, არქიტექტურისა, პროზისა.

ასეთი ცივი, განყენებული სილამაზითაა შემსველელი ერთ-ერთი საუკეთესო ფილოსოფიური ტექსტი — ვიტგენშტაინის „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“, ის წარმოადგენს ერთდროულად ადამიანის ღირსების ნიშანსაც და ადამიანური სინაზის ნიშანსაც. მაღალა, ესე იგი, კემშარიტი სილამაზის, სიკეთის, ადამიანურ ღირსების ეს წარუვალი, გაცივებული სახეებია ის, რაზეც ლაპარაკი შეუძლებელია, რაზეც უნდა დუმდე, ესაა ის, რასაც ვიტგენშტაინი მისტიკურს უწოდებს, გეგენება, თითქოს მას დაესიზმრა სამყარო და მთელ მომდევნო ცხოვრებაში ამოდ ცდილობდა გაეაზრებინა ის, რაც ძილში ეზმანა — და ესაა კიდევ ერთი დადასტურება ადამიანში მთელი მაღალის, მათ შორის აზრისაც, სინაზისა, აზრიც არ შეიძლება გქონდეს, ის შეიძლება მხოლოდ კვავ და კვავ მოიაზრო, არ შეიძლება ის გადასდო, არ შეიძლება მისი მოპოვება და შემდეგ მიმართო მას საჭიროებისამებრ — მისი დაუფლება შეუძლებელია.

და, აი, ეს წუთიერ სამფლობელოთა სამყარო — სამყარო, რომელსაც მართავს ჰერაკლიტის ელვა, ან პითაგორას წამი, სამყარო, რომელშიც რაიმეს დაკავება შეიძლება მხოლოდ განახლებადი ძალვის ტალღის ქოჩორზე, სამყარო, რომელშიც ისტორიული წამი



თვით ამ წერტილში გარემოცულია ქაოსითა და რღვევით, სამყარო, რომელშიც განკითხვის დღე ის კი არაა, რაც მოხდება იმის შემდეგ, როცა ცხოვრება უკვე გავლილია, არამედ ისაა, რაც ჩაფხვსვილია ჩვენი ცხოვრების ყოველ მომენტში. ეს კარგად ირეკლება რილკესთან „საათების საათში“, „ქამნში“, სულაც არაშემთხვევით მეტაფორაში, რილკეს ესმის ყოფიერების ინტიმური, შინაგანი წყობა, რომელშიც განკითხვის დღე ჩვენი არსებობის ყოველი წუთის ჩვენებაა და არა რალაცი-სა, რაც მოგვივა რომელიღაც მომავალში, რომელიც იქნებოდა ჩვენი შეხედულების პორიზონტალის გაგრძელება. მე ხომ უკვე შემოვიტანე ვერტიკალის, მეტაფიზიკური, რელიგიური ვერტიკალის ცნება, — ჰოდა, აი, განკითხვის დღე ამ კვეთში აღნიშნავს უბრალო რამეს: აქ და ახლა უნდა ამოვფხვვით აზრი გამოცდილებიდან, რათა ის შემდეგ უკეთურად არ განმეორდეს, სიცოცხლე უნდა დასრულდეს და აღორძინდეს ანუ უნდა აღორძინდეს წარსულის ნანგრევებიდან და ფერფლიდან, ჩვენ კი, მისი მსხვერპლი ვართ, თუკი განკითხვის დღის ეს გონჯი ან საყვირის ხმა არ გვეხმის და არ ვაბოლოვებთ მას, თუ არ ვამთავრებთ ჩვენს გამოცდილებას აქ, ადგილზე. გამოცდილების დაუსრულებლობა — აქედან კი მოდის გაუთავებელ ჯოჯოხეთურ ტანჯავთა უკეთური გამეორებების ჰაპანწყვეტა, როცა არ შეიძლება სიკვდილი და ერთი და იგივე ნაჭერი უნდა ღეჭო — ესაა XX საუკუნის რუსეთი. განმეორებათა გენია თითქოს დანავარდობს რუსეთის სივრცეებზე და მეორდება აზრებიც, შეჭიდულობანიც, დრამებიც, რომლებიც 190 წლის წინათაც იყო, მეორდება თითქოს ავ სიზმარში, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იქ, თავის ადგილზე და თავის დროზე დამთავრდა, გასრულდა გამოცდილება, ანუ ისინი არ კვდებოდნენ იმისთვის, რომ აღმდგარიყვნენ, და ამიტომ მარადიულად კვდებიან და არაფრით არ ძალუძთ

მოკვდნენ და მხოლოდ სიკვდილის ვედრებით თხოვნა შეუძლიათ. და რილკე ამბობს: აქ იზრუნება ხაათი, შენკენ ბრუნდება ხაათი — სწორედ ესაა ყოფის წყობა, რომელსაც ასიმბოლურებს განკითხვის დღე, რომელშიც, მომტივეთ პროზაიზმი, თითქოს შეჯამება ხდება, „გულიანდება შეცდომები“, მაგრამ კოკი აღჩუხე ჯდება არა სიკვდილის შემდეგ, არამედ შენი სიცოცხლის ყოველ წუთს და ესაა თვისება ყოველი არსებითი გამოცდილებისა, სადაც მნიშვნელოვანია ის, რომ ხაათი არ გამოცდოვო. შენსკენ ბრუნდება ხაათი. იმ გაგებით, რომ შენ აქ, ახლა უნდა ამოფხვვო აზრი გამოცდილებიდან, უნდა გაასრულო, დააბოლოო გამოცდილება. არ გაასრულე? რას იზამ, მაშინ ყველაფერი კვლავ შეეჭიდება ერთმანეთს და ისე იტრიალებს დაუსრულებლად, როგორც განმეორებად კოშმარში. და ეს, სიტყვას მოჰყვა და, შესანიშნავად იგრძნო ევგენი ტრუბეცკოვი. ბევრ რუს მოაზროვნეს მოუხდა წიგნების დაწერა სიკვდილის პირისპირ, ისე, როგორც ხატვა, მუზიციერება, ფილოსოფოსობა მოუხდათ ავსტრიელებს სიკვდილის საშიშროებით აღბეჭდილ ატმოსფეროში. რუსებს ეს მოუხდათ, მაგალითად, 1918 წელს, როცა ისინი, შიმშილითა და სიცივით რომ იხრცებოდნენ, ხელნაწერებით ახურებდნენ ღუმელებს, რათა მათ სუსტ შეუჭე და სითბოში ეწერათ თავიანთი უკანასკნელი წიგნები. ამე ვგულისხმობ ტრუბეცკოვის წიგნს „ცხოვრების აზრი“, სადაც ის ჯოჯოხეთის მეტაფორას — რომელიც ხომ უკვე თავისთავად მთლიანად წარმოადგენს მეტაფორას, ჩვენი სულიერი ცხოვრების სტრუქტურის, მისი უქიდაურესი შესაძლებლობების ნიშანს — შიფრავს როგორც მარადიულ სიკვდილს. წამება ის, რომ შენ ერთსა და იმავეს იშეოვებ და არაფრით არ ძალგძის ყველაფრის ბოლომდე მიყვანა: ერთსა და იმავე ნაჭერს ღეჭავ, გარბიხარ — ჩვენ ხომ იმისთვის ვცოცხლობთ, რომ საღდაც მივირბინოთ — ეს



კი ჯოჯოხეთში მარადიული სირბილია. ჯოჯოხეთის სასჯელია ყველა ჯოჯოხეთური დასჯა და ამგვარი გაწამაწიებები. სინამდვილეში დასჯის აზრსა და არსს წარმოადგენს არა ფიზიკური სისასტიკე, არამედ, აი, ეს, — ყველაზე საშინელი რამ, — გამეორება, როგორც ბლანტი მწებებარე საშინელ სიზმარში: სულ ერთი და იგივე ამბები თამაშდება დაუსრულებლად, ესე იგი, არ არსებობს სიკვდილი, რომელიც შუქს მოჰფენდა დასრულებულ აზრს იმაზე, რაც ხდება.

რილკეს კითხვისას („ქამნი“ მაქვს მხედველობაში) გრძნობ, რომ ეს შენა ხარ, შენზეა, ეს ამჟამად ხდება, საერთოდ, ესაა თვისება ყველა ღრმა გამოცდილებისა, რომელიც ოდესმე ვინმეს ჩაუტარებია: ის შენ გადმოგეცემა, და გრძნობ, რომ ეს შენზეა, შენ გემართება ამჟამად.

ახალი ენა აღსავეთა ყოველგვარი სტანდარტებით, ვთქვათ, ჩვენ ვამბობთ: „რუსული კულტურა“, „ქართული კულტურა“ და საკუთარ გამოცდილებაზე არ ძალგვიძს რაიმეს თქმა, თუ არა უკვე სტანდარტიზებული სიტყვებით. და მაშინ გამოდის, რომ მე ვლაპარაკობ რუსული კულტურის სახელით და ქართული კულტურის სახელით, თითქოს ასეთი რამეები არსებობენ.

ფილოსოფიაში არანაირი კულტურები არ არსებობს. ფილოსოფია, ისევე როგორც ხელოვნება, აკულტურული საქმიანობაა. და ესეც ერთ-ერთი გაკვეთილია საუკუნის დასაწყისის ვენისა. აი, ვთქვათ, უნებლიედ როცა ამაზე ვლაპარაკობ, მე უნდა ვახსენო სიტყვა „ქართული“, და ეს იმთავითვე გადაადგილებს იმას, რისი თქმაც მინდა.

იმას, რომ ვეკუთვნი კომუნიკაციას, რომელიც დაიწყო მრავალი ათასი წლის წინათ იქ, თავისთან, თავის ადგილზე, ქართულს დავარქმევ, მე მქონდა შეგრძნება ერთი ნიჰისა, რომელიც დამახასიათებელია სივრცისთვის, რომელშიც დავიბადე და გავიზარდე, მე მას დავარქმევდი სიცოცხლის ნიჰს ან

უქანონო სიხარულის ნიჰს. ვგრძნობდი ადამიანებში, რომლებიც ირგვლივ მეხვივნენ, და ჰაერშიც ვგრძნობდი და ჩემს თავშიც, თუმცა, ჩემს თავს ვსაყვედურობდი ჩემს თანამემამულეებთან შედარებით რალაცნაირი მძიმეწონოსნობის გამო. ჩვენი სიხარული კი სწორედ მსუბუქი და ქეშმარიტად უქანონო იყო: აი, არ არსებობს არავითარი მიზეზები სიხარულისთვის, ჩვენ კი არააობისგან სიხარულით აღსავეთ ღონის ვაწყობთ, სწორედ ეს უქანონო სიხარულია ნოტა იმ სივრცისა, რომელშიც იშვა ის, ესაა განსაკუთრებული ტრაგიაში, რომელიც თავის თავში შეიცავს აბსოლუტურ ფორმალურ აკრძალვას იმისას, რომ ტვირთად დაიწვეს სხვებს, გარშემო მყოფთ, თავისი ტრაგედიით. ისინი დამნაშავენი არ არიან მასში, რომ შენ ტრაგედია გაქვს. არსებობს აბსოლუტური აკრძალვა იმისა, რომ ხმამაღლა იმსჯელო ამაზე, ურთიერთგასამართლებად გადააქციო ურთიერთობათა რკვევა, ყოველ შემთხვევაში, კატეგორიულად აკრძალულია შენი ტრაგიკული ვითარების სხვის ზურგზე გადატანა. სხვების წინაშე შენ მზიარული, ლალი უნდა იყო, აი, ამ კანონიერი სიხარულით განათებული უნდა წარდგე. სიხარულის მქლერი ნოტა ბედის გამოწვევისავითაა: ამგვარი სიხარულის წართმევა შეუძლებელია. არსებობს ერთი ასეთი, ქართული გამოცდილება.

კიდევ ერთი გამოცდილება და კიდევ ერთიც, წარმოიდგინეთ, ავსტრიული გადაჯვარედინება, თუმცა ავსტრიელები ხელს მკრავდნენ, მიცილებდნენ მე — ქართველს, მიცილებდნენ ნაღვლიანი, ცოტათი მტკივნეული ნაღმით, რომელიც მთელი დროის მანძილზე ახლდა ყოფიერების, ანუ უქანონო სიხარულის მათს გამოცდილებას.

გესმით თუ არა, რომ ყოფიერება იგივეა, რომ ყოფიერება იგივე უქანონო სიხარულია? არ არსებობს არავითარი მიზეზი იმისთვის, რომ ჩვენ ვიყოთ და მით უფრო სასიხარულოა ყოფნა; და მით უფრო ნაყოფიერი სი-

ამაყის განცდა შეიძლება ამით, და ეს სიამაყე, რასაკვირველია, არისტოკრატიული გრძნობაა, მხოლოდ ეს სისხლის არისტოკრატიზმი არაა. არსებობს იდუმალი ფრაზები, ისეთი, ვთქვათ, როგორცაა გრძნობა ამაყი სულისა, მით უფრო ამაყისა, რომ სული მოცემული კი არაა, არამედ იმყოფება ან წარმოიქმნება (ეს უკვე ალორძინების მთლად გარიყრაჟზე ითქვა), ფორმირდება ნაწილობრივ თავადაზნაურობისა და არისტოკრატიის ფეოდალურ იერარქიასთან პოლემიკაში. იტალიელი ქალაქელები იძენენ პირველად ასეთ სიამაყეს, და დანტე ამბობს (ყურადღება მიაქციეთ, როგორ იგება ფილოსოფიური ჭეშმარიტებები!), რომ შთამომავლობას, სიტყვის მკაცრი მნიშვნელობით, სული არა აქვს. ის, რასაკვირველია, გულისხმობს, რომ სული არ გადაეცემა დაბადების აქტთან ერთად და ამიტომ არ არის, ამ აზრით მემკვიდრეობითი არისტოკრატია, მაგრამ სულის სიამაყე კი იმის პროპორციულია, თუ რამდენად მოხდა მეორედ დაბადება ფიზიკურად უკვე დაბადებულ ადამიანის არსებაში.

აი, ეს სულებია მარადიული, აი, ისინი დაიბადნენ მეორე დაბადებით. შესაძლოა, მეორედ დაბადებები წარუმატებელი იყოს; ვთქვათ, ფროიდი აღწერს მკვნესარე სხეულის დრამატულ ამბავს თავისუფლების აუტანელ ტვირთქვეშ. ამ აზრით, რასაკვირველია, არ არსებობს არავითარი არაცნობიერი, თუმცა ფროიდი, როგორც XIX საუკუნის პოზიტივური მეცნიერების წარმომადგენელი, განაგრძობდა აზროვნებას პოზიტივური ცნებებით, ანუ რაღაც ემპირიულ მოცემულობათა ცნებებით, რომელთა რიცხვში არაცნობიერი, აი, ასეთი მოცემულობა იყო.

ეს, ჩემის აზრით, ისევე, როგორც ბევრი სხვა ფილოსოფოსის აზრითაც, არ არსებობს. კაცმა რომ თქვას, ჩვენა, როგორც სულის წარმოშობა — სხვა სიტყვებით, მეორე დაბადებაში — მთლიანად წაშლილია, წარმოშობის ადგილი ცარიელია, და წარმოშობის

ერთადერთ სსოვნას, ანუ ჩვენი მეორედ დაბადების ხერხისა და ადგილის ნარჩენ კვალს წარმოადგენს ცნობიერება. ამიტომ ცნობიერებაზე შეიძლება არსებობდეს მითი მოგონებისა, ვთქვათ, პლატონის მითი, და მეორე მითიც — საწინააღმდეგო — არაცნობიერის მითი ფროიდთან, რომელიც არის მხოლოდ მითითება ყოფიერების ცდის იარისა, ჩვენს ბუნებრივ წყობაში, ჩვენს ფსიქიკაში დარჩენილი იარისა და მოქმედი სსოვნა არის მხოლოდ ამ იარათა სსოვნა, ამ აზრით, რასაკვირველია, არაცნობიერი, ძალზე ხშირად, რაღაც უკიდურესი წერტილია ცნობიერებისა და საუბარია არა იმაზე, რომ დადგინდეს რაღაც, ვთქვათ, თეორიული გამოკვლევით მოინახოს სულის სიღრმეში რაღაც მოვლენა, რომელსაც შემდეგ არაცნობიერი დაერქმევა. ჩვენ ვხსნით შრეებს თეორიული საშუალებებით და, დასასრულ, ვნახულობთ ჩვენს არაცნობიერს, რომელიც, როგორც რაღაც საგანი, დევს ჩვენი სულის მიუწვდომელ სიღრმეებში, სიღრმეებში, რომლებიც, მაინც ანალიზდება.

სინამდვილეში ფსიქოანალიზის გამოცდილება, როგორც ფროიდი იტყოდა, — ავსტრიული შავი ჰირი — ისეთი თეორიული ნამუშევარი იყო, რომელიც ახალი ცნობიერი გამოცდილების პირობათა რედუქციას წარმოადგენდა, ისეთი ნამუშევარი იყო, რომლის შედეგადაც პაციენტის სულში (ან საკუთრივ შენს სულში) შეიძლებოდა წარმოშობილიყო ახალი და უწინდელისგან განსხვავებული ცნობიერი გამოცდილება, რომელიც წინ უსწრებს მათს წამრეცხავ შეკიდებულობებს, მაგრამ მაშინ ხომ იმ საგნისგან, რომელზეც უნდა შეიქმნას თეორია, უკვე აღარაფერი რჩება — უაზრობაა ძიება ასეთი საგნისა, იმიტომ, რომ ამ მოცემულ შემთხვევაში მთელი თეორიული აზრობრივი მუშაობის დანიშნულება იყო სახელდობრ შექმნა ახალი ცნობიერი გამოცდილების მაინდუცირებელ პირობათა წარმოქმნა. აი, სწორედ ეს

იყო რადიკალური სიახლე XX საუკუნის თეორიული აზროვნების მთელ სტილში.

XX საუკუნეში წარმოშობას იწყებენ განსაკუთრებული თეორიები, რომლებსაც არა აქვთ საგანი, თეორიები თითქოს მხოლოდ ერთი შემთხვევისთვის (სამაგიეროდ, თეორიები და არა ემპირია, არა უბრალოდ აღწერა). ამგვარი თეორიული ნამუშევარი შეგიძლიათ ნახოთ ქვანტურ მექანიკაშიც, სადაც, თუ ახალი ცნობიერი გამოცდილება შეიქმნა, უკვე აღარა აქვს აზრი შენარჩუნებას არარსებული საგნების რეესტრისა, საგნებისა, რომელთა შესახებ რაღაც ირაციონალური ცნებები ხელს შეგვიწყობდნენ ამ ახალი ცნობიერი გამოცდილების მოხდენაში და არსებობის რაღაც ეგზისტენციალური, ან ყოფითი პრობლემის გადაწყვეტაში.

ესაა თეორიული ანუ ინტელექტუალური წვლილი არა მხოლოდ ფსიქოანალიზისა, არამედ იმ მხატვრული ფორმებისა, რომლებიც პარალელურად მუშავდებოდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და, რომლებსაც, ერთი შეხედვით, საერთო არაფერი ჰქონდათ ფსიქოანალიზთან, და მე ამ საერთოს ვხედავ სრულიადაც არა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ფორმალურ-ფსიქოანალიტიკური თემების არსებობაში, არა, მე ვგულისხმობ რაღაც უფრო ღრმა სტილისტურ მსგავსება-ნათესაობას, რომელიც, ჩვეულებრივ, ყურადღების გარეშე რჩება და შემდეგში მდგომარეობს: ვთქვათ, მუზილის რომანი აშკარად არ წარმოადგენს ტექსტს ამ სიტყვის კლასიკური გაგებით. ის არ წარმოადგენს დასარქვლელ მთელს იმიტომ, რომ მუზილმა ის თითქოს არ დაამთავრა: მას ჰქონდა სავსებით საკმარისი დრო სამისოდ და მრავალი ვარიანტი, რომელთაგან ჩანს, რომ მისი დაუსრულებლობა პრინციპული განსაკუთრებულობაა. ასეთი ფრაგმენტული ვარიანტულობა არსებითი ნიშანია ახალი რომანტიკული ფორმისა, რომელშიც რა ხდება? ხდება კი ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ — რაღაც მხატვრული

რომანტიკული წუგობის მეშვეობით, ემპირია ნება რაღაც გამოცდილება თავის თავში, ინდუცირდება გაგების, განცდის გამოცდილება და, აქედან გამომდინარე, თვით ამ რომანტიკულ საშუალებებს — სიუჟეტს, თხრობის ერთიანობას და შთლიანობას — არა აქვთ თვითმპარი მნიშვნელობა და ამ აზრით არაა ტექსტი, არამედ ტექსტს წარმოადგენს ის გამოცდილება, რომელიც ინდუცირებულიადაა შობილი მხატვრული ფორმით.

სიტყვას მოჰყვა და, მუზილის გამოცდილება აბსოლუტურად ექვივალენტურია ან ენათესავება პრუსტის გამოცდილებას, ერთი მხრით, ხოლო მეორე მხრივ, რა პარადოქსულიც არ უნდა იყოს ეს. — პასტერნაკის გამოცდილებას.

მუზილი მთელი ცხოვრება ერთ რომანს წერდა და იმიტომ წერდა, რომ რომანის მეოხებით ჰქმნიდა ცხოვრების აქტებს თავისი თავისას, როგორც გამგები, მგრძობელი, მხედველი არსებისას; მას რომანის საშუალებით უყვარდა რეალური ადამიანები, მისი მეოხებით ესმოდა რეალური სამყარო, ურომანოდ ის ვერ გაიგებდა სამყაროს და, იმიტომ, ვიმეორებ, რომანს — როგორც ჩანაწერს — არა აქვს თვითმპარი მნიშვნელობა. პირიქით, ის შეიძლება იყოს ფრაგმენტული, შეიძლება ვარირებდეს. ვთქვათ, მანდელშტამთან არსებობს ერთი და იმავე პოემის ან ლექსის რამდენიმე ვარიანტი, ისინი არ შეიძლება შავად ნაწერებად ჩავთვალოთ — ისინი დამოუკიდებელი ნაწარმოებებია.

და, აი, პასტერნაკიც მთელი ცხოვრება ერთ რომანს წერდა. ფორმალურად მის ნაწილებს სხვადასხვა დროს სხვადასხვა სახელები ერქვათ, სინამდვილეში კი ეს იყო ერთი რომანი, ესე იგი, გამოსახულებათა ერთი სივრცე, რომელშიც პასტერნაკი ცდილობდა მოექცია და აღედგინა თავისი ცხოვრება, როგორც შთლიანობა, და რაღაც გადაეტანა, გაეგო, — ესე იგი, ყოფილიყო. ის თავის ცხოვრებას, როგორც



„თბილისელი მომღერალი— ამოთავალი პარსკვლავია“

მარიკა ჩიჯავაძე

ახალგაზრდა ქართველ მომღერალს მაია ტაბატაძეს ბელვედერის კონკურსზე სპეციალური, ჯორჯევსის პრიზი მიაკუთვნეს. ეს სასიხარულო ინფორმაცია ზაფხულში მივიღეთ და გადავწყვიტეთ ფართო საზოგადოებას უკეთ გაეაცნოთ ეს მომღერალი. მაია ამას ნამდვილად იმსახურებს. თუმცა მუსიკალური წრეები მის შემოქმედებას უკვე კარგა ხანია აღევენებენ თვალყურს.

თითქმის ხუთი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც პირველი სოლო კონცერტით წარსდგა მსმენელის წინაშე, მაშინ ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტი მაია ტაბატაძე. მომღერალმა იმთავითვე მოხიბლა მსმენელი ტემბრის სი-

ლამაზით, ზუსტით, ფილიგრანული ინტონირებით თვით ურთულესი პასაჟების შესრულების დროსაც, ფრაზირების სინატიფით, გასაოცარი მუსიკალობით. შემთხვევით არ იყო შერჩეული პროგრამაც, კონცერტი მთლიანად მოცარტის შემოქმედებას დაეთმო. მაშინ ახალგაზრდა მომღერალს პარტნიორობას უწევდნენ ტენორი თენგიზ ჩაჩავა და კონცერტმაისტერი ცირა ქამუშაძე.

ერთი წლის შემდეგ მ. ტაბატაძემ კიდევ ერთი სოლო კონცერტი გამართა. ამჯერად მომღერალმა და კონცერტმაისტერმა ცირა ქამუშაძემ უფრო ფართო პროგრამა წარმოადგინეს. მოცარტის

გამგები, ეთიკური ან მოაზროვნე არსება, აგროვებდა და აორგანიზებდა, ესე იგი, რომანის საშუალებით ასრულებდა ან ცდილობდა აესრულებინა რაღაც ცხოვრებისეული აქტები. აი, სწორედ ესაა მისი ტექსტი. და არა ის, რომელიც, შესაძლოა, გამოცემის ყდაში მოქცეული და უკვე ყველასთვის ხელმისაწვდომია. ჩვენ ზოგჯერ მხრებს გიჩეჩავთ: აგერ რომელიღაც მოუქნელი, მოუხეშავი, ახუხულავებული რომანი, რომელსაც არა აქვს ტოლსტოის ან კიდევ რომელიმე სხვა რუსი კლასიკოსის პროზის კლასიკური სტანდარტული ლირსებები; — და, აი, ჩვენს წინაშეა ცოცხალი ვენა. თვითონ პასტერნაკი კი, მე ვიტყვოდი, მოწაფეა

მარბურგის ფილოსოფიური სკოლისა, ვიტყვოდი, რომ გერმანული ფილოსოფიის დაუღუპავი ნაპრები მასში რჩებოდა და მოქმედებდა მის ცხოვრებაში, მაგრამ სინამდვილეში ყველაფერი ეს გაცილებით ახლოსაა ავსტრიულ კულტურასთან, ვიდრე ვინმე სხვა.

ავსტრიული კულტურა — ესაა კანონის ცივილიზატორული როლის საექვოობის გაცნობიერება, ამ როლის, როგორც ადამიანის სტიქიის ანუ ორგანიკის, ანუ ადამიანური ბუნების გამაკულტურებელი, მაცივილიზებელი, ანუ გარდამქმნელი როლის გაცნობიერება.

თარგმანი: ჯუშუბარ თითხორიაშ

Liederabend von Maja Tabatadze am 15. Juni 1991, 19.30 Uhr

veranstaltet von der deutsch-sowjetischen Gesellschaft Oldenburg



Maja Tabatadze, in Georgien geborene Sopranistin, die zur Zeit als Gast am Oldenburgischen Staatstheater in Mozarts »Zauberflöte« die Partie der Königin der Nacht singt, gibt am Samstag, dem 15. Juni, 19.30 Uhr einen Liederabend im Schloß. Auf dem Programm stehen Liedkompositionen georgischer Musiker sowie Opernarien aus Werken von Mozart, Rossini, Verdi, Bellini, Offenbach u. a. Sie wird am Flügel begleitet von Jürgen Weisser.

ქმნილებების გვერდით აუღერდა ბელინის, როსინის, მეიერბერის, ვერდის, ოფენბახის მუსიკა.

ამ კონცერტებმა და კიდევ საოპერო სტუდიის სცენაზე შესრულებულმა პარტიებმა ცხადყვეს ახალგაზრდა მომღერლის პროფესიული ოსტატობა. აქ ხაზ-

მოცარტის „ჭადონური ფლიტა“.
ღამის დედოფალი — მაია ტაბატაძე



გასმით გვინდა აღვნიშნოთ ის წვლილი, რომელიც მიუძღვის მაია ტაბატაძის შემოქმედებით ჩამოყალიბებაში მის პედაგოგს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოცენტს გოჩა ბეჟუაშვილს. ბატონ გოჩასთან მაიამ მეცადინეობა ჯერ კიდევ 14 წლისამ დაიწყო კონსერვატორიასთან არსებულ ექსპერიმენტულ სკოლაში, ხოლო შემდეგ მასთანვე გაიარა კონსერვატორიის კურსი. ეს იყო ალბათ ის ბედნიერი თანხვედრა, როდესაც აღმზრდელი და აღსაზრდელი ბოლომდე უგებენ ერთმანეთს, როდესაც პედაგოგი საოცარი სიფრთხილით უდგება ისეთ უნაზეს ინსტრუმენტს, როგორც ახალგაზრდა მომღერლის სახმო აპარატია და უნარჩუნებს მას ინდივიდუალობას, ხოლო სტუდენტი მაქსიმუმს იღებს მეცადინეობიდან. მ. ტაბატაძის მომზადებას მაღალი დონე და შესანიშნავი ეოკალური სკოლა არაერთხელ აღნიშნეს უცხოეთშიც. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ მაია მონაწილეობდა თბილისის საოპერო თეატრში მოსმენაზე, მაგრამ სამწუხაროდ... უშედეგოდ.

და აი, ამ ორიოდე წლის წინ მაია გერმანიაში მიიწვია პიანისტმა მარია ლაფაურმა, რომელიც იქ თავის მუშაობასთან ერთად ცხოვრობს. მათ რამდენიმე საინტერესო კონცერტი გამართეს და მოწონებაც დაიმსახურეს. რამდენიმე ფრაგმენტი იმ პერიოდის პრესი-

დან: „იყო არაჩვეულებრივი პროგრამა, მაგრამ მთავარი მაინც ფანტასტიკური ხმაა, რომელმაც ყველა გააოცა, ეფექტურად დასძლია მ. ტაბატაძემ ყველაზე რთული პასაჟები. ამავე დროს არ დაკარგა ელვარება და მთელი საღამო განუმეორებელ სიამოვნებად აქცია“... „ქართველ მხატვართა გამოფენასთან ერთად კილის გალერეაში, ფოიეში ჩატარდა მუსიკალური საღამო... ჩვენ გაცვანით საქართველოს დედაქალაქიდან, თბილისიდან ჩამოსულ მომღერალს, რომელიც ამომავალი ვარსკვლავია... ორივე მსახიობი (მომღერალი და პიანისტი)—იდეალური წყვილი, შესანიშნავი დუეტი. კონცერტის მწვერვალად იქცა საოპერო არიების შესრულება. მ. ტაბატაძემ ყველა მოხიბლა. გამომწვლავნად კოლორატურული სოპრანოს როგორც ლირიკული, ისე დრამატული მხარეები. მას აქვს შესანიშნავი მაღალი ბეკები, თავისი კოლორატურით და არტიკულაციით იგი ავლენს გრძობების უნატიფეს ნიუანსებს, რომელიც გაჯადოებთ ინტონაციური სიმკვეთრით და სიზუსტით“...

მ. ტაბატაძე მონაწილეობდა სხვადასხვა მოსმენებში, ზოლო კონცერტით გამოვიდა პოლშტაინის ფესტივალზე. მაგრამ მთავარ მოვლენად მომღერლის ბიოგრაფიაში მაინც იქცა ოლდენბურგის თეატრში მიწვევა და პრიზი მიღებული ბელვედერის კონკურსზე.

როგორც მოგეხსენებათ, 1991 წელი იუნესკოს მიერ „მოცარტის წლად“ გამოცხადებული. ბუნებრივია გერმანიაშიც ამ მოვლენას არაერთი კონცერტი თუ საექტაკლი მიეძღვნა. ერთ-ერთი ასეთი წარმოდგენა გახლდათ მოცარტის ოპერა „ჯადოსნური ფლეიტა“ დადგმა ოლდენბურგის თეატრში. გამოცხადდა კონკურსი. დამის დედოფლის პარტიის შესრულებაზე პრეტენზიას აცხადებდა რვა მომღერალი, მათ შორის არჩევანი შეაჩერეს მაია ტაბატაძეზე. მან სეზონის ბოლომდე 29 საექტაკლი იმღერა. ხაერთოდ მაიასათვის ძალზედ ახლობელია მოცარტის მუსიკა (მის პირველ კონცერტზეც ზომ მოცარტის

ნაწარმოებები აქდერდა). ალბათ, ამიტომაც ოლდენბურგში მას „მოცარტის მომღერალს“ ეძახიან. თუმცა ეს სრულებით არ უშლის მაიას ხელს სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებსაც დაეუფლოს. ამის დამადასტურებელია მისი მიწვევა ამავე თეატრის საპრემიერო დადგმაში ვერდის „ღონ კარლოსში“, პაჟის პარტიაზე. მომღერლის აღიარების მანიშნებელია კონტრაქტის გაგრძელება კიდევ ორი წლით. ამ სეზონში მან უკვე იმღერა ისეთ ოპერებში, როგორცაა რ. შტრაუსის „კაპრიჩო“, მასნეს „ვერთერი“, წელსვე გამოვა ვებერის „ჯადოსნურ მსროლელში“, მოცარტის „ცრუ მებაღე ქალში“. პარალელურად მ. ტაბატაძემ მიწვევა მიიღო აპენის თეატრიდან, სადაც მას 1993 წლიდან 1995 წლამდე დაულოც კონტრაქტი. აქ მან უნდა შეასრულოს დონიკეტის „ლუჩია დი ლამერმური“, მოცარტის „ღონ ყუანი“ და რ. შტრაუსის „ადრიანა ნაქსოსიდან“. მომავალ წელს კი კიოლნში მოცარტის „ჯადოსნურ ფლეიტაში“ რამდენიმე წარმოდგენაში გამოვა.

გარდა საოპერო საექტაკლებისა, ამ ხნის მანძილზე მაიამ არაერთი საინტერესო კონცერტი გამართა. მკითხველის ყურადღებას მხოლოდ ორ მათგანზე შევაჩერებთ. ეს გახლავთ დიდი კონცერტი ოლდენბურგის „სასახლის თეატრში“ და საექვლმოქმედო კონცერტი საკურორტო ქალაქ გრეტზილში.

აი, როგორ გამოეხმაურა პირველ კონცერტს გაზეთ NWZ-ს ფურცლებზე (17 ივნისი 1991 წელი) ავტორიტეტული გერმანელი მუსიკისმცოდნე ვერნერ მუტეხი: „ვისთვისაც არაა ცნობილი მაია ტაბატაძის დიდი წარმატება დამის დედოფლის პარტიის მოცარტის „ჯადოსნურ ფლეიტაში“, მისთვის 27 წლის სოპრანო დიდ აღმოჩენად იქცა. ამჟამად ის ოლდენბურგის სახელმწიფო თეატრის სტუმარია და პირველად წარსდგა შერეული პროგრამით – არიებით და სიმღერებით... ის მღერის ინტელიგენტურად, ბუნებრივად და დიდი გრძობით, ანიჭებს თი-

თოველ არიას იმ ფორმას და ფერს, რომელიც მხოლოდ მას ახასიათებს, პირველივე ნოტიდან გრძნობ საფუძვლიან ვოკალურ სკოლას... მაია ტაბატაძე მღერის ბრწყინვალე ტექნიკით და კეთილშობილი, თბილი, დამაბავი მუსიკით. მისი შესრულება გამოირჩევა სტილის უხადო სისუფთავით და ადქმის სითბოთი. ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში იგრძნობა შინაგანი გასხვივონება და მოკრძალებული სითბო, მოკლებული სანტიმენტალობას".

საერთოდ, მომდერალი დიდ ადგილს უთმობს ქართული მუსიკის პრობანდას, ვგელა კონცერტში მას ჩართული აქვს ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. როგორც თავად ამბობს, ვერმანელები დიდ ინტერესს იჩენენ და ზშირად არაპროფესიონალებიც კი სთხოვენ ნოტებს, რათა ოჯახური მუსიციერებისას შეასრულონ ესა თუ ის ქართული სიმღერა.

მთლიანად ქართულ მუსიკას დაეთმო საქველმოქმედო კონცერტი, რომელზეც ზემოთ მოგახსენეთ. მისი თანხა მაიამ საქართველოში მიწისძვრით დაზარალებულთა დახმარების ფონდში გადარიცხა.

დაბოლოს, წარმატება ბელვედერის კონკურსზე. ამ კონკურსში 350 კაცი მონაწილეობდა, მაგრამ ფინალამდე მხოლოდ თექვსმეტმა მიაღწია. მათ შორის იყო მაია ტაბატაძეც, რომელსაც ორფეუსის პრიზი მიეკუთვნა.

ასეთია ამ ახალგაზრდა მომღერლის მიერ განვლილი შემოქმედებითი ვზა, რომელიც არც ისე მარტივი და იოლი იყო. მაიამ, ნიჭთან ერთად, დაურალავი შრომით, შეუპოვრობით, რწმენით მრავოვა აღიარება და წარმატება. დღეს ძალიან მწელია საკუთარი ადგილი იპოვო ხელოვნებაში, მით უფრო უცხო მიწაზე. იმედი გვაქვს მალე თავის ადგილს მაია ტაბატაძე სამშობლოშიც დაიმკვიდრებს და ქართველ მსმენელსაც დაატკბობს თავისი ხელოვნებით.

მოსკოვის საერთაშორისო ფესტივალზე, ერთ-ერთ პროგრამაში აწვეწეს ესპანელი რეჟისორის ვინსენტე ვანელას მისი "სანტიმენტაობა". ეს რეჟისორი 60-იან წლებში სათავეში უდგება ე. წ. - „ბარსელონურ სკოლას“, რომლის მთავარ მიზანს ახალი კინოების მოძიება შეადგენდა (ამის პარალელურად იქმნებოდა „ახალი ესპანური კინოც“, რომლის სათავეში იყვნენ გამოჩენილი რეჟისორები: კარლოს საურა, მ. პაკაიო, მ. სუმერსი და სხვ.) „ბარსელონური სკოლის“ დევიზი პირველად სწორედ ვინსენტე არანდას ფილმ „ფატა მორვანაში“ აქვდრდა.

ფილმის „საყვარლების“ (მარშან ბერლინის საერთაშორისო ფესტივალზე ჩართული იყო საკონკურსო ჩვენებაში) მსახიობ, ვიქტორია აბრილს მიენიჭა პრიზი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. სიუჟეტური სქემა მეტად მარტივია, გარკვეულად მოგვაგონებს 50-იანი წლების ესპანური კინოს სევიდან მელდრამებს. სწორედ ამ ეპოქის (50-იანი წლების) ფონზე რეჟისორი მოგვითრრრბს ქალისა და მამაკაცის ერთი შეხედვით მაინტრიგებელ, წინააღმდეგობებით, საყვე ურთიერთობებს. ფილმის გმირი, საყვარელი ქალის ლუიზას გამო ეკლავს თავის საცოლე გოლონას ტრინის. მაგრამ ამ სიუჟეტური სქემის მალმა რეჟისორის დრმა, მრავალმხრივი ფილოსოფიური მსოფლადქმა არსებობს, რასაც ხელოვანი სპეციალური, მდიდარი კინემატოგრაფიული აზროვნებით გადავივლილს კვიპრობით მეთნველს დაინტერესებს ვინსენტე არანდას საუბარო საკუთარ ფილმის „საყვარლების“ გარშემო, რომელიც სპეციალურად ჩვენი კურნალისთვის მომზადდა. თავად რეჟისორი კი შეგვიანდა, რომ აუცილებლად ეწვევა თბილისს და მოაწყობს თავისი ფილმების რეტროსპექტულ ჩვენებას. იმედია ამით უფრო შენფუება გამთლიანდება ჩვენი წარმოდგენა მის შემოქმედებაზეც.

ფრანკოს ეპოქის ნაშენები თითქმის შენიღბულია თქვენს ფილმში, გარეე

ტრიპტიქის მესამე ფილმი

(ინტერვიუ სპეციალურად ჩემი შურნალისათვის)

ოლიგო ჟღანტი

წულად შკაფიოდ არ ვლინდება. მთელი აქცენტი გადატანილია მხოლოდ პერსონაჟთა ინტიმურ გრძნობებზე, მათ კონფლიქტურ დრამაზე. ეს ურთიერთობანი შეიძლება შესანიშნავად მორგებოდა თანამედროვეობასაც, და მაინც, რატომ დაუბრუნდით ამ ეპოქას?

—ეს ფილმი თავისებური ტრიპტიქის მესამე ფილმია, რომელიც ფრანკოს რეჟიმს ასახავს. მას წინ უძღოდა „ჟამი დემილისა“, სადაც 40-იანი წლების რეჟიმი მძვინვარებს და „დაე ვითხრან, რომ იგი გაქრება, წავა...“ (ფრანკოს ჰიმნის ერთ-ერთი ტაეპია). ფილმი ასახავს იმ საშინელ სიტუაციას, ბარსელონაში რომ სუფევდა. ასე რომ, როცა „საყვარლებს“ შეეუდექი, ამისთვის გარკვეული წინაპირობა, გასაღები გამაჩნდა. ამ ფილმში 50-იანი წლების ბოლოა, სასტიკი დრო შედარებით შესუსტებული, მოდუნებულია: ამიტომაც არ მსურდა აქცენტი მასზე გადამეტანა. ის შინაგანი კონფლიქტი, რომელიც ჩემს გმირებს შორის არსებობს, არ ეთანხმება იმ სიტუაციას, იმ ატმოსფეროს, რაც მათ გარშემო სუფევს. ისინი თითქმის საკუთარ თავში გამოიკეტნენ, საკუთარ „ნაჭუჭში“ მო-

ექცნენ, მაგრამ. რა თქმა უნდა, შეუძლებელი იყო მთლიანად „სარკმლების გამოკეტვა“. შევეცადე ოდნავ შემელო ისინი, ისე, რომ დროის ფაქტორი მაინც შესაგრძნობი ყოფილიყო. როგორც არ უნდა იყოს ადამიანთა სულიერი, პირადული კონფლიქტი, ის მაინც დაკავშირებულია იმ ეპოქასთან, სადაც ისინი ცხოვრობენ, ფიქრობენ. ყოველივე ეს შეიძლება ერთდროულად აჩვენო, თეატრისგან განსხვავებით, უწვრილმანესი დეტალებით. ეს დრამატული ამბავი, რაც ფილმის საფუძველს შეადგენს, რეალური ფაქტია. მე მგონია, ის აუცილებლად უნდა მომხდარიყო დროის მხოლოდ იმ მონაკვეთში. ეს ფაქტი მიუღებელი, ანაქრონული იქნებოდა სხვა დროისთვის, შეუძლებელია მკვლევლების ეს ისტორია გადაიტანო სხვა ეპოქაში, მთარგომას ის საუბარი, ქცევა, რეაგირებანი, კონფლიქტი... ფილმის შექმნამდე ჩვენ კონკრეტული ინფორმაცია გავაჩინდა ამ დანაშაულის შესახებ, რადგანაც იმ პერიოდის ცენზურა ძლიერი იყო, პუბლიკაციები დანაშაულებათა შესახებ იზღუდებოდა, თითქმის აკრძალულ თემად ითვლებოდა. ჩვენს ხელთ იყო ორიოდ

ფურცელი: რამდენიმე შენიშვნა საგაზე-
თო ქრონიკიდან და დოკუმენტი იური-
დიული განაჩენიდან.

— ფილმის ქარგაში შეიძლება დაუ-
სრულებლად ამოიკითხო, დაუსრულებ-
ელ შრეებად აღმოაჩინო სპეციფიური ეს-
პანური სული, რაც ასე მძაფრად ჩქეფს
კორიდის გრანდიოზულ სანახობას თუ
„კარმენის“ პერსონაჟებში: ფატალური
გარდუვალობის მოტივი, ადამიანის ცე-
ცხლოვანი სტიქია, ბედთან, ბუნებასთან
ჭიდილი. ადამიანისა და ცხოველის ურ-
თიერთში გადასვლის აქტი, როცა ერთ-
მანეთს ერწყმის სიკვდილი და სიცოც-
ხლე, არაადამიანურ, ველურ გრძნობე-
ბამდე დასული ინსტინქტი და ქვეცნო-
ბიერი ნაკადი, ემოცია და განსჯა, ერთ-
გულება და ეჭვი, გრძნობათა კვდომა და
ამ გრძნობათა ფასად სისხლიანი სანა-
ხობა. მხედველობაში მაქვს ფინალური
ეპიზოდი: როცა ეკლესიის წინ, წვი-
მაში სკამზე მჯდომი ტრინი დაჟინებით
ეხვეწება მოღალატე საქმროს, რომ
მოკლას იგი. ჩვენ ვხედავთ საოცარ
„სისხლიან“ სანახობას (რაც თავისი
მაგიურობით გვიზიდავს კიდევ), ვხე-
დავთ როგორ მოწკრიადებს სისხლს და
თანდათან წვიმის ნიაღვარს უერთდება.
მსხვერპლი ამით შეებას გრძნობს თი-
თქოს, თავისუფლდება იმ წინააღმდეგობ-
რივი ექსტაზისაგან, რასაც პაკოს მი-
მართ განიცდის, ისევე როგორც თავად
პაკო, რომელიც თავისუფლდება ფრან-
კოს რეჟიმის სოციალური ფარგლები-
დან და ისტორიულ წინააღმდეგობაში
გადადის, სადაც სისხლიანი ცნობიერე-
ბის ეს მისტიკა უპირისპირდება ლო-
გიკურ განსჯას, ძლევის, ხსნის ყოველ-
გვარ წინააღმდეგობას, რაც გმირის
სულში და გონებაში ტრიალებს. იგი
„თავისუფალი“, სისხლში გათხზვილი
ხელებით უბრუნდება საყვარელს. სრუ-
ლიად არ ფიქრობს იმაზე, რომ ციხე
ელის. ეს სისხლიანი მისტიკა გულ-
გრილია პიროვნებაში ყოველგვარი ინ-
დივიდუალური გამოვლინების მიმართ,
ეს უფრო სულიერი პოტენციაა, ის და-
ქსაქსული, დანაწევრებული სული, რაც
ლოგიკურ განსჯას ემორჩილებოდა
გმირში, ახლა გამოვლიანდა, პაკო წა-

მიერმა კმაყოფილებამ, შეებას მძაფრე-
ლად გადაფარებული ტრინი, თითქოს
ქანდაკებად გადაიქცევა, სტატისტიკაში
გადადის. ესპანური ზელოვნებისათვის
ტრადიციულია სიკვდილის თემის ეთი-
კურ-რელიგიური გაგება. აქ უფრო ღრ-
მა ფესვები, სწორედ ეს წინაისტორი-
ული პირობა ძვეს, რაც ასე იხატება
ესპანურ კორიდაში და ვფიქრობ, თქვე-
ნი ფილმის ფინალური ეპიზოდზე ვერ
აცდა მას.

— მე არა ვარ არც კორიდის და არც
ბედისწერის მიმდევარი, მე მგონია, რომ
ჩემი გმირები ზედმეტად ვნებიანი, ვიტა-
ლური არსებანი არიან. უკიდევანოა მა-
თი სიცოცხლისადმი ლტოლვის წყურ-
ვილი, თავიანთი ცხოველმყოფელი მგზ-
ნებარე სიყვარულით. მაგრამ ფილმში,
ჩემდაუნებურად შეიჭრა, „შეძარა“ ისე-
თი მოტივები, რაც სწორედ ამ ფატა-
ლიზმის იდეას ატარებს. ფატალურო-
ბის ალფერი დაჰკრავს თავად მუსიკას,
რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს
მთელ ფილმს. ესაა ესპანური ხალხუ-
რი, რელიგიური სახალისო მუსიკის
ერთ-ერთი ძველი სახეობა — ვილიანსი-
კო, შესანიშნავი კომპოზიტორის მიერ
თანამედროვედ არანჟირებული. ეს
მუსიკა ავლენს პაკოს საყვარლის ღლი-
ზას სულიერ სამყაროს, მის ხასიათს.
მართალია, ამორალური, გამბრუნელი
გრძნობებით, მაგრამ როგორი ნათელი
სხვიით აშუქებს იგი. თუნდაც ხასხასა-
წითელი ფერის ხალათი, რომელიც მო-
სავს, ის ნაძვინხე, რომელიც სახლში
უდგას და წამდაუნწუმ კაზმავს მას, ნა-
ძვისხე არ არის საშობაო ნიშანი
ესპანელთათვის, იგი უფრო წარ-
მართული სიმბოლოა, რაც ხაზს უსვამს
ლუიზას გმირში ქალტურ სტიქიას. რა-
საც ასე ემორჩილება, ნებდება პაკო,
ავიწყებს მას საცოლეს. კათოლიკები
ზეიმისთვის უფრო იყენებენ პატარა სა-
თამაშო სახლებს. თავად შობის დღესას-
წაულიც ბედისწერის ნიშანს ატარებს,
რაც ასევე თავისთავად, ჩემი სურვილი-
საგან დამოუკიდებლად მოხდა — „შობა“
ხომ გვახსენებს, რომ სიკვდილი გარდუ-
ვალაია. ფილმის მუსიკაც, თავისი ბედის-



წერის იდეით, კონტრასტშია ჩემს საკუთარ იდეასთან.

—სასიყვარულო დრამისთვის შეარჩიეთ სწორედ შობის დღესასწაული. ფილმის პროლოგსა და ეპილოგში ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ეკლესია „შემოდის“ და „გადის“ გმირთა და მყურებელთა ზედვის არედან...

— რადგანაც მოქმედება მოკლე დროის შუალედში „გათამაშდება“, მსურდა კონკრეტულად აღმენიშნა დრო — 8 დეკემბრიდან 5 იანვრამდე, ხაზი გამეკვა მომხდარი ინციდენტისთვის, სადაც ყველაფერი გამოთვლილია უწვრილმანეს დეტალამდე. დროის მხრივ მკაფიოდ დამუშაებული ეს მოკლე ვადა მსურდა ფსიქოლოგიური ჩარჩოებით უფრო მაღალ ფაზაში, სხვა ასპექტში გადამეყვანა. ამით შემექმნა კონტრასტი პერსონაჟთა დრამისა და ამ საზეიმო ატმოსფეროს შორის. ეს დრამა თავად იმ ატმოსფეროს სიღრმეში ძეკს. 5 იანვარი სასრული, ბოლო დღეა შობის დღე სასწაულისა. ტრინის ჩაუვარდა ის გეგმები, ასე ხალისითა და მონდომებით რომ აწყობდა. იგი ეკლესიის წინ უსმენს საათის ზარების ხმას, რაც თავის მხრივ წარმატების სიმბოლოა. გათვლილია წამება. ის დიდი შუალედი ვიწროვდება, ობიექტივი იცვლება, უახლოვდება მას, წამება გათვლილი, რათა აღესრულოს სიკვდილის აქტი. მე ავირჩიე ბურგერის გოთური სტილის ტაძარი, რომელიც ძალიან მომწონს და უმშვენიერეს ძეგლად მიმაჩნია მთელ მსოფლიოში.

კაფკას იდეის თანახმად ღმერთი ყოველთვისაა ტაძარში, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენ მას ვერ ვხედავთ და ვერც ვერასოდეს ვიხილავთ მას. შეიძლება ადამიანი მოკვდეს, აღესრულოს ტაძრის ზღვართან: დილიდან საღამომდე იყოს აქ, მაგრამ ვერ დაინახოს იგი, თუმცა ღმერთი იქ არის. სწორედ ეს იდეა მსურდა გადმომეცა თქვენს მიერ წარმოთქმული ფრაზით, როცა ეკლესია „შემოსვლის“ და „გაქრობის“ შთაბეჭდილებას ქმნის. ერთის მხრივ, მაყურებელზე ზემოქმედების თვალსაზრისით, მეორეს მხრივ, ადამიანი — (პაკო) ლო-

ცულობს, თავადაც არ იცის რას, ლოცულობს, რომ ღმერთი დაეხმაროს მას. საცოლის მკვლელობაში, რაც ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით უადრესად საინტერესოდ მომეჩვენა.

— თქვენს ფილმში დაახლოებით ის დროა გადმოცემული, როცა იკრძალებოდა მაჩადო, უნამუნო, ღორკა, ესაა საყოველთაოდ ურწმუნობის, ცინიზმის, ყოველივეს უარყოფის დრო, როცა უნამუნო აცხადებს „მე მტკივა ესპანეთი“. ამ პერიოდისათვის ესპანეთში შეინიშნება ევროპული ტალღის შემოჭრა. ყოველივეს ნგრევის წინასწარმეტყველება, — მორალის, სახელმწიფოს, რელიგიის, ოჯახის; ადამიანი თავისუფლდება პასუხისმგებლობისაგან, ხიტყვა კი აზრისგან, დაშვებულია მხოლოდ ინსტინქტი, ადამიანი — პაკო — თოჯინაა რაღაც ილუზიული ძალების ხელში. იგი გაურბის თავის შეფვარებულ საცოლეს, ტრინის, ამით გაურბის ოჯახს, მოვალეობას. აქ მოქმედებს, ალბათ, კაფკას იდეებიც. აბსურდული ზდება ლუიზას მეტად დასამახსოვრებელი ფრაზა ფილმში... „მოკალი იგი (ტრინიზე) როგორც მე მოვკალი ჩემი ქმარი და როგორც ზედავ, ციხეში არა ვარ“. გამოკეტილ, უსინათლო, შემოსახლერულ სამყაროში ეს გმირები ზუსტ უტყუარ ნიშანს ატარებენ.

— ესპანეთში, განსაკუთრებით მის სამხრეთ რაიონებში, ხალხში შენარჩუნებულია ტენდენცია თვითდამკვიდრებისკენ, ქცევის საკუთარი მოდელის შექმნისკენ, რაც ცხოვრების მთავარი ელემენტი გახდა. ხალხი აღარ არის იმდენად რელიგიური, საეკლესიო რიტუალებიც უფრო სპექტაკლის ხასიათს ატარებს. ჯერ კიდევ ფრანკოს ეპოქაში შეწყდა კათოლიკური ქვეყნის არსებობა, მეც ვეჭვობ რომ იგი იყო ოდესმე კათოლიკური. რელიგია ზედაპირული გახდა, მე ვიტყვოდი, არიან ადამიანები, რომლებიც შეგნებულად არ აქცევენ ყურადღებას რიტუალს. ჩემი გმირები ზოგჯერ ვულგარულ ენაზე საუბრობენ, მიმართავენ ნაწყვეტებს სასიყვარულო თუ რელიგიური სიმღერებიდან, მათ ენაზე რელიგიაცა და სიყვარულიც ვულ-



გარულად ქდერს, თუმცა ესპანელები არ იღებენ ამას შეურაცხყოფად, უხეშობად. ბილწისიტყვაობას ამ რელიგიურ სიმღერებში დიდი იუმორით უყურებენ. ესპანელები არ არიან რელიგიური, მაგალითად, თუ გახსოვთ, როცა ტრინი და პაკო სხვა პროვინციულ ქალაქში მიემგზავრებიან, ტრინის ხელჩანთასთან ერთად, რომელშიც თითქმის ყველა ნივთია, რაც კი აბადია (ესეც თავისებური არონიაა), თან მიაქვს დიდი ხატი — ღვთისმშობელი — „ამაღლებიდან“. პაკო ევითხება, რატომ მოგაქვსო? „წარმატების მომტანია“, — პასუხობს ტრინი. აქ აბსურდული ქმედებაა ხაზგასმული. თუმცა ესეც დოკუმენტი, რეალური ფაქტია, როცა საქმროსთან თაფლობის თვის გასატარებლად წასულმა გოგონამ თან წაიღო ხატი, რაც მეტად პოეტურად, უცნაურად მომეჩვენა.

— როგორც ანტონიო მანალო იტყვოდა, „მკრეხელობა ხალხური რელიგიის ერთი ნაწილია, ნუ ენდობით ხალხს ვინც არ მკრეხელობს. ასეთი ხალხი ათუისტურადაა განწყობილი“. ესპანური ფოლკლორის ეს მოტივი, ტრადიციული რელიგიური დოკმის, ტაბუს მიმართ ამბოხი, ანარქიული სული ძლიერად გამოხატვის თქვენს ფილმში...

— მე მალე დაიწვევ ფილმს, რომელიც სწორედ სამოქალაქო ომში მონაწილე ანარქისტ ქალებს ეძღვნება. ეს თემა ძალიან მაინტერესებს, თუმცა მაშინ პატარა ვიყავი, მაგრამ ყველაფერი კარგად მახსოვს.

— თქვენ კაფკა ახსენეთ...

— კაფკას გავლენა განსაკუთრებით ჩემი შემოქმედების დასაწყისში, ჩემს პირველ ფილმშიც ძლიერ იგრძნობა, პირველად მაშინ მოვახდინე მისი ადაპტირება. ახალგაზრდობიდანვე ძლიერ მიტაცებდა, ჩემთვის დიდი ხანია გახსნილია იგი, და დღემდე მიჯაჭვული ვარ მას. მაგრამ სრულიად სხვა შეხედულება გამიჩნდა მის შესახებ. დღეს იმდენადაა იგი ინტერპრეტირებული, იმდენად „შეეხენ“ მას, რომ სამწუხაროდ, სრულიად სხვა შთაბეჭდილებას ქმნის,

ვიდრე მაშინ, პირველად, როცა 18 წელი ასაკში აღმოვაჩინე.

— რომელი კინემატოგრაფიული ტრადიციები მოქმედებს თქვენს შემოქმედებაზე ყველაზე მეტად? ალბათ ბუნიუელის როლი ამ მხრივ დიდია?

— მე არ ვთვლი საკუთარ თავს ბუნიუელის მიმდევრად და საერთოდ შორს ვდგავარ ყოველგვარი კინემატოგრაფიული გავლენებისგან. თუმცა ვაღიარებ, რომ ჩემი შემოქმედების დასაწყისში იგი უდიდეს როლს თამაშობდა. დროის განმავლობაში განვთავისუფლდი მისი გავლენისაგან. უფრო რეალისტური, ნატურალისტური გავხადე ჩემი ფილმები. როცა ფილმს ვქმნი, ვცდილობ არ გავიხსენო იგი. ბუნიუელთან, ერთადერთი შეხების წერტილი ის მაქვს, რომ მის მსგავსად, უფრო მაინტერესებს ჩემი პერსონაჟების აზრები, ვიდრე ის, თუ რას აკეთებენ ისინი. ჩემს შემოქმედებაზე უფრო დასაყლეთის ტრადიციები მოქმედებენ.

— ვის თანაურძნობთ თქვენს ფილმში — ქალებს თუ მამაკაცებს?

— მე უფრო ქალების მხარეზე ვარ (სიცილით), რადგან სიცოცხლისადმი სწრაფვაში ისინი უფრო ძლიერნი არიან, მათ ხელში მამაკაცი თოჯინას ემსგავსება, მათი თამაშის საგანი ხდება. ჩემს ფილმებში ქალები ყოველთვის განასახიერებენ ყველაზე ბნელ, პირქუმ, სტიქიურ მხარეს. მე მჯერა, რომ მამაკაცს ბოლომდე არ ძალუძს მიეცეს სიყვარულს, თავი გასწიროს საყვარელი ადამიანისათვის განსხვავებით ქალებისაგან, რომლებიც მაქსიმალისტები არიან ამ მხრივ, მამაკაცს ნებისმიერ მომენტში შეუძლია გაახსენდეს თავისი სამუშაო, უფრო მასზე იფიქროს. მე თხუთმეტი ფილმი მაქვს შექმნილი და ეს მოტივი თითქმის ყველგან მეორდება, თუ როგორ შეიძლება გამოხატო ქალური ვნება, რადგან მათ უფრო შესწევთ უნარი ბოლომდე დაიხარჯონ. მართალია ამ „სუსტ“ არსებათა მხარეზე ვარ. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ჩამთვალთ ფემინისტური მოძრაობის ლიდერად კინოში (სიცილით).

- როგორი იყო თქვენი მუშაობის მეთოდი მსახიობებთან „საყვარლებში“?

- ამ ფილმზე მეტად დაძაბული მუშაობა ჩავატარეთ. რადგან ცოტა რეპეტიციები გავდიოდით, ძირითადად ვსაუბრობდით და ვკამათობდით. ისინი ბევრს მარჩვევდნენ, დღიდან გადასაღებ მთედანზე იწყებოდა განსჯა. როცა, უკვე ყველაფერი მოლაპარაკებული გვქონდა, სადამოსკენ შეგვეძლო ყველაფერი ხელმეორედ შეგვეცვალა. დაწვრილებით ვიხილავდით თითოეულ დეტალს, საბოლოოდ ვამტკიცებდით და მერე რეპეტიციას შევუდგებოდით, მსახიობი მთავარი ელემენტია ფილმში. ჩემის აზრით თემა და მსახიობი ერთმანეთს, ერთმანეთს ურთიერთს. ყველაფერი მათ რეაქციას, თამაშს ემორჩილება: დეკორაციები, შუქი, მიზანსცენა. ჩაცმულობაც კი იმაზეა დამოკიდებული თუ რამდენად მოხერხებულად იგრძნობს იგი თავს. როგორ ურჩევნია მას შუქისკენ წაივდეს თუ ჩრდ-ლს შეაფაროს თავი - ყველაფერს ვაკეთებ იხე, როგორც მას მოეხერხება. იგი აბსოლუტურად თავისუფალია, წინასწარ ვუთანხმდები მას თუ როგორ უკუგება იგი კამერის დაყენებას, მობრუნებას. კამერა მთლიანად ექვემდებარება მას. თუ იგი მოხერხებულად გრძნობს თავს, თამაშიც, როლიც გამოვა. ჩემი მთავარი მიზანი იყო როგორმე შემეღწი. მათ აზროვნებაში, რაც, ბუნებრივია, მოქმედებდა ფილმის გამომსახველობით მხარეზე. შევეცადე შეჩვენებინა მათი აზრთა, ფიქრთა მსვლელობა, რამდენად გამომვიდა ეს, არ ვიცი. ტექნიკური თვალსაზრისით რაიმე ერთი მეთოდი არ გამაჩნია. ფილმიდან ფილმში გამუდმებით ვცვლი მას. მსახიობზე ყველაფერი დამოკიდებული. შეიძლება იგი იყოს ბრწყინვალე არტისტი, მაგრამ თუ კამერა ან შუქი არასწორადაა დაყენებული, არ შეესაბამება სიტუაციას, ატმოსფეროს, ბუნებრივია, ეპიზოდს ჩავარდება.

- როგორი იყო არაესპანელი მაცურებლის რეაქცია?

კარგი. კომერციული თვალსაზრისითაც. ოციოდე ქვეყანამ ძალზედ კარგად მიიღო ფილმი. არ მახსოვს არცერთი

თი უარყოფითი რეცენზია მის შესახებ. საქმე იმაშია, რომ ეს ფილმი პირდაპირაა მომართული მაცურებლისკენ. ყველა ჩვენთაგანი შეიძლება მოხვდეს ამგვარ სიტუაციაში, ანუ უკვე მოხვდა კიდევ უფრო ხშირად მამაკაცები, ყველაზე მეტად ისინი ზედებიან იმგვარ ეტოლომარობაში, როცა ორი ქალიდან ერთ-ერთი უნდა აირჩიონ. მათ ცნობიერებაში გაორების, დანაწევრების პროცესი მიდის. აქ ერთი სტერეოტიპიც მოქმედებს. მაცურებელი თავდაპირველად უყურებს ფილმს როგორც მსუბუქ, გასართობ თხრობას, კომედიასაც კი, მერმე გადადის ტრაგიკულ დრამაში, ამით იმსხვრევა სტერეოტიპული აღქმა.

- პირადად თქვენზე რამდენად იმოქმედა ფრანკოს რეჟიმმა?

- 1952 წელს ვენესუელაში მოვხვდი ემიგრაციაში, საიდანაც 1959 წ. დავბრუნდი. თუმცა ოჯახი იქ დარჩა. მივხვდი, რომ სამყარო არ არის იმდენად მრავალფეროვანი, ერთი დიქტატორიდან მეორეში ამოვყავი თავი. დიქტატურა ყველგან თან მსდევდა. ვიღებდი ფილმებს, მიხვებოდა ბრძოლა ცენზურასთან მეტად მკაცრ პირობებში. საბოლოოდ შეეძელი იმის გაგება, თუ როგორ შეიძლება ამ უხეში, ბნელი ძალის ქვეშ შეინარჩუნო იმის მინიმუმი მაინც, რისი თქმაც გსურს. მაგრამ ყოველთვის თან მსდევს იმის მარადიული განცდა, რომ ყოველთვის მართალი არ ვარ, ყველაფერში დამნაშავედ ვთვლი საკუთარ თავს, დღესაც მგონია, რომ არ ვარ მართალი! (სიცილი).

- ისევე ბუნიუელის ფრაზას თუ გავიხსენებთ, „არ გიყვართ ადამიანები, რომლებიც ყოველთვის მართალნი არიან“



კედუჩის მძაბვები და ხელოვნების უაღრესიკავობები

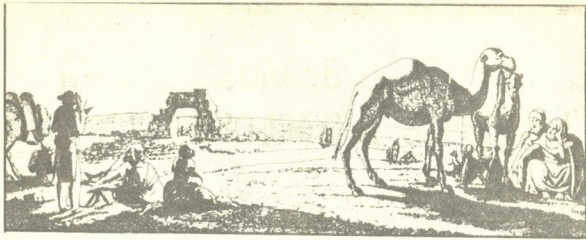
(თავი ამავე სახელწოდების წიგნიდან)

იან სვინსონი

იტალიური კულტურის ნაწარმოებთა ერთ-ერთი ყველაზე მსხვილი მძაბველი იყო გენერალი ბონაპარტი. ამას იგი ოსტატურად და გარკვეული გეგმის მიხედვით აკეთებდა, — მუდამ მისი თანხლები, ექსპერტთა მთელი შტაბი გეზს აძლევდა, რა და როგორი რაოდენობით უნდა გაეტანა დაპყრობილი ქვეყნიდან. ამასთან, ნაპოლეონი, იტალიური კამპანიით დაწყებული, მთელ თავის ნაძარცვს ლეგალურობის იერს ანიჭებდა. ეს ძირითადად, ხდებოდა იმპერატორსა და დამარცხებულთა შორის დადებული ხელშეკრულების გზით (გასაგებია, თუ რაგვარი იქნებოდა ეს ხელშეკრულება ნაპოლეონის სამხედრო გამარჯვების შემთხვევაში): ერთ-ერთი პუნქტი შეიცავდა დაპყრობილი ქვეყნის თანხმობას, საფრანგეთის რესპუბლიკისათვის გადაეცა ხელოვნების ნაწარმოებთა გარკვეული რაოდენობა და ისტორიული ძეგლები. ამგვარ ხელშეკრულებებში, აგრეთვე წინასწარ შეთანხმებებში ყველაფერი ზუსტად იყო გაანგარიშებული, მითითებული იყო ყოველი ცალკეული ნაწარმოები და მათი აუტორები. ასე მაგალითად, პარმის პრინცის კაპიტულაციის დოკუმენტში ნათქვამია, რომ „იგი მხედართმთავარს (გენერალ

ბონაპარტს) გადასცემს მის მიერ შერჩეულ ოც სურათს იმ ნაწარმოებებიდან, რომლებიც ამჟამად პარმაშია დაცული“. მოდენას პრინცს თავის მხრივ საკუთარი გალერეიდან ან ადგილმამულიდან უნდა გადაეცა საამისოდ დანიშნული „მოქალაქეების“ მიერ შერჩეული ოცი სურათი. გასაგებია, რომ „მოქალაქეები“ ფრანგები იყვნენ.

ნაპოლეონი არავის და არაფერს ინდობდა. ასე მოიქცა იგი ვატიკანის მიმართაც, უფრო სწორად, აქ დაცულ ხელოვნების ქმნილებათა მიმართ. საკმარისია გაუიხსენოთ, რომ იტალიაში ხელოვნებას ქომაგობდნენ აღორძინების ეპოქის ისეთი გამოჩენილი პიროვნებები, როგორებიც იყვნენ პაპები იულიუს II, პავლე II, ლეო X. მათ ჩაუყარეს საფუძველი ტაძრებში თავმოყრილ ხელოვნების ძვირფას ნიმუშებს. ვატიკანის კოლექციები ნათელი დადასტურებაა ყველა დროის უდიდესი ევროპული სასახლის სიძლიერისა და დიდებულებისა. იგი იფურჩქნებოდა ისეთივე, და კიდევ უფრო მეტი ბრწყინვალეობით ვიდრე საერო მფლობელობანი, მაშინაც კი, როცა პოლიტიკური ძალაუფლება მთლიანად დაკარგა. სამოციქულო დელაქალაქის მუზეუმებისა და გალერეების



ეგვიპტეში ვივან-დენონის მოგზაურობის ჩანახატი

ძველთა კომპლექსი უეჭველად უმნიშვნელოვანესია მსოფლიოში არა მხოლოდ აქ დაცული ხელოვნების ნაწარმოებების, არამედ იმ სათავსოთა წყალობითაც, რომლებშიც ისინი ინახება. მთელი რიგი ამ დარბაზებისა სპეციალურად ამ მიზნით იყო აგებული, მაგალითად, ზორჯიას აპარტამენტები.

ვატიკანის განძეულობებს თავს უყრიდნენ რომის პაპები. იმ იტალიური ოჯახების შთამომავალნი, რომლებმაც ისტორიაში სახელი გაითქვეს კოლექციონერობით. უნდა აღინიშნოს, რომ პაპები სარგებლობდნენ განსაკუთრებული პრივილეგიებით, — საკუთრებაში ჰქონოდათ არა მხოლოდ ქრისტიანული ეპოქის ხელოვნების ნიმუშები, რომის მრავალრიცხოვან კატაკომბებში აღმოჩენილი და ვატიკანს დაქვემდებარებულ ტაძრებში დაცული საგნები, არამედ რომში არქეოლოგიური გათხრების დროს ნაპოვნი მრავალი ნივთიც. ამიტომ, შეიძლება გაბედულად ითქვას, რომ ვატიკანში თავმოყრილი ქმნილებები — ეს არის რამდენიმე ცალკეული, ავტონომიურად განვითარებული ობიექტი, რომლებიც ყალიბდებოდა ანტიკური და ახალი ხელოვნების დიდად ფასეული ნივთებისაგან. არ არის გასაკვირი, რომ ნაპოლეონი გულგრილი ვერ დარჩებოდა ამ ფაქტისადმი.

იმისათვის, რომ მითქმა-მოთქმა ნაპოლეონის ქმედებათა ირგვლივ გაზვიადებული არ მოგვეჩვენოს, მოვიზომოთ სამოციქულო დედაქალაქთან დადებული ხელშეკრულების ტექსტის ერთ-ერთ

პუნქტს კაპიტულაციის შესახებ. რომელიც ხელმოწერილია ბოლონიაში 1796 წლის 23 ივლისს. ფრაგმენტი მიეკუთვნება ხელშეკრულებათა და ტრაქტატების დიდ კრებულს, რომლის გამოცემის ინიციატორია გერმანელი იურისტი და დიპლომატი, გეტინგენის უნივერსიტეტის პროფესორი გეორგ ფრიდრიხ ფონ მარტენსი (1756-1821). დაწყებული საქმის გამგრძელებელთა მიერ ეს კრებული გამოდიოდა 1944 წლამდე ასე მაგალითად, კრებულში ეპოპულობთ არცთუ ჩვეულებრივ ამგვარ ცნობებს:

„განაკვეთი VIII. რომის პაპი საფრანგეთის რესპუბლიკას გადასცემს ას სურათს, ქანდაკებას, ჭურჭლეულს, იმ კომისართა მიერ შერჩეულს, რომლებიც რომში იქნებიან გამოგზავნილნი. ამ ნივთებს შორის უეჭველად იქნება იუნი ბრუტუსის ბრინჯაოს ბიუსტი და მარკუს ბრუტუსის მარმარილოს ბიუსტი, რომელიც ამჟამად კაპიტოლიუმშია დაცული; ამას გარდა, ამავე კომისართ უნდა შეარჩიონ ხუთასი ხელნაწერი“.

როგორც იტყვიან, კომენტარები ზედმეტია. მსგავსი ვითარება იყო ვენეციაში, რომელთანაც ასეთივე ხელშეკრულება გაფორმდა. საიდუმლო დანართში (მოცემულ შემთხვევაში) განსაზღვრული იყო კონტრიბუციის რაოდენობაც. თუმცა კი ამჯერად იგი მოკრძალებული იყო, მაგრამ იმპერატორმა მალე ინანა თავის თავშეკავებულობა და იმაზე მეტი მონიღომა, ვიდრე მილანის ხელშეკრულება ითვალისწინებდა. თავისი „მხატვრული ექსპერტების თან-

ხლებით“ იგი პირადად არჩევდა საკონფისკაციოდ გათვალისწინებულ ხელოვნების ნიმუშებს მათ შორის საქალაქო შედეგებს — ბრინჯაოს ცხენებს წმ. მარკოზის ბაზილიკიდან. სხვათა შორის, ეს ქმნილებები ვენეციელებმა ოდესღაც თვითონვე ამგვარი ხერხით მოიპოვეს. ასე რომ, ბედი-მდევაი ზოგჯერ სამაგიეროსაც მიუზღავს ხოლმე აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ვენეციაში (ეს, ალბათ, ერთადერთი შემთხვევაა) ძარცვის აქტიაში — ბრინჯაოს ცხენების ჩამოსახსნელად, პოლონეთის ლეგიონები გამოიყენეს.

განსაკუთრებით დაწვრილებით იყო დამუშავებული ბოლონიასთან ხელმოწერილი ხელშეკრულება ხელოვნების ნაწარმოებთა კონტრიბუციის შესახებ. მასში ჩამოთვლილი იყო ოცდათერთმეტი სურათი. ორი ბრინჯაოს ქანდაკება, ერთი ანტიკური თეატრალური ნიღაბი, ორი თასი, ოთხი ეტრუსკული ლარნაკი, ხუთას ორმოცი ხელნაწერი და ასოთხუთმეტი უძველესი გამოცემა.

ხელშეკრულება ხელშეკრულებად, მაგრამ ფრანგები ყველაფერს კადრულობდნენ ხელოვნების ნაწარმოებთა მისასაკუთრებლად. იმ შემთხვევაში, თუ ვინმე ფრანგ ჯარისკაცს თავს დაესხმოდა, ან სხვა რაიმე საპროტესტო ქმედებას გაბედავდა რეპრესიული ღონისძიებების სახით, იმპერატორის კომისრები კონფისკაციას უკეთებდნენ მის საკუთრებას,

თუკი საფრანგეთის ხელოვნების მუზეუმისთვის შენამენად მიიჩნევდნენ. სწორედ ამ შემთხვევაში, როცა ნაპოლეონმა თავის მიზანს ვერ მიაღწია. დიდი გაბედულება გამოიჩინა ფლორენციის ცნობილი გალერეის უფიცის დირექტორმა ტომაზო პუჩინიმ. ნაპოლეონს მოახსენა, რომ ნაწარმოებები, რომელთა კონფისკაცია სურდა, პრინცის საკუთრება კი არა, ხალხის საკუთრებაა. ეს მართლაც ასე იყო: მედიჩის საგვარეულოს უკანასკნელმა წარმომადგენელმა მთელი ეს კოლექცია უფიცის გალერეას უანდერძა, რაც იმ დროის პოლიტიკურ სიტუაციას უკავშირდებოდა, — საქმე, ძირითადად, იმაში იყო, რომ მედიჩის კუთვნილებანი პაბსბურგელებს არ მიეცათ. სწორედ ამიტომაც, ანდერძის ტექსტში საგანგებოდ იყო მითითებული განძეულის „ტოსკანიის სახელმწიფოსათვის“ გადაცემის თაობაზე, იმ პირობით, რომ „კოლექცია არასოდეს არ უნდა გასულიყო ფლორენციის საზღვრებს გარეთ და მომსახურებოდა ყველა ხალხის საზოგადოებრივ კეთილდღეობას“. ნაპოლეონის ქმედების წინააღმდეგ გაიმარჯვა ფუნდამენტურმა არგუმენტმა: იმპერატორი, დამარცხდა თავისივე იარაღით. იმ დროს, როცა ნაპოლეონი გალერეით დაინტერესდა, ე.ი. XVIII საუკუნის ბოლო მეოთხედში, ექსპოზიცია ღია იყო დამთავლი-

აბუ-სიმბელი, საკურთხევის ხედი XIX საუკუნეში





ეგვიპტური სარკოფაგი ვატიკანის მუზეუმიდან

რებლებისათვის და, ცხადია, იმპერატორი ინფორმირებულ იყო.

უბრუნდებით რა საუბარს ვატიკანის გამარცხის შესახებ, უნდა მივუთითოთ, რომ იმპერატორი მიღწეულს როდი დასჯერდა. კელავაც არსებობდა ცდუნებანი და არც მათი გამოყენების სურვილი იყო დაძლეული. ეს მან განახორციელა ერთი წლის მოგვიანებით, როცა ტოლენტინოში მორიგი ზელშეკრულება დადო. მაშინ ვატიკანს ჩამოართვა კიდევ ასი სურათი და სამოცდაოთხი ქანდაკება. მათ შორის იყო რაფაელის „ფერისცვალება“ და კარავაჯოს „საფლავად დაღება“.

იბადება კითხვა: როგორ წარმართა ვატიკანიდან გატანილ განძეულობათ შემდგომი ბედი?

ფრანგების დამარცხების შემდეგ პაპმა პიი VIII გატაცებული განძეულის დაბრუნების მიზნით პარიზში მიავლინა

ანტონიო კანოვა, რომელიც 1802 წლიდან კაზმულ ხელოვნებათა გენერალური ინსპექტორის მოვალეობას ასრულებდა ვატიკანში. კლასიციზტური ქანდაკების გამოჩენილმა წარმომადგენელმა, სახელგანთქმულმა მოქანდაკემ მისია წარმატებით განახორციელა. — ფრანგების მიერ მითვისებული სურათებისა და ქანდაკებების ნახევარზე მეტი რომში იქნა დაბრუნებული. როგორც ეს ასეთ შემთხვევაში ხდება ხოლმე, ყველაფრის დაბრუნება ვერ მოხერხდა, ვინაიდან საომარ მოქმედებათა განუკითხაობა ხელს უწყობს ნივთების გაფანტვასა და გაქრობას.

ნაპოლეონის მრჩეველი, განსაკუთრებით ღირებული ნაწარმოებების შერჩევაში ევროპის ყველა გალერეიდან, იყო ბარონი დომინიკ ვივან-დენონი, 1797 წლიდან იმპერატორის მთავარი ექსპერტი, ფრანგული სამუზეუო საქ-

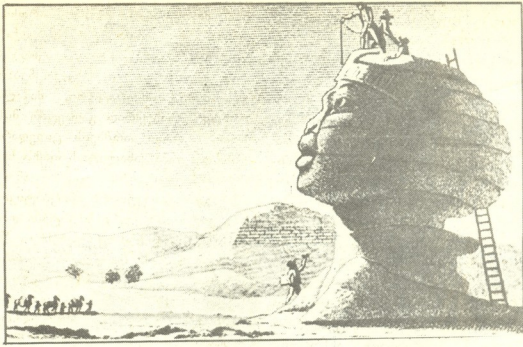
მის შეფი და ლუერის მომავალი დირექტორი. მან ძალზე თანმიმდევრულად გაატარა პრინციპი: საფრანგეთში უნდა აღმოჩნდეს ყოველივე განსაკუთრებით ფასეული ევროპაში. ვივან-დენონის მხურვალე თანამდგომი იყო ახალგაზრდა ოფიცერი მარი-ანრი ბეილი. რაციონალიზტი და რომანტიკოსი, ფაქიზი ფსიქოლოგიური ანალიზის ოსტატი. ის მონაწილეობდა როგორც იტალიურ კამპანიაში, ასევე ნაპოლეონის მოსკოვზე ლაშქრობაშიც. ხანგრძლივად ცხოვრობდა იტალიაში, რომლის კულტურას დიდად აფასებდა. ნაპოლეონის მრავალი სამხედრო ლაშქრობის მონაწილე, იგი არაფერს ერიდებოდა და იტაცებდა, რისი გატაცებაც კი შეეძლო. ანბორციელებდნენ რა საფრანგეთის უპირატესობის პრინციპს კულტურის სფეროში, ნაპოლეონმა და ვივან-დენონმა არ დაინდეს არც პოლონეთი. თუმცა იგი დაპყრობილ ქვეყნებს არ მიეკუთვნებოდა, პირიქითაც, ბონაპარტის ერთგული მოკავშირე

აყო. მიუხედავად ამისა, ბარონმა და ნონმა ასრულებდა რა ნაპოლეონის მითებებს, სასიკვდილო ლახვარი ჩასპოლონეთში დაცულ ხელოვნების კოლექციებს. იმპერატორი, მაგალითად ითხოვდა საჩუქრად გადაეცათ მისთვის ხუთი სურათი ვარშავის ციხედარბაზიდან. დენონმა კანალეტოს ოთხი სურათი და ბაჩარელის ერთი ტილო ამოარჩია ამას გარდა, საკუთარი ინიციატივით მისაკუთრა ანტიკური ბიუსტები და პალმა უმცროსის სურათი ვარშავის წმ. იანის ტაძრიდან. რამდენი ამგვარი „სუვენირი“ წარიტაცეს ნაპოლეონის ოფიცრებმა პოლონეთის სხვა ადგილებიდან ცნობილია, იმპერატორის როგორი აღტაცება გამოიწვია ვილნოს წმ. ანას ეკლესიამ. მაშინ განაცხადა, რომ „ცეცხლოვანი“ გოთიკის ამ დიდებულ ქმნალებს დაეშლიდი და პარიზში წავიღებდიო.

აქ გავიხსენოთ ჰანს მემლინგის სურათების ისტორია მხატვრის ტრიპ-

ფარონი ნადირობისას. აკლამის კედლის მონატულობა





დიდი სფინქსი გიზეშო

ტიტი იმდენად ცნობილი იყო, რომ ქალაქის სტუმრებს განსაკუთრებით იზიდავდა. ამიტომაც არ არის გასაკვირი გდანსკში ღენონის გამოჩენა, ცხადია, გარკვეული განზრახვით. პეტრე პირველისაგან განსხვავებით იგი არაერთად მორიდლებას არ იჩენდა. ყოველგვარი ცერემონიის გარეშე, განკარგულება გასცა შეეფუთათ სურათი და პარიზში გაეგზავნათ. საფრანგეთის დამარცხებამდე, რამდენიმე წლის მანძილზე, ტილო პარიზში იყო გამოფენილი.

იმპერიის მრჩეველის სიხარბე იმდენად წრეგადასული იყო, რომ თავისი მიზნის მისაღწევად ნაპოლეონის ნათესავებთან კონფლიქტსაც კი არ ებუებოდა. ესპანეთისაგან მან მოითხოვა (იმდროისათვის ეს უკვე ჩვეულ ამბად იქცა) ხელოვნების ნაწარმოებთა კონტრიბუცია. ამ შემთხვევაში საქმე ეხებოდა ოც სურათს. ამ ქვეყნის მეფე კი ნაპოლეონის მკვიდრი ძმა — ჟოზეფ ბონაპარტი გახლდათ. პაბსბურგთა და ბურბონთა კუთვნილი ნაწარმოებები რომ არ გაეფანტა, მეფემ განკარგულება გასცა ამ რაოდენობის სურათები შეერჩიათ მონასტრებში, რომლებიც ესპანეთში მრავლად იყო როცა გზავნილები ის არ აღმოჩნდა, რასაც ელოდა. ღენონი თვითონ გაემგზავრა ესპანეთში და, ცხადია, კიდევ უფრო უხვი ნადავლი წამოიღო —

ორას ორმოცდაათი სურათი, რომელზეც განაცხადა — „ესპანეთის კამპანიის სამაგიეროა“.

მაგრამ ნაპოლეონის ქმედებანი ამით როდი ამოწურება. ძარცვა შეეზო ყველა ქვეყანას, სადაც კი მისი არმია შევიდა. გერმანიიდან — დიუსელდორფისა და მიუნხენის გალერეებიდან გამოიტანეს ოცი სურათი. დრეზდენში ღენონმა სცადა კონფისკაცია მოეზდინა კორეჯოსა და ჰოლბეინის რიგი სურათებისა, მაგრამ პოლიტიკურ მოსაზრებათა გამო ნაპოლეონი ამაზე არ დათანხმდა.

ალბათ ღირს იმის გახსენებაც, კარლოს დიდმა თავის დროზე რომიდან ორმოცი ანტიკური სვეტი და იმპერატორის სარკოფაგი, ნეშტიურთ რომ წამოიღო. რუსეთშიც კი, სადაც სასტიკი დამარცხება იგემა, ნაპოლეონმა ძარცვისაგან ხელი როდი აიღო. მოსკოვის აღების დროს კრემლიდან გაიტაცა ივანე მრისხანეს შესანიშნავი ოქროს ჯვარი, ნიკოლოზის ჭიშკრიდან მოხსნა არწივის გამოსახულება. ამას გარდა, ფრანგები შეუდგნენ სენატის სასახლის გუმბათიდან წმ. გიორგის ქანდაკების ჩამოხსნას. დემონტაჟის არცოდნის გამო ქანდაკება დაიმსხვრა. მოსკოვში ფრანგების პარპაში ხანმოკლე იყო, მაგრამ ვინ იცის, როგორ წარიმართებოდა ერმიტა-



ლაშინი

ვის ბედი, ნაპოლეონს რომ პეტერბურგის ოკუპაცია მოეხდინა.

ნაპოლეონის სეინდისზეა აგრეთვე ეგვიპტეში შეჭრა. რეიდი, როდესაც, 1798 წელს, ავანტურისტული ლაშქრობით გაემართა აფრიკაში, რათა შებმოდა მის მუღმივ მოწინააღმდეგეს — ინგლისს. იმპერატორმა თან წამოიყვანა გამოჩენილ მეცნიერთა შტაბი, გამოიყენა რა „იტალიური მოდელი“. ამჯერად მას რაიმე ხელშეკრულებისთვის არ მიუმართავს. უეჭველია, ამ ლაშქრობის შედეგს წარმოადგენდა ეგვიპტის არქეოლოგიის დაბადება. ნაპოლეონის თანმხლები მეცნიერთა ჯგუფის მიერ ქვეყნის შესწავლა უდიდეს სიძნელეთა მიუხედავად, ბრწყინვალედ შესრულდა. მაგრამ სამხედრო მოქმედებათა პარალელურად წარმართული ეს აქცია, უთუოდ ძარცვის აქციაც იყო. მოცემულ შემთხვევაშიც, მკვლევართა ჯგუფი ფრანგული კულტურის უპირატესობის აღიარებით ხელმძღვანელობდა და თვითონვე წვეტილად ძველი ეგვიპტის მიკვლევულ ძეგლთაგან რომელი იყო ღირსეული საფრანგეთის მუზეუმებისათვის. ქვეყნიდან გასაზიდი ნივთების ტრანსპორტირებისას ფრანგებს მუღმივად ხელს უშლიდნენ ინგლისელები, ცხადია, არა მა-

ღალი იდეებისთვის, არამედ გამოჩენისათვის.

ნაპოლეონის მძარცველუმი ლაშქრობების წყალობით საფრანგეთში თავი პოყარა ხელოვნების აურაცხელმა ნაწარმოებმა, რომლებიც ამშვენებდნენ როგორც იმპერატორის სასახლეებს. ისე კერძო კოლექციებს პროვინციებში მსოფლიო მნიშვნელობის შედეგრთა დიდი ნაწილი განთავსებული იქნა ლუერში, რომელიც უკვე 1793 წლიდან გაიხსნა საყოველთაო დათვალეირებისათვის. 1810 წელს გამოცემულ ლუერის სამუზეუმო კატალოგში შეტანილია იმდენი და ისეთი შედეგრები, რომელთა ხილვა მანამდე ძნელად წარმოსადგენი იყო. მათ შორისაა რაფაელის ოცდარვა ხურათი, ტიციანისა — ოცდაოთხი, რუბენისა — ორმოცდაცამეტი ვან დეიკისა — ოცდაოთხმეტი, რემბრანტისა იმდენივე და სხვ.

ნაძარცვი ხელოვნების ნაწარმოებთა საფრანგეთში, პარიზში ჩამოტანა მუღმად საზვიამოდ აღინიშნებოდა, და თუ ეს ქმნილებანი განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებებისა იყო, მაშინ შეიძლება ჰქმდარიტ დღეხასწაულში გადაიზრდებოდა ხოლმე. შემონახულია ამ დღეხასწაულების ბევრი აღწერა. ერთ-ერთი მათგანი გვამცნობს:

„1798 წლის 28 ივლისს მზიან დღეს პარიზელები ქუჩებში გამოუფინენ. მიუხედავად ხიცხისა, ყველა უჩვეულოდ გამოცოცხლებულიყო, მოუთმენლად აცეცებდნენ თვალებს და ცდილობდნენ მიხერხებული ადგილი დაეკავებინათ. ხმაური, ბავშვების ყვილ-ხვილი იმას მიუთითებდა, რომ ხალხი რაღაც განსაკუთრებით სასიამოვნო მოვლენის მოლოდინში იყო. და მართლაც, ქალაქში ხმა გაეარდა, რომ ივლისის ამ დღეს ყველას შეეძლო მოწმე გამოხდარიყო საფრანგეთის მორიგე ტრიუმფისა: ლუერისკენ მიემართებოდა იტალიიდან გამოტაცებული ანტიკური ხელოვნების დიდებული ქმნილებებით დატვირთული ტრანსპორტი. იზრდებოდა დამაბულობა, ადამიანები მოუთმენლად ელოდნენ ხანახაობას. უცებ, შორიდან მოისმა დოლების ხმა, რომელიც ყოველწამს ახ-



ენგრი. ნაპოლეონი სამეფო ტახტზე

ლოვდებოდა. ხალხი მღელვარებამ მოიცვა და გაირინდა. და, აი, შორს გამოჩნდა მხედართა დინჯად მომავალი ესკადრონი, მათ უკან — ფეხოსანთა რაზმი, რომელთაც წინ მედლოვები მოუძლოდნენ. სამხედროები ამაყად უმზერდნენ თავმოყრილ ხალხს.

ეს იყო ერთ-ერთი დიდებული დღე, სროლის, ბრძანებების, შეტაკებების ხმაურის გარეშე. მეომრებს ხალხის აღტაცება და აღიარება სწყუროდათ. ბოლოს გამოჩნდა მწკრივი მდიდრულად მორთული ოთხთვალეებისა, რომლებშიც ძაღვანი რაშები იყვნენ შებმულნი. ორივე მხარეს მათ იცავდნენ შეიარაღებული ფეხოსნები. ოთხთვალეები დატვირთული იყო დიდებული ქანდაკებებითა და სურათებით. აღტაცებისაგან გაოგნებული ხალხი სასოებით შესცქეროდა „აპოლონ ბელვედერელს“, „ვენერა მილოსელს“, „ლაოკოონს“, „დისკოს მტყორ-

ცნელს“, „მომაკვდავ გლადიატორს“ და იტალიელ ოსტატთა სურათებს, რაფაელით დაწყებული, მომხიბლავ „მადონა ლორეტოდან“ და სხვა. გაზარებული ხალხისთვის ყოველივე ეს საფრანგეთის გამარჯვებისა და დიდების დამადასტურებელი იყო. დასასრული არ ჰქონდა შეძახილებს: „გაუმარჯოს საფრანგეთს!“, „გაუმარჯოს იმპერატორს!“. მოზიემთა თავზე სამფეროვანი დროშების ფრიალი ფერადოვანი მოზაიკის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. და განა არ იყო საზეიმო ის, რომ საფრანგეთი სამარადჯამოდ ფლობდა ჩამოტანილ განძს“.

მაგრამ მოვიდა სამაგიეროს გადახდის დროც. თავდაპირველად მოკავშირეებს არ სურდათ ლუდოვიკო XVIII ბურბონის კომპრომეტირება. ჯერჯერობით პოლიტიკური მოსაზრებანი ეღობებოდა ნაძარცვი ხელოვნების ნაწარმოებების უკანვე გამოთხოვას. როცა ვინმე,

ანტინაპოლეონური კოალიციიდან ამ საქმის დაწყებას განიზრახავდა (დაახლოებით 1814 წლიდან), ეს მიზნე არ კეთდებოდა პირდაპირი გზით. ჯერ ერთი, თვით მარცვის ფაქტი საიდუმლოდ ინახებოდა, მეორეც, ყოველივე ინდივიდუალურად იხილებოდა, ეხებოდნენ მხოლოდ იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც საჯაროდ არ ყოფილა გამოფენილი და მათი გაქრობა შეუძნეველი დარჩა. როგორც ლუდოვიკო XVIII, ისე ტალეირანს მშვენივრად ესმოდათ, რომ ადრეთუ გვიან საფრანგეთს უნდა დაებრუნებინა მიტაცებული, მაგრამ დაბრუნებაზე არ თანხმდებოდა ვივან-ლენონი, რომელიც საფრანგეთის მუზეუმებს განაგებდა. იგი ყველაფერს აკეთებდა, რათა თუნდაც ცალკეულ დათმობებზე არ წასულიყო. 1815 წლის კონგრესის შემდეგ მოკავშირეებმა უკვე ხელი აიღეს ცერემონიებზე და ნაპოლეონის მიერ დაპყრობილმა ყველა ქვეყანამ მოითხოვა ნაძარცვი კულტურის ძეგლების უკან დაბრუნება. მაგრამ თითოეული ქვეყანა წინააღმდეგობას წააწყდა, თანაც არა საფრანგეთის მთავრობის მხრიდან არამედ ლუერის დირექციიდან. სამართლიანობა, ბოლოსდაბოლოს, დამარცხებულთა მხარეს აღმოჩნდა. 1815 წელს პრუსიის, ინგლისისა და ავსტრიის ჯარები თავიანთი კუთვნილების დაბრუნებას შეუდგნენ.

ამრიგად, ფრანგების სიამაყიდან, — ლუერიდან იძულებით იქნა გამოზიდული განძეულობათა მნიშვნელოვანი ნაწილი. საარქივო დოკუმენტებისა და წიგნების გარდა ეს განძეული შეადგენდა ორიათასამდე მხატვრულ ნაწარმოებს. ზოგი რამ ადგილზე დარჩა. ექსპონატები უბრუნდებოდა ქვეყნებს, საიდანაც ისინი წარიტაცეს.

როზმონტ ცნობილია, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები არის ავტორისა და რეალური სამყაროს ურთიერთობის გამოვლენის კერძო შემთხვევა. სინამდვილის შემეცნების შედეგად იქმნება ამ რეალობის მიკრომოდელი, რომელიც ხელოვნანის ინდივიდუალურ მსოფლგანცდის პრიზმაშია გარდატეხილი.

ადამიანის მისწრაფება დაეფიქსირებინა რეალობა, შეიმჩნეოდა ჯერ კიდევ პირველყოფილი საზოგადოებრივი ფორმაციის ჩანასახის პერიოდშიც. ჩვენამდე მოღწეული ძველ პაპირუსთა თუ გამოქვაბულთა შესწავლით დადგინდა, რომ ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობის წარმოჩენის პირველი ცდები რეალობის ასლის შექმნით გამოირჩეოდა. საზოგადოების ფორმაციისა და ხელოვნების შემდგომმა განვითარებამ, თავისთავად გამოიწვია ზემოხსენებულ ურთიერთობათა გამოსახვის უფრო მაღალი ფაზის წარმოქმნა და დიფერენციაცია. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ხელოვნება ყოველთვის იყო დროის დაეფიქსირების საშუალება და მეორედ სიცოცხლეს ანიჭებდა ადამიანის აზრებს, განცდებსა და შეგრძნებებს. იქმნებოდა „რეალური სამყარო“, რომელიც რეალობის მსგავსი იყო, მაგრამ ავტონომიურად არსებობდა დროში. ცივილიზაციის განვითარებამ არა მარტო ჩამოაყალიბა სამყაროს აღქმა საგნობრივ-სახეობრივ სტრუქტურაში, არამედ გამოიწვია მათი დიფერენციაცია.

ხელოვნების ყოველ დარგს, როგორც ცნობილია გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური ნიშან-თვისებები. თავისებური სასაუბრო ენა, რომლითაც იგი რეალობას ასახავს. მხატვრობაში ეს ფერთა გამაა, გამოსახულება, ლიტერატურაში — სიტყვა, მუსიკაში — ბგერები, თეატრში — ცოცხალი ქმედება, ხოლო კინომ დაბადებისთანავე ხელოვნების

ოპერატორ-თანაავტორი ანუ ოპერატორის ხელოვნების ზოგადი საკითხის გავლ

მანა ლეჟანიძე

ყოველი დარგიდან შეითვისა არა მხოლოდ ესთეტიკური პრინციპები, არამედ გამომსახველობითი საშუალებებიც, ცივილიზაციისა და ხელოვნების ყოველი დარგის სინთეზის შედეგად კინოხელოვნებამ თავდაპირველად წარმოაჩინა ინდივიდუალური, უნიკალური და უნივერსალური სამეტყველო ენა. როგორც ცნობილია, კინოს ძირითადი სამეტყველო ენა გახდა მოძრაობის გამოსახულება. ტექნიკური პროგრესისა და წმინდა სპეციფიკური აზროვნების, შედეგად კინოხელოვნებამ განიმტკიცა თავისი გამორჩეული ადგილი, როგორც მოძრაობის გამოსახულების შაფიქსირებელმა ხელოვნებამ. კინომ გამოიყენა რა სიტყვა, ფერი, გამოსახულება მოქმედება, მისი ფორმები აღბეჭდვით, შექმნა დროსა და სივრცეში არსებული მიკროსამყარო, რომელიც აერთიანებს კიდევ ხელოვნების ყოველ დარგს ლიტერატურასთან ერთად და ემიჯნება კიდევ თითოეულ მათგანს, ამოქმედებული, მოძრაობის სანახაობის ფიქსაციით, რომელიც მხოლოდ მისთვისაა დამახასიათებელი.

ძირითადად გამოსახულება, რაც იკონოგრაფიისთვის არის ნიშანდობლივი, მაგრამ შინაგანი და გარეგნული მოძრაობები მოქცეულია გასაგები, წინასწარგანზრახული წესრიგის მიხედვით, ჭარკვეულ დაფიქსირებულ ფორმაში. გარესამყაროს თვისებები — ბუნებრიობა, სახიერება, ხმაუ-

რი, ბგერა, სიტყვა, მოქმედება და სხვა, აქ ქაოსურ მოძრაობათა ერთობლიობას ემიჯნება. ამ გარკვეული, შინაგანი წესრიგის მიკვლევა კინემატოგრაფიაში ხდება მონტაჟის მეშვეობით, მონტაჟი კი კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი საშუალებაა.

როგორც ცნობილია, კინო სინთეზური ხელოვნებაა და ამ სინთეზის წარმოქმნისთვის თითქმის ერთნაირად იღვწიან სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები: რეჟისორი, ოპერატორი, მხატვარი, მსახიობი და ა. შ. მაგრამ ძირითადად კინოხელოვნებაში მაინც უპირატესობა ენიჭება რეჟისორის ოსტატობას. სწორედ ის არის მამოძრავებელი ძალა, სტიმულატორი იმ პროცესისა, რომელსაც შემოქმედება ეწოდება. მაგრამ ამჟამად ჩემთვის საინტერესოა ოპერატორის პროფესია, ის, თუ რა როლს ასრულებს ოპერატორი ფილმის შექმნაში და რას წარმოადგენს ოპერატორის ხელოვნება.

კინემატოგრაფის დაბადება დაკავშირებული იყო ოპერატორის ხელოვნების წარმოშობასთან. ოპერატორის ხელოვნებამ კინემატოგრაფიის განვითარებასთან ერთად განვლო მრავალი საინტერესო ეტაპი. ხდებოდა ტექნიკის განვითარება და დახვეწა. ოპერატორის ხელოვნება იქნდა უფრო მნიშვნელოვან ფუნქციას ფილმის შექმნის პროცესში.

ოპერატორის ხელოვნება შეიძლე-



ბა შევადართო მხატვრის ოსტატობას, თუ მხატვარი ფერწერული ტილოს შესაქმნელად იყენებს ფუნჯს, ფერთა გამას, საღებავს — ოპერატორი კამერის საშუალებით ქმნის ფილმს, მისთვის კამერა ფუნჯია, რომლის მეშვეობითაც ხატავს რეალობას, ხორცს ასხამს რეჟისორულ ჩანაფიქრს. ოპერატორის ხელოვნების გარეშე წარმოუდგენელია კინემატოგრაფი. იგი ფილმში ასრულებს ემოციური ზემოქმედების ფუნქციას, კამერის მეშვეობით გვთავაზობს გარკვეულ მინიშნებებს, აქცენტებს ფილმში, ეხმარება რეჟისორს სახეების, ხასიათების გამოკვეთაში. მის სამუშაო მასალას წარმოადგენს ფერი, სივრცობრივი კომპოზიცია, შუქ-ჩრდილი და ა. შ. ამგვარად, ოპერატორის ხელოვნების განხილვა შეიძლება არა მარტო როგორც ფოტოგრაფიის, გამოსახულების ტექნიკური ასახვისა, არამედ იმის მიხედვითაც, თუ როგორ შეძლო გადმოეცა სახეები მხატვრული, ფერწერული გამომსახველობითი ფორმებით.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამჟამად თანამედროვე კინოში გამოიკვეთა ორი ტენდენცია:

პირველი — კინო მიისწრაფის ასახოს არამარტო გარშემო არსებული სამყარო, ბუნება, თანამედროვე ოპერატორული ხელოვნება დგამს ახალ ნაბიჯებს. ნატურა ტრანსფორმირდება. იცვლება მხატვრულად, ინარჩუნებს რა რეალურ ჩარჩოებს, გვთავაზობს მხატვრულ-ინდივიდუალური ხედვით აღბეჭდილ ახალ რეალობას. კინემატოგრაფი შეძლებისამებრ „ერევა“ ბუნებაში სინათლით, ფერით, ობტეკით, ტემპით, რომ შექმნას ეკრანზე ახალი „მგრძნობელობითი სამყარო“.

მეორე — კინოში გამოიკვეთა ოპერატორის მისწრაფება მაქსიმალურად ასახოს სუბიექტური დამოკიდებულება სამყაროში მიმდინარე პროცესების მიმართ. კამერის მეშვეობით წარმოიშობა ე. წ. „გულახდილი კინემატოგრაფი“. კინოეკრანი მძაყურებელს სთავაზობს არა მარტო მსახიობის, არამედ რეჟისორის, ოპერატორის და მთელი ვადამ-

ლები ჯგუფის ემოციურ მდგომარეობას. რა თქმა უნდა. ეს ორი ტენდენცია ისახა ქართული ეროვნული ოპერატორული კინოსკოლის მუშაობაშიც.

თანამედროვე კინოში, როგორც უკვე აღვნიშნე, ტექნიკის განვითარებამ გარკვეულწილად გააიოლა ოპერატორის ხელოვნება, ფარი გახდა უფრო „მგრძნობიარე“, რამაც დაბადა შესაძლებლობა თვალშისაცემი, საინტერესო კინოეფექტის შექმნისა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სწორედ კინოტექნიკის საოცრად სწრაფმა, პროგრესულმა განვითარებამ, მისი შესაძლებლობების ასე ვთქვათ, შეუზღუდავმა გაქანებამაც, შეუწყო ხელი ერთობ დიდი რაოდენობით დასავლეთის კინოში სთავგადასავლო, ფანტასტიკური და საშინელებათა ფილმების შექმნას.

ქართულ კინემატოგრაფს, ტექნიკის ამ საოცრად სწრაფმა განვითარებამ, რა თქმა უნდა, გვერდი აუარა. ფაქტურად დღესდღეობით ქართულ კინოში მუშაობენ საკმაოდ დაბალი ხარისხის, ტლანქი კინოაპარატებითა და კინოტექნიკით, რაც თავისთავად ზღუდავს იმ კოლოსალურ შესაძლებლობებს, რომლებიც ყოველმხრივ ათვისებული აქვს დასავლეთის კინემატოგრაფს.

ტექნიკის იმ დაბალ დონეზე დარჩენამ ქართველ ოპერატორთა მუშაობაში ერთის მხრივ მრავალი სირთულე წარმოშვა და მაინც ქართველმა ოპერატორებმა ყველაფრის მიუხედავად შეძლეს შეენარჩუნებინათ ქართული კინოსთვის დამახასიათებელი კადრის პოეტურობა, მისი ფერწერულობა.

კინოს ისტორიაში არაერთი მაგალითი გვაქვს რეჟისორისა და ოპერატორის მჭიდრო კავშირის, შემოქმედებითი ურთიერთობების, ურთიერთშემოქმედების შედეგად საინტერესო სრულყოფილი ნაწარმოებების შექმნისა. ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ს. ეიზენშტეინის და ე. ტისეს თანამშრომლობამ შექმნა ისეთი ფილმები, როგორცაა: „გაფიცვა“, „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, „ოქტომბერი“. მის შემოქმედებაში ფართო გამოყენება ჰპოვა დოკუმენტური მეთოდით გადაღებამ.

ე. ტისე იმ დროისთვის ნოვატორული საშუალებებით გვთავაზობს ფილმის ერთიან, დინამიურ გამოსახულებას, რომელსაც ზუსტად ეთანხმება ყველა კომპონენტი. მისი კადრები გამოირჩევა მასშტაბურობითა და მონუმენტურობით. გაიხსენოთ თუნდაც ს. ეიზენშტეინის ფილმი „ივანე მრისხანე“, სადაც რეჟისორი იყენებს ფერის დრამატურგიულ ფუნქციას. გვთავაზობს ბოიარების აჯანყების ეპიზოდს, სადაც წითელი ფერი ეფინება ეკრანს. ამით რეჟისორი მიგვანიშნებს ბოიარების აჯანყების სისხლში ჩახშობის შემდგომ ამბავს. ამავე ფილმში ე. ტისე, ივანე მრისხანეს სასახლეში ღრეობის სცენას საკმაოდ საინტერესოდ გვაჩვენებს. კადრში დაჭულული, დამორგუნველი ატმოსფერო სასახლის ჭერის ქვემოთ ჩამოტანით შეიგრძნობა. ამ დროს მასხარას მოძრაობით, რომელსაც აფიქსირებს ოპერატორი, იკვეთება ის სივრცე, რომელიც დღუშივით აწვევა თავშეყრილ საზოგადოებას. აქ აშკარად გამოიკვეთა ივანე მრისხანეს ბუნება, მისი ეპოქისთვის დამახასიათებელი ტირანია. ე. ტისე წერდა: „ჩვენ არ ვიცით არანაირი რეჟისორული დიქტატურა, ჩვენ ვმუშაობთ მეგობრულ, კოლეგიალურ საფუძველზე“.

როგორც უკვე აღვნიშნავდით, ოპერატორის ხელოვნება პირველი კინემატოგრაფიული ხელოვნებაა, ისტორიის განვითარების გარკვეულ მომენტში კი ოპერატორის პროფესია მეორე პლანზე გადადის, რადგან, მის შემოქმედებაში ძირითადად ტექნიკური სამუშაოები ქარბობს, ხოლო კინემატოგრაფი კი აყენებს ახალ მოთხოვნებს, რომლებიც გულისხმობენ განსაკუთრებულ თვალთახედვას და შემოქმედებით გააზრებას. სწორედ ამიტომ რეჟისორი ხდება ის ადამიანი, რომელიც გარშემო იკრებს თანამოაზრეებს და მათი დახმარებით განახორციელებს გარკვეულ მოდელს. ის გვევლინება ერთგვარ გენერატორად, რომელიც განსაზღვრავს შემოქმედებითი

პროცესის თანმიმდევრულ, რიტმულ დენადობას.

60-70-იანი წლების ქართული კინოს წარმომადგენლებმა ახალი მაჯისცემით, ახალი პრობლემებით, ფორმებით შეავსეს ქართული კინო და სწორედ ამ პერიოდში ეყრება საფუძველი „საავტორო კინემატოგრაფს“.

60-70-იანი წლები ეს არის საზოგადოებრივი ცხოვრების ე. წ. „უძრავობის“ პერიოდი, როდესაც გარკვეული პოლიტიკური ფარისის ქვეშ იმალება საკმაოდ რთული პოლიტიკურ-სოციალური თუ ეროვნული პრობლემები. ეს არის ის პერიოდი საზოგადოების ცხოვრებაში, როდესაც ადამიანი, შემოქმედს აიძულებენ იაზროვნოს, იმუშაოს იმ შტამპების, საზღვრების ფარგლებში, რომლებიც ხელსაყრელია ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის, მმართველი ძალებისთვის. ამ პერიოდის ხელოვანი ცდილობს თავისი შემოქმედებით აუწყოს სინამდვილე, თავისი წუხილი მაყურებელს და იგი ახერხებს კიდევ ამას, ამა თუ იმ ხერხების, უარების გამოყენებით. სწორედ ამ პერიოდში გვევლინება ქართული კინო იმ სფეროდ, რომელიც თამამად საუბრობს აკრძალულ პრობლემებზე და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, გამსჭვალულია ქართული ეროვნული ხასიათით.

რა თქმა უნდა „საავტორო კინო“ გულისხმობს რეჟისორის, ოპერატორის და მხატვრის ერთობლივ ნაშრომს, როდესაც ხდება თანამოაზრეთა შეკრება, შეკავშირება ერთიანი მიზნით, ერთი იდეით და როდესაც ყოველი მათგანი გადასაღებ მოედანზე ქმნის ხელოვნების ნიმუშს, გადმოგვცემს თავის დამოკიდებულებას მასალის მიმართ, თავიანთ ოსტატობას, ითვალისწინებს რა ერთმანეთის არსებობას ამ პროცესში. ამ ტიპის კინემატოგრაფის ნიმუშები საკმაოდ არსებობს ქართულ კინოში, თუნდაც გაიხსენოთ ლ. პაატაშვილისა და რ. ესაძის დუეტი ფილმში „ნეილონის ნაძვის ხე“.

ფილმის მოქმედება ხდება ავტობუსში, სადაც ძალაუფლებურად შეიკ-

რბენენ სხვადასხვა ტიპის ადამიანები. რეჟისორი ჯერ კიდევ პერსონაჟთა ავტობუსში ასვლამდე, დაწვრილებით გვაცნობს თითოეულ მათგანს, თითქოს მოკლედ გვიყვება მათი პრობლემების, ცხოვრების შესახებ. მოლოდინის მომენტი უფრო ალაპარაკებს მის გმირებს, რეჟისორმა დაძაბულობის შესაქმნელად ფილმში შემოიტანა რამდენიმე ისტორია, სიტუაციას ძაბავს ის მომენტიც, რომ მოქმედება 31 დეკემბერს ხდება. რ. ესაძე თითქმის მთელი ფილმის მანძილზე ცდილობს ააშუშავოს ამ ადამიანებში თანადგომის, ურთიერთპატივისცემის გრძნობა, რეჟისორი ამას გმირთა გარე სამყაროდან შემოსვლით აღწევს.

ოპერატორი ლ. პატაშვილი ავტობუსში მოძრაობის დროს, კამერის მეშვეობით ქმნის მგზავრთა პორტრეტებს. გავიხსენოთ თუნდაც ორი პატარა ბავშვის პორტრეტი. მათ სუფთა, ჯადოსნურ, ჯერ კიდევ ოცნებებით სავსე სამყაროს, თბილი ფერების გამოყენებით გვიხატავს ოპერატორი. იგი ამ ბავშვებს, პატარა საახალწლო ჭუჭუბუკთა ავტობუსის ატმოსფეროსთან განსხვავებით, თბილ საზეიმო სამყაროში ათავსებს.

კამერის სწრაფი მოძრაობით, თითქმის წამიერად იბადება და ქრება შეშინებული მგზავრის პორტრეტი. კამერა რაც შეიძლება უახლოვდება მის სახეს და შეშინებული, აწითლებული, დეფორმირებული სახე, უფრო ფორმაშეცვლილი აისახება ეკრანზე. ამ პორტრეტთა რიგი, შემდგომ ქმნის საერთო სახეს, რეჟისორის საერთო სათქმელს.

რ. ესაძე „ნეილონის ნაძვის ხეში“ მოგვითხრობს ადამიანთა გულგრილობის, დაუდევრობის, ურთიერთობის შესახებ. მისი ყველა გმირი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს. რეჟისორი და ოპერატორი, სწორედ მათ მიკროსამყაროს გვთავაზობენ: მოუწესრიგებელს, კონფლიქტებით და სიცრუით სავსეს, რომლითაც ერთმანეთის გატანა არ შეუძლიათ.

ოპერატორი საზოგადოების ამ

მდგომარეობას, ადამიანების ბუნებასთან კონტრასტში გვიჩვენებს. სწორედ ადამიანების დაუდევრობით, გულგრილობის შედეგად მივიღეთ ის მწირი, მოხრილობული პეიზაჟი, რომელშიც შესვენების ეამს მოხვდებიან ფილმის გმირები. ფილმში მოხდა მწირი პეიზაჟისა და ადამიანთა ცარიელი სულების ერთგვარი გაიგივება.

ალსანიშნავია ის, რომ ფილმის გადაღება მიმდინარეობდა გაზაფხულზე, სწორედ ოპერატორის ოსტატობის მეშვეობით შექმნა ფილმში აბსოლუტური შეგრძნება სივრცისა, წინა საახალწლო დღეების სუსხისა. ეფექტის შექმნისთვის ოპერატორი იყენებს ნაცრისფერ ფერებს. შუქ-ჩრდილის კონტრასტულობით იგი იწვევს ზამთრის ასოციას. მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება ხდება პავილიონში, კამერა თითქმის ყოველთვის მოძრაობს. ის ერთგვარი მგზავრია ამ ავტობუსისა. ერთერთ კადრში კამერა ვითომ შემთხვევით იჭერს თვით რეჟისორს. თითქოს იგი შემთხვევით მოხვდა ამ სამყაროში და ალბათ სწორედ ამიტომ მოუწოდებს თავის გმირებს დაიცვან უდანაშაულო, გაიზიარონ ურთიერთის ტკივილი.

ამ ფილმში საკმაოდ კარგად ჩანს ოპერატორისა და რეჟისორის თანავეტრობის, თანამშრომლობის მნიშვნელობა, როდესაც ორივე ხელოვანის შემოქმედება ერწყმის ერთმანეთს და ამავე დროს ინდივიდუალურია.

მაგრამ გარკვეულწილად „საავტორო კინოში“ შეიძლება გამოვყო ე. წ. განშტოება, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ, „ერთპიროვნული“ კინო, სადაც იგულისხმება რეჟისორის, ოპერატორის, მხატვრის ერთობლივი ნაშრომი, როდესაც ისინი კვლავ გვევლინებიან თანამოაზროვნებად, მაგრამ რეჟისორის ინდივიდუალობა, გარემოს მიმართ უფრო მწვავედ, მკვეთრად შეიგრძნობა ფილმის შექმნის დროს. ამ ტიპის „საავტორო“ ანუ „ერთპიროვნულ“ კინოს შეიძლება მივაკუთვნოთ ო. იოსელიანის შემოქმედება.

ო. იოსელიანის ხელწერა განსაკუთრებული, თვითმყოფადია. მისი ფილმე-

ბის ნახვის დროს, ყოველთვის წარმოიშვება ის შეგრძნება, რომ ფილმი შექმნილია უნებლიე კადრებით, თითქოსდა შემთხვევით აწყდება კამერა ქუჩაში მოსიარულე ადამიანთა გვერდით ფილმის გმირებს, შემთხვევით აღბეჭდავს მნიშვნელოვან დეტალებს. მისი ფილმებისთვის თითქმის ყოველთვის დამახასიათებელია ის შესავალი, კონტრასტული გარემო, რომელზეც შემდგომ მოგვითხრობენ. ეს შეიძლება იყოს წმინდა დოკუმენტური კადრები. მაგალითად „გიორგობისთვიდან“, სადაც დასაწყისში ნახვენებია მთელი პროცესი ღვინის დაწურვის რთული ტექნოლოგიისა და შემდგომ უკვე მთელი ფილმი არის ამ პროცესის გაყალბების მომენტი, ან ფილმში „იყო შაშვი მაგალობელი“, სადაც უკვე ოპერატორის მეშვეობით რეჟისორი გვაუწყებს პიროვნების პირველადობას, მის შერწყმას ბუნებასთან, როდესაც გვიჩვენებს მთავარ გმირს, ვია აღლამებს ბუნების წიაღში. გმირი ზვიდიან გადაპყურებს ქალაქს, ამ დროს ის ბუნების სიმშვენიერეს შეიგრძნობს, ტყეება ჩიტების გალობის კამერა სცენას ქვევიდან გადაღებით აფიქსირებს, რაც იწვევს გმირის ობტიკურად გადიდების ეფექტს. ეს ექსპოზიცია კონტრასტულია იმ ისტორიასთან, რომელსაც რეჟისორი შემდგომ გვიყვება და სადაც მთავარი გმირი ფაქტიურად უაზროდ, უმიზნოდ ცხოვრობს და ქრება, რეჟისორი და ოპერატორი გვთავაზობენ რეალობის აბსოლუტურ შეგრძნებას. თითქმის ყოველი მისი ფილმი, თუ არ ჩავთვლით ფილმს, „მთვარის ფავორიტები“, შექმნილია ქრონიკალურ სტილში, რომელიც დამახასიათებელია რეჟისორისათვის. სწორედ ამ სტილის გამოყენება თითქმის უხილავს ხდის ოპერატორისა და მხატვრის ხელოვნებას, სწორედ ეს სტილი აძლევს ფილმს ქრონიკის ელფერს. მასში შეიგრძნობა ის კოლორიტი, რომელიც დამახასიათებელი იყო ნ. იანი წლების თბილისისათვის. ერთი შეხედვით ოპერატორისა და მხატვრის მუშაობა ფილმში შე-

უმჩნეველია, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის შექმნის პროცესში, მათხრობისა და მუშაობა საკმაოდ მკაცრია. ბევრის მიტყველია ის გარემო, რომელსაც რეჟისორი გვთავაზობს. აქ ყოველ დეტალს, ნიუანსს აქვს მნიშვნელობა, რადგან ისინი მკეტყველებენ გმირის, გარემოს თავისებურებაზე. უნდა აღინიშნოს, ისიც, რომ იოსელიანის ფილმებში, თუნდაც „შაშვი მაგალობელი“, შეუძლებელია აღმოვაჩინოთ მსახიობის ახლო ხედი. კინოს ამ ერთ-ერთ ხერხს რეჟისორი თითქმის არ იყენებს, რადგან მისთვის მნიშვნელოვანია არა თვითონ გმირის შინაგანი, სულიერი ცვლილებები, არამედ მთლიანი ადამიანი, მისი არსებობა გარკვეულ გარემოში.

„ერთპიროვნულ“ კინემატოგრაფს შეიძლება მივაკუთვნოთ ს. ფარაჯანოვის ფილმები. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც რეჟისორი გვევლინება მხატვრად. მისთვის მნიშვნელოვანია ფერთა გამა, კომპოზიციური წყობა. ფერი მის ხელოვნებაში ერთგვარი სიმბოლოა, აზრის მატარებელია, სწორედ ეს ფერთა გამა ქმნის განუმეორებელ აღმოსავლურ კოლორიტს. მისი ხელოვნება გვაგონებს აღმოსავლური სახვითი ხელოვნების ნიმუშთა კრებულს, თუმცა, ალბათ, ვერ გამოვიციტხავთ სომხური და ქართული მხატვრობის გავლენასაც. ს. ფარაჯანოვის კინემატოგრაფი შეიძლება მიიღოს, გათავისო და პირიქით, მაგრამ მისი გამომსახველობითი მხარე უდავოდ განუმეორებელია. იგი გვევლინება ერთგვარ ჯადოქრად, რომელსაც შეუძლია ფერთა კონტრასტულობით, გარკვეული კომპოზიციური წყობით მოახდინოს საოცარი ეფექტი. მის მიერ შექმნილი კადრები იმდენად თვალწარმტაცია, რომ შეუძლებელია არ აღვავაფრთოვანოს.

ფარაჯანოვის შემოქმედებაში არაერთხელ ვხვდებით შესანიშნავ ნატურმორტებს. გავიხსენოთ თუნდაც ფილმიდან „აშული ქერები“ წითელი, თეთრი და შავი ბროწეულების ნატურმორტების მონაცვლეობა — სადაც ენაცვლება ერთმანეთს რეჟისორის მიერ

ნატურმორტის საშუალებით შემოთავაზებული სისპეტაკე, სევდა, სიხარული და მრავალი სხვა მომზიბლავი ნატურმორტები, რომლებიც მაყურებელს აიძულებენ დატკბეს მათი მშვენიერებით.

არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ს. ფარაჯანოვის ფილმები წარმოადგენენ მხატვრობის ერთგვარ ილუსტრირებას. ისინი საკმაოდ მოძრავი დინამიური რიტმის მატარებელი არიან. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება „შიდაკადრულ მონტაჟს, ლეტალის გამოყენებას. ს. ფარაჯანოვის გამომსახველობითი მხარე საკმაოდ სინტერესო და განუმეორებელია და იგი სწორედ რეჟისორის ინდივიდუალობის, მისი სტილის მატარებელია.

ოპერატორისა და რეჟისორის მკიდრო კავშირის შედეგად შეიქმნა ბერგმანის, ანტონიონის, ვისკონტის და სხვა უდიდეს ოსტატთა თვითმყოფადი ხელოვნება. სწორედ ოპერატორის პროფესიონალიზმის მეშვეობით შეგვიძლია ამოვიცნოთ მათი ხელწერა.

განუმეორებელია ბერგმანის ფილმებში მკვეთრი განათების, ღია ფერების გამოყენება. მათ სიმსუბუქესა და სიკაშკაშეში შეიგრძნობა რალაც აფორიაქების, კატასტროფის ატმოსფერო. ბერგმანის შემოქმედებაში მკვეთრი დღის სინათლე განსხვავებული აზრის, შინაარსის მატარებელია. მისი ფილმების გამომსახველობითი მხარე საოცრად მეტყველია. პლასტიური გადაწყვეტის ერთიანობაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ოპერატორ ს. ნიუკვისტის შემოქმედებას.

მაგრამ არის მომენტი, როდესაც ოპერატორებში წარმოიშვება სურვილი საკუთარი ძალებით შექმნან ფილმი, ისაუბრონ იმ პრობლემებზე, რომელიც მისთვისაა მნიშვნელოვანი. ეს ერთის მხრივ შეიძლება იყოს გამოწვეული თვით ოპერატორისა და რეჟისორის პროფესიათა მონათესავე ხასიათის გამო, როცა ოპერატორი გრძნობს თავისი პროფესიის შესაძლებლობების მიმართ რალაც გარკვეულ დაუქმყოფილებლობას. ამ დროს ოპერატორის პროფესი-

ის გამოყენებითა და რეჟისორის ტატობის მეშვეობით იგი ცდილობს გამოხატოს თავისი შესაძლებლობები, მოახდინოს სინამდვილის პიროვნული აღქმის თეალოზაცია.

ქართულ კინოში არსებობს ასეთი მაგალითები შეიძლება გავიხსენოთ თუნდაც ა. რეზიაშვილის შემოქმედება, რომელმაც თავისი მოღვაწეობა დაიწყო როგორც ოპერატორმა და მისი პირველი ოპერატორული ნაშრომი გახლავთ გ. შენგელიას ფილმი „ალავერდობა“.

„ალავერდობა“ იყო ერთგვარი მოვლენა ქართულ კინემატოგრაფში. ამ ფილმში შეერწყა ერთი თაობის სამი თვითმყოფადი შემოქმედი. თითქოს ამ ფილმის მეშვეობით ითქვა ამ თაობის სათქმელი, მათი შეხედულებები. გ. შენგელიას მიერ გ. რჩეულიშვილის ნაწარმოების მიხედვით შექმნილ ფილმში არანაკლები მნიშვნელობა მიენიჭა კამერის როლს, ალ. რეზიაშვილის შემოქმედებას.

ალავერდობის დღესასწაულზე შეკრებილ ხალხს, მათ ღრუობას აუჯანყდება ფილმის გმირი. იგი ეწინააღმდეგება იმ ყოფას, სახეცვლილ ტრადიციებს, რომლებიც გამოსკვივის ადამიანთა ქცევაში, მათ ყოფაში. ის უმხედრდება მათ, პროტესტს გამოთქვამს. მაგრამ მხოლოდ წამიერად, რადგან რალაც მომენტში ასეთივე სიმწვაით შეიგრძნობს ამ ხალხის სიღიადეს, მათ უნარს შექმნას მშვენიერება, მათ სულში ჩამარხული წინაპრების სასიცოცხლო ძალას.

ფილმის ბოლოს ალავერდის ძლიერ, ზვიად ტანზე, მოჩანს მთავარი გმირი. მისი კონტრასტულობა თეთრ ფერთან შედარებით საკმაოდ თვალშისაცემია. ქვევიდან გადაღებული ეს კადრი უფრო მეტ სიღიადეს მატებს „ალავერდის“ უძველეს ქველს და თითქოს იგი გვაუწყებს სწორედ ქართველი ერის ბუნებას, მის ძლიერებასა და სიღიადეს. სწორედ ამ კადრით გამოიხატება ის დედააზრი ნოველისა, რომელიც ფილმში ჩადებულ იქნა რეჟისორისა და ოპერატორის მიერ.



„ალავერდობაში“ ყოველი კადრი მოძრავი, დინამიურია. იგი თითქოს გადმოგვცემს არა მარტო გმირის სულიერ მდგომარეობას, არამედ ხელოვანის, რეჟისორის პოზიციას, მის ხასიათს. ფილმი შავ-თეთრ ფირზეა გადაღებული, რაც ხელს უწყობს უფრო რეალისტური ელფერი დაედოს მას. აქ ხშირად კამერა გვევლინება გმირის მაგიერ. ის დაძრწის, დაეძებს ადამიანთა სახეებს, ქმნის შესანიშნავ, მრავლისმთქმელ ჯგუფურ პორტრეტებს, პეიზაჟებს.

„ალავერდობისა“ და რამდენიმე სხვა ნაწარმოების შემდგომ ა. რეხვიანიშვილი მოგველინა რეჟისორად. თავისივე ფილმებში „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „გზა შინისაკენ“, „საფეხური“ წინა პლანზე წამოიწევს გაძოსახულება. ისეთი გამომსახველობითი საშუალებები, როგორცაა, პეიზაჟი, პორტრეტი, დეტალი გვევლინება არა დამატებით, არამედ შემავსებელ ნაწილად გმირის ხასიათის, ყოფის მაუწყებლად. ისინი მოძრაობენ, მოქმედებენ გმირებთან ერთად, მოგვითხრობენ მათზე, რადგან ერთი შეხედვით მათი ურთიერთობები ზედამიართულია. ა. რეხვიანიშვილი თითქოსდა გადატვირთული ინტერიერებით ავსებს გმირთა სამყაროს. ალბათ სწორედ ოპერატორის პროფესიამ განაპირობა მის შემოქმედებაში გამომსახველობითი გადაწყვეტის პირველ პლანზე გადმოსვლა.

ხშირად კინემატოგრაფში მნიშვნელოვანი როლი, უფრო სწორედ, ძირითადი დატვირთვა ოპერატორის ნამუშევარს აწვება. ქართულ კინოში არაერთხელ შევხვდებით ნამუშევრებს, რომლებშიც აშკარად გამოკრთის ოპერატორის განსაკუთრებული ორიგინალური ხედვის უპირატესობა.

ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო ლ. ლოლობერიძის ფილმი „ერთი ცის ქვეშ“, რომლის ოპერატორიც გახლავთ ლ. პაატაშვილი. ამ ფილმიდან მინდა მოვიყვანო ეპიზოდი, რომელმაც ჩემი ყურადღება მიიქცია.

თავადის ქალი მათა ზღვას უერთდება. იგი ეთხოვება სიცოცხლეს. მისი

ერთადერთი იმედი ზღვის ტალღებში გაქრება. ლ. პაატაშვილი თავის გმირს კამერით უკან მიჰყვება, რაღაც მომენტში ტრიალდება და ჩვენ თვალწინ ეხედავთ ამოტრიალებულ ზღვას, რომელიც დაღუპული სიცოცხლის, იმედების, ქვეყნის ამოტრიალების, ყოველი საზღვრის წაშლის ერთგვარ სიმბოლოდ გვევლინება. კამერა ამ დროს გვაწვდის საოცრად დაძაბულ, დინამიურ მომენტს, როდესაც ვგრძნობთ მთელ სიმწვავეს ქვეყნის ამოტრიალებისას და ამავე დროს გადმოგვცემს მცირე ნოველის დედაზრს.

კამერის გამოყენების ასეთი მაგალითი ჭარბად არსებობს ქართულ კინოში და საერთოდ კინემატოგრაფში. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ს. ფარაჯანოვის ფილმ „სურამის ციხეში“ გამოყენებული კამერის მოძრაობა, რომელიც ფილმის ბოლო ეპიზოდში გვთავაზობს ციხის ნგრევის ეფექტს. გვაუწყებს რა სამყაროს პროტესტს ადამიანური გრძნობების მიმართ. ოპერატორი ამ ეფექტს კამერის სწრაფი მოძრაობით, რყევით აღწევს.

საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ კინო-კამერის მოძრაობამ გაათავისუფლა, უფრო მოძრავი გახადა კინოგნა. ეს პროცესი შეეხო გამომსახველობითი საშუალებების თითქმის ყველა დარგს. რა თქმა უნდა, იგულისხმება კომპოზიციის მკვეთრი ცვლილებებიც. სტატუური კომპოზიციიდან წარმოიშვა უფრო რთული სტრუქტურის მქონე კომპოზიცია, რომელსაც უწოდებენ ნახევრადკომპოზიციას. მონტაჟი ამ შემთხვევაში იგულისხმება თვით გადაღების პროცესში, სწორედ მან დაუბრუნა კინოს დინამიური მონტაჟის საშუალებები. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მ. კალატოზიშვილის ფილმი „მიფრინავენ წიროები“ აქ ნახევრადკომპოზიციური კადრებით იქმნება ერთ-ერთი სცენა. ეს გახლავთ ომში გამგზავრების სცენა, სადაც გარდა ნახევრადკომპოზიციური კადრების გამოყენებისა, დიდი როლი აქისრია კამერის მოძრაობას. კამერის სწრაფი გადაადგილებით, სხვადასხვა რაკურსების მოძებნით ჩვენ

ველებთ საკმაოდ დინამიურ კადრს, რომელიც გამოხატავს როგორც გმირის აფორიაქებულ, სულიერ განწყობას, ასევე ქვეყნის მდგომარეობას. ეს სცენა 60-იან წლებში ერთგვარი გადატრიალება იყო კინოს გამომსახველობითი ხერხების მხრივ და, შეიძლება ითქვას, ურუსესკის, ფილმის ოპერატორის მიერ გამოყენებულ კამერის მოძრაობის ამ ხერხს ბევრი მიმდევარი გაუჩნდა.

მაგრამ მაგალითი ფილმიდან „ერთი ცის ქვეშ“ იმიტომ მოვიყვანე, რომ ფილმის ნახვის შემდგომ გონების თვალთ გადახედვით ლანა ლოლობერიძის ვერცერთ ფილმში ვერ აღმოვაჩინე მსგავსი კადრები, რომელიც ამგვარი საშუალებით მოგვცემდა ნაწარმოების საკმაოდ მნიშვნელოვან და შეიძლება ითქვას ძირითად აზრს, სწორედ ამ დროს. საოცრად ნათელი გახდა ოპერატორის მიერ გადაღებული კადრის მნიშვნელობა.

„თავადის ქალი მია“ ლ. ქიაჩელი მოთხრობის ეკრანიზაციაა. აღსანიშნავია ის, რომ ფილმში ძირითადი ქიაჩელი-სეული აზრის გადმოცემა სწორედ ოპერატორმა მოახერხა. მისი მეშვეობით, მისი კამერით მოხდა დაახლოვება მწერლის აზრთან, ზეღწერასთან, რაც რეჟისორმა ვერ შეძლო, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ლ. ლოლობერიძის ხელოვნებაში ჩვენ შეგხვდებით საკმაოდ საინტერესოდ შექმნილი ისეთი გამომსახველობით საშუალებებს, როგორცაა პორტრეტო.

რადგან შევხვებთ ეკრანიზაციას, რამდენიმე ხნით შევჩერდები მასზე. ეკრანიზაცია იმდენი ხნისაა, რამდენიც თვით კინო. წლების მანძილზე აქმნებოდა ეკრანიზაციები და ზოგიერთი ახალი იყო მაყურებლისთვის. ზოგი კი უცხო. ახლები, რამდენიმე სახის ეკრანიზაცია პირველი, როდესაც რეჟისორი ცდილობს ნაწარმოების ზუსტი ასლი გადაიტანოს ეკრანზე. იგი იღებს ნაწარმოების პრობლემას, გმირთა სახეებს, ასევე თვით გარემოს, სიტუაციას, მეორე — როდესაც რეჟისორი ცდილობს არ დაშორდეს ნაწარმოებს, მაგრამ ამავე დროს გვთავაზობს

თავის დამოკიდებულებას. შეხედულებას. როდესაც რეჟისორი იყენებს წარმოებს თავისი სათქმელის გადმოცემისათვის.

თითო ეკრანიზაციის პრობლემაზე საუბარი საკმაოდ შორს წაგვიყვანს. ჩემთვის საინტერესოა ის, თუ რა როლი აკისრია ოპერატორს ეკრანიზაციის შექმნაში? რა თქმა უნდა, პირველ რიგში აუცილებელია ოპერატორის მიერ გათვალისწინებულ იქნას ეპოქის ნიშან-თვისებები. მოძებნოს ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი ნიუანსები, კოლორიტი და, ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანია, გაითვალისწინოს რეჟისორის სტილი, მწერლის მიერ მოცემულ პერსონაჟთა ხასიათები. მწერლისა და რეჟისორის მსოფლმხედველობა, ხელწერა, სტილი. თუ რეჟისორს შეუძლია გააკეთოს არჩევანი ზემოთ ხსენებული ორი სახის ეკრანიზაციას შორის, ოპერატორი ვალდებულია ასე თუ ისე, შეძლებისამებრ მოახსოს ორივე ავტორისათვის დამახასიათებელი, რაღაც საერთო და მიაღწიოს ამ საერთო ნიშან-თვისებებისა და გამომსახველობით საშუალებათა ერთგვარ სინთეზს.

ეკრანიზაცია თ. აბულაძის ფილმი „ვედრება“. ის ვაჟა-ფშაველას პოემების კრებულს წარმოადგენს. მასში გაერთიანებულია „სტუმარ-მასპინძელი“ და „ალუდა ქეთელაური“. მისი პოემების ეკრანიზაცია გარკვეულ სიძნელებებთან იყო დაკავშირებული და ალბათ სწორედ ამიტომ ავტორებმა თ. აბულაძემ და ანტიპენკომ შემოგვთავაზეს მკაცრი კომპოზიციური კადრები, თითქმის სტატიკური, რომლებიც უმოადგენენ გარკვეული მომენტის თავისებურ ილუსტრირებას. ამ „სურათთა“ ცვაკა ქმნის ფილმში ერთგვარ რიტმს, რომელსაც შეძლებისამებრ უნდა გამოეხატა ვაჟაფშაველი რიტმული წყობა. იმისათვის, რომ მოხდეს ამ კადრთა ერთიანობა და შეიქმნას ერთიანი სტრუქტურის მქონე ნაწარმოები, თ. აბულაძე გვთავაზობს, საკმაოდ სქემატურად, ბოროტისა და კეთილის ბრძოლის პროცესს, მათ დაუსრულებელ ქიდილს, ორთაბრძოლას.

„ვედრებაში“ ავტორები, თითქოსდა გამორიცხავენ კამერის მოძრაობას, აქ უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება საგანთა განლაგებას ზუსტი, ტრადიციული კომპოზიციის მიხედვით, მათი მეტყველების უნარიანობასა და ამავე დროს კადრის სისადავეს. „საერთო კადრებში“ მოცემული უნება თვითონ მეტყველებს ფშავ-ჩეხურთა მკაცრი ადათ-წესების, ბუნების, ურთიერთობების შესახებ. სწორედ ეს ფონი გვაძლევს ბევრად მეტ ინფორმაციას, მეტ ემოციურ დატვირთვას, ვიდრე დიქტორის მიერ წაკითხული ტექსტი.

ფილმი შავ-თეთრ ფერშია გადაწყვეტილი, სწორედ ამ ფერთა გამოყენება, ურთიერთშეთანხმება უფრო მკაცრს ხდის გარემოს. ნათლად გამოიხატება უკვე არა ვაჟა-ფშაველას პირველადი იდეა, რომელიც ჩადებულია ამ ორ ნაწარმოებში, არამედ რეჟისორის მიერ წინა პლანზე წამოწეული ბოროტებისა და სიკეთის ბრძოლის იდეა.

„ვედრებაში“ მკაცრი კომპოზიციის გამოყენებამ ერთგვარ ჩარჩოში მოათავსა გამოსახულება. უყურებ ფილმს და იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ამ კონკრეტული გარემოს გარდა არ არსებობს რეალური სივრცე. გავიხსენოთ თუნდაც ის კადრი, სადაც ზვიადაური შებოჭილი თოვლზე მიუგდიათ, უკან მოჩანან ქისტები. ოპერატორი მათ შემდეგნაირად განალაგებს: კადრში კომპოზიციურად წინა პლანზე მოცემული ზვიადაური, თავისი დიდი, ძლიერი ნაკეთებით და უკან ერთ-ერთ კუთხეში ქისტები, რომლებიც საკმაოდ მოშორებულნი შეპყურებენ მას. ამ დროს ნაჩვენები ქისტთა სახეები, პორტრეტთა მონაცვლეობა გვიჩვენებს არა სიხარულს, რომელიც მტრის შეპყრობით უნდა ყოფილიყო გამოწვეული, არამედ გაოგნებას.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ ს. ფარაჯანოვის ფილმებიც აღმოსავლური მხატვრობის ერთგვად ილუსტრირებას მოგვაგონებს. მის ფილმებშიც კადრი შექმნილია მკაცრი კომპოზიციური პრინციპით, მაგრამ „ვედრებისა“ და ს. ფარაჯანოვის თუნდაც „აშულ ქერიბი“-ს

ეს „ერთგვაროვნება“ განსხვავდება სწორედ იმით, რომ აბულაძის ყოველ კადრში იგრძნობა სივრცის ნაწილი, ჩარჩოში მოქცეული სივრცის არსებობა და რჩება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ კამერის მოძრაობით დაირღვევა გარკვეული კომპოზიციული წყობა, ის სილამაზე, რომელიც კადრის სისადავეს ახლავს თან, ხოლო ს. ფარაჯანოვთან კი პირიქით—მისი კადრები არ ეტყევა ჩარჩოში. იგი იმ მთლიანობის ნაწილია, რომელშიც ცხოვრობდნენ მისი გმირები. რჩება შთაბეჭდილება, რომ კამერის მიერ დაფიქსირებული სივრცის მიღმა არსებობს ისეთივე ზღაპრული სამყარო ს. ფარაჯანოვისა. მის ფილმებში აშკარად შეიგრძნობა კინოს განსაკუთრებული უნარი აღბეჭდოს სივრცე.

უნდა აღვნიშნო, რომ შავ-თეთრი ფერის ფერადით შეცვლამ ვერ განდევნა ეკრანიდან შავ-თეთრი გამოსახულება. ალბათ ძნელია შეელიო მის მომხიბლაობას, რადგან სწორედ შავ-თეთრ გამოსახულებაში დევს რაღაც განუმეორებელი, იღუმალი, ის უფრო რეალისტურია, ვიდრე ფერადი კინო.

ძნელი წარმოსადგენია ო. იოსელიანის, მ. კობახიძის ფერადი კინემატოგრაფი, ალბათ შავ-თეთრი კინოს მომხიბლაობა შეიძლება ვეძებოთ ადამიანის მიერ ფერების აღქმის ფენ იმენში, რადგან, როგორც ცნობილია, ჩვენ ფერებს აღვიქვამთ არა მკვეთრად გამოხატულად, არამედ გალიავებულს; თითქმის ერთ ტონალობაში. მკვეთრი ფერის წარმოშობამ კინოში მოიტანა კოლორიტის პრობლემა. უკვე აუცილებელი გახდა ოპერატორის მიერ აღბეჭდილი კადრთა მიახლოება იმ მხედველობასთან, იმ აღქმასთან, რომელიც ახასიათებს ადამიანს.

თუ აქამდე საუბარი გვექონდა იმ შემთხვევაზე, როდესაც ხდება ორი ხელოვანის ინდივიდუალობის, ოსტატობის შერწყმა გარკვეული, ერთიანი სტრუქტურის მქონე ნაწარმოებებში, ამჟამად მე მინდა ყურადღება დავუთმო შემთხვევას, როდესაც ოპერატორისა და რეჟისორის ხელოვნება ერთ-

მანეთს სცილდება და განსხვავებულ
საშუალებებით, სტილით მოგვეთხო-
ბენ ამა თუ იმ ამბავს.

ნ. მანაგაძის „ეი მანქანა“ მოგვი-
თხრობს შეუმდგარი ხელოვანის ბედის
შესახებ „მეშინაურ“ საზოგადოებაში.
გმირი რალაე „პროტესტის“ გამო თავს
ანებებს შემოქმედებით მოღვაწეობას
და იწყებს როიალების ამწყობად მუ-
შაობას, იგი მარტოსულია, რომელიც
ცდილობს მონახოს ის ადამიანი, რო-
მელიც მას მოუსმენს, გაიზიარებს მის
წუხილს. ასეთი ადამიანები კი არ არ-
სებობენ მის თაობაში. ის შემთხვევით
გაცნობილი ქალიც კი, რომელიც შეი-
ფარებს მას, არ უსმენს. მისი მეორე
პროფესია, როიალების აწყობა მას
სხვადასხვა ფენის, საზოგადოებრივ
საფეხურებზე მდგომ ადამიანებს ავედ-
რებს. მისი ადგილი თითქოსდა არსა-
დაა, გარდა იმ მოხუცებულებისა, რო-
მლებიც წვიმიან ამინდში შეიფარებენ.
უთუოდ ეს გულცივობა, გულგრილობა
აწუხებს რეჟისორს და ამის სათქმე-
ლად გვათავაზობს კიდევ ამ ისტორიას.

ფილმის გმირის არსებობა, მოძრაო-
ბა ძირითადად დაკავშირებულია ქუჩას-
თან. იგი ყოველ წუთში ხვდება რეა-
ლობას, რომელიც ჩემის აზრით, რეჟი-
სორულ ჩანაფიქრში მკაცრი, ცივი, მი-
უკარებელი უნდა იყოს, რათა უფრო
ნათლად შევიგრძნოთ გმირის ეს განწყობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმში აბ-
სოლუტურად გაუგებარია გმირის მიზა-
ნი, მისი „პროტესტის“ მიზეზი. ის უფ-
რო უაზროდ მოსიარულე ადამიანს ემ-
სგავსება, რომელიც ძალიან მოგვავო-
ნებს ამა თუ იმ ფილმის უკვე კარგად
ნაცნობ გმირებს, თუნდაც ის „მეშინა-
ნური“ ოჯახიც. ე. წ. „ბიზნესმენთა“
წრეც ასევე ნაცნობი და სტერეოტიპუ-
ლია.

რაც შეეხება ფილმის პლასტიურ გა-
დაწყვეტას, ის უფრო რთულია. ოპერატორი გარკვეულ შეუქ-ფილტრების,
საოცარი, თუ შეიძლება ითქვას, „პო-
ეტური“ ფერებით, განათებით გვიხა-
ტავს ამ ისტორიას. ფილმში მოცემუ-
ლი ღამის თბილისის პეიზაჟი იმდენ-

ნად მომხიბლავია, სხვადასხვა
გაბრწყინებული ლამპიონებითა და რე-
კლამებით, რომ ვერც კი დაიჭრებთ,
რომ ეს ყველაფერი აქ საქართველოშია.

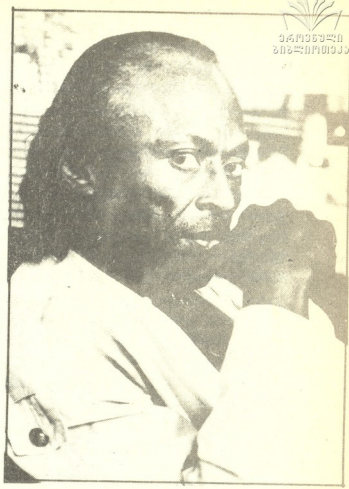
გავიხსენოთ თუნდაც სახელოსნო,
სადაც როიალებს შლიან და მათი სი-
მებიდან გიტარის სიმებს ამზადებენ. ეს
გარემო ფილტრების, განათების მეშ-
ვეობით ოდნავ ბურუსიანი, არამქვე-
ყნიურიც კი შეიძლება მოგვეჩვენოს.
აქ ყოველი კადრი მომხიბლავია. ლ. პა-
ატაშვილი გვევლინება იმ მხატვრად,
რომელიც ცდილობს რაც შეიძლება
კარგად, ფერწერულად ასახოს ამა თუ
იმ ქუჩის, ბუნების საოცარი უნარით
წარმოშობილი პეიზაჟები. ის გვევლი-
ნება ერთგვარ ოსტატად, რომელიც
აბსოლუტურად ფლობს თავისი პრო-
ფესიის ყოველ ნიუანსს. ამით გმირი,
რომელზედაც ზევით გვექონდა საუბარი,
აბსოლუტურად კონტრასტულ გარემო-
ში ხვდება. ეს ორი კონტრასტული
გარემო კი, ჩემის აზრით იმდენად არ
ეთანხმება ერთმანეთს, რომ გამაღიზი-
ანებელიც კი ხდება. ფილმში მოხდა
დაშორება ამ ორი პროფესიის, აშკარაა
მისი ოსტატობის განსხვავებულობა. თუ
ნ. მანაგაძე გვიყვება, ასე ვთქვათ, რე-
ალისტურ ამბავს, ოპერატორი გვათავა-
ზობს უფრო პოეტურ „ამაღლებულ“
თხრობას, და ამით რჩება შთაბეჭდილე-
ბა, რომ ისინი ცდილობენ ცალ-ცალკე,
ერთმანეთის გარეშე შექმნან ფილმი.

ამგვარად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ
ქართულ კინოში „საავტორო კინოს“
ჩამოყალიბებამ ოპერატორის ფუნქცი-
ა უფრო გაზარდა. მიუხედავად იმისა,
რომ ამგვარი კინოს ავტორებად უპირ-
ველეს ყოვლისა გვევლინებიან რეჟი-
სორები, სწორედ ის არის სულისჩამ-
მდგმელი იმ მოღვაწეებისა, იმ პროფე-
სისა, რომელსაც შემოქმედება ეწოდე-
ბა.

„საავტორო კინოს“ შექმნაში რეჟისო-
რის გვერდით არანაკლები მნიშვნელო-
ბა ენიჭება ოპერატორის ინდივიდუ-
ლობასა და ოსტატობას.

დიდი მესაყვირის უკანასკნელი გაუჩინარება*

ზრინის მანმარლი



ლოს-ანჯელესის საავადმყოფო-ში 65 წლისა გარდაიცვალა სიცოცხლეშივე ლეგენდატკეული ჯაზური მუსიკოსი მაილს დეივისი.

გაუჩინარება მას ჩვეულებად ჰქონდა. ეს-ეს არის ენახეთ, გამოდიოდა, უკრავდა... და უცბად სადღაც გადაიკარგებოდა ხოლმე. არავინ იცოდა სად და რატომ...

ჩვენი ცხოვრება ეს იმათი ცხოვრებაა, ვისაც სიგიჟემდე უყვარს ჯაზი, რომლის საფეხურების ათვლა მაილს დეივისის მორიგი გაუჩინარების მიხედვით ზღვობდა.

ერთ-ერთი ყველაზე ხანგრძლივი, ამოუხსნელი გაუჩინარების შემდეგ ის უეტრად გამოჩნდა და უხეიროდ გაკეთებული ყელის ოპერაციის შემდეგ საბოლოოდ ჩახლჩილი და გაჯავრებული ზმით დაიყვირა: „ეჰე! ამთა ჰგონიათ, რომ მე უკვე ფსკერზე ვარ და ფეხებს ვფშოკავ, ნურას უკაცრავად... მსოფლიოს კვლავაც გავაოცებ!“

მაგრამ ამიერიდან ის უკვე ვერ გაგვაოცებს: ჩვენ ველარასოდეს ველარ

ენახათ თუ როგორ განალაგებდა სცენაზე მუსიკოსებს, როგორ მიდი-მოდიოდა თავის „ბიჭუნებს“ შორის, დროდადრო ზოგიერთ მათგანს გამოძწევვად რომ ჩასჩურჩულებდა მორიგ ზუმრობასა თუ „სისამაგლეს“. ჩვენ ველარასოდეს ველარ ვიხილავთ ამ დენდი-ხულიგანს, რომელმაც ნამდვილი მითი შექმნა თავისი ელევანტურობისა და საშემსრულებლო ვირტუოზულობისაგან.

თანამედროვე ჯაზის ისტორიაში ყოფილან მასზე მაღალი დონის მუსიკოსებიც, სახელდობრ — ჩარლი პარკერი, მონკი, როლინზი, კოლტრეინი, რომლებთან ერთადაც მას არაერთხელ დაუკრავს. მაგრამ ვერც ერთმა მათგანმა ვერ შეძლო ასე დიდხანს დარჩენილიყო „ჯაზის იმპერატორის“ როლში. ასეთად აღიქვამდა მას თაყვანისმცემელთა დიდი მასა. მაილს დეივისი გახლდათ ერთ-ერთი ყველაზე ძვირადღირებული მუსიკოსი, რომელსაც „შავი მუსიკის“ განვითარებაში ერთნაირი წვლილი შეჰქონდა როგორც შემოხველ-ნოვატორსა და შემსრულებელს, როგორც ჯაზური ლეგენდის შემოქმედს და ბოლოს, როგორც ჯაზურ

* „ზა რუბეკომ“ 1991 წ. № 43.



კლოუნს, ჯაზურ ოინბაზს. ერთხელ ჩარლი პარკერს უთქვამს: „მან მასწავლა ყველაფერი, სიგიჟის ჩათვლით“-ო.

მაილს ღვივისი დაიბადა 1926 წლის 25 მაისს, საზოგადოებაში გამოხული ზანგი ღანტიხტის ოჯახში. შორეული წარსულიდან მოყოლებული, მონობასთან ბრძოლაში გამოიწრთო ღვივისების ურჩი სული. მათთან მიღებული არ იყო ქედის მოხრა „ზემდგომთა“ წინაშე. მაილსიც მთელი ცხოვრების მანძილზე იჩენდა სიანცესა და ბრაზიან ურჩობას. ერთხელ გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში გასტროლებზე ჩასვლისას აეროპორტში მეტაჟემ პასპორტი მოსთხოვა. მაილსმა თავის ჯიბეზე მიუთითა და მიუჯო: „რაიკ გჭირდებათ თქვენ თვითონ ამოიღეთ, ომი თქვენ კი არა ჩვენ მოვიგეთ“.

როცა მას ცამეტი წელი შეუსრულდა, მამამ, რომელიც ყმაწვილობაში მუსიკოსის კარიერაზე ოცნებობდა, საყვირი აჩუქა ბიჭუნას დაბადების დღეზე. თოთხმეტი წლისა, მიუხედავად „შექლებული“ წარმოშობისა და სენტლუისის საქმოდ კარგ კვარტალში ცხოვრებისა, მკვირცხლად ლაპარაკობდა ქურჩურ ჟარგონზე, ნარკოტიკებსაც იცნობდა და გადაყოლილი იყო გოგონებს. თხუთმეტი წლისას ნახავდით ედი რენდოლის ორკესტრში, რომელიც ქალაქში საუკეთესო ორკესტრად ითვლებოდა. ამავდროულად გაკვეთილებსაც იღებდა მოხუც მესაყვირე ელეუდ ბაშანთან, რომელიც მას მსუბუქ და მიზანსწრაფულ შესრულებას ასწავლიდა და ამასთან ერთად, იმ დროს მოდური მეტისმეტად „ვიბრირებული“, „დაკლაკნილი“ მანერისგან იცავდა. „არავითარი ვიბრატო! - მოუწოდებდა მასწავლებელი - ოდესმე ხომ დაბერდება და შენს ხელებს კანკალი დასჩემდება. მაშინ ვიბრატო თავისთავად წარმოიქმნება. მანამდე კი თანაბრად უკარო!“

თვრამეტი წლის მაილს ღვივისის ცხოვრებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა: იგი შეხვდა ქალაქში საგასტროლოდ ჩამოსულ ორკესტრს, რომელშიც ჩარლი პარკერი

უკრავდა. ერთი წლის შემდეგ კონცერტში იორკში, სადაც მამამ მუსიკალურ აკადემიაში სასწავლებლად გააგზავნა, მაილსი უკვე უშვებს დისკს, რომელზედაც უკრავს ვირტუოზ საქსაფონისტთან ერთად. გადის კიდევ ორი წელი და მაილსი უკვე ჩარლის მიერ შექმნილ კვინტეტშია. ეს ის კვინტეტი, რომელმაც ბი-ბოპის სტილით ნამდვილი რევოლუცია მოახდინა ჯაზურ მუსიკაში.

ცოტა მოგვიანებით თეთრმა მუსიკოსმა ჯილ ევანსმა მაილს შესთავაზა უჩვეულო კონტრაქტი: მონაწილეობა მიეღო ნონეტში (ანსამბლი ცხრა მუსიკოსის შემადგენლობით), რომელიც მხოლოდ ლითონის საკრავებზე დაუკრავდა. დღემდე გამოგნებელია ამ ექსპერიმენტის შედეგი: დაიბადა რაღაც არაჩვეულებრივი მუსიკა - ასეთ სიტუბოებაზე, ასეთ სილაღეზე ოცნებაც კი წარმოუდგენელი იყო. წარმოიშვა ახალი სტილი - ქულ, რომელიც მოასწავებდა ახალი ჯაზური ეპოქის დაბადებას. მაგრამ იმხანად ეს მოვლენა თითქმის შეუმჩნეველი დარჩა. მართალია ბევრმა მსმენელმა მოიყარა თავი „რიილ რუსტის“ დარბაზში, სადაც ეს ჯგუფი გამოდიოდა, მაგრამ წარმატება მაინც სათუო იყო.

ჯილ ევანსი სასოწარკვეთილების გამო ავად გახდა და საავადმყოფოში აღმოჩნდა. რა ქნა მაილსმა? გაქრა, სადაც გადაიკარგა. ეს იყო მისი პირველი გაუჩინარება.

დაბრუნდა თუ არა, საკუთარი ბიბენდი ჩამოაყალიბა, რომელშიც შვეიდა მომავალი ვარსკვლავების მთელი პლეადა. მაგრამ იმხანად, არავინ იცნობდა მის ორკესტრში გაერთიანებულ გამოცდულ ყმაწვილებს. წარუმატებლად დამთავრდა ამ ახლადშექმნილი ჯგუფის გამოსვლა და მაილსმა კვლავ შეაფარა თავი „იატაკეჟესთან“.

დაახლოებით იგივე სცენარი კიდევ ორჯერ განმეორდა და ყოველთვის, რამდენიმე მხურვალე თყვანისმცემლის ენთუზიაზმის გარდა, პუბლიკა გულგრილი რჩებოდა მესაყვირის დაუკლებელი მიხეებისადმი.



და უცხად (არავინ უწყის თუ რატომ ხდება ეს „უცხად“ ამა თუ იმ მომენტში) 1955 წელს, ნიუპორტში იწყება მაილს დეივისის აღიარება, ან უფრო სწორად გადაფასება. პრესას სუნთქვა ეკვრის ბედნიერებისაგან: „ის დაგვიბრუნდა!“ აღფრთოვანებული მსმენელი აწყდება დარბაზებს, რომლებშიც მიიღს დეივისი გამოდის, ბოლო არ უჩანს ოვაციებს. მაილსიც არ იბნევა, იყენებს ხელსაყრელ მომენტს და ერთბაშად აყალიბებს ჯაზის ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე ღირსშესანიშნავ „მონუმენტს“ — თავის კვინტეტს, რომლის შემადგენლობაში არიან ჯონ კოლტრეინი, რედ გარლენდი, პოლ ჩემბერსი და ფილ ჯონსი. დღეს რომ შექმნა ამ ხუთეულის შემოქმედებისმგვარი რამ, აუცილებლად საჭირო იქნება ხანგრძლივი სტუდიური შუშაობა. ფანტასტიკურის ზღვარზეა მაილსის კვინტეტის ურთულესი ტექნიკა. მაშინ კი, ამ სასწაულის წარმოქმნისათვის ხუთეულს არ დასჭირვებია დიდი ძალისხმევა. ჩაწერისათვის მათ ერთი საათი ეყოთ — დრო, განკუთვნილი ფირფიტის რეალური ჟღერადობისათვის. ნიშანდობლივია თვით მაილსის საყვარელი გამოთქმა: „საჭირო არაა ბევრი ნოტების დაკვრა, საკმარისია შევარჩიოთ მხოლოდ ყველაზე ლამაზი“.

დროთა განმავლობაში მის მოწოდებად იქცა მუსიკოსების „შექმნა“. ყველა, ვინც კი გაიარა მაილსის სკოლა, სახელმძღვანელო მუსიკოსი გახდა. კორია, ზენკოკი, მაკ-დაფლინი — მისი პირმშონი არიან. იგი იცვლიდა მოწაფეებს, ჯაზ-კლუბებში ეძებდა ახალ-ახალ ტალანტებს. ჯაზ-კლუბებს ეწვეოდა ხოლმე გაუფრთხილებლად, რათა მოესმინა ვიღაცის მიერ რეკომენდებული დებიუტანტებისათვის. ის არა მარტო თავს უყრიდა ნიჭიერ მუსიკოსებს, არამედ ზელს უწყობდა მათ გარდასახვებს, მისი წყალობით ბევრმა იპოვა თავისი თავი.

70-იანი წლები ფრი-ჯაზის აღორძინების პერიოდია. მაილსი არ მონაწილეობდა ამ მოძრაობაში. მაგრამ „ფრის“ მიმდევრები იმყოფებოდნენ მისი ზემოქ-

მედების ქვეშ, მას ეყრდნობოდნენ ვიანთ ნაწარმოებებში. მან ეს მშვენივრად იცოდა. მას არ აინტერესებდა საკუთარი თავის განმეორება და მიმართა კიდევ როკს, ინდურ მუსიკას, რასაც ჯაზს უნაცვლებდა. ყოველივე ამისგან ქმნიდა იგი საკვირველ „შენაერთებს“, რომლებსაც ახასიათებთ პარანულებრივი სიცოცხლისუნარიანობა. მის თხზულებებში სულ უფრო ნაკლები ხდებოდა ნოტების რიცხვი. ისინი გამოხატავდნენ მშვენიერებას — ჟღერდნენ რა გულში ჩამწვდომი დაძაბულობით.

სცენაზე იდგა უასაკო, უკომპლექსო ადამიანი. ის იტყვოდა იმდენად თავისუფლად და თეატრალურად, რომ ადვილად შეიძლებოდა მისი მოქმედება გადასულიყო დღაბუცში. მას ჩვეულებად ჰქონდა დაკვრა პუბლიკისადმი ზურგშექცევით, მაყურებელს ეს მოსწონდა კიდევ, სამაგიეროდ კრიტიკა ამტყუნებდა დარბაზისადმი უპატივცემულობის გამო, სინამდვილეში კი ესოდენ „გამომწვევი“ პოზა განპირობებული იყო უბრალო მიზეზით — თავის მუსიკოსებთან, განსაკუთრებით დასარტყამ ჯგუფთან მჭიდრო ურთიერთობის მოთხოვნილებით. ასეთ მდგომარეობაში იგი უფრო ადვილად აღწევდა სასურველ რიტმს, რაშიც სახის გამომეტყველებაც ეხმარებოდა.

1975 წელს მოხდა მაილსის მორიგი გაუჩინარება, რამაც საკმაოდ დიდხანს გასტანა. რატომ? ამის შესახებ ბევრს ჭორობდნენ. ლაპარაკობდნენ რაღაც ბანდებზე, მაფიაზე, მძიმე, უკურნებელ სენზე. სინამდვილეში არავინ სიმართლე არ იცოდა. ერთხელ „იატაკ-ქვეშეთის“ ამ პერიოდში მაკ ჯავაკი (ჯგუფ „როლინგ სტონზის“ ხელმძღვანელი) გაუფრთხილებლად ეწვია ვიზიტით შინ. მასპინძელი ცხვირწინ უკეტავს კარს დაუპატიჟებელ სტუმარს, და ლანძღავს გაუზრდელობის გამო. ჟურნალისტები, მათ შორის მეც, არ კარგავენ უზოუპკლოდ გადაკარგული მესაყვირის „გამოჭერის“ იმედს. ოცნებად გვექონდა გადაქცეული მისგან ინ-



და უცხად (არავინ უწყის თუ რატომ ხდება ეს „უცხად“ ამა თუ იმ მომენტში) 1955 წელს, ნიუპორტში იწყება მაილს დეივისის აღიარება, ან უფრო სწორად გადაფასება. პრესას სუნთქვა ეკვრის ბედნიერებისაგან: „ის დაგვიბრუნდა!“ აღფრთოვანებული მსმენელი აწყდება დარბაზებს, რომლებშიც მაილს დეივისი გამოდის, ბოლო არ უჩანს ოვაციებს. მაილსიც არ იბნევა, იყენებს ხელსაყრელ მომენტს და ერთბაშად აყალიბებს ჯაზის ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე ღირსშესანიშნავ „მონუმენტს“ — თავის კვინტეტს, რომლის შემადგენლობაში არიან ჯონ კოლტრეინი, რედ გარლანდი, პოლ ჩემბერსი და ფილ ჯონსი. დღეს რომ შექმნა ამ ხუთეულის შემოქმედებასმგვარი რამ, აუცილებლად საჭირო იქნება ხანგრძლივი სტუდიური მუშაობა. ფანტასტიკურის ზღვარზეა მაილსის კვინტეტის ურთულესი ტექნიკა. მაშინ კი, ამ სასწაულის წარმოქმნისათვის ხუთეულს არ დასჭირვებია დიდი ძალისხმევა. ჩაწერისათვის მათ ერთი საათი ეყოთ — დრო, განკუთვნილი ფირფიტის რეალური ქვადობისათვის. ნიშანდობლივია თვით მაილსის საყვარელი გამოთქმა: „საჭირო არაა ბევრი ნოტების დაკვრა, საკმარისია შევარჩიოთ მხოლოდ ყველაზე ლამაზი“.

დროთა განმავლობაში მის მოწოდებად იქცა მუსიკოსების „შექმნა“. ყველა, ვინც კი გაიარა მაილსის სკოლა, სახელმძოვნილი მუსიკოსი გახდა. კორია, ზენკოკი, მაკ-დაფლინი — მისი პირმშონი არიან. იგი იცვლიდა მოწაფეებს, ჯაზ-კლუბებში ეძებდა ახალ-ახალ ტალანტებს. ჯაზ-კლუბებს ეწვეოდა ხოლმე გაუფრთხილებლად, რათა მოესმინა ვიღაცის მიერ რეკომენდებული დებიუტანტებისათვის. ის არა მარტო თავს უყრიდა ნიჭიერ მუსიკოსებს, არამედ ხელს უწყობდა მათ გარდასახვებს, მისი წყალობით ბევრმა იპოვა თავისი თავი.

70-იანი წლები ფრი-ჯაზის აღორძინების პერიოდია. მაილსი არ მონაწილეობდა ამ მოძრაობაში. მაგრამ „ფრის“ მიმდევრები იმყოფებოდნენ მისი ზემოქ-

მედების ქვეშ, მას ეყრდნობოდნენ თავიანთ ნაწარმოებებში. მან ეს მშვენივრად იცოდა. მას არ აინტერესებდა საკუთარი თავის განმეორება და მიმართა კიდევ როკს, ინდურ მუსიკას, რასაც ჯაზს უნაცვლებდა. ყოველივე ამისგან ქმნიდა იგი საკვირველ „შენაერთებს“, რომლებსაც ახასიათებთ სრარჩეველებრივი სიცოცხლისუნარიანობა. მის თხზულებებში სულ უფრო ნაკლები ხდებოდა ნოტების რიცხვი. ისინი გამოხატავდნენ მშვენიერებას — ქვადდნენ რა გულში ჩამწვდომი დაძაბულობით.

სტენაზე იდგა უასაკო, უკომპლექსო ადამიანი. ის იქცეოდა იმდენად თავისუფლად და თეატრალურად, რომ ადვილად შეიძლებოდა მისი მოქმედება გადასულიყო დღაბუცში. მას ჩვეულებად ჰქონდა დაკვრა პუბლიკისადმი ზურგშექცევით, მაყურებელს ეს მოსწონდა კიდევ, სამაგიეროდ კრიტიკა ამტყუნებდა დარბაზისადმი უპატივცემულობის გამო, სინამდვილეში კი ესოდენ „გამომწვევი“ პოზა განპირობებული იყო უბრალო მიზეზით — თავის მუსიკოსებთან, განსაკუთრებით დასარტყამ ჯგუფთან მჭიდრო ურთიერთობის მოთხოვნილებით. ასეთ მდგომარეობაში იგი უფრო ადვილად აღწევდა სასურველ რიტმს, რაშიც სახის გამომეტყველებაც ეხმარებოდა.

1975 წელს მოხდა მაილსის მორიგი გაუჩინარება, რამაც საკმაოდ დიდხანს გასტანა. რატომ? ამის შესახებ ბევრს ჭორობდნენ. ლაპარაკობდნენ რალაც ბანდებზე, მფიფაზე, მძიმე, უკურნებელ სენზე. სინამდვილეში არავინ სიმართლედ არ იცოდა. ერთხელ „იატაკ-ქვეშეთის“ ამ პერიოდში მაკ ჯაგერი (ჯგუფ „როლინგ სტოუნზის“ ხელმძღვანელი) გაუფრთხილებლად ეწვია ვიზიტით შინ. მასპინძელი ცხვირწინ უკეტავს კარს დაუპატივებელ სტუმარს; და ლანძღავს გაუზრდელობის გამო. უზრუნველსტები, მათ შორის მეც, არ კარგავენ უზოუკვლოდ გადაკარგული მესაყვრის „გამოჭერის“ იმედს. ოცნებად გვექონდა გადაქცეული მისგან ინ-

ტერვიუს ადება. ჩემი მეგობარი მუსიკოსი, ვისთანაც გაკჩნერი ნიუ-იორკში მაილსზე „ნადირობის“ დროს დამცინოდა: „რას დასდევთ, დაანებეთ თავი ამ ეშმაკს“-ო.

როგორც იქნა დაგვიბრუნდა 1981 წ. და გააოცა მსოფლიო. თვალსა და ხელს შუა კლებულობდა მისი მსმენლის საშუალო ასაკი. ახალგაზრდობა ეთაყვანებოდა, როგორც ღმერთს. ისიც, მხოლოდ ახალგაზრდებთან მუშაობდა და ეპყრობოდა მათ ნაზი ირონიით. წერს დისკს პრინციტან ერთად. ამით უკმაყოფილოა მისი ძველი და ერთგული გვარდია. მაგრამ მალე ეგუება მდგომარეობას. მაილსი იმსახურებს ერთსულვან ადფრთოვანებას. ის კვლავაც შუუცდომლად, ჯადოქრული სიზუსტით აღწევს მიზანს და გენიალური სიმსუბუქით „შობს“ ახალ ტალანტებს. ნებისმიერი მუსიკოსისა თუ მომღერლისათვის საკმარისია ერთხელ გამოვიდეს მაილსთან ერთად და მისი კარიერა განადღებულა.

უკანასკნელი ინტერვიუ მან მისცა შარშან, ზაფხულში, ნიუ-იორკში, თავის სახლში, გაზეთ „მონდისათვის“. აქ მაილსი ლაპარაკობს თავის ამპუტირებულ კუჭზე, დაკლებულ წონაზე, მტერიანი, ჭუჭყიანი ნიუ-იორკი მირჩევნია კალიფორნიის მოწესრიგებულ ცხოვრებასო, სიკვდილზე არასოდეს ვფიქრობო. იგი გამოდიოდა მთელი ზაფხულის განმავლობაში, თანხმდებოდა ვეკლაზე უჩვეულო წინადადებებზე (ერთ-ერთი მათგანი იყო კონცერტი-ექსკურსი საკუთარ შემოქმედებაში), თანხმდებოდა სხვადასხვა ქვეყნებში დამქანცველ ტურნეებზე. თითქოს გრძნობდა დასასრულის მოახლოებას...

ის კვლავ გაუჩინარდა. ოღონდ ამჯერად საბოლოოდ. თუმცა ვინ იცის...

1982 წელს პარიზში, ვიქტორ ჰიუგოს ქუჩისა და დიუ-დომის შესახვევის კუთხეში მდებარე ერთ პატარა, მყუდრო სასტუმროში მომიწია ცხოვრება.

ჩემი ფანჯრის პირდაპირ, ნეონის ნაზი შუქით გაცისკროვნებული პიერ კარდენის მაღაზიის ვიტრინებში მდიდრულად, უზადო გამოვნებით ჩაცმული შეფგვრემანი მანეკენები ლაპლაპებენ. აქედან ათ საფეხურს ჩაივლი, სწრაფად ივლი ტრიუმფალური თადის მიმართულებით და ხუთ წუთში თვალწარმტაცო, თავისი დიდებულებით თავზარდამცემი სანახაობა გადაგეშლება წინ, ალბათ მხოლოდ აქ, ქუჩებში (სხივებით რომ ერთდება ეტულის მოედანზე — ცენტრში) შესაძლებელია ნამდვილი ქეშმარიტების ჰვრეტა, რომლის გაგრძელებამ და განვრცობამ შესაძლოა თავბრუდამხვევ აბსურდამდეც კი მიგვიყვანოს. აქ შენი თვალით რწმუნდები, რომ კომერციას ძალუძს გამოიყნოს, ალღო აუღოს, განიფთოს და გასაყიდად გამოფინოს მომხმარებლის ნებისმიერი, ყველაზე ამაღლებული თუ მიწიერი სურვილიც კი.

ნახევარ კილომეტრზე გადაჭიმული მიწის „აქვარიუმების“ ვიტრინებში ოქროსა და ვერცხლის თევზებივით ლივლივებს 80-იანი წლების დასაწყისის ხალი მოდის ნიმუშები (რომლებიც შემდგომ აქედან მთელ მსოფლიოს მოედება).

იმ წლებში პარიზში თაყვანს სცემდნენ ყოველივე მბრწყინავს, მკვეთრსა და ექსტრავაგანტურს: ყალბი ოქრომკელი იქნებოდა ეს თუ მოციმციმე მძივი, ოქრო-ვერცხლის ფარჩა, ფართონა. ოქიანი უზარმაზარი სახელოები, გაფხორილი ქვედა კაბები, ბაფთები, ულახათო თვალისმომჭრელი ბიუტეტრია, მოოქროვილი დიადემები, სამაჭურები, ჯაჭვები, გულსაკიდები, შინის ყვავილებისა და ზონარზე ასხმული ოქროს ბურთების მტევნები...

თქვენ წარმოიდგინეთ, „შანელის“ ფირმამაც კი გამოსდო ვიტრინაზე

მისი — ანუ გოგონა ოქროს გალავნი

კორა წარბეული

თ 3 0 1

ბრჭყვიალა საყელოიანი და მანქეტები.
ანი პალტოები და კოსტიუმები.

ქუჩებში ნიავეით დაქრიან გორგო-
ლაჭიანი „პანკები“, რომლებსაც გამე-
ლელები სწრაფად უთმობენ გზას. ნი-
იანი წლების ინდიფერენტული, განუყ-
რელი მარბხუანითა და გიტარით მოა-
რულ „ჰიპებს“ ეს-ესაა შეენაცვლენ
თავადაპარსული ყმაწვილები, რომლე-
ბიც ყოყინით, ჭგუფ-ჭგუფად დაქრიან
ასფალტზე. შესაძლოა ეს გორგოლაჭებ-
ზე ამხედრებული, ფოლადის მზერიანი
„ალექსები“¹ არა მარტო შეერთებული
შტატების, ძველი ევროპის ჩვეულებრივ
სანახაობადაც იქცენ, — შიშით გავი-
ფიქრე მაშინ.

„ღამის პარიზად“ ცნობილი ამ ფან-
ტასმაგორიის შექმნაში დიდ როლს თა-
მაშობს კინოც... გრძელი რიგები დგას
კინოთეატრების საღაროებთან, რომელ-
თა ფასადებზე ინთება და ქრება ორი
ასო — „j“ და „t“ (ახალი ამერიკული
„ხიტის“ — „უცხოპლანეტლის“ შემოკ-
ლებული სახელწოდება). სპილბერგის
ეს ფილმი ყველაზე შემოსავლიანი იყო
იმ წელს. მაღაზიის დასლებზე შეგიძლი-
ათ შეიძინოთ თოჯინები, მისურები,
სანიშნები ამ ინიციალებით... „j.t“ მალე
თქვენი ნოსტალგია — თქვენი ავადმყო-
ფობა გახდება! — თუწყება რეკლამა.
უზარმაზარი სარეკლამო ფარიდან ილი-
მება ბელმონდო და ახალ ფრანგულ

ფილმზე „კბილი კბილის წილ“ (მისი
ავტორია ფრანგული კომედიის მეფე —
ქერარ ური) იწვევს მაყურებელს.

მეორე დღეს მიამბეს სკანდალზე, რო-
მელმაც მთელი პარიზი აღაშფოთა და
ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი
გამოიწვია. ამერიკული „ხიტების“ ირ-
გვლივ დატრიალებულმა კომერციულმა
სტიქიურმა მორევმა ჩაითრია და იმსხ-
ვერპლა — გააკოტრა ცნობილი ფრანგი
კინორეჟისორი ჟაკ დემი („შერბურგის
ქოლგები“). მისი ახალი მუსიკალური
ფილმი „ბინა ქალაქში“ ჩაფლავდა. იმ
კრიტიკოსს კი, რომელმაც სწორად შე-
აფასა შექმნილი სიტუაცია და კრიტი-
კული სტატია დაწერა, მთავარი როლის
შემსრულებელმა — ჟან პოლ ბელმონ-
დომ სასამართლოში უჩივლა.

მაგრამ მთელი ეს დრამატული ზეას-
ვლები და დაცემები, უეცარი აღიარე-
ბები და დამსხვრეული იმედები კინო-
კომერციისთვის ჩვეულ ყოველდღიუ-
რობას წარმოადგენს და ოდნავაც
ვერ აფერხკრთალებს ათასფერად მო-
ლივლივე დღესასწაულის ბრწყინვალე-
ბას... პატარა რესტორნებსა და ბისტრო-
ებში მუსიკა უკრავს. წკრიალით იღება
კარები, მაგიდებს უსხედან მხიარული
და საქმიანი ადამიანები, რომლებიც სა-
სიამოვნო საუბრით იქცევენ თავს. თან-
დათან ეჩვევი მათ ალერსიან თავაზი-
ნობას და ზედები, რა დიდი ნიჭია შე-
გეძლოს ყოველი თავისუფალი წუთით,
ერთმანეთით, საზოგადოებით დატბო-
ბა.

¹ ალექსი — ფილმის „მექანიკური ფორთოხ-
ლის“ გმირი.



„კრიტიკა“. 1958 წ.

ვეს რეპორტიორთა მიერ „ვარსკვლავის“ ცხოვრებასთან დაკავშირებული სენსაციური „მასალის“ ჩიჩქნა და ნებისმიერ სიტუაციაში უხეში ხელის ფათური...

ჩემს წინაშეა ეს ფოტოები: შვილის დაკარგვით შეძრწუნებული დედის მწუხარება. ცრემლებისგან დასიებული თვალები, კედლისაკენ შექცეული სახე. საწოლში მოკრუნჩხული ახეული... ეგ იგი, ასეთ „მასალასაც“ ჰქოლია თავისი მყიდველი და გამსაღებელი. მამ, რაღას ნიშნავს „მსახიობი — შიითი“, „მსახიობი — კერპი?“ დიდი პატივია ბრბოს თაყვანისცემა თუ გოლგოთის დასაწყისი?

ვაი, რომ რომის წინაშე ბევრჯერ წამოჭრილა ეს ტრაგიკული დღემა.

მაინც ვინ იყო ეს ქალი — ბუნების სრულყოფილი ქმნილება, ავსტრიაში დაბადებულ-გაზრდილი, შემდგომში გამოჩენილი ფრანგი მსახიობი, ვისი შემოქმედებაც და არა მარტო შემოქმედება, ცხოვრების ყოველი წუთი ოცდარვა წლის მანძილზე ცხოველ ინტერესს იწვევდა?

რომი შნაიდერი (როზმარი ალბახ რეტი) დაიბადა 1938 წლის 23 სექტემბერს ვენაში. მისი მშობლები იყვნენ ცნობილი ავსტრიელი მსახიობი მავდა შნაიდერი და არანაკლებ პოპულარული ვოლფ ალბახ რეტი. მავრამ ხელოვანთა ოჯახი მალე დაწერა და ოთხი წლის გოგონას აღზრდა დედამ და ბებიამ იკისრეს. მამა სტუმრად იშვიათად ეწვეოდათ ხოლმე.

1949 წელს მშობლებმა რომი ინტერნატში მიიბარეს, რომელიც ზალცბურგიდან ხუთი კილომეტრით მოშორებულ ძველებურ ლამაზ ციხე-სიმაგრეში მდებარეობდა. თვეში ერთხელ აღსაზრდელებს ნებას რთავდნენ დასვენების დღეები შინ გაეტარებინათ, მაგრამ რომის ამ შესაძლებლობით ერთხელაც არ უსარგებლია. იმხანად დედამა განქორწინების პროცესით იყო დაკავებული და დედა თუ მიაკითხავდა ხანდახან მრავალი წლის შემდეგ რომი ნაღვლიანად გაიხსენებს ამ პერიოდს, თუმცა მი-

რა ძნელია შეძრა მოვლენებითა და სანახაობებით ესოდენ განებივრებულნი, ახალი სახელების ალიარებისას ესოდენ წუნია და მიზეზიანი ქალაქი.

ძნელია პარიზის აღელვება რაიმე სეირით, სპექტაკლით, როლით, მოდით... ბევრად ძნელია სიკვდილით შეადრწუნო ქალაქი, რომელიც სიხარულისთვისაა შექმნილი და როგორც ბავშვი უფროთხის ამ თემას.

თუმცა, 1982 წლის გაზაფხულის ერთ დილას რომი შნაიდერის მოულოდნელმა სიკვდილმა ნამდვილად თავზარი დააცა მთელ პარიზს. გაზეთები გადაქრულვებულნი იყო ღრმა მწუხარების გამომხატველი სათაურებითა („28 წელია მისი სიცოცხლით ჩვენც ვცხოვრობდით!“) და რომის უზადო, მაგიური სილამაზის, მისი ცხოვრების ყველა პერიოდის ამსახველი ფოტოებით... დაბეჭდილი იყო, აგრეთვე, ყველა ქმრისა და საყვარლის, ბავშვების — სარასა და დავიდის სურათები.

მაგრამ კერპისადმი ჭეშმარიტი თაყვანისცემა და სევდა როგორღაც ეხამება ცნობისმოყვარეობას, რომელსაც იწ-

სი დლიურის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ. ზალცბურგში გატარებული წლები მისთვის ბედნიერი ხანა იყო და თავს დაჩაგრულად სულაც არ გრძნობდა: მონაწილეობას იღებდა სასკოლო სპექტაკლებში, გატაცებული იყო ხატვით, ოჯახს უკვე გადაწყვეტილი ჰქონდა, რომ იგი მხატვარი გახდებოდა და ქსოვილზე და ხეზე იმუშავებდა. მაგრამ როზმარი გულში მსახიობურ კარიერაზე ოცნებობდა და მალე შემთხვევამ შესაძლებლობა მისცა ჩანაფიქრი სინამდვილედ ექცია.

15 წლისაც არ იყო რომი, როდესაც მაგდა შნაიდერის პროდიუსერმა მოულოდნელად შესთავაზა დედასთან ერთად ეთამაშა ფილმში „თეთრი შროშანები“ („მაგდა შნაიდერი თავის მომხიბვლელ გოგონა რომისთან ერთად“) რეკლამამ, რომელსაც კრიტიკულ ასაკს მიღწეული ავსტრიელი მსახიობის პრესტიჟი უნდა განემტყეცებინა, რომის ფსევდონიმი აჩუქა. ამიერიდან იგი როზმარი ალბახ რეტი კი არა, რომი შნაიდერი გახდა.

რომი მომხიბვლელი გოგონა იყო: მრგვალი თავი, მშვენიერი სახის ოვალი და ატმის ყვავილისფერი ლოყები ჰქონდა. პირველივე ფილმში არა მარტო მიმზიდველი გარეგნობით, არამედ ბავშვური უშუალობითა და გულწრფელობით მოხიბლა ყველა. იმავე წელს (ოქონდ უკვე უდებოდ) იგი გადაიღო რეჟისორმა კურტ ჰოფმანმა ფილმში „ფეიერვერკი“, სადაც მისი პარტნიორი იყო ცნობილი მსახიობი ლილი პალმერი.

ამ დროისათვის რეჟისორმა ერნესტ მარიშკამ სპეციალურად რომისთვის შექმნა სერია „დენდოფლის ახალგაზრდული წლები“, სადაც ახალგაზრდა მსახიობს უნდა განესახიერებინა ზისი, როგორც მოფერებით ეძახდნენ ავსტრია-უნგრეთის იმპერიის პრინცესა ელიზაბეტა ჰაბსბურგელს.

სასახლის ინტრიგებზე, ბალებზე, ნორჩი პრინცესას ანცობასა და წუხილზე გადაღებული ფილმები უმთავრესად გერმანულენოვანი ქვეყნებისთვის იყო განკუთვნილი. მართლაც გამოცდილი

კინობიზმესმენი არ შემცდარა მასობრივი მყურებლისათვის მიმზიდველ რომანტიკული სიუჟეტისა და ზღაპრულად მდინარული ანტურაჟის შერჩევით. მაგრამ ყველაზე მეტად მსახიობმა გაუმართლა, რომიმ მაშინვე დაიპყრო ყველა ასაკის მამაკაცის გული. ავსტრიაში მას უკვე ან „ზინიდ“ ან „პრინცესად“ მოიხსენიებდნენ. უოლტ დისნეიმ მას „სოფლიოს ყველაზე ლამაზი ქალიშვილი“ უწოდა, მამინაცვალმა — ჰერბერტ ბლატსპაიმმა აჩუქა 6 ჰექტარი მიწა და ციხე-სიმაგრე გულანის ტბის პირას. ჰონორარები თანდათან იზრდებოდა და მალე საბანკო ანგარიშის მიხედვით იგი „სოფლიოს ყველაზე მდიდარი ქალიშვილიც“ შეიქმნა.

დლიურის ჩანაწერი:
„სასიამოვნო სიუპრიზი! ჩატარდა მყურებელთა გამოკითხვა... პოპულარობის მიხედვით მეორე ადგილზე გავედი! მარია შელის შემდეგ.

წარმოუდგენელია! ორი წლის წინათ რომ ვინმეს ეს ეთქვა, ვიფიქრებდი, ან მთვარალია ან უგონოდ ვუყვარვარ-მეთქი“.

რომი შნაიდერი





ერნესტ მარიშკამ სამსერიიანი ფილმი გადაიღო, ახლა მეოთხის დადგმას აპირებდა. მაგრამ რეჟისორის და შობლების გასაკვირად, მოულოდნელად მორჩილი მოდელი აჩანდა.

საყოველთაო ყურადღებითა და ფუფუნებით განებფერებული რომი თავს უბედურად გრძობდა. ასეთ კინოზე როდი ოცნებობდა ზალცბურგის ინტერნატიში.

რომი ყოველთვის კრიტიკულად უღებოდა საკუთარ თავს, რაც უთუოდ ღირსებად უნდა მივთვალოთ. ჩნელი სათქმელია, ასეთი იყო თავიდან, თუ მარტობაში (თუმც ფუფუნებაში) გატარებულმა ბავშვობამ დაატყო კვალი მის ხასიათს, ყოველ შემთხვევაში, სიყრმეშივე ავლენდა თავისი ასაკისა და მდგომარეობისთვის უჩვეულო ანალიტიკურ ჰუმუსს, და შესანიშნავად ესმოდა, რომ ხელოვნური სამყაროს კერვად აქციეს.

მსჯელობა, რომელსაც რომი მხოლოდ დღიურს ანდობდა, დღესაც გვაოცებს თავისი სიღრმითა და საკუთარი შემოქმედების შეფასების სისწორით:

„...1956 წელმა სამი ფილმი მომიტანა. რა იქნება შემდეგ? რა როლები უნდა ვითამაშო? არ მსურს „სანტიმენტალური დედოფალი“ ან „იმედგაცრუებული იმპერატრიცა“ გავხდე. ნუთუ სულ ახალგაზრდა გოგონების თამაში მომიწევს? დედა მეუბნება, და სამართლიანადაც, რომ როლები ასაკს უნდა შეესაბამებოდეს...“

...ზოგიერთების აზრით, მაყურებელს იმიტომ მოვწონვარ, რომ მცნობს, მის გვერდით, მეზობლად მცხოვრებ გოგონას მამსავსეებს და სწორედ ეს განაპირობებს ჩემი ფილმების წარმატებას. დედა კი პირიქით, მეუბნებოდა, რომ „გოგონებს სურთ, შენაირი გააღწენ“. სწორიცაა. ჩემს გმირებს ხომ არავითარი პრობლემები, სიძნელეები, გადაულახავი წინააღმდეგობები არ აწუხებთ. ნამდვილ, ცოცხალ ქალიშვილებს კი უამრავი საფიქრალი აქვთ. ჩემი როლები მათი ოცნების განსახიერებაა და მაყურებელსაც ამისთვის ვუყვარვარ...“

მაუყე, დათაფლული ზისი რომცნობილი ტორტის ნაჭერი, რომელიც გულს მირევდა“). სინამდვილეში, მარ. მარილოს სვეტებისა დ ფარჩის ფარდების ფონზე ბრილიანტის სამკაულეებით, სირაქლემას ფრთებითა და მაქმანებით. მორთული, შინიონითა და კულულებით დამძიმებული თანამედროვე ვოკონა მოძრაობდა.

1955 წლის 26 სექტემბერს ოგი დღიურში ჩაწერა:

„...ეს ნამდვილი წამებაა. ზისის ბავშვობაში გრძელი თმები ჰქონდა. მე ბევრად მოკლე მაქვს. გადაწყვეტი გემუხარდა, მაგრამ ყველამ დამცინა — ამას კარგა ხანი დასჭირდება. ფილმი კი ვერ მოიცდის. იძულებული გავხდი პარიკი გამეკეთებინა. იდიოტური შეგრძნებაა. მეტად უჩვეულო და მოუხერხებელი. თითქოს თავზე ზედმეტი ტვირთი დავიდგი. ისეთი გრძნობა მაქვს, თითქოს კინოთეატრის პირველ რიგში ვზივარ და მთელი დარბაზი კეფაში მიყურება...“

რომი მორჩილად ასრულებდა რეჟისორის ყველა მითითებას — ობიექტივში დამჯერად იღებოდა და ცდილობდა ხორცი შეესხა მეწვერილმანეთს და ბიურგერთა ტყილი ზმანებიაათვის. მაგრამ მეტისმეტად ტყილი სინაზის მიღმა ზმირად სინაყე, სილაღე და მგზნებარება გამოსტკიოდა. გავა დრო და მსახობი გამოუტყდება ვისკონტის, როგორ ჩსხვენია თავისი „ბრწყინვალე“ კარიერის დაწყების გახსენება. „ვისკონტიმ მოთხრა: „რას ტირიხარ? შესანიშნავად გამოიყურები...“

„ზისის“ პოპულარობის ზრდასთან ერთად ცხოვრება სულ უფრო აუტანელი ხდებოდა.

„...მოაქვთ და მოაქვთ სცენარები. „ზისის“ შემდეგ მხოლოდ ამურულ, კოსტიუმირებულ როლებს მთავაზობენ. მათი ნება რომ იყოს, ყველა სანტიმენტალურ ისტორიაში მათამაშებდნენ, რაც კი ამ უკანასკნელი რვა საუკუნის მანძილზე მომხდარა. არის სხვაგვარი, „ჩერჩეტი რომის“ ტიპის სცენარებიც. ცხო-

ვრებაშიც რომ ასეთი უღიმღამო და გულუბრყვილო ბრყვი ვიყო, როგორც ამ სცენარებში მომეთხოვება, უმჯობესი იქნებოდა საერთოდ უარი შეთქვა კინოზე“.

რომი ოქროს გალიაში დამწყვედეულ ჩიტად გრძნობდა თავს. დედისა და მამინაცვლის უქითხავად ნაბიჯს ვერ დგამდა, ვერავის დაეღაპარაკებოდა. ყოველი წუთი გამოთვლილი ჰქონდათ პროდიუსერსა და ანგარებიან მშობლებს. მაგრამ „ოქროსმდეხელი დედლის“ მთავარი მეთვალყურე მაინც მამინაცვალი რეინის სასტუმროების, რესტორნებისა და ბარების მფლობელი ჰერბერტ ბლატსპაიმი იყო. თავიდან რომი მას „მამიკოს“ ეძახდა, მოგვიანებით კი „დედაჩემის მეორე ქმარი, ბატონი ბლატსპაიმი“.

საქმიანი მხარის მოგვარება მამინაცვალმა იკისრა, რომის სახელით იღებდა კორესპონდენტებს და სისტემატურად აქვეყნებდა თავისი სახელოვანი გერი-სადმი მიძღვნილ უგემოვნო პანეგირიებსა და ფოტოებს, საკუთარ ყურნალსა და გაზეთში, რომლებიც მის რესტორნებსა და ბარებს უწევდა რეკლამას. ბლატსპაიმს ცდა არ დაუკლია, რომ მისი და რომი შნაიდერის სახელები მჭიდროდ დაკავშირებოდა ერთმანეთს.

მსახიობ ინგელჰარდ კნეფის (რომელიც რომისთან ერთად თამაშობდა „ზისონი“) მტკიცებით გოგონა უბედური იყო, თავს ნივთად თვლიდა და თავისუფლებზე ოცნებობდა. და როდესაც გადაწყვიტა საბოლოოდ უარი ეთქვა „ზისონზე“, ვერავინ ვეღარ გადაათქმევინა. „ირგვლივ ყველა მაგულიანებდა, მიბიძგებდა — განაგრძეო! მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს გავიღვიძე და ვთქვი: „მარა! ასე აღარ შემიძლია!“ წარმატების მწვერვალს მიღწეულმა შეძლო შეჩერება და ჩაფიქრება, ეს კი ბევრად უფრო გამოცდილ და გამობრძმედილ მსახიობებსაც კი უჭირთ!

მაგრამ მარისკასა და მისი სერიებიდან გაქცევა უფრო იბლი გამოდგა,

ვიდრე რეკლამის მიერ მიწებებული „გოგონა-პრინცესას“ ამპლუადან თავის დაღწევა. ახალი როლების შეთავაზებისას რეჟისორები უმთავრესად უკვე შექმნილი სტერეოტიპით ხელმძღვანელობდნენ. მის გასანადგურებლად კი დიდი ძალისხმევა და მტკიცე ნებისყოფა იყო საჭირო. თავყანისცემასა და დიდებას მიჩვეულ მსახიობს ყველაფერი ნულიდან უნდა დაეწყო. ამ პერსპექტივას რომი არ დაუფრთხია.

ბებია — როზა ალბახ რეტი ჰკუას არიგებდა (1967 წელს მას 100 წელი შეუსრულდა), ემოციებს, ვნებებსა და ახირებებს ნუ აყვებოი. მაგრამ მან წინაპრების (გამოჩენილ მსახიობთა ოთხი თაობა მამის მხრიდან) შეგონებას ყური არ ათხოვა და სხვა გზა აირჩია. ესოდენ ხელმისაწვდომ კომფორტს, სტაბილურ მდგომარეობასა და მილიონიან შემოსავალს ნამდვილი ცხოვრება ამჯობინა, ჰეშმარიტი სიხარულითა და ტკივილით აღსავსე რეალობა.

„ვინ მეტყვის, ვინ ამიხსნის, რატომ მაშწარებს ასე ცხოვრება?“ — აღმოზდა მას 1981 წელს ბუასი სან ავუარის სასაფლაოზე, სადაც ყველაზე საყვარელი არსება, თოთხმეტი წლის ვაჟი მიაბარა მიწას. თუმცა იმ დროისათვის ორმოც წელს მიღწეულ რომის ამ კითხვის პასუხი თავდაც კარგად მოეხსენებოდა. სისხლსავსე ცხოვრებით ცხოვრობდა, დიდი თამაში კი დიდ ხარკს მოითხოვდა. სწორედ ამაზე ოცნებობდა, ნამდვილ ცხოვრებაზე, არავის რომ არ ინდობს და განუქითხავად, განურჩევლად თელავს ყველას.

არაფრისთვის არ მიულწევი იოლად. მაგრამ მან შეგნებულად აირჩია ასეთი გზა და ამიტომაც მის თავბრულდამხვევ წარმატებებს მულამ დალილობა, სტრესები და ახლობელი ადამიანების დაკარგვით გამოწვეული წუხილი ახლდა თან.

გაგრძელება იქნება

ვახტანგ ჭაბუკიანის ბახსენება

ტაშმა იფეთქა, როცა ვახტანგ ჭაბუკიანი — ჩვენი დროის ეს გენიალური არტისტი — სამუდამოდ სტოვებდა მშობლიური თეატრის კედლებს.

ქართული საზოგადოება დიდი გულიანობით გამოეთხოვა სიცოცხლეშივე ლეგენდადქცეულ ხელოვანს, რომელიც ათეული წლების მანძილზე ბრწყინავდა, ბობოქრობდა, შემოქმედებით მწვერვალებს იაყრობდა. იგი ენითაუწერელ სიზარულს ანიჭებდა მაყურებელთა თაობებს.

თანამედროვე მეხსიერებაში ღრმად აღიბეჭდა ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ შექმნილი სახეები, რომლებიც ავლენდნენ მჩქეფარე ცეკვალობაში გაცხადებულ ცეცხლოვან ტემპერამენტსა და თავბრუდამხვევ დინამიკას, სულიერ მონუმენტალიზმსა და ვაჟკაცურ რომანტიკას.

ვახტანგ ჭაბუკიანი მშვენიერებას ემსახურებოდა. სრულქმნილი ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენდა მისი უზადო სხეული, რომელიც ისე იყო ჩამოქნილი, ვით ანტიკური ქანდაკება. თვალი ვერ ძღებოდა მისი ყურებით. მაყურებელი აღტაცებაში მოჰყავდა ვახტანგ ჭაბუკიანის ათლეტურ აღნაგობას, კლასიკურ, პროპორციულ ფორმებში გაცხადებულ კეთილშობილებასა და სილამაზეს.

საოცრად მეტყველი და არტისტული იყო მისი ყოველი ფესტი. რაინდული სული და გმირული შემართება გამოსჭვიოდა ვახტანგ ჭაბუკიანის ყოველი მოძრაობიდან. იგი იქცა ახალი ესთეტიკის კანონმდებლად, ესთეტიკისა, რომელსაც პირობითად „მამაკაცური ბალეტი“ ეწოდა. ამით ვახტანგ ჭაბუკიანმა ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა სა-

ბალეტო სამყაროში და იმთავითვე ნოვატორის სახელი დაიმკვიდრა.

ვახტანგ ჭაბუკიანის მოღვაწეობას პატრიოტული გზნება ამოძრავებდა. იგი თავდადებით ემსახურებოდა მშობელ ხალხს, თავის ქვეყანას.

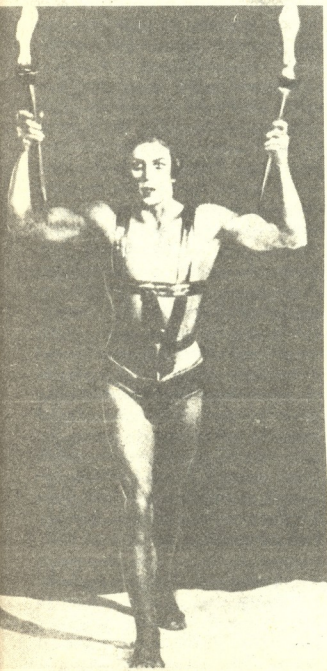
ჯერ კიდევ 30-იან წლებში შემოქმედებით ზენიტში მყოფმა ახალგაზრდა მოცეკვავემ დასტოვა მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების სახელგანთქმული კერა — პეტერბურგის მარინის თეატრი (იმჟამად ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი), რათა სამშობლოში დაბრუნებულიყო და შეექმნა ქართული ბალეტი, ჩამოეყალიბებინა ეროვნული საბალეტო სკოლა.

ვახტანგ ჭაბუკიანმა ბრწყინვალედ განახორციელა ეს დიდი ამოცანა. მისი თაოსნობით დაიბადა თავის დროზე დიდად გახმაურებული ქართული ბალეტები (ა. ბალანსკის „მთების გული“, გრ. კილაძის „სინათლე“, დ. თორაძის „გორდა“ და „მშვენიერებისათვის“, ალ. შაჭავარიანის „ოქლო“, ს. ცინცაძის „ღემონი“, რ. გაბიჩვაძის „ჰამლეტი“ და სხვ.). ვ. ჭაბუკიანი გახლდათ ამ სექტაკლების დამდგმელიცა და მთავარი როლების უზადლო შემსრულებელიც. ამ დადგმებში გადაწყვიტა მან ეროვნული გმირის პრობლემა, ჩამოაყალიბა ქართული ბალეტისათვის შესატყვისი „ლექსიკური ფონდი“, ამეტყველა ეროვნული სულისკვეთებით აღბეჭდილი პლასტიკური ინტონაციები, სათავეს რომ იღებენ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უმდიდრესი წიადიდან. ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელწერას განუყოფრებლობას ანიჭებდა უნიკალური ფილ-

კლორული ფორმებიდან აღმოცენებული ეროვნული რიტმი, ეროვნული ენერჯია. ყოველივე ამან ახალი სიცოცხლე შთაბერა საბალეტო ხელოვნების კლასიკურ ფორმებსა და სტრუქტურებს. ვახტანგ ჭაბუკიანმა ნოვატორული გაქანებით განახორციელა ქართული და ევროპული ქორეოგრაფიის ელემენტთა სინთეზირების პროცესი, რამაც შესანიშნავი ნაყოფი გამოიღო.

ვახტანგ ჭაბუკიანმა შექმნა „ქართული ბალეტი“. ამ დიდმა მონაპოვარმა სიცოცხლეშივე მოუტანა უკვდავება საბალეტო სცენის ჯადოქარს!

მ. ანუხიძე



სცენა სპექტაკლიდან

„ეზელი“

სცენა სპექტაკლიდან

„ცეცხლი“



სიუჟალიზმი და სალვადორ დალი

„ერთი გენია“ თავის თავზეა *

ა. იაკიმოვიჩი

XX საუკუნის ხელოვნების ისტორიასთან დაკავშირებულ წერილობით მოწმობებსა და დოკუმენტებს შორის გამოირჩევა დღიურები, წერილები, ესეები, ინტერვიუები, რომლებშიც თავიანთ თავზე ლაპარაკობენ სიუჟალიზმისტიები. ესენი არიან მაქს ერსტიცა და ანდრე მასონიცი, ლუის ბუნიუელიცა და პოლ დელვოცი. — მაგრამ, უწინარეს ყოვლისა, ეს მაინც სალვადორ დალია.

დასავლეთში განვითარებულია ინტროსპექციული თვითანალიზის ტრადიციები და თავისებური „აღსარებები“, რომლებიც არსებით როლს თამაშობენ მხატვრული კულტურის პანორამაში, — ყოველ შემთხვევაში, მონტენის „ცდებით“ დაწვებული, თავის საკუთარ ხელოვნებაზე დაწერილ მატისის სტატიებამდე. აქ შემთხვევით როდი გვიხდება, პირველ რიგში, ფრანგების დასახელება: ამ მიზანდასახულებით მათ მიერ შექმნილი თხზულებები მართლაც აღბეჭდილია შინაგანი მოძრაობებისა და სწრაფვების აღწერილობათა უკიდურესი სიზუსტით, ზომიერების ჰარ-

მონიული სიმკაცრითა და გაწონასწორებულობის უბადლო გრძობით. გავიხსენოთ დიდროსა და სტენდალის თვითდაკვირვებები, დელაკრუას „დღიური“ და დამეთანხმებით, რომ ეს ასეა.

სალვადორ დალის „ერთი გენიის დღიური“ დაწერილია იმ ადამიანის მიერ, ვინც თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი გაატარა საფრანგეთში, იქ ჩამოყალიბდა მხატვრად, კარგად იცნობდა ამ ქვეყნის ხელოვნებასა და ლიტერატურას, მაგრამ მისი დღიური ეკუთვნის რაღაც სხვა სამყაროს, უფრო ზუსტად, ეკუთვნის უპირატესად ფანტასტიკურ, უცნაურ, გროტესკულ სივრცეს, სადაც არაფერის ბოდვისა და უგუჟურების საზღვარს იქით გადაბიჯებაზე ადვილი. უფრო იოლი იქნებოდა იმის თქმა, რომ ყოველივე ეს არის კათოლიკური მისტიკის მემკვიდრეობა. ან კატალონიელისთვის დამახასიათებელი „იბერიული მძვინვარება“, მაგრამ საქმე ასე უბრალოდ სულაც არაა, ბევრმა მიზეზმა და გარემოებამ ითამაშა როლი იმისთვის, რომ წარმოშობილყო „დალის ფენომენი“, ფენომენი ისეთი დალისა, როგორსაც ვხედავთ „ერთი გენიის დღიურში“.

დღიურების წიგნი — საკანთა ლოგიკით, მკითხველებთან მაქსიმალური მიმნდობლობით და გულთბადი პირდაპირობით საუბრის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა. მაგრამ დალის წიგნი არამც და არამც არ არის საამისოდ გათვლილი, მას უფრო ისეთ შედეგებამდე მივყავართ, წრფელ ურთიერთობებს

* მოსკოვის გამომცემლობა „ნიუსსტომ“ 1919 წელს გამოსცა თანამედროვეობის გამოჩენილი მხატვრის სალვადორ დალის დღიურების წიგნი სახელწოდებით „ერთი გენიის დღიური“. (თარგმანი ფრანგულიდან). წიგნს წამძღვარებული აქვს ა. იაკიმოვიჩის ვრცელი წერილი „სიუჟალიზმი და სალვადორ დალი“ და მიშელ დეონის წინასიტყვაობა. მკითხველს ვთავაზობთ ა. იაკიმოვიჩის წერილის პირველ ნაწილს. მომდევნო ნაწილი შემდეგ ნომერში დაიბეჭდება. (თარგმანი ჯ. თითმერიახი).

რომ ეწინააღმდეგება. ხშირად ისიც კი გეჩვენება კაცს, რომ მხატვარმა აღსარების მიმდობელი ფორმა იმისთვის აირჩია, რომ აეფეთქებინა ის და უარეყო; იმისთვისაც, რომ შეითხველი კიდევ უფრო ჩაეგდო საგონებელში, განეცვიფრებინა, და მეტიც — გაენაწყენებინა და გაებრაზებინა. აი, ეს ამოცანაა უზადოდ მიღწეული.

დალი ხშირად დაჟინებით უსვამს ხაზს ყველა სხვა საუკეთესო მხატვარზე, მწერალზე, ყველა დროისა და ხალხის მოაზროვნეებზე, თავის აბსოლუტურ უპირატესობას. ამ მიმართებით ის ცდილობს რაც შეიძლება ნაკლებ ჩმოკრძალებული იყოს და, ჩეროვანად უნდა მიგუთხოვოთ, რომ ამას კიდევ უფრო ახერხებს. თუმცა, ის კი უნდა ვთქვათ: რომ მხოლოდ რაფაელსა და ველასკეს ეკიდება შედარებით შემწყნარებლურად, ესე იგი, მათ ნებას აძლევს საღლაც მის გვერდით დაიკავონ ადგილი. წიგნში ნახსენებ ყველა სხვა დიდ ადამიანს ის უბოდიშოდ იგდებს აბუჩად.

დალი XX საუკუნის რადიკალური ნიცშეანელობის თანმიმდევრული წარმომადგენელია. სამწუხაროდ, დალის ნიცშეანელობის საკითხის მთელი სისავსით განხილვა აქ შეუძლებელია, მაგრამ ამ კავშირის გახსენება და მასზე მითითება ხშირად მოგვიხდება. აი, ვთქვათ, თვით ფრიდრიხ ნიცშეს მისამართით დალის მიერ აღვლენილი ქება-დიდებაც კი ხშირად მონარქის მიერ თავისი საყვარელი ხუმარისთვის ნათქვამ კომპლიმენტსა ჰგავს, მაგალითად, მხატვარი საქაოდ ქედმალღურად საყვედურობს „ზარატუსტრას“ ავტორს, სუსტია და არავაკაცურიო. ამიტომ ნიცშეს მოხსენიებაც კი, საბოლოო ჯამში, იმის საბაზი ჩანს, რომ მას ნიმუშად დაუსახოს თავისი — საღვადორ დალის — თავი, დალისა, რომელმაც შესძლო დაეძლია ყოველგვარი პესიმიზმი და სამყაროსა და ადამიანების ქეშმარიტი მძლეველი გამზადარიყო.

დალი შემწყნარებლურად იწონებს მარსელ ბრუსტის ფსიქოლოგიურ სიღრმესაც, მაგრამ, ამასთან, არც იმას ივი-

წყებს, რომ ქვეცნობიერის შესწავლაში თვითონ ის, დიდი მხატვარი, პრუსტზე გაცილებით შორს წავიდა. „წერილმანებს“ რაც შეეხებათ, როგორც არიან პიკასო, ანდრე ბრეტონი და ზოგიერთი სხვა თანამედროვე და ყოფილი მეგობარი, მათ მიმართ „სიურეალიზმის ხელმწიფე“ უმოწყალოა.

პიროვნების ეს ნიშნები — ან, შესაძლოა, ფსიქიკის გარკვეული მდგომარეობის სიმპტომები — დიდ კამათს იწვევს და მრავალ ვარაუდს ბადებს იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ უნდა ექნეს გაგებელი საღვადორ დალის „განდიდების მანია“, საგანგებოდ იფარებდა ის ფსიქოპათიის ნიღაბს თუ დაუფარავად ამბობდა იმას, რასაც ფიქრობდა?

როგორც ჩანს, როცა ამ მხატვარსა და ადამიანზე ვსაუბრობთ, იქიდან უნდა ამოვიდეთ, რომ უკლებლივ ყველაფერი, რაც მას ახასიათებს (სურათები, ლიტერატურული ნაწარმოებები, საზოგადოებრივი აქციები და ყოფილი ჩეკებიც კი) უნდა გავიგოთ, როგორც სიურეალისტური ქმედება. ის ყველა თავისი გამოვლინებით ძალზე მთლიანი მოვლენაა.

ჩვენს თვალწინ ვათამაშდება მართლაც უგუნური ფარსები, რომლებიც იშვიათი სითავხედითა და მკრეხლობით მოგვიტონობს სიცოცხლესა და სიკვდილზე, ადამიანსა და სამყაროზე, ავტორი რალაენარი ალტაეზული ურცხვობით ადარებს თავის საკუთარ ოჯახს, არც მეტი, არც ნაკლები, წმინდა ოჯახს. მისი სათაყვანებელი: მეუღლე ღვინის-შობლის როლს ასრულებს, თვით მხატვარი კი — ქრისტე მაცხოვარისას. სახელი „სალვადორი“, ესე იგი „მაცხოვარი“ სწორედ რომ ზედგამოჭრილია ამ მკრეხელურ მისტერიაში.

ვითომ მართალნი არიან ის კრიტიკოსები, რომლებიც ამბობდნენ, რომ დალიმ გაუფებრობა აირჩია, როგორც განსაკუთრებული და თავისებური საშუალება, თავის თავზე რაც შეიძლება ხშირად, რაც შეიძლება ხმამაღლა და ყოველად მოუბრძობლად ელაპარაკაო?

როგორც არ უნდა იყოს. მხატვრის

წიგნი — დღიური წარმოადგენს ფასდაუდებელ წყაროს სიურეალიზმის ფსიქოლოგიის, შემოქმედებითი მეთოდისა და თვით პრინციპების შესასწავლად. მართალია, ის განსაკუთრებული, სახელდობრ დალისგან განუყოფელი და ამ განწყობილების ფრიალ სპეციფიკური ვარიანტია, მაგრამ მის მაგალითზე კარგად ჩანს მთელი „სკოლის“ საფუძვლები.

სიზმარი და ცხადი, ბოღვა და სინამდვილე ერთმანეთშია არეული და ერთმანეთისგან განუჩრჩვევლია, ასე რომ, გაუგებარია სად შეერწყნენ ისინი ერთმანეთს და სად იყვნენ ერთმანეთთან მარჯველ დაკავშირებული, დალი გატაცებით ჰყვება თავის უცნაურობებსა და „ბზიკებზე“, — მაგალითად, თავის აუხსნელ ლტოლვას ისეთი მოულოდნელი საგნისკენ, როგორცაა სპილოს თავის ქალი, „დღიურს“ თუ დავუჭერებთ, ის ოცნებობდა ზღვის ნაპირი კატალონიაში თავისი რეზიდენციის ახლოს მოეფინა, საგანგებოდ ამ მიზნით ტროპიკული ქვეყნებიდან გამოწერილი უამრავი სპილოს თავის ქალით. თუ მას მართლაც ასეთი განზრახვა ჰქონდა, მაშინ აშკარაა, რომ სურდა რეალური სამყაროს მონაკვეთი თავისი სიურეალისტური სურათისთვის დაემსგავსებინა.

აქ არ ეგების გაუბრალოებული კომენტარით დაკმაყოფილება, განდიდების მანიამდე დაყვანა იმ აზრისა, რომ სამყაროს ერთი პატარა კუთხე თავისი პარანორმალური იდეალის მსგავს სივრცედ გადაექცია. ეს მხოლოდ პირადი მანიის სუბლიმაცია არ ყოფილა. ამის უკან დგას ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი სიურეალიზმისა, რომელიც სულაც არ აპირებდა შემოფარგვლას სურათებით, წიგნებითა და კულტურის სხვა ნაყოფით, არამედ უფრო მეტზე — ცხოვრების შექმნაზე — აცხადებდა პრეტენზიას.

ივლისსხმება, რომ გენიოსთა შორის უგენიალურესი, კაცობრიობის მხსნელი — მაცხოვარი და ახალი სამყაროს — უწინდელზე გაცილებით უკეთესის — შემოქმედი ვალდებული არაა დაემორჩილოს ყველა სხვა ადამიანისთვის

სავალდებულო ჩვევებსა და წესებს სალვადორ დალის ეს წუთითაც უნდა წყდება და თავის განსაკუთრებულობას ფრიად თავისებური ხერხით შეგვახსენებს. წარამარა ჰყვება იმაზე, რაზეც „მიღებული არაა“ საუბარი სირცხვილის გამო აკრძალულობის მიზეზით. ის, იმაში დარწმუნებული, რომ ყველა აკრძალვა და ქცევის შემაყვებელი ნორმა საშიში და პათოგენური რამაა; ქეშმარტი ფროიდისტის თავგამოდებით არღვევს მკითხველთან ურთიერთობათ: „ეტიკეტს“. ეს გამოიხატება დაუოკებელი საუბრებით იმაზე, თუ როგორ როლს თამაშობს ესა თუ ის ხორციელი საწყისები მის ცხოვრებაში.

„დღიურში“ ჩართულია საუბარი იმაზე, თუ როგორ იხატავდა დალი რომელიღაც ქალის გამიშვებულ დუნდულებს ერთ მალალ საზოგადოებაში, სადაც იმ ქალთან ერთად სტუმრად იყო მიწვეული, მაგრამ არ შეიძლება ამ მონაყოლის წრეგადასულობა ბოკაჩოს ან რაბლეს სიცოცხლისმოყვარული ეროტიკის რენესანსულ ტრადიციებს დაუკავშირდეს. ცხოვრება, ორგანული ბუნება და ადამიანის სხეული დალის თვალში სულაც არა ჰგავს ყოფის ბედნიერი და მოზეიმე სისავსის ატრიბუტს: ისინი არსებითად უფრო რაღაც საოცარი, შემზარავი პალუცინაციებია, რომლებიც, სხვათა შორის, მხატვარს შიშით ან ზიზღით კი არა, არამედ აუხსნელი, დაუოკებელი აღტაცებით, თავისებური მისტიკური ექსტაზით მსჭვალავენ.

დალის დღიურ-ჩანაწერებს მუდმივ თანასდევს მისი **ორგანიზმის** ფიზიოლოგიურ ფუნქციათა დამმოწმებელი, ანუ იმის დამადისტურებელი რეფრენი, რასაც მედიცინის ენაზე დიგესტია, დეფეკაცია, მცნეორიზმი და ერექცია ჰქვია. და ესენი არაა უბრალოდ უსაქციელობები, რომელთაგან შესაძლებელია აბსტრაპირება. ის თავის წმიდა შიგნეულსა და სხეულის ქვედა ნაწილზეც ისეთივე ამაღლებულ ნოტაზე ორატორობს, როგორც მკვერმეტყველებს სამყაროს საიდუმლოებებსა ან კათოლიკური ეკლესიის პოსტულატებზე.

„დღისურიდან“, ისევე როგორც და-
ლის სურათიდან, ერთი დეტალის ამოგ-
დებაც კი შეუძლებელია.

რატომ იქცევა უწყესოდ, რატომ უხა-
მსობს ეს *enfant terrible*? რისთ-
ვის აკეთებს ამას — ნუთუ მხოლოდ
იმისთვის, რომ მკითხველის გაღიზიან-
ებითა და გაბრაზებით ისიამოვნოს?

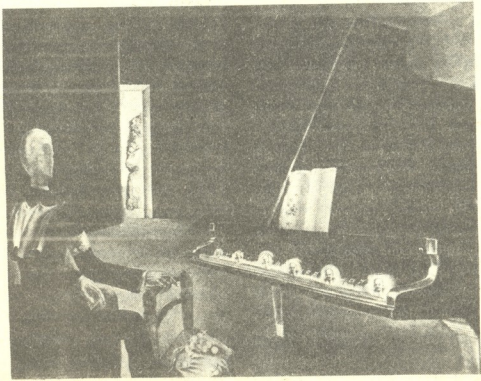
დალი, იყო რა ფროიდის ბეჭითი და
ალლოიანი მიმდევარი, არც ეკვობდა,
რომ სხეულის ცხოვრებაზე ღუმილი.
ფსიქიკის ინტიმურ სფეროთა ჩახშობა-
დათრგუნვა ავადმყოფობამდე მიდის,
მან კარგად იცოდა, რომ ამ მხრივ ძალ-
ზე გულდაკოდილი იყო. თავის ფსიქი-
კურ ჯანმრთელობაზე ის განსაკუთრე-
ბულად არ ზრუნავდა — მით უფრო,
რომ ფროიდიზმი ამტკიცებს ცხებების
— „ჯანმრთელობისა“ და „ავადმყო-
ფობის“ ფარდობისობას მენტალურ
სფეროში. მაგრამ დალისთვის უაღრე-
სად მნიშვნელოვანი რამ იყო შემოქ-
მედებითი სუბლიმაცია: ის მტკიცე ხე-
ლით წარმართავდა თავის ქვეცნობიერ
იმპულსებს შემოქმედების კალაპორტის-
კენ და არ აპირებდა ისინი უმიზნოდ

ეობოქრებინა და ამით ჰიროვნებო-
მთლიანობა შეერყია.

ის კი არ განგვიზრახავს, რომ გავა-
მართლოთ ჩვენი გმირო ან „გამოვესარ-
ჩლოთ“ მას: ის ამას არ საჭიროებს, მა-
გრამ ის კი გვმართებს, რომ გაივივოთ
საკუთრივ მისი მოტივები, ავხსნათ მი-
სი ქცევებისა და მიდრეკილებების მა-
ნომრავებელი ძალები. მხოლოდ მაშინ
მეიძლება მათ შეფასება მივცეთ.

ყველაფერი იმას ადასტურებს, რომ
დალის „ურცხვი“ გულლიაობა ფსიქო-
თერაპიის ფორმაა, ეს კი იმისთვისაა
საჭირო, რომ სასურველ მდგომარეო-
ბაში შეინარჩუნოს თავისი შემოქმედე-
ბითი „მე“ (ოლონდ, არა „ევოს“, არა-
მედ უფრო — „ილის“ აზრით). მასთან
მოსაუბრენი, ინტერვიუერები და მკო-
თხველები ნებით თუ უნებლიეთ ფსი-
ქოთერაპევტთა ფუნქციებს ასრულე-
ბენ. ის თავისუფლდება ნებისმიერი
თავშეკავებისაგან, როცა ჩვენს თვალ-
წინ აღმსარებლობს, — სწორედ იმის-
თვის აღმსარებლობს, რომ ფანტაზიათა
და პალეცინაციათა მხურვალეობა ყო-
ველგვარი დაბრკოლებების გარეშე გა-

ს. დალი. მოგონებანი ლენინზე





ღვივდეს და წარმოსახვდეს ახალ და ახალ სურათებს, ნახატებს, გობელენებს, ილუსტრაციებს, წიგნებს და სხვა ყველაფერს, რასაც ის ხარბად ჰქმნიდა. ამგვარად, მან გააკეთა რადიკალური პრაქტიკული დასკვნები XX საუკუნის ფსიქოლოგიური კონცეფციებიდან და ისინი სიურეალისტური შემოქმედებითი მოღვაწეობის სამსახურში ჩააყენა.

მაგრამ ყველაფერი ეს ჭრჭერობით შეეხება მხატვრის ყოფის წმიდა პრივატულ სფეროებს (სიტყვას მოჰყვა და, მისთვის ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებული აზრის შემცველი რამ იყო). თუმცა დალის ძირითადი პიროვნული მიზანდასახულობა — ირაციონალურ სიურეალისტურ სახეთა ნაკადის ინტენსიფიცირება — ასევე მკვეთრად და გადაჭრით ვლინდება სხვა სფეროებშიც. მაგალითად, პოლიტიკურ სფეროში.

1930-იან წლებში სალვადორ დალიმ არაერთხელ გამოსახა თავის სურათებში ლენინი და, მხოლოდ ერთხელ აღბეჭდა ჰიტლერი. სურათში „ვილჰელმ ტელის გამოცანა“ ლენინი წარმოჩნდება უაღრესად უცნაური სახით, — როგორც პერსონაჟი ბოდვიითი ხილვისა. ჰიტლერი სურათში „ჰიტლერის გამოცანა“ ფიგურირებს როგორც დაგლეჯილი და გაპოხილ-გაზინთული ფოტოგრაფია, რომელიც რატომღაც უშველვებელ თეფშზე აგდია, საზოგადოებრივი მსგავსი გიგანტური ურჩხულის-მაგვარი ტელეფონის ყურმილის ჩრდილში. დალი მრავალი წლის შემდგომ (უკვე მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ), როცა თავის „დღიურში“ ამ ნაწარმოებებს იხსენებს, აცხადებს, რომ ის პოლიტიკოსი არაა და პოლიტიკის გარეთ დგას. ჩვეულებრივ, ამ დეკლარაციას არ ერწმუნებინან: როგორ შეეძლო მას თავის აპოლიტიკურობაზე ელაპარაკა, როცა ასე გამომწვევად ეხებოდა XX საუკუნის პოლიტიკური ცხოვრების ყველაზე მწვავე ასპექტებს?

და მაინც, მე მიმაჩნია, რომ მხატვრის სიტყვებს ამ შემთხვევაში ანგარი-

ში უნდა გაუფიქოთ, მაგრამ არა მხოლოდ სთვის, რომ ისინი ვირწმუნოთ, არამედ იმისთვის, რომ კიდევ ერთხელ ჩაუფიქრდეთ ამ ნაწარმოებთა შექმნის შინაგან მოტივებს.

ისე, ლენინთან თავის დამოკიდებულებაზე (ანუ, აქედან გამომდინარე, ამ სახელთან დაკავშირებული იდეების ფასეულობებისა და ფაქტების მთელ კომპლექსთან დამოკიდებულებაზე) მხატვარი „დღიურში“ დუმს და ჩვენ გვევაზაზობს მისი ამოხსნის თავისუფლებას. რაც შეეხება ჰიტლერს, მასთან დაკავშირებით ითქმის ერთი ყველაზე უფრო გამომწვევი და „ველური“ პასაჟი იმ პასაჟთაგან, რომლებიც კი როდისმე უთქვამს სალვადორ დალის ზეპირად ან დაუწერია. ის წერს, რომ მის აღქმაში ჰიტლერი ქალურობის იდეალი იყო! ირკვევა, რომ ჰიტლერთან დალის დამოკიდებულება ეროტიკული ხასიათისა იყო: მხატვარი აგზნებით გვიყვება, თუ როგორ ხორციელად იყო იგი შეყვარებული ფიურერში.

ომის შემდეგ დალიმ რამდენჯერმე მისცა თავს უფლება გამოექვეყნებინა თავისი შეხედულებები მთავარ ფაშისტზე. ყველა შემთხვევაში ეს შეხედულებები ასევე წარმოუდგენელი რამ იყო და აბნედა შემარცხენებლსაც და შემარჩვენებლსაც. ავადმყოფ, პათოლოგიურ სუბიექტად დალის შერაცხვა მართებული არ იქნებოდა, რადგან ის სამისოდ მეტისმეტად გონიერი, პრაქტიკული და მიზანდასახული პიროვნება იყო. ნუთუ ის თამაშობდა და ტაკიძას ხარობდა? განა ეს საშინელება არაა? თუმცა, თუ ის ნამდვილად ასე აღიქვამდა „ჰიტლერის ხორცს“, ეს, შესაძლოა, კიდევ უფრო შემზარავი ამბავია.

სიურეალიზმისთვის, იმ სახით, როგორც მას აღიარებდა დალი, არ არსებობს არც პოლიტიკა, არც ინტიმური ცხოვრება, არც ესთეტიკა, არც ისტორია, არც ტექნიკა და არც სხვა რამ. არსებობს მხოლოდ **სიურეალისტური ხელოვნება**, რომელიც რაღაც სიახლედ აქცევს ყველაფერს, რასაც კი შეეხება.

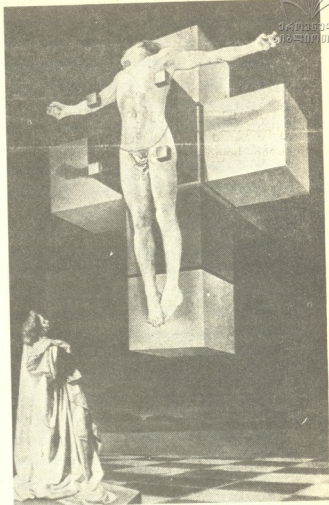
დალი ეხებოდა უკლებლივ ყველა-

ფერს, რაც მისი დროის ადამიანისთვის არსებითი იყო. მის სურათებსა და აღსარებებში გვერდი არა აქვს ავლიონისეთ თემებს, როგორცაა სექსუალურ-რევოლუცია და სამოქალაქო ომები, ატომური ბომბი და ნაციზმი, კათოლიკური რწმენა და მეცნიერება, მუზეუმების კლასიკური ხელოვნება და ევრძების მომზადებაც კი. და თითქმის ყველაფერ ამაზე ის რაღაც წარმოუდგენელ, პრაქტიკულად ყველა საღად მოაზროვნე ადამიანის შემაცბუნებელ მოსაზრებებს გამოთქვამდა.

მას, ალბათ, სწორედ ეს უნდოდა: საღ აზრს დასტაყებოდა, ბრძოლაში გამოეწვია გონება და მორალი. ეს კი არამც და არამც არ იყო მხოლოდ მისი პირადი საქმე, ეს იყო სიურეალიზმის მთავარი მიზანი.

ომის შემდეგ დალი უწინდელივით საფრანგეთში ან აშშ-ში კი არ ცხოვრობს მუდმივად, არამედ ესპანეთში. ის მგზნებარედ ეფიციება ერთგულებას კათოლიციზმსა და მონარქიას, რომელიც, როგორც ეს დიდი ხანია არის მიჩნეული, ესპანეთისგან განუყოფელია. ის ხატავს ეფექტურ, თუმცა კი ოდნავ ცივ „რელიგიურ“ სურათებს, ესე იგი სახარების კანონიკურ სიუჟეტებს ხედვის სიურეალისტურ ხერხებს უსადაგებს. ის სურათებს ხატავს ფრანკოს ოჯახის წევრებისთვის. აქედან შეგვიძლია ის დასკვნა გავაკეთოთ, რომ მან თავისი პოლიტიკა აირჩია, ვახდა „რაქციონერი“ და მხოლოდ თვალთმაქცობდა, როცა თავის აპოლიტიკურობაზე ლაპარაკობდა? ამგვარად, ის კონფორმისტია? ამ საკითხში რამდენადმე მაინც გასარკვევად საჭიროა ზოგი რამ ვიცოდეთ ესპანურ სპეციფიკასა და იმდროინდელი ესპანეთის ვითარებაზე.

დალის მონარქისტული მანიფესტები ფრანკოს სასტიკი ავტორიტარული დიქტატურის ეპოქაში ქვეყნის პოლიტიკური რეჟიმისთვის ქარაგმული და გესლიანი შეხსენება იყო „კანონიერი ხელისუფლების“ არსებობისა, იმისა, რომ არსებობდა ტახტის კანონიერი მემკვიდრე — ხუან კარლოსი, ფრანკოს ძმის-



ბ. დალი

ჯვარცმა

წულის პორტრეტში დალიმ სხვა რამე კი არ გამოსახა, არამედ ესკორიალი — ჰაბსბურგების რეზიდენცია — და სცენა ველასკესის სურათიდან „ბრედის ჩაბარება“, რომელშიც აღბეჭდილია ესპანური მონარქიის ერთ-ერთი ტრიუმფი. მეტიც, ველასკესის ეს სურათი ხონ კონფლიქტის მშვიდობიან გადაწყვეტას მიეძღვნა, იქ ხომ დამარცხებულთა მიმართ სულგრძელობა და მონარქიის მხედართმთავართა რაინდული კეთილშობილებაა ხაზგასმული. როგორ შეიძლებოდა ამის გაგება დამარცხებულ რესპუბლიკების წინააღმდეგ ხანგრძლივი რეპრესიების წლებში? მხატვრის ყველა ეს სიმბოლური ელემენტი „დალი, სულგრძელი, კანონიერი“ მონარქიის მხარდასაჭერად ორაზროვნად გამოხატული პოზიცია მაინც იყო იმ პირობებში, როცა ძალაუფლების უხურბაციის პრობლემა აღელვებდა არა მარტო ესპანელებს, არამედ იმ გარე სამყაროსაც.

რომელიც პრინციპში ფრანკოს არ ეწინააღმდეგებოდა.

კათოლიკურ მიდრეკილებებს რაც შეეხება, აქაცაა რალაც უცნაური. დალი ერთდროულად ავლენს ერთის მხრივ, ნიქშეანობისა და ფრანკოდიზმის ერთგულებას, მეორეს მხრივ, ვატიკანისას. რა არის ეს — გულუბრყვილობა თუ კადნიერება? იმ წლებში ვატიკანი გამოხდა დალის ორივე „სულიერ მამას“, როგორ შევეუთავსოთ ერთმანეთს ევანგელური მცნებები და „კმაყოფილების პრინციპი“? საუბარი სულაც არაა იმაზე, რომ დალი ერთს ფიქრობდა, მაგრამ მეორეს ლაპარაკობდა. ან რომ ის „მართლაც“, სულის სიღრმეში, ფრანკოდიზმისა და რელიგიის მოწინააღმდეგე იყო. ის მოწინააღმდეგე არ გახლდათ, მაგრამ მოკავშირე თუ იყო?

საქმე, როგორც ჩანს, იმაშია, რომ ის ოხემით ტერფამდე სიურეალისტი იყო. სიურეალისტურ სახეებად იქცეოდა ყველაფერი, რასაც ის აეკეთებდა, ამბობდა. წერდა.

ის, უბრალოდ, მონარქისტი კი არა, სიურეალისტური მონარქისტი: სიურეალისტური კათოლიკეა ეს კი უბრალოდ

მონარქისტობა და უბრალოდ კათოლიკობა სულაც არაა.

ის თავის ცხოვრებას ისევე უყოყმანოდ აგებდა სიურეალისტურ მანერაზე, როგორც თავის ქმნილებებსაც.

აქ თავს ნებას მიეცემ „ერთი გენთოსის დლიურს“ მოეწყდეს და დალის ცხოვრების ადრინდელი პერიოდის რამდენიმე ეპიზოდი გაიამბოთ.

დედამისი გარდაიცვალა 1920 წელს. როცა თვითონ 16 წლისა გაზღადავდა. მდგომარეობა ის ხშირად ამბობდა, რომ ეს მისთვის უმძიმესი ლახვარი იყო იმიტომ, რომ დედამისს, მისივე სიტყვებით, „რელიგიურად აღმერთებდა“. კაცმა რომ თქვას, ეს გასაკებებია: აბა, მაცხოვარი სხვაგვარად როგორ შეიძლება მიიჩნევდეს დედას? დალი მოგვიანებით დაწერილებით აღწერდა იმ მისტიურ ხილვებს, იმ ტრანსცენდენტურ შთაბეჭდილებებს, რომლებიც, მისი სიტყვებით, წარმოუდგებოდნენ და მსჭვალავდნენ მას. როცა ის ჯერ კიდევ დედის მუცელში იმყოფებოდა და რომლებმაც გადაუშალეს მას სამყაროს არსი და თვით მისი, დალის, დიადი ხვედრი.

1929 წელს პარიზში დალი გამოფე-

ს. დალი.

ომბა საა...



ნახუ დამთვალეირებლებმა ნახეს მისი სურათი, რომელზეც მხატვრის ხელით იყო გაკეთებული წარწერა: „მე ვაფურობებ დედაჩემს“. ეს უსაქციელობა მხატვარს ოჯახთან კავშირის გაწყვეტად დაუჯდა: მამამ მას შინ დაბრუნებამ უკრძალა.

ერთის მხრივ, ეს იყო საკუთარ თავზე მორალის უარყოფელი „ზეადამიანის“ ნიცშეანური გარეგნობის მორიგი მოზომება, მეორეს მხრივ, დალი აქაც განუზრელად და უჭოქმანოდ ასრულებდა ფროიდისტულ მოთხოვნებს, რომლებიც სულის ჰიგიენას შეეხებოდა.

1929 წელს დალი უკვე იცნობდა თავის „მუზას“, „გალარინას“, როგორც ის მას ეძახოდა. მხატვრის ცნობიერებაში არ შეიძლებოდა არ გაეღვებულიყო ის აზრი, რომ ახლა ის თავისუფალია დედის ხსოვნისგან. გაჩნდა ახალი კერპი, რომლის თაყვანისცემამ მხატვრის ცხოვრებაში ძალზე შესამჩნევად გილი დაიკავა.

ამ სიტუაციაში ნებისმიერ ადამიანს როგორღაც უნდა გასჩენოდა იმის შეგრძნება, რომ უკვე აღარაა დედის ხსოვნის ტყვეობაში. რაკი ფროიდიზმის განაწესს იცავდა, შეუძლებელი იყო ამ გრძნობის გულში ჩამარხვა. ის ამისგან უნდა გათავისუფლებულიყო, ანუ მისთვის სრული თავისუფლება უნდა მიეცა. ეს კი მკვეთრი, ფორსირებული ფორმით უნდა გამოეხატა. მხატვარი ასეც მოიქცა. ასე გაჩნდა საშინელი ფრაზა მის სურათზე, ასე გაწყვიტა კავშირი მამასთან (და ისევ ზუსტად ფროიდის თანახმად!): ზნეობრივი თვალსაზრისით ეს იმდენად სერიოზულად გადაცდომაა, რომ მიტევებას არ იმსახურებს. მაგრამ **მასწავლებლის** განაწესს საერთო არაფერი ჰქონდა ზნეობრიობასთან.

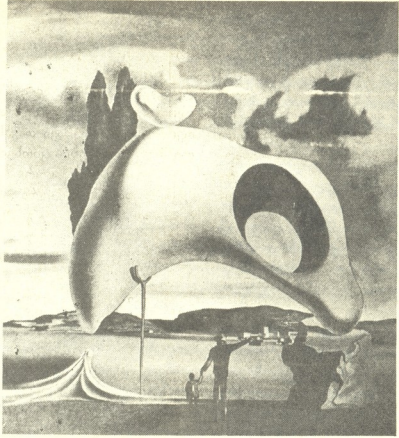
ზნეობრიობის თვალსაზრისით ვინ უნდა დაიგმოს? ფსიქოანალიზის ფუძემდებელი, მისი მიმდევარი მედიკოსები? თუ პაციენტები, რომლებსაც თავიანთ სულიერ ვაებათა შემსუბუქება სწყურდათ? თუ უწინარეს ყოვლისა

სალვადორ დალი, ერთი პიროვნება იმ მილიონობით ადამიანიდან, რომლებმაც ფსიქოანალიზის დახმარებას მიმართეს? თუ უნდა დავგმოთ თავად ადამიანის ბუნება, რომელშიც ერთმანეთს ცუდად ეხამებიან ჯანმრთელობა, ტალანტი და ზნეობა?

სიურეალისტი სერიოზულად ქმნიდა და ნერგავდა თავის სიურეალისტურ „მე“-ს სწორედ იმ საშუალებებით, რომლებსაც განსაკუთრებით აფასებდა და ეთაყვანებოდა ყველა სიურეალისტი. გონიერი და ზნეობრივი ადამიანების თვალში სიურეალიზმის რადიკალური ფილოსოფია, სავსებით სერიოზულად აღქმული და უსიტყვოდ მიღებული (ისე, როგორც ეს დალისთანაა), პროტესტს იწვევს, სიურეალიზმს კი სწორედ ეს სჭირდება.

დალი, ასე თუ ისე, კადნიერად, სკანდალურად, გესლიანად, პროვოკაციულად, პარადოქსულად, წინასწარ განუჭვრეტელად ან უპატივცემულოდ მოეკიდა ყველა იმ თეორიას, პრინციპს, ცნებას, ღირებულებას, ადამიანს, რომლებთანაც კი ჰქონია საქმე. ეს შეეხება XX საუკუნის ძირითად პოლიტიკურ ძალებს, თვით მხატვრის ოჯახს, ზრდილობის წესებს, წარსულის მხატვართა სურათებს, აქ მხოლოდ მხატვრის პიროვნებას არ ეხება საქმე. მან სიურეალიზმის იდეები გაზიარა და უკიდურესობამდე მიიყვანა ამ სახით ეს იდეები ნამდვილად იქცა დინამიტად, რომელიც თავის გზაზე ყველაფერს სპობდა, არ ყველა ნებისმიერ ჭეშმარიტებას, ნებისმიერ პრინციპს, თუკი ეს პრინციპი ეყრდნობოდა გონების, წესრიგის, რწმენის, სათნოების, ლოგიკის, ჰარმონიის, იდეალური სილამაზის საფუძვლებს — ყველაფერ იმას, რაც ხელოვნების რადიკალურ ნოვატორთა თვალში და ცხოვრებაში იქცა სიცრუისა და უსიციოცხოლობის სიმბოლოდ.

პარადოქსული, ფეთქებადი და პროვოკაციულია ეთსეტკური ხასიათის საკითხებზე დალის განცხადებებიც, რომლებიც ერთმანეთთან აკავშირებენ და უკავშირებენ სიბრტყეებს. ეს განც



ხ. დალი.

წვიმის აბაჯისტური ნარჩენი

ზადებები მომავლინებელი განცხადებებია, ისინი აშმაგებენ როგორც რადიკალური ავანგარდიზმის მომხრეებს, ისე კონსერვატორ-ტრადიციონალისტებსაც.

ასეთია დალის ცნობილი „აღმოჩენები“ იმის თაობაზე, რომ მოდერნიზმი ჭეშმარიტი ხელოვნების მტერია: რომ მხატვრის ერთადერთი ხსნა აკადემიზმთან. ტრადიციასთან, მუზეუმების ხელოვნებასთან დაბრუნებაა. ეს დეკლარაციები, რომლებიც სტალინისა და ბრეჟნევის დროთა (სიტყვამ მოიტანა, და უფრო გვიანდელი დროისაც) საბჭოთა სამხატვრო აკადემიის პროგრამებისა და მოღვაწეობის თანახმიერია, ასევე ირაზროვანი და ვერაგულია. „შეშლილი“, პარანოიასთან მოთამაშე სურათების ავტორის ამ დეკლარაციებს იქით რალაციების აბუჩად ავდება, ბოროტი ჭირდვა ხომ არ იმალება?

მეგობარმა სიურეალისტებმაც კი დალის ეს უსაქციელობანი სერიოზულობად მიიღეს და დაიწყეს მისი ასევე სერიოზულად უარყოფა და განჭიქება. მაგრამ ყველაზე უკეთ დალის ხომ თვი-

თონ დალი უარყოფდა და ამის ის აზარტულად და გამჭრიახობით აყვებდა. 30-იანი წლების დასაწყისში, როცა ესპანეთში დაიწყო ცხარე კამათი კულტურულ მემკვიდრეობაზე და მასთან დამოკიდებულებაზე, დალი დემონსტრაციულად გამოვიდა მოთხოვნით მთლიანად გაენადგურებინათ ქალაქ ბარსელონას ისტორიული ცენტრი. რომელშიც შუა საუკუნეებისა და რენესანსის უამრავი ნაგებობა იყო მოქცეული. განზრახული იყო ამ ადგილზე სუპერთანამედროვე „მომავლის ქალაქის“ აშენება.

საქმე ის როდია, რომ ეს ანარქისტული, ავანგარდისტული წინადადებები „ეწინააღმდეგება“ აკადემიზმის, კლასიკური მემკვიდრეობისა და ფერწერაში „სამუზეუმო სტილის“ მოთხოვნებს. უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, ეს განსაკუთრებული წინააღმდეგობებია და მათი დადგენა სულაც არ ნიშნავს მათი წამომყენებლას არათანმიმდევრულობისა ან აზროვნების ზედაპირულობის დადასტურებას. აზროვნების

ეს ტიპი არა მხოლოდ გვერდს არ უვლის წინააღმდეგობებს, არამედ პირიქით, მას ისინი სწავლია, მათკენ ილტვის, მათით ცოცხლობს. ალოგიზმი, ირაციონალიზმი მისი პროგრამა და სტიქიაა. ამ აზროვნების თანმიმდევრულობა და მთლიანობა მიიღწევა აბსოლუტური და ტოტალური წინააღმდეგობების მისაღწევად უკიდურესი დაძაბულობის ხარჯზე. მაკხოვარ-სალვადორის წმიდა წინასწარმეტყველური უგუნურება უარყოფს ამა ქვეყნის მთელ სიბრძნეს, წინასწარმეტყველების ტრადიციისამებრ, გონიერების საწინააღმდეგოა, უგუნურებაა ფროიდისა და კათოლიციზმის ნაზავის შექმნა. საყვარელი დედის ხსოვნის საჭაროდ შეურაცხყოფა, „სპილოს თავის ქალებზე“ აკვიტებული აზრით გამსჭვალვა, ფიურერისადმი საკუთარი ეროტიკული გრძნობით გატაცება, „სამუხეთუმო სტილისა“ და ისტორიულ ძეგლთა განადგურების ქადაგება.

მაგრამ სწორედ ასეთი იყო ცხოვრებასა და ხელოვნებაში სალვადორ დალის ღვწის წესი. ის ჰგავს ევროპული ტრადიციის აზრებსა და ღირებულებებთან მიმართებაში სარისკო ექსპერიმენტს. დალი თითქოს ცდის მათ სიმყარეს, როცა დაუკავშირებელ სიბტყეებს ერთმანეთს აჯახებს და უცნაურს, თავისებურად აკავშირებს. მაგრამ ამ უცნაურ, ახირებულ სახეობრივ და აზრობრივ ამაღამათა შექმნის შედეგად აშკარად იშლება თავად მისი შემადგენელი მატერია. დალი საშიშია ადამიანთა საქმეების ჩუმად და მყუდროდ მოწყობის, ადამიანის „კეთილდღეობის“ (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) თვალსაზრისით, არა იმიტომ, რომ ის „რეაქციონერია“ ან „კათოლიკე“, არამედ იმიტომ, რომ ის სახელს უტეხს კულტურის პოლარულ აზრსა და ღირებულებებს. ის ნდობას უკარგავს რელიგიასაც და უდმერთობასაც ნაციზმსაც და ანტიფაშიზმსაც, ხელოვნების ტრადიციების თაყვანისცემასაც და მის წინააღმდეგ ავანგარდულ ამბოხსაც, ადამიანისადმი რწმენასაც და მისდამი ურწმუნობასაც.

ეს ტექნიკა დემონური და, ამავე დროს, ფილოსოფიური კითხვებისა (რადგან წყვილი მუდმივი ჩინებული ფილოსოფოსია) დალიმ ისეხა ნაწილობრივ სიურეალიზმისგან, რომლის ნაყოფსაც ის პარიზში ეზიარა, ნაწილიც თვითონვე შეიმუშავა თავისი საყვარელი მოაზროვნების კითხვის წყალობით და ბარსელონელ, მადრიდელ, პარიზელ მეგობრებთან ურთიერთობის შედეგად — ვიდრე კავშირი არ გაწყვიტა მათთან.

და ამიტომ შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ სიურეალიზმის საფუძვლებში შესწავლის ამოცანა წმიდა ხელოვნებათმცოდნეობითი, ან ლიტერატურისმცოდნეობითი, ან კიდევ კინომცოდნეობითი ამოცანა არ არის. სიურეალიზმი, მართლაც, არა მიმართულებია ხელოვნებაში, არამედ ტიპი აზროვნებისა, სისტემა მენტალობისა, სამყაროსთან ნამოქმედებისა და, შესაბამისად, სტილი ცხოვრებისა. შესაძლოა, ჭეშმარიტი ხელოვნებათმცოდნეობა (ლიტერატურისმცოდნეობა, კინომცოდნეობა) იყოს მოწოდებული, რომ სწორედ ასეთი მოვლენები შეისწავლოს, იმგვარად, რომ არ შეიზღუდოს წმიდა სპეციალური საკითხებით. აუცილებელია დავეთანხმოთ პეტრიკ ვალდებერს, რომელიც ამტკიცებს, რომ სიურეალისტთა ნაწარმოებების გაგება შეუძლებელია მხოლოდ სპეციალური ესთეტიკური ანალიზის დახმარებით. „მათი ნებისმიერი კომენტარი, — წერდა მეცნიერი, — მოითხოვს სულიერ წყაროთა, ეთიკურ და პოეტურ მისწრაფებათა დაკვირვებით განხილვას“.

სიურეალიზმი ესწრაფვოდა ადამიანის ყოფისა და ეგზისტენციის ძირეულ საკითხთა ახლებურად დასმასა და გადაწყვეტას.

ერთი სიტყვით, სალვადორ დალის შემოქმედებასა და პიროვნებაზე დასაბუთებული დასკვნების გასაკეთებლად აუცილებელია საერთო ხაზებით მიიწვიოთ მონიშნოს აბრისი იმ თავისებური, უცნაური არქიპელაგისა, რომელსაც „სიურეალიზმი“ ჰქვია.

სიურრეალიზმის ისტორიიდან და
წინასიტორიიდან

1920-იან წლებში პარიზში სიურრეალიზმის წარმოქმნა და ამ მოძრაობასთან, უკვე ამ დროიდან. ახალი და ახალი ადებტების (მათ შორის სალვადორ დალისა) დაკავშირება არაერთხელა აღწერილი და კომენტირებული დასავლეთში ხელოვნების ისტორიკოსთა მიერ. მოკლედ ეს საქმე ასე იყო:

1922 წლიდან მწერლისა და ხელოვნების თეორეტიკოსის ანდრე ბრეტონის ირგვლივ ჯგუფდებიან თანამოაზრეები: მხატვრები ჟან არპი, მაქს ერნსტი, ლიტერატორები და პოეტები ლურ არაგონი, პოლ ელუარი, ფილიპ სუპო და ზოგი სხვა. ისინი, უბრალოდ, ახალ სტილს როდი ჰქმნიდნენ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, მათ აშკარად გაცილებით მასშტაბური ჩანაფიქრები ჰქონდათ.

ლუის ბუნიუელი, რომელსაც დრამად ესმოდა იმ ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი პრინციპების არსი, რომელთა წინაშეც ვალი მოიხადა, წერდა: „სიურრეალისტები ნაკლებ ზრუნავდნენ იმისთვის, რომ ლიტერატურის ან ფერწერის ისტორიაში შესულიყვნენ. ისინი,

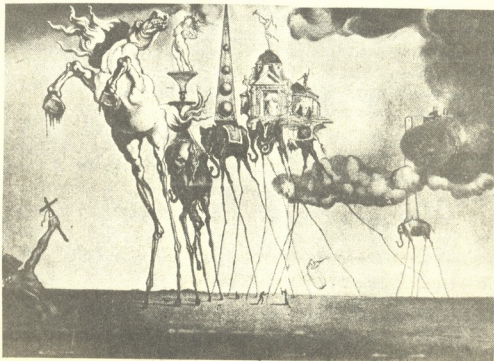
ნი, პირველ ყოვლისა, ესწრაფებოდნენ — და ეს მათი უმნიშვნელოვანესი და უარსებითესი წადილი იყო, — სამყაროს გადაკეთებას და ცხოვრების შეცვლას“.

ისინი დარწმუნებული იყვნენ, რომ არაცნობიერი და არაგონებრივი საწყისი განსახიერებს იმ უმაღლეს ჭეშმარიტებას (ამ სიტყვის ყველა მნიშვნელობით), რომელიც უნდა დამკვიდრდეს ამქვეყნად. სერიოზული, რთული და, იგულისხმება, საკამათო საქმე ხორციელდებოდა მეთოდებით, რომლებიც სრულებითაც არ ჰგავდა რიტუალურ მღვდელმსახურებას. ეს ადამიანები თავიანთ თავყრილობებს არქმევდნენ არა „სალამობეს“ და, მით უფრო, „სხდომებს“, არამედ გამომწვევ ტერმინს — *sommeils*-ს, რაც ამ შემთხვევაში ნიშნავს „ცხადლივ სიზმარს“.

თავიანთი „ცხადლივი სიზმრებისთვის“ შეკრებილი სიურრეალისტები (მათ თავიანთ თავს სიურრეალისტები გიოიმ აპოლინერისგან ნასესხები სიტყვის მიხედვით უწოდეს) უცნაურ და თითქოს არასერიოზულ რაღაცას იქმნოდნენ: თამაშობდნენ. მაგრამ ეს იყო თავისებური მოდელირებული თამაშები, რომელთა ეფექტურობა ამა თუ სოციოფსიკიკუ-

ს. დალი.

წ ანტონია ცდუნება



რი სტრუქტურების შესამუშავებლად მხოლოდ მოგვიანებით შეფასდა.

მაგალითად, მათ აინტერესებდათ ის შემთხვევითი და არაცნობიერი აზრობრივი შეთანხმებები, რომლებიც წარმოიქმნება „ბუჩქიმეს“ ტიპის თამაშების პროცესში: რიგრიგობით აღგენდნენ ფრაზას ისე, რომ არაფერი იცოდნენ მის იმ ნაწილებზე, რომლებსაც სხვები წერდნენ. ერთხელ, 1926 წელს, მოთამაშებებმა საბოლოოდ ასეთი ფრაზა მიიღეს: „დახვეწილი გვამი დაღვეს ახალ ღვინოს“. ამ შედეგმა იმდენად განაცვიფრა ისინი და იმდენად დაამახსოვრდათ ეს ფრაზა, რომ თვით ამ საქმიანობამ — აბსურდის თამაშმა — მათ წრეში მიიღო პირობითი და, იგულისხმება, ასევე აბსურდული სახელწოდება „დახვეწილი გვამი“, *Cadarve exquis*. ასეთი თამაშების თამაში ნიშნავდა თავისი თავის იმგვარად გაწვრთნას, რომ ლოგიკური კავშირები და ცნობიერების დონეები გამოირთვებოდნენ, ითიშებოდნენ ან თითქმის ეჩვენდნენ თავიანთ არასავალდებულობას. სიღრმისეული, ქვეცნობიერი, ქოტური ძალები უფსკრულიდან გამოიხმობოდნენ.

სალვადორ დალის რაც შეეხება, ის 1922 წელს, 18 წლის ასაკში, შევიდა მადრიდის ნატიფ ხელოვნებათა უმაღლეს სკოლაში და აქ, ცნობილ სტუდენტურ რეჟიდენციაში დაქვედრებული, იქიდან თითქმის მეორედ და საბოლოოდ გარიცხვამდე (თავხედობისთვის, რასაკვირველია). რაც 1926 წელს მოხდა, ძირითადად ორი საქმით იყო გატაცებული, ორი ვნებით იყო შეტყობილი: ის დაუმეგობრდა სახელგანთქმულ ადამიანებს, რომლებიც მაშინ მის გვერდით ცხოვრობდნენ, — ფედერიკო გარსია ლორკას და ლუის ბუნიუელს და, იმავდროულად, გატაცებით წავლობდა ზიგმუნდ ფროიდს.

პარიზში ყველაფერი თავის რიგზე მიდიოდა. ერთხანს ბრეტონის ჯგუფისგან დამოუკიდებლად მუშაობდა ფერმწერი ანდრე მასონი, რომელიც ცდილობდა ცნობიერების კონტროლისგან თავისუფალი სურათები და ნახატები

შექმნა. მასონი იყო განათლებული პიროვნება. მას თეორეტიკოსისა და მკვლევარის ნიჭი ჰქონდა მომადლებული, იმუშავებდა ფსიქოტექნიკის ორიგინალურ საშუალებებს, რომელთა დანიშნულება იყო „რაციოს“ გამორთვა და არაცნობიერის სფეროდან სახეების გამოხშობა. მასონისკენ ილტვოდნენ ლიტერატორები მიშელ ლერისი, ყორჟ ლებმური, რობერ დესნოსი, აგრეთვე ბარსელონიდან ჩამოსული მხატვარი ჟოან მირო.

1924 წლის გაზაფხულზე ანდრე ბრეტონმა სიმონის გალერეაში ნახა მასონის სურათების პირველი გამოფენა: მან მონახა მხატვარი და გაეცნო მას. მათ იმდენად გაუგეს ერთმანეთს, რომ გადაწყვიტეს გაერთიანებული ძალებით ემოქმედნათ. ამგვარად კონსოლიდირებული მხატვრული ძალები იქცნენ დიდ, ჭეშმარიტად ეპოქალურ მოვლენად ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

იმავს, 1924 წელს გამოქვეყნდა ანდრე ბრეტონის მიერ დაწერილი „სიურრეალიზმის პირველი მანიფესტი“, რომელიც მას შემდეგ მთლიანად და ნაწყვეტების სახით მრავალჯერ დაიბეჭდა: ყველა ევროპულ ენაზე (რომელთა შორისაც უკანასკნელი რუსული ენა იყო) დაარსდა ჟურნალი „სიურრეალისტური რევოლუცია“.

ჩვენს წინაშეა პირველი ჭეშმარიტად ინტერნაციონალური მოძრაობა, რომელიც გამოვლინდა ფერწერაში, ქანდაკებაში, თეატრში, ლიტერატურაში, კინოხელოვნებაში. უწინდელი ავანგარდისტული მიმართულებები — კუბიზმი, ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი — ჯერ კიდევ საკმაოდ მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული ეროვნულ სკოლებთან, ეროვნულ ტრადიციებთან, ესე იგი, შესაბამისად, ფრანგულ, იტალიურ და გერმანულ სკოლებთან და ტრადიციებთან. სიურრეალიზმში თავიდანვე იყო წარმოდგენილი საფრანგეთიც, გერმანიაც და ესპანეთიც. სიურრეალიზმის ერთ-ერთი პირდაპირი წინამორბედი იყო იტალიელი ოსტატი ჯორჯო დე კრიკო. 1920-იან წლებში უკვე მუშაობს



ბელგელი რენე მაგრიტი და მის შემდეგ სიურეალიზმის მიზიდულობის სფეროში ჩნდება მისი თანამემამულე პოლ დელვოც. ამ მოძრაობის გამოცდილებას ითავისებებს ინგლისელი ჰენრი მური, მოგვიანებით — ფრენსის ბეკონი. 1930-იან წლებში ყალიბდება სიურეალიზმის საინტერესო ჩინოსლოვაკური „ფრაქცია“ (ფ. მუზიკა და სხვ.), აშშ-ში და ლათინურ ამერიკაში ამ გამოცდილებას იყენებენ დ. თანინგი, ა. გორკი, მატა ეჩაუტენი.

მაგრამ სიურეალიზმის ხანგრძლივი და რთული ისტორია, ომისშემდგომ პერიოდში მისი გაგრძელებებითა და გამოძახილებით, მეტისმეტად ბევრს მომცველია და მისი სრულად აღწერა აქ შეუძლებელია. ამოცანა ახლა ასეთია: დავახასიათოთ ის პარიზული ნიდავგი, რომელზეც 1922 წელს მოხდა ამ შეხვედრისთვის უკვე მომზადებული ახალგაზრდა სალვადორ დალი.

ათას ცხრაას ოცდახუთ წელს გაიშართა სიურეალისტთა პირველი საერთო გამოფენა, რომელიც ბრეტონისა და მასონის ჯგუფებს აერთიანებდა. მომდევნო წელს იქმნება სოციალური „სიურეალიზმის გალერეა“, რომლის დანიშნულებაც, ძირითადად, ამ ხელოვნების ჩვენება და პროპაგანდირება იყო. სხვადასხვა მასშტაბის გამოფენები ზედიზედ იმართებოდა ევროპაშიც და ოკეანის გაღმაც. ამ მოძრაობის მსოფლიო მნიშვნელობა აღიარებულ იქნა 1936 წლის ორი დიდი გამოფენით: ესენია ლონდონის „ინტერნაციონალური სიურეალისტური გამოფენა“ და ნიუ-იორკში მოწყობილი ექსპოზიცია სახელწოდებით: „ფანტასტიკური ხელოვნება, დადა და სიურეალიზმი“.

სალვადორ დალი მონაწილეობს მსოფლიოს დედაქალაქებში სიურეალიზმის ამ ტრიუმფალურ მსვლელობაში, თუმცა თანამოაზროვნეებთან მისი ურთიერთობები უღრუბლო სულაც არაა: ის ახლა ხორცს ასხამს სიურეალისტური პარადოქსის მისეულ ხერხებს, საკუთარი გამოჩაბტვამები და საზოგადოებრივი აქციები მას აცილებენ, აშორებენ

მოძრაობის კორიფეებს, პირველად ანდრე ბრეტონს, დაწყებული წლიდან, ის ქმნის სურათს „დიდი მასტურბატორი“ და ჰერიოდს. აქედან მოყოლებული, 1936-1937 წლებშიც, როცა ის ჰქმნის ისეთ ნაწარმოებებს, როგორცაა „შემოდგომის კანონის მიხედვით“ და „ნარცისის მეტამორფოზის მიხედვით“ მისი თვითმყოფადი დამოუკიდებელი შემოქმედების პირველი (და როგორც ზოგიერთები თვლიან, უკეთესი ნაყოფიერი) პერიოდია.

ამ დროისათვის დალის ბიოგრაფიაც უკვე ხელოვნების თავისებურ ქმნილებად აღიქმება. ის მას თვითონ ჰქმნის თავისი პრინციპების შესატყვისად.

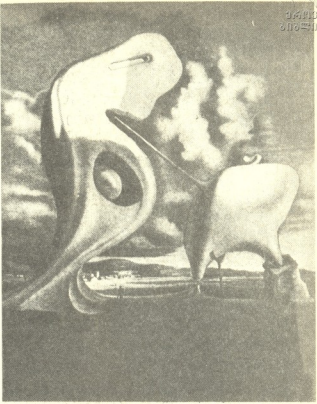
ის ღრმად ასოციალური არსებაა და მისი მონაწილეობა მხატვრულ წრეებში, მოძრაობებში, გამოფენებში არ ნიშნავდა მის შერწყმას სხვებთან ეს ეგოცენტრულია. პირადი ურთიერთობების კაცია, ურთიერთობებისა, რომლებიც, რაც დრო გადიოდა. მით უფრო და უფრო შერჩევით ხდებოდა. პარიზში რომ აღმოჩნდა, დალი ძლიერ დეპრესიაში ჩავარდა (ყურადსაღებია, რომ აქ რაღაც ამგვარი ემართება მანამდე, ოცი წლის წინათ, ახალგაზრდა პიკასოსაც). ფროიდის განმარტებების თანახმად, შეიძლებოდა იმის კონსტატირება, რომ ახალგაზრდა კაცის მიდრეკილება ნარცისიზმისკენ, აუტოეროტიზმისა და პარანოიდალური ჰალუცინაციებისკენ მას ახასიათებს, როგორც „პოლიმორფულ გამრყვნელს“, და აქ მანუგეშებელი არაფერი იქნებოდა, დალი თავის გადამრჩენად მიიჩნევდა შეხვედრას ქალთან, რომელიც მისი თანამგზავრი გახდა ცხოვრების ბოლომდე დალი აღმერთებდა „გალარინას“ და თავის შემოქმედებაში მას შეგლს უდგამდა. ყოფილი მეგობრები (მაგალითად, ლუის ბუნიუელი) ფიქრობდნენ, რომ მან „გააფუჭა“. ის, მასში განავითარა სიხარბე და ეგოიზმი, გააწყვეტინა უწინდელი კავშირები, ვის შეუძლია განსაჯოს ვინაა მართალი?

ურყევად ერთი რამის თქმა შეიძლება: 1929 წლიდან მხატვრის შემოქმე-

დებიტი ძიებები და ბორგეები ახალ თვისებას იძენს, მას ეუფლება ირაციონალური ფანტაზიის ნიაღვარი, ყალიბდება მისი განსაკუთრებული ინდივიდუალური სტილისტიკა. თავდაჯერებულობა, თავისი თავის რწმენა ვლინდება გამომწვევ და აშკარად ფორსირებულ „განდიდების მანიის“ დემონსტრაციულ ფორმებში. ის წყვეტს კავშირს ადამიანებთან, რომლებთან სიახლოვეც ნათელს ჰფენდა მისი „მოწაფეობის“ პერიოდს. 1934 წელს დალის აქვევებენ სიურეალისტთა ჯგუფიდან, რომელიც „გამარცხენებს“ განაგრძობს და კომუნისტებს თანაუგრძობს. ის გამომწვევად აცხადებს უარს გარკვეული პოზიციის დაკავებაზე და შოვინიზმთან და ფაშიზმთან საშიშ სიურეალისტურ შეთამაშებასაც კი იწყებს. 1941 წელს პრაქტიკულად ყველა უწინდელი მეგობარი წყვეტს მასთან ყოველგვარ პირად ურთიერთობას მას შემდეგ, რაც ის თავის თავს კათოლიციზმისა და მონარქიის მომხრედ აცხადებს.

ისეთი დრო იყო, არავის ძალუძდა გაეგო, თუ როგორ შეიძლებოდა ასე უპასუხისმგებლოდ თამაში პოლიტიკასთან, ასე კადნიერად ოინაზობა, როცა საფრთხე ემუქრებოდა **რწმენებს, მრწამსს**. დალი უკვე უგუნურად თუ ბრძნულად, წინასწარმეტყველურად თუ დანაშაულებრივად ეკიდებოდა რწმენათა ყველა სისტემას, როგორც მხოლოდ საბაზს თვითგამოხატვისთვის. აქედან მოდიოდა ის სიურეალისტური პარადოქსები, რომლებმაც პლასტიკური ფორმები შეიძინეს ლენინისა და ჰიტლერისადმი მიძღვნილ სურათებში. ესპანეთის სამოქალაქო ომის, მიუნჰენის ხელშეკრულების, ფაშიზმის აგრესიისა და კაცობრიობისთვის შექმნილი საფრთხის ეპოქაში დალის პოზიცია, როგორც წესი, ზღვარგადასულ ცინიზმად აღიქმებოდა. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ქოფილიყო.

უფრო გვიან კი, როცა ადამიანები იწყებდნენ წარსულის შეჯამებას, სტალინიზმისა და ჰიტლერიზმის, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ტოტალიტარული რეჟიმების აწონ-დაწონას და



ა. დალი. მილს არქიტექტონიკური „აეფელიუსი“

ერთმანეთთან შედარებას, ჩნდება სხვა პერსპექტივის, სხვა თვალსაზრისის შესაძლებლობაც, თვითონ პიკასომაც გაიღო ხარკი გენერალისიმუსის პორტრეტის გამოქვეყნებით (საკმაოდ მოკრძალებული) „ხალხთა მამის“ სახობტოდ.

იმავე პიკასომ ზურგი შეაქცია საბჭოთა კავშირსაც და საფრანგეთის კომპარტიასაც მას შემდეგ, რაც გამომზეურდა გამარჯვებული სოციალიზმის ქვეყანაში მომხდარ უკანონობათა და ძალმომრეობათა პირველი მხილებანი. სალვადორ დალის, ამ ცინიკოსსა და ოინაზს, ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს რყევა არ დაუწყია.

სიურეალისტური „უგუნურება“ თითქოს ისტორიული მომენტის პოლიტიკურ ვნებებზე გამჭრიახი აღმოჩნდა.

და, აი, ჰორიზონტზე გამოჩნდა კითხვა, რომელსაც ადამიანები უკვე პოსტფაქტუმ იძლევიან. ვინ უფრო ჰკვიანი და ზნეობრივი პიროვნება იყო — ის, ვინც „გენერალურ ხაზთან“ ერთად მერყეობდა, ხაზთან, რომელმაც, გაღუნულმა და მიგრეხილ-მოგრეხილმა, გენოციდის გამართლებიდან საუკუნის შუა ხანაში „ცალკეულ შეცდომათა“ და



ცალკეული პიროვნებების ორჭოფულ მიკბულ-მოკბულ და სანახევრო დაგმობამდე მიიყვანა, თუ ის ვინც აბუჩად ამგდებად განადიდებდა მონარქიზმს დასავლეთის დემოკრატიის თვალწინ, რითაც აღიზიანებდა და აქეზებდა უზურპატორულ გენერალურ დიქტატურას ესპანეთში?

უტიფარი თავდაჯერებულობა იქნებოდა თავის ისე მოჩვენება, თითქოს ამ კითხვაზე მზა და საბოლოოდ პასუხი გვექონდეს.

სიურეალისტური პარადოქსი, გარკვეულად, XX ს. ისტორიული განვითარების შედეგად ადექატური აღმოჩნდა.

დალის „კათოლიკური ფროიდიზმი“, მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობა სკანდალური ინტიმური აღიარებების გამოქვეყნების ფორმით; „ავანგარდისტული და არქიტრადიციონალური ლოზუნგების შეგნებული და აბსურდული არევა და ყველაფერი, რაც აქედან გამომდინარეობდა, იყო გამოხატვა ერთი, მუდამ დაცული ცხოვრებისეული მიზნადსახელობისა — იერიში მიტანილ იქნას შეშლილ ისტორიაზე, შეშლილ გონებაზე, აბსოლუტური, ტოტალური ბოღვითობის პოზიციით შეშლილად მიჩნეულ რეალობაზე.

უკვე ომის შემდეგ დალი აცხადებდა: „პიტლერი ჩემთვის იყო ხორცშესხმული სახე დიდი მახოხისტისა, რომელმაც მსოფლიო ომი გააჩაღა მხოლოდ და მხოლოდ მისი წაგებით დატკობისთვის და იმპერიის ნანგრევებქვეშ დამარხვისთვის. ეს უანგარო აქტი უნდა იწვევდეს სიურეალისტურ ალტაცებას იმიტომ, რომ ჩვენს წინაშეა თანამედროვე გმირი“.

ასეთი „აღმოჩენებით“ აღშფოთებულნი მხატვრის თანამედროვეები, რო-

გორც ჩანს, არ უღრმავდებოდნენ ფრაზების აზრს, ისინი უფრადლევად ცეცდნენ ცალკეულ სიტყვებს, ისეთებს, როგორცაა „თანამედროვე გმირი“. მაგრამ აქ სხვა აზრია ჩაქსოვილი.

პოლიტიკური კრედო აქ ნამდვილად არაა. არამც და არამც არ შეიძლება დალის პოზიციას „პროფაშისტური“ ეწოდოს. „გმირი — მახოხისტი“, რომელმაც „მსოფლიო ომი გააჩაღა მისი წაგებით დატკობისთვის“, — ეს დროშა არაა, რომლის ქვეშ შესაძლებელია პოლიტიკური ძალების გაერთიანება. მაგრამ აქ ხომ დაგმობაც არაა, — პირიქით, დალი ალტაცებულისა „გმირი — მახოხისტი“, კითხვა თუ „ვის უჭერს მხარს“ სავალდორო დალი, უაზრთა. დალი „ალტაცებული“ პიტლერის იმ სიურეალისტური მიზნით, რა მიზნითაცაა ის ალტაცებული „კრეტინული ქრისტიანული აგზნებით“ (მისი სიტყვებია „ერთი გენიის დღიურიდან“). ასეთივე ხასიათისაა მისი „ალტაცება“ რაფაელის სურათებით და საკუთარი ფიზიოლოგიური მოქმედებებით. ფრიდრიხ ნიცშეს „ზეკაციო“ (ნიცშესი, რომელსაც ის დასცინის „დღიურში“... ჩამოკიდებულ უღელშეობის გამო) ასეთივე ხასიათისაა გაღმერთებაც დედისა, რომლის ხსენაც დალიმ შეგნებულად შეურაცხყო.

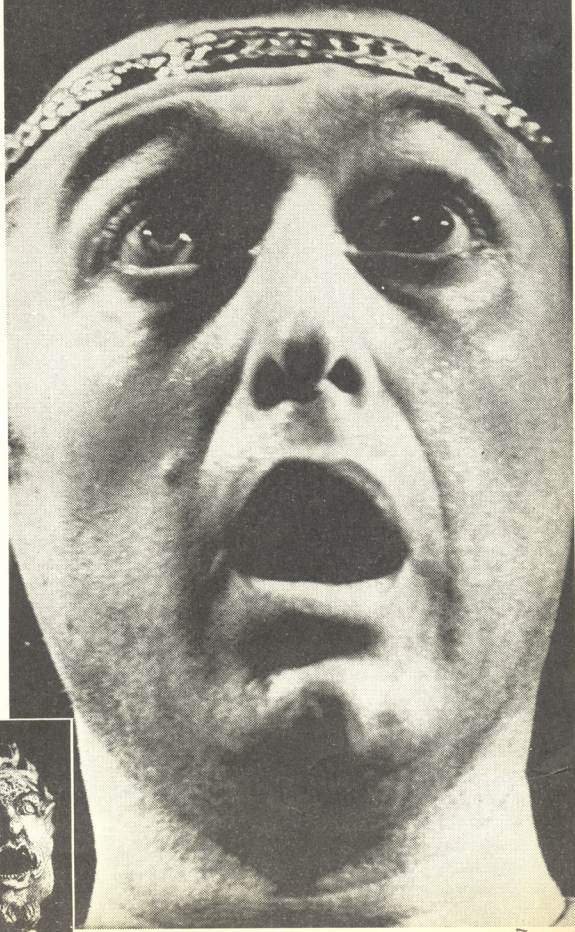
დალი ხედავს მომავლად, დარღვევისთვის განწირულ სამყაროს, რომელიც აზრს კარგავს. ყველაზე უაზრო და მკვდარი რამ კი არის გონებისა და მორალის ფასადები, პოლიტიკური პროგრამები და ოჯახური იდეალი, ესაა თვით ესთეტიკა, ესაა თვით ადამიანიც.

რაკი სიცოცხლემ მოუწვია კაცს, ამ თვალსაზრისით ყველაზე ღირსეული და სწორი ცხოვრება სიურეალისტურად ცხოვრებაა.

გაღეცა წარმოებას 25. 02. 92 წ.
ხელმოწერილია დასაბუღად 8. 05. 92 წ.
საბუღეო ქალაქი 5,25,
ქალაქის ფორმატი 70x108/16.
ფიზიკური ნაბუღეო თაბახი 11,5.
საღირსეულო-საგამომცემლო თაბახი 19,65.
შეკვეთა № 216. ტირაჟი 2000.

ქურონომი დაბეჭდილია მ. ხაზოვის და
ი. კვაქანტირაძის ფოტოები.

არედაქცია ბოდინს უზდის ბელინიმწერლებს
ქალაქის დეფიციტის გამო გარეგნული
ნომრებისათვის



ფანი 6 მძვ.

ბ 8/46



საქართველოს
მუზეუმების
სისტემა

05000000 76177