



ხელოვნება



ეროვნული
კულტურის
უნივერსიტეტი
ქართული
ხელოვნება
შურნალი გამოდის
1991 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი ხელოვნება

II • 12 1992

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
უცვლელთვიური შურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე

საქართველოს ეურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშობლო“
თბილისი, 1992

ნოქარები:

შარლ დილი —
 ბიჭანდინის იმპერიის ისტორია (თარგმანა ბაჩანა ბრეზეშვიძე) . 37
 ფიქციური მარაბ მამარდაშვილი — ფიქრი ფიქრის შესახებ 116
მერაბ მამარდაშვილი —
 ლიტერატურული კრიტიკა, როგორც წაინთხვის აქტი 117
 ცნობიერება და ცივილიზაციის 123

თეატრი

ვახილ კიკნაძე —
 მონატრება (ეროსი მანჭვალაძე) 14
ნაშუა დოლიძე —
 ფიქციური ზარდასახვის ხელოვნების შესახებ 27
ნოდარ გურაბაძე —
 რუსთაველის თეატრის სევილიის „მასკო—92“-ში 65
დიმიტრი ჯანელიძე —
 თამარ მიფის იანგოპონის მისტერიები 91

კინო

ნანა დოლიძე —
 ფიქციური თანამედროვე მართულ კინოში 4
მია ლევანიძე —
 ცხოვრება ისეთი, როგორც არის 21
ელისო ერისთავი —
 მართული მხატვრული მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ზოგადი-
 თი ღირსება-თავისებურების შესახებ 31

მხატვრობა

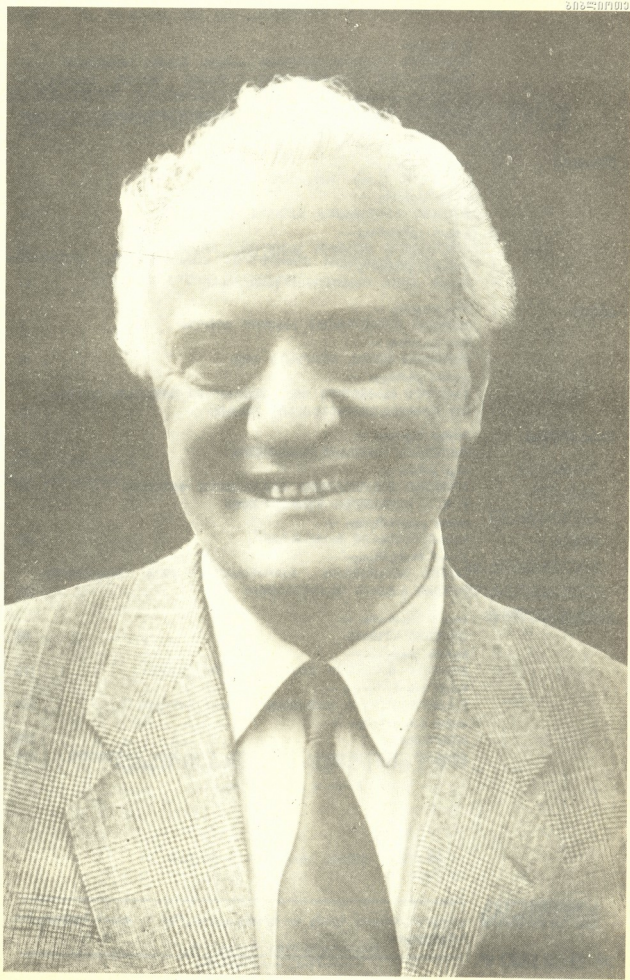
პარმენ ჯაქარაია —
 თბილისის საკუთარი იერისათვის 53
ინგო ქარაია —
 კომპლური მხატვრობით ხაზგარეშული ტილოები 59
მ. ლ. — თუშეთიდან სამაჩაბლოში
ლალი გულახაშვილი —
 მცირე ინტერვიუ მხატვართან 107
ამირან ჩხარტიშვილი —
 სვანთა იერისთვის ვარდანიშეთა მიერ შეკვეთილი
 მადურ ხატების თარიღისათვის 136

მუსიკა

ნოდარ მელაშონია —
 ცინფერი სიზმარი 83
ზუნანა ციფლერი —
 ბურული სიმღერების ერთი კოლექციის ბაგო 112
მანანა ჯუახიაშვილი —
 ორატორიული ოპერის სათავეები (წერილი პირველი) 157
თამარ ჩარქვიშვილი —
 მღვთობა 172
 მურნალ „ხელოვნების“ 1992 წლის ნომრების საძიებელი . 174

ხელნაწილები

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: — დავით ხულაიაშვილის ნამუშევრები.



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ՅՈՒՆԵՍԿՈՒՅԻ

საქართველო ისტორიის გზაგასაყარზე დგას. თვით ისეთი ავბედითი ტრაგიკული ზედღისწერის ქვეყანა, როგორც ჩვენი სამშობლოა. იშვიათად თუ უფილა ამგვარი განსაცდელის პირისპირ. მტერმა დრო იხელთა და უოცელის მხრივ შემოგვიტია. სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ვართ ჩაბმულნი. ჩვენმა ტრადიციულმა წინააღმდეგობამ, ღალატმა და გაუტანლობამ თავისი ბნელი საქმე აკეთა.

განაწამები, სოციალური სიდუხჭირისგან შევირვებული ადამიანები, შეიღმყოფული ოჯახები სასოებით მიაპურობენ თავიანთ მწერას საქართველოს პარლამენტსა და შინ თავმჯდომარეს, მთგან ელიან სამომავლო გზების დასახვას, ეთნიკურ-პოლიტიკური კონფლიქტებიდან ღირზეული გამოსავლის პოვნას, მატერიალური მდგომარეობის თუნდაც ოდნავ შესამწნევ ცვალილებას უკეთესობისაკენ.

იმედის ყველა ხანთელი, ჩვენდა სახედნიეროდ და სანუგეშოდ, როდი ჩამქარაღა, ოპტიმიზმს მთლად არ გამოსცლია ნიადაგი...

თერთმეტი ოქტომბრის არჩევნმა საქართველო ახალი, იმედიათი მომავლისაკენ შემოახრუნა. რესპუბლიკას ჰყავს დემოკრატიული პარლამენტი და მთავრობა. ეს რომ არ მომხდარიყო, ძნელი წარმოსადგენიც კია რა შავ დღეშიც ჩავცვივდებოდით. მთლად აიშვებდა თავს იხელაც თავაშვებული კორუპცია, ექსტრემიზმთან შეუღლებული სეპარატიზმი თავის მოქმედებას და აკანონებდა, ჩვენი ორად გახლეჩილი საზოგადოება პირველყოფილი გახლებებით დაერეოდა ერთმანეთს...

მადლობა ღმერთს, მთლად არ ვუფილვართ განწირულნი! ქართველმა ხალხმა დაუჩქრა ჩვენი საზოგადოების ყველაზე ჭანხად და შორსმჭვრეტელ ძალებს, რომლებმაც ყველაფერი იღონეს საუკველთათ, დემოკრატიული არჩევნების ღირსეულად ჩატარებისთვის, დაუჩქრა, რადგან ირწმუნა, რომ მას სხვა ალტერნატივა არ გააჩნია. მაგრამ ეს რწმენა სოციალურ ან პოლიტიკურ იმუღებას კი არ შეუქმნია, არამედ აღმოცენდა იმედზე, ნდობაზე და შინც, თანდაყოლილ შორსმჭვრეტლობაზე. ახლაც წარდამცემია იმის გახსენება, თუ რამდენადაც იდგა არჩევნები ჩაშლის სახედისწერო საშიშროების პირისპირ... ზანდების თარეში, აფეთქებული ზიანები, გზები, გვირაბები, ოსური ექსტრემიზმის უკიდურესობანი, დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიის უმნიშვნელოვანეს, სტრატეგიულ ნაწილში დესტაბილიზაციის ჩაუქრობელი კერების ვულკანური ამოღრქვებები, ზოლის, აფხაზ სეპარატისტთა და მათი მოკავშირეების მიერ ატეხილი ომი პატარა საქართველოს არყევდა, ხდებდა და უფსკრულისაკენ შიპანებდა. ყოველივე ამას აგვირგვინებდა გროზნოში გადახვეწილთა პოლიტიკური უზნეობა, ფაქტობრივად საკუთარი ხალხის წინააღმდეგ გაჩაღებული ბრძოლა, ყოველად უკადრისი ბერებების და საშუალებების გამოყენება არჩევნების სასაშუალოდ, რადგან ეს კი პქონდათ გაენობიერებულთ — თუ არჩევნები ჩატარდებოდა, საქართველოში შექმნიებოდა ახალი კანონიერი მთავრობა, რომელიც მათ კანონიერებას უკეთეს შემთხვევაში ისტორიის სანაგვეზე მოისვრიდა. რა არ იკადრეს, ვის არ დაუპირეს მხარი თავიანთი „კანონიერების“ აღსადგენად, ვის გვერდით არ დახდნენ, ვისი ღროშების ქვეშ არ იკადრეს ყოფნა... მაგრამ ყველაფერი ამოა გამოდა. აფხაზეთში დატრიალებულმა ტრაგიკულმა მოვლენებმა, ამ მოვლენებისადმი ყოფილი ხელისუფლების წარმომადგენელთა პოზიციამ, ერთის სიტყვით, მართლაც ტრაგიკულმა ვითარებამ საბოლოოდ გამოაფხიზლა და გონს მოიყვანა ჩვენი ხალხი, რომელმაც ფაქტობრივად ერთსულოვნად დაუპირა მხარი არჩევნებს და მიუხედავად ზოგიერთ რეგიონში შექმნილი ექსტრემალური სიტუაციისა, ასევე ერთსულოვნად მიიღო მონაწილეობა ამ არჩევნებში.

ეტყობა, ასეთია ჩვენი თვისება — უკიდურეს ზღვარს უნდა ვუწიოთ, დავიწყების უფსკრულში უნდა ჩავთვიოთ, ბნელს უნდა მივებოლოთ, რათა სულ უკანასკნელ წამს ვიპოვოთ გამოსავალი: უკიდურესობის ზღვარი შორს განვიწიოდით, შავი უფსკრულის პირისპირ დამდგარებმა ვარსკვლავებით მოქედილი ცა დავინახოთ, ბნელიდან ნათელში გამოვიდეთ.

ახლა მხოლოდ ამ ნათელი გზის დასაწყისთან ვდგავართ.

არჩევნებმა ცხადყო, თუ ვის ენდობა ქართველი ხალხი, ვინ მიაჩნია თავისი ბედის მესაქე. რამდენადაც უპირცედენტო იყო პარლამენტის თავმჯდომარის პირდაპირი, საყოველთაო-სახალხო არჩევნები, იმედნად უპირცედენტო აღმოჩნდა არჩევნებში ბატონი ედუარდ შევარდნაძის თითქმის ასპროცენტიათი გამარჯვება.

რა მოხდა? ნუთუ ქართველი ხალხი შექსპირის ისტორიულ ქრონიკებში გამოყვანილ იმ ბბრის დავიშვავსა, რომლის სიმპათიები შეუსყუელად გადაიბრება ზოლზე გამარჯვებულის მხარეზე? რასაკვირველია, არა! იმედნად დიდი იყო ქართველი ხალხის ნდობა 28 ოქტომბერს წინაეული ხელისუფლებისადმი, რამდენადაც დიდი აღმოჩნდა (ვიტყოდით, აღმოჩნდა ტრაგიკული) იმედგაცრუება და სასოწარკვეთა. ხალხმა დაინახა კანონიერი ხელისუფლების სრული უსუსუ-



რობა სახელმწიფოს მართვის საქმეში, გარესამყაროსაგან იზოლაციის ტენდენციები, უწყვეტად მოქმედებულება ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებისადმი... ზალმა დინაბა „ქანკანონიერი“ ხელისუფლების პირობებში თუ როგორ შეხსლო საქართველომ საუკველთაო დამტოვებული ზღაპრული მითების აღიარების მიღწევა, უმნიშვნელოვანეს საერთაშორისო ორგანიზაციებში გაწევრიანება, მისი ტერიტორიული მთლიანობის ცნობა და, დიდი სოციალური შევირგების მიუხედავად, მანაც ტახტზე თავისი გონივრული არჩევანი. საქართველოს პარლამენტმა კი, თავის მხრივ, ქართველი ხალხის წება დადასტურა ბატონი ედუარდ შევარდნაძის სახელმწიფოს მეთაურად არჩევის ფაქტით.

ახალი პარლამენტი, ახალი ხელისუფლება შეუდგა მუშაობას. მათ უმარავე პრობლემას აქვთ გადასაწყვეტი, როგორღა შორის ერთ-ერთი ჭეშინველდოვანესია პრობლემა ქართული კულტურისა.

თუ „უკანონო“ ხელისუფლების პირობებში შეიქმნა „ქართული კულტურის ხსნის კომიტეტი“, სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ კანონიერი ხელისუფლება და კანონიერი პარლამენტი განსაკუთრებული გულისხმობით მოქმედება ერისათვის ამ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან საკითხს.

ჩვენ გვახსოვს ბ-ნი ედუარდის შესანიშნავი სიტყვები: „ქართველი ხალხი გადაარჩენს ქართულ კულტურას, ქართული კულტურა გადაარჩენს ქართველ ხალხს“.

ფიქრები თანამედროვე ქართულ კინოზე

ნანა დოლიძე

1921 წელს ლუი სალაბერი სტატიის „ფილმი — გამყვანელი“ წერდა: „ღანაშუალებათა სულიწმინდემელი, უზნეობის განმავრცელებელი, რწმუნისთვის სახიფათო კინემატოგრაფი საშიშია თავად სულის სიჯანსაღისათვის“. კინემატოგრაფზე ამდგარი „თავდასხმა“, რომელიც ოციანი წლების საფრანკეთში წარმოებდა, ვფიქრობ, გაუმართლებელი იყო, ვინაიდან საბაბი ამისათვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა, ეგრანი თვითგამორკვევისა და ჩამოყალიბების პროცესში ვახლდათ. ჯერ კიდევ უცხო იყო მყურებლისათვის ფილმი — „ბოევიკი“, უშთა-

ვრესად სისხლისღვრის, სისასტიკის, ზნეობრივი დაცემის მორალიზებას რომ დაისახავდა მიზნად, ზოლო ზღაპრის ფინალ — კეთილის გამარჯვებისა ბოროტზე, ძალის-ძალაზე გამარჯვებად ჯერ არ იყო ქცეული. მერე კი საგანგაშო იქნებოდა მდგომარეობა და სალაბერის სიტყვებიც გამართლებოდა, ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშები რომ არა, როგორც წესს, თანაარსებობის პრინციპით რომ აღმოცენდებოდა ამ წაშლევკავ პროდუქციაში და მათი სიმწირის მიუხედავად, მაინც ახერხებენ გზის გაკვლევას. ხელოვნებას შეუძლია აკვამალღოს და

დაგვეკვს. ეს, არც ძალიანი სიტყვებია და არც რეალობის განცდას მოკლებული აზრი. არაფერია ამ სამყაროში შემთხვევითი და, შესაბამისად, ყოველ მოვლენას თავისი გამომწვევი მიზეზები აქვს. სწორედ, ამ მიზეზების ძებნას უნდა შევუდგეთ, რათა შემდგომში დამღუპველი არ აღმოჩნდეს მისი შედეგები.

სოციალურ-პოლიტიკურ, თუ ეკონომიკურ ცვლილებათა სპექტრი იმდენად სწრაფად ვითარდებოდა, რომ ამდაგვარ გარდატეხათა ქარცეცხლს არ შეეძლო უკვალოდ ჩაეფლო. ამ ბოლო დროს ბევრი იწერება იმის შესახებ, თუ რა გადავიტანეთ, რას ვიტანთ უკეთესი მომავლის იმედით.

ომი, შიმშილი, ზნეობრივი დაცემა, გულგრილობა, ზიზღი, სისასტიკე, ძმათა კვლა, ქურდობა, ღალატი, ზურგში დანის ჩაყვება და ყოველგვარი საშინელება, თუკი რამე შეეძლო კაცობრიობას მოვეგროვებინა მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე, ზემოთ ამოტივტივდა და კანონზომიერების სავალალო სახით მოგვევლინა. შესაძლოა, ეს პროცესი ჯერ კიდევ არ მისულა თავის განსაზღვრულ ფინალამდე. დაღუპვის წინ მდგარს ხე-

ლის შეშველება, მოფერება და სიყვარული თუ გადაგვარჩენს და ამის მკადგებლად არ მეგულება ხელოვნებაზე უფრო უკეთესი საშუალება. მკურნალობას ხომ თავისი მეთოდები აქვს. მთავარია შეცდომა არ დაუშვათ, სწეულთ განმკურნებელი მაღამოს „რეცეპტი“ გამოუწეროთ და არა ის, რომელიც შეხორცების ნაცვლად, ჭრილობის გაღრმავებას შეუწყობს ხელს — შედეგი აქ უკვე საბედისწერო იქნება.

ხელოვნების მსახურნი ხომ ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, რომლებიც, ბუნებრივია, გარკვეულწილად ზვდებიან სოციალური მოვლენების პრესის ქვეშ. თითოეულ მოვლენას ერთგვარი „გაცივება“ სჭირდება, რათა ობიექტურად დავინახოთ მისი ნებისმიერი წახნაგი და შედეგიც სასურველი აღმოჩნდეს.

სამოცდაათწლიანი რეჟიმისაგან განთავისუფლებულებს, არა მგონია ჯერ კიდევ იმდენად გაგვიციებოდეს გული, რომ შევძლოთ მისი არსის ყოველმხრივი დანახვა და წარმოჩენა. „დრო ყველაფრის მკურნალიაო“ —უთქვამთ. ეგებ აჯობებდა დავლოდებოდით მკურნალის რჩევას. ზემოთ დაწყებული საუბარი უშუალო შეხებაშია ქართულ კინოსთან. ბოლო წლებში თვალნათლივ გამოიკვეთა ტენ-

კადრი ფილმიდან „მარტივი პასეანსი“. რეჟ. დ. ერისთავი





კარლი ფილმოდან „ღამის სევეა“. რეჟ. * ცაბაძე

დენცია (და არა მარტო ახალგაზრდა რეჟისორების შემოქმედებაში), რომ ქართული კინოს ძიებისა და კვლევის საგანი 70-წლიანი ტრადიციარში, მისი მიზეზები და შედეგებია. ეს პროცესი ჯერ არ დასრულებულა, „გულიც და გონებაც ცხელია“, ამიტომაც რეჟისორთა ყოველი ცდა ჯერჯერობით ამ პრობლემისადმი ცალმხრივი მიდგომით ხასიათდება. ეს, დაახლოებით, იმას ჰგავს—„ყველაფერი, მცირე დროში რომ გინდა მოიცვა“. სინამდვილეში კი სათქმელი უთქმელი რჩება.

ქართული კინოს* აღმავლობის ხანად მიჩნეული სამოციანი წლები, დღემდე კინოს პრაქტიკისა და თეორიის ძირითად დასაყრდნობ მასალას წარმოადგენს და ეს საკვებით ბუნებრივია. ვინაიდან, ქართველთა ტრადიციული დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, სწორედ ამ პერიოდში გამოიკვეთა და ნათლად წარმოჩინდა. ქართულმა კინომ ხაზი გაუსვა ეროვნული ხასიათის იმ თავისებურებებს, რომლებმაც თავი იჩინა არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ ყოფაშიც. ათელის წერტილად მიჩნეული აღნიშნული პერიოდი ჟანრული და სტილური ძიებებით გამოირჩევა. კინოხელოვნებამ ფოლკლორის ტრადიციულ ჟანრებს მიმართა, ჩართო რა თავის ორბიტაში იგავი. ჟანრულმა სინთეზმა კინოების გართულება გამოიწვია.

ერთი თვალის გადავლებით წარმატებათა ციკლი მნიშვნელოვანწილად კომედიურ ჟანრს ეკუთვნის. მაგრამ თვით ეს ჟანრი გარკვეული სახეცვლილებით იწვედა წინ და მკვიდრდებოდა. წმინდა, ყოფითი კომედიები იცვლება შერეული ჟანრის კომედიებით. ამ პერიოდის ქართულ კინოში ძნელად თუ მოიჭებნება ისეთი ფილმი, სადაც თავს არ იჩენდეს მოვლენებისადმი იუმორისტული დამოკიდებულება, რამაც ერთგვარად განაპირობა კიდევ ქართული კინოს ლირიკულ-პოეტური ხასიათი.

80-იან წლებში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკურმა თუ ეკონომიკურმა ცვლილებებმა თავისებური დაღი დაასვა კინემატოგრაფს. შეიცვალა მოვლენებისადმი დამოკიდებულებაც. ქართული კინოს კატომოყვარე, ტრაგიკომიკური, მელოდრამატული ინტონაციები თანდათანობით ადგილს უთმობდა ერთგვარ სიმკაცრეს და დაუნდობლობას.

სამოციანელთა შემოქმედებამ „სატირალზე“ სიცილით გამარჯვების ხერხი ქართული კინოს თვითმყოფადი ბუნების დამკვიდრებისათვის გამოიყენა და რაოდენობრივი თვალსაზრისით მეტი ნიმუშები შემოგვთავაზა. ოთხმოციანელები სწორხაზოვანმა მორალიზებამ და ფორმისუფლებამ შეებებმა ვაიტაცა. მიუხედა-



ვად ამისა, მოვლენებისადმი ტრადიციული დამოკიდებულება რიგ ფილმებში კვლავ იჩენს თავს. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ 60-70-იან წლებთან შედარებით მათი რიცხვი საგრძნობლად შემცირდა.

ტრადიციული დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, რაც ორგანული იყო ქართული კინოსათვის, ღღებს, 80-იანი წლების დასასრულს და 90-იანი წლების დასაწყისში, უარყოფილია. საბედნიეროდ, ეს არ ეხება ქართულ ანიმაციურ ხელოვნებას. მხატვრულ კინოში არსებულ სისასტიკეს თუ დღევანდელი სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებების პირშობილი მივიჩნევთ, ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა, რატომ არ იმოქმედა მან ანიმაციურ ხელოვნებაზე? „მზეზე უფრო“, „სამკუთხედის ისტორია“, „მძლეთამძლე“ კვლავ აგრძელებენ იმედის მომცემ ტრადიციულ ხაზს.

ტრადიციისაგან სრული განდგომა შეიძლება ბრალდებად ჩათვალოს და გამართლების მიზნით აღნიშნონ, რომ ყოველი ახალი უპირისპირდება ძველს. მაგრამ ეს „ახალი“ უკვე დიღხანს მიმდინარეობს და არაფერს საიმედოს არ გვაპირდება. მე არ ვქადაგებ, რომ თითქოსდა მხოლოდ ძველით ვიცხოვროთ, მაგრამ დაგროვილი გამოცდილების არგამოყენება შეცდომად მიმაჩნია. დროის ცვალებადობასთან ერთად „ძველმაც“ თავისებური ცვლილებები განიცადა. ამის დასტურად გამოდგება თ. ბაბლუანის ფილმი „ბელურების გადაფრენა“, სადაც ავტორმა, ვფიქრობ, შესძლო მოეხდინა ტრადიციისა და თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი რიტმის საინტერესო შერწყმა. ფილმი ოპტიმისტურ განწყობაზე გვტოვებს და ეს ბუნებრივია. შინაგანი სიმაღლე, სადღესასწაულო განცდა და ოპტიმიზმი ორგანულია ქართული ხასიათისათვის.

დრო ყველაფერს საცერში ატარებს და ამ მხრივ, ყველაზე უღმობლად ხელოვნების ნიმუშებს ეყვრობა. ჭეშმარიტს მარადიულობის კარიბჭეს შეადებინებს, დანარჩენს კი თარიღებზე შემოედებს. ამგვარია, როგორც დროის, ასევე ხელოვნების მაცოცხლებელი და ჯანსა-

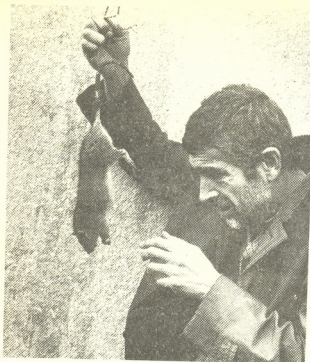
ღი კანონები, რომლის ჭეშმარიტება ყველა მოკვდავისათვის ცხადზე უცხადია.

მისამე პერიოდი

ქართული კინემატოგრაფის განვითარების გზას რომ გადავხედოთ, შეიძლება იგი ორ პერიოდად დავყოთ. პირველი პერიოდი ეს არის მისი წარმოშობიდან — ომამდე, ომამდელი პერიოდი ერთგვარ კრიზისს და, ამავე დროს, საფეხურს წარმოადგენს მეორე პერიოდის დასაწყისისათვის, რომლის ათვლის წერტილად შეიძლება 50-იანი წლების მეორე ნახევარი მივიღოთ, მთავრდება კი იგი 80-იანი წლების პირველ ნახევარში. ქართული კინოს ამგვარ პერიოდებად დაყოფას, ვფიქრობ, თავისი ობიექტური მიზეზები აქვს, რაც თითოეული პერიოდისათვის ნიშანდობლივი ტენდენციებითაა გამოწვეული.

80-იანი წლების მეორე ნახევარი და 90-იანი წლების დასაწყისი არ წარმოადგენს გარდამავალ საფეხურს მომავალში განვითარებული ქართული კინოს, არამედ ესეც პერიოდი და მსაც, ისევე როგორც წინამდებარეს, თავისი განმასხვავებელი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები გააჩნია. მისამე პერიოდი თავისი ხანგრძლივობით მცირე დროს მოიცავს და მისი დასასრული სულ რამოდენიმე წლით შემოიფარგლება. მიზეზდავად ამისა, ის უდაოდ საჭიროებს ყურადღებას, ვინაიდან ამ ხანმოკლე პერიოდის ქართული კინოში კალაპოტიდან ამოვარდნის ერთგვარი ტენდენცია შეინიშნება.

1990 წელს კინოსახლში ჩატარდა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის კინოს თეორიისა და კრიტიკის სექციის კონფერენცია, თემაზე „ქართული ახალგაზრდული კინო“, რომლის მასალებიც შემდგომ აღმანახ „კინო“-ში დაიბეჭდა და საზოგადოებას საშუალება ჰქონდა გასცნობოდა მას. დისკუსია მართლაც მწვავე იყო, ვინაიდან საუბარი მიდიოდა კინემატოგრაფის დღევანდელ დღეზე. რიგს ფილმებისა, რომლებიც



კადრი ფილმიდან „ეკრთხა“. რეჟ. პ. მილორაჯა

მაშინ იქნა წარმოდგენილი, უკვე გაეცნო ქართველი მკითხველი. ეს ფილმები გახლდათ დ. ინანიშვილის „წყნარობა“, დ. ქარცხავას „ეტლი შარავნა“, ლ. თუთბერიძის „ნაზარის უკანასკნელი ღოცვა“, ბ. ჩხეიძის „ზმანებანი აღლუმებს შორის“, ბ. ოდიშარიას „დღესასწაული“, თ. მენაბდის „გამოსწორებელი“, მ. მინდიაშვილის „ბილიკი“, ლ. კიტიას „ტრასა“, ნ. ახვლედიანის „ბესამე“, დ. ჯანელიძის „მდგმურები“, კ. მელითაურის „რაც არ ჩაგიქროლებს, ის არც ჩაივლის“ და სხვანი.

კონფერენციაზე საუბარი წარიმართა ბოლო ორი წლის ქართულ ახალგაზრდულ კინოში არსებულ ძირითად ტენდენციებზე. კინომცოდნე პ. იაქაშვილი აღნიშნავდა, რომ „თანდათანობით პრობლემური კინოს გადაღება პრესტიჟული ხასიათის მოვლენად და რეჟისორთა საკმაოდ დიდი ნაწილისათვის — თვითგამოხატვის ერთადერთ ფორმად იქცა... ახალგაზრდა რეჟისორები საუკუნის დამდგის ამბებს ვერ იაზრებენ სათანადოდ და ვერც მხატვრულ ფორმას ნახულობენ მის გამოსახატავად, მაგრამ კიდევ უფრო სავალალოა, როცა უახლესი წარსულიც ასე სუბურულად არის დანახული“. 1 კინომცოდნე ქ. ტრაპაიძე აღნიშნავდა: „სამწუხაროდ, ტაბუახსნილი თემის შექოხვლა ხელოვნებაში ყოველთვის იწ-

ვევს იმას, რომ შემოქმედი ყურადღებას ამახვილებს ფორმაზე. ყოველგვარი პირობითობა ნაწარმოებში გამართლებულია, როდესაც ის ქმნის ერთიან, დაუნაწევრებელ, კომპაქტურ სტილს (საუბარია კ. შელითაურის ფილმზე „რაც არ ჩაგიქროლებს, ის არც ჩაივლის“). ფილმში ნაჩვენებია საყვარელში ხორცის დამუშავების პროცესი, რაც ცხოვრებაშიც უსიამოვნო საყურებელია და არ შეიძლება ეკრანზე პლასტიკურ სანახაობად იქცეს“. 2

კინომცოდნე ბ. სიხარულიძე აღნიშნავდა: „70-80-იანი წლების რეჟისორებმა კინოში თავისი პრობლემა მოიტანეს, მაგრამ სამოციანელებისაგან განსხვავებით დიდი შემართებით არ გამოირჩეოდნენ. თუ სამოციანელებმა თავის ირგვლივ გამეფებული ყალბი, თვალთმაქცური გარემოს შეცვლა მოინდომეს, სამოცდაათიანელებმა, ოთხმოციანელებმა ამჯობინეს პრობლემების კონსტატაცია და ერთგვარი ჩივილის კილო. დღეს ეს აღარ არის საკმარისი. პიროვნების კრიზისი, საზოგადოების პოლიტიკური და სოციალური კრიზისი გამწვავებამ შეცვალა. კინოში კი თითქმის არაფერი ახალი არ ჩნდება“. 3

კინომცოდნე ნ. მხეიძე — „დათო ჯანელიძემ (ფილმში „მდგმურები“) მოახერხა ეკრანზე აბსურდულობის სურათის შექმნა და თავიდან ბოლომდე ერთ პერსონაჟში გამართა ფილმი, რასაც ზნირად ვერ ახერხებენ ჩვენი რეჟისორები, რადგან ყველას ისეთი შეგრძნება აქვს, რომ ზვალ ფილმს აღარ გადაადებინებენ, ამიტომ ცდილობს მასში ჩადოს ყველაფერი, რაზეც კი ოდესმე უფიქრია. ყოველ შემთხვევაში, ის ფილმები, რაც ვნახეთ, ამაზე მეტყველებს და ოპტიმისტურად არ განმარტობს“. 4

კონფერენციაზე გამოსულ კინომცოდნეთა განწყობა თითქმის ერთგვაროვანი იყო. ზემოთ მოყვანილი ციტირებები, დღესაც არ კარგავს ობიექტური შეფასების ძალას, მით უმეტეს, რომ იმ ფილმთა სიხარული მრავალი ახალიც შეემატა. მათ შორის ლ. ჟრისთავის „მარტივი პასენსი“, პ. მილორაჯას „ეკრთხა“, ზ. ბუაძის „კედელი“, ზ. ხალვაშის „მეწყობა“, გ.

ჩირაძის „ზვარაკი“, ნ. მანაგაძის „ნოე“, ა. ცაბაძის „ღამის ცეკვა“, დ. აბაშიძის „ომი ყოველთვის ომია“ და სხვანი.

დიდი ხელოვნების საფუძველი არის არა ის, თუ რას ფიქრობს „ვილაქა“ სინამდვილის შესახებ, არამედ ის, თუ რას წარმოადგენს თავად სინამდვილე მხოლოდ. ამის შემდეგ იკვეთება ავტორისეული დამოკიდებულება მოცემული სინამდვილის მიმართ. ჩვენს შემთხვევაში ამ დამოკიდებულებას ეძლევა პრიორიტეტი, ხოლო თავად სინამდვილე, მისგან განყენებულად არსებობს.

ხ. ხალვაშის ფილმში „მეწყერი“, მოქმედება აჭარის ერთ-ერთ სოფელში ხდება. მრავალჭირნახულია მთის ძირას მამა-პაპის დროინდელი ორსართულიანი სახლი. 70 წლის მანძილზე მეწყერის ჩამოწოლის შიშით შეპყრობილი მრავალრიცხოვანი ოჯახი, გუდა-ნაბად აყრილი, გამხმარი ხის ძირს ეფარება და კანკალით შეპყურებს მოზანზარე კედლებს. დიდი გმირობაა საჭირო აღბათ, რომ დღეს, XX ს-ის ბოლოს, მსგავს პირობებში იცხოვრო. სად არ იარეს ოჯახის წევრებმა, რომ თავიანთი არა-ადამიანური ყოფით ვინმეს მცირედი ყურადღება მაინც დაემსახურებინათ, მაგრამ ამაოდ. კვლავ ბიუროკრატიული აპარატი, ქაღალდებს ჩაკირკიტებული მექრთამე ჩინოვნიკები; და მოთმინების ფილაღ აივსო: ერთ-ერთი ძმა ოჯახთან ერთად აიყრება და ტოვებს მამა-პაპისეულ მიწას.

ტალახი, არაადამიანური შრომა, ცხოველური ყოფა, შიში-ყველაფერი შემზა-

რავია, ოჯახში რამოდენიმე ძმა, რძლები, ბავშვები და მოხუცი მშობელი. ქვეთემებად თითოეული წევრის ცხოვრება გამოდის ავანსცენაზე. ერთი წყვილი უშვილობას უჩივის, უმცროსი ძმა პირველ სიყვარულს მისტირის, სადილი და საოჯახო საქმეები მეორე რძლის კისერზეა, აქეთ კიდევ ლოგინად ჩავარდნილი მოხუცებული, ბავშვების რია-რია. ყველანი ნერვებადღეჯიღნი და ერთმანეთით გაღიზიანებულნი არიან.

უყურებ ამ ადამიანთა ცხოვრებას, თანაუგრძნობ და დახმარების სურვილი გიჩნდება, მაგრამ აი,—მოხუცი პაპა ამბობს, რომ „ნუ, გეშინიათ ზალხო! სამოცდაათი წელია ასეთ დღეში ვართ, მაგრამ მეწყერი არ ჩამოწოლილა“.

კვლავ სამოცდაათი წელი! იმპერიის ბორკილები, საბჭოთა წყობა, აღბათ — ეს ყველაფერი ჩვენი დაშპრობლების ბრალია. მხოლოდ ერთი აზრი გიდრღნის ტვინს, ნუთუ, არ შეიძლებოდა გვერდის ავლა ამ „საიუბილეო“ ციფრისათვის? ყველაფერი თავის ადგილზე დალაგდებოდა. ვანა, იმ ორსართულიან სახლში შეყუყული ოთხი, თუ ხუთი ოჯახის ცხოვრება თავისი პრობლემებით, თითქმის გაუღიძარი ყოფით საკმარისი არ არის? მით უმეტეს, რომ ამგვარი სამოცდაათწლიანი ყოფის შემოფარგვლით მხატვრულმა ნაწარმოებმა არა განზოგადების, არამედ იმ მთავარის, იმ კონკრეტულის, რასაც თითქმის ორი საათის მანძილზე შიშის კანკალით შევცქერით, დანგრევა მოახდინა და უბრალო, ყველასთვის კარგად ნაცნობ მეტაფორად აქცია. რამდე-

ქალბერი ფილმიდან „ნოე“. რეჟ. ნ. მანაგაძე





ნად მომზიბლელი და თავისი ფუნქციის შემსრულებელი იქნებოდა ეს ფილმი, უბრალოდ, იმ ყოფის ჩვენებით რომ შე- მოფარგლულიყო...

რა თქმა უნდა, ყოველგვარი პირობითობა გამართლებულია მხატვრულ ნა- წარმოებებში, თუ ის ერთიან სტილს არ არღვევს, თუ სათქმელს არ აკნინებს. „ნეორეალიზმის ფილოსოფია“-ში აღ- ნიშნულია, რომ „გამომსახველობითი ხერხები მსხვერპლად ეწირება იმას, თუ რისი თქმა უნდა“⁵. ჩვენს შემთხვევაში (მხედველობაში მაქვს ქართული კინო) გამომსახველობითი ხერხები ეწირება, თვით გამომსახველობით ხერხებს. სათ- ქმელი, მისგან განყენებულად არსებული, ცარიელაა ამ მართონულ რბოლაში, რა- საც ვერანზე პირობითობის მოძალეაა ჰქვია. ლუა დელუკი თავის სტატიაში „ფოტოგენია“, წერდა: — „მას შემდეგ, რაც კინოში დაინახეს საშუალება სი- ლამაზის ჩვენებისა, ყველაფერი კეთლე- ბა მის დასამძიმებლად, ცდილობენ გა- ხადონ ყოვლისმომცველი, იმის მაგივრად რომ გამუდმებულად ილტვოდნენ უბრა- ლოებისაკენ. საუკეთესო ჩვენი ფილმე- ბი, ზოგჯერ უბრალოდ საშინელებაა, იმიტომ, რომ მისში მძლავრად არის ძალდატანებითი და ხელოვნური გონი“.⁶

ლ. ერისთავის ფილმი „მარტივი პასე- ანსი“ მოგვითხრობს ერთ მუსიკოსზე, რომლის საკონცერტო ნომრები რეს- ტორან „თბილისის“ კედლებს არ შორ- ეება. მას ჰყავს საყვარელი გოგონა, რო- მელიც ფეხშიმედ არის მისგან. დათოს ცხოვრების ჩვენების ფონზე, თანდათა- ნობით იკვეთება ანსამბლის სხვა წევრთა პირადი ცხოვრების ეპიზოდებიც. ყოვე- ლი თემის ცვლილება, მუსიკოსის მეზ- სიერებაში დაღეკილი ეპიზოდის ჩვენე- ბით ხდება — პატარა ბავშვი გამოდის გა- ურკვეველი შენობის კედლებიდან; მუ- სიკოსები გადაწვევტენ კონცერტი ჩა- ატარონ უპატრონო ბავშვთა სახლში, მთავარი გმირი აღმოაჩენს, რომ ეს სწორედ ის შენობაა, რომელზეც მოგო- ნება ბუნდოვნად ჩარჩენია. საიდუმლო ამოხსნილია. მშობლებზე გამწყრალი მთავარი გმირი ხვდება, რომ ისინი, სწორედ ის კეთილშობილი ხალხია, რო-

მლებმაც შეძლეს მშობლის სიბო- ლე სიყვარული ჯერძობინებინათ მარ- ტივი. სული ადამიანისათვის. აქ, ახსენდება ფეხშიმე გოგონა, მის შეილსაც ხომ, შესაძლოა, იგივე ბედი ეწიოს. პატების სათხოვნელად ანსამბლის წევრებს შეკ- რებს და საყვარელი ადამიანის ფან- ჯრებთან საკონცერტო ნომერს შეასრუ- ლებს. გოგონა კი, ყველაფრის დამთა- ვრების ნიშნად, ფანჯრებს მიუხურავს.

„პასეანსი გაჭრილია“, ყველაფერი ნათელია, მაგრამ ძალით გაბუნდოვნე- ლი მარტივი პასეანსის პრინციპი, სწო- რედ მის სიმარტივეშია. გამუდმებული ჩანართი ბავშვობის მოვონებისა, რო- მელსაც რეჟისორი გვახსენებს, ინდური ფილმების მარტივი-კომპოზიციურ კულ- მინაციას წარმოადგენს და ფილმის გმი- რის უეცარი გარდატეხის ხერხად იქცე- ვა. რეჟისორი, საქმლივ ვრცლად მოვი- თხრობს დათოს ყოველდღიური რეჟი- ტიციებისა და ადამიანებთან ურთიერ- თობების შესახებ, ზედმეტად ვრცლადაც კი, რომ უეცარი გარდატეხა, ყოველგვარ მის ქმედებას სიმართლისუნარიანობას, დამაჯერებლობას უკარგავს. თითქმის მთელი დრო ცარიელი ყოველდღიურო- ბის წარმოჩენას ეთმობა და მთავარი, მართლაც კარტით პასეანსის გაშლის მსხვერპლი ხდება.

დაბინძურებული ქუჩები — ტალახი- თა და გუბეებით საფსე, სიბნელე, კვამ- ლითა და გამონაბოლქვით გაჭვარტლუ- ლი ხეები, სანაგვედ ქცეული საცხოვრე- ბელი სახლები, ბრძები, მათხოვრები, ვირთხები, ტარაკანები, ოფლი, სისხლი, ჭუსჭვიანი ტანსაცმელი — და ეს ყველა- ფერი ზომაზე მეტადაა. ერთი სიტყვით, სულის შემხუთველი ვარემო, რომელიც ან გორგუნავს, ან პროტესტის ნიშნად ზიზღს ბადებს. ამგვარია დღევანდელი ქართული კინოს ატმოსფერო, საიდანაც თავის დასაღწევად ნოსტალგია გიჩნდე- ბა, რომ უბრალოდ ნ. ლაპიაშვილის „დი- ვერტისმენტის“ ნახო.

ათწლეულების მანძილზე ე. წ. სოცია- ლისტური რეალიზმი შელამაზებული ყოფის პრინციპებით იყო მომართული (ჯანსაკუთრებით რუსულ კინოში, ვინა- იდან ქართულში მისმა პრინციპებმა სა-



მკვიდრი ადგილი ვერ მოიპოვა, დღეს მეორე უკიდურესობაში ვართ გადავარდნილი: რაც შეიძლება მეტი სიმახინჯე, მეტი ჭუჭყი. დღეს სოციალურ-პოლიტიკური, მორალურ-ზნეობრივი (რღვევის ნანგრევებში მოყოლილი გმირების შინაგანი ბალღამის გადმოღვრას რეჟისორები საგნობრივი გარემოს გადმოცემის საშუალებით ცდილობენ. ამგვარ გარემოში ათავსებენ თავიანთ გმირებს რეჟისორები ა. ცაბაძე, პ. მილორავა, ზ. ბუაძე, ნ. მანაგაძე, გ. ჩირაძე, ზ. ხალვაში.

ზოგნი საკუთარი ხელებით გათხრილ ტალახიან ბუნკერში იმალებიან („ვირთხა“), მკვლელებად იქცევიან („ღამის ცეკვა“), ჩადენილი ცოდვებით დამძიმებულინი ნოეს კიდობანს აფარებენ თავს („ნოე“), ნაწილი სისხლის ადების წესითა დაკავებული („ზვარაკი“), ზოგნი კი, უბრალოდ გამოთენისას სიკვდილს ელოდებიან, ხორცის ტკივილით შეშინებულით, სულზე არ ეფიქრებთ („კედელი“).

ყველაზე სუსტი, ალბათ, ის ადამიანები არიან, რომელთაც ჩვეულებრივი, ადამიანური ცხოვრების ეშინიათ. ამ ადამიანთა რიცხვს განეკუთვნება პ. მილორავას ფილმის „ვირთხა“-ს მთავარი გმირი (მსახ. ირ. ხიზანიშვილი). შიშსაც თავისი გამოძწევი მიზეზები გააჩნია. ამ შემთხვევაში, კი ეს გმირის „უნიკალური“ თვისება, მისი უსახურობა გახლავთ. ის არ ფიქსირდება, ამიტომაც პასპორტის ნაცვლად ცნობა აქვს იმის თაობაზე, რომ აღნიშნული საბუთი არ გააჩნია (საბჭოური აბსურდი). იწყება ამ ადამიანის დევნა და შევიწროვება სუკის მეორე გმირი თხრის საკუთარ ბინაში ბუნკერს და იწყებს შიშით ცხოვრებას, რასაც თან ერთვის შიშშილი. პატიმრობის შიში, მეუღლის თვალწინ ქაუპატიურებაზეც დაახუჭინებს თვალს და მასვე დაადანაშაულებს მომხდარში. ბინა ნელ-ნელა ცარიელდება საგნებისაგან საარსებო საკვების მოპოვების მიზნით და ბოლოს რჩება ვირთხად ქცეული ადამიანი, რომელიც მძადნაფიც ვირთხას მოშიებისას ქვაბში ხარშავს და შეექცევა. მღვინელი „აგენტი“, რომელიც მთელი ამ ხნის მანძილზე უთვალთვალებს „ვირთხას“,

გაურკვეველ „სინდისის ქნჯნას“ განიცდის და სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს. „ვირთხა“ კი შურისძიების წყურვილით ანთებული მიათრევს „აგენტს“. პერანგზე სისხლს შენიშნავს, გადაუწევს და ტყვიით ნაიარევის სიღრმეს თითით მოუსინჯავს (ალბათ, დამშვიდებულით უნდა ვიყოთ, იმ გარემოებით, რომ მთავარ გმირს საკვები, თუნდაც რამოდენიმე დღის მანძილზე არ გამოეცვლა, მით უმეტეს, რომ ვირთხები ყველაფრით იკვებებიან).

რეჟისორი ორ გზას გვთავაზობს: ერთი, რომელიც იზოლატორში ცხოვრებით, მეცნიერული დაკვირვებების ობიექტად გვაქცევს და მეორე – ვირთხის ცხოვრებაა. აქედან, მეორე გზას ირჩევს და გვიჩვენებს ამ ყოფის საშინელებას. გმირის „უსახურობა“ შეიქნა ვირთხად ქცევის მიზეზი.

კინოს თავისი ესთეტიკა გააჩნია. აქედან გამომდინარე, რაღაც ეკრანისათვის მიუღებელია, რაღაცა კი მისაღები ისევე, როგორც კ. მელითაურის ფილმში „რაც არ ჩაგვიქროლებს, ის არც ჩაივლის“ საყასოში ხორცის დამუშავების სცენა, საკიდზე ჩამოკიდებული ადამიანი-ძეხვები, არ შეიძლება პლასტიკურ სანახაობად იქცეს, ვერც პ. მილორავას ფილმში „ვირთხა“ ჭრილობის სიღრმის თითით ვაზომვის, თუ ვირთხის სადილად ქცევის ეპიზოდები განაცხადებენ ამაზე პრეტენზიას. გეტანხმებით, რომ შევეჩვიეთ ეკრანებზე მკვლელობებს, სისხლისღვრებს, აფასგვარი მანიით შეპყრობილი ადამიანების გართობებს, მაგრამ ისინი საშინელებათა ფილმების, „ბოევიკების“ და სხვათა მონაპოვრებია. ფილმი „ვირთხა“ კი, მათ რიცხვს არ განეკუთვნება.

დღეს უამრავი მკვლელობა ხდება – მიზეზით და უმიზეზოდ, ისე, უბრალოდ! უნდოდა და მოკლა! რას ერჩია...

ყველა მკვლელობისათვის შეიძლება „რაღაცა გამართლების“ მოძებნა; შესაძლოა, მკვლელი აფექტში იმყოფებოდა, შესაძლოა, თვით მსხვერპლმა მიიყვანა ის ამ მდგომარეობამდე და სხვანი. რა თქმა უნდა, ამ მსჯელობაში დევს სიმა-

რთლის მარცვალი და არ არსებობს ალ-
ბათ, ამაზე დიდი ცინიზმი.

ა. ცაბაძის ფილმის, „ღამის ცეკვა“, მთავარი გმირი გაღიზიანებული, ნერ-
ვებაშლილი, ჰეპილფუსით დაავადებუ-
ლი ახალგაზრდა ებრაელი ყმაწვილია —
სახელად მოსე. ის ყველასთან ეძებს ჩხუ-
ბის წამოწყების მიზეზს და წარმატები-
თაც ახერხებს ამას. თითქოს, მისი გუ-
ლისთვის სიყვარულის, სიბთბის გრძნო-
ბები ის უცხო სხეულებია, რომელთა
შეჭრითაც შესაძლოა, მის მიერვე შეთხ-
ზული სამყარო ერთი ხელის მოსმით და-
ინგრეს. ერთადერთი ადამიანი, რომელიც
მას თითქოსდა უყვარს — მისი ძმაკაცი
ჟიბაა. ალბათ, იმიტომ, რომ ყველაზე მე-
ტი ამტანიანობით გამოირჩევა, მაგრამ
მოთმინებას თავისი საზღვარი გააჩნია.
რბილი, თბილი და კაცთმოყვარე ჟიბა
დედინაცვლის მკვლელი ზღბაა. ეს ის
შემთხვევაა, როდესაც „მსხვერპლმა მი-
იყვანა ამ მდგომარეობამდე“.

ჟიბა უწყინართა იმ რიცხვს განეკუთ-
ვნება, მშობლების დაკარგვის შემდგომ
რომ ოჯახის უფროსობას თავის თავზე
იღებს, ცდილობს სიბთბო და სიყვარული
არ მოაკლოს პატარა დაიკოს და დღე-
ღამესაც ასწორებს დაშქანცველი სამუ-
შაოს შესრულებისას. მოსე სარდაფში
დამალული დედინაცვლის გვამს უმო-
წყალოდ ტენის არხში, რომ ყოველგვა-
რი ნაკვალევი წაშალოს. მკვლელობის

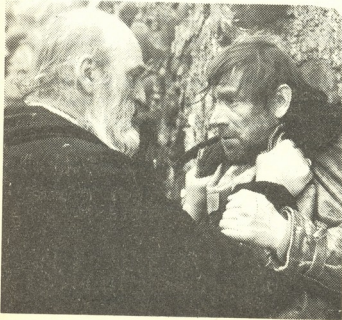
შემსწრე ორი მოწმე ყრუ-მუნჯი
და ამდენად, ჟიბას მკვლელობაში დადა-
ნაშაულების ყოველგვარი საშიშროებაც
მოსხნილია, მიუხედავად ამისა, იგი მა-
ინც მიდის მილიციაში და აღიარებს და-
ნაშაულს.

ცოტა არ იყოს, გაუგებარია, რა არის
მოსეს ცხოვრებაზე წყრომის მიზეზი. ზე-
დმეტად ნაძალადევი ყველასა და ყვე-
ლაფრის მიმართ მისი გულგრილობის
აქცენტირება. სამაგიეროდ ჟიბა, რომე-
ლიც თითქოს არ უჩივის საკუთარ ბედს,
მკვლელად იქცევა. რა თქმა უნდა, ადა-
მიანის მოკვლა არავითარ შემთხვევაში
არ შეიძლება გამართლებული იყოს, მაგ-
რამ ამავე დროს, არ შეიძლება ასევე არ
შევეცადოთ ჩაღვინდ დანაშაულის მი-
ზეზების მოძიებას.

რა იყო მკვლელობის მიზეზი? — დე-
დინაცვლის მიერ ბინის დასაკუთრების
სურვილი. ამ მიზეზმა კი არა, და უმნი-
შნელო რამემ ზოგჯერ ისე შეიძლება
ადამიანი გააწილოს და წონასწორო-
ბიდან გამოიყვანოს, რომ აფექტში ჩა-
დენილი საქციელი მკვლელობაც გახდეს.
ამგვარი ადამიანების მიმართ თანგრძ-
ნობა და სიბრაღული გიჩნდება. მაგრამ,
ამ შემთხვევაში აუტორმა ვერ შესძლო
დამაჯერებლად ეჩვენებინა „მკვლელობის
გამართლება“. ამგვარი საქციელი მისი
მეგობრის მიმართ რომ ჩაედინა, ალ-
ბათ, უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა და
გამართლებდა პრინციპს — „მსხვერპ-
ლმა მიიყვანა ამ მდგომარეობამდე“.

ფილმის ორივე გმირი, ერთი შეხედ-
ვით, საოცრად განსხვავდება ერთმანეთი-
საგან. შესაძლოა სწორედ ეს იყოს მათი
ახლო მეგობრობის მიზეზიც. ერთი შე-
ხედვით, იმიტომ ვახსენებ, რომ სინამდ-
ვილეში მათ შორის არსებითი მსგავსე-
ბაა — ორივე მკვლელია. ჟიბა, რომელიც
კლავს და მოსე, რომელიც ცდილობს
ხელი დააფაროს. რაც სამწუხაროდ,
დღეს ერთგვარ კანონზომიერებად იქცა
— ყველანი დამნაშავენი ვართ და შესა-
ძლოა, უფრო მეტადაც, ვიდრე ჟიბასნა-
ირები. ხელის დამფარებლები ზომ მო-
სეს ანალოგიურად სარით მომარჯვე-
ულნი ვტენით გასაცოდავებულ გვამებს
არხში და კვალს ვფარავთ, რათა მკვლე-

ქართული ფილმიდან „ვირთხა“





ლი გადავარჩინოთ — იქნებ, ეს ნაწილობრივ, იმის ბრალიც იყოს, რომ მსაჯული დღეს ღმერთის ნაცვლად ჩვენნიანი ცოდვებით სავსე ადამიანია, უფრო მეტად ცოდვიანი, თუნდაც იმიტომ, რომ მსაჯულის ფუნქციას თავის თავზე იღებს.

სად ვეძებოთ ხსნა? — შესაძლოა ახალმა ნოემ თავისი სასწაულებრივი კიდობანით ბოლო მოუდოს სისასტიკეს. თუკი ვინმეს მისხალისოდენა ოპტიმიზმი გააჩნია, დღევანდელი ნოე მასაც წაგვართმევს. სწორედ ასე ჰქვია ნ. მანაგაძის ფილმის „ნოე“-ს მთავარ გმირს საბჭოთა სტრუქტურებში მომუშავე ძველ ბიუროკრატს, რომელიც ძალიან „ცუდი“ კაცია, ქრთამებს იღებს, ღარიბებს ატყუებს. (ეს, იმ მსაჯულთა კატეგორიას განეკუთვნება, რომელზეც ზემოთ მქონდა საუბარი). მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს მთავარი გმირის ცხოვრებაში გარდატეხა ხდება. ის გაურბის კომფორტს, მეგობრებს, ქალაქს და მივარდნილ საშლო-ცველოს შეეკედლება. ძვირფას ტანისამოსს გზად ყრის და საფრთხობელას ხსნის ჭინჭებს. დადის, საფლავებს ასუფთავებს და კმაყოფილდება ამგვარი ბედით. სწორედ აქ შეირქმევს სახელად ნოეს და ცდილობს ჩადენილი ცოდვები შეიმსუბუქოს. ფილმის ფინალში თეთრ, ქათქათა თოვლზე განირთხმება, ჯვრის მაგივრად სუფთა თოვლია, მაცხოვრის მაგიერ კი ცოდვიანი მოსამართლე.

ალბათ, ცოტა სიფრთხილეა საჭირო, როდესაც საქმე რწმენას ეხება. მაცხოვარი ერთხელ უკვე აცვეს ჯვარს და თუ მაინცდამაინც მეტაფორაა საჭირო, ნოესთანები ვერასოდეს ზიდავენ ამგვარ ტვირთს — ზურგზე აიკიდონ კაცობრიობის მიერ დაგროვილი ცოდვების დიდი კიდობანი. თუნდაც იმიტომ, რომ უმეტესი ნაწილი ჩადენილი ქმედებებისა მათგან მიმდინარეობს და მათივე დამსახურებაა. არა! ასეთები არ გაურბიან ჩვეულ ყოფას.

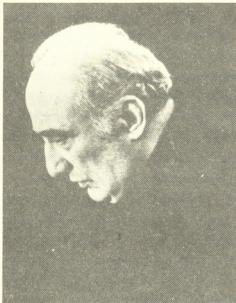
დღეს, როგორია ჩვენი სამყარო და ამგვარი ნოე, რომ ახალს შექმნის, როგორიღა იქნება...

ხელოვნურად დეფორმირებული კინოქსოვილი, რომლის საფუძველში უკვე დევს მოგონილი და ყალბი ფაბულა და ამასთან ძალდატანებით ვართულებული ენა (რომელიც, სხვათა შორის, ძალიან შორს დგას სიმბოლიკისაგან და უფრო მეტად ერთგვაროვანი მეტაფორიზმით შემოიფარგლება), რეჟისორულ ჩანაფიქრს, გვესაუბროს ზოგადსაკაცობრიო თემებზე; უბრალოდ იმდენად ერთმნიშვნელოვანი პასუხით შემოიფარგლავს, რომ (უკეთეს შემთხვევაში), განხიზვლა გარდაუვალია.

ამგვარია ის ატმოსფერო, რომელიც დღეს ქართულ ეკრანზე სუფევს. მოსე, ყიბა, „ვირთხა“, ნოე — ესენი არიან თანამედროვე გმირები. ეს ფილმები, რომლებსაც მე პირობითად III პერიოდის პირმშონი ვუწოდებ, იოლი გამოსაცნობია. ამ პერიოდის ხანგრძლივობაც რომ დროში შეზღუდულია, ესეც ფაქტია, რამდენადაც მოვლენებისადმი ანალოგიური დამოკიდებულების სიცოცხლისუნარიანობა უცხოა ქართული ხასიათისათვის და, ამდენად, ხანმოკლე.

შენიშვნები:

1. „ოთხმოციანელთა კინო“. ალმანახი „კინო“, 1990 წელი, №2, გვ. 74.
2. იქვე, გვ. 81.
3. იქვე, გვ. 81.
4. იქვე, გვ. 82.
5. ფელიქს ა. მორლიონი — „ნეორეალიზმის ფილოსოფია“ „იტალიური კინო: ნეორეალიზმი“ „ისკუსტვო“, 1989, გვ. 224.
6. „ფრანგული კინოზრის ისტორიიდან: მუნჯი კინო 1911-39 წ.“ „ისკუსტვო“ 1938 წ. გვ. 31.



მონატრეზა

(ეკოსი მანჯგალაძე)

პასილ კიკნაძე

ათი წელია ჩვენს შორის აღარ არის ეროსი. 1982 წლის იანვრის ერთ პირქუშ დღეს უკანასკნელად ეტკინა გული და სამუდამოდ შეუერთდა იმ საქართველოს, სადაც არც შურია, არც მტრობა და არც ტკივილი. ყველა სატივიარი აქ დარჩა.

დამოუკიდებელ და თავისუფალ საქართველოზე ოცნებობდა ეროსი. რას იფიქრებდა, რომ სულ რაღაც ათიოდე წელიც კი არ აშორებდა ამ დღეს-

თან, მაგრამ ვაი, რომ სიხარულის განცდასაც ვერ მოასწრებდა, ისე გაუტყდებოდა გული.

შისი ფეიერვერკული არტიტიზმით შთაგონებული სახეები ქმნიდნენ თეატრალობის განუმეორებელ ფორმებს, რომელსაც ეროსი მანჯგალაძის სახელი ერქვა.

აღარ შეორდება ეროსი მანჯგალაძის თეატრი. აღარც მაყურებელს აქვს სიხარულისა და სულის ზეიმური აღმა-

მსახიობები და სცენის მუშები



ფრენის ხალისი, თითქოს ყველაფერს რაღაც გაურკვეველობის საბურველი გადაჰკვრია. აი, სწორედ ისეა, დავით კლდიაშვილის გმირი ილია რომ ამბობს: „ყოველ მხრიდან მარტო მწუხარება გვესმის.. ყველასაგან მარტო ჩივილს თუ გაიგონებ თავის უსაშველოებაზე, თავის გაჭირვებაზე.. თავის გამწარებული ცხოვრების ამბავს თუ მოგვიყვება, თორემ მხიარულ სიტყვას იშვიათად თუ ვისმესგან გაიგონებ.. ყველა წუხს, ყველა დაღონებულია, ბედის მომჩივანია.. ასე მეჩვენება: თითქოს ქვეყანაზე მწუხარების მეტი არა იყოს რა... ყველაფერი უხალისო,



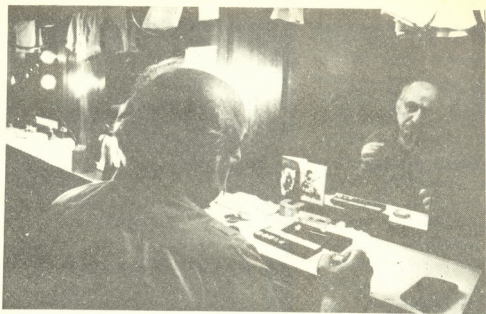
ვახტანგ ჭახუტაშვილი და ეროსი

რუსთაველის საბ. თეატრის ფეხბურთელთა გუნდი

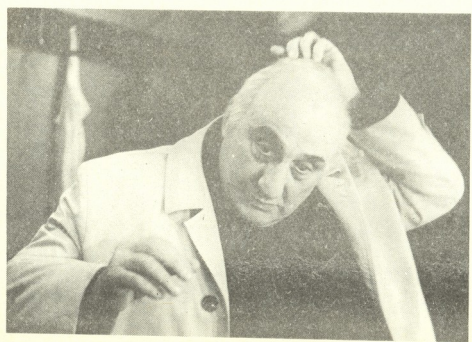
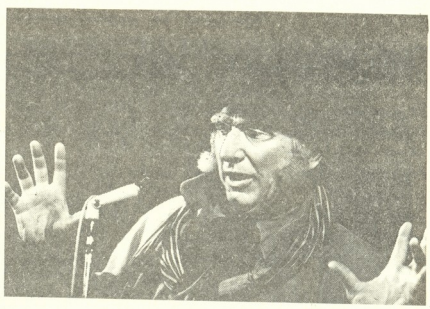


სოფლად





ერსი
ანდრეის
როლინი



საქართველოს
საგარეო საზღვარი
1988 წლის
11 თვის 11 ნომერი

უფერული, ჩამოზნელებული მებატე-
და!!!

ეს ეროსის თეატრი არ არის. ეს ჩვე-
ნი დღევანდელი ცხოვრებაა. ეროსი
მაშინ წავიდა აშქვეყნიდან, როცა ადა-
მიანებს ერთმანეთის იმედი კიდევ ჰქო-
ნდათ, როცა მოყვასზე ფიქრობდნენ
და გაჭირებაში ჩაეარდნილებს, ბე-
რის თუ არა, იმდენი დახმარების ილ-
უზია მაინც ჰქონდათ, „უბედურების“
გმირს ბნტონას მეზობლები რომ ჰპი-
რდებოდნენ: „ყველა დავეხმარებით,
ყველა შევუდგებით და შევეწევით!..
ერთმანეთს მივხედოთ უნდა და კი-

ველები ერთმანეთს, როგორ თანა-
დროულად გაისმა ისევ „უბედურე-
ბიდან“ წარსულის ხმა: „დაჰკარით,
დაჰკარით მაგ შეჩვენებულებს!.. დაჰ-
კარით მაგ არა წმინდანს, დაჰკარით,
დაჰკარით!.. კაცი მოკვლეს!.. მოკვლეს
კაცი!..“

თითქოს ყურში ჩამემსის ეროსის
ხმა: „რას სჩადიხართ? რას სჩადი-
ხართ? შეჩერდით! შეჩერდით თუ
თუ ღმერთი გწამთ!..“

ათეისტურ საზოგადოებაში აღზრ-
დილ ხალხს ღმერთი მხოლოდ ეკ-
ლესიაში სწამს!..



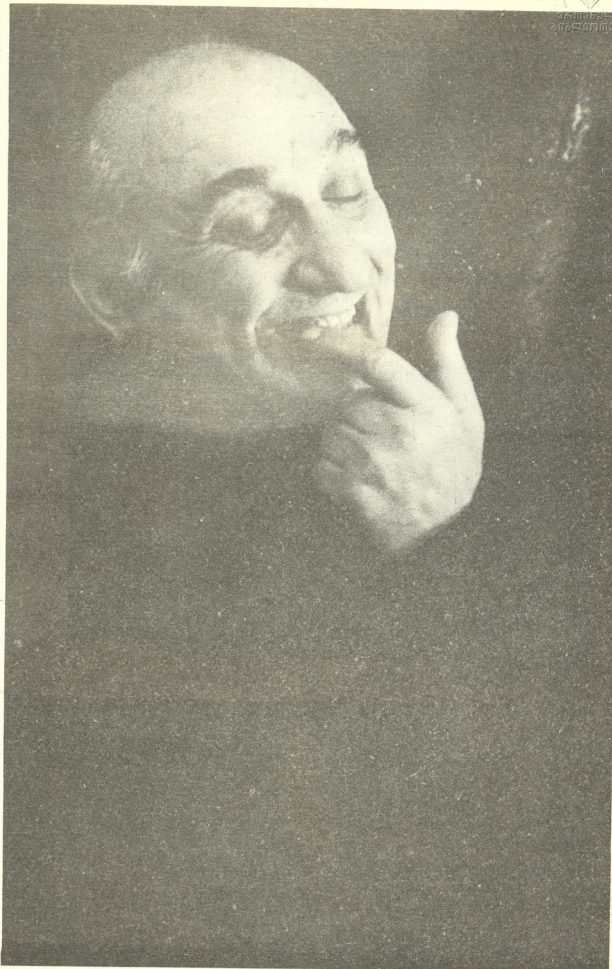
რუსთაველის სახ. თეატრის ასი წლის იუბილე. ეროსი — გ. ხარაბაძე

დეც მივხედავთ... ყველამ უნდა გა-
ვიზიაროთ ჩვენი მეზობლის გასაკვი-
რი... ღმერთმა ნურაფერი გაუჭირ-
ვოთ!!!“ ასეთ კეთილ სიტყვას მაინც
გაიგონებდით და ეს იყო შეება ამ გა-
უტანელ ცხოვრებაში.

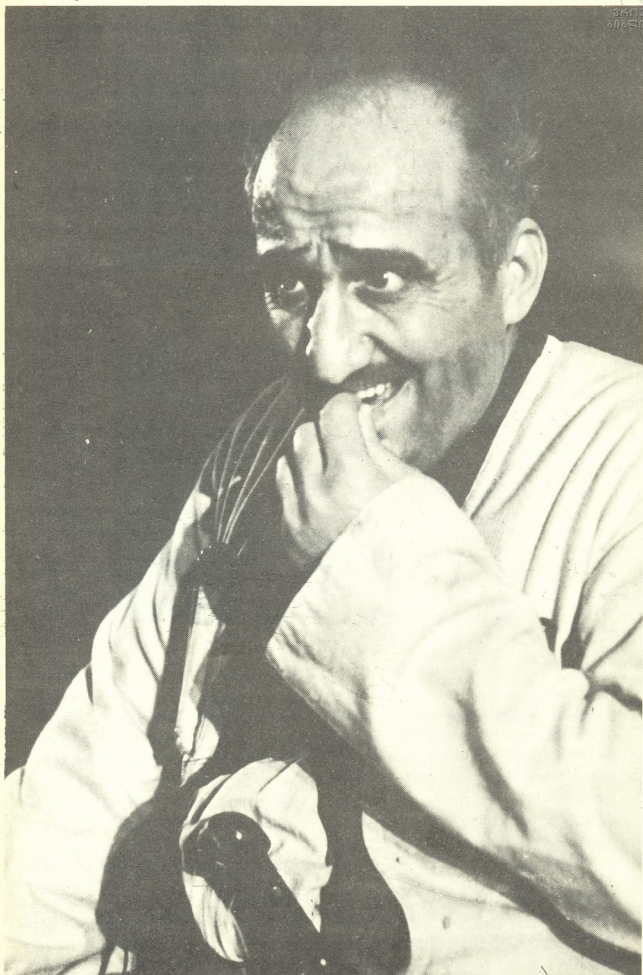
ეს იმედიანი ცხოვრების თეატრია,
ეროსის სულისთვის ახლობელი და
გასაგები თეატრი.

მხოლოდ ერთხელ გავიფიქრე: ბედ-
ნიერია ეროსი, რომ თავისი სიკვდი-
ლით წინ უსწრო ქართველთა სული-
ერი დაცემის ვაკხანალიას, ვერ მო-
ესწრო თუ როგორ დაერივნენ ქართ-

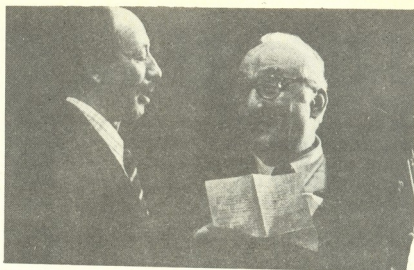
ეროსი კი სათოფეზე არ ეკარებოდა
კონფლიქტებს, არ უყვარდა ადამიან-
თა დაპირისპირება. ის კი არა, სცე-
ნაზეც ისე გამოსახავდა ხოლმე თავის
„უარყოფით“ გმირებს, თითქოს ეა-
ლერსებო. გაეხსენოთ მისი მსუნა-
გი ლოპესი („ესპანელი მღვდელი“),
ზიშიზიოვი („პეპო“), გვადი ბიგვა
 („გვადი ბიგვა“), ფანტიაშვილი („ხა-
ნუმა“) ან ეივოტა („ფილოსოფიის
დოქტორი“), რომელ ერთსა აქვს „გა-
მანადგურებელი“ სახე? თითქოს არ
უნდა, სატირის მახვილით გული ატყი-
ნოს ხალხს და რბილი იუმორით



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ



ეროსი — გვალი მიზევა



რუსთაველის სახ. თეატრის 100 წლის
იუბილე. გოგი და ეროსი



მოსკოვი. მცირე თეატრის ფოიე.
სალომე და ეროსი

ილიმება, ზოგჯერ გულიანადაც ხარხარებს, კეთილი ვაცის სიცილითა. ეს მართლაც ადამიანთა კომედიია, ოღონდ ეროსის არტისტული ნიღბის ერთი მხარეა, — მეორე მხრიდან კი ტრაგიკული ოიდიპოსის და დიდი ხელმწიფის იერსახე გამოსჭვივის.

როგორ გვაკლია ასეთი არტისტიზმი!

დიდი ხანია მომენტრა ეროსი, იქნებ მართლა შეიძლება იმიერ სამყაროში შევხვდეთ? თუ ყველაფერი დამთავრდა?!

მანამდე კი ეროსი ცოცხლობს ჩვენს მოგონებებში, ცოცხლობს კინოსა თუ ტელეეკრანზე. ესეც მოგვიძვირდა,

იშვიათად შეგვეხმაურება ხოლმე თავისი ხავერდოვანი ხმით, თითქოს გაგვიუცხოვდა, თუ ჩვენ გავუცხოვდით?..

ათი წელი გავიდა მას აქეთ, მთელი საქართველო რომ გლოვობდა მისი შვილის სიკვდილს, ყველას რომ ერთნაირად სტკიოდა გული.

ახლა ყოველდღე უკვდებიან საქართველოს შვილები, სისხლისგან იცლება ქვეყანა, შევეჩვიეთ სისხლსა და სიკვდილს, მაგრამ საქართველო თითქოს აღარავის აღარ გლოვობს.

„ღმერთო ჩემო, ეს რა ამბავია, რა საშინელებაა!“ — იტყოდა ეროსი.

სსოპრება ისთი, ჰოპორის არის

მანა ლეზანიძე

საზოგადოებრივმა ყოფამ ამ მოკლე დროის მანძილზე განვლო საკმაოდ მრავალმხრივი კატაკლიზმებით საესე გზა, მოხდა ცხოვრების ერთი ჩვეული წესის რადიკალურად განსხვავებული წესით შეცვლა, რამაც საზოგადოებაში გამოიწვია საკმაოდ მტკივნეული პროცესები. დიდი კატაკლიზმები მიმდინარეობდა არა მხოლოდ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, არამედ თვით ცალკეული ინდივიდის, ადამიანის სულიერ სამყაროში.

ზანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ადამიანს ჩამოუყალიბდა გარეებული, დამახინჯებული ფსიქიკა, რომელიც გამოწვეული იყო საკმაოდ მძლავრი იმპერიის უარგლებში მისი არსებობით. დამონებული ადამიანი თვითონვე უარყოფდა, ან უფრო სწორად, იძულებული იყო უარეყო თავისი მდგომარეობა, რადგან მხოლოდ ფორმალურად არსებობდა მისი თავისუფლება. სწორედ ამან განაპირობა ერთგვარი ნიღბების პრინციპის შექმნა, წარმოიქმნა თამაშის წესი, რომელიც უფრო კარგად მოერგო იმ არსებულ გარემოს. ადამიანები თითქმის შეეთვისნენ, შეეჩვიენ ამ ნიღბებს, რამაც განაპირობა გაყალბებული საზოგადოების ჩამოყალიბება და მისი პრინციპების გა-

ფეტიშება. რა თქმა უნდა, ამ საზოგადოებაშიც არსებობდნენ პიროვნებანი, რომლებმაც შექმნეს საკმაოდ მეტროლოი, საინტერესო კინემატოგრაფი, რომელიც გარკვეულწილად შენიღბულიც კი იყო თავისი ფორმით და თბრობის მანერით.

სწორედ ეს პერიოდი გახლდათ ახალგაზრდა თაობის ჩამოყალიბების ხანა, რომელმაც გარკვეულ მომენტში კვალიც კი დატოვა მათზე. სწორედ მათ შემოგვთავაზეს დეფორმირებული სამყაროს ეკრანული ასახვა. რა თქმა უნდა, არა ისეთი სიძლიერით და სიმძაფრით, როგორც თვით მოვლენებია. მაგრამ ალბათ კინემატოგრაფში დადგება დრო, როდესაც მოხდება ამ მოვლენების ჭეშმარიტი გააზრება და შეაქმნება კიდევ საკმაოდ საინტერესო ნაწარმოებები. დიდი რადიკალური ცვლილებების პერიოდი, როგორც უკვე აღვნიშნე, საკმაოდ მტკივნეულია და ვინ იცის კვლავ რა სიურპრიზებს გვიმზადებს იგი მომავალში!

საზოგადოებრივ ყოფაში მიმდინარე დიდ კატაკლიზმებს უკვალოდ არ ჩაუვლია ქართული კინემატოგრაფისთვისაც უახლოესი წარსულის საზოგადოებრივ ყოფიდან ქართული კინოს უგულვებელყოფის მომენტმა გამოიწვია ერთგვარი ვაკუუმი, დაუკმაყოფილებლობის შეგრძ-



ნება. და სწორედ ამ მიზეზთა გამო ჩემთვის მნიშვნელოვანი გახლდათ, ის ჯერ კიდევ იშვიათი შესაძლებლობა, მენახა კინემატოგრაფისტთა ახალი ნამუშევრები, რომლებიც შეიქმნა სწორედ ამ მოკლე დროის, საზოგადოებისთვის საკმაოდ რთულ და მნიშვნელოვან პერიოდში.

ა. ცაბაძის შემოქმედება კარგადაა ცნობილი მაყურებლისთვის. მისი კარიერა დიდი წარმატებით დაიწყო. ფილმმა „ლაქაჰა“, რომელიც მისი პირველი ნამუშევარი გახლდათ, გამოიწვია მრავალმხრივი დისკუსიები, რომლებიც ძირითადად ეხებოდა ფილმში წამოჭრილ ნარკომანის პრობლემას, რაც ჩემის აზრით ნაკლებად მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო თვით ფილმის ავტორისათვის. რადგან ის მიზეზი, რამაც გამოიწვია ერთგვარი დეგრადირება საზოგადოების ან თუნდაც იმ თაობის, რომელზედაც მოგვეთხრობს ფილმი, უფრო საყურადღებო გახლდათ, ვიდრე თვით კონკრეტულად ნარკომანის პრობლემა. იდეოლოგიების მიერ მოხდა ფილმის, როგორც ხელოვნების ნიმუშის უგულვებელყოფა. თუმცა ქართულ კინოკრიტიკაშიც ბევრი დაიწერა ამ ფილმის აკარგვანობის შესახებ, რაც ალბათ ერთგვარად მეტყველებს კიდევ იმ ინტერესზე, რომელიც წარმოიშვა ამ ავტორისა და მისი ნამუშევრის მიმართ.

„ლაქა“ გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ხელწერით. ეს იყო მომენტი, როდესაც რეჟისორი სრულად ფლობდა მასალას და გულახდილად მოგვეთხრობდა მისთვის ნაცნობ ისტორიას. სწორედ ალბათ ეს ფაქტორიც მნიშვნელოვანი იყო ფილმით დაინტერესებისათვის. პირველსავე ნაშრომში ავტორმა გამოავლინა ისტორიის მოყოლის, გმირთა სახეების, გარემოს შექმნის ორიგინალური მანერა ქიშო — გახდა ერთგვარი სიმბოლო თაობის გარკვეული ნაწილის, რომელიც მხოლოდ ახლა იმკვიდრებდა ადგილს საზოგადოებაში.

ა. ცაბაძის ახალი ფილმი „ღამის ცეკვა“ ერთგვარად იმეორებს კიდევ „ლაქაში“ დასმულ პრობლემატიკას. იგი მოგვეთხრობს საზოგადოების გადაკარგვის, მისი სულიერი დეგრადირების შე-

სახებ. ავტორი გვთავაზობს საზოგადოების მიკრომოდელს, რომელიც სასწრაფო გაუტანლობითა და გულგრილობით. აქ, ამ სამყაროში „მგლური კანონები“ ბატონობენ, რომლებიც დაუნდობლები არიან ყოველი გმირის, ყოველი პიროვნების მიმართ.

ფილმის ფაბულა საკმაოდ მარტივიც კი შეიძლება მოგვეჩვენოს — ესაა ორი გმირის ისტორია. ჟიბა და მოსე ერთ ქალაქში, ერთ სამსახურში მოღვაწეობდნენ დაახლოვება. მათი ცხოვრება ჩვეული, წერილმანი პრობლემებითაა აღსავსე. ძირითადი პრობლემა კი ჟიბას დედინაცულის მოგვრეებაა, რომელიც ყოველ წუთს ეძებს შესაფერის მომენტს, რათა რაიმე მიითვისოს ჟიბასგან. მოთმინების ფილა ივსება და ჟიბა დედინაცულის მკვლელი ხდება. მიუხედავად ამისა, რომ ჟიბას ისტორია უფრო ძირითადია ფილმში ვიდრე მოსესი, მას თითქმის ნაკლები ფუნქცია აკისრია. რეჟისორის მთელი ყურადღება სწორედ მოსეს პიროვნებაზე გადატანილი. იმ მოსეზე, რომელიც რაღაც მომენტში ჟიბას ცხოვრების შემადგენელ ნაწილადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ.

„ღამის ცეკვა“ ისევე, როგორც ა. ცაბაძის პირველი ფილმი „ლაქა“ გამოირჩევა განსაკუთრებული რეალისტური თხრობის მანერით, რომელიც ერთგვარად ხაზს უსვამს ავტორის სურვილს ამბავი უფრო მიწიერი, ცხოვრებისეული გახადოს. იგი მთავარი გმირების მოსესა და ჟიბას ცხოვრებას შეძლებისამებრ ავსებს სხვადასხვა ტიპის ადამიანებით რომლებიც საერთო ჯამში ქმნიან საზოგადოების ერთიან, არც თუ ისე სახარბიელო სახეს. ერთ სამყაროში არსებობენ სხვადასხვა რჯულისა და ეროვნების გმირები, ებრძვიან და ადგილს იმკვიდრებენ საზოგადოებაში ან უფრო სწორად, ცხოვრებაში, რაც ალბათ მიგვანიშნებს კიდევ ფილმში წამოჭრილ პრობლემის „ინტერნაციონალურობაზე“.

სულიერი სამყაროს დაცარიელებამ, იდეალთა არქონამ, რწმენისა და სიყვარულის დაკარგვამ გამოიწვია ადამიანში არსებული ბოროტი ძალების ამოძრავე-

ბა. მატერიალურია კეთილდღეობა გაზდა ის ღმერთი, რომელიც ყველაზე მეტად იწამა ადამიანმა და რომელმაც ყველაზე მეტად დასცა და გაანადგურა მისი ადამიანური ღირსებები ა. ცაბაძის სამყაროში მცხოვრები გმირებიც ამ ღმერთის მოწამენი არიან. ისინიც ერთგვარად ემსახურებიან თავიანთ იდეალს, და ვაჟუღმებით ებრძვიან თავიანთ ახლობლებს, რომლებიც სხვა შემთხვევაში მათი იმედის, სიყვარულის, სითბოს ობიექტი უნდა ყოფილიყვნენ. დაირღვა ყოველგვარი ჰარმონია და ლოგიკა ადამიანურ ურთიერთობებში.

მოუწესრიგებელი ქაოსური ცხოვრების წესი, შემთხვევითი ურთიერთობები უფრო და უფრო აუხეშებს ფილმის მთავარი გმირის მოსეს სულიერ სამყაროს. რომელიც, ალბათ არ შეიძლება ყოფილიყო ასეთი. მოსე ერთგვარი „შეამბოხეა“ თუმცა კი პასიური, რადგან ვერ ეგუება თავისი მამინაცვლის უზნეობას, ვიბას ღედინაცვლის და ცოლის გარეყვნილებასა და სითავზედეს, მაგრამ მისი ამბოხი მხოლოდ თავისი პატარა ოთახში ჩაკეტვითა და ბიბლიის კითხვით შემოიფარგლება. ის ერთგვარი ნაწილია იმ საზოგადოებისა, რომელშიც ძალაუნებურად არსებობს. ის უხეშობაც და სამართლიანობაც, რომელიც ერთი შეხედ-

ვით დამახასიათებელია ამ გმირისათვის, მისი თავდაცვის მექანიზმია, რომელიც ამსგავსებს და განასხვავებს კიდევ მას ამ საზოგადოების საერთო სახისგან.

მოსე მარტია — მისი არსებობა მხოლოდ სამსახურითა და ღამის არც თუ ისე სახალისო, ისევე პრობლემებით დატვირთული ცხოვრებითაა სავსე. ის თითქოს შზადაა ყველას დაეხმაროს, მხარში ამოუღვეს, როგორმე გაიზიაროს სხვისი წუხილი, სხვისი პრობლემები, მაგრამ გარკვეულ მომენტამდე. მისი დამცველი მექანიზმი იმ წუთს იწყებს ამოქმედებას, რაწამს მის პიროვნებას, მის პრინციპებს შეეხებიან. იგი თავის ნაჭკუში ჩაკეტილი, სხვა სამყაროში ეძებს შვებას.

ამავე დროს მისთვის სულ ერთი უნდა იყოს ის გარემო, ის პრობლემები, რომლებიც მის ირგვლივ არსებობენ, მოსე მხოლოდ ზედაპირულად იღებს მათ და მხოლოდ მოვალეობის მოხდის მიზნით თანაუგრძნობს, რადგან მისთვის იმ ბიჭის წუხილი, რომელსაც მამა, საკუთარი ფუძე, საყრდენი წერტილი დაუკარგავს, უფრო უმნიშვნელოა, ვიდრე თავისი პრინციპების შელახვა. მისთვის სულ ერთია რითი იცხოვრობენ, რითი არსებობენ ვიეტნამელები, რომლებიც რატომღაც მუდმივი სტუმრები არიან ფი-

კარლი ფილმიდან „ღამის ცეცვა“. რეჟ. ა. ცაბაძე





ბას ოჯახში ან ის მსუბუქი ყოფაქცევის ქალები, რომლებიც მის საცხოვრებელში შემთხვევით აღმოჩნდებიან ერთ-ერთი ღამის „ჩვეულებრივი თავგადასავლის“ დროს.

გულახდილად თუ გინდათ, ამ გმირთა არსებობა არც ჩემთვის გახლდათ ამაღლევბელი, რადგან მათ ფილმში არანაირი ფუნქცია არ აკისრიათ გარდა იმისა, რომ ისინი კვლავ ერთი აუცილებელი ღეტალი, ატრიბუტი გახლდათ იმ საზოგადოების, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს რეჟისორი.

მოსე — ეს სახელი ძალაუნებურად იწვევს ასოციაციას მის ბიბლიურ არქიტაპთან, რომელმაც საკმაოდ დიდი როლი ითამაშა ებრაელი ერის ვადარჩენაში რადგან, როგორც ცნობილია, სწორედ მისით გააერთიანა ღმერთმა ებრაელები, დააყენა ჭეშმარიტ ზნაზე და შიიყვანა კიდევ ისინი აღქმულ მიწასთან. ეს ასოციაცია მხოლოდ სახელის გამო როდც წარმოიშვა ჩემში, როგორც უკვე აღვნიშნე, ეს ალბათ რეჟისორის მიერ მოსეზე მთელი ყურადღების კონცენტრირების, თვით მოსეს დიდაქტიური ბუნების გამოც შეიძლება მომხდარიყო, რადგან თუ ბიბლიური მოსე საუსეა ცხოვრებისეული ენერგიით, ძლიერია თავისი რწმენით და მან იცის საშუალებაც, გამოსავალიც კრობლემის გადასაჭრელად. თანამედროვე მოსე ძალაგამოცლილი, ინდეფერენტული მორალისტია, რომელსაც არ შეუძლია მოქმედებაში მოიყვანოს, კალაოტში დააბრუნოს სამყარო. მან არ იცის სადაა გამოსავალი. თუმცა კი ხვდება, რომ რწმენა აუცილებელია თუ ბიბლიური მოსე აქტიური ლიდერია, თანამედროვე მოსე სხვებისაგან გამოირჩეული გმირია, რომელიც ცდილობს რაღაცით შეაჩეროს ეს მოვლენები. მოსე გრძნობს აუცილებლობას ცხოვრების წესის შეცვლისა, რაც მის ქცევაში, მის საუბარში აშკარად გამოკრთის, მაგრამ სხვისგან ელის ხსნას. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ფილმს ერთგვარ ლაიტმოტივადაც კი გასდევს, თითქმის ტრაფარეტულად ქცეული ფრაზა „რწმენა გადაარჩენს კაცობრიობას“.

მოსესა და ჭიბას ცხოვრება შეგნებელია. ისინი ერთად არსებობენ, ერთ სამყაროში, ერთი პრობლემათა შეკავშირებულნი. თუ მოსეს როგორღაც მოქმენილი აქვს ვარკვეული თავდაცვის მექანიზმი, თუ იგი ცდილობს, როგორმე გაიტანოს, დაიცვას თავი ამ საზოგადოებაში, ჭიბა სიკეთითა და მიაიმტობით საესე გმირია, რომელიც სიყვარულსა და გულკეთილობას უხვედრებს წინ ძალადობას. ჭიბა თანახმაა გასცეს დიდი გრძნობა საზღაურის გარეშე. მაგრამ ის არავის სჭირდება. სწორედ ეს თვისებები ხდის ჭიბას უუნარო ტიპად, რომელიც თავისი უსუსურობით, რაღაც მომენტში გამძლიანებელიც კი ხდება.

უწყინარ, თავისთვის მყოფ ჭიბას, თავხედურად შემოეჭრება სახლში ცოლყოფილი და მისი სატრფო, რომელიც მონიხოვს მისგან წილს, საცხოვრებელ ადგილს. კადრში მოწვევებასავით იცვლება, თითქოს ერთი განზომილებიდან მეორეში გადადის ჭიბას ცოლის სატრფო, რაც ამ ეპიზოდს არაბუნებრიობას მატებს. ჭიბა უუნაროა, მას არ შეუძლია ან არ უნდა წინააღმდეგობა გაუწიოს საყვარელ ადამიანს. ან იქნებ ამ ეპიზოდის არაბუნებრიობა მიგვანიშნებს ჭიბას სულში გაბატონებულ კომპლექსზე, რომელიც აიძულებს ჩაიდინოს შემდგომ დანაშაული, იმ შიშზე ფუძის, თავისი ნაწილის დაკარგვის გამო რომ გასწენია?

ჭიბა იძულებულია დაიცვას თავისი უფლებები, რომელიც ყოველ წუთს შელახული და დათრგუნვილია თავისი დედინაცვლის მიერ. სურვილი უკონფლიქტოდ, მშვიდი, სიკეთით ცხოვრებისა სურვილადვე რჩება. ის უნებლიე მკვლელია. მოულოდნელი და გაუგებარია ამ გმირის ნაბიჯი მისი უგერგილობის, თუნდაც ინდეფერენტულობის გამო, მაგრამ ლოგიკური მის მიერ სიტუაციიდან გამოსვლის მოქმენის თვალსაზრისით.

ჭიბაც და მოსეც ხასიათით თითქოს მსგავსიც და განსხვავებულციცაა. ალბათ სწორედ ამიტომ ჭიბა ინერტული ხდება მომხდარის მიმართ და სულ ერთია რა მოელების. ხოლო მოსე კი იბრძვის, იბრძვის ახლობლის გადასარჩენად. იგი ცდი-

ლობს, როგორმე მოაშოროს საზოგადოებას თავისივე დანაშაული.

ჭიბაც და მოსეც უმომავლო, უპერსპექტივო გმირები არიან. რეჟისორი არ ვეიტოვებს მცირეოდენ იმედსაც კი. თაობა, რომელმაც უნდა შექმნას ახალი საზოგადოება, რომელმაც უნდა შესძლოს ვაგრძელოს კაცობრიობის არსებობა — უძლურია. უძლურია იმ თაობის, საზოგადოების წინაშე, რომელიც თავისი მატერიალური კეთილდღეობის გამო სპობს და ანადგურებს ყველას და ყველაფერს მის ირგვლივ.

ნუთუ ისე გადაგვარდა საზოგადოება, რომ იგი თავის მომავალს შთანთქავს? ნუთუ არ არსებობს იმედი სიკეთის, რწმენის აღორძინებისა და აყვავების, ნუთუ მხოლოდ, დამაშფოთებელი დოპინგია მოსესათვის ბიბლია — რწმენა? ნუთუ ჭიბას სიკეთე მხოლოდ მისი უსუსურობა და მეტი არაფერია?

თვით პრობლემა, რომელიც შემოგვთავაზებს, საკმაოდ საინტერესოა თავისი არსით, მაგრამ სამწუხაროდ ფილმში იგი საკმაოდ სქემატურადაა მოწოდებული და ალბათ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზევით ნათქვამი უფრო მეტად ჩემი ნაზრევია იმ პრობლემის შესახებ; რომელზედაც ფილმში არსებობს მინიშნება, რადგან ა. ცაბაძე ნაკლებ უღრმავდება, ზედაპირულ ანალიზს ვეთავაზობს იმ მიზეზ-შედეგების, იმ მოვლენების შესახებ, რომელზედაც მოგვითხრობს.

რეჟისორი — საზოგადოების გულგრილობას, მის ინდეფერენტულობას, სისუსტიკესა და დაუნდობლობისაკენ სწრაფვას უფრო ამძაფრებს სიუჟეტში „სიმბოლიური“ გმირების შემოყვანით — განა სიმბოლურ გმირებად არ ჩაითვლება ჭიბას დედინაცვლის ყრუ-მუნჯი ნათესავები, რომლებიც ძალით შემოიჭრებიან მის სამყაროში ან ორი ბრმა, რომელიც რატომღაც მოგვევლინენ ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში. ჩემთვის აბსოლუტურად გაუგებარი დარჩა მათი მნიშვნელობა, რადგან ის პრობლემა, რომლის წარმოსაჩენადაც იქნა გამოყენებული ეს ორი გმირი, ისედაც ნათელი და გასაგები გახლდათ. ან იქნებ რეჟისორი ამ მცირე ეპიზოდით, რაღაც მომენტში გვა-



კადრი ფილმიდან „ღამის ციკვა“.
რეჟ. ა. ცაბაძე

უწყებს, რომ ბრმა ადამიანებსაც კი შეუძლიათ დაინახონ ის, რასაც ჩვენ თვალბილულნი ვერ აღვიქვამთ. მით უფრო მეტად შეუძლიათ ხელი გაუწოდონ ერთმანეთს გაჭირვების ქაშს, ვიდრე ჩვენ ჩვეულებრივმა ადამიანებმა, რომლებსაც ყოველგვარი უნარი გაგვანია და მანც ვერ აღვიქვამთ არსებულ სამყაროს. არ შეგვიძლია მხარში ამოუდგეთ ერთმანეთს ისე, როგორც ის ორი ბრმა ადამიანი, რადგან ეპიზოდში ბრმები შემთხვევით როდი ხვდებიან ერთმანეთს, ისინი შორიდან აღიქვამენ ერთმანეთის არსებობას და შორიდან მიისწრაფიან კიდევ შესახვედრად. ეს ეპიზოდი საშუალო ხედით შემოგვთავაზა რეჟისორმა, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს საზოგადოების სიბეცეზე.

როგორც ზევით აღვნიშნე, ა. ცაბაძისთვის დამახასიათებელია რეალისტური თხრობის მანერა. „ცხოვრება ისეთი როგორც არის“ — არა ერთხელ არსებობდა მსგავსი ესთეტიკა ქართული და მსოფლიო კინოში. გავიხსენოთ თუნდაც ნეორეალიზმი და მათი მიმდევრები, რომელთა სამყაროც რეალური, მიწიერი იყო, მაგრამ მაინც ამაღლებული, იმედითა და ოცნებით სავსე. ა. ცაბაძის რეალურობა, მისი თხრობის მანერა განსხვავებულია.

იგი ერთგვარ „ჭუჭყიან“ რეალობას ვგთავაზობს, სადაც გარემოც და ადამიანის სულიერი სამყაროც ადეკვატურია— ეს ის რეალობაა, რომელშიც აღარ არსებობს იმედი, ოცნება, სადაც საზოგადოებრივი ყოფა, ცხოვრების წესი თრგუნავს ამ გრძნობებს. რეალობა, არ უტოვებს გმირებს, ადამიანებს, ოცნების, სიყვარულის, იმედის დროს, ძიების დროს, რათა აღმოაჩინოს ცხოვრების დადებითი, მშვენიერი თვისებები და არა მხოლოდ სიმახინჯე და გაუტანლობა. სწორედ ეს რეალურობა, ეს სტილი ამწვავებს კიდევ ფილმის „ღამის ცეკვის“ პრობლემატიკას და ჩემი აზრით, მისი აქცენტირება სხვა იდეალებით, სიმბოლური ეპიზოდებით და გმირებით ზედმეტიცაა.

ისტორიისთვის უფრო მეტად რეალისტური ელფერის შექმნის მიზნით რეჟისორი იყენებს გახმოვანების, უფრო კონკრეტულად ხმოვანი რიგის ერთობ გამოჩნეულ ხერხს. ფილმის გმირები საუბრობენ იგივე ინტონაციით, ტემპრით, როგორც ცხოვრებაში. ეს ხერხი ჩემის აზრით, რაღაც მომენტში გამაღიზიანებელი ხდება და თუ გენბათ ზედმეტად ცი შეიძლება ჩაითვალოს. რატომ? ალბათ იმიტომ რომ, კინემატოგრაფი ბუნებაში ჩადებული თვისება, აღბეჭდოს რეალობა, როდესაც კვლავ, კიდევ ერთხელ აღინიშნება და ყურადღება მახვილდება, სხვა ზელწერით, სხვა ბუნებით იცვლება. რეალობაც საოცრად პირობითი ხდება და კარგავს თავის ბუნებრიობას, რადგან ის, რაც ქუჩაში, ყოველდღიურობაში ბუნებრივად და პარამონიულადაც კი შეიძლება მოგვეჩვენოს, ეკრანზე ნამალადევი და ხელოვნური აღმოჩნდა, რადგან გმირის ემოციის გამო. სახატავად ხმის აწევ-დაწევა ან უფრო სწორად, ხმამაღალი და ჩუმად საუბარი სრულიად არ არის საკმარისი. რაც მთავარია, როგორც უკვე აღვნიშნე, ბუნებრივი. ამგვარად, რეჟისორმა არ მოგვცა მრავალსახეობა სამეტყველო კილოს მიგნების თვალსაზრისით, რამაც ნაწილობრივ გააუფასურა რეალისტური სტილისთვის დამახასიათებელი ღირებულება, და გამოიწვია შეუსაბამობის გრძნო-

ბა იმ სისტემაში, რომელსაც ზელოვნების ნიშუში ჰქვია.

სწორედ ამ სტილიდან გამომდინარე, ფილმის პლასტიური გადაწყვეტა საკმოდ სადაა. რჩება შთაბეჭდილება, რომ თვითონ შიგნით იბადება ფილმის არც თუ ისე მღორე რიტმი, ხოლო კამერა კეთილშობილური უძრავი და ფაქტის დამფიქსირებელია. ავტორები თითქმის არ იყენებენ ახლო ზედს, რაც კიდევ უფრო მეტად გამოკვეთს მათ სურვილს, მოგვითხრონ არა გმირის შინაგან განცდებსა თუ მდგომარეობაზე, არამედ თვით საზოგადოებაზე.

ა. ცაბაძის შემოქმედებით დაინტერესება განაპირობა სწორედ მისმა გულახდილობამ, მცდელობამ, ნაცნობი ისტორიის საინტერესოდ მოყოლისა, ალბათ სწორედ აქედან წარმოიშვა სურვილი მის ახალ ფილმთან შეხვედრის, სურვალი და მოლოდინი, იმედი იმისა, ღრმა ინდივიდუალობის მქონე ზელოვანს შევხვდებოდი, რომელიც თავის განცდილი, ახალი კუთხით დანახულ სამყაროს შემოგვთავაზებდა ეკრანზე და ახალ საფიქრალს, სულიერ საზრდოს მოგვაწოდებდა. ალბათ ჩვენ, კრიტიკოსები თუ ჩვეულებრივი მაყურებლები ნიჭიერი ზელოვანისგან, რომელმაც რაღაცით მაინც დაგვამახსოვრა თავი, თავისი პირველი თუ წინა ფილმებით, უფრო მეტად დამუშავებულ საინტერესო, ორიგინალურ ნაწარმოებებს ველით, ვიდრე ნაწარმოებებს უკვე ცნობილ, ფართოდ „შესწავლილ“ პრობლემებზე — როგორცაა საზოგადოების დეგრადირების, ადამიანის გაუცხოების პრობლემა.

შიქრები გარდასახვის ხელოვნების შესახებ

მამუკა დოლიძე

მსახიობური გარდასახვა სტანი-
სლავსკის სისტემის მიხედვით პირობი-
თად სამ საფეხურად შეიძლება დაყოფოთ:

I — მსახიობს საკუთარი თავი გადა-
აქვს გარდასახვის ობიექტში. ამ დროს
ის ხელმძღვანელობს პრინციპით: რო-
გორ მოვიქცეოდი მე ჩემი გმირის ად-
გილზე.

II — ასეთი გადატანის შედეგად ზღუ-
და მსახიობის შინაგანი სამყაროს გაფა-
რთობა, გამდიდრება და ერთგვარი ში-
ნაგანი აქტივაცია. მსახიობი აღარ არის
იდენტური საკუთარი თავის მიმართ. იგი
ერთდროულად მოიცავს მე-სა და სხვა:
(პერსონაჟს). იგი თავის თავში ეძებს
და ქმნის ისეთ მომენტებს, რომლებიც
შეესაბამებიან გასათამაშებელ გმირს. ამ
გარდამავალ ეტაპზე მსახიობი გაორე-
ბულია. არსებობს ბარიერი მის შინაგან
სამყაროსა და სცენურ განსახიერებას
შორის.

III — ბარიერი ქრება. მსახიობი თა-
ვის გაფართოებულ შინაგან სამყაროში
ახდენს სელექციას. იგი ჩამოიბერტყავს
ყოველივე პირადულს და ინარჩუნებს
მხოლოდ იმ სულიერ პლასტებს, რომე-
ლნიც შეესაბამებიან წარმოდგენის
გმირს. გარდასახვა მთავრდება. მსახიობი

სრულად ერწყმის თავის როლს. მის
ფსიქო-ემოციური სამყარო გმირის ში-
ნაგან რეალობას ემთხვევა.

უპირველეს ყოვლისა უნდა შევნიშ-
ნოთ, რომ ამ ეტაპობრივ გადასვლებში
ერთგვარ სირთულესთან გვაქვს საქმე.

სირთულეს ის ქმნის, რომ უნდა გავი
თვალისწინოთ ამ პროცესისა და მისი
სივრცის შეუქცევადობა. ეს ნიშნავს, რომ
მე-დან სხვაში გადასვლის ყოველი ეტ-
აპი მოითხოვს რაღაც შინაგან ძალის-
ხმევას, რომელიც არ ექვემდებარებ-
კონტროლს, რადგან მე ვარ ამ ძალის-
ხმევის არა მხოლოდ სუბიექტი და მი-
ზეზი, არამედ ობიექტი და შედეგიც, დ.
მე როგორც ობიექტი ჩემივე ძალისხმე-
ვის შედეგად შეუქცევადად ვიცვლები.
ამიტომ როცა მე გადამაქვს ჩემი თავი
სხვის სახეში, სხვის სივრცედროულ სი-
ტუაციაში, ეს „სხვა-მე“ გადატანის აქ-
ტის განუზღვრელობის გამო მოწყვეტი-
ლია ჩემს საწყის „მე“-ს. იგივე მიზეზით,
გარდასახვის სულიერი, შინაგანი ძალის-
ხმევა ახალი, განსხვავებული „მე“-ს
განუყოფელი ნაწილია. ჩვენ არ შეგვი-
ძლია ამ ნაწილის განსაზღვრა და ამდე-
ნად მისი გამორიცხვა სხვა — მე-ს, (მე —
პერსონაჟის) ფარგლებიდან. ეს იმასაც



ნიშნავს, რომ მე არ შეიძლება აბსტრაქტულად, ყოველგვარი რისკისა და სულიერების რაღაც დანახარჯის, რაღაც მსხვერპლშეწირვის გარეშე გარდავისახო სხვაში. ყოველი ასეთი გარდასახვის დროს რაღაც შეუქცევადად იცვლება ჩემში და მე უკვე ვეღარ ვუბრუნდები საკუთარ თავს. ამიტომ სტანისლავსკის თანდათანობითი განსხვავების სისტემა არის პირობითობა, რადგან ეს სისტემა გულისხმობს, რომ არსებობს საწყისი „მე“-ს რაღაც უწყვეტი კონტინუმი, რომელიც როლში შეჭრისას, შინაგანი აქტივაციის გზით, იმდენად ფართოვდება, რომ წვდება და მოიცავს როგორც თავის თავს, ასევე სხვის (გმირის) შინაგან სამყაროს: ამ საერთო მომცველობის, როგორც ერთიანი პლატფორმის საფუძველზე შეგვიძლია სრულიად უმტკივნეულოდ, ყოველგვარი სულიერი ძვრების გარეშე გარდავისახოთ სხვაში.

სინამდვილეში ასეთი ერთიანი პლატფორმა არ არსებობს. არ არსებობს მე-ს ის უწყვეტი კონტინუმი, რომელიც შესძლებდა სხვადასხვა „მე“-თა (როგორც თავისთავად პიროვნებათა) შინაგანი სამყაროების გაერთმინებულად ნებას. უფრო სწორად, ასეთი ყოვლისმომცველი, უწყვეტი „მე“ იყო კლასიკური მიახლოება, რომელსაც რეალური მნიშვნელობა ჰქონდა სამყაროს კლასიკურ აღქმაში, სადაც ყოფიერება დანახულ იყო და ამდენად არსებობდა როგორც მონოლოგიური სისტემა, ამოზრდილი ერთი, უწყვეტი, აბსოლუტური სუბსტანციიდან, რაც მისი სრული წვდომისა და დეტერმინაციის (თუნდაც უსასრულო) პერსპექტივას ქმნიდა.

ჩვენ რომ ვგეოქვა, რომ დღევანდლობა უბრალოდ უარყო ეს კლასიკური მოდელი და დაამკვიდრა სამყაროს ახალი ე. წ. „პოლიფონიური“ მოცემულობა, სადაც ყველას და ყველაფერს აღარა აქვს ერთი საფუძველი, ეს იქნებოდა საკითხის გამარტივება, რადგან ზელიდან გავიქრებოდა ის არსებითი ნიუანსი, რომლითაც ვეზიბლავს თანამედროვე აზროვნების ფენომენოლოგია.

თემისადმი ფენომენოლოგიური მიდგომა მოითხოვს სამყაროს კლასიკური

ხედვის არა უარყოფას, არამედ შემოსაზღვრას, მის ასე ვთქვათ „ბრჭყალებში ჩასმას“. ეს კერძოდ, ჩვენს შემთხვევაში ნიშნავს „მე“-ს უწყვეტი კონტინუუმისა და აქედან სტანისლავსკის სისტემის არა გაუქმებას, არამედ შემოსაზღვრას. სისტემას თითქოს ნიადაგი ეცლება ფეხქვეშ და ობიექტურ რეალობას მოწყვეტილი, რჩება ის როგორც ფენომენი, როგორც ცნობიერებიდან აღმოცენებული კონსტრუქცია, როგორც საკუთრივ მეთოდი, ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიის გარეშე; როგორც ერთგვარი პირობითობა, როგორც თამაშის წესი, რომელსაც ძალა აქვს მხოლოდ შემოსაზღვრულ ვითარებაში და არა როგორც გარდასახვის აუცილებელი, ობიექტურობისა და რეალობის მიჯაჭვული გზა.

ამიტომ დღეს, ფენომენოლოგიის შუქზე, სტანისლავსკის უწყვეტი გარდასახვის სისტემამ (გარდასახვისა აბსტრაქტულად, სულიერი ძვრისა და ყოველგვარი ნახტომის გარეშე) შეიძლება იმუშაოს ამ პროცესისადმი თვით გარდამსახველის ერთგვარი ირონიული დამოკიდებულების ფარგლებში. ეს ირონია უარყოფასა და ნიპილიზმს კი არ ნიშნავს, არამედ ამ სახეცვალების პირობითობის განცდას აღნიშნავს, თამაშის იმ წესის მუდმივ შეხსენებას, რომლის თანახმად ჩვენ ვივიწყებთ განსახიერებულ გმირთა (მოუწვდომელ განუთარებლობას და რაღაც სულიერი უწყვეტობის დაშვების საფუძველზე შესაძლებლად მიგვაჩნია სრული შეღწევა, სრული გარდასახვა მის ნებისმიერ სახეში.

აი ასეთი, ირონიულ-დისტანციური დამოკიდებულებით საკუთარი გარდასახვისადმი ჩნდება მსახიობის გაუცხოება თავისი თავის როგორც გათამაშებული გმირის მიმართ. ეს გაუცხოება გაორებასაც იწვევს. ერთი მხრივ, როგორც ჩართული სრული გარდასახვის პროცესში, ის ცდილობს მთელი ძალისხმევით, ბოლომდე შინაგანად შეერწყას გმირს, მეორე მხრივ კი მას გაცნობიერებული აქვს ამ გარდასახვის შეუძლებლობა, პირობითობა, ამიტომ ის ღიმილით დასცქერის თვითგარდასახვის სრულიად გულწრფელ მცდელობას; ის გარედან აკ-



ვირდება და განიცდის, როგორც თამაშს იმას, რასაც მისი პირველი „მე“ ქმნის სრული სერიოზულობით, გულწრფელად როგორც სინამდვილეს.

მნიშვნელოვანია, რომ შეუძლებელია ამ ორი „მე“-ს გაერთიანება. გაერთიანებისთვის აუცილებელია რაღაც უწყვეტი ერთიანი საფუძვლის დაშვება, მაგრამ როგორც ვნახეთ, მსახიობის მეორე, ირონიულ-პირობითი „მე“, იმყოფება ამ დაშვების, ამ შეთანხმების ფარგლებს გარეთ. მისთვის უწყვეტი „მე“ არის პირობითობა და არა რეალობა, ამიტომ ვერ დაეყრდნობა მას, როგორც საფუძველს, როგორც რაღაც ნამდვილს.

მსახიობის ამ გარეებაში არავითარი დიალექტიკა და სინთეზი არ შეიძლება მოხდეს. ეს არის ორი, ურთიერთს მოწყვეტილი „მე“, რომლებმაც შეიძლება მხოლოდ ხზვადსხვა მხრიდან შეავსონ ერთმანეთი. ამიტომ მსახიობის თვითგაუცხოებაც დაუძლეველია და გმირში გარდასახვაც შესაძლებელია ამ გარდასახვის პირობითობის, მისი როგორც თამაშის და არა როგორც სინამდვილის განცდის საფუძველზე.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ მიგვიყვანა თანამედროვე აზროვნების ფენომენოლოგიამ სტანისლავსკის სისტემიდან გაუცხოების მეთოდთან.

ცვალებადობის მეორე გზა, რომელსაც ეუი გროტოვსკი გეთავაზობს, სამყაროს პოლიფონიური მოცემულობიდან ამოდის. აქაც ნუ დაგვაყიწყდება, რომ მოხსნილია ამ მსოფლგანცდის ჭეშმარიტება-მცდარობის საკითხი. სამყაროს არაერთგვაროვნება აქსიომას ან მტკიცებას კი არ შეადგენს, არამედ პოსტულატს, ანუ დაშვებას წარმოადგენს. წარმოადგენს თამაშის ახალ წესს, რომლის თანახმად არ არსებობს არავითარი უწყვეტი კონტინიუმი, რომელიც როგორც ზოგადობა გააერთმნიშვნელებს და ერთმანეთში გარდასახავს ორ განსხვავებულ სახეს. ყოველი გადასვლა ერთიდან მეორეში (მე-დან გმირში) არის ნახტომი შეუცნობელში, შეუქცევადი სულიერი ძვრა, რომელიც ჩემგან სპონტანურ ძალისხმევას, შთაგონების რისკსა და თავგანწირვას მოითხოვს. საქმე უმ-

ტკივნეულო, აბსტრაქტულ, ცნობიერ გაარდასახვასთან კი არა გვაქვს, როცა მე როგორც მე არ ვიკარგები და ბოლომდე გავდექ საკუთარ ცვალებადობას, არამედ ჩემს ყოფნა-არყოფნასთან, ჩემს არსებობასთან, რამეთუ მე მთლიანად ჩავარდნილი ვარ გარდასახვის მორევში და არავითარი წინასწარი გარანტია, თუ რა გამოვა აქედან, არ არსებობს.

წერთნა და მეთოდი აქ იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობი (პერფორმერი) აღმოჩნდეს ისეთ პირობებში, ისეთ სიტუაციაში, მივიდეს იქამდე, რომ მასში იმპულსურად მოხდეს ეს შეუცნობელი, შინაგანი გარდატეხა, რომლის შედეგადაც დაიბადება სამყაროში ახალი, ერთადერთი და განუმეორებელი სახე. სახე, რომელიც განიჩნევა როგორც ლიტერატურული პირველსახიდან და აქამდე ნათამაშევი როლებიდან, ასევე მსახიობის საწყისი მე-დანაც. მისი, როგორც ფენომენის უკან დგას არა როლი და ლიტერატურული ხატი, არამედ მოცემულ კონკრეტულ სიტუაციაში გარდასახვის ცოცხალი აქტი, შესაძლებლობათა ღია პორიზონტითა და ამ ზღვარზე დაჭვრილი თვით გარდასახვის წმინდა ინტენციონალური ნაკადით, რომელშიც ვლინდება მისი განუმეორებელი არსებობა.

აი ასე შეიძლება გავიაზროთ მსახიობური გარდასახვის კლასიკური და თანამედროვე ტენდენციები. როგორც ვხედავთ, არსებითი აქ ორი მიმართულებაა — პერფორმერის ხელოვნება (ეუი გროტოვსკი) და გაუცხოების მეთოდი (ბრუხტი). ორივე კონცეფცია გულისხმობს, რომ გარდამსახველის „მე“ არ წარმოადგენს რაღაც უწყვეტ კონტინიუმს, რომლის საფუძველზე შესაძლებელი იქნებოდა ცხოვრების სფეროდან წარმოღვენის სამყაროში გადასვლა, საკუთარ მე-ში შინაგანი ძვერვისა და შეუქცევადი დანაკარგების გარეშე. გაუცხოების პრინციპი თვლის, რომ ასეთი სრული სახეცვალება შეუძლებელია, ამიტომ ის ყოველ სცენურ განხორციელებას პირობითობად მიიჩნევს, ინარჩუნებს რა ირონიის გზით გარკვეულ დისტანციას მის მიმართ და ავსებს მას გარედან, ავტორისეული კომენტარებით.

ევი გროტოვსკი თვლის, რომ „მე“-
დან გმირში გარდასახვა არ არის შეუძ-
ლებელი, მაგრამ ვინაიდან მე ვარ განუ-
მეორებელი და ერთადერთი, ანუ არ ვარ-
სებობ უწყვეტი კონტინუუმის სახით,
ამიტომ ჩემი განსხვავებაც უნდა მოხდეს
არა თანდათან, არა ეტაპობრივად, არა-
მედ ერთბაშად, ნახტომისებურად. მე შე-
უცნობელში გადავივარ პირადი რის-
კითა და გაბედულებით, უკან მოხედვისა
და წინასწარი გარანტიების გარეშე. რო-
დესაც მე ვიჭერ ჩემი გმირის ემოციას.
მე უკვე აღარა ვარ მე, გაუღვივარ ჩემ-
შინაგანი სამყაროდან სრულიად ახალ
რეალობაში; ეს ემოცია ჩემთვის არის
არა ფსიქოლოგიური განცდა, არამედ
ეგზისტენცის, ყოფიერების ელემენტი.
ამ ემოციას ფესვი აქვს გადგმული არა
მხოლოდ ჩემს სულიერ სფეროში, არა-
მედ რეალურ სამყაროში. სწორედ
ამიტომ გროტოვსკის შემოქმედების სა-
განია არა შინაგან სულიერ იმპულსთა
გარე გამოხატულება (როგორც ეს სტა-
ნისლავსკის სისტემაში ხდებოდა), არა-
მედ თვითონ ეს სულიერი იმპულსი, არა
როგორც ფსიქოლოგიური მომენტი, არა-
მედ როგორც რეალობის ელემენტი.

დასკენის სახით შეიძლება გვეთქ-
ვა, რომ თანამედროვე ტენდენციები გარ-
დასახვის ხელოვნებაში არ არის შემთ-
ხვევითი. მათ საფუძვლად უდევს სამყა-
როს კლასიკური, ერთიან სუბსტანციაზე
დაყვანილი მოდელის რღვევა და მისი
ე. წ. პოლიფონიური მოცემულობის და-
მკვიდრება, საიდანაც ყოფიერება დანა-
ხულია არა ობიექტური რეალობის სა-
ხით, არამედ მოჩანს როგორც სუბიექ-
ტი, როგორც ერთადერთი და განუყო-
რებელი „მე“-ს მარადცოცხალი, შეუქ-
ცვადი დინება.

**ბუნების ხედს ხმოვან ფონად გას-
დევს დოლის რიტმი.** ახალგაზრდა კაცი
(მიხა) მიბაიჯებს დინამიურად გამკვეთ-
რებულ იგივე რიტმულ ფონზე, შემდეგ
იგი გვიახლოვდება (ახლო ხედი). ზოლო
მკვეთრი რიტმი გადადის საცეკვაოში,
რომელიც ამზადებს დიდი ოსტატობით
ნაჩვენებ ხალხურ სცენას და მიხას და-
კავშირებას მოცეკვავეებთან. მიხა, ამ
დინამიკის ზრდის შედეგად და ამასთა-
ნავე შორი ხედის მოახლოვებით, ლოგი-
კურად ერთვის სცენას, იგი იწყებს შე-
ყვარებულთან ცეკვას, რომელიც სცილ-
დება ვიზუალურად წარმოჩენილ სილა-
ლეს და გადადის იშვიათი შუქით განა-
თებულ აღმაფრენაში, ამ სცენის კულ-
მინაციური წერტილი ზედა რაკურსი-
დან გადაღებული ბრუნვაა, შკაფიოდ
ელვრადი საცეკვაოს ფონზე.

მ. კოკოჩაშვილის „მიხა“* პირველი
კადრები იმდენად დიდი ექსპრესიით:
და ქარიშხალივით თავბრუდამხვევი დი-
ნამიკით ვითარდება, რომ ფილმის მო-
მდევნო კადრები ლოგიკური ინერციის
შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ფილმის და-
საწყისი ფაქტიურად ნაწარმოების ში-
ნაარსობრივი და ემოციური ემპრიონია,
სადაც რიტმულ მხარეს წამყვანი ადგი-
ლი უჭირავს. ვფიქრობ, სწორედ მკვეთ-
რი და მზარდი რიტმის მემუეობით ზერ-
ხდება ზემოთ აღნიშნული ვიზუალური
რივის ესოდენ მკვეთრი და ლოგიკური
ინტონირება პირველივე კადრში მოცემუ-
ლი რიტმული ფონი, არა მარტო ვიზუა-
ლური მხარის ილუსტრაციული ფონია,
არამედ მომდევნო მიუღწევის ავანსი-
რებაც. რიტმული გამკვეთრება ამ ეპი-
ზოდში კადრების მიხანდასახული მონა-
ცვლეობის საფუძველია (მიხას და ფე-
ფელოს ცეკვა). ნ. მაშისაშვილი წერს:
„მე დამებადა იდეა შეშექმნა ისეთი ტი-

* მ. კოკოჩაშვილის „მიხა“ მ. ჭავჭავაძის
„მუსუსის“ მიხედვით. 1965 წ. სცენარის ავტ.
და დამდგმელი რეჟისორი მ. კოკოჩაშვილი,
ოპერატორი გ. გერსამია, კომპოზიტორი ნ.
მაშისაშვილი.



ქართული მხატვრული მოკლევითიანი ფილმების ზოგიერთი ღირსება- თავისებურების შესახებ

ელიზო პრისტავი

პეების თანხლება, რომლებიც ფაქტიურად იარსებებდნენ როგორც დამოუკიდებელი და იქნებოდნენ მატარებელი განზოგადებულ სახეთა კატეგორიებისა, მაგრამ მათი როლის გაძლიერება არ უნდა ხდებოდეს თემატიკის საზიანოდ. მუსიკაში მარტივი თანხლება შესაძლოა იყოს ისეთი ტიპის ფონური ხაზი, რომელიც უფრო სრულად და ღრმად გადმოსცემს მუსიკალური ხატის საერთო განწყობილებას. ამასთან ფონის მელოდიურ აქტიუზაციას შეუძლია მოიპოვოს ისეთი დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, რომელიც განზოგადებულად გამოხატავს ადამიანის შინაგანი ფსიქოლოგიური განწყობილების მთელ კომპლექსს". სწორედ ეს მელოდიური სარჩულია ფილმის ხსენებულ მონაკვეთში: ის ძალა (დოლის რიტმი), რომელიც ემსახურება არა მარტო ძირითადი თემის საინტერესო, ტემპო-რიტმულ გადაწყვეტას, არამედ ვიზუალურ-ხმოვანი რიგის ორგანულ სინთეზსაც. მართალია, ზოგიერთი ეპიზოდი მუსიკის თანხლების გარეშეა დარჩენილი, მაგრამ იშვიათი პლასტიკურობით მოცემული შუქ-

წერის წყალობით, უმთავრესად მუსიკალურად აღიქმება. კადრების გაშუქების მკვეთრი დაიპირისპირება აძლიერებს რიტმულ პულსირებას და კონფლიქტიც მოტორულ ხასიათს იძენს. შემდგომ ეს ინერცია დროებით „სკერცოთია“ შეჩერებული (მზადება ქორწილისათვის). წინა კადრში მოცემული „ნამგალო“ რიტმულად და ემოციურად უკავშირდება მომდევნო ეპიზოდს, რომლის კადრებიც რიტმისამებრ იცვლებიან, იცვლებიან არა მარტო კადრები, არაშედ ნივთები, სახეები, მოქმედებები, რითაც ეპიზოდი გროტესკულ და ამასთანავე ფოლკლორულ ელფერს იძენს. ეს თითქოსდა მინი ფილმია ფილმში, ვინაიდან ქართული წესჩვეულებები, ყოფის დამახასიათებელი დეტალები, ნივთები „ნამგალოს“ რიტმთან სინქრონულად იცვლებიან და წარმოგვიდგებიან მთავარი გმირების გარეშე. ასე აჩერებს კოკონაშვილი წინა კადრების ერთგვარ მონოტონურ შენაცვლებას, რასაც ისევე რიტმული სარჩულის მეშვეობით აღწევს. აღნიშნულ „სკერცოს“ შემდეგ კი მომდევნო მოვ-



ლენები უფრო დრამატულ შეგრძნებებს ბადებენ. ამ კადრების ფსიქოლოგიური სარჩული მუსიკაა, ხოლო ვიზუალურა რიგი — ბურუსი, განწირული გადაწყვეტილება (ისინი მირიბიან, მათ მისდევნენ). აქ კვლავ მრავალფეროვნადაა ნაჩვენები ხალხი, რომელიც გმირთა განწყობის საპირისპიროა. (ეს ისევ რიტმის მკაფიო შეგრძნებას ბადებს, რადგან დაპირისპირება არა მარტო ფსიქოლოგიური, არამედ არაღღნობრივიც არის). ბოლოს სიკო უარს ამბობს ქალზე, პეტრე ურივდება ბერს, ისმის „მაყრული“, ახალგაზრდები სხედან ურემზე, მათ მისდევენ მეგობრები, მაგრამ ფილმი, რომელიც დინამიური ძალით ვითარდება, მთავრდება ურმის ბორბლების ჭრიალის ხმით და წყვილის სევდამორეული სახეებით. სიყვარულით აღფრთოვანებული დამდგმელი, შეწუხებული იძულებითი ხერხებით მიღწეული ერთიანობით.

რიტმის დამახასიათებელი თვისება — მისი მკაფიო განსაზღვრულობაა. პ. ასაფიევი წერდა: „რიტმის ყველა ჩვეულებრივ ხმარებულ განსაზღვრას ის ნაკლი აქვს, რომ ისინი განსაზღვრავენ არა რიტმს, არამედ რიტმის ინერციას, რომელიც უნდა შეიგრძნობოდეს თავისი დინამიკური არსის მეშვეობით, მის წარმომქმნელ საპირისპირო ტენდენციათა ურთიერთობაში, ახუ დიალექტიკაში. რიტმი გზის მანათობელი ნათურები როდია, თავიანთი მონოტონური ზომიერებით, ეს ცხოვრებისათვის აუცილებელი სუნთქვით გამოწვეული მარგანიზებული და გამანაწილებელი გაცნობიერებული დისციპლინა“. ჰეგელი მუსიკის შესახებ არსებულ ტრაქტატში წერდა, რომ რიტმი გამოყოფს ფაქტის ერთ ნაწილს, ხოლო უკან სწევს მეორეს, რამეთუ რიტმი ატარებს აქცენტის ხასიათს“.

მ. კოკოჩაშვილი თავის ფილმში „მიხა“ ყოფიერების მოდელს გაიაზრებს სიყვარულისა და ბოროტების მკვეთრ დაპირისპირებით. რეჟისორი სიყვარულს უმღერის პოეტური კინოენით, გამომსახველ საშუალებათაგან უმთავრე-

სია შუქის პლასტიკური მრავალფეროვნება. მე არასოდეს არ შემეგრძნვინია კორანიდან ისეთი სიყვარული, ნათელი და აღმაფრენა, როგორც ფილმის დაწყებიდან რამდენიმე კადრის შემდგომ წარმოჩინდება. ეს განწყობა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ მთელი ფილმი სიმძაფრეს ეყო.

რაც შეეხება ბოროტებას, სიავეს, რეჟისორი მისით ნაკლებადაა დაინტერესებული. „სიბნელე“ მისთვის მიუღებელია იმ „ნათელისაგან“ განსხვავებით, რომელიც ფილმიდან გადმოღვევნილი საშუალოდ რჩება ჩვენს ცნობიერებაში.

ფილმში, შუქისა და ჩრდილის ადეკვატურად, დადებითი და უარყოფითი გმირებია დაპირისპირებული. დადებითი გმირები დაკავშირებული არიან დინამიკასთან და ამიტომაც გამოკვეთილნი, უარყოფითი გმირთა საპირისპიროდ, თუმცა ამ უკანასკნელთა ქმედების შედეგი, თავიანთი არადიფერენცირებულობის მიუხედავად, ერთობ გულსატკეპია. მათი მოქმედების შედეგია — ფილმის ბოლო კადრი, სადაც სიძულვილმა სიყვარულთან შეხებისას, რაღაც წმინდათა წმინდა დააზიანა. ფილმში აგრეთვე დაპირისპირებულია გმირები და ხალხი, გმირები და ბუნება. ხალხი ნაჩვენებია, როგორც ეთნოსის და გარემოს მატარებელი, ხოლო ბუნება კი, როგორც არსებობის სუნთქვა და მშვენება. როგორც ვხედავთ დაპირისპირებული თანასწორუფლებიანი როდი არიან, მათ გადასწონის სიყვარულის რაფსოდია, რომელიც შექმნილია შუქის, სიმღერის, წვიმის წვეთების და დოლის ხმის ურყევ რიტმზე, დინამიკის მატულობით, ხმისა და სიჩუმის შენაცვლებით, კადრებისა და რაკურსების მკვეთრი ცვლადობით, რაც მთელ ფილმს არსებობისა და სუნთქვას საშუალებას ანიჭებს, არა მარტო ანიჭებს, არამედ საწყისი კადრების მოკლენების კონსპექტს ლოგიკურად ანითარებს და გადაშლის. ეს ფილმი, როგორც ვხედავთ, კულმინაციური წერტილიდან იწყება, ხოლო განვითარება, ძირითადად, მოცემული პირობის დეტა-



ლიზება და დაკონკრეტებაა, რომელიც ხელმეწიფობილია მრავალფეროვანი ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო დეტალებით, ხოლო შედეგი კი თითქოსდა თვითნებური დასკვნაა.

ფილმის რიტმი არ შეიძლება ზუსტად განისაზღვროს — ეს თითქოსდა შინაგანი მაგნიტური ძალაა, რომელიც ნაწარმოების შინაარსშია ჩადებული. ეს ძალა იზიდავს სხვადასხვა პირველხარისხოვან და მეორეხარისხოვან მოვლენებს. მოქმედებს, დინამიკას, რაკურსების ცვალებადობას — ყველაფერს თავისი განსაზღვრული რიტმი გააჩნია. ფილმის ამბობს: „სცენათა შინაგანი რიტმი, მე მგონია, არსებობს ჩემში ჯერ კიდევ გადაღებების დაწყებამდე“.³

მინდა კიდევ ერთ „ძალზე ხმოვან“ ფილმს შევეხო: ლ. და რ. ხოტივარების „ჩირიკი და ჩიკოტელა“⁴. ყველამ ვიცით, როგორი იყო ჩიკოტელა, რამდენს ლაპარაკობდა, მოძრაობდა, მოქმედებდა, რაოდენ სულ „ჟღერდა“. მისი ლაპარაკი — მისი სახე იყო. ასეთია ჩიკოტელა — ფილმის რეჟერი: მოძრაობს და ხმაურია, მოუსვენარი და ავი.

ფილმი იწყება შესანიშნავი ბუნების კადრებით, მათ ილუსტრირებას ბ. კვერნაძის ჭეშმარიტად ქართული მუსიკა უწევს. ამ ჰარმონიას ისარივით არღვევს ჩიკოტელა, რომელიც მორბის და შეუჩერებლივ ლაპარაკობს. ჩიკოტელა! ჩვენების შემდეგ, დამდგმელი გადაშლის ფართო ჟანრულ სექტორს (დიაკვანი, მისი ცოლი, ბებერი სამხედრო უკრაუ; გიტარაზე და ა. შ.). ყველა მათგანთან ჩიკოტელა დაპირისპირებული, იგი თითქოს და „ხვრეტს“ გარემოს. ჩიკოტელა მირბის ჩირიკის სანახავად, რომელიც მისი სრული ანტიპოდი. იგი წარმოდგენილია, როგორც მშვიდი, მშრომელი, ლაღი, შესახედავად მშვენიერი, კეთილგანწყობილი ადამიანი. ყველა კადრი, ფილმში შესანიშნავი ბუნების ფო-

ნება გადაღებული, ამ კადრების სილა-მაზის ფეიერვერკს არღვევს ქეთოს ლოცვა (ჩიკოტელას შვილი) „მიშველე ღმერთო“. იგი ხომ ჩირიკის ბიჭის იკრიკოს შეყვარებულია. თავისთავად მათი გრძნობაც ეწინააღმდეგება ჩიკოტელას საქციელს. ამ ლოცვასაც კვლავ ჩიკოტელას მზურღავი დინამიკა ცვლის. მას განწყობით უპირისპირდება ქეთოს და იკრიკოს სიყვარულის ლირიკული სცენა და ჩირიკის ლაღი ოჯახურა ცხოვრების ჩვენება. მთავრდება ეს ეპიზოდი გაშლილი, ნათელი მუსიკით, რომელიც ამზადებს შემოდგომის ზღაპრული ბუნების ჩვენებას. შემდეგ, კვლავ ჩიკოტელა, იგი ამ შემთხვევაში ერთვის მუსიკას და ბუნებას თავისი განწყობილებით (ჩიკოტელა ეფერება ქეთოს და აწვდის მას სადავო საბუთს, რომლითაც უნდა ჩირიკს დაუმტკიცოს ჩიკოტელას მიწის მინცატება). მაგრამ ეს დროებითი ჰარმონიაა ჩიკოტელასი და გარემოსი — უცებ ვირი იწყებს ჩიკოტელას საბუთის ჭამას, ჩიკოტელა უყვირის მას, უყოფს პირში ხელს, მაგრამ საბუთს მაინც ვერ აბრუნებს და ა. შ. კვლავ თავბრუდამხვევად ვითარდება მოვლენები.

მთავრდება ფილმი ქორწილით, მის დასკვნითი აკორდი კვლავ ჩიკოტელაა. ფილმში ორი ტიპის „მუსიკა“ გამოყენებული. ერთი — ბ. კვერნაძის ლაღი, გაშლილი, ფერადოვანი მუსიკა, მეორე — ლაღი, გაშლილი, ფერადოვანი ბუნება. ამ ფილმში ბუნება იმდენად მუსიკალურია, რომ ხშირად მის ფუნქციასაც ასრულებს (მოვლენების ილუსტრაციული ფონია), ამასთანავე მას დიდა შინაარსობრივი დატვირთვა აქისრია. ვენახი და მისი ლაზათის ჩვენება, რომელიც ამზადებს მისი შემქმნელის ჩირიკის გამოჩენას, ახალგაზრდები და ბუნება — სიმღერა მათი სიყვარულისა, გზა, რომელზეც წამდაუწუმ მორბის ჩიკოტელა, იშვიათად მრავალფეროვანი ბუნება სხვადასხვა ჟანრობრივი ხატის გამოკვეთის ფონი და ა. შ. ე. ი. ბუნება წინასიტყვაობა, ბუნება-დასკვნა, ბუნება

* „ჩირიკი და ჩიკოტელა“ გ. ლეონიძის მოთხრობის მიხედვით. სცენარის ავტორი რ. ინანიშვილი, ოპერატორი ლ. ნამვალაშვილი. კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე. 1975 წ.



ლიზება და დაკონკრეტება, რომელიც ხელშეწყობილია მრავალფეროვანი ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო დეტალებით, ხოლო შედეგი კი თითქოსდა თვითნებური დასკვნაა.

ფილმის რიტმი არ შეიძლება ზუსტად განისაზღვროს — ეს თითქოსდა შინაგანი მავნიტური ძალაა, რომელიც ნაწარმოების შინაარსშია ჩადებული. ეს ძალა იზიდავს სხვადასხვა პირველხარისხოვან და მეორეხარისხოვან მოვლენებს. მოქმედებას, დინამიკას, რაკურსების ცვლელადობას — ყველაფერს თავისი განსაზღვრული რიტმი გააჩნია. ფილმის ამბობს: „სცენათა შინაგანი რიტმი, მე მგონია, არსებობს ჩემში ჯერ კიდევ გადაღებების დაწყებამდე“.³

შინდა კიდევ ერთ „ძალზე ხმოვან“ ფილმს შევუხვით: ლ. და რ. ხოტივაურების „ჩირიკი და ჩიკოტელა“*. ყველამ ვიცით, როგორი იყო ჩიკოტელა, რამდენს ლაპარაკობდა, მოძრაობდა, მოქმედებდა, რაოდენ სულ „ჟღერდა“. მისი ლაპარაკი — მისი სახე იყო. ასეთია ჩიკოტელა — ფილმის რეჟინი: მოძრაი და ხმაურიანი, მოუსვენარი და ავი³.

ფილმი იწყება შესანიშნავი ბუნების კადრებით, მათ ილუსტრირებას ბ. კვერნაძის ჭეშმარიტად ქართული მუსიკა უწევს. ამ პარმონიას ისარიული არღვევს ჩიკოტელა, რომელიც მორბის და შეუჩერებლივ ლაპარაკობს. ჩიკოტელა: ჩვენების შემდეგ, დამდგმელი გადაშლის ფართო ჟანრულ სპექტრს (დიაკვანი, მისი ცოლი, ბებერი სამხედრო უკრავე: გიტარაზე და ა. შ.). ყველა მათგანთან ჩიკოტელაა დაპირისპირებული, იგი თითქოს და „ხერტს“ გარემოს. ჩიკოტელა მირბის ჩირიკის სანახავად, რომელიც მისი სრული ანტიპოლია. იგი წარმოდგენილია, როგორც მშვიდი, მშრომელი, ლაღი, შესახედავად მშვენიერი, კეთილგანწყობილი ადამიანი. ყველა კადრი, ფილმში შესანიშნავი ბუნების ფო-

ნზეა გადაღებული, ამ კადრების სილა-მაზის ფეიერვერკს არღვევს ქეთოს ლოცვა (ჩიკოტელას შვილი) „მიშველე ღმერთო“. იგი ხომ ჩირიკის ბჭის იკრიკოს შეყვარებულია. თავისთავად მათი გრძნობაც ეწინააღმდეგება ჩიკოტელას საქციელს. ამ ლოცვასაც კვლავ ჩიკოტელას მზურღაღი დინამიკა ცვლის. მას განწყობით უპირისპირდება ქეთოს და იკრიკოს სიყვარულის ლირიკული სცენა და ჩირიკის ლაღი ოჯახურა ცხოვრების ჩვენება. მთავრდება ეს ეპიზოდი გაშლილი, ნათელი მუსიკით, რომელიც ამზადებს შემოდგომის ზღაპრული ბუნების ჩვენებას. შემდეგ, კვლავ ჩიკოტელა, იგი ამ შემთხვევაში ერთვის მუსიკას და ბუნებას თავისი განწყობილებით (ჩიკოტელა ეფერება ქეთოს და აწვდის მას საღავო საბუთს, რომლითაც უნდა ჩირიკს დაუმტკიცოს ჩიკოტელას მიწის მიტაცება). მაგრამ ეს დროებითი პარმონია ჩიკოტელას და გარემოსი — უცებ ვირი იწყებს ჩიკოტელას საბუთის ჭამას, ჩიკოტელა უკვირის მას, უყოფს პირში ზელს, მაგრამ საბუთს მაინც ვერ აბრუნებს და ა. შ. კვლავ თავებრუდამხვევად ვითარდება მოვლენები.

მთავრდება ფილმი ქორწილით, მის დასკვნითი აკორდი კვლავ ჩიკოტელაა. ფილმში ორი ტიპის „მუსიკა“ გამოყენებული. ერთი — ბ. კვერნაძის ლაღი, გაშლილი, ფერადოვანი მუსიკა, მეორე — ლაღი, გაშლილი, ფერადოვანი ბუნება. ამ ფილმში ბუნება იმდენად მუსიკალურია, რომ ხშირად მის ფუნქციასაც ასრულებს (მოვლენების ილუსტრაციული ფონია), ამასთანავე მას ღიღი შინაარსობრივი დატვირთვა აკისრია. ვენახი და მისი ლაზათის ჩვენება, რომელიც ამზადებს მისი შემქმნელის ჩირიკის გამოჩენას, ახალგაზრდები და ბუნება — სიმღერა მათი სიყვარულისა, ვზა, რომელზეც წამდაუნუმ მორბის ჩიკოტელა, იშვიათად მრავალფეროვანი ბუნება სხვადასხვა ჟანრობრივი ხატის გამოკვეთის ფონი და ა. შ. ე. ი. ბუნება წინასიტყვაობა, ბუნება-დასკვნა, ბუნება

* „ჩირიკი და ჩიკოტელა“ გ. ლეონიძის მოთხრობის მიხედვით. სცენარის ავტორი რ. ინანიშვილი, ოპერატორი ლ. ნამგალაშვილი. კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე. 1975 წ.

—დამაკავშირებელი და ფორმის შემქმნელი ხერხი, ბუნება — გარემო და ა. შ. მხოლოდ ჩიკოტელას უპირისპირდება ტემპით, სილადით, სიმდიდრით, მრავალფეროვნებით, გაშლილობით. როგორც ვხედავთ, ჩიკოტელა შესანიშნავი საშუალება აღმოჩნდა ყველა დაპირისპირებისა და აქედან გამომდინარე რიტმული პულსისა, რამეთუ დაპირისპირება თვით არის რიტმი. ჩიკოტელა მამოძრავებელი ძალაა მთელი დრამატურგიისა.

ზოტივარების „ჩირიკი და ჩიკოტელა“ გ. ლეონიძის ცნობილი მოთხრობის მიხედვითაა შექმნილი, მაგრამ პირველწყაროს ასეთი დინამიკა არ გააჩნია. ფილმი კი თოვლის ზვავივით მოძრავი და მზარდია.

შეიძლება ფილმის კიდევ მრავალი დეტალის თუ კადრის გახსენება, მათი დაპირისპირება და, აქედან გამომდინარე, რიტმული ხაზის მკაფიო განსაზღვრა, მაგრამ ნახსენებაც ალბათ საკმარისია, რათა შევიგრძნოთ ჩიკოტელა, როგორც ღერძი დრამატურგიისა, რომელზედაც კიდევ მრავალი ეპიზოდი აკანძკა შეიძლებოდა. ეს დამდგმელებას დიდი მონაპოვარია, მონტაჟის, ხედების, რაკურსების რიტმი ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს და ფილმის დამთავრებისას შთაბეჭდილება გრჩება, რომ ჩიკოტელა კვლავ დაიწყებს ლაპარაკს, მოძრაობას ე. ი. მისი პოტენციალი ამოწურავს კი რჩება. ასაფიქვი წერდა: „კინიდან მუსიკალური ფორმა მუსიკალური მოძრაობის ორგანიზაცია და გამხელაა, იმდენად ერთი ან მეორე მითითებული ტიპის ინტონაციების გაბატონებულობისაგან გამომდინარეობს მასალის ესა თუ ის გაფორმების სახეივითობის ან კონტრასტულობის პრინციპი. მუსიკაში ჩვენ ყოველთვის საქმე გვაქვს ორივე გაფორმების სახის პრინციპის ურთიერთგანპირობებისა და ურთიერთგაყენის შედეგთან. რონდოში იგივეობის პრინციპი არსებითია და არა მარტო გამაერთიანებელ, არამედ მიმართებით როლს თამაშობს. იგი არის სტიმული და მუხრუჭიც, საწყისი წერტილი და

მოძრაობის მიზანიც“. ვფიქრობ, რედ რონდოს ფორმის მსგავსად რიკი და ჩიკოტელას“ დრამატურგია.

ითვლება, რომ ეკრანიზაცია ერთობ რთული და პრობლემატური სფეროა კინემატოგრაფიისა, მაგრამ ზემოთ განხილული ფილმის შემთხვევაში (და კიდევ მრავალ სხვა ქართულ მხატვრულ მოკლემეტრაჟიან ფილმში), ჩვენს წინაშეა ლიტერატურული ნაწარმოების კინოს ენაზე თარგმანის ისეთი სრულყოფილი ნიმუში, რომელიც ლიტერატურის ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირის მიუხედავად მოკლემეტრაჟიანი კინოს მწიშნელოვან წარმატებას წარმოადგენს.

მინდა ქართულ მხატვრულ მოკლემეტრაჟიან კინოში დოკუმენტურობის როლი აღვნიშნო. მე მხედველობაში მაქვს დოკუმენტური კინოსათვის დამახასიათებელი გარემოს, ნივთების, ქმედების, ბუნებისა და ა. შ. ნატურალისტური ჩვენება. ისევე, როგორც დოკუმენტურ ფილმში, შემოქმედის სუბიექტური დამოკიდებულება გარდუვალია, ასევე დოკუმენტურობის პრინციპზე აგებულ მხატვრულ ფილმშიც მექანიზმები სუბიექტური დამოკიდებულების გამჟღავნებისა ნაწარმოების მხატვრული, სიუჟეტური არქიტექტონიკის მიუხედავად, უცვლელი რჩება. ამ ფილმთა კატეგორიას მიეკუთვნებიან ს. ჩხაიძის „ძველი ქართული საგალობლები“, გ. ჩოხელის „ადგილის დედა“, „აღდგომა“ და სხვა.

რიტმის საკითხთან დაკავშირებით მინდა დოკუმენტური ხერხებით გადაღებული ფილმი გ. ჩოხელის „აღდგომა“ ვახსენო (1982 წ.), რაზე მოგვითხრობს ეს ფილმი? აქ არ მოქმედებენ გმირები, არ არის სიუჟეტური ხაზი, არის მხოლოდ ჭეშმარიტების ძიება. ფილმი დიალოგურ პრინციპზეა აგებული. შეკითხვები და მათზე პასუხები ქმნიან ფილმის დრამატურგიას. შეკითხვები (რომელსაც უსვამს უჩინარი გმირი — ავტორი) სხვადასხვაგვარია, ხალხზე, სიყვარულზე, ცხოვრებაზე, ხატზე, ოცნებაზე და ა. შ. მთავრდება ფილმი მეფე ერეკლეს პასუხით, რომელიც ფილმის კულმინაციაა და ამავედროულად დასკვნაც.



ფილმის რიტმული სტრუქტურა მართალია. იგივეობა და განსხვავება კქმინის მის დრამატურგიას, რომელიც შეუმჩნეველი მზარდი ხაზით ვითარდება. იგივეა ავტორის ხმის ტემბრი, ბუნება (რომელიც თანდათანობით იცვლის შეფერილობას) ბატკანი, გარმონის ხმა (ხევისურული) და ყოვლის მნახველი ბებერი ხე. თვის იგივეობაში კი კონტრასტია ჩადებული (ბატკანი — უმწიკლო არსება და ყოვლის მთქმელი ასაკოვანი ხე).

განსხვავებულია შეკითხვები, რომელნიც კაცობრიობას მთელი თავისი ისტორიული განვითარების მანძილზე აწუხებდა და მათზე პასუხებიც. ამ კითხვა-პასუხის პრინციპზე დაყრდნობილი ფილმის მზარდი დინამიურ-ემოციური ხაზი. სწორედ იგივეობისა და განსხვავებულობის შორის არის ის დაპირისპირება და ამასთანავე დაკავშირება, რომელიც თხრობის რიტმით აწვითარებს ნაწარმოებს და ციკლურ ხასიათს ატარებს. კადრები თითქოს და მსგავსია (საფლავის სხვადასხვა ქვა მიცვალებულის ვინაობის წარწერით) და ამასთანავე განსხვავებულია პასუხების შინაარსი, აზრი, ტემბრი და ბუნების სურათების შეუმჩნეველი სახეშეცვლა. მუსიკა, ისევე როგორც სანახაობრივი რიგი დაბაკავშირებელია ამ მრავალფეროვანი დაბლოკისა. ამასთან დაკავშირებით მე მახსენდება ტემბრალური ვარიაციები, სადაც თემა სხვადასხვა ტემბრის ცვალებადობითაა წარმოდგენილი. ბოლო შეკითხვას ავტორი მეფე ერეკლეს უსვამს. პასუხი კი დღესაც მოდის ძახილით „სადა ხართ არაკვლებო?“ ბრძოლის ხმით, ცხენების ჭიხვინით, ზარების რეკვით. ფილმი მიზნად ისახავს ადამიანის ზნეობრივი სახის ჩვენებას, რის შედეგადაც წარსული დღევანდელობასთან მსგავსების ელფერს იძენს. მუსიკა კი დრამატურგიის და კოლორიტის შექმნას ემსახურება. რიტმი, რომელიც დრამატურგიაშია ჩადებული, ერთდროულად ფილმის ემოციურობის საწინდარია. ძალზე მარტივი და ამასთანავე ზუსტი სუნთქვა გააჩნია

ნაწარმოებს, იგი შინაგანად ამზადებს მათს. მაყურებელს შესაბამისი დასკვნისათვის, ამ ნაწარმოების დრამატურგია კულმინაციისაკენ არის მიმართული, რომელიც მკაფიოდ შეიგრძნება იგივეობა და ამასთანავე შეფერილობის შინაგანი ფსიქოლოგიური გამძაფრების შედეგად. ფილმის რიტმი, როგორც ხელოვნების ნებისმიერი სახის ნაწარმოების, რომელიც დროში ვითარდება, წამყვანია მოქმედების განვითარების და მისი დრამატურგიული ხაზის ერთიანობისა. სრულმეტრაჟიანი კინოს რიტმი „ფართო პულსით“ განისაზღვრება, ფართო პულსი კი თავისთავად მცირე პულსაციისაკენ შედგება. მოკლემეტრაჟიან ფილმებში ეს პროპორცია შენარჩუნებულია, მაგრამ თვით ფილმების ზომიდან გამომდინარე, რიტმი უფრო ხშირ პულსირებას შეიცავს და მეტად ხელსაყრელ ფსიქოლოგიურ და დრამატურგიულ ხერხად აღიქმება. დაპირისპირება კი, რომელიც ამ ნაწარმოებების ძირითადი ხერხია, თავისთავად რიტმს განაპირობებს. აღსანიშნავია, რომ რიტმული სფერო ხშირად გამძაფრებულია ნაბიჯების, სირბილის, მოძრაობის იგივეობის საშუალებით. წრიული იგივეობა მკაფიოდ რჩება მაყურებლის მეხსიერებაში, რის გამოც ყოველი მათი გამეორება დინამიკას მატებს ნაწარმოებს და მიმართავს კულმინაციისაკენ. იშვიათად გამოჩნდება მ. კოკოჩაშვილის „მიზა“ წარმოდგენს, რომელიც, როგორც ვნახეთ, კულმინაციური წერტილიდან იწყება.

თუ მოკლემეტრაჟიან ქართულ მხატვრულ ფილმებს თვალს გადავავლებთ, დავრწმუნდებით, რომ მათი საუკეთესო ნიმუშები, მიუხედავად ნაწარმოების ეპიკური და მელოდური სხვაობისა, მკაფიო რიტმული საყრდენის საფუძველზეა აგებული, რომლის საშუალებითაც გადმოცემულია ემოციები, აზრები, დუმილი, აღფრთობა და სხვა. ე. ი. ყველა ის თვისებანი, რომელნიც კქმინიან მოკლემეტრაჟიანი ფილმებისათვის ესოდენ აუცილებელ მახასიათებელ მოვ-



ლენათა სიმბოლოურ ასახვას, ფსიქოლოგიურ-ემოციური ხასიათის ჩანახატს, აბსტრაგირებას, ფილოსოფიურ აღქმამდე მისულ ესთეტიკური და ეთიკური პრობლემების განზოგადებას. გავიხსენოთ თუ რაოდენ რიტმულია მ. კობახიძის გრაფიკულ-ფსიქოლოგიური ჩანახატები, მ. კოკონაშვილის სიფვარულის რაფსოდია „მიხა“, ღუმელით აღსავსე ა. რეხვიაშვილის „ნუცა“ და ე. შენგელაიას „მიქელა“ პროტესტი-აღმაფრენა, „აღავერდობა“ გ. შენგელაიასი, გროტესკი-პროტესტი „აპრილი“ ო. იოსელიანის, „წკიპურტები“ რ. ესაძის, ჟანრული ჩანახატები ლ. და რ. ხოტივარის „ჩირიკი და ჩიკოტელა“ ი. კვირიკაძის „ქვევრი“, ბ. ხოტივარის „სერენადა“, გ. ჩოხელის იგავის მსგავსი „ბაკურხეველი ხევსური“, ეპიკურ-დოკუმენტური „ადგილის ღეღა“ და „ადღვომა“, თ. ბაბლუანის დრამატული კომედია „ბელურების გადაფრენა“, დოკუმენტურად მოცემული ადამიანის ფსიქოლოგია „ორმო“ და „მოსამართლე“ გ. ჩირაძის, ლირიკული „პეპელა“ ნ. ნენოვას და გ. წულაიასი და მრავალი სხვა.

ჩამოთვლილიდანაც ნათელია, თუ რაოდენ დიდია იმ ფილმთა სია, რომელშიც რიტმული გადაწყვეტა თავად კარნახობს

რაეისორს, მისი მრავალფეროვან მოყვანების აუცილებლობას. რიტმი ალბათ არის ის სქემა, დრამატურგიის ის საყრდენი, რომლის გამოქმაც შეუძლებელი ხდება. იმ მიზნით, რა მიზნითაც შეუძლებელია შემოქმედის ინტუიციური იმპულსების გამოფრვა. რიტმული პულსაცია რეჟისორის ინტუიციიდან გამომდინარეობს, რის გამოც ნაწარმოები ცოცხალი ორგანიზმი ხდება, მისი დრამატურგია კი ხშირად მუსიკალური დრამატურგიის მსგავსია, იმდენად, რომ საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ავტორები მუსიკოსებად გვევლინებიან კინოს სფეროში, სადაც თვით მუსიკა ერთ-ერთ ხმადაც წარმოვიგვიდგება მისი პლასტიკური დრამატურგიისა. ს. ეიზენშტეინი წერდა: „მონტაჟის საწყისები პლასტიკურ კომპოზიციაშია, ხოლო მისი მომავალი კი — მუსიკალურ კომპოზიციაში“.

ლიტერატურა:

1. Н. Мамисашвили, «О музыкальной системе трехразовой композиции», 1978 г.
2. Б. Асафьев, «Музыкальная форма как процесс», 1971 г.
3. Ф. Феллини, «Статья, Интервью, Рецензии». 1968 г.
4. С. Эйзенштейн, «Избранные произведения», в 6 томах. т. II, «Монтаж».

კარლი ფილმიდან „მარტივი პასენსი“



ბიზანტიის იმპერიის ისტორია

შარლ დილი

IV

იმპერიის სისუსტის მიზეზები. სოციალური ამბოხებანი. — IX საუკუნის დასასრულსა და მთელი X საუკუნის განმავლობაში ბიზანტიას აშფოთებდა მწვავე სოციალური საკითხი. იმპერიაში სულ ორი კლასი იყო: ღარიბები და მდიდრები.

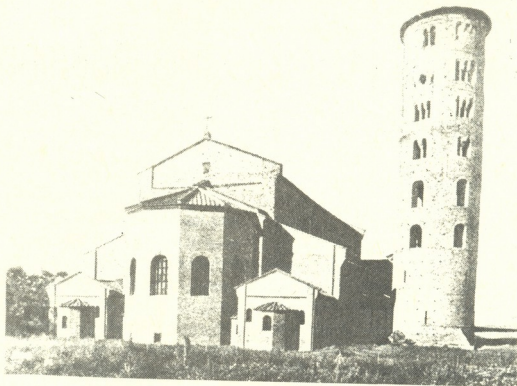
ამ უკანასკნელთა მიერ ღარიბების საკუთრებისა და თავისუფლების ხელყოფის შედეგად, იმპერიაში, უწინარეს ყოვლისა კი აზიურ პროვინციებში თანდათანობით ყალიბდებოდა დიდგვაროვანი ფეოდალური არისტოკრატია, რომელიც უზარმაზარ მამულებს ფლობდა, უამრავი ვასალი თუ კლიენტი ჰყავდა და რომლის გავლენაც სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა იმის წყალობით, რომ მაღალი ადმინისტრაციული თანამდებობები და დიდმნიშვნელოვანი სამხედრო პოსტები ეჭირა, რაც არმიას, არსებითად, უქვემდებარებდა მის ნება-სურვილს. კეთილშობილთა ეს წოდება — მდიდარი, ყოვლისშემძლე, პოპულარული. — პოლიტიკური თუ სოციალური თვალსაზრისითაც დიდ საფრთხეს უქმნიდა ხელისუფლებას. იმპერატორებმა მალე შეიგნეს ეს და ენერგიული ბრძოლა გააჩაღეს ურჩი ფეოდალების წი-

ნაღმდეგ, რომლებსაც თავი მოჰქონდათ იმით, რომ შეეძლოთ დაპირისპირებოდნენ ბასილევს; ეგვიპ არ იყოს, ათასნაირი შეღავათებისა თუ პრივილეგიების მოთხოვნით საგრძნობლად ამცირებდნენ ხაზინის შემოსავალს, ხოლო ჭარისკაცებისათვის განკუთვნილი მიწა-წყლის მიტაცებით ულმობლად წრეტდნენ არმიის ანალი ძალებით შევსების ამ ერთ-ერთ უმთავრეს წყაროს.

ბასილი I-მა, როგორც ყველა სხვა სფეროში, ისე იქაც დასაბამი დაუდო მაკედონელთა დინასტიის პოლიტიკას და სასწრაფოდ შეუდგა წარჩინებულთა მტაცებლური მისწრაფებების ალაგმვას. მისმა მემკვიდრეებმა გააგრძელეს თავიანთი წინამორბედის საქმე. რომანოზ I ლეკაპინეს, კონსტანტინე VII-ის, რომანოზ II-ისა და ნიკეფორე ფოკას მიერ 922-934, 947 და მომდევნო წლებში გამოქვეყნებული ბრძანებები მიზნად ისახავდნენ წვრილ მესაკუთრეთა ინტერესების დაცვას და საშუალებას არ აძლევდნენ ფეოდალებს, „შთაენთქათ ღარიბთა ქონება“. ამ ღონისძიებების გამუდმებით გამეორება თავისთავად გვიჩვენებს, რომ საფრთხე თანდათან იზრდებოდა. X საუკუნის მეორე ნახევრის მოვლენებმა მთელი სიცხადით წარმოაჩინა ეს.

ნიკეფორე ფოკას მკვლელთაგანავე განსვენებული იმპერატორის ძმისწულის — ბარდა ფოკას თავკაცობით მცირე აზიაში იფეთქა ფეოდალთა აჯანყებამ (971 წ.), რომელიც

გაგრძელება: იხ. № 1-2, 3-4, 7-8, 9-10. 1992 წ.



სანტ აპოლინარე ინ კლასეს ბაზილიკა რავენაში

დიდი გაპირვებით ჩაახშეს. მაგრამ ის, უფრო მრისხანე სახით, კვლავ განმეორდა ბასილი II-ის მშართველობის პირველ წლებში. 976 წელს თავი იჩინა ნამდვილმა აზიურმა ფრონდაჟი. მას სათავეში ჩაუდგა დიდგვაროვანი ფეოდალი ბარდა სკლიროსი, რომელმაც გარშემო შემოიკრიბა ხელისუფლებით უკმაყოფილო ყველა ელემენტი, ყველა ავანტურისტი, ვინც რაიმე გამოსარჩენს გამოელოდა ამბოხებისაგან, რამდენიმე კვირაში აზიის მბრძანებელი შეიქნა და კონსტანტინოპოლს დაემუქრა (978 წ.).

ერთი ამბოხებული ფეოდალის წინააღმდეგ საბრძოლველად მთავრობამ შემწეობისათვის მეორე დიდებულს მოუხმო. ბარდა ფოკამ პანკალიასთან დაამარცხა ბარდა სკლიროსი (979 წ.) და აჯანყება ჩაახშო. მაგრამ როცა ბასილი II-ის ძალაუფლების განმტკიცება არისტოკრატიაში სახიფათოდ მიიჩნია, ახალმა აჯანყებამ იფეთქა. გუშინდელი მტრები — ფოკა და სკლიროსი იმპერატორის წინააღმდეგ საბრძოლველად გაერთიანდნენ (987 წ.). მაგრამ ბოლოს მაინც ბასილი II-ის

დაუცხრომელმა ენერჯიამ იმძლავრა. ფოკამ მარცხი იწვნია ქრისოპოლთან, კონსტანტინეპოლის მახლობლად (988 წ.) და, ბოლოს, აბიდოსთან გამართულ ბრძოლაში დაიღუპა (989 წ.). სკლიროსი იძულებული შეიქნა ქედი მოეხარა. მაგრამ იმპერატორს აღარასოდეს დავიწყნია ეს ფეოდალური ამბოხებანი. 996 წლის ბრძანებულებით მან ჯამანადგურებელი დარტყმა მიაყენა თავგასულ ფეოდალებს. ერთის შეხედვით ისე ჩანდა, თითქოს იმპერატორმა საბოლოოდ მიაგო ურჩ ფეოდალებს ანატოლიაში აჯანყების საწყლო.

მაგრამ სინამდვილეში ამ ღონისძიებებს არავითარი შედეგი არ გამოუღია. ხელისუფლება ყოველნაირად ცდილობდა გასაქანი არ მიეცა დიდი მესაკუთრეებისათვის, მძიმე ბეგარით წელში გაეწყვიტა ფეოდალები და შეძლებისდაგვარად შეეზღუდა მათი გავლენა არმიაზე. მაგრამ ყველაფერი ამო იყო. ფეოდალურმა არისტოკრატია ბოლოს მაინც გამარჯვება იხეიმა საიმპერატორო ძალაუფლებაზე და სისუსტისა და ანარქიის პერიოდში,



რითაც აღინიშნა XI საუკუნის მეორე ნახევარი, სწორედ ფეოდალებმა, კონინთა დინასტიის სახით, იხსნეს იმპერია.

სასულიერო არისტოკრატია. — საერო ფეოდალიზმის გარდა არანაკლებ ძლიერი და საშიში იყო სასულიერო არისტოკრატია.

მერვე საუკუნისა არ იყოს, მეათეშიაც მიწა-წყლის უმეტესი ნაწილი, ხაზინისა და არმიის საზიანოდ, მონასტრების ხელში გადადიოდა. X საუკუნის იმპერატორები ცდილობდნენ ყოველნაირად შეეზღუდათ სამონასტრო სიმდიდრის ზრდა. ნიკიფორე ფოკა იქამდისაც კი მივიდა, რომ საერთოდ აკრძალა ახალი მონასტრების დაარსება და მიწა-წყლის ბოძება უკვე არსებული მონასტრებისათვის (964 წ.). მაგრამ ბიზანტიის ეკლესია მეტისმეტად ძლიერი იყო და ამნაირ ღონისძიებებს დიდი დღე არ ეწერათ. იმპერიისათვის უღარესად საჭირო იყო ეკლესია და, ცხადია, მის თანადგომას უნდა გაფრთხილებოდა. 988 წელს ბასილი II-მ გააუქმა ფოკას განკარგულება და მონასტრებმა გაიმარჯვება იზეიმეს.

ზუსტად ასევე, თეთრ სამღვდლოებსაჲთან დამოკიდებულებაშიაც იმპერატორს არასოდეს არ რჩებოდა საბოლოო სიტყვა. კონსტანტინოპოლის პატრიარქის უზარმაზარი გავლენა, როლი, რომელსაც ის ასრულებდა საეკლესიო ცხოვრებაში, ურიცხვი სამღვდლოება, რომელიც მას ემორჩილებოდა, გადამწყვეტი ზემოქმედება, რასაც ის ახდენდა პოლიტიკაზე და უსაზღვრო პატივმოყვარეობა, რასაც მისი ძლიერება ედო საფუძვლად, განსაკუთრებით საშიშს ხდიდა მღვდელმთავარს. თუ ხელისფლების ერთგულ პატრიარქს შეეძლო ფასდაუდებელი სამსახური გაეწია მისთვის, სამაგიეროდ მტრულად განწყობილი პატრიარქი ნამდვილი ღვთის რისხვა იყო, და მის ურჩობას შეეძლო დაეთრგუნა თვით იმპერატორის ნება. ეს თავის თავზე გამოსცადა ლეონ IV-მ პატრიარქ ნი-

კოლოსთან შეჯახებისას. მართალია მან აიძულა ურჩი პრელატი მღვდელმთავრობაზე უარი ეთქვა (907 წ.), მაგრამ იმპერატორის სიკვდილის შემდეგ ნიკოლოზმა კვლავ დაიკავა საპატრიარქო ტახტი (912 წ.). კონსტანტინე VII-ის მცირეწლოვანებისას ის მთავარი მინისტრი იყო და გადამწყვეტ როლს ასრულებდა როგორც იმპერიის შიგნით დაწყებულ ამბოხებებში, ისე მისი საგარეო პოლიტიკის წარმართვაშიაც. თავისი თხზულებით „Tomus unionis“ (920 წ.), სადაც რეგლამენტირებული იყო ოთხზისი ქორწინების საკითხი, რაც პატრიარქსა და იმპერატორს შორის განხეთქილების მიზეზი გახდა. მღვდელმთავარმა შური იძია და სანაცვლო მიუზღა ბასილევსს. ასევე გამომწყვევად ეკირა თავი პატრიარქ პოლიევქტის ნიკოფორე ფოკას მიმართ; მართალია, ერთხანს იძულებული შეიქნა ქელი მოედრიკა იმპერატორის წინაშე, მაგრამ ბოლოს მაინც მიიღწია იმას, რომ იოანე ციმისხიოსს გააუქმებინა ყველა დადგენილება, რაც არახელსაყრელი იყო ეკლესიისთვის (970 წ.). თუმცა კონსტანტინოპოლელ პატრიარქთა პატივმოყვარეობას გაცილებით უფრო მძიმე შედეგიც მოჰყვა: რომთან განხეთქილება და ორი ეკლესიის გაყოფა.

ცნობილია, რომ პირველად ეს განხეთქილება ფოტიოსის პატივმოყვარეობამ განაპირობა. ბასილი I-ის ტახტზე ასვლამ დასაბამი დაუდო ახალ რელიგიურ პოლიტიკას. პატრიარქი დამხობილ იქნა და კონსტანტინოპოლის მსოფლიო საეკლესიო კრებამ (869 წ.) რომთან კავშირი აღადგინა. მაგრამ 877 წელს ფოტიოსმა უკანვე დაიბრუნა თავისი ტახტი. 879 წლის საეკლესიო კრებაზე მან ხელახლა გაწყვიტა კავშირი რომთან. მართალია, 893 წელს ეს კავშირი საზეიმო ვითარებაში აღდგა, მაგრამ ორი ეკლესიის კონფლიქტი კვლავ გრძელდებოდა ფარული სახით, რისი მიზეზიც, რაღა თქმა უნდა, იმდენად მეორეხარისხოვანი საკითხი — დოგმისა და რიტუალის



თობაზე მათი უთანხმოება და აზრთა სხვადასხვაობა როდი იყო, რამდენადაც დიდი ხნის განმავლობაში რომის პირველობის ჯიუტად უარყოფელი კონსტანტინოპოლელი პატრიარქების პატივმოყვარული მისწრაფება — ყოველ მიზეზს გარეშე დამსხდარიყვნენ აღმოსავლეთის პაპებად. X საუკუნის დამლევს ბრძოლამ უკიდურეს ზღვარს მიაღწია, ხოლო X საუკუნის შუა წლებში მიხეილ კერულარიოსის პატივმოყვარეობა საკმარისი აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ საბოლოოდ დაესრულებინა ჭანჭეთქილები.

V

იმპერიის დეკადანსი XI საუკუნეში (1025—1081 წ.)

ათასგვარი საფრთხის მიუხედავად, რაც იმპერიას ემუქრებოდა, მას მაინც შეეძლო თავისი პრესტიჟისა და ძლიერების შენარჩუნება, ამ საქმისათვის მტკიცე და მოქნილი პოლიტიკის ერთგულსა და ენერგიულ მბრძანებლებს რომ მოეკიდათ ხელი. საუბედუროდ, ქალთა მმართველობისა და უნიათო და უგერგილო იმპერატორების დრო დადგა, რაც ახალი კრიზისის მიზეზად იქცა.

დეკადანსი ბასილი II-ის გარდაცვალების შემდეგ დაიწყო, კონსტანტინე VIII-ის (1025-1028 წ.) და მისი ასულების — ჯერ სამნაქმარევი ზოიასა (გარდ. 1050 წ.) და მისი მეუღლეებისა და თანამოსაყდრეების — რომანოზ III-ის (1028—1034 წ.), მიხეილ VI-ისა (1034-1041 წ.) და კონსტანტინე მონომახის (1042-1054 წ.), ხოლო შემდეგ თეოდორას (1054-1056 წ.) დროს. დეკადანსმა კიდევ უფრო მწვავედ იჩინა თავი მაკედონური დინასტიის შეწყვეტის შემდეგ.

სამხედრო ვადატრიალების შედეგად ტახტზე ავიდა ისააკ კომნინი (1057-1059 წ.), მაგრამ მალე გადადგა და იმპერატორი გახდა კონსტანტინე X დუკა (1059—1067 წ.). შემდეგ ხელისუფლების სათავეში მოექცა რომანოზ

IV დიოგენი (1067—1071 წ.). მისი დამხობა მიხეილ VII ლუკამ (1071—1078 წ.). ახალმა ვადატრიალებამ იმპერატორის გვირგვინი ნიციფორე ბოტანიატს არგუნა წილად (1076—1081 წ.). თვითელი მათგანის ხანმოკლე მმართველობისას ანარქია თანდათან მძაფრდებოდა და საშინელი კრიზისი, როგორც საშინაო, ისე საგარე პოლიტიკის სფეროში, სულ უფრო მწვავე ზღვებოდა.

ნორმანები და თურქები. — ბიზანტია ახლა ყველა საზღვარზე უკან იხევდა. პაპნიკებმა, თურქული მოდგმის მომთაბარეებმა დუნაი გადმოლახეს და ქვეყნის დიდი ნაწილი დაიპყრეს თვით ბალკანეთამდე. დასავლეთ ბულგარეთში აჯანყებამ იფეთქა (1040 წ.), რომელსაც სათავეში ედგა სამუელ მეფის ერთ-ერთი შთამომავალი პეტრე დელიანი აჯანყებულნი თესალონიკეს ემუქრებოდნენ და თუმცა საბოლოოდ მარცხი იწვნეს, ბიზანტიელთა ტირანიის ქვეშ მგზინავი ქვეყანა ყოველ წამს მზად იყო ქედიდან გადაეგდო მონობის უღელი. სერბიაც აჯანყდა და დამოუკიდებლობა მოითხოვა. ადრიატიკის ზღვაზე იმპერიის საკუთრება ვენეციის ხელში გადადიოდა. მაგრამ განსაკუთრებით საშიში იყვნენ ნორმანები ევროპაში და თურქ-სელჯუკები აზიაში.

XI საუკუნის შუა წლებში სამხრეთ იტალიაში დამკვიდრებული ნორმანები, რომლებსაც პაპი უჭერდა მხარს, რომერტ გვისკარის წინამძღოლობით იმპერიას თანდათან ხელიდან აკლიდნენ იმას, რასაც ის ჯერ კიდევ ფლობდა ნახევარკუნძულზე. იტალიის ბიზანტიელმა მმართველმა გიორგი მანიაკმა სიცილიელ არაბებზე ბრწყინვალე გამარჯვების შემდეგ (1038—1040 წ.) ერთხანს შესძლო შეეჩერებინა ნორმანთა წინსვლა (1040 წ.). მაგრამ მისი წასვლის შემდეგ გამარჯვების სასწორი ნორმანებისაკენ გადაიხარა. 1060 წელს მათ აიღეს ტროა, 1068 წელს — ოტრანტი, ხოლო 1071

წელს — ბიზანტიელთა უკანასკნელი დასაყრდენი — ბარი. აპულიის პერ-ცოგის პატივმოყვარული ზრახვები მა-ლე აღრიატიკის მეორე სანაპიროსაც გადასწვდა. მან ააგო სამხედრო ფლო-ტი და ილირიაში შესაჭრელად გაემზა-და. 1081 წელს მისმა ვაჟმა ბოემუნდმა ეპიროსის სანაპიროზე გადასხა თავისი ლაშქარი, ზოლო თვით რობერტ გვის-კარი 30000-იანი არმიითურთ აპირებ-და იქითკენვე აედო გეზი.

ასეთივე მდგომარეობა იყო აზია-შიც. თურქ-სელჯუკებმა თავიანთი სა-ხელგანთქმული თავაკების — თოლ-რულბეკის, ალფ-არსლანისა (1065 — 1072 წ.) და მალიკ-შაჰის (1072—1092 წ.) წინამძღოლობით იმპერიას შეუ-ტის. თავდაპირველად მათ ბასილი II-ის მიერ მტკიცედ გამაგრებულ სასა-ზღვრო ზაზზე წაიმტვრიეს ფეხი. მაგრამ ბიზანტიასთან არცთუ მჭიდროდ და-კავშირებული და რელიგიური დევნით უკმაყოფილო სომხეთი ნაკლებად სა-იმედო იყო. 1064 წელს თურქებმა აიღეს ანისი, შემდეგ კი კესარეა და ქონე. ენერგიული რომანოზ დიოგენი ამაოდ ცდილობდა შეეჩერებინა მათი წინსვლა. იმპერატორმა მარცხი განი-ცადა მანციკერტთან (1070 წ.), ვანის ტბის ჩრდილოეთით, და ტყვედ ჩაუ-ვარდა უსჯულოებს. ბიზანტიამ ველა-რასოდეს ველარ შესძლო საბოლოოდ გამართულიყო წელში ამ სასტიკი და-მარცხების შემდეგ. ამიერიდან მცირე აზიის მთელი აღმოსავლეთი ნაწილი — სომხეთი, კაპადოკია და ყველა ის ოლ-ქი, სადაც იმპერია ქირაობდა თავის საუკეთესო ჯარისკაცებსა და სახელ-განთქმულ მხედართმთავრებს, სამუ-დამოდ დაკარგულ იქნა. აქედან მოყო-ლებული, თანდათან მზარდი ანარქიის ვითარებაში ბედი ყოველთვის თურქებს უღიმოდა: მათ ზელში გადავიდა იკო-ნია, შემდეგ კი — ნიკეა, სადაც ისინი თვით ბიზანტიელებმა მიიხმეს. 1079 წელს მათ აიღეს ქრისოპოლი და კონს-ტანტინოპოლის ბქენს შიადგნენ.

შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ ნორ-



იოანე ნათლისმცემელი. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძრის მოზაიკა

მანები და თურქები უფრო მრისხანე მოწინააღმდეგენი იყვნენ, ვიდრე დანარ-ჩენი მტრები, რომლებსაც მანამდე წარ-ბატებით ებრძოდა იმპერია? — არა, თვით იმპერია იყო უფრო სუსტი. ყვე-ლა საფრთხე, რაც მხოლოდ ისახებოდა X საუკუნეში, აწ უკვე საზარელ რეა-ლობად იქცა.

ეკლესიების გაყოფა და შინაგანი ანა-რქია. 1054 წელს პატრიარქ მიხეილ კე-რულარიოსის პატივმოყვარეობამ მწვავე კონფლიქტი გამოიწვია. რო-დესაც რომმა მოისურვა თავისი ავ-ტორიტეტი აღედგინა სამხრეთ იტალი-ის დიოცეზებში, კერულარიოსმა მის წინააღმდეგ გაილაშქრა. პაპმა ლეონ X-მ არანაღებ მკაცრი პასუხი გასცა, ხოლო კონსტანტინოპოლში ჩამოსულ-მა პაპის ლეგატებმა თავიანთი მე-ტისმეტად ქედმაღლური ქცევით სას-ტიკად შეურაცხვეს ბიზანტიელების თავმოყვარეობა. ლეგატებმა საზეიმო ვითარებაში გამოაცხადეს პატრიარქის განკვეთა ეკლესიისგან. მაშინ კერულა-რიოსმა აიძულა კონსტანტინე IX მო-ნომახი, რომთან განხეთქილებას დას-თანხმებოდა. ორი ეკლესიის გაყოფა აღსრულდა. პაპთან ურთიერთობის გა-



წყვეტას იმპერიისათვის მძიმე შედეგი უნდა მოჰყოლოდა. მან არა მარტო დაანჭარა იმპერიის ბატონობის კრახი სამხრეთ იტალიაში, არამედ გადაულახავი უფსკრულიც გათხარა ბიზანტია-სა და დასავლეთს შორის. ამიერიდან ლათინების თვალში ბერძენები მხოლოდ სქიზმატიკოსები (გამთიშველები) იყვნენ, რომლებიც არც პატივისცემას იმსახურებდნენ, არც შეწყყნარებას და არც ნდობას. მეორეს მხრივ, შურისძიების გრძნობით ანთებული ბიზანტიელებიც ჭიუტად იღვნენ თავიანთ აზრზე და დაუფარავი სიძულვილით უყურებდნენ რომს. ამიერიდან პაპიზმისა და მართლმადიდებლური ეკლესიის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი საავტორო ღრუბელივით გადაეფოფრება იმპერიის ბედს. და ბოლოს, ქვეყნის საშინაო ვითარება, რამაც ხელი შეუწყო ეკლესიების გაყოფას, თვალნათლივ მოწმობდა სიამპერატორო ძალაუფლების უმწეობას ყოვლისშემძლე პატრიარქის წინაშე. მიხეილ კერულარიოსს არასოდეს ავიწყდებოდა ეს.

მაგრამ განსაკუთრებით საშიში იყო ფეოდალური ამბოხების დღითიდღე მზარდი საფრთხე. მეტისმეტად ძლიერი არისტოკრატიის შესაფუსრავად იმპერიულ პოლიტიკას საქმარისად მიიანდა ფეოდალთა მთავარი საყრდენის — არმიის დაუტრეება, რომლის მრისხანე ძალაც განსაკუთრებით ნათლად გამოჩნდა სწორედ ამ დროს, იტალიისა და სიცილიის ომების გმირის გიორგი მანიაკის (1043 წ.) და ლეონ ტორნიკოსის (1047 წ.) ამბოხებისას. შეიქმნა სამოქალაქო პარტია, რომელიც მიზნად ისახავდა დაპირისპირებოდა არმიას. კონსტანტინე მონომახის მმართველობა ზემოხსენებული პარტიის პირველი წარმატებებითაა აღბეჭდილი. ამ იმპერატორის დროს, რომელსაც განცხრომა უყვარდა და არა ომი, მოღაშქრეთა რაოდენობა საგრძნობლად შემცირდა. ამიერიდან ნაციონალურ არმიას, უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, დაქირავებული ლაშქარი

ცვლის; ჭარისკაცებად ქირაობდნენ ნორმანებს, სკანდინავიელებს, რუსებსა და ანგლო-საქსებს, რომლებიც, პოლიტიკოსთა აზრით, უფრო მეტ ნდობას იმსახურებდნენ. სამხედრო ბიუჯეტი შეიკვეცა, ციხე-სიმაგრეები თითქმის მთლიანად გაუღებურდა, მხედართმთავრები ან შერისხეს, ან სახელმწიფო საქმეებს ჩამოაშორეს. მმართველობა პსელოსის, ქსიფილინოსის, იოანე მავროპუსისა და სხვა სწავლულთა ხელში გადავიდა. დაარსდა სამართლის სკოლა, რომელსაც სამოქალაქო მოხელეები უნდა მოეშადადებინა მთავრობისათვის. მალე გარდუვალი შეიქნა შეჯახება არმიასა და ყოვლისშემძლე ბიუროკრატია შორის, რომელიც სენატს ეყრდნობოდა. შეჯახება სასტიკი და დაუნდობელი გამოდგა. 1057 წლის ამბოხებამ, რომელსაც ხელს უწყობდა პატრიარქი კერულარიოსი, სიამპერატორო ტახტზე აიყვანა სახელგანთქმული მხედართმთავარი ისააკ კომნინი, მაგრამ როცა ისააკს მხნეობამ უღალატა და ტახტზე უარი თქვა (1059 წ.), ხელისუფლების სათავეში დუკების მოსვლა არმიის წინააღმდეგ მიმართული რეაქციით აღინიშნა, რამაც ხელახლა, უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, უზრუნველყო ბიუროკრატის ტრიუმფი. რომანოზ დიოგენმა მცირე ხნით კვლავ დაუბრუნა ძალაუფლება არმიას, მაგრამ იმპერატორის წინააღმდეგ საბრძოლველად გაერთიანდნენ მისი მტრები და გააფთრებული შეტევის შედეგად დაამხეს იგი. მიხეილ VII-ის მმართველობა, ვისი პირველი მინისტრიც პსელოსი გახდა, ერთის შეზღვევით, თითქმის სამოქალაქო პარტიის საბოლოო გამარჯვების მომასწავებელი იყო.

ყოველივე ამას ძალზე მძიმე შედეგები მოჰყვა. გარეშე მტრებთან შეტაკებისას იმპერია თითქმის ყველა საზღვარზე უკან იხევდა. მეტისმეტად სუსტი ხელისუფლების მიერ ცუდად დაცული და, თანაც, გადასახადების სიმძიმით წელში გაწყვეტილი საზღვრისპირა მხარეების მოსახლეობა, ისევე როგორც უფრო ადრე, დასალუპად გან-

წირული რომის იმპერიის ქვეშევრდომ-
ნი, თვითონვე მოუხმობდა ბარბარო-
სებს მწედ და მეოხად. ქვეყნის შიგნით,
საყოველთაო ანარქიის ვითარებაში,
ფეოდალურმა არისტოკრატამ ცვლა-
ვინდებურად წამოაყვო თავი. მისდამი
მტრული განწყობილებით უკმაყოფილო
არმია ნებისმიერ საბაბს ეძებდა ასამ-
ბოხებლად. თვით დაქირავებული ჯა-
რისკაცებიც კი დრტვინავდნენ, ხოლო
იმპერიის სამსახურში ჩამდგარ ნორმან
კონდოტიერებს — ერევს, რობერტ
კრებენს, რუსელ დე ბაილელს — თა-
ვიანთი პირადი ინტერესების მეტი არა-
ფერი ახსოვდათ. აჯანყებას აჯანყება
მოსდევდა. ნიკიფორე ბოტანიაცი მი-
ხეილ VII-ის წინააღმდეგ საბრძოლვე-
ლად აღიძრა აზიაში, ნიკიფორე ვრიე-
ნიოსი კი — ევროპაში (1078 წ.). მას
შემდეგ, რაც ნიკიფორე ბოტანიაცი ავ-
იდა ტახტზე (1078—1081 წ.), მის
წინააღმდეგ ამბოხდნენ სხვა პრეტენ-
დენტები — ვასილაკი და მელისინე.
უცხოელებით წალეკილი, გაპარტახე-
ბული და უკმაყოფილო იმპერია ხმა-
მალდა უხმობდა მხსნელს და ისიც გა-
მოჩნდა: ეს გახლდათ ალექსი კომნი-
ნი, იმპერიის უკეთესი მხედართმთავა-
რი სახელმწიფო გადატრიალებამ, რომ-
მელმაც ტახტზე აიყვანა იგი (1081
წლის 1 აპრილი), ბოლო მოუღო ოც-
დაათწლიან ანარქიას და განაპირობა,
ერთის მხრივ, ფეოდალური არისტო-
კრატის გამარჯვება არმიასა და სა-
მოქალაქო პარტიაზე, ხოლო მეორეს
მხრივ, პროვინციებისა — დედაქა-
ლაზე. ამასთანვე, ამ გადატრიალებას
სილიადის ახალი საუკუნე უნდა მოე-
ტანა იმპერიისათვის.

თავი VI.

კომნინთა საუკუნე

(1081—1204)

1. კომნინთა დინასტიის იმპერატორე-
ბი. — II. კომნინების საგარეო პოლი-
ტიკა (1081—1180 წ.). — III. კომნი-



ვლადიმირის ღვთისმშობლის ხატი

ნების მმართველობა და ბიზანტიური
კულტურა XII საუკუნეში. — IV. ბი-
ზანტიის იმპერია XII საუკუნის დამ-
ლევს (1180—1204 წ.).

I

კომნინთა დინასტიის იმპერატორები

ისევე როგორც კაპეტინგები საფ-
რანგეთში, კომნინებიც დიდგვაროვან
ფეოდალთა წრეს ეკუთვნოდნენ, და
მათი ასვლა ტახტზე, უთუოდ, გავლე-
ლენიანი სამხედრო არისტოკრატის
ტრიუმფს მოასწავებდა. კაპეტინგები-
სა არ იყოს, კომნინებმაც შესძლეს
აღედგინათ იმპერატორის შერყეული
ძალაუფლება, განემტკიცებინათ ოც-
დაათწლიანი ანარქიით გამოფიტული
სახელმწიფო და, თანდათან მზარდი
სიძნეულების მიუხედავად, დიდებისა
და სილიადის კიდევ ერთი საუკუნე
მეცათ მისთვის. თუმცა დრო მეტის-
მეტად სასტიკი იყო, ვიფარება კი —
უკიდურესად რთული, ასე რომ, კომ-
ნინებს, რასაკვირველია, არ შეეძლოთ
უწინდელი კეთილდღეობა და ძალმო-
სილება დაებრუნებინათ ბიზანტიისთ-
ვის.

იკონიას კვლავ თურქები ინარჩუ-



ნებდნენ; ბალკანეთის, ნახევარკუნძულზე, მომძლავრებული უნგრეთის ხელშეწყობით, სლავმა ხალხებმა თითქმის დამოუკიდებელი სახელმწიფო შექმნეს. დასავლეთიდან იმპერიას სერიოზული საფრთხე ემუქრებოდა: ეს იყო ბიზანტიის მიერ უდროოდ დროს დასახული გრანდიოზული გეგმების, მისი მტაცებლური მისწრაფებების, პირველი ჯვაროსნული ლაშქრობების მონაწილეთა პატიმროვნარული პოლიტიკური ზრახვებისა და ვენეციის სიხარბისა და ანგარების შედეგი. ყოველივე ამის მიუხედავად, კომინენტმა მაინც შესძლეს დიდების უკანასკნელი სხივი მიეფინათ იმპერიისთვის, და მომავალ საუკუნეებში ძნელბედობით სასომხილი ბიზანტიელები ზშირად იხსენიებდნენ კომინენტის საუკუნეს, როგორც ყველაზე ბრწყინვალე და ბედნიერ ხანა!

კომინენტი, დიდი არისტოკრატიული ოჯახის შვილი და სახელოვან მეომართა შთამომავალი, უწინარეს ყოვლისა, ჯარისკაცები იყვნენ. მაგრამ მართოდენ ამით როდი ამოიწურება მათი ღირსება. დინასტიის დამარსებელი — ალექსი კომინი (1081—1118 წ.) ჭკვიანი, გამჭრიახი და მტკიცე ნებისყოფის კაცი იყო; სწორუბოვარი მხედართმთავარი, დახვეწილი დიპლომატი, საუცხოო ადმინისტრატორი, — სწორედ ასეთი კაცი სჭირდებოდა კრიზისით გამოფიტულსა და გაპარტახებულ იმპერიას. და მართლაც, მან შესძლო გარეშე მტრებიც აელაგმა, ქვეყნის შიგნითაც დამეყარებინა წესრიგი და ძალაუფლებაც განემტკიცებინა. არაჩაკლებ ღირსეული მბრძანებელი იყო მისი ვაჟი და მემკვიდრე იოანე (1118—1142 წ.). მკაცრად აღზრდილმა, ზნეკეთილმა, განცხრომისა და ფუფუნების მოძულემ სწორედ თავისი სიფაქიზის, წინდახედულების, დიდსულოვნებისა და, საერთოდ, ზნეობრივი სიწმინდის გამო დაიმსახურა მეტსახელი „კალოანი“, რაც თარგმანით „იოანე ღირსეულს“ ნიშნავს. გულმხნეს და მამაცს, სამხედრო დიდებაზე მეოცნე-

ბეს, მთელი სიგრძე-სიგანით ჭკონდა გაცნობიერებული მბრძანებლის მოვლეობანი და გამუდმებით უზუნაესი პოლიტიკური იდეალისაკენ ილტვოდა. მამამისმა დაიცვა იმპერიის საზღვრები; ჭოანე ოცნებობდა გაეფართოებინა ისინი, დაებრუნებინა დაკარგული პროვინციები და აღედგინა იმპერიის ოდინდელი სიდიადე. იოანეს ვაჟი მანუელი (1143—1180 წ.) კომინთა შორის ყველაზე მომხიბლავი პიროვნება იყო. ჭკვიანი, კაცთმოყვარე, კეთილშობილი, ბუნებით ნამდვილი ბიზანტიელი ბასილევსი გახლდათ — კულტურული, ღრმად განსწავლული, ასე განსაჩეთ, თეოლოგიურადაც განათლებული, — და, იმავე დროს, ჭეშმარიტად დასავლელი რაინდიც. ეს განსაცვიფრებლად მხნე და მამაცი მეომარი ნებისმიერ ბიზანტიელ იმპერატორზე უფრო მეტ მიდრეკილებას ამჟღავნებდა დასავლური წეს-ჩვეულებების მიმართ, და ლათინები, რომლებსაც ის ბევრი რამითა ჭგავდა, გაცილებით უფრო აღფრთოვანებულნი იყვნენ მისი პიროვნებით, ვიდრე რომელიც გნებავთ ბიზანტიელი მბრძანებელით. XII საუკუნე სავსე იყო ამ ფუფუნებისა და განცხრომის მოყვარე იმპერატორის უჩვეულო თავგადასავლთა გარშემო ატენილი მითქა-მოქმით. ამასთანვე, ეს იყო დიდი და უაღრესად პატივმოყვარე პოლიტიკური მოღვაწე, მისი დამპყრობლური ზრახვები და უკიდურესად ექსპანსიური, ზშირ შემთხვევაში სრულიად უტოპიური გეგმები მთელ იმდროინდელ ევროპაზე ვრცელდებოდა. ის იმპერიისაგან მოითხოვდა ძალთა წარმოუდგენელ დაძაბვას, რამაც დაწრიტა, გამოფიტა და დაღუპვის პირას მიიყვანა მისი ქვეყანა. მაგრამ თავისი პატივმოყვარული ზრახვების გრანდიოზულობისა და მათი განხორციელებისათვის დაუცხრომელი ბრძოლის წყალობით, ის რჩება, ალბათ, უკანასკნელ დიდ მბრძანებლად ბიზანტიის ისტორიაში. და ბოლოს, ანდრონიკეს (1183—1185 წ.), კომინთა დინასტი-



ის უკანასკნელ და ყველაზე თავისებუ-
რა წარმომადგენლის სულში მბრწყინ-
ვალე პოლიტიკურ ნიჭსა და უებრო
სიმამაცეს, უკიდურეს დახვეწილობას
და შინაგან მომხიბვლევობას უშუალოდ
ერწყმოდა ინტრიგებისა და ავანტუ-
რების ვენებიანი სიყვარული, უპრინცი-
პობა და მორალური გრძნობის უქონ-
ლობა, ხშირ შემთხვევაში კი — გულ-
მხეცობა და სისასტიკეც; ყოველივე ეს
ანდრონიკეს მთელ ბიზანტიურ სამყა-
როში ერთ-ერთ ყველაზე კოლორი-
ტულ ფიგურად აქცევს. ახალი იმპერა-
ტორის ტახზე ასვლისას თანამედრო-
ვენი ფიქრობდნენ, რომ თავისი თვისე-
ბებით „მას შეეძლო ყოფილიყო ყვე-
ლაზე დიად მბრძანებელთა სწორი“.
დიახ, მას შეეძლო ყოფილიყო იმპერი-
ის მსხნელი და განმაახლებელი, მაგ-
რამ ამის ნაცვლად მხოლოდ დააჩქა-
რა მისი დაღუპვა. ანდრონიკეს შემდეგ
ოც წელსაც არ გაველო — ანარქიისა
და შინააშლილობების ოც წელს, —
რომ კონსტანტინოპოლი ლათინებმა
იგდეს ხელთ (1204 წ.) და კომნინების
მიერ აღორძინებული იმპერია უბად-
რუკ ნაფლეთებდა იქცა.

II

კომნინების საგარეო პოლიტიკა
(1081—1180 წ.)

ბალკანური პოლიტიკა. — XI საუ-
კუნის დამლევს იმპერიის მბრძანებლო-
ბა ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე სა-
ფუძვლიანად შერყეული იყო. ბიზან-
ტიის პოლიტიკით უკმაყოფილო ვასა-
ლებმა — სლავმა ხალხებმა მისგან
განდგომა დააპირეს; 1076 წელს ხო-
ვატია დამოუკიდებელი სამეფო გახდა;
1071 წელს ბელმეორედ აჩანყებული
სერბია თითქმის აღარ სცნობდა ბიზან-
ტიის სუვერენიტეტს; დუნაისპირა ბუ-
გლარეთი პაქანიკების ხელში იყო, ხო-
ლო მისი დასავლეთი ნაწილი რის ვაი-
ვგლახით შეინარჩუნა იმპერიამ. თრა-
კიაში თავი იჩინა ძალზე საშიშმა რე-
ლიგიურმა ოპოზიციამ — ბოგომილე-

ბის მწვალებლობამ, რომელიც X საუ-
კუნიდან მოყოლებული ფართოდ მო-
ედო უპირატესად პავლიკიელებით და-
სახლებულ ქვეყანას, და როგორც ეს
საერთოდ ზღებოდა ბიზანტიის იმპე-
რიაში, ნაციონალური ანტაგონიზმის
გამოვლენის საშუალებად იქცა. მაგ-
რამ განსაკუთრებით საშიში იყო დუ-
ნაის გაღმა მომძლავრებული და თან-
დათან მზარდი უნგრეთი, რომელიც
ცდილობდა დიდმნიშვნელოვანი პო-
ლიტიკური როლი ეთამაშა და, ბიზან-
ტიის საზიანოდ, მისი ადგილი დაეკავე-
ბინა ბალკანეთის ნახევარკუნძულის
საშინაო საქმეების გადაწყვეტაში.

1084 წელს აჩანყდნენ თრაკიელი
მწვალებლები, რომლებმაც პაქანიკებს
მოუხმეს დასახმარებლად. ბარბაროს-
თა ურდოებმა ორჯერ (1086 და 1088
წ.) დაამარცხეს ბიზანტიის არმია და
აიძულეს იმპერია ზავი ეთხოვა (1089
წ.) მაგრამ პაქანიკები მალე დაბრუნ-
დნენ. ამჯერად ალექსი კომნინმა ლე-
ბურნიონის პირას ისეთი სასტიკი და-
რტყმა აგემა მათ, რომ შეიძლება
განადგურებულად ჩაგვეთვალა ისინი,
მთლიანად თუ არა, ყოველ შემთხვევა-
ში, მათი ერთი თაობა მაინც. მიუხე-
დავად ამისა, ისინი კვლავ გამოჩნდნენ
1121 წელს. იოანე კომნინმა ხელახ-
ლა დაამარცხა მომბღურნი (1122
წ.). მარცხი იმდენად სასტიკი
იყო, რომ პაქანიკებმა სამუდამოდ და-
ტოვეს ისტორიის ასპარეზი. თუმცა ბი-
ზანტიელები დიდხანს ინახავდნენ მათ
ხსოვნას და ყოველ წელიწადს დიდი
ზარ-ზეიმით აღნიშნავდნენ მათი და-
მარცხების დღეს.

მაგრამ პაქანიკებთან შეტაკება მხო-
ლოდ უმნიშვნელო ინციდენტი იყო.
გაცილებით უფრო საშიში იყო სერბია.
კონსტანტინე ბოდინმა დაიმორჩილა
დიოკლეა, ბოსნია, რაშა და ერთიანი
სახელმწიფო დააარსა, რომელსაც ვერა-
ფერი დააკლო ალექსი კომნინმა
(1091—1094 წ.). ბიზანტიის საბედნი-
ეროდ, ახლად შექმნილი სახელმწიფო,
ანარქიის შედეგად, მალე დაიშალა.



იოანე კომნინმა ისარგებლა ამით, რათა კვლავ დაემორჩილებინა ბიზანტიისათვის ქვეყნის ნაწილი; მაგრამ რაშამ დამოუკიდებლობა შეინარჩუნა, რათა შემდგომ ეროვნული წინააღმდეგობის კერად და სამეფოს აღდგენის ბურჯად ქცეულიყო. და ბოლოს, უნგრეთის წარმატებებისათვის რომ ზღვარი დაედო, რომელიც ხორვატიის, ბოსნიისა და დალმაციის მხარეს ფართოდებოდა და თავის გავლენას ავრცელებდა სერბიაზე, იმპერიული პოლიტიკა, მისი დიპლომატიის ნაცადი ხერხის თანახმად, ცდილობდა ბიზანტიის ერთგული მბრძანებელი დაესვა უნგრეთის ტახტზე.

გერმანიისა და ბიზანტიის იმპერიებს შორის მდებარე უნგრეთს მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ევროპის საკადრავო დაფაზე. კონსტანტინოპოლის მბრძანებლები ცდილობდნენ თავიანთ მხარეს გადმოებირებინათ იგი. იოანე კომნინი აქტიურად ჩაერია უნგრეთის დინასტიურ შუღლში, რათა მხარი დაეჭირა ბელა თვალდავისილის, დამხობილი მეფის კოლომანის ძისათვის, მაგრამ ვერ შესძლო ტახტზე აეყვანა იგი, თუმცა 1126 წლის ხელშეკრულებით იმას მაინც მიაღწია, რომ ხელთ ევდო ბრანიჩევოს გამაგრებული ხიდისთავი. მანუელ კომნინმა კიდევ უფრო ენერგიულად სცადა შეეჩერებინა უნგრეთის დამპყრობლური მისწრაფებანი და მისი მეურვეობისაგან დაეხსნა სლავური სახელმწიფოები. მან კვლავ ბიზანტიის მბრძანებლობას დაუმორჩილა სერბები (1151 წ.) და მათ მმართველად დასვა სტეფანე ნემანია (1163 წ.), რომელიც, ერთგვარი თვითნებობის მიუხედავად, ერთგული და სანდო ვასალი გამოდგა, ყოველ შემთხვევაში, მანამდის მაინც, სანამ იმპერატორი ცოცხალი იყო. 1160 წელს, უნგრეთის მეფის გეიზას სიკვდილის შემდეგ, მანუელი აქტიურად ჩაერია ტახტისათვის გამართულ ბრძოლაში და სტეფანე III-ის წინააღმდეგ ჰაბუკ ბელას დაუჭირა მხარი, რომელიც თავის სასიძოდაც კი უნდოდა. მაგრამ უნგრეთი სულ უფ-

რო აშკარად ირჩევდა გერმანულ ორიენტაციას. მანუელ მანუელმა კვლავ განაახლა ომი (1165 წ.). ზეგმინი და სირმიუმში ბიზანტიის ხელში გადავიდა; იმპერიამ კვლავ დაიბრუნა დიდი ხნის წინათ დაკარგული დალმაცია; ბიზანტიელების გამარჯვებამ ზეგმინთან, ბოლოს და ბოლოს, აიძულა უნგრეთი, ზავი ეთხოვა (1168 წ.), რომლის თანახმადაც, ბიზანტიის ხელში გადადიოდა დალმაცია და ხორვატიის ნაწილი. რამდენიმე წლის შემდეგ მანუელის პროტექტემ დაიკავა წმიდა სტეფანეს ტახტი. ვიდრე იმპერატორი ცოცხალი იყო, ბელა III (1173—1196 წ.), ისევე როგორც სტეფანე ნემანია სერბიაში, ბიზანტიის ერთგულ ვასალად რჩებოდა. ყოველივე ეს დიდი წარმატება იყო, მაგრამ, საუბედუროდ, — ეფემერული.

აღმოსავლური პოლიტიკა. — აზია კიდევ უფრო მეტად იპყრობდა კომნინების ყურადღებას, ვიდრე ბალკანეთი. თურქ-სელჯუკების ზანგარძლივი წარმატებების შედეგად, ბერძნები თავიანთი აღმოსავლური სამფლობელოებიდან თანდათანობით განდევნილნი აღმოჩნდნენ. კიზიკიას და ნიკეას თურქი ემირი სულეიმანი მართავდა; უფრო მძიმე საზრუნავით შეურევბული და გადაუდებელ საქმეთა გამო მოუცლელი ალექსი კომნინი იძულებული იყო შერიგებოდა ამ დანაკარგს (1082 წ.). 1085 წელს უსჯულოებმა ხელთ იგდეს ანტიოქია. სმირნაში ემირმა ცხასამა (1089—1090 წ.) სამხედრო ფლოტი შექმნა და კონსტანტინოპოლს დაემუქრა. ბიზანტიის საბედნიეროდ, მალიქ-შაჰის სიკვდილს (1092 წ.) სელჯუკთა იმპერიის დაშლა მოჰყვა. ბერძნებმა დაუყოვნებლივ ისარგებლეს ამით ბეთანიის დასაბრუნებლად, ხოლო იკონიის ახალი სულთანი კილიჯარსლან I (1092—1106 წ.) იძულებული შეიქნა ზავი ეთხოვა.

ალექსი კომნინისათვის ნაკლებ ხელსაყრელი როდი გამოდგა პირველი ჯვაროსნული დაშრობა. ლათინების მიერ ნიკეის აღებამ (1097 წ.) იმპერა-

ტორს საშუალება მისცა დაებრუნებინა ანატოლიის სანაპიროს მნიშვნელოვანი ნაწილი, სმირნა, ეფესო და სხვ. მართალია, ალექსი მალე წაეკიდა ჯვაროსნებს, მაგრამ მაინც მარჯვედ გამოიყენა ანაზღეული ელდა, ამ უკანასკნელებმა რომ დასცეს უსჯულოებს. ეგეც არ იყოს, კილიქ-არსლან I-ის სიკვდილმა ძალზე დაასუსტა და დააძაბუნა იკონიის სასულთნო. 1116 წელს იმპერატორმა მძლავრი შეტევა წამოიწყო და ფილომელიონთან მოპოვებული გამარჯვების შემდეგ აიძულა თურქები ზავი დაედოთ. პირველი კომინის გარდაცვალებისას იმპერია ანატოლიაში ფლობდა ტრაპიზონსა და შავი ზღვის მთელ სანაპიროს ანტიოქიის საზღვრამდე, აგრეთვე სინოპის, განგრის, ანკირის, ამორიონისა და ფილომელიონის გასწვრივ გაშავალი ხაზის აღმოსავლეთით მდებარე მთელ მხარეს. აზიაში, ისევე როგორც ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე, ალექსი კომინმა ძლევით აღადგინა ბიზანტიის ძლიერება.

იოანე კომინი კიდევ უფრო დიდ ყურადღებას უთმობდა აზიას. აღმოსავლეთში ის ორ რამეს ისახავდა მიზნად: ანტიოქიასა და ევფრატამდე განევრცო ბიზანტიის საზღვრები და იმპერიისათვის დაემორჩილებინა კილიკიის სომეხი მბრძანებლები, აგრეთვე ჯვაროსნულ ლაშქრობათა შედეგად წარმოქმნილი ლათინური სახელმწიფოები.

ტახტზე ასვლისთანავე (1119-1120 წ.) მან ხელთ ივდო მენადროსის ხეობასა და ატალიას შორის მდებარე მთელი ოლქი და, ამრიგად, შეავსწროვა ბიზანტიის კუთვნილ ტერიტორიაზე — ანატოლიის ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის სოლივით შეჭრილი მუსულმანთა სამფლობელოები. 1130 წლიდან მოყოლებული, ის ვაფთვრებით უტევდა პაფლაგონიას, და ბიზანტიის ლაშქარმა პალისის ნაპირებს მიაღწია. 1134 წელს განგრი და კასტამუნი დაატოვებინა თურქებს და იმპერიას კვლავ დაუბრუნა დიდი ხნის წინათ დაკარ-

გული მიწა-წყალი. ქვემოთ ჩვენ ვნახავთ, როგორ აგრძობინა იმპერატორმა თავისი ძალა კილიკიასა და სირიას, როგორ წარუდგა სომხეთისა თუ ლათინური სახელმწიფოების მთავრებს იმპერიის უზენაეს მბრძანებლებად თუ მხედართმთავრად, რომელიც მზად იყო უსჯულოების წინააღმდეგ საბრძოლველად წასლოლოდა მათ. უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე, მისი მთავარი საზრუნავი იყო მუსულმანებთან ბრძოლა და აზიის დაბრუნება. 1139 წელს ის სარდლობდა ლაშქრობას ახალი კესარიის წინააღმდეგ, 1142 წელს კი, სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე, მისი ოცნება იყო, კვლავ დაებრუნებინა სირია.

მანუელ კომინი თავდაპირველად მამამისის პოლიტიკას აგრძელებდა. 1146 წელს ის იკონიის გალავნამდე მივიდა. მაგრამ ნორმანების თავდასხმამ და მეორე ჯვაროსნულმა ლაშქრობამ იძულებული გახადა, მთელი ყურადღება დასავლეთზე გადაეტანა (1147 წ.), იმპერატორმა მხოლოდ გაცილებით გვიან შესძლო აღმოსავლეთისათვის მიეპყრო თვალი. მამამისისა არ იყოს, ისიც ოცნებობდა, ბიზანტიის სუვერენობა თავს მოეხვია სომხური და ლათინური სახელმწიფოებისათვის და წარმატებასაც მიაღწია ამ მხრივ, მაგრამ მისი პოლიტიკა თურქების მიმართ გაცილებით უფრო სუსტი აღმოჩნდა. XII საუკუნის შუა წლებში საკმარისი იქნებოდა ერთი მძლავრი დარტყმა, რომ საბოლოოდ შეემუსრა იკონიის სასულთნო და ტავროსამდე ხელახლა აეღო აზია. მაგრამ თავისი დასავლური პოლიტიკის პატივმოყვარული მისწრაფებებით გატაცებულმა მანუელმა ვერ შესძლო გადაწყვეტი დარტყმა მიეყენებინა თურქებისათვის. მის მოსატყუებლად საკმარისი შეიქნა მორჩილების გარეგნული ნიშნები, რომლებსაც უშუაღველად უვლენდა იკონიის ცბიერი სულთანი კილიქ-არსლან II (1156—1192 წ.), და თავის ვერაგ მოწინააღმდეგეს წინააღუხედავად



მისცა იმის საშუალება, რომ ძალა მოეკრიბა, ერთიმეორის მიყოლებით დამარცხებინა პატარა სამთავროები, რომელთა გაუთავებელი ქიშპობა ესოდენ ხელსაყრელი იყო იმპერიისთვის, და მათ ადგილას ერთიანი მძლავრი სახელმწიფო შეექმნა. ნაცვლად იმისა, რომ ემოქმედა, მანუელი მთელი თერთმეტწი წლის განმავლობაში (1164—1175 წწ.) პირწმინდად თავდაცვითი პოლიტიკით იფარგლებოდა და იმპერიის საზღვრებს ამაგრებდა. ბოლოს კი, როცა მიხვდა, რა ვანსაცდელშია ცაიგლო თავი და შეტევაზე გადავიდა, უკვე გვიანი იყო. იმპერატორის არმია მასტიკი მარცხი იწვნია მირიოკეფალონთან (1176 წ.). მართალია, ბეთანიასთან და მეანდროსის ხეობაში მოპოვებულმა გამარჯვებებმა (1179 წ.) ნაწილობრივ მაინც გამოასწორა ამ მარცხის სავალალო შედეგები, მაგრამ, მანუელის მმართველობის დასასრულს მუსულმანები გაცილებით უფრო ძლიერნი იყვნენ, ვიდრე მის დასაწყისში. იკონიის სასულთნო მრისხანე სახელმწიფოდ იქცა, ხოლო 1174 წელს სირიის მბრძანებელი გახდა სალადინი.

დასავლური პოლიტიკა. ნორმანები და ვენეციელები. — კომნიენების ეპოქაში ბიზანტიასა და დასავლეთს შორის უფრო მჭიდრო ურთიერთობამ ახალი თავსატეხი გაუჩინა იმპერიას და მის მბრძანებლებს უღარესად პატივმოყვარული ზრახვები აღუძრა გულში. ბიზანტიური პოლიტიკის სიმძიმის ცენტრი გადაადგილდა, რამაც იმპერიას აურაცხელი უბედურება დაატეხა თავს.

ალექსი კომნინის ტახტზე ასვლისას, ნორმანები რობერტ გვისკარის წინამძღოლობით ეპიროსში გადასხდნენ (1081 წ.) იმპერატორმა მათ წინააღმდეგ მოხერხებულად გამოიყენა ვენეციასთან კავშირი, თუმცა დახმარებისათვის საკმაოდ დიდი საფასური გაიღო. მიუხედავად ამისა, ბიზანტიის არმია მასტიკად დამარცხდა დურაცოსთან (1081 წ.), რომელსაც მალე დაეუფლა

რობერტ გვისკარი. მომდევნო წელს ბომუნდმა განსაკვიფრებელ მატეებებს მიიღწია ეპიროსსა და მაკედონიაში, თვით თესალიამდე. მაგრამ ლარისამ ნახევარი წლით შეაჩერა მისი წინსვლა და ამასობაში, იმპერატორის უტეხი სიკერპის შედეგად, ბედმა თანდათან ააღო ხელი. ნორმანთა არმია, ავადმყოფობის შედეგად საგრძნობლად შეთხლებული, ბერძნების შეტევით დასუსტებული და იმპერიული დიპლომატიის ძალისხმევით კიდევ უფრო მეტად დეზორგანიზებული, იძულებული შეიქნა უქუქცეულიყო. საზღვაო ბრძოლაში ვენეციელებმა შემუსრეს ნორმანთა ფლოტი (1085 წ.). რობერტ გვისკარის სიკვდილმა (1085 წ.) საბოლოოდ განამტკიცა ბიზანტიის მდგომარეობა. საფრთხე რომელიც იმპერიას ნორმანების მხრივ ემუქრებოდა, თავიდან აცილებულ იქნა.

მაგრამ სულ მალე მან ხელახლა იჩინა თავი. 1105 წელს ბომუნდმა, რომელიც ანტიოქიის მბრძანებელი გახდა, მოწოდებით მიმართა მთელ დასავლეთს, გრანდიოზული ლაშქრობა დაეწყოს ბერძნების წინააღმდეგ; 1107 წელს მან ვალონაში გადასხა თავისი ლაშქარი. მაგრამ ალექსი კომნინოს გამჭრიახობამ ამჯერადაც დასჯანა და სძლია მეტოქე. 1108 წელს ნორმანების ბელადი იძულებული შეიქნა საკმაოდ დამამცირებელ ზავზე მოეწერა ხელი, რომელიც მას იმპერიის უზუნაეს ხელისუფლებას უმორჩილებდა. ბიზანტიისათვის ეს დიდი მიღწევა იყო.

მიუხედავად ამისა, ორივე სიცილის ნორმანული სამეფო კვლავ განუხრელად განაგრძობდა ზრდას. იოანე კომნინის უკვე სერიოზულად აშფოთებდა როჯერ II-ის ძლიერება და მის წინააღმდეგ საბრძოლველად გერმანიისაგან ითხოვდა დახმარებას (1137 წ.). ათი წლის შემდეგ განხეთქილება გარდუვალი გახდა. 1147 წელს ნორმანების ფლოტი არქიპელაგში გამოჩნდა, ეგბეა და ატიკა დაარბია, კორინთო და თებე მოაოხრა და პალერმოში გადა-



იყვანა ხელოსნები, რომლებიც ამ ორი დიდი სამრეწველო ქალაქის აბრეშუმის საწარმოებში მუშაობდნენ. მანუელ კომნინს სხვა საზრუნავი ჰქონდა და თავდაპირველად ვერაფერი გააწყობ ამ შემოსევის წინააღმდეგ, მაგრამ მალე, ვენეციელებთან კავშირის წყალობით, მან დაიბრუნა კორფუ (1149 წ.) და ომი იტალიაში გადაიტანა, სადაც 1151 წელს აიღო ანკონა. და მაინც, როჯერ II-ის სიკვდილისა (1154 წ.) და დიდი კოალიციის მიუხედავად, რომელიც ბიზანტიის დიპლომატიამ სახელდახელოდ შეაკოწიწა ნორმანების წინააღმდეგ, იმპერიამ ბევრს ვერაფერს მიიღწია ვერც ხმელსა და ვერც ზღვაზე. 1158 წელს მანუელი იძულებული შეიქნა ზავი დაედო ვილჰელმ I-თან, მაგრამ ორი სახელმწიფოს ურთიერთობა მაინც ძალზე დაძაბული იყო. დასავლეთს არასიდიდებით არ სურდა, რომ იტალია ბერძნების გავლენას დაქვემდებარებოდა. განსაკუთრებით შეშფოთებული იყო ვენეცია, იმპერიის ძველი მოკავშირე.

თავდაპირველად ვენეციელები უყოყმანოდ უჭერდნენ მხარს ბიზანტიას ნორმანების წინააღმდეგ ბრძოლაში, რისთვისაც ალექსი კომნინისაგან მთელს აღმოსავლეთში სავაჭროდ მნიშვნელოვანი პრივილეგიები მიიღეს (1082 წ.). მაგრამ ორივე მხარისათვის ხელსაყრელი პოლიტიკური ურთიერთობის მიუხედავად, ვენეციელი ვაჭრების თავგასულობა სულ მალე სანანებლად გაუხნდა იმპერიას. ჯერ კიდევ ალექსი კომნინმა, ვენეციელების მონოპოლია რომ შეესუსტებინა, ანალოგიური პრივილეგიები უბოძა პიზას (1111 წ.). იოანე კომნინმა უარი განაცხადა ვენეციასთან ხელშეკრულების განახლებაზე, და თუმცა ოთხწლიანი ომის შემდეგ (1122—1126 წ.) იძულებული შეიქნა დათმობაზე წასულიყო, ყოველ შემთხვევაში, მამამისივით მაინც ცდილობდა, პიზასა (1136 წ.) და გენუასთან (1143 წ.) დადებული ხელშეკრულებით

გაენეიტრალებინა ვენეციელთა გავლენა. ტატიზე ასკლისას მანუელიც ყოველნაირად ცდილობდა, ნორმანების წინააღმდეგ საბრძოლველად მიემბრო ვენეცია, რისთვისაც დიდი პრივილეგიები მიანიჭა მას (1148 წ.). მაგრამ ბიზანტიისა და ვენეციის უთანხმოება მაინც განუწყვეტლივ იზრდებოდა. ვენეციელების ქედმაღლობა და სიფიცხე ძალიან აღიზიანებდა ბერძნებს. მეორეს მხრივ, მანუელის პრეტენზიები იტალიის მიმართ ვენეციის რესპუბლიკის დიდ შეშფოთებას იწვევდა. როდესაც იმპერატორმა ანკონა აიღო და ხელთ იგდო დაღმაცია, ვენეციელები მიხვდნენ, რომ მათ ბატონობას ადრიატიკის ზღვაზე საფრთხე ემუქრებოდა. ამიერიდან განხეთქილების თავიდან აცილება შეუძლებელი შეიქნა. ვენეციასთან კავშირის გაწყვეტის მიზეზი იოანე გახდა, ვისი ბრძანებითაც, სასწრაფოდ უნდა დაეპატიმრებინათ იმპერიაში დამკვიდრებული ყველა ვენეციელი (1171 წ.). ამის პასუხად, რესპუბლიკამ თავისი ფლოტი მიუსია ქიოსს, დაარბია არქიპელაგის კუნძულები და კავშირი შექპრა სიცილიის მეფესთან. მანუელი იძულებული შეიქნა დათმობაზე წასულიყო (1175 წ.) და ვენეციელებისათვის ადრე ჩამორთმეული პრივილეგიები დაებრუნებინა. მაგრამ ვენეციასთან, ისევე როგორც ნორმანებთან ურთიერთობა კვლავ მტრული და დაძაბული დარჩა. ახლოვდებოდა დღე, როცა ნორმანებსა და ვენეციელებს იმპერიისათვის ძვირად უნდა დაესვათ ეს მტრობა.

ბიზანტიის იმპერია და ჯვაროსნები. — ანტაგონიზმი ბერძნულ აღმოსავლეთსა და ლათინურ დასავლეთს შორის კიდევ უფრო გაამწვავა ჯვაროსნულმა ლაშქრობებმა.

როდესაც ჯვაროსანთა პირველი ლაშქრობის მონაწილენი კონსტანტინოპოლის გალავანთან გამოჩნდნენ (1096 წ.), ალექსი კომნინი, რომელიც დახმარებისათვის მხოლოდ მაშინ მიმართავდა დასავლეთს, როცა დაქირავებული ჯა-



რისკაცები სჭირდებოდა, — დიდად შეაშფოთა ამ უცნაური ლაშქრის დანაზვამ, მით უმეტეს, რომ ჯვაროსანთა ერთ-ერთი სარდალი მისი დაუძინებელი მტერი ბოემუნდი იყო. მაგრამ ლათინების თავგასულობისა და წარჩინებული ბარონების ქედმაღლობის, სიხარბისა და პატივმოყვარეობის მიუხედავად, იმპერატორმა მათთან შეთანხმება სცადა: რაკი მათი განდევნის თავი არა ჰქონდა, გადაწყვიტა, თავის სასარგებლოდ გამოეყენებინა ისინი. მდგომარეობა რომ აწონდა-წონა, გულს იმედი ჩაესახა, იქნებ პატიოსანი სიტყვა ჩამოვართვა, იმპერიის სამსახურში ჩავაყენო და აზიის დასაპყრობად გამოვიყენო ჯვაროსნებიო. თავდაპირველად ისე ჩანდა, თითქოს საწადელს ეწია: მცირეოდენი ყოყმანის შემდეგ, ჯვაროსნების ბელადებმა ერთიმეორის მიუოღებით ერთგულება აღუთქვეს და სიტყვა მისცეს, იმპერიისათვის დაებრუნებინათ ყველა ქალაქი, რომლებსაც თურქებს წაართმევდნენ (1097 წ.). სწორედ ამ შეთანხმების შედეგი იყო, ხელახლა დაპყრობილი ნიკეა იმპერიის რომ დაუბრუნდა და ბიზანტიელთა რამდენიმე რაზმიც სალაშქროდ წაჰყვა ჯვაროსნებს. მაგრამ როცა ანტიოქიის აღების შემდეგ ჯვაროსნებმა დაივიწყეს თავიანთი აღთქმა, ქალაქი ბოემუნდის მისცეს (1998 წ.) და იმპერატორს არც კი დაელოდნენ, ისე გაილაშქრეს იერუსალიმზე (1099 წ.), ურთიერთობა უკიდურესად დაიძაბა. ალექსის არ შეეძლო ბოემუნდისათვის მიეტევებინა მისი სიხარბე. იმპერატორი არანაკლებ მტრულად იყო განწყობილი სირიაში დამკვიდრებული ჯვაროსნების მიმართ. 1101 წელს ჯვაროსნული ლაშქრობის მარცხმა, რაშიაც დასავლეთი ბერძნებს ადანაშაულებდა, კიდევ უფრო გაამწვავა უთანხმოება. 1107 წელს ბოემუნდმა იმპერიის წინააღმდეგ გაილაშქრა, მაგრამ მარცხი იწვნია და ამან გააორკეცა ლათინების სიძულვილი იმპერიის მიმართ. სინამდვილეში ჯვა-

როსნებს უფრო დიდი დანაშაული უძლოდათ, ვიდრე იმპერატორს. მიუხედავად ამისა, მთელს დასავლეთში ვრცელდებოდა ლეგენდი, რომელიც ლვარძლს თესავდა და მტრობას აღვივებდა ბიზანტიის წინააღმდეგ. ორსამყაროს შორის უფსკრული გაჩნდა.

იგივე განმეორდა მეორე ჯვაროსნული ლაშქრობის დროსაც (1147 წ.). ბიზანტიის მაშინდელი მბრძანებელი მანუელი, ისევე როგორც ალექსი, ძალზე შეაშფოთა დედაქალაქის გლავანთან უზარმაზარი არმიების გამოჩენამ, რომლებსაც გერმანიის მეფე კონრად III და საფრანგეთის მეფე ლუი VII უძღოდნენ წინ. გერმანელებთან როგორც იქნა გამოხანა საერთო ენა და თავიდან მოიცილა ისინი. სამაგიეროდ ფრანგებთან მოლაპარაკებისას ისეთნაირად გაჩანჯღღა საქმე, რომ ჯვაროსნებმა ერთი პირობა კონსტანტინოპოლის აღებაც კი დააპირეს. ასეთნაირად გართულებულ ვითარებაში ჯვაროსნულმა ლაშქრობამ რომ მარცხი განიცადა, ყველაფერი ბიზანტიელთა ვერაჯობას გადააბრალებს, რომელთა სიხარბე მართლაც იმდენად აღმაშფოთებელი იყო, რომ დასავლეთი ერთხანს ჯვაროსნების გამოგზავნასაც კი აპირებდა ბიზანტიის წინააღმდეგ, რათა მწარედ ეზღვევინებინა სამხედრო ექსპედიციის კრახი (1150 წ.).

თუმცა იმპერიული პოლიტიკა აღმოსავლელი ლათინების მიმართ ამართლებდა ამ უნდობლობას და ამძაფრებდა მტრობას ორსამყაროს შორის.

ნორმანთა სამთავრო, რომელიც პირველი ჯვაროსნული ლაშქრობის შემდეგ შეიქმნა ანტიოქიაში, მისი თავკაცების — ბოემუნდისა და ტანკრედის პატივმოყვარული ზრახვების გამო ათასნაირ დაბრკოლებას უქმნიდა ბიზანტიას. იმპერია ძალ-ღონის დაუზოგავად იბრძოდა მის წინააღმდეგ, ხმლითაც და დიპლომატიის მეშვეობითაც. ერთხანს ისედაც კი ჩანდა, თითქოს ბოემუნდისათვის 1108 წელს თავს მოხვეულმა ხელშეკრულებამ დროებით

მინც უზრუნველყო იმპერიული პოლიტიკის ტრიუმფი. მაგრამ ეს ხელშეკრულება არასოდეს არ სრულდებოდა. ამიტომ ყველაფერი თავიდან უნდა დაეწყოთ.

იოანე და მანუელ კომნინები მინც გულმოდგინედ აგრძელებდნენ ამ პოლიტიკას. ორივეს ოცნება იყო, თავიანთი მბრძანებლობისათვის დაემორჩილებინათ კილიკიის სომხური სამთავროები და სირიის ლათინური სახელმწიფოები. ეს ოცნება მალე სინამდვილედ იქცა.

1131 წელს სომხეთის მბრძანებელმა ლეონმა ბერძნული კილიკიის ხარჯზე მნიშვნელოვნად გააფართოვა თავისი სამფლობელოები და კავშირი დაამყარა მეზობელი ანტიოქიის მმართველებთან, რომლებსაც ბიზანტია ყოველთვის თავის მუამბოზე ვასალებად თვლიდა. იოანე კომნინმა პირველივე ხელსაყრელი შემთხვევით ისარგებლა, რათა სომხეთისა და ანტიოქიის საქმეებში ჩარეულიყო. 1137 წელს მან დაიმორჩილა კილიკია, აიძულა ანტიოქიის მთავარი რაიმონ დე პუატრიე, (მორჩილება შეეფიცა მისთვის და 1138 წელს, როგორც ფრანგული სირიის ჰემმარიტი სუზერენი, მრავალრიცხოვანი ლაშქართურთ მუსულმანების წინააღმდეგ დაიძრა. მაგრამ მიზანი მიუღწეველი დარჩა და ანტიოქიის აღება ვერ შესძლო. თუმცა ამან ფრთები ვერ შეაკვეცა მის პატივმოყვარულ მისწრაფებებს. 1142 წელს ის კვლავ გამოჩნდა კილიკიაში, რათა სომხეთისა და ანტიოქიისათვის წართმეული მიწა-წყალი თავისი საყვარელი ძის მანუელის საუფლისწულო ადგილ-მამულად ექცია. მაგრამ სიკვდილმა (1143 წ.). არ დააცალა თავისი გეგმის განხორციელება. ანტიოქიის მთავარმა გადაწყვიტა, ამ ხელსაყრელი მომენტით ისარგებლა, რევენში აეღო და თავისი დამოუკიდებლობა აღედგინა. მანუელმა მალე აგრძობონა მას, რომ აპირებდა მამის პოლიტიკა განეგრძო.

რაიმონმა მარცხი განიცადა იძულებული შეიქნა კონსტანტინოპოლში ზღებოდა იმპერატორს, რათა მის ვასალად ელიარებინა თავი (1145 წ.). 1158 წელს მანუელმა, როგორც უზუნაესმა სუზერენმა, კიდევ უფრო განიმტკიცა თავისი მდგომარეობა. მან აიღო კილიკია, სასტიკად დასაჯა ანტიოქიის მთავარი რენო დე შატილიონი, აიძულა მორჩილება შეეფიცა მისთვის და სირიის ლათინური სახელმწიფოების მბრძანებელთა ამაღლის თანხლებით, რომელთაც აწ უკვე თავის ვასალებად თვლიდა, დიდი ზერ-ბეიმით შევიდა ანტიოქიაში. თვით იერუსალიმის მეფეებაც კი იძულებულნი იყვნენ ქედი მოედრიკათ ბიზანტიის წინაშე. ისინი ჯარისკაცებით ამარაგებდნენ იმპერატორს არმიას, დინასტიური ჰორფინებებით უკავშირდებოდნენ კომნინთა გვარს (1161 წელს მანუელმა, თავის მხრივ, ცოლად შეირთო ლათინი პრინცესა მარიამ ანტიოქიელი) და ბერძნებთან ერთად მონაწილეობდნენ ეგვიპტის წინააღმდეგ მიმართულ ლაშქრობაში (1169 წ.). ფრანგული სირია აშკარად განიცდიდა ბიზანტიური კულტურის ზემოქმედებას; თუმცა იქ დიდი პატივისცემით სარგებლობდა მანუელის მიზრადი ავტორიტეტიც. იმპერიის პატივმოყვარული მისწრაფებები უკვე რეალზებული ჩანდა. მაგრამ სირიელი ლათინების დასუსტებით ბიზანტია იმედაროულად ამცირებდა უსჯულოებისადმი მათი წინააღმდეგობის ძალას, და რაც მთავარია, კიდევ უფრო ამძაფრებდა სიძულვილს, რასაც დასავლეთი განიცდიდა მის მიმართ.

კომნინების დაპყრობითი პოლიტიკა. — მანუელის მტაცებლურმა და უგუნურმა ზრახვებმა დასავლეთის მიმართ ეს ორი სამყარო კიდევ უფრო მკვეთრად დაუპირისპირა ერთმანეთს.

თავიანთი წინამორბედების მსგავსად, კომნინებიც ოცნებობდნენ, კვლავ ბიზანტიის გავლენისათვის დაექვემდებარებინათ რომი, ძალის მეშვეობით



იქნებოდა ეს თუ პაპებთან კავშირის წყალობით, და შეემუსრათ დასავლური იმპერია, რომლის არსებობის ფაქტიც მათ ყოველთვის თავიანთი უფლებების უზურპაციად ეჩვენებოდათ. ამ მიზანს განსაკუთრებით ხარბად მიეღვოდა მანუელ კომნინი. ჩვენ უკვე ვნახეთ, რომ ნორმანებზე გამარჯვებამ მახევარკუნძულზე შესაქრელად წაქეზა იგი, და რომ უნგრეთში, ისევე როგორც იტალიაში, ბიზანტიის მბრძანებელი გერმანიის იმპერიას შეეჯახა, რომელსაც 1156 წლიდან განაგებდა ფრიდრიხ ბარბაროსა. შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ დასავლურ პოლიტიკას უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეჭირა იმპერატორის გეგმებში, იმპერატორისა, რომელიც მთელი თავისი მმართველობის მანძილზე, ნებისმიერი საშუალებით — იარაღისა თუ დიპლომატიის მეშვეობით, — ჯიუტად ესწრაფოდა თავისი პატივმოყვარული მიზნის ხორცშესხმას.

ბარბაროსასა და პაპს შორის განხეთქილებამ (1158 წ.) მანუელს რომთან დაახლოების საბაბი მისცა. მან მხარი დაუჭირა ალექსანდრე III-ს (1161 წ.) და აგრძნობინა, რომ შესაძლებელი იყო საქალესიო ერთიანობის აღდგენა. ამის სანაცვლოდ ის ფიქრობდა დასავლეთის საიმპერატორო გვირგვინი მიეღო პაპისგან. ამასთანვე, თავისი დიპლომატიური ძალისხმევით ის ცდილობდა ბარბაროსას წინააღმდეგ აემხედრებინა მისი მტრები, მხარს უჭერდა ლომბარდიის ლიგას და სესხს აძლევდა ანკონას, გენუას, პიზასა და ვენეციას. გარდა ამისა, ინტრიგების ქსელს რომ ხლართავდა იტალიაშიც და გერმანიაშიც, მანუელი იმავდროულად ოცნებობდა, გერმანიის იმპერატორთან შეთანხმებისათვისაც მიეღწია. ამ რთულმა და უტოპიურმა პროექტებმა არავითარი რეალური შედეგი არ გამოიღო. პაპს არ შეეძლო ბიზანტიის მიერ დასმული რომის ეპისკო-

პოსის როლს დასჯერებოდა, რომელიც აღდგენილი იმპერიის დედაქალაქი უნდა გამხდარიყო; იტალიის რესპუბლიკები ეჭვის თვალით უყურებდნენ მანუელის პატივმოყვარულ ზრახვებს, დაბოლოს, ბარბაროსა, რომელსაც მოთმინების ძაფი გაუწყვიტა ბერძნების ორპირობამ, სამტროდ განეწყო და სულ უფრო აშკარად იმუქრებოდა (1177 წ.).

ასე რომ, მომნუსხველი ზემოქმედება, რასაც მანუელ კომნინზე ახდენდა დასავლეთი, იმპერიისათვის საბედისწერო აღმოჩნდა. ლათინების მიმართ თავისი სიმპათიებით იმპერატორი საშინლად აღოზიანებდა ჭერძნებს; მეორეს მხრივ, მისმა პატივმოყვარულმა მისწრაფებებმა ის შედეგი გამოიღო, რომ მთელი დასავლეთი იმპერიის წინააღმდეგ გაერთიანდა; ბიზანტია გამოფიტული იყო ზღვრული დაძაბულობით, რასაც მისგან მოითხოვდა იმპერატორის პოლიტიკა. ერთის შეხედვით, ისე ჩანდა, თითქოს მანუელმა მთელს მსოფლიოში არნახული დიდება მოუხვეჭა ბიზანტიას და ევროპული პოლიტიკის ცენტრად აქცია კონსტანტინოპოლი. მაგრამ სინამდვილეში, მისი გარდაცვალებისას (1180 წ.), იმპერია დაქცეული, გაპარტახებული და ლათინების ზიზღის საგნად ქცეული აღმოჩნდა, ლათინებისა, რომლებიც ყოველ წამს მზად იყვნენ თავს დასხმოდნენ მას. ეგეც არ იყოს, ქვეყანას მძიმე შინაგანი კრიზისი ემუქრებოდა.

თარგმანი ბაჩანა ბრეზვამიძის.

თბილისის საკუთარი იერისათვის

პარმენ ზაპარაია

თბილისი უძველესი ქალაქია. მსოფლიოში ვანა ბევრია ისეთი ქალაქი, რომელსაც 1500 წლის ისტორია აქვს?! სამწუხაროა, რომ ამ ხნის ქალაქის დაგეგმარება და არქიტექტურა არაა ჩვენამდე მოღწეული. იმ ეპოქების არქიტექტურიდან ნაწილობრივ შემორჩენილია მხოლოდ ტაძრები და საფორტიფიკაციო ნაგებობები. ძველი ქალაქის დაგეგმარებაზე კი ზოგად წარმოდგენას გვაძლევს მხოლოდ ვახუშტი ბაგრატიონის მიერ XVIII ს. პირველ ნახევარში შედგენილი რუკა. იმ დროის ქალაქს ჩრდილოეთით შემოფარგლავდა დღევანდელი ბარათაშვილის, დასავლეთით — პუშკინის ქუჩები, სამხრეთით — მთის სერზე განლაგებული ციხე და აღმოსავლეთით მტკვარგალმა მდებარე მეტეხის მიდამოები. ეს მონაკვეთი აღარ შეგვარჩინა ალა-მაჰმად-ხანის უთვალავმა ლაშქარმა. 1795 წელს ამ საჭურისმა შეიძლება ითქვას, პირწმინდად მოსპო ქალაქის ნაგებობები.

მომდევნო პერიოდში ხდება ქალაქის ახალი განაშენიანება, იგი საკმაოდ ჩქარი ტემპით მიმდინარეობს, მაგრამ იცვლება საერთო სიტუაცია და ცვლილებები ხდება მშენებლობაშიც. უპირველეს ყოვლისა, არაა მთავარი დამკვეთი — მეფე და ამიტომაც ღიდი ნაგებობები აღარ იგება. თავდაზნაურობა კი არის, მაგრამ მათი საერთო სიღარიბის გამო გამორჩეულ დამკვეთად ვერ გვევლინება. ამას ემატება პოლიტიკური მდგომარეობით გამოწვეულ ახალ მოთ-

ხოვნათა განენა. მაგრამ ეს ცვლილებები, ვარე ზემოქმედება, შედეგს გამოიღებს მხოლოდ XIX ს. შუა ხანებისათვის. საქმე იმაში გახლავთ, რომ ამ საუკუნის პირველ ნახევარში, რუსეთის არქიტექტურაში ვრცელდება ევროპიდან შემოსული ე. წ. ამპირი. ცხადია, მას საქართველოში ხელსაყრელი საფუძველი არ დახვდა, ამიტომ ისე ვერ ვრცელდა, როგორც იქ, მაგრამ თავისი სიტყვა მაინც თქვა. თბილისში ოფიციალური სახლები სწორედ ამ სტილში შენდება. ამ სტილის შენობების პროექტები მზადდება რუსეთში და შენდება აქ. ქართულ მიწაზე. შეიძლება დავასახლოთ — შტაბის სახლი, ხელოვნების მუზეუმის შენობა, ყოფილი პიონერთა სასახლე და სხვა. ამას გარდა, აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ მოხდა ერთგვარი შერწყმა დამხვედურსა და შემოსულს შორის. მაგრამ ეს მოვლენა შეიმჩნევა ნაწილობრივ, აქა-იქ. ამ ახლად შექმნილ ფორმას არქიტექტურაში ზოგადად ასეთი სახე აქვს: პირველი სართულის აივნებზე გამოყენებულია ხის ან ქვის, ცოტათი ჯმუხი ამპირული სვეტი. მეორე სართულზე კი ხის მსუბუქი, აუზრული აივნებია. ეს არ იყო მართოთბილისური მოვლენა, ასე ხდება სხვაგანაც. მისი ნიმუშები შეიძლება ვნახოთ თელავში, სიღნაღში, ახალგორში და სხვაგან.

იმავე საუკუნის მეორე ნახევარში, მთელს ევროპაში, ეკლექტიკა ვავრცელებული. სტილთა ასეთი აღრევისას აქ



რას არ ნახავთ: ფსევდოგოთიკას, შავრიტანულს, თუ სხვა საუცნაურო სტილს.

XIX ს-ში, როცა მტრის შიში თითქმის აღარ არის, ქალაქი გამოდის ციხის არტახებიდან და ყოველმხრივ იშლება. ფაქტობრივად იმას, რასაც ძველ თბილისს ვეძახით, ესაა - მტკვრის ორივე მხარე სოლოლაკით და რუსთაველი - მთაწმინდით. აქ მდგარ ნაგებობათა დიდი უმრავლესობა სწორედ რევოლუციამდგა აგებული. მათ გარკვეულად, თავისებურად ჩამოყალიბებული სახე აქვთ, ისინი არ აგერევათ იმ დროის სხვა ქალაქების ნაგებობებში. ახლა შეიძლება იკითხოთ, თუ ვინ არიან მათი ავტორები? ამ „თბილისური“ სახლების მშენებლები არ არიან ტიტულოვანი არქიტექტორები, არაფერია იცის მათი გვარ-სახელი. ე. წ. თბილისური, აივნაიანი სახლების მშენებლები არიან ის ღურგალ-ქალაქოზები, რომელთა ცოდნა მამა-პაპათა გამოცდილებას ვერდნობოდა, მაგრამ მათ ჰქონდათ ის ალღო და უნარი, რომელიც საოცრებებს წარმოქმნიდა. ესაა სწორედ ის განუმეორებელი „თბილისური“, რომელსაც ყველა აღტაცებაში მოჰყავს.

ძველი „თბილისური“ უზნების რეკონსტრუქციასთან დაკავშირებით ერთი სამწუხარო ამბავი უნდა აღვნიშნოთ. დაახლოებით 70-იან წლებში ამ ძველი უზნების აღდგენითმა სამუშაოებმა სიკეთესთან ერთად ცუდიც არანაკლები მოიტანა. სამუშაოთა ტემპმა, განუკითხაობამ, უარყოფითი შედეგი გამოიღო. ამ საქმით დაკავებულ არქიტექტორთა ერთმა ნაწილმა არაფრად მიიჩნია ქალაქის ჩამოყალიბებული, ისტორიული თავისებურება და შენობათა აღდგენისას მისი ნიველირება მოახდინა. იმან, ვისაც ცოდნა და საქმის სიყვარული არ გააჩნდა, სახლების ფასადები დაასტანდარტა, „დამტკპა“, თბილისური, განუმეორებელი „არომატა“ გამოაცალა. დგას მიმზიდველობა დაკარგული ზოგიერთი სახლი მიუკარებლად, განმარტოებით!

ეს რაც შეეხება თბილისის საცხოვრებელ სახლებს, ხოლო შუა საუკუნეებში განთქმული სატაძრო არქიტექტურა ამ პერიოდში ჩაქრა, ახალი არაფერი

არ იქმნება. ამ არქიტექტურის ერთგვარი გაუღენით აგებული შენობა, რომელიც გამოირჩევა თავისი მხატვრულობით, ესაა დღევანდელი ეროვნული ბიბლიოთეკა კეცხოველის ქუჩაზე (არქ. ა. კალგინი).

ასეთი სახის ქალაქით მოვედით გასაბჭოებადღე. ამ დროიდან არქიტექტურას სულ სხვა დაკვეთა მიეცა. როგორც მთელს ქვეყანაში, ისე აქაც რამდენიმე ათეული წელი ბრძოლა მიმდინარეობს. ერთი მხრივ ცდილობენ ააღორძინონ ნაციონალური ფორმები, ხოლო მეორე მხრივ, უნდათ სისადავე და ანვითარებენ კონსტრუქტივიზმს. ორივე მიმართულების არა ერთი სახლია აგებული, მაგრამ ღირსშესანიშნავი არცერთია. 50-იანი წლებიდან კი იწყება საოცარი ტემპი მშენებლობისა, რომელმაც ფაქტობრივად ჩაკლა არქიტექტურა; ყოველად უსახო სახლებმა დაფარა დიდი ფართობი. თბილისი ისე გაიზარდა, რომ ლამის ქართლ-კახეთი შეაერთა! ქალაქი ამ ხნის განმავლობაში ხუთჯერ თუ მეტჯერ გაიზარდა.

ქალაქის გაზრდა თითქოს ემსახურებოდა მცხოვრებთა საცხოვრებელი ფართობით მინიმალურად დაკმაყოფილებას, მაგრამ ეს არ მოხდა, რადგან ხალხი სოფლიდან კი არ მოდიოდა, არამედ შორბოდა. ამ ტემპის შესატყვისად ქალაქი გახდა თავკომბალა და ერთგვარად ამორფული. იშვიათად ნახავთ ქალაქს, სადაც ერთიანი გეგმარება, ნაწილთა კავშირი, ისე იყოს დარღვეული, როგორც ეს თბილისშია. მიუხედავად იმისა, რომ 30-იანი წლებიდან ხდება ქალაქის დაგეგმარება, მთლიანი გააზრება მასში მაინც არა ჩანს. ნუ მიწყენენ კოლეგები და ქალაქს არ ეტყობა ერთიანი მიმართულება. მართალია, თბილისი განლაგებულია ვიწრო ხეობის რთულ რელიეფზე, მაგრამ მისთვის ცენტრის შექმნა მაინც შეიძლებოდა. ქალაქის უზნები მნიშვნელობისა და დანიშნულების მიხედვით ცენტრიდან გარეთკენ დაღმავალი ხაზით უნდა მიმდინარეობდეს, მაგორიდან მინორისაკენ! მაგრამ სადაა მაღალი, ან დაბალი, ამ ქაოსურ ქალაქში? აქ ჰირველად ჩამოსულს, რიგითი მცხოვ-

რები კი არა, თვით გეგმარების ავტორებიც ვერ აუხსნიან თუ სადაა თავი და ბოლო. ცხადია, ყველაფერი ეს მხოლოდ დამგეგმარებელთა მიზეზით არ მოხდა, არამედ იმ საერთო განუკითხავობით, რომელიც 70 წლის განმავლობაში იყო. მშენებლობაზე კრიტიკა კი არა, მსჯელობაც კი მნელი იყო. ერთხელ, როცა გაზეთისათვის განკუთვნილ სტატიაში ქალაქის მშენებლობა განვიხილე და კრიტიკა ჩაურთე, „ზემოთ“ უბრძანებიათ: „ჩვენ ხალხისათვის ვაშენებთ და სპეციალისტები ნუ აკრიტიკებენო“. და მიდიოდა ასე, წლიდან წლამდე! საბოლოოდ კი მივიღეთ სრულიად მოუწესრიგებელი ქალაქი, არქიტექტურული სახის გარეშე.

ქალაქ თბილისზე მსჯელობას თუ გავგრძელებთ, უნდა დაუწყვით ცენტრიდან. როგორც აღვნიშნეთ, სამწუხაროდ, თბილისს არქიტექტურული ცენტრი არ გააჩნია, აღმინისტრაციული კი თითქოს თავისუფლების მოედანია. დატრიალებით ამ მოედანზე და თქვენს ყურადღებას არაფერი მიიპყრობს. ხანძრის მიერ დანგრეული მოედნის ერთ მხარეზე, მართალია, თბილისური სახლები იდგა, მაგრამ ისინი შეიძლება ითქვას, მხატვრულ ღირებულებას არ წარმოადგენენ, ამიტომ ახლა შეიძლება კონკურსის გამოცხადება მოედნის რეკონსტრუქციაზე. მაგრამ ამას ვინ გააკეთებს. არის მთარული აზრი — ყველაფერი უნდა აღსდგეს ისე, როგორც იყო! საჭიროა კი ეს? არა მგონია, ამან უშველოს თბილისის გადაქცევას მაღალ მხატვრულ-არქიტექტურულ ქალაქად.

სულ რამდენიმე წლის წინათ არქიტექტორებმა თბილისის წარმოუდგენელი ლახვარი ჩასცეს! თბილისის ისტორიულად ჩამოყალიბებული ორი ნაწილი, — მტკვრის მარჯვენა და მარცხენა მხარე, ერთდებოდა რუსთაველის მოედნით და ვერის დიდმართით და მოხდა საოცარი რამ: სწორედ ამ ადგილზე გადაკეტეს და გათიშეს ქალაქი. ეს მოხდა ვითომ ქალაქის ახალი ცენტრის შექმნის საბაბით. სინამდვილეში მოედნის ნაცვლად მივიღეთ განიერი ქუჩა (ე. წ. რესპუბლიკის მოედანი), სრულიად გაუგებარი არქიტე-

ქტურული ელემენტები და გახლჩილი ქალაქი. მიუხედავად ოპონენტების ხანგრძლივი ბრძოლისა, ქალაქი ვაიხლიჩა, ცენტრი ჩაკედა!

ქალაქის ასეთ გარღვევას მომავალი თაობები არ გვაპატიებენ და ჯიჟირობით, გამოასწორებენ; ამ მკვლარ ცენტრს აამოქმედებენ.

აქვე შეიძლება საერთოდ შევხვით თბილისის მოედნებსა და მათ ანსამბლებებს. დიდი თუ პატარა მოედნები თბილისში ცოტა არ არის, მაგრამ არქიტექტურული ანსამბლი არსად არაა შექმნილი.

დავიწყეთ თუ გნებავთ საბურთალოთი. მის კარიბჭეს გმირთა მოედანი წარმოადგენს. აქაური ხელსაყრელი რელიეფი არაა გამოყენებული (უტყვი ნაგებობები კი ყველა „თავისთვისაა“), ამიტომ თვალი არაფერზე შეგინერდებათ. მომდევნო, კონსტიტუციის მოედანზე განლაგებული შენობებიც განცალკევებულად დგანან. არცერთი მომდევნო არქიტექტორს წინამორბედისთვის არ შეუხედავს. პირიქით, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ განგებ გაურბოდნენ ანსამბლურობას. ნაგებობათა აქტორები კი იმ დროს წამყვანნი იყვნენ. პირველი, ადრეული შენობიდან თუ დავიწყებთ, მათი აუტორებია: ნ. ნეპრინცევი, ქ. სოკოლოვა, მ. მელია, ლ. ალექსი-მესხიშვილი და სხვები. შემდეგი მოედანი, რომელიც სააკაძის სახელს ატარებს, აბსოლუტურად უანსამბლოა. სამწუხაროა, რომ აქ გარემოს გაუთავალისწინებლად დადგმული მ. ბერძენიშვილის სააკაძის კარგი ფიგურა; იგი ცის ფონზე ნამდვილად აგებს!

აქვე უნდა გავიხსენოთ ქალაქის მთავარი ვაგზალი და მისი მოედანი. იგი იქმნება 30-იანი წლებიდან, მაგრამ ჯერაც არა აქვს დასრულებული სახე. ამ ათიოდე წლის წინათ, არც ისე ძველი შენობა, მაგრამ დასაწგრევი, დაანგრეის და ახალი ააგეს. თვით ახალი შენობის არქიტექტურა არაა სასურველ დონეზე, მაგრამ ძველს აშკარად სჯობს. აქ უცნაური ის არის, რომ სადგურს მოედანი მოუსპეს! ყოვლად გაუგებარი რამ მოხდა — მოედნის მაგიერ შექმნეს ვაგზ-

ლის „შიდა ეზო“. სწორედ ასეთ დროს ამბობენ — გამკითხავი არავინ იყო!

ძველი მოედნებიდან კიდევ თუ გავიხსენებთ ე. წ. კახეთის მოედანს, აქაც მოედნისა და ანსამბლის შექმნაზე თავი არავის შეუწუხებია.

სხვა ახალ უბნებში მოედნის, ცენტრის შექმნა, თუ არა ვცდები, არავის განუსაზღვრავს. ყოველ შემთხვევაში, ასე გამოკვეთილად არსად შეგულება. ეს კი ქალაქისათვის და თანაც მილიონიანი ქალაქისათვის, ძალიან დიდი ნაკლია. დიდი ქალაქის უბნები, ფაქტიურად, მიკროქალაქებია. მოედნები უნდა იყოს, ყველაფერთან ერთად, თავშეყრისა და დასვენების ადგილები. ასეთ ანსამბლებს, მრავალ სასიკეთო კომპონენტთან ერთად, „მუსიკალური შადრევანი“ თუ არა, ჩვეულებრივი მაინც უნდა ახლდეს.

ახლა შეიძლება შევხვით უშუალოდ ბოლო ათეულ წლებში შექმნილ უბანთა არქიტექტურას. წინასწარ შეიძლება ვთქვათ, რომ სანუგეშო არაფერია! დავიწყით პირველი ასეთი უბნიდან, ე. წ. მესამე მასივიდან. ამ მასივს თავიდან ბოლომდე ისე დაივილით, რომ არც გაგახსენდებათ არქიტექტურის მცნების არსებობა. დაახლოებით ასეთივე სურათია დიდმის მასივში, ზოლო ყველას და ყველაფერს მოწყვეტილ „დიდ დიდოში“ ჯერჯერობით სასიკეთო არაფერი ჩანს. იგივე ითქმის ქალაქის დიდი მონაკვეთის საბურთალოს შესახებ. საოცარია, მაგრამ ფაქტია, ისე დაივილით ამ უზარმაზარ ფართობს, რომ თვალი არაფერზე შეჩერდება. გიჟობით და განცვიფრებას საზღვარი არა აქვს! თითოეული პროექტი რამდენ ინსტანციას გადის, მანამ ხარაჩოები ჩამოეხსნება! ბოლოს მაინც ეღებულობთ უფორმო და უსაზო ნაგებობას!

აქვე უნდა შევხვით ქალაქის გამწვანების საკითხსაც: იგი რომ საკმარისი არ არის, ეს ბევრჯერ სხვებსაც აღუნიშნავთ, მაგრამ საქმეს მაინც არაფერი ეშველა. საბურთალოს ისეთი დიდი მაგისტრალეები, როგორიცაა — ვაჟა-ფშაველას, ყაზბეგის, მშვიდლობის გამზირები, შეიძლება ითქვას, „ყრუ“ ქუ-

ჩებია. ვინ უშლიდა ავტორებს, სხვა ვინ ეთესს თუ ვერაფერს მოიფიქრებდნენ, შუაზე მწვანე ზოლები მაინც გაეყოლებინათ? ეს სასიამოვნო გარემოს შეუქმნიდა და ქუჩებს ტრანსპორტისათვის უსაფრთხოს გახდიდა.

ყველასათვის ცნობილია, თუ ქალაქში რა დიდ როლს თამაშობს ქანდაკება. პირველ რიგში, ქალაქის სიამაყეს წარმოადგენს ისტორიულ პირთა დიდი თუ მცირე ქანდაკებები. მაგრამ ამასთან ერთად ქალაქის მშვენიერებას წარმოადგენს დეკორატიული სკულპტურაც.

თბილისში თითქოს ერთიც არის და მეორეც, მაგრამ არ არის საკმარისი, და ყოველთვის ხარისხიც როდია დამაკმაყოფილებელი. მათი განხილვა შეიძლება დავიწყით ე. ამაშუკელის სიმბოლური ფიგურით — „ქართლის დედა“. გულლიად უნდა ითქვას, რომ იგი ვახდა თბილისის სიმბოლო და ნამდვილად დამსახურებულად! იმავე ავტორის ვახტანგ გორგასალის ცხენოსანი ფიგურა, ფაქტიურად, თბილისის განმსაზღვრელად მოგვევლინა. მეტეხის დიდებული ტაძრის ფონზე გამარჯვებული მეფეა ამხედრებული. სამწუხაროდ, შოთა რუსთაველის ძეგლის სიტყვებით შემკობას ვერ შევძლებთ. იგი ცუდი ნამდვილად არ არის, მაგრამ ერთგვარად შეზღუდულია, მასში არ ჩანს დიდი შემოქმედის შინაგანი სიმძლავრე, გაქანება! ქართველი კაცი 50 წელზე მეტია რაც ცდილობს შესაფერისი ძეგლი აუგოს გენიალურ პოეტს, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ განხორციელდა ჩანაფიქრი. ამ ხნის განმავლობაში ორჯერ იყო გამოცხადებული ფართო მასშტაბის კონკურსი, მაგრამ დამაკმაყოფილებელი შედეგი ვერ იქნა და ვერ მივიღეთ. ყველასათვის გაუგებრად, ამას წინათ, მოხდა არსებული ანსამბლის გადაკეთება. შედეგი? შედეგი არავითარი! ვინ ჩაიფიქრა, ან რატომ ჩატარდა?

ე. ამაშუკელის სხვა ქანდაკებებიდან აღსანიშნავია ნიკო ფიროსმანაშვილის, ნიკალას, ლირიკული განწყობით შექმნილი ქანდაკება. იგი მნახველს, უდავოდ, ღრმად ჩააფიქრებს. ასევე ჩამაფიქრებელია ჯ. მიქატაძის გალაკტიონ-

ნი. მხოლოდ მას შესაფერო ვარემო არ ახლავს, იგი „ჩამბორულია“. ჩემი ფიქრით, მას სათანადოდ განსაზღვრული კვარცხლბეკი რომ ჰქონდეს, იგი აუცილებლად მოივებდა.

პოეტს, მომღერალს, ბრწყინვალედ გამოსახავს მ. ბერძენიშვილის დავით გურამიშვილი. მასში კარგად ჩანს ღრმად მოაზროვნე, შინაგანად ძლიერი ადამიანი, მხოლოდ აქ ერთი უცნაური რამ არის: იგი თითქოს კვარცხლბეკს ჩამოხსნეს და დროებით სადაც „მიაყურეს“. იგი დვას ყოვლად მოუწესრიგებულ და შეუფერებელ ადგილას. მე ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ძველი იქ აღმართეს, სადაც თავისუფალი ადგილი აქონეს. მისთვის ადგილი უნდა შეირჩეს, იგი ამის ღირსია!

დეკორატიული ქანდაკებები, რომლებიც ქალაქს ამშვენებს, ადამიანს ამშვიდებს, ოცნებებს ადგიმრავს და ვარემოს ალამაზებს, სამწუხაროდ, თბილისში ცოტაა. რაოდენ გამომსახველია ევროპის დიდ და პატარა ქალაქებში აგებული რთული კომპოზიციები. ასეთ სკულპტურას, როცა ის ნიჭიერადაა შესრულებული, ვერასოდეს დაივიწყებთ. თბილისში დადგმულ ამგვარ ქმნილებათაგან გამოირჩევა ორი — „მუზა“ (მოქ. მ. ბერძენიშვილი) ფილარმონიის შენობის წინ და „ვეფხვი და მოყმა“ (მოქ. ე. ამაშუკელი). პირველი თუ მასშტაბურია და სილალის განსახიერებაა, მეორე მცირე ზომისაა, კამერულია.

ქალაქის ე. წ. მცირე არქიტექტურიდან ყურადღებას იპყრობს 300 არაგველთა მონუმენტი. არქ. ა. ბაქრაძემ შესძლო მართლაც ძველი დაეღვა იმ თავდადებული ვაჟაკებისათვის, რომლებმაც სიცოცხლე მიიტანეს სამშობლოს სამსხვერპლოზე. აქ ფორმათა მრავალფეროვნება შერწყმულია ვარემოსთან და ზეაღმასვლით გამობრწყინება.

ბოლოს, აქვე გვინდა ორიოდ სიტყვა ვთქვათ ე. წ. ინდივიდუალურ, არქიტექტურულად შესამჩნევ შენობებზე. ქალაქში შეიძლება ვნახოთ რამდენიმე ისეთი შენობა, რომელიც ერთგვარ ყურადღებას იპყრობს, მაგრამ საინტერესო ხაზან შორსაა. ასეთი შენობიდან პირველ

რიგში უნდა აღვნიშნოთ მთავრობის სახლი (არქ. გ. ლეჟავა, არქ. ვ. კოკორიანი). მისი მთავარი ფასადის თაღები მშვიდია და მონუმენტური. იქვე, თითქმის მის პირდაპირ, დაბალი თაღოვანი რელიეფით შემკული მასშტაბური შენობა (არქ. ნ. სევეროვი) ითავსებს ეროვნულ საუნჯეს, შიგ მუზეუმი. ქალაქის საერთო უღიმღამო ნაგებობებში გამოირჩევა არქიტექტორ ლ. ალექსი-მესხიშვილის სამი შენობა — სპორტის სასახლე, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტი და ტელეგრაფი. მართალია, თითოეული ეს შენობა განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი, მათ სტილისტიკურად საერთო თითქმის არაფერი აქვთ, მაგრამ კომპოზიციურად ჩამოყალიბებული ნაგებობებია, ამიტომაც იქცევენ ყურადღებას.

ადგილთან კარგად არის შერწყმული ფილარმონიის შენობა (არქ. ი. ჩხენკელი), განსაკუთრებით იგებს „მუზის“ ქანდაკებასთან ერთად. ორიგინალური გადაწყვეტით ყურადღებას იპყრობს გზათა სამინისტროს შენობა (არქ. გ. ჩახავა). ასეთი კონსტრუქციის შენობები უდავოდ საჭიროა რთული რელიეფის მქონე ქალაქებში.

თავისი პროპორციებით კარგად შერწყვა ადგილს სასტუმრო „იერია“ (არქ. ო. კალანდარიშვილი). თვით შენობა ისეთი თანამედროვეა, რომელიც რომელ ქვეყანაშიც არ უნდა დადგა, ყველგან ერთნაირად „იმუშავებს“.

სიტყვამ მოიტანა და აღვნიშნავთ, რომ 70 წლის განმავლობაში ახალი სტილი არქიტექტურაში, რომელშიც პირველ ყოვლისა იგულისხმება ნაგებობის მთლიანობა, კომპოზიციური დახვეწილობა, საქართველოში არ შეიქმნა და ვერც შეიქმნებოდა.

ფორმულა იმისა, თუ როგორ უნდა განვითარდეს თბილისის უკეთესად დაგეგმარება და მისი „გაარქიტექტურება“, არ არსებობს. ეს შემოქმედებაა და არა ერთის, არამედ თაობების საქმეა.

უპირველეს ყოვლისა, მისახედა ქალაქის გეგმარება, მისთვის ერთნაირი სახის მიცემა. პირველ რიგში საჭირო



იქნება კულტურულ-ადმინისტრაციული ცენტრის მოძებნა. შექმდეში მან უნდა მისცეს ქალაქის არქიტექტურას ტონი. ამ პილო პერიოდში არის ტენდენცია ქალაქის ისტორიულად ჩამოყალიბებული, მტკერის გაყოლებასუ აგებული გეგმარება შეცვალონ განივი მიმართულებით, რისთვისაც აპირებენ „თბილისის ზღვის“ მიადამოების ჩართვას, ჩვენ კარგად გვეხმის, რომ ქალაქის გაფართოება საჭიროა, მაგრამ ამ გზით, ვეჭვობთ, რომ რაიმე გამოვიდეს.

არის კიდევ ერთი საშიშროება. მომავალში ქალაქის მოსახლეობის ზრდის ტემპი თუ არ შემცირდება, მოსალოდნელია თბილისი-რუსთავი-მცხეთის შეერთება, ღმერთმა ნუ ქნას ეს!

არქიტექტორებმა დაგეგმარებისას მარჯვედ უნდა გამოიყენონ ქალაქის ტერიტორიის აქტიური რელიეფი. სხვა ქალაქებს ერთი გორაკი აქვთ სანატორიული, ჩვენში კი ღვთით ბოძებულია მრავალფეროვანი რელიეფი.

ქალაქის ფართის გაზრდის საწინააღმდეგოდ, ყველგან მიმართავენ შენობათა სიმაღლეების გაზრდას. ჩვენ მაღალი სახლები არ გვაკლია, მაგრამ ვერტიკალურ გეგმარებას აკლია სიმაღლეთა ურთიერთშერწყმა, კომპოზიციის მოძებნა.

აქვე აღსანიშნავია, რომ რამდენიმე ათეული წელია, რაც ქალაქის ფუნქციურ გაძიჯვნას აპირებენ, მაგრამ ვერ მოხერხდა. და ძნელიცაა, მაგრამ აუცილებელია საცხოვრებლის საწარმოსგან გამოიჯვნა.

ერთ რამეზე კიდევ შეიძლება აქ ყურადღების მიქცევა. ესაა ქალაქის ძველ, ჩამოყალიბებულ უბნებში ახალი ობიექტის ჩადგმა. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ეს უნდა მოხდეს დიდი ტაქტით. ჩვეულებრივ ხელუხლებლად ტოვებენ ძველ და ახალს მის გარეთ აშენებენ (პარაზი, რომი, პეტერბურგი). თბილისში ასე არ არის. სხვა ყველაფერს რომ თავი გაჯანებოთ, ამ მხრივ მარტო ღვთისმშობლის ქუჩაზე, ფასაღზე გამოტანილი კიბიანი სახლი რად ღირს. აქ ყველაფერი უადგილო და უმასშტაბოა.

აღმოსავლეთის ცხელი ქვეყნებისათვის დამახასიათებელია და ამდენად სა-

ჭიროც დახურული ეზოიანი შენობები, ასეთი შენობები ისტორიულმა აუცილებლობამ წარმოშვა. ასეთი შენობები ხელს უწყობდა ადამიანთა სიახლოვეს, ურთიერთპატივისცემას და სიყვარულს, მოქონდა სიმყუდროვე და ჩრდილი. ახლა არქიტექტორები ცდილობენ ბინების მაქსიმალურად განიჯვას. განიჯვებით მართლაც ნიაფდება ბინები, მაგრამ იმავე „ნიაფს“ მიყვება ბევრი სიკეთე და მათ შორის ადამიანის ადამიანთან სიახლოვე, სითბო. ვფიქრობთ, ეს „ობლად“ (რომ არა ვთქვათ „უპატრონოდ“) მდგარი სახლები არაფრით არ ამართლებენ „სახლის“ იდეალს.

ერთი რამეც ვარკვევით და ხმაძალდა უნდა ვთქვათ. ათეული წლების განმავლობაში დამკვიდრდა მნიშვნელოვანი ნაგებობების კონკურსგარეშე აშენება. სამწუხაროდ, სათანადო ორგანიზაციები კონკურსის უპირატესობას ვერ იყენებენ (ჩვეულებრივ მიდის ბრძოლა დაკვეთის ხელში ჩასაგდებად). განსაკუთრებით უარყოფითად მოქმედებს ეს ქანდაკებები. თბილისში რაც ცუდი ქანდაკებებია, — ასეთი გზითაა დადგმული.

არ შეიძლება ხაზი არ გავსვათ იმ ვარემოებას, რომ ჩვენს საუკუნეში, საერთოდ მთელ მსოფლიოში, არქიტექტურა გახდა, თუ შეიძლება ითქვას, კოსმოპოლიტური, რაც გამოწვეულია, უპირველეს ყოვლისა, კულტურის საზღვრების გარღვევით. ბევრი რამ ქვეყნებს შორის საერთოა. ამავე დროს ხდება მასაღის — ბეტონის, ლითონის, მინის — უნიფიცირება. ამიტომაც, ეროვნული არქიტექტურის შექმნა ურთულესი პროცესია, მაგრამ მასზე უარის თქმა ნამდვილად არ შეიძლება. ჩვენი განათლებული, გემოვნებიანი არქიტექტორები უნდა ეცადონ საერთო, საკაცობრივოსთან ერთად გამოიყენონ წინაპართა დიდებული ნაღვანი და ამქვეყნად დამკვიდრონ საკუთარი გზა.

კოეტური მეტაფორებით გაჯერებული ტილოები

ინგა ქარაია

დათო სულაკაური ოთხმოციანელების სახელით ცნობილ მხატვართა იმ წრის წარმომადგენელია, რომელმაც გააღრმავა ორმოცდაათიანი წლების შემოქმედთა მხატვრული ძიებები და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ახალი შინაარსისა და ეიზუალური ხატების შექმნაში, პიროვნული მსოფლალქმის გამოვლენასა და მკაფიო ინდივიდუალობისკენ სწრაფვაში.

ჰუმბერტბასთან ზიარების სურვილს დათო სულაკაური მუდმივი ძიებებისკენ მიჰყავს, რაც ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებშივე შეიმჩნეოდა და ინტერესთა მრავალფეროვნებაში გამოვლინდა. თავდაპირველად იგი ფერწერის რესტავრაციის ფაკულტეტზე სწავლობდა, შემდეგ ფერწერისა და ქანდაკების ფაკულტეტებზე გადავიდა (1972-78), მაგრამ არ დააკმაყოფილა აკადემიური სწავლების მეთოდმა და ცნობილი მხატვრის, ედმუნდ კალანდაძის სტუდიას მიაშურა, შემოქმედებითი პროცესისადმი მისი დამოკიდებულება გაიზიარა. მასწავლებლის პოზიციასთან სულიერი სი-

აზლოვე დღესაც ნათლად შეიმჩნევა მხატვრის შემოქმედებაში, მაგრამ მისი ნამუშევრები შორსაა ეპიკონობისაგან, გარდატეხილია ინდივიდუალური ხედვის პრიზმაში და გამოირჩევა დამოუკიდებელი მხატვრული კატეგორიების შექმნისკენ მისწრაფებით, უღერს თავისუფალი, ორიგინალური ხმით.

სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ დათო სულაკაური თუშეთის სკოლა-ინტერნატში ხატვას ასწავლიდა და მთაში ყოფნისას უამრავი პეიზაჟი, ჩანახატი და ეტიუდი შექმნა. რომანტიკულ შთაბეჭდილებებთან ერთად ისინი ყოფი: გარკვეულ რეალიებსაც ირეკლავენ, მაგრამ არსებითად განსხვავებიან ვიზუალური რეალობის ზედმიწევნითი გახსნისაგან. თუშეთში შესრულებულ ზამთრის პეიზაჟებში უკვე შეინიშნება საკუთარი მხატვრულ-კოლორისტული სისტემის ჩამოყალიბების ცალკეული ნიშნები, რამაც შემდგომში ხედვისა და სამყაროს აღქმის საერთო ხასიათი განსაზღვრა. 1988 წელს მხატვრის სახლში, მიმდინარე წელს კი ქარვასლაში



გაპართულ გამოფენებზე ნათლად გამოჩნდა მხატვრის ხელწერის მკაფიოდ გამოხატული თავისებურებები. რაც ტილოზე სუფთა, ლოკალური ფერების ლოგიკურ განლაგებასა და სახვითი ზერხების თავისთავადობასთან ერთად სახის ემოციური განცდის უნარში იჩენს თავს.

დათო სულაკაურის მხატვრული სისტემის სიღრმისეულ საფუძველს მასალის შესაძლებლობებისა და პიროვნული საწყისის მაქსიმალურად გამოვლენის ამოცანა წარმოადგენს. წლების განმავლობაში შექმნილი გამოცდილების მიუხედავად ფერმწერი მუდმივად ინარჩუნებს იმთავითვე განსაზღვრულ გზასთან უწყვეტ კავშირს, არ მიდის მისგან შორს და დაუცხრომელი ექსპერიმენტებიც აპრიინციპებისადმი ერთგულებას ადასტურებენ. მხატვარი ძირითადად მუშაობს პასტოზური მონასმებით, რომელთაგან თითოეულს საკუთარი ძალა, ხარისხი და ადგილი გააჩნია. ისინი ხან კონტრასტულად უპირისპირდებიან ერთმანეთს, ხანაც სხვადასხვა ძალით შერეული და ფერადოვანი სიმკვეთრით გამოყოფილ მასის მეშვეობით იძენენ სპეციფიკურ ქლერადობას.

დათო სულაკაური დიდ ყურადღებას უთმობს გრაფიკულ ხელოვნებასაც. მისი გრაფიკული კომპოზიციები გამოირჩევა თავისებური ინტონაციითა და ხაზოვანი რიტმის მეტყველი ქლერადობით. აქაც თვალშისაცემია მასალის (ცხიმოვანი ფანქარი) ფაქტურული შესაძლებლობის მაქსიმალური გამოვლენისკენ ლტოლვა და შინაგანი თავისუფლება. გამოიყოფა შიშველი ფიგურების სერია, რომელიც ძირითადად შავ-თეთრის შთამბეჭდავ გათამაშებაზეა აგებული და ბუნებრივი პოზის შესატყვისი, ცოცხალი და დინამიკური რიტმით ხასიათდება, ხოლო ნათელი და მუქი ლაქების ერთობლიობა ლოგიკური მკაფიოებით გამოირჩეულ პლასტიკას ქერწავს. განზოგადებული ხასიათის პორტრეტებში კი მხატვარს პერსონაჟთა გარეგნული თვისებებისა და კონკრეტული განწყობილებების ასახვა იზიდავს.

მიუხედავად ზაზის ექსპრესიული თვისებისადმი შეუნელებელი ინტერესისა, დათო სულაკაურის ექსპერიმენტები ძირითადად ფერწერას უკავშირდება. საკუთარი მიგნებების სრულყოფასთან ერთად მხატვარი გამომსახველობის ახლებური საშუალებების მუდმივ ძიებაშია. მუშაობს ცნობილ რესტავრატორ ა. ოვჩინიკოვთან და სწავლობს შუა საუკუნეების სახვით ტექნოლოგიას, იყენებს ტემპერის მასალას, მიმართავს შუა საუკუნეების ხატწერის ტექნიკას — ხეზე ლეკვასის ან პერლიტის გრუნტს, ბუნებრივი მინერალებისგან საკუთარი ხელით ამზადებს პიგმენტებს, რაც მის ნამუშევრებს ტიხრული მინანქრის ფაქტურის სპეციფიკასთან აახლოებს.

ქართული მონუმენტური ფერწერის შესწავლამ და მსოფლიო ცნობილ ოსტატთა ხელოვნების გაცნობამ დათო სულაკაურის ფერწერას XX საუკუნის დასავლეთის ხელოვანთა შემოქმედებისა და ეროვნული ტრადიციებიდან მომდინარე იმპულსებით საზრდოობის ნიშანი შესძინა. იმავდროულად კი მისა მხატვრული დიაპაზონი გააფართოვა, დასაბამი დაუდო ჭეშმარიტ შემოქმედებით პროცესს, სავსებით დამოუკიდებელი სახე მიანიჭა მის ფერწერას.

დათო სულაკაურის მხატვრულ ინტერესთა სფერო საკმაოდ მრავალფეროვანია. მის ნაწარმოებს შორისაა პეიზაჟი, პორტრეტი, ნატურმორტი, ანიმალისტური ხასიათის ნამუშევრები თუ რელიგიური თემატიკისადმი მიძღვნილი მრავალფიგურიანი კომპოზიციები. მხატვარი რამდენჯერმე უბრუნდება თითოეულ მათგანს, რაც გამოწვეულია ყველა ფანრში საკუთარი, სუბიექტის ემოციური დამოკიდებულების გამოხატვის სურვილით. გამოდის კონკრეტული მოტივიდან, მაგრამ ისწრაფვის შესძინოს მას უფრო ტევადი ქლერადობა, მიანიჭოს ზოგადი ხასიათი. ანიმალისტური შინაარსის ნაწარმოებებში („მგელი“, „ბუ“) გამოსახულება განთავსებულია დაუკონკრეტებელ, ზოგად გარემოში, რომე-



ლიც თავისუფალია ყოველგვარი აქსესუარისაგან, და, ამავე დროს, რამდენიმე ნეიტრალური ლაქით შევსებული სიცარიელე (ისევე, როგორც მხატვრის ნამუშევრების უმრავლესობაში) ემოციური დამუხტულობის შეგრძნებითაა გამსჭვალული. იგივე თვისება შეინიშნება ნატურმორტებისა და პორტრეტების მხატვრულ ტრანსფორმაციაშიც. დათო სულაკაური უკანასკნელ წლებში იშვიათად ქმნის კონკრეტულ პიროვნებათა პორტრეტებს. ადრეულ წლებში მან შეასრულა თავისი ახლობლების არაერთი საყურადღებო ღირსეუბით გამოჩენული პორტრეტი, მოგვიანებით კი კონკრეტული თანამედროვეები მთლიანად ქრებთან მისი ხედვის არეალიდან (თუ არ ჩავთვლით მეუღლის — ნინო ყიფშიძის პორტრეტს). შესაბამისად, მათ ადგილს იკავებენ განზოგადებული ხასიათის პორტრეტები და ფიგურები, რომლებიც ერთგვარ შესაშვადებელ „შტუდიებს“ წარმოადგენენ შემდგომი, მასშტაბური შინაარსის შემცველი მრავალფიგურიანი კომპოზიციებისთვის, ბიბლიური სიუჟეტებისთვის.

დათო სულაკაურის ბიბლიური სერია ყალიბდებოდა და იქმნებოდა ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ რელიგიური სახეები ფართო ნაკადად შემოიჭრებოდა თანამედროვე მხატვრულ კულტურაში. ამ თემასთან მიმართებისას ფერმწერს არ შეეძლო არ გაეცნობიერებინა ცნობილ ხელოვანთა ტრადიციები, მოყოლებული რენესანსიდან იმ ოსტატობამდე, ვინც თავიანთ ტილოებს XX საუკუნეში ქმნიდნენ. შეწვევით ტრადიციასთან მიბრუნება ძალზე რთული აღმოჩნდა, მაგრამ მხატვარმა შეძლო ტრადიციული, კანონიკური გზისგან განრიდება და აქცენტი მისთვის ნიშანდობლივ სახვითი ფორმის პრობლემებზე გადაიტანა. ბიბლიურ თემატიკაზე შესრულებულმა ნამუშევრებმა დასაბამი დაუდეს სრულიად ახალ თავს დათო სულაკაურის მხატვრულ ბიოგრაფიაში და მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია მის მომავალ სხვა ნაწარმოებებზეც, რომლებიც

ამერიიდან მყარად დაუკავშირდა მარადიული ფახეულობების შეცნობისა და სულიერების მიღწევის პრობლემებს.

მთავარი, რაც თვალშისაცემია დათო სულაკაურის ბიბლიურ ინტერპრეტაციებში, არის ახალი აღთქმის თემატიკისა და სახვითობის თანამედროვე საშუალებების ორგანული შერწყმა. საყურელი და ფილიგრანულად დამუშავებული კოლორისტული სისტემის მეშვეობით ფერმწერი არა მხოლოდ საკუთარ ემოციებს გადმოსცემს, არამედ მაყურებელი შეჭავს ღრმა ქვეტექსტებით, მარადიული კითხვებით აღსავსე სამყაროში და მის ყურადღებას წარმართავს სულიერებისკენ, მისი მნიშვნელოვანების გაცნობიერებისკენ.

მხატვრის ბიბლიური ვარიაციებთან სპეციფიკური საიდუმლო, ორიგინალური ტექნოლოგიისა და გრუნტის გამოყენებასთან ერთად, ფერწერულ მეთოდშია საგულვებელი. საღებავები განლაგებულია ისეთი რთული და დინამიკური პროპორციებით, რომ ძირითადი ტონი, რომელიც საერთო ფერადოვან გამას უნდა განაპირობებდეს, არ გამოიყოფა, არამედ უსასრულოდ იცვლება თითოეული ფერის ინტენსივობა, დაძაბულობა და ქლერადობის ხასიათი. მონასმის მიმართულება თან მისდევს განცდის მოძრაობას, ერწყმის მას და სურათის გამოისახველობის მყარ საფუძვლად გვექვლინება. სწორედ ასეთი, მუსიკალური რიტმის ფერწერის მეშვეობით იძენს მეტყველ გამომსახველობით თვისებებს სულიერ წონასწორობისა თუ დრამატიზმით გამსჭვალული განწყობილებების ხორციელებმა.

მაყორულ ფერთა კონტრასტულ დაპირისპირებაში თითოეულს საკუთარი, ზუსტად განსაზღვრული ადგილი გააჩნია და თემის ზედმიწევნით გახსნისთვისაა გამიზნული. მომენტის დრამატული ხასიათის ხაზგასმისათვის მხატვარი ხშირად გარკვეულ ფერს კონკრეტულ დატვირთვას ანიჭებს და სიტუაციისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვის ფუნქციასაც აკისრებს. ამ



მზრივ საინტერესოა „იერუსალიმში შესვლა“, რომელშიც იესოს ფიგურა მასისგან სიმბოლურად მოხაზული შარავნდელით გამოიყოფა, ხოლო შენობის თეთრი ფრაგმენტი უკანა პლანზე შესაბამის განწყობას ქმნის, სიწმინდისა და სინათლის განცდით მსჭვალავს კომპოზიციას. ბიბლიური თემის კულმინაციურ სცენაში („გარდამოხსნა“) წითელი ფერის ლაქა, რომელზეც ადამიანთა ფიგურებია გამოსახული, უგუნურთა მიერ ჩადენილი ცოდვის განსახიერებად აღიქმება და იმავდროულად მომენტის დრამატულ ხასიათსაც გამოჰკვეთს, უკანა პლანის თეთრი ლაქა კი ისევ სიწმინდის გამარჯვების სიმბოლურ მინიშნებას წარმოადგენს. უნდა აღინიშნოს, რომ დათო სულაკაურისთვის თეთრი ფერი არ არის კოლორიტის გამამდიდრებელი საშუალება, არამედ უმეტეს შემთხვევაში ერთგვარ მაკეთილშობილებელ როლს ასრულებს და საერთო გამის თავისებურ აქცენტადაც გვევლინება. ზოგ შემთხვევაში კი იგივე თვისებას ღია და მუქ ტონების მკვეთრად კონტრასტული დაპირისპირება იძენს. მაცხოვრის მოიქროსფრო-მოიწვანო („გამოცხადება“) ან ღია მოცისფროში („იუდას ამბორი“) გადაწყვეტილი ფიგურა მკაფიოდ გამოიყოფა ნეიტრალურ გარემოში გამოსახულ მოწაფეთა მუქი ტონალობის გუნდისაგან. ამ ნამუშევრების მონასმთა რიგში: მეტია ცივი და თბილი ტონების კონტრასტიც და ნათლად ჩანს დათო სულაკაურის ხელწერის ის თავისებურება, რომელიც სიბრტყისა და სივრცის გათამაშებაში, ლოკალურ ფერთა ხშირად ძნელად წარმოსადგენ შეხამებაში გამოიხატება. ამგვარი დამოკიდებულება მოვლენისადმი სუბიექტის ინდივიდუალურ მიმართებასთან ერთად სიტუაციის ამაღლებულ ხასიათსაც გამოჰკვეთს.

მხატვრის ყურადღება მიპყრობილია თემის შინაგანი არსის გამოვლენისაკენ და, აქედან გამომდინარე, სერიის ნამუშევართა უმრავლესობაში თითქმის უგუდებულია გარემომცველი სინამდვი-

ლის შემცველი სივრცობრიობა (სივრცობი თუ სხვა კომპონენტები). ზოგ შემთხვევაში კი პერსონაჟებს თეთრი გრუნტის ხელშეუხებელი ფონი გამოჰყოფს რეალური გარემოციდან („გარდამოხსნა“), რაც სიტუაციის გამოკვეთის ამოცანას ექვემდებარება.

დათო სულაკაურის ბიბლიური სერია აგებულია უჩვეულო, არატრადიციული ხერხებით და უფრო ინტუიციური მხატვრული აღლოთია მოძიებული (თუმცა კომპოზიციისაში „მადლება“ შეიძლება ანდრეი რუბლიოვის ცნობილი ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი არქიტექტონიკა შეინიშნებოდეს, მაგრამ ამ შემთხვევაში მხატვარი ცდილობს არ დაარღვიოს ჩვენს წარმოსახვაში არსებული ზატება და იმავდროულად გაამდიდროს იგი საკუთრი ხედვის ნიშნებით, ფერწერული გადაწყვეტის თვალსაზრისით კი ისევ თავისივე პოზიციის ერთგული რჩება). თემის არაკანონიკურა ხორცშესხმისადმი ინტერესი მთელი სასახისთ იკვეთება წალკის ეკლესიის მონასტულობისათვის შესრულებული ესკიზების სერიაში, რომელიც მრავალრიცხოვან სიუჟეტურ კომპოზიციებს, ცალკეულ მოციქულთა თუ წმინდანთა პორტრეტებს მოიცავს. თითოეულ მათგანზე მხატვარი გულდასმით მუშაობდა, შეასრულა უამრავი ჩანახატი, ეძებდა ყველაზე გამომსახველ პოზასა და შესტს, რომელიც მთლიანობაში მოაქცევდა მაყურებლისა და მოხატულობის ემოციურ განწყობილებას, ხოლო თემატიკა შეარჩია იმ სულისკვეთებით, რომ დღევანდელობასთან მისადაგებული ყოფილიყო („იერუსალიმს მოსვლა“, „იუდას ამბორი“, „გარდამოხსნა“ და სხვ.). ამასთანავე შეეცადა გაეთვალისწინებინა მონუმენტური მხატვრობის პრინციპები და მრევლისთვის სიტუაციაში თანამონაწილეობის, თანაგანცდის შთაბეჭდილება შეექმნა, რაც კომპოზიციის არქიტექტონიკული ორგანიზაციით უნდა მიღწეულიყო. ექსპრესიული დეფორმაციის ნიშნით აღბეჭდილი კომპოზიცი-

ების ფერითი გადაწყვეტა მუქ, რუხ და მოთეთრო-მოოქროსფრო ტონებს უნდა დაფუძნებოდა (მისგან დამოუკიდებელ მიზეზთა გამო ფერმწერს ეკლესიის მონატა არ დაუსრულებია). მხატვრის აზრით, ამგვარი „გრაფიკულობა“ ხელს შეუწყობდა სიტუაციის მნიშვნელოვანების შეგრძნებას. შემდეგში, როცა იძულებული გახდა მონატის სამუშაოები შეეწყვიტა, დათო სულაკაურმა ჩანაფიქრი სასურათე სიბრტყეზე გადაიტანა და დამოუკიდებელ სახით ნაწარმოებებად აქცია, ცოცხალი, შინაგანი დამუხტულობით აღსავსე ადამიანთა თავისებური, პორტრეტული გალერეა შექმნა ყურადღებას იპყრობს მაცხოვრის მშვიდი, გაწონასწორებული სახე, რომელიც შთამბეჭდავით დისონანსია პროფილში გამოსახული იუდას ცინიზმით გაჯერებულ მიმიკასთან. ექსპრესიული რიტმით მოცულნი წმინდანთა გამოსახულებები, რომლებიც მთლიანად ავსებენ სასურათე ზედაპირს, თემის ემოციურად გახსნილია და სულიერების ხაზგასმის ამოცანას ემსახურებიან.

იმდენად დიდია დათო სულაკაურის ინტერესი ბიბლიური სიუჟეტების მხატვრული ხორცშესხმისადმი, რომ მას უკვე აღარ ძალუძს გამორიცხოს იგი საკუთარი, სხვა ნამუშევრების არეალიდან. თვით ისეთ, ერთი შეხედვით ჩვეულებრივ პეიზაჟშიც მოტივი, უბრალოდ ბუნების, კონკრეტული ადგილ-მდებარეობის ხალული ხატი კი არ არის, არამედ ყოველთვის შეიცავს სულიერების რაღაც ელემენტს. ამ მხრივ საინტერესოა კომპოზიცია „ტყეში“, რომლის ცენტრალურ ნაწილში აქცენტირებულია მოძღვრის მცირე ზომის, თითქმის პირობითად მოხაზული ფიგურა. მისი მუქი სილუეტი მძაფრ კონტრასტს ქმნის მონათესავე ფერებით გამოძერწილ, სიღრმეში მიმავალი გზის კლაკნისა და ხეებს შორის გამოძრთვალ ნათებასთან, რომელიც ჭეშმარიტებისკენ მიმავალი გზის მანიშნებლად აღიქმება. შუადღის ხვატით მოცული, ოქროსფრად დაფენილი პე-

იზაფი („ყანა“) მაცხოვრის მარტოსულ ფიგურის მეშვეობითვე მნიშვნელოვან, საიდუმლოებით აღსავსე პოეტურ მეტაფორად გარდაისახება. ლიტერატურული მეტაფორულობა ამ შემთხვევაში სახსებო ბუნებრივად უთავსდება ფერწერული პრობლემატიკის ხასიათს, როცა ლაქის სისუფთავე და მონასმის თავისუფლება კომპოზიციებს ექსპრესიულ თვისებებს ანიჭებს და მძლავრი განზოგადებით მუხტავს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, დათო სულაკაურის შემოქმედებაში ხშირია თემის ვარიანტების შემთხვევები, რასაც პიროვნული ემოციების გამოხატავსთან ერთად, ბიბლიის მრავალწახნაგოვან პლასტიკაში წვდომის სურვილიც განაპირობებს, წმინდა მხედრების რამდენიმე ვარიანტის შორის გამოიყოფა სამფიგურიანი კომპოზიცია („წმინდა მეომრები“). ოქროსფერი სივრცის ფონზე გამოსახული ფიგურათა მუქი სამოსელი მკვეთრად უპირისპირდება შარავანდღის ნარინჯისფერ-წითელ, ღროშის ვარდისფერ-ყვითელ ლაქებს და კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს მხატვრის ხელწერის თავისებურებას — რამდენიმე ლაქა-მონასმის მეშვეობით მიაღწიოს შთამბეჭდავ ფერწერულ ეფექტს. ნამუშევრის სახვათი მხარე გარკვეულ სულიერ ნათესაობას აუღენს წმინდა გიორგის მინანქარში შესრულებულ ცნობილ ნიმუშთან და დათო სულაკაურის ფერწერის კიდევ ერთ ნიმუშან-თვისებას ეროვნული ტრადიციების ასოციაციური გააზრებისა და ორიგინალური გადაწყვეტის უნარს ააშკარაებს.

რელიგიური თემატიკისკენ მიბრუნება დათო სულაკაურისთვის შემთხვევითი არ ყოფილა. მარადიული ფასეულობები ხელოვანს აძლევენ სინამდვილის ფილოსოფიური გააზრებისა და იმ ზნეობრივი პრობლემების დაყენების საშუალებას, რასაც თანამედროვე საზოგადოება აწყდება. შემთხვევითი არც ისაა, რომ დათო სულაკაურის სახეები მრავალპლანიანია და მის ინტერესს მა-



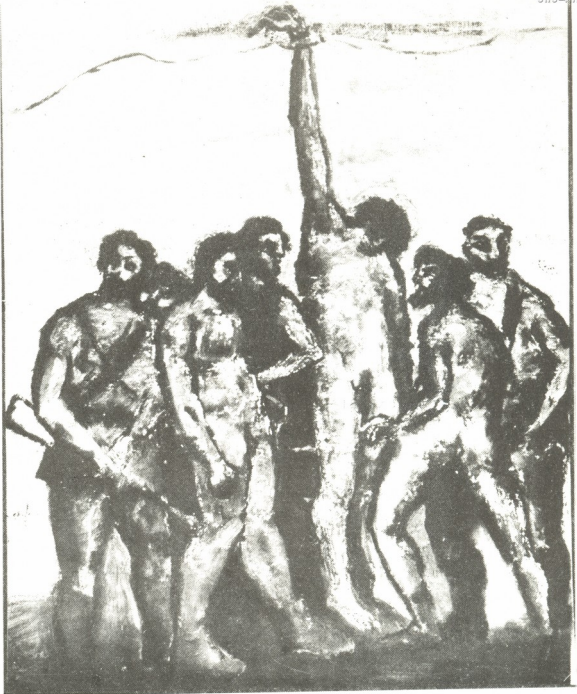
ცხოვართან ერთად იუდას სახეც იწვევს („იუდას საფასური“, „იუდას ამბორი“). მხატვარი თემას ყოველთვის დღევანდელობის შესატყვისი სულისკვეთებით არჩევს და ამიტომაც მის ნაწარმოებებს შორის მრავლადაა ავტორისეული კონცეფციის გამომხატველი კომპოზიციებიც.

დამკვირვებელი, ინტერპრეტატორი მხატვრებისგან განსხვავებით, რომლებიც გარესამყაროს რაღაც გარკვეული მანძილიდან ჭკერტენ და მის შესახებ განყენებული კუთხით მსჯელობენ, დათო სულაკაური თითოეულ სიუჟეტს საკუთარი ბიოგრაფიის შემადგენელ ნაწილად გაიაზრებს, თავისთვის გამოიხსნის უშუალო თანამონაწილედ აღიქვამს ან თანადროული ეპოქის სულის გამომხატველს ხდის. სწორედ ამიტომაც არ შეეძლო მას გულგრილი დარჩენილიყო საქართველოში უკანასკნელ ხანს დატრიალებული მოვლენების მიმართ. შემაშფოთებელი ნოტები ჯერ კიდევ ორი წლის წინ შესრულებულ პეიზაჟურ კომპოზიციებში („ზამთარი“, „აზვდარი“) გაისმა, როცა მხატვარი თითქოს ერთგვარად წინასწარმეტყველურმა განცდამ შეიპყრო, რამაც მისი ექსპრესიული მონასმი უფრო გაამძაფრა და მაჭორული ჟღერადობაც გააძლიერა. თანამედროვეებისადმი კაცთმოყვარეობის მცნებას შესხენებდა აჟღერდა „არა კაც ჰკლა“, ხოლო რუსთაველზე საბედისწერო ვასროლის შემდეგ მხატვარი უკვე აღარ შემოიფარგლება ემოციური ასოციაციურობით და აქტიურად გამოხატავს საკუთარ მოქალაქეობრივ პოზიციას. თუ თავდაპირველად ეს იყო დიდი სულიერი შეძრწუნების განცდა, შემდეგში იგი თავისებურ შინაგან პროტესტში გადაიზარდა („მკვლელები“, „გასროლა“). ამ ნამუშევრებში არ არის პერსონაჟთა პორტრეტული დახასიათება, გამოსახულება აგებულია მძლავრ დეფორმაციებზე, რითაც ავტორი კიდევ უფრო ამძაფრებს სიტუაციის დრამატულ ხასიათს. მუქი, განწყობილების დამამძიმებელი

ფორმისა და პერსონაჟთა დინამიკური ფიგურების ურთიერთმიმართება კომპოზიციას ტრაგიკულ მასშტაბურობას ანიჭებს („დეკემბერი-იანვარი“). დაჭრილის სახეზე აღბეჭდილი მწარე ღიმილი და დანარჩენთა თვალების გამოძევებული მკვეთრ აქცენტად აღიქმება სურათის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში და ნათლად გამოხატავს მიმდინარე მოვლენებისადმი შემოქმედის დამოკიდებულებას.

მხატვარი გრძნობს, რომ სამყარო დაიძრა ჩვეული ჩარჩოებიდან და ყოველდღიურობის მონოტონურობაში მიჩქმალულმა კატეგორიებმა წინ წამოიწიეს, კაცობრიობას ისევ შეახსენეს საკუთარი მნიშვნელობა და დანიშნულება. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის, რომ პოლოდროინდელი სურათების პარალელურად დათო სულაკაური ისევ ბიბლიურ თემატიკას უბრუნდება და თანამედროვეობის რთული პრობლემებიდან გამოისავალს სულიერი ფასეულობისკენ მიბრუნებასა და ერის სულიერ განწმენდაკათარზისში ხედავს.

ფორმის ესთეტიკურ სიწრფელესთან შერწყმული მონუმენტურობა და ხაზგასმულად ლირიკული ხასიათი ჰუმანური იდეალებისა და სულიერი პრობლემების სიღრმისეულ აზრს ავითარებენ, რაც დათო სულაკაურის შემოქმედებას მადალმოქალაქეობრივ პათოსს ანიჭებს და მისი ნაწარმოებების მეტყველ შთამბეჭდაობას განაპირობებს.

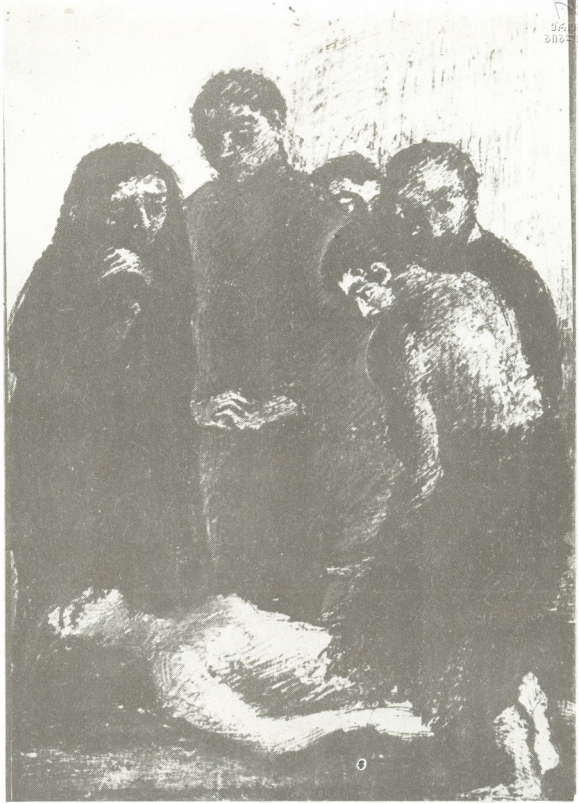


წამება

დავით სულაკაური



სამხრული



იანვარი თბილისში



გარდამოხსნა



პეიზაჟი



ԵՅԵ

Սյունիք





პეიზაჟის მოტივი

პეიზაჟის მოტივი



თუშეთიდან სამაჩაბლომდე

ღამით სულაბაური გვევლინება როგორც გამორჩეული ხედვისა და სტილის მფლობელი მხატვარი. ერთგვარი ესკიზურობა, მხატვრულ ფორმათა დაუსრულებლობა ავტორის გარკვეულ პოზიციას გამოხატავს. მხატვარი ცდილობს გვაჩვენოს სამყაროსეული საგნები და მოვლენები ერთგვარი ქმნადობისა და ჩამოყალიბების პროცესში, და ამ გზით გამოხატოს ის შემოქმედებითი აქტი, რომელიც მხატვრული სახისა და ფორმის წარმოშობას უსწრებს წინ. ამდენად შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრის ექსპრესიის საგანია არა გარე სამყარო, არამედ შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც მისი სულის მოძრაობასთან არის დაკავშირებული. სწორედ ეს შინაგანი მოძრაობაა ის საფუძველი, საიდანაც ამოზრდილია ავტორის სულიერი ცხოვრების ამსახველი, ამ სულიერების ნიშნით აღბეჭდილი მხატვრული სამყარო.

სამყარო სივრცეში არსებობს, ნახატი კი სიბრტყეზე იქმნება. თუკი მხატვრობა არ წარმოადგენს სინამდვილის მიბაძვას, არამედ შეადგენს მის ექვივალენტურ, ცოცხალ რეალობას, მაშინ მხატვარმა უნდა დასძლიოს სივრცე, გარე სამყაროდან შემოსული კომპონენტი.

ვფიქრობთ, სწორედ აქ ვლინდება მხატვრისა და, საერთოდ, ზელოვანის ძირითადი პოზიცია — ასახოს და გამოხატოს არა მისგან განსხვავებული რამ (გარე სინამდვილე) არა-

მედ შექმნას ამ სინამდვილის ექვივალენტური, საკუთარ თავთან შერწყმული შინაგანი რეალობა.

ღამით სულაბაურის ფერწერა სწორედ ამ ექვივალენტის შექმნის ცდაა. შეიძლება ითქვას, რომ აქ საქმე გვაქვს იმ შინაგანი მოძრაობის გამოხატველ ქმნილებებთან, რომლებსაც ერთი მხრივ თავისი დამოუკიდებელი და განუყოფელი არსებობა აქვთ, მეორე მხრივ, კი, განუყოფლად არიან შერწყმულნი თვით ავტორის სულიერ ცხოვრებასთან და ამ სულიერების ნიშანსვეტებსა და სიმბოლოებს შეადგენენ.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ყველაფერი ის, რასაც მის ტილოებზე ვხედავთ, თუშეთის ლირიკული პეიზაჟებიდან დაწყებული და სამაჩაბლოს დღევანდლობის ამსახველი შემზარავი, სურათებით დამთავრებული, არის რეალობა, ის გათავისებულები, ადამიანის სულში გარდატეხილი რეალობა, რომელშიც უფიქრია, უმოქმედია და უცხოვრია მხატვარს.

მ. ა.

რუსთაველის თეატრი

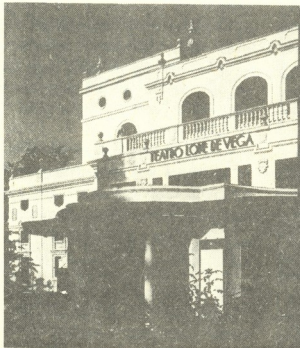
საქილიის „ექსპო-92“-ში



ნოდარ გურაბანიძე

სალვადორ დალი თავის ბრწყინვალე მოგონებებში წერს, „ანდალუზია მინებდა საპარის სიცხესო“. სწორედ საპარის უდაბნოს პაპანაქება იდგა ივლისის თვეში, როცა რუსთაველის თეატრი ეწვია სევილიას (ანდალუზიის ამ ერთ-ერთ ყველაზე დიდ ქალაქს, რომლის კულტურული ტრადიციები საუკუნეების სიღრმეში იღებენ სათავეს და რომელსაც ერთ დროს, ორი სამყაროს დედაქალაქობის პრეტენზიაც ჰქონდა) როგორც მსოფლიო გამოფენის „ექსპო-92“ კულტურული პროგრამის ერთ-ერთი საპატიო მონაწილე. თანამედროვე

კომფორტული სასტუმროს ფანჯრიდან მოჩანს სევილიის ცნობილი სტადიონი და უზარმაზარი შადრევანი, რომლის შხეფებიც მზისაგან გავარვარებულ ჰაერში კრთიან და ციმციმებენ, ძლიერი სიციხისაგან გამოფიტული მიწა იშლებს, ყავისფერ სილად იქცევა და ქვაფენილსა და გაზონებს თხელ ფენად გდებდა. ვრცელ პროსპექტებზე — რომელთა ორივე მხარეს „ექსპო-92“-ის სიმბოლური გამოსახულებანი გამოუყრავთ ნაშუადღევს „სიესტას“ დადგომის ეკმს, თითქმის ვერ ნახავთ გამვლელს, იშვიათად თუ მოჰკრავთ თვალს „კოკა-კო-



TEATRO RUSTAVELI
TBILISI, GEORGIA



ლას“ რეკლამასავით მომრავლებულ ტურისტსაც კი (წელს ესპანეთს ესტუმრა საშოც მილიონზე მეტი ადამიანი. აქედან, სევილიის „ექსპო-92“-ის მნახველთა რიცხვმა ოცი მილიონი შეადგინა). მხოლოდ ქალაქის ცენტრში, ე. წ. „ძველ სევილიაში“ არ წყდება მდულარე ცხოვრების რიტმი. აქ არც ისე ცხელა, რადგან ვიწრო ქუჩებში, სახლებს შორის, გადაქიმულია თეთრი, ვეებერთელა ზეწრები, რომლებიც მცხუნვარე მზის სხივებს ირეკლავენ და ჩრდილს სცემენ არა მარტო ურიცხვ მალაზიებს, მინიატურულ კაფეებს, სასაღუმეებსა და სასტუმროებს, არამედ მოედანზე აღმართულ ესტრადებსაც, სადაც საღამოს ცხრა საათიდან იწყება და დილაამდე გრძელდება სხვადასხვა სახის კონცერტები თუ სანახაობანი. გრანდიოზული ღია ესტრადა მოუწყვიათ კათედრალური ტაძრის (სიდიდით მესამეა ევროპაში) მიმდებარე ქუჩასა და მოედანზე, სადაც ტრადიციულ ცეკვებს — ჩაკონა, ესკარამანა, სევილილია, სარაბანდა—ენაცვლებოდა თანამედროვე სცენები ძველი ეკლოგების ფორმით, აქ ნახავდით როგორც „ბობო“-ს (სულელი, მასხარა), ასევე გრასოსოს (კომიკური მსახიობი), მხიარულ კუპლეტებს ასევე მხიარულ წყვილთა ცეკვები ფარავდნენ, ერთი სიტყვით, ეს იყო „სიზმარი ზაფხულის ღამეს“, რომელიც, ძველი ესპანური თეატრის ტერმინს თუ ვიხმართ, გადადიოდა მოხიჯანგში — საყოველთაო ცეკვაში ნიღბებით და სიმღერების თანხლებით.

„ექსპო-92“ კულტურული პროგრამის ყოველკვირეული ფერადი ბუკლეტის (What's on) (ამას გარდა გამოდიოდა სპეციალური, ყოველდღიური 16 გვერდიანი გაზეთი, როგორც პოპულარული „ABC“-სა და „დიარო-16“-ის სატელი-

ტი) ჩვენს ჩასვლამდე უკვე აუწყებდა მკითხველს: „ლოპე დე ვეგას სახელობის თეატრში, რუსთაველის სახელობის თეატრის სახელმწიფევილი დასი პრემიერად წარმოგვიდგენს კალდერონ დე ლა ბარკას პიესას „ცხოვრება სიზმარია“, რომელიც ესპანური ბაროკოს ერთ-ერთი უმთავრესი ნაწარმოებია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ესპანელი მკითხველები საკადრისს მიუზღავენ რეჟისორ რობერტ სტურუას უჩვეულო სტილს და ქართველი მსახიობების ოსტატობას“. ასეთი „ანონსები“ დიდტირაჟიანი გაზეთებში და სპეციალურ გამოცემაშიც იბეჭდებოდა.

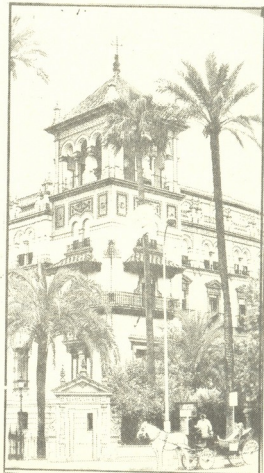
რასაკვირველია, არც ესპანელმა თეატრალურმა მიმომხილველებმა, არც იქაურმა მკითხველებმა არ იცოდნენ, რომ ეს დადგმა ჯერ სპექტაკლად არ იყო ქცეული. ამ ურთულესი პიესის მეორე მოქმედებაზე მუშაობა თბილისში არ დასრულებულა და, ბუნებრივია, არავინ იცოდა თუ საბოლოოდ რა გამოვიდოდა. რუსთაველის თეატრი ამ პიესაზე მუშაობისას, ციტირებში აღმოჩნდა. მართალია, ორი წლით ადრე უკვე ცნობილი იყო, რომ „ექსპოს“ დაკვეთით რუსთაველის თეატრს ეს პიესა უნდა დაედგა (აქვე ვიტყვი ბარემ — ესპანელებს ძალიან გაეხარდათ და ესამოვნათ, რომ რ. სტურუამ თავისი ყურადღება შეაჩერა ამ პოეტურ-ფილოსოფიურ დრამაზე, რომელიც თვით ესპანეთშიც კი იშვიათად იდგმება), მაგრამ დრომ და ვითარებამ საქართველოში ყველაფერი თავდაყირა დააყენა და ნორმალური მუშაობა შეუძლებელი გახდა. გარდა ამისა თეატრი სტამბულის საერთაშორისო ფესტივალისათვის „მეფე ლირს“ ამზადებდა, ფაქტიურად შექსპირის ეს ტრაგედია რ. სტურუამ თითქმის ხელახლა დადგა, რადგან, ლირიდან მოყოლებული —

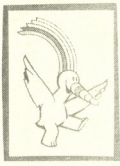
მასხარით დამთავრებული, შეიცვალა ძირითადი როლების შემსრულებლები. რატომ მოხდა ეს? თეატრის ისტორიას უნდა შემოეუნახოთ ჩვენი თეატრალური ცხოვრების ყოველი მნიშვნელოვანი ფაქტი, ამიტომაც მკითხველს ვაუწყებ, რომ მაის-ივნისში რუსთაველის თეატრის მსახიობთა ერთი ჯგუფი, რამაზ ჩხიკვაძის მეთაურობით, ხანგრძლივი ტურნეს ჩასატარებლად ავსტრალიაში გაემგზავრა. დავასახელოთ ამ ჯგუფის წევრები და თქვენ მიხედვით ვინ გამოაყლდა „მეფე ლირს“ და რა მოცულობის სამუშაო გახდა ჩასატარებელი: რ. ჩხიკვაძე (მეფე ლირი), ე. ლოლაშვილი (მასხარა), თათული დოლიძე (გონერილი), ჯ. ლაღანიძე (ოლბანი), გ. სალარაძე (მთავარი ბურგუნდისა), ს. ლალიძე (საფრანგეთის მეფე). მე არ ვყოფილვარ სტამბულის ფესტივალზე და ეს სპექტაკლი შეცვლილი შემადგენლობით არ მიინახავს (თუმც არც თბილისში გაუმართავთ პრემიერა), მაგრამ იქაური პრესისა და მხილველთა შთაბეჭდილებების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონია. (განსაკუთრებით აღნიშნავენ გიორგი ზარაბაძეს ლირის როლში. სხვათა შორის, იგი ამ როლზე იმთავითვე იყო დანიშნული, რამოდენიმე რეპეტიციაც კი გაიარა, მაგრამ მოხდა ისე, რომ მხოლოდ ამ ექსტრემალურ სიტუაციაში მოუწია თამაში). ამას გარდა თეატრმა განახორციელა შექსპირის „ტიტუს ანდრონიკუსი“, რ. შელსაც დიდი ძალისხმევა, სახსრები და დრო დასჭირდა.

ყოველივე ამის გამო თეატრმა ვერ შესძლო კიდევ ერთი, თავისი მასშტაბით, ვიტყვოდი, დიდი დრამის, პრემიერამდე მიყვანა. თავდაპირველად განზრახული იყო პრემიერის თბილისში გამართვა. გამოფენის ორგანიზატორები არ დაუპირისპირდნენ რომერტ სტურუას, მის უკვე საყოველთაოდ აღიარებულ ავტორიტეტს და გაითვალისწინეს რა მისი თხოვნა, დასს თბილისში სამი სპექტაკლის თამაშის ნება დართეს. კონტრაქტის მიხედვით ყველა ხარჯს (სადაღმოს, მგზავრობას, სასტუმროს) კისრულობდა



ესპანელთა მხარე, მხოლოდ იმ პირობით, რომ სპექტაკლის პრემიერა უემპველად სევილიაში უნდა გამართულიყო. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყველა მოწვეულმა თეატრმა ეს პირობა შეასრულა, მაშინ მიეხედვებით თუ რა დიდ დათმო-





ბაზე წასულას ევლტრრული პროგრამის შესვეურნი მოწვეულ თეატრის შორის კი მსოფლიოში სახელმწიფევილი თეატრები იყო — ინგლისის ეროვნული სამეფო თეატრი (სტუდენტული), სტოკჰოლმის „დრამატის“ (საოპერა) „კომედი ფრანსეზის“ (საოპერა) „ლოტო ტეატრი“ (კომედი სტრუქტურული) რიზის საოპერა (საოპერა) (სტუდული) — პლაზიდო დომინგოს მონაწილეობით დირიჟორი მუნიხ გუბ ჩენვი და სხვები.

17 ივლისს მადრიდში მშვენიერ სასტუმრო-კემპინგში გაკეთიეთ დამე, სასტუმრო დიდ პარკში იყო ჩადგმული და კარგა მოზრდილი საცურაო აუზიც ჰქონდა. 18 ივლისს, საღამოს 7 საათზე უყველოზე დე ვეგას თეატრში ვიყავით.


თავისი შემოქმედებითა და შენობით სახელგანთქმული თეატრი, ქალაქის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო ადგილზეა აგებული. ერთი ფასადი დიდ მოედანს გასცქერის, მეორე — თვალუწვდენელ პარკს, სადაც „ჩადგმულია“ ესპანეთის მოედანი, წყლით სავსე არხით გადარკალული ხიდებით, ცენტრალური შადრევნით და ყოველივე ამას აგვირგვინებს ქეშმარიტად გრანდიოზული არაბულ-მავრიტანული სტილით ნაგები ნალისებრი ფორმის შენობა. ამ პარკში ტურისტები და დამსვენებლები დასვირონბენ ძველებური ეტლებითა და კარეტებით, რომლებშიც საგულდაგულოდ მოვლილი ცხენები შეუბამთ არხებში ნიჩბიანი ნავეები ირწყვიან. მოედანს უამრავი სტუმარი შესვვია, ზეივნებსა და ხელოვნურ ტბებს შორის შორბუნლები და ველოსიპედისტები დაპქრიან და ასე იქმნება უზრუნველი და ჭანსალი ცხოვრების ატმოსფერო (ალარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ პარკში უამრავი რესტორანი და პავილიონია, სცენა და ესტრადია.

ერთ-ერთ ასეთ ესტრადაზე თავმოყრილი ზვევი წარმატება ხვდა ანსამბლ „რუსთავს“, რომელიც აქ 1975 წელს ფოლკლორული ხელოვნების ფესტივალის პროგრამაში მონაწილეობდა).

თეატრის სამიარუსიან დარბაზს, ფოიეებს ლოკებს მავრიტანული და გვიანი ბაროკოს სტილიზებული კვალი ატყვია. ყველა კარი ინკრუსტირებულია, ფოიესა და ლოკებში სარკეები ჩასმულია მოტექტურთმებულ ჩარჩოებში. მოკავისფრო-მოწითალო მარმარილოს იატაკი ფერადი, მოხატული ფილებითაა შეჯადაშიგ მოფენილი. თვით ფანჯრის ცხაურებიც კი განსაკუთრებულ მსტერულ ფუნქციას ასრულებენ. რ. სტუარტს მოთხოვნით პარტერის ზეითი რივი იქნა აღებული და, შესაბამისად, ახალი სცენა აიგო და წინ წამოვიდა, ანუ ის რაც ავანსცენა იყო, შუა სცენად იქცა. ვიდრე სცენის რეკონსტრუქცია მიმდინარეობდა, რ. სტუარტ რეპეტიციებს ჭერ დიდ ფოიეში ატარებდა, შემდეგ კი ნახევრად ღია, შიდა ეზოს — პატიოს მაგვარ როტონდაში. მსოფლიოს — ძველი და ახალი სამყაროს — მრავალი თეატრალური შენობა მინახავს, მაგრამ ასეთი მასშტაბისა და დამოუკიდებელი შიდა არქიტექტურის ფორმის არსად შეგვხვდრივარ. წარმოიდგინეთ უზარმაზარი მრგვალი დარბაზი, რომელსაც აგვირგვინებს ვიტრაჟული მინით გადახურული, ნვიდმეტ სვეტზე შეყენებული გუმბათი. მაღალი გრძელი აივანი ორკესტრისათვის. დარბაზში გასასვლელი ხის ზეითი ვეება მოჩუქურთმებული მძიმე კარი, ათი ვეება სარკე — მარმარილოსა და ხის ჩარჩოებში ჩასმული, თეთრი მარმარილოს იატაკი, სამი პატარა ფარული კარი — მსახურთათვის, ჩუქურთმის ჩარჩოებიდან დიდი ფერწერული ტილოები ანათებენ... ყოველივე ეს დიდ შთანქმედილებას ახდენს. პროსპექტის მზრივ ასევე ზეითი რკინის, ბროლის დიდმინიანი კარია, საიდანაც მოჩანს ესპანეთის პარკში შესასვლელი დიდი თალი და მწვანეში ჩათვლილი რესტორანი. აქ რეპეტიციების ჩატარება შეუძლებელი გახდა გაუსაძლისი სიციხის გამო

(მაყურებელთა დარბაზში კი კონდენციონერები ძალზე აცივებდნენ ჰაერს) და ამიტომ მცირე, შადრევნებიან, ნახევარ ჭატიოში გადაინაცვლა რ. სტურუამ, ამასობაში დამთავრდა სცენისა და დარბაზის რეკონსტრუქცია და რეპეტიციები უკვე სცენაზე ტარდებოდა უდევორაციოდ. არც 19 და არც 20 ივლისს არ ჩამოსულა თბილისიდან კარგა ხნით აღრე გამოგზავნილი ტრაილერი, სადაც უდევორაციებთან ერთად იყო კოსტუმები, თეატრის რეკვიზიტი და ბუტაფორია. ასეთი რამ ხშირად შემთხვევია ჩვენს თეატრს თავისი ხშირი საგასტროლო თუ საფესტივალო მოგზაურობის დროს, მაგრამ მაშინ ყოველთვის ვიცოდით დაგვიანების მიზეზი. ახლა კი ვერსად ვერაფერი შევიტყუეთ. როგორც იქნა: 21 ივლისის დილის 2 თუ სამ საათზე ჩამოაღწია ჩვენმა ტრაილერმა. თურმე მაშინ, როცა ესპანელები აქ, სევილიაში ყველაფერს აკეთებდნენ იმისათვის, რომ თეატრი ღირსეულად წარმდგარიყო მაყურებლის წინაშე, არაფერს არ ზოგავდნენ ჩვენთვის (ვინც იცის თუ რას ნიშნავს თეატრის პარტერიდან ზუთი რიგის აღება და ახალი სცენის აგება—დამეთანხმება), ამ დროს, იქ, ჩვენს საქართველოში, ზუგდიდთან ექსპრეზიდენტის გარეწარი თავგანისმცემლები ყველაფერს აკეთებდნენ, რომ ქართული თეატრისთვის ევენთ. ეს შარავზის ყაჩაღები იარაღით დახვდნენ მანქანას, ფული და ვალუტა წაართვეს ახალგაზრდა ქართველ მძღოლებს, ლუქი ააგლიჯეს ტრაილერის კარს და თეატრის დეკორაციების „ჩხრეკა“ დაიწყეს. არაფერმა არ გასჭრა თურმე ამ ხალხზე. მძღოლები უხსნიდნენ, რომ არ შეიძლება ტვირთზე ლუქის აგლეჯა, ევროპის არცერთი საბაჟო არ გაგვატარებსო ამ სახით, არ შეისმინეს. აქვს ამ ხალხს ნაშუსი? არსებობს მათთვის რაიმე წმინდა, ამაღლებული, პატრიოტული? მძღოლებმა თითქმის მთელი ევროპა გადმოსერეს და რის ვაი-ვაგლახით ჩამოაღწიეს სევილიაში. მძარცველები ფულსა და ვალუტას დასაქრდნენ, რადგან თეატრის კოსტუმებში და რეკვიზიტში სახირო ვერა-

TEATRO
LOPE DE VEGA



TEATRO
RUSTAVELI
(Bilbao)

ROBERT STURUA

Una producción
Española de
Española S.A. Teatr. Lope de Vega

La vida es sueño

Colofón de la obra

DEL 22 AL 28 DE JULIO

PROLOGO

EXPO'92 Sevilla

ფერი ნახეს. ამ უბედურებმა არ იცოდნენ, ალბათ, თუ რაოდენ ძვირფასი იყო ის ძველი და გაცრეცილი ფარდაგები და ხალიჩები, რომელიც მხატვარმა გოგი მესხიშვილმა თავისი სახელოსნოდან მოიტანა სპექტაკლის გასაფორმებლად, თორემ, უმეკველია, გაიტაცებდნენ.

მაგრამ დავივიწყეთ ეს გულსატკეანი ამბავი, ისევე როგორც მრავალი სხვა უმსგავსი ფაქტი, რომელიც ჩვენი შთამომავლობის თვალში ველური ინსტიქტის გამოვლენად აღიქმება ალბათ, და ჩვენს სპექტაკლს შიგუბრუნდეთ.

პრემიერა დანიშნული იყო 22 ივლისს, მანამდე კი ყოველდღე, დილით 9 საათიდან — 2 საათამდე და საღამოს 7 საათიდან 12 საათამდე თეატრში, ხშირად, ნაშუაღამევს, სასტუმროში თავდაუზოგავად შრომობდნენ რეჟისორი და მსახიობები. ბევრჯერ ყოფილვარ რ. სტურუას დამაბული მუშაობის მომსწრე, მაგრამ მსგავსი არაფერი მიინახავს. სადა აქვს ამდენი ენერჯია და ფანტაზია? — პირდაპირ საოცარი! ყველაზე მეტად კი მისმა სიმშვიდემ გამოაცა, ისე ევირა თავი, თითქოს სპექ-



ტაკლი თავიდან ბოლომდე უკვე დადგმული იყო და ახლა, უბრალოდ იხსენებს მიზანსცენებს. სინამდვილეში მთლიანად სპექტაკლი მხოლოდ პრემიერაზე ვნახეთ პირველად. რ. სტურუა პარტიის განაპირა სკამზე დაჯდა, რათა აქედან სინათლისა და ხმის ოპერატორებისათვის პირობითი ნიშნები შეეცა. სასწაული აქ ისაა, რომ ეს პირველივე „უწყვეტი“ რეპეტიცია-პრემიერა სრულიად უხარვეზოდ წავიდა...

იმის დასტურად თუ რა დიდ ყურადღებას უთმობდნენ რუსთაველის თეატრს, მოვიტან რამოდენიმე მაგალითს. პრემიერის წინა დღეებში ესპანეთის უმთავრესი გაზეთები საკმაოდ მოზრდილ წერილებს აქვეყნებდნენ ჩვენს თეატრზე. კერძოდ „ABC“ (უპირატესად კულტურისა და ხელოვნების საკითხებს რომ აშუქებს), „ელ კორერო დე ანდალუზია“, „ელ პისი“, „დიარიო დე ლა ექსპო“, „დიარიო 16“ და სხვა. აქვე მინდა აღვნიშნო ესპანეთის ტელევიზიისა და რადიოს განსაკუთრებული აქტივობა. მათ მრავალმხრივ საყურადღებო მასალა (ინტერვიუები, მიმოხილვები, ტელეკლიპები, ზოგჯერ მთელი სცენები) გაუშვეს ეთერში.

როგორც დასავლეთის ქვეყნებშია მიღებული, ტელევიზია გენერალურ რეპეტიციაზე მოდის და სპექტაკლის რეჟისორის რეკომენდაციით ყველაზე მნიშვნელოვან სცენებს იღებს ხოლმე. 21 ივლისს ესპანეთის ტელევიზიის ყველა მთავარი არხის (თუ არ ვცდები, რვა არხია) ოპერატორებმა, ფოტოგრაფებმა და რეჟისორებმა თავიანთი აპარატურით დარბაზის ყველა გასასვლელი დააკვეს. ვინაიდან სპექტაკლის არცერთი უწყვეტი რეპეტიცია არ გეგმონია, რ. სტურუამ სამი ძირითადი სცენა გაათამაშებინა მსახიობებს, რაც სრულიად საკმარისი აღმოჩნდა მშვენიერი ტელესიუჟეტების შესაქმნელად. ეს მასალა იმავ საღამოს და მეორე დღიას, ე. ი. 22 ივლისს, პრემიერის დღეს, რამდენჯერმე გადაიკა სხვადასხვა არხით, ხოლო გაზეთებმა დიდი სარეკლამო

ფოტოები (სათანადო ტექსტებით და) დაბეჭდეს.

პრემიერამდე გაიმართა აგრეთვე დიდი პრესკონფერენცია „ექსპო-92“ — კონფერენც-დარბაზში, რომელიც უზარმაზარი თანამედროვე შენობის (შეგვიძლია არქიტექტურის შედეგრი ვუწოდოთ მას) პირველ სართულზე მდებარეობს. აქ დიდ სიფრთხილეს იჩენენ მოსალოდნელი ტერორისტული აქტების წინააღმდეგ და ჩვენ, პრესკონფერენციის სტუმრები და მონაწილენი, მკაცრი კონტროლის გავლის შემდეგ აღმოჩნდით ერთ ოთახში, საიდანაც, მცირე დაყოვნების შემდეგ, დიდ დარბაზში გავიყვანეს, რომელიც არა მარტო პრესკონფერენციისათვის, არამედ კამერული ორკესტრის კონცერტისათვისაც კი შესაფერისი იქნებოდა.

შემოვუსხედით სცენაზე მდგარ მაგიდას, სადაც პრესკონფერენციაში მონაწილეთა გვარები (რუსთაველის თეატრის მხრიდან, ცხადია) დიდი შრიფტით იყო დაბეჭდილი თეთრ, სამკუთხედად გადაკეცილ ქაღალდზე. აი, ისინიც — რობერტ სტურუა, გოგი ალექსი-მესხიშვილი, გიორგი ხარაბაძე, ავთანდილ მახარაძე. ახალგაზრდებიდან: — ზურაბ ყიფშიძე (სპეციალურად მოწვეული მთავარი გმირის სეხისმუნდის როლზე), დებიუტანტი ნატო მურვანიძე — მთავარი გმირი ქალის როსაურას როლის შემსრულებელი (იგი ვახლავთ შესანიშნავ ხელოვანთა — ბალერინა მავა მახარაძისა და თეატრალური მხატვრის მურაზ მურვანიძის ქალიშვილი, შვილიშვილი მედია ჩახავასა და კოტე მახარაძისა).

ოფიციალური წარდგინების შემდეგ, დამსწრე საზოგადოებას მოკლედ მოხსენდა რუსთაველის თეატრის ისტორიისა და მისი შემოქმედებითი თავისებურების შესახებ.

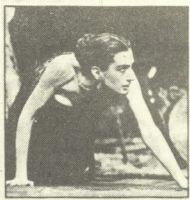
შეკითხვა. გვიამბეთ რაიმე თქვენი სპექტაკლის შესახებ. როგორ ინტერპრეტაციას გვთავაზობთ ამჯერად, კმყოფილი ხარ თუ არა შედეგით.

რ. სტურუა. სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ ჩვენ თავიდან ბოლომდე ხეი-

Gente España Ven Vacaciones



Expo'82 produce esta versión del «sueño» de Calderón siguiendo la línea de traer al Lope de Vega sevillano compañías extranjeras con obras del mejor teatro español.



Calderón en Georgia: un sueño de libertad

Anoche se estrenó en el teatro Lope de Vega, la versión que sobre el inmortal texto de Calderón de la Barca «La vida es sueño» ha hecho el Teatro Rustaveli, de Georgia, la antigua república soviética que vive actualmente una situación política muy convulsa. Robert Sturna y todos los actores de la compañía han hecho de tripas corazón para dar vida a un dra-

ma tan barroco y subrayar su sentido de sueño de libertad en la azarosa vida que les ha tocado conocer. Como puede apreciarse en las imágenes, se trata de un espectáculo muy dinámico y gestual, con el fin de conectar con más facilidad con un público que sigue la representación a través de la traducción simultánea por auricular, pues se interpreta en georgiano.

რინანდ არ გვინაზავს ეს სპექტაკლი. სიმართლე გითხრათ, არც კი ვიცი თუ როგორი გამოგვივიდა იგი. ამიტომ ვერაფერს ვიტყვი ინტერპრეტაციის შესახებ, რადგან ხშირად ის, რაც ჩაფიქრებული გვაქვს, სცენაზე არ გამოდის ხოლმე. ამ რამდენიმე წლის წინ მადრიდის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე შექსპირის „რიჩარდ III“ წარმოვადგინეთ და თქვენთვის, ალბათ,

ცნობილია ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი სტილი. მოდით, ხვალ ვნახოთ თუ რა გამოგვივიდა ამჯერად.

შეკითხვა. ვის ეკუთვნოდა კალდერონის „ცხოვრება სიზმარისა“ დადგმის იდეა, თქვენ, თუ გამოფენის ხელმძღვანელებს?

რ. ს. იდეა ჩემი იყო. დიდი ხანია მინდოდა ამ პიესის დადგმა. მიყვარს ეს პიესა. მართლაც, იგი ეხება მარადიულ



თემებს. მაგრამ, კალდერონი, როგორც ყველა დიდი შემოქმედი, წინასწარ გრძობდა კაცობრიობის დიდ კონფლიქტებს. პიესა ეხება სიკეთისა და ბოროტების საკითხებს, რაც ახლა ისეა ერთმანეთში გადახლართული, რომ ვერ გარჩევ საზღვრებს მათ შორის, ვერ გარკვევ საღ თავდება ერთი და საღ იწყება მეორე, ისევე, როგორც ვერ გარჩევ საზღვრებს სიზმარსა და ცხადს შორის და მხოლოდ ინტუიციით თუ მისწვდები ამ გარდამავალ მიჯნას.

მაგონდება ერთი გერმანელი ფილოსოფოსის ნათქვამი — მე არ მიკვირს თუ როგორ არის მოწყობილი სამყარო და რისგან შედგება ატომი. მიკვირს ის, რომ ბავშვმა იცის თუ რა არის ცუდი და რა არის კარგი და მაინც ცუდს ირჩევს. რაც პიესაში ხდება, უფრო სწორად ის, რაც ჩვენს სპექტაკლში ხდება, ხდება ისა რუსეთის იმპერიაშიც და ჩვენშიც. ამ პიესის დადება ორიოდ წლის წინ გადავწყვიტეთ და მაშინვე შევეუთანხმდით ამის თაობაზე „ექსპო-92“-ის ხელმძღვანელებს. მაშინ ისეთი ამბები, რაც დღეს ჩემს სამშობლოში ხდება, არ ყოფილა. ასე რომ, ჩვენი არჩევანი წინ უსწრებდა ტრაგიკულ მოვლენებს.

შეკითხვა. საქართველოში თუ იდგმება ესპანური პიესები?

რ. ხ. რუსთაველის თეატრის ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპს იწყებს ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, რომელიც დიდმა ქართველმა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა დადგა 1922 წელს. ესპანური პიესის დადგმასთან არის დაკავშირებული ქართული თეატრის ისტორიის ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენაც. თქვენი ნობელის პრემიის ლაურეატის, დრამატურგ ხასინტე ბენვენტეს პიესის „ინტერესთა თამაშის“, რომლის დადგმა ასევე კ. მარჯანიშვილს ეკუთვნოდა, ერთ-ერთ წარმოდგენაზე წინ გამოვიდა ცნობილი მსახიობი აკაკი ვასაძე და ახალგაზრდა ხელოვანთა გაერთიანების სახელით წაიკითხა ახალი თეატრალური მანიფესტი, ეს მოხდა 1923 წელს. ქართულ სცენაზე იდგმებოდა ლოპე დე ვეგას, ტირსო დე მოლინას,

ბენვენტეს, ფედერიკო გარსია ლორკას ვალიეხოს პიესები, რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში არის ლორკას „სიხსლიანი ქორწილი“. რაც შეეხება კალდერონის ამ პიესას, იგი პირველად იდგმება ქართულ ენაზე.

შეკითხვა. ხომ ვერ გვეტყვი, რა ხდება დღეს თქვენთან?

რ. ხ. ყველა ქვეყანამ გამოსცადა ის, რაც დღეს ჩვენთან ხდება. სამოცდაათი წლის მანძილზე ხელოვნურად აფერხებდნენ, აკავებდნენ ბუნებრივი პროცესების განვითარებას. ახლა ყველა ეს შეზღუდვა განადგურებულია და ბევრმა კარგმა და ცუდმაც ამოხეთქა. ახლა ტყვეობიდან თავდახსნილი ვართ, მაგრამ თურმე, ტყვეობიდან განთავისუფლება თავისუფლებას არ ნიშნავს.

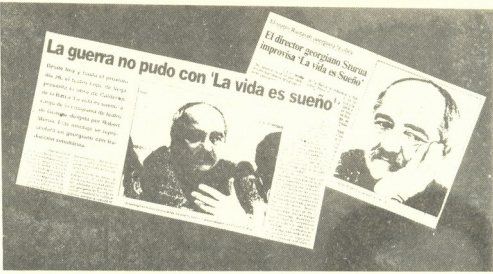
შეკითხვა. რაიმე პრობლემებთან ხომ არ იყო დაკავშირებული თქვენი ჩამოსვლა?*

რ. ხ. ძალზე ძნელი იყო თქვენთან ჩამოსვლა, მაგრამ მაინც ჩამოვედი. „ექსპო-92“-მა გაგვიადვილა. თუმცა სულ იმისი შიში გვქონდა, ვაითუ ისეთი რამ მოხდეს საქართველოში, რაც ზნეობრივი მოსაზრებების გამო ხელს შეგვიშლიდა აქ წამოსვლაში.

შეკითხვა. შემოქმედებითი პროცესი რთული პროცესია. რა გავლენას ახდენს თქვენზე გარემო?

რ. ხ. თუ რა ცვლილებები განიცადა პიესამ, ამას წინასწარ ვერ გეტყვი. ჩვენი სპექტაკლი, მაინც, კალდერონის პიესის ადაპტაციაა. ეს არის დინამიური სანახაობა. ბაროკოს სტილისტიკა ჩვენ თანამედროვე ბაროკოთი შეცვალეთ, სადაც სიტყვების სიმრავლე კი არ არის, არამედ არის „მოქმედების ბაროკო“. დღეს სრული ნონსენსია, ბევრი ელაპარაკო მყურებელს იმაზე, რაც ისედაც გასაგებია მისთვის. ჩვენ შევეცადეთ შეგვენარჩუნებინა ამ პიესის სული და იუმორი, რომელიც მე არ მინახავს ამ პიე-

* „ნუ დავავიწყდება, რომ დასი თავისი ქვეყნისათვის უმძიმეს პერიოდში ჩამოვიდა სევდილიაში. იქ ახლა ომი მძვინვარებს“ (ვახ. „ეუკორნეო დე ანდალუსია“ 24. 07. თარგმნა თეა გვასალიამ).



სის მიხედვით დადგმულ სხვა სპექტაკლებში. მთავარი ისაა, რომ ეს იუმორი არის კალდერონის პიესაში, მაგრამ იგი შეფარვითაა მოწოდებული*, ძალზე ძნელი იყო ამ პიესაზე მუშაობა დროის სიმციროს გამო. ჩვენში — და რუსეთშიც — მომხდარი ამბები არ გვაძლევდა მშვიდად ყოფნისა და მუშაობის საშუალებას. პარადოქსია, მაგრამ ეს შეიძლება კარგიც იყო: მშვიდი ადამიანები მშვიდ სპექტაკლებს აყვებენ. მგონია, რომ ჩვენი მსახიობები ნამდვილი გმირები არიან. ასე მოკვდნენ დროში კალდერონის არაჩვეულებრივი სამყაროს, პოეზიის და სახეების წვდომა, რთული როლების თამაში (ან ართამაში) ჩემს პრაქტიკაში არ მქონია. მე არც კი გამიანალიზებია პიესა. ვმუშაობდი სპონტანურად. ამ შემთხვევაში ვგავდი იმ რაინდს, ვინც არ იცის თუ ვის წინააღმდეგ მიდის საბრძოლველად.

შეკითხვა. ბაროკოს სტილის სტრუქტურები ძალიან რთული დასაძლევია. ასევე ძნელი დასაძლევია ბაროკარული ლექსი, ბაროკარული ენა.

რ. ს. ჩვენ შევეცადეთ ძირითადად შეგვენარჩუნებინა პიესის სტილი. რაც დავამატეთ, ისიც ბაროკოს სტილშია, უმჯობესი იყო ჩვენი შეხვედრა გამართულიყო სპექტაკლის შემდეგ. ამ სპექტაკლში იუმორის, მოქმედების დინა-

მიურობის გარდა კალდერონის მისტიკური სამყაროც გვანტერესებდა — ვინაიდან ჩვენს ცხოვრებაში ბევრი რამ ხდება ისეთი, რაც შეუცნობელია. რაც შეეხება ატმოსფეროს, იგი სხვადასხვანაირად მოქმედებს. ზოგი პესიმიზმში გადავარდება ხოლმე, ზოგი ცდილობს გაერკვეს პროცესში, ჩაწვდეს მას. ხანდახან მგონია, რომ რაღაც უზარმაზარ ქვაბში რაღაც-რაღაცეები ინარჩუნება და არავინ იცის რა გამოვა აქედან.

შეკითხვა. რა ადაპტაციას განიცდის კლასიკური ნაწარმოები თქვენთან?

რ. ს. ჩვენი ადაპტაცია ქართული ბუნებიდან გამოდის. ამავე დროს, ჩვენთვის ძალზე ახლობელია ხმელთაშუაზღვის არეალის კულტურა. რასაკვირველია, ჩვენი ადაპტაცია ქართული ადაპტაციაა.

შეკითხვა. როგორ მუშაობდით როლებზე? შეგიძლიათ თუ არა ინიციატივის გამოჩენა მუშაობის პროცესში?

გიორგი ხარაბაძე. პიესაზე და როლებზე მუშაობა ძალზე რთული იყო. პირადად ჩემთვის რთული იყო ორმაგად. რადგან ამ როლს წინ უძღოდა ლირზე მუშაობა. ჩემი პრემიერა ლირის როლში სტამბულის საერთაშორისო ფესტივალზე შედგა. ძალიან კარგად მიიღეს სპექტაკლი, ახლა, რაც შეეხება კალდერონის პოეზიას, მის ბაროკარულ პოეზიას, როგორც აქ ითქვა. ქართულმა პოეზიამ გვიშველა. ჩვენ ძალიან დიდი და ძველი პოეზია გვაქვს. ამ პოეზიაზე ვართ აღზრდილები. ამიტომ მე ბოდიშს ვიხდით თქვენ და ჩემს რეჟისორს რო-

* ვაზ. „დიარია 16“ 25 ივლისის ნომერში წერდა: „კალდერონის“ ყოველი ჩანაფიქრი მშვენივრად გამოამხურა სტურუამ“. (თარგმან თვა გვასალიამ).



ბერტ სტურუას, იმის გამო, რომ შეიძლება მე ისე არ მომწონდეს კალდერონი, როგორც შექსპირი, მაგრამ რადგან ეს პიესა ღრევიანდელ ღღეს ძალზე აქტუალურია ჩვენი დინამიური პერიოდისათვის, ჩვენი თავიც გამოვცადეთ.

ავთანდილ შაბარაძე. მთავარია რომელ თეატრში მუშაობ, უფრო ზუსტად, მთავარია როგორ რეჟისორთან მუშაობ. ჩვენ აქ, მასთან (ე. ი. სტურუასთან — ნ. გ.) მოგვიყვანა მისმა პიროვნებამ. პირადად მე, არცერთ სხვა რეჟისორთან არ ვიმუშაებ.

შეკითხვა. (ზ. ყიფშიძეს და ნ. მურვანიძეს). როგორ ავირჩიეთ მთავარ როლზე?

ზურაბ ყიფშიძე. ჩემთვის ძალიან ძნელი იყო ამ თეატრში მოსვლა. მე სხვა თეატრიდან ვარ. ძნელია, ახალ, დიდ თეატრში დიდი როლის თამაში. მაგრამ ამ რეჟისორთან, ამ მხატვართან მუშაობა ძალიან საინტერესოა. მაღლობა ყველას, მთელი თეატრის პერსონალს. ჩვენ ყველას ერთი საერთო პედაგოგი გვყავს — მიხეილ თუმანიშვილი... (გიორგი ხარაბაძის რეპლიკა — მე აქ გამონაკლისი ვარ, მიხეილ თუმანიშვილი არ ყოფილა ჩემი პედაგოგი)...

...მე მარტო მასთან მიმუშავებ. თუმცა რობერტ სტურუას მუშაობის სულ სხვა სტილი აქვს. მე მასთან არ გამჭირვები. რობერტ სტურუაც მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფეა.

ნატო მურვანიძე. ჩემთვის ყველაზე ძნელი იყო... შარშან დავემთავრე... „ზოლუშკას“ ბედს ჰგავს ჩემი ბედი. მუშაობა იყო რთული და საინტერესო. თუ რა გამოვიდა, არ ვიცი...

შეკითხვა. თავისუფალ სამყაროს თავისი კანონები აქვს, ხომ არ უჭირთ

თქვენს თეატრებს, რაიმე პრობლემები ხომ არა გაქვთ ეროვნულობის თვალსაზრისით?

რ. ხ. თავისუფალ სამყაროში რაღაც საშუალო უნდა მოინახოს სახელმწიფო თეატრსა და კერძო თეატრებს შორის, პრობლემები ჩვენთანაცაა და თქვენთანაც. ამას წინათ ინგლისში დავდგი ჩეხოვის „სამი და“ და ის მკაცრი მოთხოვნები, რომელსაც უყენებდნენ რეჟისორსა და მსახიობს ერთდროულად აუცილებელიც არის და არც არის საჭირო. მაგრამ მკაცრი ჩარჩოები თავისუფალ თეატრში უფრო მეტად გზღუდავს, ვიდრე სახელმწიფო თეატრში.

გ. ხ. რაც შეეხება ეროვნულ პრობლემას თეატრში — ჩვენ ქართველი მსახიობები ვართ და ქართულ ენაზე ვთამაშობთ, თუმც თბილისში არის სხვა ეროვნებათა თეატრები, მაგალითად, რუსული, სომხური...

ა. შ. ჩემთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს სახელმწიფო თეატრში ვმუშაობ თუ კერძო თეატრში. მთავარია ნიჭი... მთავარია რა იდეა აქვს რეჟისორს.

გ. ხ. როცა როლზე მუშაობ უნდა გრძნობდე, რომ ეს როლი შენი ბოლო როლი არ არის. ყოველ სპექტაკლს მსახიობის გამოცდად ხომ არ გადავაცევთ? მსახიობი თავისუფალი უნდა იყოს ამ სტრესისაგან — არ უნდა გეშინოდეს ზვლინდელი ღღის. ამ მხრივ სახელმწიფო თეატრს აქვს უპირატესობა, მგრეთწოდებულ თავისუფალ თეატრში კი სულ შიშისა და გამოცდის პირისპირაა მსახიობი.

გოგი აღუქსი-მესხიშვილი. ჩვენთან ამ ბოლო დროს „პოპ-ხელოვნებამ“ ამოიწია — ეგრეთ წოდებული თავისუფალი სანახაობანი, იაფფასიანი შოუები შემოდის მოდაში. სერიოზულ თეატრს, სერიოზულ ხელოვნებას კი ძალიან უჭირს.

* * *

ფრაგმენტი რობერტ სტურუას ინტერვიუდან ესპანური ტელევიზიისათვის.
შეკითხვა. რატომ ავირჩიეთ კალდერონის ეს პიესა?

რ. ხ. ჩვენი გადაწყვეტილება წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. საქართველოში მაშინ არ ხდებოდა ის მოვლენები, რაც ახლა ხდება, ასე რომ პოლიტიკურ ვითარებას აქ რაიმე როლი არ უთამაშნია. უბრალოდ მე მიყვარს ეს პიესა და იმიტომ ავირჩიე. ჩემთვის მოულოდნელად, იგი ძალიან აქტუალური აღმოჩნდა დღეს. ვეცადე გავქცეოდი ამ აქტუალობას, რათა არ დამემციებინა ეს დიდი დრამატურგი.

შეითხვა. როგორ შეხვდებიან საქართველოში სპექტაკლს?

რ. ხ. ვერაფერს გეტყვით. ამ საღამოს ჩვენც პირველად ვუყურებთ სპექტაკლს.

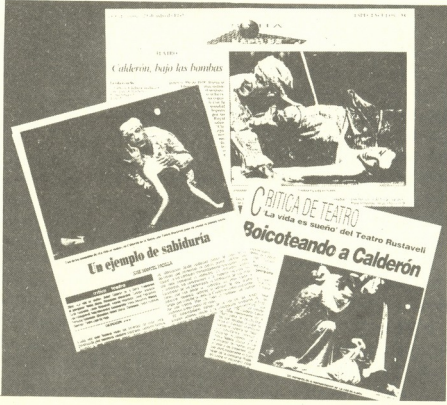
შეითხვა. რას ელოდებით?

რ. ხ. ჩვენი თეატრისთვის უჩვეულო პიესა აღმოჩნდა...



„ყოველი დამე დღესასწაულის დამეა“. — წერდნენ სარეკლამო ბუკლეტების ავტორები. სევილიაში მოწვეულნი იყვნენ უმაღლესი კლასის ხელოვანნი და სახელმწიფო მუსიკალური, საბალეტო თუ თეატრალური კოლექტივები. მათ მიერ გამართულ წარმოდგენებს, ჩვეულებრივ, მსოფლიოს

ან სამყაროს უდიდეს შოუს უწოდებენ ხოლმე. გასაოცარი იყო არა მარტო „ექსპო-92“-ის („სევილია გეპატივებათ საუკუნის მოვლენაზე — უნივერსალურ ექსპოზიციანზე. ეს არის წარმტაცი მოგზაურობა კაცობრიობის წარსულში, აწმყოსა და მომავალში“) კულტურული პროგრამის მასშტაბი, არამედ ისიც, რომ ასეთივე ვრანდიოზული კულტურული პროგრამა იყო შედგენილი XXV ოლიმპიადისთვის. „ექსპო-92“-ის ექვსთვიან პროგრამაში გაიმართა 55 ათასი (!!!) წარმოდგენა. გამოყენის ას პავილიონში და ექვს თემატურ პავილიონში (რომელიც ძირითადად მისადაგებული იყო ამერიკის აღმორჩენის 500 წლისთავის დღესასწაულთან). აგრეთვე ესპანეთის რეგიონალურ პავილიონებში (კალეიქ იყო მადრიდის პავილიონი) რიგ-რიგობით იმართებოდა „ეროვნული დღე“, სადაც საუკეთესო მსახიობები გამოდიოდნენ (მაგალითად, ავსტრალიას ხელოვნების სხვადასხვა ქანრიის ასკაციანი შემოქმედებითი კოლექტივი ჰყავდა ჩამოყვანილი), აღარაფერს ვამბობ „აუდიტორიუმზე“, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვან კოლექტივებს მასპინძლობდა და „ხელოვნების პავილიონზე“, სა-





დაც მსოფლიო შედეგების გარემოცვაში (ძირითადად პრადოს მსუხუქმის ბაზაზე) კამერული მუსიკის და ფოლკლორის საღამოები იმართებოდა.

ახლა ზერელედ გადავავლოთ თვალი ოლიმპიადის კულტურულ პროგრამას, რომელიც მართოდენ ბარსელონით არ იყო შემოფარგლული. აქ გაიმართა რამოდენიმე ფესტივალი, რომელთაგან მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვანს აღვნიშნავ. ეს გახლავთ: დიდი ბერძნული კლასიკური დრამის ფესტივალი. მერიდის ბერძნულ-რომაული თეატრის ამფითეატრში გათამაშდა 38 წარმოდგენა. ბუნებრივია, იგი გადაიქცა ერთ-ერთ უდიდეს მოვლენად მთელს ესპანეთში. სახელგანთქმული ამერიკელი ქორეოგრაფის მარტა გრეჰემის „დანს კომპანიამ“ ანტიკური სიუჟეტზე შექმნილი მალეტები უჩვენა, ხოლო დრამატულმა თეატრმა — „ოიდიპოს მეფე“, „ოიდიპოსი კოლონაში“; ე. წ. „თებეს ციკლის ტრავედები“. აქვე გამოდიოდა ბერძნული ქორეოგრაფიული ანსამბლი. თუ მერიდას ფესტივალი ანტიკური დრამისა და ანტიკური მითოლოგიის სიუჟეტების ციკლის საზღვრებს არ არღვევს, აღმაგრას თეატრალური ფესტივალი თავს უყრის ბაროკოს ავტორებს და ამდენად ესპანური დრამის ფართო სპექტრის წარმოადგენს (რუსს დე ალარკონი, ლოპე დე ვეგა, კალდერონ დე ლა ბარკა. ტირსო დე მოლინა და განჯორა). ამას ვარდა, „ოდეონის თეატრმა“ აქვე წარმოადგინა ბომარშეს „სევილიელი დალაქი“, „ტავ ტეატრმა“ (ვენა) გოლდონის „არლეკინი, ორა ბატონის მსახური“, აგრეთვე სახელგანთქმული მსახიობების მონოსპექტაკლები. შეტად ორიგინალურად იყო შედგენილი ე. წ. „ბაროკოს ფესტივალი“ („ფიესტა ბაროკა“), სადაც, ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, რეჟისორმა მიგელ ნაროსმა განახორციელა მე-17 საუკუნის ტრადიციულ-საკრამენტული მისტერიები, კანონიკური კრებულებიდან. საინტერესოა, რომ კალდერონის ერთ-ერთი „აუტო“-ს პირველი ნაწილი დაიწყო კათედრალის წინ („ლა ალმუ-

დენა“), შემდეგ ქუჩებში გაგრძელდა პროცესია და დამთავრდა „პლაცა მალირზე“ (მონაწილეობდა ოსხმოცი მსახიობი, მოცეკვავე, მუსიკოსი, ცხენოსანი). მკითხველის ყურადღებას არ გადავლავლი სხვა უამრავი კონცერტისა და სპექტაკლის ჩამოთვლით, სხვადასხვა საშუალებით გამოფენების რეგისტრით, ვიტყვი მხოლოდ, რომ მადრიდის მუნიციპალიტეტს, კულტურული პროგრამების ამ თავბრუდამხვევი სიუჟეტის დროსაც კი უარი არ უთქვამს თავის სახელგანთქმულ „მადრიდის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე“ (სადაც, როგორც ჩვენმა მკითხველებმა იცინა, 1988 წელს გამოდიოდა კინოსახიობთა თეატრი მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით. ხოლო 1989 წელს რუსთაველის, მარჩანიშვილისა და მარიონეტების თეატრები). მეტიც, მადრიდმა უმასპინძლა „კულტურის დედაქალაქთა დღესასწაულს“, რომლის ინიციატორი, თავის დროზე, იყო საბერძნეთის კულტურის მინისტრი, სახელმწიფო ტრაგიკოს მსახიობი მელინა მერკური.

რა ძლიერი უნდა იყოს ქვეყანა ეკონომიკურად, კულტურულად, სახელმწიფოებრივად, რომ შეძლოს მსოფლიო მნიშვნელობის ამ ორი დიდი, საყოველთაო დღესასწაულის გამართვა. როგორც ექსპერტები ამბობენ — ესპანეთი განთავისუფლდა ისტორიული პენისიპონისა და მეროე პლანზე მდგარი ქვეყნის კომპლექსისგანო. „თუკი ჩვენ ყოველივე ამის მოწყობა შეგვიძლია, მაშასადამე ესპანეთს კიდევ ბევრი რამის გაკეთება შეუძლია გლობალურ ისტორიაში“ („დიარიო 16“).

* * *

დადა პრემიერის დღეც — 22 ივლისი, ლოპე დე ვეგას თეატრი ხალხით გაიჟენდა. ეს დღე ჩვენთვის სხვა მხრივაც იყო ნიშანდობლივი. იმავე საღამოს „ექსპო 92“-ის „აუდიტორიუმში“ გაიმართა სხვა პრემიერა, რომლის თანაავტორნი ქართველი ხელოვანი იყვნენ, თანამედროვეობის უდიდესი მუსიკოსის, მსტისლავ როსტროპოვიჩის დირიჟორობით აქ

დაიდგა ცნობილი რუსი კომპოზიტორის
სოფია გუბაიდულინას „ორატორია-ოპე-
რა-ბალეტი“, რომლის მხატვარია მურაზ
მურვანიძე, ჯორჯოვარადი — გოგი ალექ-
სიძე, იმ დღეს, როცა ნატო მურვანი-
ძეს დებიუტი ჰქონდა დიდ სცენაზე და ის
პიესის მთავარი გმირი ქალის როსაჟ-
რას როლს თამაშობდა, მამამისი — მუ-
რაზი, პრემიერას მართავდა „აუდიტო-
რიუმში“.

დამეთანხმებით, რომ ეს ძალიან სა-
სიამოვნო და მთხვევა იყო. ისიც უნდა
აღვნიშნო, რომ ქართული დრამატული
თეატრის ისტორიაში, რუსთაველის თე-
ატრი არის პირველი რომელმაც პრე-
მიერა ევროპის უმდიდრესი თე-
ატრალური ტრადიციების მქონე ქვეყ-
ნის სცენაზე გამართა. თუ ამ წერტილს
ჩვენი შინაზარდი პატრიოტები წაიკით-
ხავენ, წინასწარ ვიცე, ავგალისწუნე-
ბით შეხედებიან ამ მოვლენას და ეროვ-
ნული თავმოყვარეობის შელახვად მიიჩ-
ნევენ, მაშინ, როდესაც, თუ კარგად და-
უფიქრდებით, სწორედ ესაა ეროვნული
თეატრის ევროპული მასშტაბით აღიარ-
ება, რაც ყოველ ქვეყნის პატრიოტს
უნდა ახარებდეს.

დაიწყო სპექტაკლი, ურთულეს მუ-
სიკალურ და განათების პარტიტურაზე
აგებული პირველი სცენები უნაკლოდ
გათამაშდა სწორედ ტექნიკური თვალ-
საზრისით. მსახიობებიც მთელის ძალით
თამაშობდნენ, მაგრამ, ვატყობდი, რომ
აუდიტორია ჯერ არ იყო ჩართული სპე-
ქტაკლის მოქმედების მსვლელობაში,
როგორც ეს რ. სტურუას სხვა კლასი-
კურ სპექტაკლებში ხდებდა ხოლმე. მი-
უხედავად იმისა, რომ მაყურებელი კარ-
გად იყო ინფორმირებული და საკმარისი
ვიზუალური მასალაც ჰქონდა ნანახი,
ეტყობა იგი არ იყო მზად — არც ფსი-
ქოლოგიურად და არც ესთეტიკურად
იმის აღსაქმელად, რაც რ. სტურუამ მო-
ულოდნელად თვალწინ გადაუშალა. სპე-
ქტაკლის მაყურებელთა უმეტესობა თე-
ატრალური სამყაროდან იყო, რომელ-
თათვის კალდერონის დრამატურგიის
განსახიერების ტრადიციული მანერა —
ზეაწეული ტონი გაღვწილი, ვრცელ-



ვრცელი მონოლოგების წარმოქმნისას,
რომანტიკული თეატრისათვის დამახასი-
ათებელი შესრულების სტილი, ეპოქის
სულის გამომხატველი დეკორაციები და
კოსტუმები — ისტორიულად ჩამოყა-
ლიბებულთა, მყარია. ხოლო სტურუასე-
ული ეროვნულ-გოტესკული სცენები,
საკუთარი კონცეფციით განსაზღვრული
მონტაჟი, გრძელი, აღსარებითი მონო-
ლოგების „გადაყვანა“ მოქმედებაში,
კოსტიუმებისა და სცენოგრაფიის პირო-
ბითობა, ამდღებულის დამდაბლება, რა-
საკვირველია, მათთვის მოულოდნელი
იყო, თითქმის და ერთგვარი შოკიც კი
გამოიწვია. „მთელი დადგმა აჩვენე-
თილია კურონული იუმორით... რეჟი-
სორის მონტაჟში ჩანს გამკილავე იუმო-
რი“ — წერდა შემდგომ ვახ. „ღარიბო 16“
სტატიაში „სიბრძნის მაგალითი“, მაგრამ
განვლო I მოქმედების ნახევარმა და აშ-
კარად შეიცვალა მაყურებელთა დარბა-
ზის განწყობილება. მაყურებელმა აღ-
ლო აულო ამ სტილს და რაც მთავარია,
მიიღო იგი. პირველი მოქმედება დას-
რულდა დიდი წარმატებით, მაყურებე-
ლმა მქუხარე ტამითა და შეძახილებით
გააცილა მსახიობები...

სპექტაკლის შემდეგ თეატრის ხელმძ-
ღვანელობამ მთელი დასი მიიპატიე



მპიური თამაშების გახსნის დღეს, როცა ესპანეთის ტელევიზიის ყველა არხი ამ ფანტასტიკურ სანახაობას გადმოსცემდა, მაყურებელი, ბუნებრივია, ნაკლებად მოვიდა და ბოლო სამ სპექტაკლზე მხოლოდ პარტერი თუ ივსებოდა.

„კიქა შამპანურზე“, რაც სინამდვილეში სხვა არაფერია თუ არა საბაბი შეხვედრისა. ცნობილ ესპანელ თეატრალებს და კრიტიკოსებსაც ჩვენსავით ჰყვარებიათ კარგი ღვინის სმა და მშვენიერი საღამო გამოვიდა. ლოპე დე ვეგას თეატრის ხელმძღვანელმა თქვა: — „თავს უფლებას მივცემ ორიოდე სიტყვა ვთქვა სპექტაკლზე მოსული თეატრალების სახეობით, რადგან ბევრ მათგანს ველაპარაკე და ჩვენი აზრები ერთმანეთს ემთხვევა: ეს არის შესანიშნავი, დიდი სპექტაკლი, რომელიც გვაოცებს ყველა კომპონენტის პარმონიით, გადაწყვეტის ორიგინალობით და შესრულების მაღალი დონით“. სხვათა შორის, მან იგივე აზრი გაიმეორა ბანკეტზე, რომელიც რუსთაველის თეატრის დასმა, ევროპული პრემიერის აღსანიშნავად, თავისი ხარჯით გამართა სევილიის ახლომდებარე სოფლის ღია რესტორანში. რ. სტურუას მომავალი სპექტაკლის „ჰამლეტის“ მთავარი გმირის შემსრულებელმა ალან რიკმანმა, რომელსაც ჩვენი მაყურებელი იცნობს კინოფილმ „რობინ ჰუდში“ შერიფის როლის შესრულებით, აღტაცება გამოთქვა მსახიობთა ოსტატობის და პეისის სრულიად მოულოდნელი გადაწყვეტის გამო. „მე უკვე წინასწარ ვგრძნობ, როგორი იქნება ჩვენი სპექტაკლი“-ო.*

პირველი სამი წარმოდგენა (22, 23, 24 ივლისს) სრული ანშლავითა და დიდი წარმატებით ჩატარდა. 25 ივლისს, ოლი-

შესაძლებელია, ისე განვითარდეს რ. სტურუას შემდეგი შემოქმედება, რომ ეს სპექტაკლი ერთგვარად საეტაპოც კი აღმოჩნდეს. მე არ ვლაპარაკობ იმაზე, აღემატება თუ ჩამორჩება ეს სპექტაკლი მის კლასიკურ შედევრებს („ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“), მხოლოდ მსურს აღვნიშნო ის თავისებურებანი, რაც გამოჩნდა კალდერონის ამ პიესაზე მუშაობისას.

უპირველესად გამოვყოფ ერთ მომენტს; რუსთაველის თეატრის ერთი უპირველესი მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე აგერ თითქმის სამი წელია რაც თეატრიდან წავიდა. ფორმალურად ეს დაკავშირებული იყო პენსიაზე მის გასვლასთან... ასეა თუ ისე, რუსთაველის თეატრის ახალი რეპერტუარის ფორმირებისას ეს მოვლენა გადამწყვეტ როლს ასრულებდა ამ სეზონების მანძილზე. მართალია, რ. ჩხიკვაძე ამბობდა, რომ თავის ძველ სპექტაკლებსაც ითამაშებდა და ახალ დადგმებშიც მიიღებდა მონაწილეობას, მაგრამ ეს ფაქტურად შეუძლებელი აღმოჩნდა. პირველ ხანებში იგი მართლაც თამაშობდა თავის საუკეთესო როლებს რეპერტუარის სამ ძირითად სპექტაკლში (აზღაკი, რიჩარდი, ლირი), თეატრის საზღვარგარეთ ტურნეებშიც მიიღო მონაწილეობა, მაგრამ მერე თანდათანობით უკლო და ბოლოს ისე წავიდა საქმე, რომ ეს სპექტაკლებიც ამოვარდა რეპერტუარიდან.

სატელევიზიო გამოსვლისას რ. ჩხიკვაძემ თქვა, რომ საჭიროა აღდგეს დუბლიორთა სისტემა, რათა თეატრმა არ დაკარგოს თავისი საეტაპო სპექტაკლები. ჭერ „მეფე ლირის“ შემადგენლობაში მოხერხდა ახალი შემსრულებლების შეყვანა. სხვა სპექტაკლების გა-

* როცა ეს წერილი სტამბაში იწყობოდა, ლონდონში „რივერსაიდ სტუდიაში“ უკვე გაიმართა ეს პრემიერა, რომლის შესახებ მაყურებლებს უახლოეს ნომერში მივაწვდით დაწერილებით ცნობებს (რედ.).

კრიტიკა და ბეჭდვა

«La vida es sueño»

«La vida es sueño» — ეს არის კომედია, რომელიც დაწერილია 1635 წელს ესპანელი დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ. ეს არის ერთ-ერთი უმთავრესი ნაწარმოები ესპანელი კლასიციზმის დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ.

ეს არის კომედია, რომელიც დაწერილია 1635 წელს ესპანელი დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ. ეს არის ერთ-ერთი უმთავრესი ნაწარმოები ესპანელი კლასიციზმის დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ.



ეს არის კომედია, რომელიც დაწერილია 1635 წელს ესპანელი დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ.

ავტორი: პედრო კალიხტო დე ვეგასი



PAPA
comer bien

Busque los locales NAPP



La estética social del Rustaveli

ეს არის კომედია, რომელიც დაწერილია 1635 წელს ესპანელი დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ. ეს არის ერთ-ერთი უმთავრესი ნაწარმოები ესპანელი კლასიციზმის დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ.

ეს არის კომედია, რომელიც დაწერილია 1635 წელს ესპანელი დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ. ეს არის ერთ-ერთი უმთავრესი ნაწარმოები ესპანელი კლასიციზმის დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ.



ეს არის კომედია, რომელიც დაწერილია 1635 წელს ესპანელი დრამატურგის პედრო კალიხტო დე ვეგასის მიერ.

ნახლებაზე არაფერი იშმის. ახლა ვი-
თარება დაახლოებით ასეთია. უკანასკნე-
ლი სეზონის მანძილზე რ. სტურუასა და
რ. ჩხიკვაძის შემოქმედებითა ტანდემმა
(ცხადია, კარგად მესმის დასის სხვა ნი-
ჭიერი მსახიობების შემოქმედების მნი-
შვნელობა, რომ აღარაფერი ვთქვა რ.
სტურუას სხვა თანამოაზრეებზე — კომ-
პოზიტორ გია ყანჩელზე, მხატვრებზე
გ. მესხიშვილსა, მ. შველიძეზე, აწ გან-
სვენებულ ქორეოგრაფ ი. ზარეციხზე)
განსაზღვრა რუსთაველის თეატრის ეს-
თეტიკა, მისი განუმეორებელი ანტიმი-
მეზური თეატრის სტილი და მიმართუ-
ლება. რ. სტურუას მიერ რუსთაველის
თეატრის სცენაზე დადგმულ არცერთ
სპექტაკლს, რომელშიც რ. ჩხიკვაძე არ
თამაშობდა, არ რგებია ისეთი დიდი წა-
რმატება, როგორიც ზემოხსენებულ სპე-
ქტაკლებს ხვდა წილად. ეს იყო რეჟი-
სორისა და მსახიობის ურთიერთგაგე-
ბის, ადამტაციის, ნიჭიერების თანხვედ-
რის უიშვიათესი ნიმუში. რ. ჩხიკვაძე
რუსთაველის თეატრისა და რ. სტურუ-
ას რეჟისურის პროტოგონისტად იქცა.
ახლა ეს ტანდემი დაშალა და, ბუნებ-
რივია, რ. სტურუას წინაშე მწვავედ და-
ისვა საკითხი დასის ახალი ლიდერის
პოვნისა, რომელიც შესძლებს რეჟისო-

რის თეატრალური იდეების ხორცშესხ-
მას. ჩემის აზრით, ამ სპექტაკლში სწო-
რედ ასეთ ძიებასთან გვაქვს საქმე, რომ-
ლის პერსონაჟიტირებასა და შედეგებ-
ზე ლაპარაკი ჯერ ნაადრევად მიმჩნია.
ყოველ შემთხვევაში პირადად ჩემთვის
გამოყვეთილი ჩანს ტენდენცია დასის
შემდგენლობაზე ახალი აქცენტების
დასმისა და იმ შემოქმედებითი ჯგუფის
ფორმირებისა (სადაც თვალსაჩინო ად-
გილს ახალგაზრდობა დაიჭერს), რომე-
ლიც ახლო მომავალში წამყვან ბირთ-
ვად უნდა იქცეს.

სხვა ტენდენცია, რაც ასევე მნიშვნე-
ლოვნად მიმჩნია, ისაა, რომ თავისი
სტილის მთლიანობის საზღვრებში, რ.
სტურუა უფრო ღრმად მიდის მსახიო-
ბის ცნობიერი და ქვეცნობიერი შრეე-
ბის ასამოქმედებლად (შესაძლოა, ეს გა-
ნაპირობა თვით პიესის ხასიათმაც, სა-
დაც რეალურსა და არარეალურს, სიზ-
მარსა და ცხადს, რაციონალურსა და
ირაციონალურს აშკარასა და მისტიურ
იღუმელებს შორის სუსტი ზღვა-
რია გავლებული), უფრო მეტი დაეი-
ნებით და თანმიმდევრობით ცდილობს
მსახიობის შინაგანი, ფსიქოლოგიური
იმპულსების გაღვივებას. რეჟისორის
მიერ ბრწყინვალედ მოქმედებული რო-

ლის გარეგნული ნაბაზი, მოქმედების სქემა, რომელიც ნიჟიერ, პლასტიკურად ზუსტ სცენურ ანალოგს მოითხოვს ახლა: თითქოს „შეგნიდან“, მსახიობის ბუნებიდან არის წამოსული. მე საუბარი მქონდა ამ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებთან და ისინიც ერთხმად აღნიშნავენ რეჟისორის ამ ტენდენციას, თუმცა, ერთმა ისიც მითხრა, — ჩვენ ჯერჯერობით იმის სულ მცირე ნაწილის გაკეთებას ვახერხებთ, რასაც იგი გვეუბნე-

ბაო (მახსენდება „რიჩარდ III“-ის პეტრია, როცა ერთმა მსახიობმა რაღაცაზე დაუწყაო დავა რ. სტურუას. მაშინ რ. სტურუამ წყნარად უთხრა — „მე თქვენ უმაღლეს მათემატიკაზე გელაპარაკებით, თქვენ კი არითმეტიკის ენით მპასუხობთ“).

აი, ამ ორი მომენტის გამო მიმაჩნია „ცხოვრება სიზმარია“ რეჟისორის შემოქმედების მნიშვნელოვან ეტაპად.

EXP 92
SEVILLA

ESPAÑA

მკითხველს ვთავაზობთ ფრაგმენტებს ესპანეთის მთავარ გაზეთებში გამოქვეყნებული სტატიებიდან.

„ექსპოს გახსნის დღიდან ლოპე დე ვეგას თეატრი ევროპის საუკეთესო დასების მიერ შესრულებული კლასიკით გვანებივრებს. ჩვენ უკვე ვიხილეთ შექსპირის სამეფო თეატრის მიერ დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, სექტემბერში ვნახავთ „კომედი ფრანსეზის“ მიერ განხორციელებულ ბომარშეს „სევილიელ დალაქს“, გუშინწინ კი შესაძლებლობა გვქონდა გვეხილა რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრის დასთან ერთად შექმნილი კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“.

სამწუხაროდ, მაყურებელი ისე არ ელოდა რუსთაველის თეატრს, როგორც, მაგალითად, შექსპირის სამეფო თეატრს ან სტოკჰოლმის „დრამატენს“, ეტყობა იფიქრეს „კალდერონი ქართულად ძნელი ასატანი იქნებაო“, სამწუხაროა ეს, რადგან დასი შესანიშნავია.

ქართველებმა დადგეს კალდერონი ისევე, როგორც დადგამდნენ, მაგალითად, პუშკინს. აქ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსნი არიან მსახიობები — ყველაზე მეტად კი ბასილიო (გ. ხარაბაძე), სეხისმუნდო (ზ. ყიფშიძე), ასტოლ-

ფო (ლ. ბერიკაშვილი) და კლოტალდო (ა. მახარაძე), დანარჩენი მსახიობებიც კარგად თამაშობენ, თუმცა ყველა არა. დასი ლოპე დე ვეგას სცენაზე დამაჯერებლად ვერ მოძრაობს, იგრძნობა რეპეტიციების ნაკლებობა, სამაგიეროდ შესანიშნავია ხმები და მუსიკა“. (გაზ. ელ პაისი“. 24. 07. 92. თარგმნა თეა გვასალიამ).

ჩვენს მიერ ნახანი ესპანური თეატრალური დასების მიერ შესრულებული ეს ნაწარმოები ყოველთვის მძიმე და ნაღვლიანი სანახაობა იყო, სავსე ყალბი ხმებითა და სხვა თეატრალური სისუსტეებით. ეს თითქოს წესად იქცა, მაგრამ რუსთაველის თეატრისთვის, უფრო სწორად რობერტ სტურუასათვის, ტრაგედიის სიმძიმე „ახალი კომედიის“ შექმნის ამოსავალ წერტილად იქცა: სადაც მალაპათეტიურობის გარეშე იტალიური რენესანსის ზომიერი გავლენა იგრძნობა. გამოხატვის ყოველი თეატრალური საშუალება დასაფასებელია, მით უმეტეს მაშინ, როცა ამას მიმართავს შესანიშნავი მსახიობებით დაკომპლექტებული დასი, რომელსაც ყველაზე მომთხოვნი მაყურებლის გაოცებაც კი შეუძლია“. (გაზ. „ლიარიო 16“. 25. 07. 92. თარგმნა თეა გვასალიამ).

„სტურუამ შექმნა კალდერონის ნაწარმოების ჭეშმარიტად ღირსეული ვარიანტი და მის დრამატულ სტრუქტურას დიდი გატაცებით და გონიერებით გაპყვა. ჩვენის აზრით, ის ტკბება ბაროკოს პოეზიის ინტერპრეტაციით. გრძელი მონოლოგები საუცხოო, მოქნილი ინტონაციით არის ნაქარგი. მსახიობთა შესტისა და მოძრაობის ექსპრესია მიყვანილია უმაღლეს სრულყოფამდე. დასის დიდებულ თამაშს ეტყობა რობერტ სტურუას ნატიფი გემოვნება და მისი ფინტაზიის მრავალფეროვნება“. (გაზ. ABC 24. 07. 92. თარგმნა ვანო ცაგარეიშვილმა).



ლოპე დე ვეგას სახელობის დარბაზში თავმოყრილი ხალხი, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ტკბებოდა ქართველი მსახიობების განუშეორებელი ხმებით. ყველა მსახიობი ბრწყინვალედ თამაშობდა, მაგრამ განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ ბასილიო (გიორგი ხარაბაძე), კლარინი (დავით პაპუაშვილი), კლოტალდო (ავთანდილ მახარაძე) და სეხისმუნდო (ზურაბ ყიფშიძე). ისინი ჩამოვიდნენ დასავლეთში, რათა მოეხიბლეთ თავიანთი პროფესიული ოსტატობით. (გაზ. „ელ კარეო დე ანდალუსია“. 24. 07. 92. თარგმნა თეა გვასალიამ).



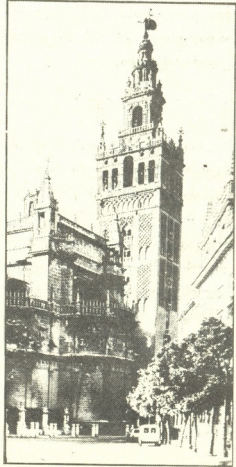
ჩემის აზრით, კალდერონის ასეთი სახის მონტაჟი, რეჟისორისა და ხელოვანთა ერთობლივი, საუცხოო „მონტაჟის“ შედეგს უნდა წარმოადგენდეს. ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ პიესაში მსახიობთა საუკეთესო თამაშია, მათ შორის კი ოთხია გამორჩეული: ბასილიო (გიორგი ხარაბაძე), სეხისმუნდო (ზურაბ ყიფშიძე), ასტოლფო (ლევან ბერიკაშვილი) და კლოტალდო (ავთანდილ მახარაძე). მათი მეტყველება და ორიგინალური მოძრაობა ძალზე შთამბეჭდავია. შეიძლება არ გესმოდეს ქართული ენა, სამაგიეროდ მათი სასიამოვნო მეტყვე-

ლების წყალობით შეიძლება ყური დაუგდო და გაუგო კალდერონს. (გაზ. „ელ პაის“. 24. 07. 92. თარგმნა ვანო ცაგარეიშვილმა).



სპექტაკლის შექმნისას, რობერტ სტურუამ უარყო ზედმეტად გადაპარებულ, ხმაილა აქცენტებული მეტყველება, ტლანქი და გადაპარნჯული ელემენტები. როგორც ვთქვით, მის შემოქმედებას ეტყობა იტალიის რენესანსის გავლენა, მაგრამ მას ასევე კარვად აქვს გამოყენებული თავისი ქვეყნის თეატრალური ტრადიციების ელემენტები; იმდენად, რომ ზოგჯერ უბრალო, აბსურდულ ელემენტებზეც კი არ ამბობს უარს. ძალზე ძლიერ ეფექტს ქმნის და ორგანულად შერწყმულია მოქმედებასთან ცეკვისა და ბუფონადის ელემენტები.

მათ მიერ შექმნილი ყოველი თეატრალური ექსპრესია კანონზომიერია და საოცრად მიმზიდველი. რა თქმა უნდა, მსახიობთა ტიტანურმა შრომამ და დისტატობამ განაპირობა ბევრი რამ



ისეთი, რამაც ყველაზე კრიტიკულად განწყობილი და მცოდნე მაყურებელი დიდად კმაყოფილი და აღფრთოვანებულნი დატოვა („დიარიო 16“. 25. 07. 92. თარგმნა ვანო ცაგარეიშვილმა).

• • •

„რობერტ სტურუამ ჩვენ გვიჩვენა ნორჩი, სიცოცხლით და ენერჯით სავსე. მჩქეფარე კალდერონი, რომელიც საქართველოში დაიბადა და შემდეგ სევილიაში მოგვევლინა.

მართალია, მსახიობთა დასი სევილიაში მძიმედ გადატანილი დღეების შემდეგ ჩამოვიდა, მაგრამ დიდ შემოქმედებით ნიჟსა და ოსტატობას ხომ ვერაფერი დაუღდება წინ?!

კალდერონის სეხისმუნდოს უბედურება და თავგადასავალი რობერტ სტურუამ ესპანური ბაროკოს სიმბოლოდ გადააქცია. წამიერია არსებობა, რომელიც რეალობას ჰყოფს სიცრუისაგან, მან ორი სხვადასხვა თემატიკური ღერძით გააერთიანა. (ვაზ. „ელ კორრეო დე ანდალუსია“. 24. 07. 92. თარგმნა ვანო ცაგარეიშვილმა).

• • •

„რობერტ სტურუას მთლიანი ორიგინალური შემოქმედება დიდ და კეთილ სამსახურს უწევს პეისის დრამატურგის და კალდერონის შემოქმედებას წარმოგვიდგენს სრულიად ახლებურად, აღქმულს მხიარული, სადღესასწაულო სულისკვეთებით. მის მონტაჟში მოჩანს გამკილავი იუმორი. („დიარიო 16“. 25. 07. 92. თარგმნა ვანო ცაგარეიშვილმა).

სიზმრის სასწაულებრივი ახდენა ვიცი. ზოგჯერ რაც მესიზმრება, ისევე მიცხადდება, ზოგჯერ პირიქითაც ხდება. მესიზმრა: ცისფერი ციდან უთვალავი მწვანე ფოთოლი ცვიოდა, იმავე შაბათ დილით ანზორ ერქომაიშვილი მესტუმრა, ბაზრის ცისფერი ცელოფნის სავსე პარკით.

— წუხელ გვიან ამერიკიდან დავბრუნდი. დღესვე ოზურგეთში მივდივართ ბიჭვები, მეგობარს დედა გარდაეცვალა, მადლობა ღმერთს, რომ დასაფლავებას ჩამოვუხსწარი. ამას სახლში ვერ დავტოვებ, მეშინია, ორშაბათამდე შეინახე და ორშაბათ დილით შენთან ვარ. — სხაპასხუბით მომეყარა ანზორმა და გაქმდილი პარკი შემომამჩეხა.

— კი, მაგრამ, რა არის ამაში ასეთი? — გაკვირვებულმა ვკითხე ანზორს და მძიმე პარკს ხელი შევახე.

— ასი ათასი დოლარი! — ახლა უკვე წყნარად, ღიმილით მითხრა ანზორმა.

ჯერ ვიფიქრე, მომესმა. როცა დავრწმუნდი, მერე შევქანდი. ასი ათასი მანეთი არ მინახია ერთად ჩემს ცხოვრებაში და ასი ათასი დოლარი, ისიც საბურთალოს ბაზრის ცისფერ ცელოფნის პარკში?!. სიზმარია თუ ცხადი?!

• • •

1988 წლის მიწურულს ანსამბლი „რუსთავი“ სამი თვით კანადასა და შტატებში უნდა (გამგზავრებულიყო საგასტროლოდ. ტრადიციისამებრ ფინანსური ამონაგები „გოსკონცერტს“, ესე იგი მოსკოვს რჩებოდა, ხოლო „რუსთავს“, ესე იგი საქართველოს, არც ერთი ცენტი.

ყველაფერი რომ გასაგები გახდეს, ნება მომეცით მკირეოდენი ექსკურსი მოვახდინო ისევე წარსულში. სხვაგვარად ვერ მიხვდებით მაინცდამაინც მე რატომ მომიტანა სახლში ანზორმა ზღაპრული ნადავლი.

გარდაქმნის ორომტრიიალმა წარმო-

ციხვერი სიზმარი

ნოდარ მაღალაშვილი

შვა რესპუბლიკაში სრულიად ახალი ტიპის სარეკლამო სამსახურის შექმნის იდეა, ამის აუცილებლობას დრო გვეჩვენებდა.

ფირმა „ბენეფისის“ (ასე მოენათლეთ ეს სამსახური) დაევალი მაღალმხატვრული სარეკლამო პროდუქციის შექმნა, რათა ხელი შეეწყოს ქართული კულტურის პოპულარიზაციისათვის, მასვე უნდა ეწარმოებინა საგასტროლო მოღვაწეობისათვის საჭირო საშუალებლო გარიგებანი. ყველაფერი ეს „გოსკონცერტის“ გარეშე უნდა მომხდარიყო. ბანკში ვაგხსენით საკუთარი სავალუტო ანგარიში და შევეუდექით პირდაპირი საქმიანი კონტაქტების დამყარებას უცხოეთის ფირმებთან და კომპანიებთან. საკუთარი ოფისი, საკუთარი ტელექსი. ვაწეული შრომის საზღაურად უნდა შეგვექმნა თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი ბაზა, რაც მაღალხარისხოვანი სარეკლამო პროდუქციის გარანტი გახდებოდა.

როგორც ხედავთ ძალზედ კეთილშობილური სურვილები გვამოძრავებდა. მთავარი იყო ბრძოლაში ჩაებმულიყავით, დანარჩენი მერე გამოჩნდებოდა.

სწორედ ასეთი წინადადებით მივმართე მაშინდელი კულტურის მინისტრს ბატონ ვალერი ასათიანს, რომელიც სანიმუშო ქართველებითა და ღირსეული მამულიშვილები პასუხის-

მგებლობით მოეკიდა საქმეს. მან ყველაფერი გააკეთა ფირმა „ბენეფისის“ შექმნისათვის. და აი, 1988 წლის 26 დეკემბერს ხანგრძლივი მოსამზადებელი სამუშაოების ჩატარების შემდეგ ჩამოყალიბდა ფირმა „ბენეფისი“, რომელმაც ბინა დაიდო ჯერ საქართველოს კულტურის სამინისტროს კერძოში, სულ მალე იგი სრულიად დამოუკიდებელ ორგანიზაციად გარდაიქმნა...

უკვე 1989 წლის 30 მაისს კულტურის სამინისტროს წარდგინების საფუძველზე საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ მიიღო გადაწყვეტილება: ქართული კულტურისა და რეკლამის საგარეო ეკონომიკური, რესპუბლიკური ფირმა „ბენეფისის“ შექმნის შესახებ.

ამ დროისათვის ჩვენს გარშემო უკვე შეკრული იყო ქართული კულტურის მოღვაწეთა გარკვეული წრე. ჩვენ ბევრი გულშემმატიკივარი და ქომაგი აღმოგვიჩნდა, მათ შორის გახლდათ ქართული ხალხური სიმღერის თვალსაჩინო მოღვაწე, ტეშმარიტი ქართველი და სანიმუშო მოქალაქე, ბატონი ანზორ ერქომაიშვილი — კაი დედ-მამის შვილი და კაი ბაბუის შვილიშვილი.

ეს ის დრო გახლდათ, როგორც ნოდარ დუმბაძე იტყოდა „იმპერიალიზმის ტანტი რომ მოყანყალდა“ და

ანზორი ყველანაირად ცდილობდა როგორმე თავი დაეღწია „გოსკონცერტის“ კაბალისაგან.

ეს ალბათ უკანასკნელი კონტრაქტია „გოსკონცერტთან“ — მარწმუნებდა ანზორი მოსკოვში გამგზავრების წინ. რამდენიმე დღის შემდეგ ანზორმა მოსკოვიდან დარეკა, რომ ამერიკელ იმპრესარიოსსა და „გოსკონცერტის“ შეფს შორის კონფლიქტია და ჩვენი გამგზავრების საქმე გაურკვეველიაო. კონფლიქტის მიზეზად კი ამერიკელი იმპრესარიოსათვის „გოსკონცერტის“ შეფის ამხ. პანჩენკოს მითითების შეუსრულებლობა გამხდარა.

კერძოდ 1989 წელს სან დიეგოში ჩასულა საბჭოთა კავშირის კულტურის დღეებზე ალექსანდროვის ორასკაციანი ანსამბლი, რომლისთვისაც ამერიკული ოცი ათასი დოლარი უნდა გადაეცათ იმპრესარიოსს, „რუსთავის“ გასტროლების ხარჯზე ავანსად. იმპრესარიომ ეს არ გააკეთა, „მე „რუსთავთან“ მაქვს კონტრაქტი და ანგარიშსაც მისი გასტროლების შემდეგ გაგისწორებთ“. სწყენია ამხ. პანჩენკოს ეს დამუქრებია და, როცა ამის საშუალება მიეცა, მუქარა შეუსრულებია. ამის მომსწრე იმპრესარიოს გული კინაღამ წასვლია პანჩენკოს კაბინეტში და კიდევ კარგი ანზორმა დროზე მიუსწრო, არადა ის უთვალავი ხარჯები, რომელიც ანსამბლის რეკლამაზე და საკონცერტო დარბაზების ქირაზე დაიხარჯა, მართლაც სრული კატასტროფის წინაშე აყენებდა ამერიკელს, თუ არაფერს ვიტყვით იმაზე, რომ სამუდამოდ მოექცებოდა თავი როგორც უპირო კაცს ბიზნესის სამყაროში. ანზორს ბოლოს საშველად ბატონი ვალერი ასათიანისთვის დაურეკია. შევლა კი არცთუ ისე ადვილი იყო. სულ რამდენიმე დღეში „გოსკონცერტის“ გარეშე, უნდა გაეკეთებულიყო ვიზები, გაფორმებულიყო საბუთები რაც ამჟამად უპრეცედენტო შემთხვევა იყო. ბევრი იბრძოლა „გოსკონცერტის“ გამოცდილმა შეფმა, იგრძნო რა ჩვენი მინისტრის დამოუკიდებლობა და ბოლოს როცა

შეიტყო არაფერი გამოუვიდოდა, რიკელიც საბოლოოდ გასწირა, ენდოთ, ეულიკია, გაავტურებთ.

ასე იყო თუ ისე, „რუსთავი“ კანადასა და შტატებში სამი თვით „გავაფრინეთ“, გაფრენის წინ ანზორმა კიდევ ერთხელ დარეკა, — ბიჭებს ბლომად ძეხვი და პური ვაყიდინე, თუ სადმე მართლა მიმატოვა დინ ჰიუმ, შიმშილით რომ არ დავიხოცოთ, ერთი ორი დღე თავი გავიტანოთ და მერე სახლს როგორმე მოვაგნებთ.

ერთი თვის შემდეგ შევეტყვეთ, რომ „რუსთავის“ გასტროლები კანადაში დიდი წარმატებით მიმდინარეობდა, იმ შაბათ დღილით კი ანზორი რომ სახლში ასი ათასი დოლარით მესტუმრა, უკვე კაი სამი თვის უნახავი მყავდა.

როცა მოვსულიერდი, ისევ ვკითხე: — კი მარა, ამ ბაზრის პარკში ეს ოქრო რამ ჩავადებინა?

— აი, „მასკიროვკა“ ძამა! — მითხრა ანზორმა და გაიცინა.

შაბათი, კვირა. ორი დღე და ღამე მე რომ მეძინა, ისე დაიძინოს ჩვენმა მტერმა.

ორშაბათს ისე შევედი „პროვიზიონით“ სამსახურში, ვითომ არაფერი.

თუ როდესმე მოიცლის და საჭიროდ ჩათვლის ანზორი, იმასაც შევიტყობთ, თუ ამერიკიდან ჩემს სახლამდე როგორ და რა გზით მოიტანა ეს ნადავლი (მინდა განვმარტო, რომ სიტყვა ნადავლს, შეგნებით ვგზმარობ, რამეთუ ეს იყო ის ერთადერთი პირველი და უნიკალური შემთხვევა, როდესაც საქართველოში ჩამოაღწია ქართული კულტურის მოღვაწეთა ნიჭითა და ოფლით მოპოვებულმა საზღაურმა და ისიც საკმაოდ დიდი რისკის ფასად. ეს არ იყო ნაბოძები ხელფასი, ეს იყო მოსკოველთაგან ძალად გამოზღვენილი ნადავლი, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით). შევეტყედი შეძლებისდაგვარად მოგიყვებთ ის, რაც ჩვენ მერე გადავხვდეთ და ურიგო არ იქნება თუ შესავალში ერთ იგავს გავიხსენებთ.

ერთი მდიდარი კაცის მეზობლად, მეჭლანე ცხოვრობდა თურმე. მდი-

დარს მთელი დღე და ღამე მოსვენებას უქარავდა თავისი სიმდიდრე. ღარიბი კი მთელი დღე და ღამე ჭლანებს ექრავდა, თან ღლინებდა თურმე.

ერთ დღეს დაუძახია მდიდარს ღარიბისთვის და უთქვამს:

— აი, შენ ერთი ტომარა ოქრო, ალალია შენზეო.

გახარებია ღარიბს, დაუვლია ხელი ტომარისთვის და თავისი ქობისაკენ გაუქანებია. გაღის ორი დღე და აღარ ისმის სიმღერა მეჭლანის ქობიდან. ორი კვირის შემდეგ უკანვე მიუტანია ის ერთი ტომარა ოქრო მეჭლანს მდიდართან და უთქვამს: — ეს რა სადარდებელი გამიჩინე, ბატონო, მას შემდეგ ღამე მე არ მიძინავს და დღეო. უკრია ტომარისათვის ფეხი და წასულა.

იმავე ღამით მდიდარს მოესმა მეჭლანის ქობიდან კაი შემოძახილი.

ჭკვიანი კაცის მოგონილია ეს იგავი. თქვენს მტერს, ჩვენ „რუსთავმა“ საფიქრალი და სადარდებელი გავვიჩინა.

თუ ამ ფულს საბჭოთა ბანკში შევიტანდით, იგი ისე ჩაგვადნებოდა ხელში, როგორც ნაყინი მზეში. რასაკვირველია, ჭერ კბილებდალეხილ „გოსკონცერტს“ თუ ჩამოვიცილებდით და შეორე, ვისაც იმჟამინდელ საბანკოსავალუტო ბეგარაზე არაფერი გაუგია, შევახსენებთ, რომ 40% საკავშირო ბიუჯეტს უნდა წაეღო, 30% — რესპუბლიკის, რაც დარჩებოდა, მათივე ნებართვით უნდა დაგვეხარჯა და და ისიც თუ იმდროინდელ პოპულარულ შეუვალ საწესდებო ტერმინს ვინმართ — „რუბლეგოე პოკრიტიე“ უნდა გაგვეკეთებინა, ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ ჩვენივე ვალუტა ხელმეორედ ჩვენივე მანეთით უნდა გვეყიდვა.

ყველაფერი ეს ცნობილი იყო კულტურის მინისტრისთვის და საბოლოო გადაწყვეტილებაც მას უნდა მიეღო. და აი, თითქოსდა ასეთ გამორეველ მდგომარეობაშიც კი გაჩნდა „ნადავლის“ გადარჩენის შანსი, რომელიც რისკის ფასად თავის თავზე აიღეს ბა-

ტონებმა ვალერი ასათიანმა და ანზორ ერქომაიშვილმა.

იმჟამად მოხდა ისე, რომ ანსამბლ „რუსთავის“ მცირე ჯგუფი ანზორის ხელმძღვანელობით, საქართველო-იაპონიის მეგობრობის ფესტივალზე უნდა გამგზავრებულიყო ათი დღით. ეს ასი ათასი დოლარი ანზორს საზღვარი იქით უნდა გაეტანა და ტოკიოში ჩვენი იაპონელი მეგობრების დახმარებით ბანკში შეეტანა ქართული კულტურის სასარგებლოდ. ასეთ მეგობრებად კი უპირველესად ბატონი იამასირო¹ და ქალბატონი ჰირაკო კაკო² გვეგულებოდა.

ახლა ანზორს გაცილებით მეტი პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა. ერთია, როდესაც შენს ანსამბლთან ერთად გასტროლებიდან ვალუტა სახელმწიფოში შემოგაქვს, ზოლო მეორე, როდესაც ასეთი რაოდენობის ვალუტა საზღვარს იქით გაგაქვს.

ანზორს მისივე ცელოფანის პარკით მეჭლანესავით უკანვე გადაეულოცე ასი ათასი დოლარი და როგორც თანამზანაწილემ, გულის ფანცქალით იმ იმედთან შიფრს დაველოდე, რომელიც მშვიდობიანი დასასრულის შემდეგ ტოკიოდან უნდა მოსულიყო და მაღე ასეთი დეპეშაც მოვიდა.

„კონცერტი დიდი წარმატებით დათავრდა. ანზორი“.

ორი თვის შემდეგ 1989 წლის ივნისში ბატონი ვალერი და მე მეუღლეებითურთ იამასიროსანმა თავის საიუბილეო კონცერტზე მიგვიწვია, რომელიც 9 ივნისს ტოკიოს ერთ-ერთ

1. ბატონი იამასირო კომპოზიტორი და ქველმოქმედი, იგი ორჯერ ესტუმრა საქართველოს თავისი გუნდით — „იამასიროგუნდი“. ბატონი იამასირო ქართული კულტურისა და ქართული ხალხური სიმღერის ქომაგია, მისი ანსამბლი დიდი წარმატებითა და სიყვარულით ასრულებს მრავალ ქართულ ხალხურ სიმღერას.
2. ქალბატონი ჰირაკო კაკო. იაპონიის კულტურის საერთაშორისო ცენტრის ვიცეპრეზიდენტი და საქართველო-იაპონიის საზოგადოების თავმჯდომარე. მას საუკეთესო მეგობრული ურთიერთობები აკავშირებს ჩვენი მეცნიერებისა და კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეებთან.



დიდ საქონცერტო დაბაზში გაიმართა. ფეხზე ამდგარმა მყაურებელმა ოჯაცია გაუმართა ბატონ იამასიროს და მის კოლექტივს. ჩვენ კი სამახსოვრო საჩუქარი გადავაციტ ჩვენს მასპინძელს: „ოქროს ჩანგი“ და სიგელი, როგორც „ქართული კულტურის ქომავს“.

სალამოს გვიან, როცა სასტუმროში დავბრუნდით, პორტიემ გასაღებთან ერთად პატარა ბარათი გადმომიცა.

„ბატონო ნოდარ! ვერაფრით თქვენი ნახვა ვერ მოვახერხეთ, გესტუმრებით დილით 7.30 წუთზე. ბატონი კევინ ტუიტი. 9. VI. 89“.

წერილმა გამაოცა. ჭერ ერთი იმიტომ, რომ იგი ქართულად იყო დაწერილი, მეგრე, რომ მას ვილაც ტუიტი აწერდა ხელს და იმანაც, რომ როდის იყო სტუმარი ალიონზე მოდიოდა.

ჩავთვალე, რომ ეს შაყირი იყო, თანაც ძალზედ იაფი და ავტორი დღეს თუ არა ხვალ თვითონვე გამოტყდებოდა.

დილით რვისთვის ტელეფონის ზარმა გამაღვიძა და ვილაცამ ქართულად ევროპული აქცენტით, შემახსენა, რომ ქვემოთ ჰოლში მელოდებოდა. შევატყვე ეს უკვე ხუმრობა არ იყო და წამსვე ჰოლში გავჩნდი. ახლა გუმანით უნდა მეცნო სტუმარი, ან მას უნდა გამოვეჩიე ჰოლში უთვალავ მოფუსფუსე სტუმარს შორის და ასეც მოხდა.

ბატონმა კევინმა ჭერ ძალზედ სიმპათიური ქალბატონი ჰირაკო კაკო გამაცნო და მეგრე თავისი თავი.

სტუმრების უთენია მოსვლის მიზეზმა თავზარი დამცა. გამოირკვა, რომ ანზორის მიერ ჩატანილი ასი ათასი დოლარი ჭერ კიდევ კაკოსანის ოფისის სეიფში დევს.

განსაკუთრებით გამაოცა იმან, რომ კაკოსანის ყველა მცდელობა, რომ ფული ბანკში მიეღოთ, უშედეგოდ დამთავრდა და რომ მან თურმე ახლაც არ იცის როგორ უნდა მოიქცეს.

ეს ამბავი მაშინვე მინისტრს ვაცნობე.

ხანმოკლე ურთიერთ მოლაპარაკების შემდეგ ჩვენ მარტივად გადაწყვიტეთ ყველაფერი. გავყოლოდი კაკოსანს და როგორც ფულის „რეალური მფლობელი“ ჩამებარებინა ბანკისათვის იგი.

ორიოდე სიტყვით ბატონ კევინ ტუიტის შესახებ.

ბატონი კევინ ტუიტი ირლანდიური წარმოშობის, აშშ-ს მოქალაქეა, ფილოლოგია, მას შეუსწავლია ქართული, სვანური და საქართველოზე შეყვარებულს ქართველი ქალიც უთხოვია. მის მეუღლეს ქალბატონ ეთერ ჰკადუას ოთხმოციან წლებში წარმატებით დაუმთავრებია თბილისის სამხატვრო აკადემია ნიკოლოზ იგნატოვის სახელოსნოში. ახლა კი ინდიანას შტატში ბატონ კევინის მშობლებთან ცხოვრობს და მუშაობს.

თუ ნებას მომცემთ, მოვლენებს წინ გავუსწრებ და ვიტყვი, რომ ყველა დრამატოზმით აღსავსე თავგადასავალი, რაც მე ტოკიოში გადამხდა, სრულიად გაითავისა ბატონმა კევინმა, იშვიათად თუ შეხვდებით ასეთ ზავსურთი გულუმბრყვილობით მომხიბვლელ პიროვნებას. კაცი, რომელიც იმჟამად სპეციალურად იყო მიწვეული ტოკიოს ერთ-ერთ უნივერსიტეტში სემინარების ჩასატარებლად, კაცი, რომლისთვისაც ყოველი წუთი ძვირფასი იყო, გვერდიდან არ მოგვეცილებია.

ერთ საათში ჩვენ კაკოსანის გრილ კაბინეტში ვისხედით. როცა ნარნარი ელექტრო სიგნალის წიბ-წიბით კაკოსანმა თავისი სეიფი გახსნა და იქიდან ისევ იმ ცისფერი ცელოფნის პარკით ასი ათასი დოლარი გამოიღო, გული თუ არ გამისკდებოდა არ მეგონა. ანზორის „კონსპირაციული ტრადიციების ერთ-გულეობა“ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა.

ზუსტად ჩემნაირი რეაქცია მოახდინა ბატონ კევინზე ამ სანახაობამ.

— საოცარი! — წამოიძახა მან და ტაში შემოკრა. — ამდენი ფული არასდროს მინახია და ისიც ბაზრის ცელოფნის პარკში! — მაგრამ ვინ

იფიქრებდა მაშინ, რომ ეს საოცრებათა დასაწყისი იყო. წინ კაკოსანი მიგვიძღვის დიდი ჩანთით, ორივე ხელით გულში რომ აქვს ჩახუტებული, რადგან შიგ დევს ასი ათასი დოლარი. მოკლე, ჩქარი ნაბიჯით მიპაკუნებს. უკან შე და ბატონი კევინი მივდევთ. ფირნიშზე წარწერის წაითხვას ვასწრებ: „ჰაპანბანკ“, ესე იგი ჩვენ ახლა იაპონიის ბანკში ვართ.

გაჩაჩახებული დარბაზი და სამოთხისებური იდილია. ისმის ელექტროკალულატორების ჰიპინი, ისინი მრავალფერადი ვარსკვლავებით ციმციმებენ აქა-იქ.

ბარბერის იქითა მხრიდან მშვენიერი ქალბატონი მზადაა გვემსახუროს.

საუბარს იწყებს კაკოსანი. არა, კი არ ლაპარაკობენ, არამედ თითქოს ჩუჩჩულდებენ. ნაირნაირ საუბარს ბოლო არ უჩანს. რაშია საქმე, ვერაფერს ვხვდები.

ბოლოს როგორც იქნა, ბატონმა კევინმა მოხელის შეკითხვა მითარგმნა.

— ბატონო ნოდარ, ბანკის მოხელეს აინტერესებს, საიდან გაქვთ ეს ფული? — ელდა მეცა, დავიბენი, ცოტა გავბრაზდი კიდევ. რა მაგათი საქმეა, საიდან მაქვს ფული — ყველაფერმა ამან ელვის სისწრაფით გაივლვა გონებაში. ხმას ვერ ვიღებ.

— ბატონო ნოდარ! — ხელმეორედ დაყვავებით მომმართა ბატონმა კევინმა.

— თქვენ ნუ გაგიკვირდებათ, წესია ასეთი, მათ აინტერესებთ, რა ფულია ეს. იქნებ ყალბია, იქნებ ნარკობიზნესია, იქნებ ნაქურდალიც კია.

ეს მინდოდა მე? შემდეგ, როცა უარით გარეთ თავაზიანად გამოგვისტუმრეს, ბატონი კევინი გზადგაზა თავისთვის ბუტბუტებს — ასი ათასი დოლარი ცელოფანის პარკში? ალბათ, მხოლოდ ქართველებს შეგიძლიათ ატაროთ მსოფლიოს ერთი ქალაქიდან მეორეში ამდენი ფული!

ცელოფანის პარკი სიტუაციას უფრო კომიკურსა და ორიგინალურ ელფერს აძლევდა, მათთვის კი მიუღებელი იყო ასეთი მოცულობის ფულით სიარული

ერთი ქვეყნიდან მეორეში. მათ არ ესმოდათ თუ რამ გვაიძულა ასე გვემოქმედა. მე რომ ბანკის მოხელეს მოვხსენე, ფული გასტროლების საზღაურია-მეთქი, მათთვის ვერაფერი საბუთი გამოდგა.

მაღე „იუნინონ ბანკს“ მივაღწეით, საუბარი ინგლისურად მიდის და ემოციებით მოჭარბებულია. მესმის სიტყვა „ნარკო ბიზნესი“ და ყველაფერს თარგმანის გარეშე ვხვდები.

ტოკიოში ქვა რომ ააგდო ან ბანკს დაეცემა ან მალაზიას, აგერ „ლორჩე ბანკიც“...

აქაც — არაო, არ გვინდა ცელოფანის პარკში ჩაწყობილი თქვენი ასი ათასი დოლარი! გაგონილა? ეს არის თავისუფალი დემოკრატიული ბურჟუაზია? ამას ხომ საბჭოეთში არ იზამდნენ.

არადა ახლა უკვე საბოლოოდ დავრწმუნდი, რომ „ქვის ხანიდან“ ვარ ჩამოსული.

მაინც რაშია საქმე? ვერც კაკოსანი, ვერც იამასიროსანი და ვერც ბატონი კევინი ამ ფულს თავისად ვერ გაასაღებს, და თუ ამას გააკეთებენ, ვალდებულნი არიან საბანკო დეკლარაციასში უჩვენონ თუ სად და ვისგან, რა სამსახურის საზღაურად აიღეს ეს თანხა. ამასთან მფლობელმა უნდა გადაიხადოს საშემოსავლო ბეგარა, ეს კი, თუ არ ვცდები, საკმაოდ სოლიდური თანხაა.

რა ვქნათ? წამოვიღოთ ფული ისევ უკან? ეს კატასტროფის ტოლფასია ასეთი მოცულობის თანხის გატანა-გამოტანა სარისკოა. იაპონიის საბაჟოში ჩამოგვართმევენ, მერე კი ძალზედ გაკირდება მისი გამოხსნა.

მე ისევ მდიდარი და მეჭლანე გამახსენდა, სიმდიდრემ რომ არც ერთი არ მოასვენა.

მაგრამ გასაოცარი შემართების გამოდგა კაკოსანი.

შემდეგი შეხვედრა ორშაბათისთვის გადავდეთ, შაბათ-კვირას ჩვენ ოსაკასა და კიოტოში გავეფრინდით.

ორშაბათ დილით კიოტოში ბატონი კევინის ტელეფონის ზარმა გაამღვიძა



და გამაფრთხილა, რომ დღეს 17 საათსა და 29 წუთზე თქვენი მატარებელი ტოკიოში ჩამოდის და ჩვენ პერონზე დაგხვდებითო.

17 საათსა და 29 წუთზე ტოკიოს ვაგზლის პერონზე შეგვხვდა კაკოსანი, ბატონი კვეინი და კიდევ ორი „სამურაი“, — კამეტაისანი და საიოტოსანი, როგორც კვეინმა მითხრა, იამასიროსანს ჩვენს დასაცავად გამოუგზავნია.

პერონიდან პირობის თანახმად მეტროთი პირდაპირ „დაი იჩი კანგიო“ ბანკში გავაქანეს, სადაც სპეციალურად გველოდებოდნენ.

ტოკიოს მეტრო — ეს არის „ჰუკვიანი-გიეი“, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ მას. არაფერი საერთო მოსკოვისა და თბილისის მეტროსთან. მარცხნივ თუ მარჯვნივ, იქით თუ აქეთ, ზემოთ თუ ქვემოთ: კინო, მაღაზია, კრესტორანი, ბაღ-ვენახი, ირგვლივ ყველაფერი გრი-ალებს და ჩახჩახებს.

სალამოს შვიდი საათი იყო, როცა „ბანკის“ სათადარიგო შესასვლელს მივადექით, მოხელემ უთქმელად გავატარა და ლიფტით რომელიღაც სართულზე აგვდით.

ჩვენმა მასპინძელმა მიურასანმა დიდი დარბაზის ერთ კუთხეში მიგვიბატონა, სადაც პატარა მაგიდა და რამდენიმე სავარძელი იდგა.

უცნაური ხალხია ეს იაპონელები — საუბრისა თუ კამათის დროს ისეთი მშვიდი თვალებით შემოგტყეირიან, რომ ვერ იგებ უხარიათ თუ სწყინთ, სჯერათ თუ არ სჯერათ.

საუბარმა ორ საათზე მეტხანს გასტანა. ბოლოს მიურასანმა ასეთი გადაწყვეტილება მიიღო:

— კარგი, ხვალ შეკითხვას გავგზავნი საბჭოთა კავშირში, რათა დამიდანსტურონ თქვენი და თქვენი ფირმის რეალობა.

მე უარყვავი ეს წინადადება, იმ მოტივით, რომ ამას სულ ცოტა ხუთი დღე მაინც დასჭირდებოდა, მე კი ორ დღეში სამშობლოში უნდა დავბრუნებულიყავი: მაშინ მიურასანმა მხოლოდ ვარიანტი შემომთავაზა: ხვალ დაუ-

კავშირდებოდა საბჭოთა კავშირის ველჩოს, რათა მათ, დადასტურონ ჩემი ვერსიის სისწორე.

ტანში გამტრა. წარმოვიდგინე რუს ელჩს რომ ეტყვიან, ტოკიოში ვინმე მალაზონია ჩამოსული საქართველოდან, რომელსაც ცელოფნის პარკით ასეთასი დოლარი აქვს ჩამოტანილიო.

ვიტოდი, რომ მიურასანი ჩვენი ბოლო შანსი იყო და მისი ხელიდან გაშვება არ შეიძლებოდა.

— ძვირფასო მიურასან! — მოვისაწყვე თავი, — თუნდაც ის, რომ თქვენ ასე გვიან ჩვენთვის ამდენ დროს ხარჯავთ, გვაღალატებულეებს სათანადოდ შევაფასოთ თქვენი კეთილშობილება, რისთვისაც ერთხელ კიდევ მოგახსენებთ მადლობას. მაგრამ მინდა გკითხოთ, ნუთუ თქვენთვის საქმარისი არ არის, რომ მე ოფიციალური მოწვევით ვიმყოფები იაპონიაში ისეთი თვალსაჩინო პიროვნების მიერ, როგორიცაა ბატონი იამასირო, რომ ჩვენ აქ გვპატრონობს ისეთი გრანდიოზული კომპანია, როგორიცაა „სუეი“, რომ მისმა პრეზიდენტმა და პატრონმა ცუცუმიმ პირადად მიგვიღო საქართველოს კულტურის მინისტრი და მე, რომ ამჟამად ჩემი აბეკუნია ქალბატონი ჰერაკო კაკო, ვისი რეკომენდაციითაც თქვენ მიგვიღეთ და ნუთუ ყოველივე ეს არ არის საქმარისი იმისთვის, რომ თქვენ დარწმუნდეთ ჩემს კეთილსინდისიერებაში და დაიჯეროთ, რომ ეს ფული ქართველი მსახიობების შრომისა და ნიჭის საზღაურია? და თუ თქვენთვის არაფერს ნიშნავს ყოველივე ეს, მაშინ მე ერთხელ კიდევ გადაგიხდით მადლობას და გამოგემშვიდობებით-მეთქი.

მიურასანზე იმოქმედა ჩემმა დრამატულმა მონოლოგმა. ამის შემდეგ თითქმის ერთი საათი დასჭირდა იმის ახსნას თუ რა სახის ანგარიში უნდა გავეხსნა, რა უფრო ხელსაყრელი იქნებოდა ჩვენთვის ყველაფერ ამას მიურასანი მისთვის ჩვეული პროფესიული ერთგულებითა და გულმოდგინებით აკეთებდა, ამის შემდეგ მიურასანს ვთხოვე ეხლა ერთი წუთით



წარმოედგინა თავისი თავი ჩემს ად-
ვილზე, და როგორ არჩევანს გააკე-
თებდით და რა სახის ანგარიშს გახს-
ნილით-მეთქი? ღვთისნიერმა მიუტრასანმა
ასეთი არჩევანიც გააკეთა.

შემდეგ დაიწყო ხელმოწერები, ჩემს
„ნდობით“ აღუქურვილ პირად კაკოსა-
ნი გამოვაცხადეთ. ფულის ჩაბარება
კი ისევ დილისათვის გადაიდო, ჩვენ მა-
დლიერების გრძნობით გამოვემშვიდო-
ბეთ ჩვენს გულითად მასპინძელს.

მეორე დილით პირობის თანახმად
ფული ბანკში კაკოსანმა ჩააბარა. ნა-
წილი კი რჩევის თანახმად იენებზე გა-
დავიყვანეთ. საღამოს კაკოსანმა გვაც-
ნობა, რომ ექვსი მილიონი იენი იამასი-
როსანს ჩააბარა და მისი რწმუნებული
ხვალ გვესტუმრებოთ, დილით, პირო-
ბის თანახმად.

განახლებული შემადგენლობით ვეს-
ტუმრეთ ტოკიოს ერთ-ერთ უბანში
გამართულ ბაზრობას. ესე იგი, როცა
ჩვენ ბანკებში დავეწაწალებდით, ია-
მასიროსანმა ჩვენთვის ჰელსსურელი
პროექტი მოამზადა და კონტრაქტი
დაგვაშყარებინა იმ ერთადერთ ფირ-
მასთან, რომელიც საბჭოთა კავშირ-
თან წარმატებით ვაჭრობდა კომპიუ-
ტერულ-ელექტრონული ტექნიკით, ეს
იყო ფირმა — „მარუბენი კორპორეი-
შენი“.

ბაზრობაზე გავემგზავრეთ: ბატონი
კეკელი, მანოსანი — თარჯიმანი, ეკ-
ირასანი — მოლარე და მე.

პოლიგრაფიულ-ელექტრონული ტექ-
ნიკის ბაზრობა ტარდებოდა ერთ უზარ-
მაზარ დარბაზში, რომელშიც წარმო-
დგენილი იყო მსოფლიოში ყველა
ცნობილი ფირმა: „ოკადაკი“, „ფუჟი“,
„ნიკონი“, „აქეა“, „ფილიპსი“, „მა-
კენტოში“, „კანონი“ და სხვა.

ალბათ, ვერ შევძლებ გადმოგცეთ
ის აღტაცება, რაც ჩემზე იქ ნანახმა
მოახდინა.

ჩემს ცხოვრებაში არასოდეს მოვ-
ხიბლულვარ ძვირფასეულობით — ოქ-
რო-ვერცხლითა [და ნოხ-ფარჩეულო-
ბით, რაც უთვალავი რაოდენობით მი-
ნახია კოპენჰაგენში, ბრიუსელში, ამ-

სტერდამში, ლონდონში, მადრიდში,
ლისაბონში, დამასკოში, სტამბოლში,
ბომბეიში. ტოკიოს ამ ბაზრობაზე კი
წონასწორობა დავკარგე.

ვიდექი გაოგნებული, შეეყურებდი
ამ დოვლათს და ვერაფრით ამეხსნა
თუ რატომ დაგვსაჯა ჩვენ ასე ღმერთ-
მა.

მიკვირდა თუ რატომ არ ისმოდა
შეძახილები, ბრავო! რატომ არ უხ-
მობდნენ სცენაზე ავტორებს!

ერთ ჭიქა ლულთან ბიზნესმენებთან
საუბარმა ორ საათზე მეტხანს გასტანა,
მაგრამ კურიოზებს აქაც ვერ ავცდივით.
ნალდი ფული არც დოლარი, არც იენი
თურმე აქაც არავის უნდა, თურმე აქაც
ტყუილად ვათრიეთ ის ექვსი მილიონი
იენიც.

შვიდი მილიონის საქონელი ხუთ
მილიონად რომ ვიყიდე, ამისი თქვენ
კი არა ლამის მეც არ მჭერა.

ოკადასანმა ხუთ მილიონზე შეფის
თანხმობის გარეშე ვერ მიიღო გადა-
წყვეტილება. ამან ცოტა შემაშინა.
ვაითუ ძალიან გადავამლაშე და საქმე
წავახდინე-მეთქი.

საბოლოოდ კი ასე შევთანხმდით;
თუ ოკადასანი თანხმობას მიიღებდა,
საღამოს შვიდ საათზე ჩვენი მასპინ-
ძლების მიერ გამართულ გამოსათხო-
ვარ ვახშამზე კონტრაქტით მოვიდოდა,
სადაც მე იგი დავაბატევე.

საღამოს ვახშამზე, შემეატყობინეს,
რომ ვილაც სტუმარი ჩემს ნახვას ით-
ხოვდა.

მოსაცდელში კონტრაქტით ხელში
ოკადას გამოგზავნილი ცუკოდოსანი
შემომეგება (დღეს იგი „მარუბენი
კორპორეიშენის“ წარმომადგენელია
მოსკოვში).

გვიან ღამით „ნაქეიფარმა“ ბიჭებ-
მა კონტრაქტები საბოლოოდ გავა-
ფორმეთ. ახლა ჩვენი აპეკუნე იამასი-
როსანი იყო.

რამდენიმე დღეში, როდესაც სა-
ბოლოოდ დაიანგარიშებდნენ შერჩე-
ული საქონლის ზუსტ ღირებულებას,
ბატონი იამასირო ჩარიცხავდა მასთან
მიბარებულ ჩვენს ექვს მილიონ იენს.
დილით „ნარიტას“ აეროდრომში

ხვეწა-კოცნით გამოვემშვიდობეთ ჩვენს გულითად მასპინძლებს.

ორი კვირის შემდეგ „მარუბენი კორპორეიშენის“ მოსკოვური ოფისიდან ასეთი შინაარსის დეპეშა მოვიდა:

„ზოგიერთი ტექნიკური საკითხის მოსაგვარებლად გთხოვთ მოსკოვში გვეწვიოთ“. დეპეშას ხელს ისევ ოკადასანი აწერდა.

მეორე დღესვე მე და ჩემი მოადგილე ჭუმბერ ჭოლობარგია მოსკოვში გავფრინდით.

გამორკვა, რომ ბატონ იამასიროსანს ვერაფრით ვერ მოუხერხებია ფულის ჩარიცხვა „მარუბენისკოვს“.

ნაღდი ფული არავის უნდა, ჩარიცხვას კი ბატონი იამასირო ვერ ანხორციელებს. ჩვენთვის უკვე ცნობილი მიზეზების გამო. ასე რომ, ლაფსუსებს ბოლო არ უჩანს.

არადა ვის შეიძლება ვუსაყვედუროთ, თუ არა ჩვენს თავს და ჩვენს გაუბედურებულ ქვეყანას? ესმით ყველაფერი ეს ჩვენგან უსაშველოდ! შეწუხებულ იაპონელებს და შესაშური მოთმინებითა და მოკრძალებით გულწრფელად ცდილობენ დაგვხმარონ.

ნუთუ ისევ ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყოს? მაგრამ ახლა მთავარი ათურმე ჩემი თანხმობა და საკითხიც მარტივად გადაწყდება და მეც ასეთი შინაარსის ახალ „განკარგულებას“ ვაგზავნი ტოკიოში:

„ქალბატონ პირაკო კაკოს! გთხოვთ გამოართვათ ჩემი ექვსი მილიონი იენი ბატონ იამასიროს და მიურასანის ბანკის დახმარებით ჩაურთოთ „მარუბენი კორპორეიშენის“, ფირმა „ბენეფისისისთვის“ შექმნილ ხელსაწყოთა ღირებულება, წარმოდგენილი ანგარიშის მიხედვით. დარჩენილი თანხა კი პირობის თანახმად გადაირიცხოს ავსტრიაში საქართველოს კულტურის სამინისტროს საჭიროების მიხედვით“.

სამი თვის შემდეგ ოდესის საზღვაო პორტიდან შეგვატყობინეს, რომ იაპონიიდან მოვიდა „ბენეფისის“ ტვირთი. ამის შესახებ პარალელურად ინ-

ფორმირებული ვიყავით თავად „მარუბენის“ მიერ. ჩვენი მანქანა უკვე პორტში ელოდა ტვირთს, რომელიც ორ დღეში მშვიდობით ჩამოვიდა თბილისში.

სამი თვის შემდეგ მიურასანმაც შესრულა თავისი სიტყვა და დარჩენილი თანხა ავსტრიაში გადაირიცხა. რაც ასევე კურორტებს ვერ ასცდა. უკვე მერამდინეჯერ დაუბრუნა ფული „ავსტრია ბანკმა“ „ჩაბან ბანკს“, ასეთი კლიენტი ჩვენ არა გვყავსო.

როცა ფულის მეპატრონედ საქართველოს კულტურის სამინისტრო გამოცხადდა, „ავსტრია ბანკმა“ ფული დაიბრუნა და საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ თავისი არსებობის მანძილზე პირველად სპეციალური დანიშნულებების ჰქვირფასესი უცხოური მოწყობილობა შეიძინა საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის საგამოფენო დარბაზების გასანათებლად. მცირე საჩუქრებიც ერგოთ: თბილისის კონსერვატორიას და ხალხური შემოქმედების სახლს.

თავი დაისაჩუქრა „რუსთავმაც“, შეიძინა ერთი იაპონური ტელევიზორი, იმოდენა, ანზორმა რომ ცისფერი ცელოფანის პარკით ასი ათასი დოლარი მომიტანა.

აი ასე დასრულდა საბჭოთა იმპერიის ჩვენი თავგანწირული კანონრღვევათა მართონი, რომლის სიუცეტი ჰოლივუდსაც შემურდებოდა, ხოლო „ინტერპოლი“ ამ ოპერაციას ალბათ საერთაშორისო კვალიფიკაციას მიანიჭებდა. არადა როგორი პერსონაჟებია? ქარფელი, ამერიკელი და იაპონელი ცისფერი ცელოფანის პარკით ხელში, რომელშიც მამასისხლად ნაშოვნი ასიათასი დოლარი დევს. არა, ეს არ იყო სენამდვილე, ეს იყო ცისფერი სიზმარი,

თამარ მეფის იამბიკონის მისტერიები

(თაბრავცოდნობითი კიბანია)

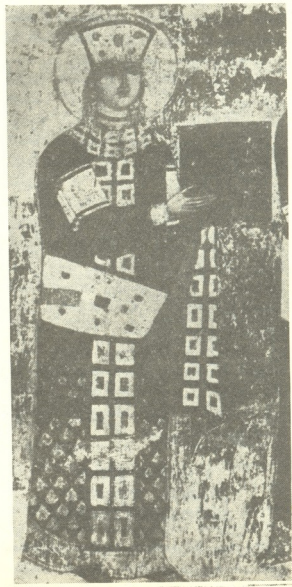
დიმიტრი ჯანელიძე

1. ოპროს ხანის მაღიდაბლის მოსაგონებლად

ჯერ იყო და საბჭოთა ხანის კულტურის ზღვარდაუდებელი ქება-შესხმა-ღიღებით, კვეხნა-ქადილით სული წაეიწყო მიღეთ და ახლა კი აღმა მზენელსა და დაღმა მფარცხელს დავემსგავსეთ, რომტრიალს ვეძლევიტ, ეროვნულ ფასეულობათა განქიქებისათვის ამოვცდის სული. გვაეიწყდება, რომ ჩვენი ზღზის თაზე რაოდენი წისქვილის ქვა არ უნდა დატრიალებულიყო, მაინც კიდევ ჩვენდა სანუგეშოდ, საიმედოდ, ისეთი საკვირველ-საოცრებანი ნათობდნენ, როგორც მაგალითად, **პავლე ინგოროყვა** ბრძანდებოდა, — ეს ნამდვილად მნათობიერი მწერალი, მოწამებრივ დაუცხრომელი მეცნიერ-მკვლევარი. „ისტორიანი და აზმანი შარავანდეღთანის“ ავტორის სიტყვა რომ მოვიშველიოთ, პავლე ინგოროყვაზე უპრიანად თქმული იქნებოდა: „ის იყო სახედაუდებელი და იგავიუწყო დომელი“, კაცი ღრმად განსწავლული, მეცნიერული შემოქმედებითი წარმოსახვის უზადო ოსტატი.

ვისგანაც ჯერ იყო პავლე ინგოროყვას დაფასება, იმათგან გვერდავლილი და ტაბუდადებული რეფისორმა აკაკი დვალისეილმა და კომპოზიტორმა ოთარ თაქთაქიშვილმა (თავიანთი ნომეკლატურობის უგულვებელყოფით) გაბედეს, გარისკეს და კულტურის სამინისტროში შეიფარეს, ისეთი კაბინეტი გაუჩინეს —

ცხენი გაჭენდებოდა, სახელმწიფო სამეცნიერო წიგნთსაცავები, მუზეუმეზი მისი კვლევითი მუშაობის მომსახურებაში ჩაუყენეს, საკვლევ-საძიებელი სავანე მოუწყვეს და „გაუმშვენეს“, ერთა სიტყვით, ხელი შეაშველეს. გაამზენვეს. მაღლცხებული ზრუნვა-ყურადღებით სუ-



თამარ მეფე (ვარძიის ფრესკა 1184—1185).



ლი მოათქმევენს. ამის და, ამის მსგავსის დაიწყება არა-და არ იქნება, მით უფრო, რომ უახლესის ისტორია კარზეა მომდგარი. იმედი ვიქონიოთ, მოვლენათა აკარგავანობით გარჩევა თუ ჩვენს შვილებს არა, შვილთა შვილის-შვილებს მაინც წაადგება.

„იყო და არა იყო რა“-ს საუფლოდან ზურგზე ზღაღღისა წამოკიდებული მოძღვარი მახსენდება. პავლე ინგოროყვას, ბატონო, ციხატების ბარგი-ბარხანა კი არ ჰქონდა აკიდებული, არამედ მთელი ცოდნის ტაძარი, მეცნიერული შემოქმედების დიდ მიღწევად აღიქმება მისი ბიბლიისოდენა „გიორგი მერჩულე“ და ამას კიდევ რამდენი ათჯერ ათი, ოქროს ხანის მაღიდებელი ნაშრომ-ნაკვლევი და კლასიკოსების სამაგალითო გამოცემანი უნდა მივათვალოთ, ჩვენი დროის ქართველოლოგის წონის და ღირსების, მისდამი ნდობის, მისი ზეგავლენის და აღიარების წარმოსადგენად. პ. ინგოროყვას შრომების ისეთი უღმრთო კრიტიკოსიც კი, როგორც აკად. კორნელი კეკელიძე ბრძანდებოდა, „გიორგი მერჩულეს“ მეორე ნაწილის განხილვისას, ამასაც წერდა: „გაწეულია დიდი, კოლოსალური შრომა ხელნაწერთა ჩხრეკისა და მათგან მასალის ამოკრების ხაზით. ეს შეუძლია წარმოიდგინოს და გაიგოს მხოლოდ იმან, ვისაც ხელნაწერებზე უმუშავნია. რაც არ უნდა იყოს ის, იძლევა იმპულსს შემდგომი დაკვირვებისა და კვლევა-ძიებისათვის“ (კ. კეკელიძე, ახალი შრომა ძველი ქართული პოეზიის შესახებ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1958, ტ XI, გვ. 447, 461). მართლაც, პავლე ინგოროყვას შრომების დასახასიათებლად თუ არა „დიდი“, „კოლოსალური“, „იმპულსის მომცემი“, სხვა ეპითეტები და დახასიათება არ ეგების.

2. თამარ მუჟან
„შვილის დიდება“
გალობათმცოდნისა

ამჯერად მივმართავ პავლე ინგოროყვას ნარკვევს „თამარ მეფის იამბიკონი“ (ჟურნ. „მნათობი“, 1941, №3).

„ქართლის ცხოვრებაში“ ღირსსაღმარად ჯერჩინებული ერთი იამბიკოს ნაცვლად მკვლევარმა მეფეთ მეფის ექვსი იამბიკონი (ორმოცდათორმეტი ტაეპის შემცველი ათი სტროფი) წარმოავლიანა. პავლე ინგოროყვა თავისი ჩვეული მეთოდით, მიხედვრის, დაშვების, ეგებისობის, ალბათობის, ვარაუდების გზით ჰიპოთეზების ამგები, მიგნებათა მკვლევარი გვაჯერებს, რომ: „თამარის იამბიკოებში მიღწეულია მხატვრული სრულყოფა, რომ ამ სპეციფიკურ დარგში ამ ლექსებს წერს ნამდვილი არტიტი, რომელიც სრულყოფილად და არტიტიული თავისუფლებით პოეებს ამ თავისებურ სტილს. თამარის ლექსებში იგრძნობა ნამდვილი ბრწყინვალე ძველი ქართული ენისა, ამასთან აქ მოცემულია ის მკვეთრი-ლაპიდარული მოხაზვა სახეებისა, ის ლაკონიზმი და აფორისტული ჭედი სიტყვისა, რაც შეადგენდა ფილოსოფიური პოეზიის სპეციფიკური სტილის არსს“ (გვ. 127).*

ასეთი სიმკვეთრით და სიციხადით ჩამოყალიბებულ შეფასებას თითქოსდა ვერაფერს დაუმატებდით, მაგრამ ხომ არსებობს, გარდა ლიტერატურულ-კრიტიკული გარჩევისა, სხვაგვარი მიდგომა, ვცადოთ, თამარ მეფის იამბიკოებში ჩავიხედოთ თეატრმცოდნეობითი ინტერესით და მის მეტაფორულ სიტყვაკაზმულობათა და სიმბოლურ მინიშნებათა მრავალფეროვნება შეიძლება იქცეს სახიდეელისეულის მაცნე-მოამბედ.

* თამარ მეფის იამბიკოების ასეთ დახასიათებას პ. ინგოროყვა მოკლედ იმეორებს თავისი მონოგრაფიული შრომის „შოთა რუსთაველი“ 1970 და 1978 წლების გამოცემებში (იხ. „ვეფხისტყაოსანი“ პ. ი.-ს რედაქციით და გამოკვლევით და თხზ. ტ. IV, გვ. 46).



თამარ მეფე (ყინწვისის ტაძრის მოხატულობიდან. XII ს.)



თამარ მეფე ბეთანიის ტაძრის ფრესკა. 1207 წ.)

ბუთი 12 მარცვლიანი ტაეპისაგან, სტროფი სამოცმარცვლიანია. 12 მარცვლიანი ტაეპი გატეხილია ცეზურით მეზუთე მარცვალზე (უფრო ხშირად), ან მეშვიდე მარცვალზე (უფრო იშვიათად) იამბიკონში რითმა არ იხმარება, თუმცა მისი განვითარების ბოლო ხანაში მან შეითვისა რითმაც. ქართული იამბიკოების მრავალი ხელნაწერი ძველი მოიპოვება ხელნაწერთა საცავებში, ამ ძეგლთაგან რიგი გამოცემულია კიდევ; იამბიკოების შემსწავლელი, საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურა მოგვეპოვება (თეიმურაზ ბატონიშვილის, პ. ინგოროყვას, კ. კეკელიძის, აკ. გაწერელიას, ს. ყაუხჩიშვილის, ე. მეტრეველის, პ. ბერაძის, გ. იმედაშვილის, ს. ყუბანეიშვილის, ივ. ლოლაშვილის, ლ. ჯღამაის, ვ. გვახარაის გამოცემანი, გამოკვლევა-ნი თუ წერილები).

თამარ მეფის იამბიკოების ერთი თვალის გადავლებითაც კი აშკარაა, რომ ტექსტის რეალები და მინიშნებანი შეიცავენ ჩვენთვის საინტერესო ინფორმაციას, — ცნობებს ქართული სახილვე-

ლის (თეატრის) შესახებ. ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო ძლიერდება, როდესაც ქართული რიტმული პოეზიის წარმომავლობას ვეცნობით, პ. ინგოროყვას, ს. კეკელიძის, ა. შანიძის, ს. ყაუხჩიშვილის, პ. ბერაძის, აკ. გაწერელიას და სხვათა გამოკვლევებს და შეხედულებებს; ჩვენი ქართული რიტმული პოეზიის, (მათ შორის იამბიკოების) წარმოშობაზე, ზეგავლენა მოუხდენია ძველ ბერძნულ დრამატულ პოეზიას. და, რასაკვირველია, ფუძესახილველისეულ ქართულ ხალხურ თეატრალურ შემოქმედებას. ამის დასადასტურებლად იმაზე მითითებაც იკმარება, რომ XX საუკუნემდე მოღწეულ ჭანურ საფერხულო შემოქმედებაში ფერხულს ეწოდება „ოტრადოლუ“, რაც ქართულად უდრის სა-ტრადედიოს (დ. ჯანელიძე, სოფოკლე ქართულ სახილველში. შ. „ხელოვნება“, № 1-2, 1992), ინფორმატიკის მეცნიერებისა და მიხედვით, რაკი ვიცით, თუ ჩვენთვის საინტერესო მოვლენა რისი ზეგავლენით არის გაჩენილი, ჩვენ ვეულისხმობთ, რომ ჩვენთვის საინტე-

რესო მოვლენაში შენახული და დაცუ-
ლი იქნება ცნობები, რომელიც შეგვატ-
ყობინებს უძველესი ქართული სახილ-
ველის მდგომარეობასა და ამბებს, და
ამიტომაც ჩვენ შეუვადგებით თამარ მე-
ფის იამბიკონებიდან ამ ცნობების ამოკ-
რებას და განხილვას.



თამარ მეფე (ბერთუბნის გამოქვაბული ეკლესიის მოხატულობიდან 1212—1213 წ.წ.) გ. ალიბეგაშვილი, თამარ მეფის ოთხი პორტრეტი.

3. სიბრძნე იამბიკონისა

თამარ მეფე თავისი იამბიკონით ფი-
ლოსოფიური ლირიკის ერთ-ერთ საუ-
კეთესო წარმომადგენლად არის დასა-
ხული და ეს სრულიად გასაგები იქნე-
ბა, თუ გავიხსენებთ საქართველოში არ-
სებულ ტრადიციას, რის მიხედვითაც
ტახტის მემკვიდრე ფილოსოფიურ სწა-
ვლას უნდა ყოფილიყო დაუფლებული.
გავიხსენოთ, რომ ახ. წ. პირველ საუკუ-
ნეში, ტაციტის ცნობით, ქართლის სა-
მეფოს ტახტის მემკვიდრე რადამისტა
მშობლიურ ხელოვნებებში სრულად იყა
განსწავლული. ახ. წ. V საუკუნეში ტა-
ხტის მემკვიდრე პეტრე იბერიელის აღმ-
ზრდელ-მასწავლებლად ფილოსოფოსი

იონანე-ლზი იყო მიწვეული. თამარის
ბიძაშვილი, ტახტის მაძიებელი ლეონ
„ქართლის ცხოვრებაში“ დახასიათებუ-
ლია, როგორც „ყოველთა ხელმარჯვე,
ნასწავლი მსგავსი სახლთაშვილობისა
მათისა“ (ტ. II, გვ. 18). ამიტომაც
სრულიად გასაგებია, რომ თამარ მეფე
წარმოგვიდგება ქართული რენესანსის
ხანის ფილოსოფიური ლირიკის წარმო-
მადგენლად. ეგრემ მცირეს მიერ სხვის
მიმართ ნათქვამი რომ მოვეშველი-
ოთ, თამარ მეფე „იყო ყოველთა საწარ-
მართოთა და გარეშეთა სიბრძნეთა
სრულად განსწავლული და აგრეთვე
შინაგანთა იმით და ჩუენთა საეკლესიო-
თა წიგნთა ძუელისა და ახლისა სჯუ-
ლისათა“.

თამარ მეფის „იამბიკო სავედრებე-
ლი ქართველთა შამქორს გამარჯვე-
ბისა“ ასე იწყება: „ცათა-ცათასა დამ-
წყებ არს ღმერთ-მთავრობა“. ეს ტერ-
მინი „ღმერთ-მთავრობა“ პეტრე იბერი-
ელის (დიონისე არეოპაგელის) ტერმი-
ნია „თეარქია“. მის სხვა იამბიკოებშიც
იქებნება ტექსტუალური და ლექსიკური
პარალელები პეტრე იბერიელის ფილო-
სოფიურ შრომაში „საღმრთოთა სახელ-
თათვის“.

თამარ მეფის იამბიკო („მარიამ მე-
გვიბტელი“) ხე ეტვირთა ჰაერსა და
ნიშთიერთა სოროცსა-სიზრძმსა
მწყურნაშსა

პეტრე იბერიელის შრომა „საღმ-
რთოთა სახელთათვის“ ფერხითა ვიდო-
და... მწყურნაშსაშსა მქონებულა
იგი სოროციმლისა სიზრძმსა და
ნიშთისა სიმძიმსა“.

(პეტრე იბერიელი, შრომები, 1961,
ს. ენუქაშვილის გამოც. გვ. 21).

არეოპაგიტული ძირითადი ტერმი-
ნის „ღმერთ-მთავრობის“ მოხმობა თა-
მარ მეფის მიერ საგალობელი იამბიკო-
სათვის არ უნდა იყოს შემთხვევითი.
მით უფრო, როდესაც დგინდება, რომ
გალობათმწერალი მეფე თავის საგალო-
ბლებს ავსებს პეტრე იბერიელის შრო-
მის „საღმრთოთა სახელთათვის“ დამა-
ხასიათებელი ლექსიკით და შეინიშნება
ტექსტუალური დამთხვევებიც. ეს იმა

უნდა ნიშნავდეს, რომ რენესანსული აღმავლობის პირობებში, ქართული ფილოსოფიური ღირსება, გალობამწერალი მეფე მიმართავს უპირველეს ყოვლისა ქართველური ანტიკურობის რეაბილიტაციას და რესტავრაციას, V საუკუნის ქართული ფილოსოფოსის პეტრე იბერიელის ტერმინოლოგიის და ლექსიკის გამოყენებას. პეტრე იბერიელის შემოქმედება თავისებურად შეჯამებული ანტიკური ფილოსოფიის ქრისტიანობასთან შეზავებას წარმოადგენს და თანაც სასურველ ნიადაგს დასაყრდენს მეფის გაღვთაებრიობის იდეოლოგიისათვის. ამ საკითხს შემდეგში კიდევ დაუბრუნდებით, ახლა კი, გადავიდეთ თამარ მეფის იამბიკოებიდან სახილველისეული მასალის ამოკითხვასა და განმარტებაზე.

4. სიტყვაკაზმულობა მისტიკრიისა

თამარ მეფის იამბიკონთა ჯგუფიდან სათაურით „მზის შარავანდი“ პირველია „იამბიკო მარიამ მეკვიპტელისა“. აქ ფილოსოფიური ღირსებისათვის დამახასიათებელი სიტყვაკაზმულობით („უცხონი ნიშნი ფრიად“) სიმბოლოები და მეტაფორები:

მეჲ მხედველ-მხილველი
(„გზილავს მზეო“).

მღმღრისა ბუნება-ამაღლე.
ბულად არის წარმოდგენილი.
დაკნივებანი მღმღრისა ბუნებისა

დროსა და სიერცის გარეთ გატასა
(გზილავს... მღმღრის ბუნებისა დაკნივებანი ნიუთნი აროდეს, სადა“)
მიწა („ვითარცა მიწა“)

ჰპერი („ზე ეტვირთოს ჰაერსა“)
„წყალი“ („ზე ეტვირთოს ნიუთიერი ხორცთა სიზრქე მწყურნებასა“).

თამარ მეფის ამ იამბიკოში ანტიკური ფილოსოფიიდან „არხე“-ს (საწყისის) ცოდნა და მისი მხატვრული სახიერებისათვის გამოყენება აირეკლება, ამასთანავე, პარალელურად, შეიცნობა

ქართული რიტუალურ-მითოლოგიურ მონიშნებანი. მითოლოგია ხომ ინფორმაციის იდეალური წყარო და საშუალებაა. ამ იამბიკოში თამარ მეფე პოეტურ მეტყველებას თავის თავისადმოკითხვა-მიმართვით იწყებს: „გზილავს მზეო“. სრულიადაც არ არის საკვირველი და გასაოცარი მეფის მზეობა, თამარ მეფის მზეთა-მზედ იხსენიებს შოთა რუსთაველი, შავთელი, ჩახრუხაძე, „ისტორიანი და აზმანის შარავანდთანის“ ავტორი (ვ. ნოზაძე, ვეფხისტყაოსნის მზისმეტყველება, სანტიაგო დე ჩილე, 1957, გვ. 92, 112, 117, 118). იამბიკოში მითოლოგებმა „მიწა“-თ ძვ. წ. ათასეულების წარსული ახ. წ. შუასაუკუნეთა აწყობის უკავშირდება, მითოლოგიურია „მიწა-წყალი“, „აღვილია ღელა“, „ღელამიწა“. ასევე მითოლოგიურ-რიტუალურში პოულობს ფუძეთსახ-



წმინდა გიორგი

ილველობას სიტყვა „მწყურნება“ (წყალი – წყალ-ქალ-ღვთაებანი ღირსა და ალი, ზღვიდან ამომავალი მესეფეები (ქონდრის კაცუნები); ქართულში წყალ-კულტის რიტუალური ანაბეჭდებია სიტყვებში: უწყალობა, საწყაალული, საწყაალი, წყალობა; მისტიკრიანი:



წყლის კურთხევა, „ფეხთა ბანის განგება“, მიცვალებულების დაკრძალვიდან დაბრუნებისას „ხელთა ბანა“ და სხვა. მითოლოგმა ჰაპრი გამოცანათსახილველით არის ცხადპყოფილი: „არც გემო აქვს და არც ფერი, ჩვენთვის არის კაი ფერი, ქვეყანაზე რომ არ იყოს მოისპობა ყველაფერი.“

5. მისტერია მდღერთა ბუნებისათვის.

ექვთიმე მთაწმინდელმა (955-1028) ბერძნულიდან ქართულად თარგმნა სოფრომ ერუსალიმელის (VII ს.) სასულიერო რომანი „ცხოვრება და მოქალაქეობა და სიხარული ღირსისა მარიამ მეგვიპტელისა“. შუა საუკუნეთა ქართულ თარგმანებითი მეთოდის კვალობაზე, ეს რომანიც იმდენად იყო გაქართულებული, რომ იგი ორიგინალის ტოლფასად აღიქმებოდა. ამ ნაწარმოების შინაარსით მეძავი მარიამ მეგვიპტელი, ღვთისმშობლის შთაგონებით, უდაბნოში განდევილობით, მონანიებებს თავის ცოდვებს და ქრისტიანულ რომანში ასახვას იმსახურებს. დავით აღმაშენებლის (1073-1125) ნაწარმოებმა „გალობანა სინანულისანი“ შემოგვიანახა ცნობა მარიამ მეგვიპტელის ცხოვრების მისტერიად „ცხად-ჰყოფის“ (წარმოდგენის) თაობაზე. ამ ცნობაში ღვთისმშობლისადმი მიმართვით ნათქვამია: „ცოდვითასა მოქცევასა ანიშნებ მის მიერ ვითარცა ცხად-ჰყოფს თეატროი იგი მრჩობლთა სოფელთაი სიკეთე ეგვიპტისა ღირსი მარიამ“ (პ. ინგოროყვა, თხზ; ტ III, 1965, გვ. 67; დ. ჯანელიძე, დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 12, გვ. 126-131).

ამ მისტერიის ისტორია ამით როდი მთავრდება. დავით აღმაშენებლის შვილისშვილის შვილი თამარ მეფე ჰქმნის იამბიკოს მარიამ მეგვიპტელზე:

1. გიხილავს — მზეო — უცხონი ნიშნი ფრიად
2. გარნა მდღერისა ბუნებისა ესოდენ
3. დაკნინებანი

- ნივთი აროდეს, სადა;
 4. ვითარცა მიწაი — ზე ეტვირთა ჰაერსა
 5. და ნივთიერთა

ნორცთა სიხრქე — მწყურნებსა. თამარ მეფე საკუთარი თავისადმი მიმართვით გვაუწყებს, რომ მას უნახავს, მხილველი ყოფილა მისტერიისა მარიამ მეგვიპტელზე. მეფეთ-მეფეს თამარს უხილავს „უცხო ნიშნი ფრიად“, რად ჩვენი მიხედვრად-ვარაუდით უნდა მომხდარიყო იმ თეატროში, სადაც ცხად-ჰყოფდნენ მისტერიას მარიამ მეგვიპტელზე, რის ცნობაც შემოგვიანახა დავით აღმაშენებლის საგალობელმა. ზახვას მით მოსახსენებელია დავით აღმაშენებლის მიერ და თამარ მეფის მიერაც მისტერია „მარიამ მეგვიპტელის“ განსახიერების გადმოსაცემად ერთი და იგივე ტერმინის „ნიშანი“-ს გამოყენება. დავით აღმაშენებელი: „ცოდვითასა მოქცევასა ანიშნებ, ვითარცა ცხად-ჰყოფს თეატროი“. თამარ მეფე: „გიხილავს უცხონი ნიშნი ფრიად“. საუკუნეთა მანძილზე ასეთი ხანგრძლივობით მისტერიის სიცოცხლე და არსებობა არ უნდა გვიკვირდეს, რამდენადაც ქართული საკათედრო ტაძარი, X საუკუნიდან მიყოლებული, ათი საუკუნის მანძილზე, დღემდე ინახავს და ასრულებს, აღდგომის წინა დიდ ზუთშაბათს, „ფეხთა ბანის“ მისტერიას.

თამარ მეფემ თეატროში ნახული მისტერია მარიამ მეგვიპტელზე აღიქვა, როგორც „უცხონი ნიშნი ფრიად“, ე. ი. აღიქვა საკვირველნი („უცხონი“), მსახიობელთა გარდასახვით წარმოდგენილი სახეები („ნიშნი“) განსახიერებებს ბრწყინვალეობით („ფრიად“). თავისი აღქმის იამბიკოს ფორმით გამოთქმულს ეს შეფასება უძვირფასეს დოკუმენტურ ფაქტად გვესახება XII საუკუნის ქართული მისტერიული თეატრის შესაცნობად. თამარ მეფე საოცარ ლაკონიურობით და სიტყვის ფილოსოფიური აღქმისილობით გადმოგვცემს მისტერიის შინაარსს: ეს არის — „მდღერთა ბუნები დაკნინებანი ნივთი“ ე. ი. მდღერის მალაზნეობრივი ბუნება ქვედამსობილია

მეძაობით, დაქვეითებულია მიწიერ ნივთიერთამდე.

ეს ძირითადი მოტივი იამბიკოში მეტაფორული სიტყვაკაზმულობით არის გავრცობილი: მიწიერზე ეტვირთა ზეშთას (პაერს), რომ ნივთიერთა ზორცთა სიზრქეს შუუძლია ზე მოექცეს წყალს (მწყურნებსა).

პრობლემა მდედრისა სიყვარულის: იდვით სულდგმულობს, შუა საუკუნეებში ეროსის (ანტიკურის) და აგაპე (ქრისტიანულის) სიყვარული მოკამათეთა თავსატეხად იყო ქცეული. — ეს ზომ რუსთაველის პოემაშიც არის აღბეჭდილი: მიჯნურობაში „ზოგთა აქვო საღმრთო სიაზღუ... ზოგთა ქვე უც ბუნება“. ამავე თვალსაზრისს გამოხატავს თამარ მეფის იამბიკო, როდესაც მდედრის მაღალ ბუნებას იცავს ამ ბუნების დაკნინება-დაქვეითებისაგან.



6. მისტერია „მზე შარავანი დიდი“

მკვლევარმა ლელა ხაჩიძემ 1987 წელს იშვიათი წიგნი „იოანე მინჩხის პოეზია“ გამოაქვეყნა. იოანე მინჩხის საგალობლები განვიხილე ნარკვევებში „მეათე საუკუნის ქართული დრამის საკითხისათვის“ (ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, № 7). ჩემს განხილვას გამოეხმაურა პროფ. ს. ენუქაშვილი („ხელოვნება“, 1992, № 3-4) მეათე საუკუნის ამ დიდი გალობათმწერლის საგალობლებში „გეორგისნი“ ჰერმენევტიკული მითითება აღმოჩნდა წმინდა გიორგის ცხოვრების მისტერიის არსებობაზე. კვლადაკვალ მიყოლებული ძიებით მისტერიის ტექსტის ვრცელ ფრაგმენტებსაც მივაკვლიეთ, მისტერიის ავტორობის საკითხიც წამოიჭრა და ჩვენს ნარკვევში ასეთ დასკვნამდე მივედით: დავით აღმაშენებლის საგალობელი: დადასტურებულ ქართულ საერო თეატროში არა მარტო მისტერია „მარიამ მეგვიპტელი“ იდგებოდა, არამედ ახლამას შეიძლება წინარედ გვერდში ამოვუყენოთ ბასიან ქართლოსის (ბასიან კარტოზის) ტრაგიკული კომპოზიცია „გეორგისნი“.

თამარ მეფის იამბიკო თავისებურად

თამარ მეფე, შოთა რუსთაველი ქართულ გამოცანათსახილველში (ს. მასისაშვილის მინიატურები).

ხალხური გადმოცემით თამარ მეფე ხელში ვაშლს დაიპერდა და გამარჯვებული მოისარი ის იქნებოდა, ვინც ამ ვაშლს ისრით განგმირავდა. ცნობილმა მოასპარეზებმა მიტევაბა ითხოვეს, ასპარეზობაში მონაწილეობას ვერ შევძლებთო, მეფისათვის სახიფათოაო. მაშინ რუსთაველი დათანხმდა, მივიდა თამარ მეფესთან, მარცხენა ხელით ვაშლი დაიმარა, და მარჯვენათი ისრით განგმირა, რუსთაველმა გაიმარჯვა გამოცანის ამოხსნით მანძილი არ იყო დათქმული და ამას მიხვდა რუსთაველი (დ. ჭანელიძე, „რუსთაველი და სახიობა“, 1967. გვ. 127—129).

ეზმარება და მხარს უბამს იოანე მინჩხის ცნობას ქართულ თეატროში შუა საუკუნეთა მანძილზე-მისტერიების წარმოადგენა-გამოჩვენებაზე.

მოგვყავს თამარ მეფის იამბიკო:
ბიორგისნი

1. კაბადოკიით
მზე შარავანი დიდი
2. ცის ქვიშისა და
მზის ზედაისა სოფლისაი —
3. ატიკულ მხნეობს
ივი ნიშებთა ელგებრ!
4. შვიდ გზის მოწამე —
აშვიდ-გზისებს გვირგვინთა —

5. და ღვთის ზიარ-ქმნით

გიორგი განვლის ცათა

პირველ ყოვლისა, ამ იამბიკოში სიმბოლურ-მეტაფორულ სიტყვაკაზმულობას მივხედოთ:

მზე შარავანდი დიდი
ატტიკული მხნეობა
ნიშებთა ელვებრ

და რიცხვითი სახელი „შვიდი“, რაც ზმნური ფორმითაც არის წარმოდგენილი „აშვიდ-გზისებს“. განვმარტოთ თითოეული მათგანი:

უძველესი დროიდან საქართველოში იყო მზის თაყვანისცემა — მზის კულტი. სწამდათ, რომ მზით არის ყოველი სიერცე? — „მზე შინა და მზე გარეთა“, სოფლებია: მზეთაშუე, მზივი, მზვარეთა, მზიანი, მზიური, მზისებული. დრო? — მზეგრძელი. სადღეგრძელოდ იტყვიან: იმზეგრძელეთო. იფიცებიან: „ჩემმა მზემ“, მზის თაყვანისცემით უწოდებენ კვირის პირველ დღეს ქართულად „მზისა“, „საუფლო“, სვანები კვირის მეშვიდე დღეს „მიშ-ლადედ“ („ზეჟელადედ“), ჭანები — „ბჟანხა“ („მჟანხა“), მეგრელები — ბჟაშდლა („ჟაშხა“—მზის დღეო). ასე გამოითქვამენ გერმანულადაც „Sonntag“. სახელები? მზე ვინ არიდა?—მზეთუნახავები: მზია, მზეუნა, მზექალა; ამათ მივთვალთ: მზისადარი, მზიური. მზისავარ. ვინ არის რომ ამათ ეტრფილება? — მზეჭაბუკი.

მიტომაც არის თამარ მეფის იამბიკოში წმ. გიორგი „მზე შარავანდი დიდა“ — ე. ი. გიორგობა ჩვეულებრივი, რიგითი კი არა, არამედ გამორჩევი დიდი დღესასწაულია, მისტერიული გამოჩვენებით დაშვენებული. აკი გიორგი მთაწმინდელი (1009-1065) მოუწოდებს ქართული ეკლესიის მოღვაწეებს: „წმინდანო მამანო, ამ დღეს თუ ბერძნებამ წმინდა გიორგისათვის არ დიდ დღესასწაულობენ, არა რა არს ყენებამ“ (ე. ი. წმ. გიორგის დღესასწაულობა არ უნდა შეფერხდეს, არ უნდა შეჩერდეს) და ამას გიორგი მთაწმინდელი ასე ასაბუთებდა: „არა რა არს ყენებამ, რათა ჩუენ ვდღესასწაულობთ, რამეთუ ძმჟმლთაბან მსრამთ ვპაძმს ჩვეულება“

(კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, 1941, გვ. 42. ზაზი ჩემია — დ. ჯ.). ე. ი. გიორგობას საქართველოში დიდ-დღესასწაულობენ, ეკლესიის გარეთ თეატროში ან ქალაქ გარეთ ღია ცის ქვეშ ველ-მინდორ-მოედანზე საჯაროდ იმართება წმინდანის ცხოვრების ამსახველი მისტერია, თუ წარმოდგენა, დრამატული კომპოზიცია, აი, სწორედ ამის გამოშხატეულია თამარ მეფის იამბიკოს ლექსთქმა: „ატტიკულ მხნეობს იგი ნიშებთა ელვარებრ! შვიდ გზის მოწამე — „აშვიდ გზისებს გვირგვინით“, ე. ი. გარდა დრამატული კომპოზიციის იმ ფრაგმენტებისა, რაც ჩვენ მოვიხმეთ, იგი შეიცავდა წმინდანის წამების სცენებსაც და ფინალი მისი გამოიხატებოდა „ღმრთის ზიარ-ქმნით გიორგი განვლის ცათა“. აქვე საყურადღებოა, რომ ისევე როგორც იამბიკოში „მარიამ მეგვიპტელზე“, აქაც „გიორგისის“ სცენური შესრულების შეფასებაა, წმინდანის „ატტიკულ მხნეობას“ წარმოადგენენ „ნიშებთა ელვებრ“. შესრულება უმაღლესი ხარისხისაა და ძნელა იმის თქმა, თუ ამათში რომელი უფრო მეტად ამამაღლებელი, უფრო მეტად დაფასებელი მისტერია „მარიამ მეგვიპტელზე“ ნათქვამი, უცხო ნიშნი ფრიად“, თუ დრამატული კომპოზიციის „გიორგისის“ წარმოდგენაზე მიიქსება „ატტიკულ მხნეობს იგი ნიშებთა ელვებრ“.

წმინდანის გმირობაზე ნათქვამი „ატტიკულ“ ამოსახსნელ-ამოსაცნობია. მივმართავ „დიდი სჯულის კანონს“ (არსენ იყალთოელის თარგმანს), რათა აკრძალულით ამოვიცნოთ და აეხსნათ ის, რაც დასაშვები კი არადა, საიდებელია. „დიდი სჯულის კანონი“ მოითხოვს ელენთა თამაშობათა აკრძალვას, მეფეს სთხოვენ, რომ კანონგარეშე დააყენოს მოსპოს, გააუქმოს ელენთა თამაშობანი (დიდი სჯულის კანონი. ზელნაწ. ინსტიტუტის A 1402, გვ. 109; ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია. გვ. 55-56). თამარ მეფე კი ქრისტიანი წმინდანის გმირობის (მხნეობის) წარმოსახვას „ატტიკულ“ (ანტიკურად) წა-

რმოუდგება და ესელინურ-ატიკულ-ანტიკური წარმოსახვა მეტაფორულად შეფასებულა, როგორც „ნიშებთა ელვებრ“.

„დიდი სჯულის კანონი“ სავალდებულო წესად ადგენდა: „რათა არცა ვინ მამაკაცმან სადელაკაციო სამოსელი შეიმოსოს, არცა დედაკაცმან სამამაციო, არც ვინ ატიკულებრივი, ანუ შრგვალის მომელელებრი ანუ სიმღერით განმცხოვლებრი ჩემებით შეიმოსოს პირი.“⁶ „ატიკულ-“, თუ ეს მიემართება წმინდანის გმირობას ეს იმას ნიშნავს, რომ, რენესანსული სულისკვეთების შესაბამისად, ანტიკურის გმირებს აქილევსს, ოდიევსს, გექტორს, ირაკლის — ვეშაბთმებრძოლ გმირებს უთანასწორებენ გიორგის, მაგრამ თუ „ატიკულ“ გიორგის წარმოსახველი მთელ სანახობას მეტაფორულად ასახავს, მაშინ საჯულისხმობა, რომ ატიკული (ანტიკური) ქრისტიანულ-დოგმატურთან დაპირისპირებაც არის, რამდენადაც ქართული დრამატული წარმოსახვა გათანაბრებულია ელინურთან, რის ძირფესვიანად ამოვლებით ქადილობდა სჯულის კანონზე დამყარებული რეაქციული მსოფლმხედველობა.

თამარ მეფე თავის იამბიკოში, მეტაფორული სიმბოლიკის ძალისხმევით, ამტყვევლებს რიცხვით სახელს შვიდს — მისთვის გიორგი „შვიდ გზის“ მოწამეა“ და „ამვიდ-გზებს გვირგვინით“, შვი-

დთა სამეფოში-საქართველოში „ქართლის ცხოვრებაშიც“ შვიდი შარავნი დია მეფეთა: ვიორგი III, თამარ მეფე, ვიორგი ლაშაც მოიხსენებანი, როგორც შვიდთა სამეფოთა მპყრობელნი, თამარ მეფე არის შვიდმნათობიერი, ნესტან დარეჯანის მამაც-ფარსადანი შვიდთა სამეფოთა მპყრობელია.



ზროყვალი (მოციქვეფე ქალი) XII ს. ქართული მინიატურა.

ასე და ამგვარად ატიკული (ანტიკური) ძველ ქართულ მითოლოგიურ-რიტუალურ, ფუძესახილველისეულის გვერდი-გვერდ ქართულთან შეზავებით არის წარმოდგენილი; ამ ვითარებამ ჩვენ დრომდე მოაღწია, ვიორგობის დიდი დღესასწაულები აღიქმება, დღესაც, წარმართულის და ქრისტიანულის შენარევი ფერბული (სვანური „ლაამპრობა“ და კახური „ალავერდობა“).

7. როკვა „იბი ნიშებათა ელვებრ“

განვიხილოთ თამარ მეფის „იამბიკო სავედრებელი ქართველთა შამქორს გამარჯვებისათვის“. ამ იამბიკოს მნიშ-

* ბერძნულ დედანშია: „ალა მეტე პროსოპეია ქორიკა ე სატერიკა ე ტრაგიკა ვიბოდვიესთაი“ (სიტყვასიტყვით თარგმანი: რამეთუ არცა ვინ შეინიღბოს მეფერბულედ, კომიკოსად (სატირიკოსად) ან ტრაგიკოსად). არსენ იყალთოელი არც ერთ ბერძნულ ტერმინს არ იყენებს, შათ სანაცვლოდ ქართულს, თავისთავად ტერმინებს მიმართავს: „მრგვალის მოშვლებრი“, „სიმღერით განმცხრომლებრი“, „შეიმოსა პირი“ — ეს მეტად მნიშვნელოვანია, რამდენადაც ძველ-ქართულს, შუა საუკუნეებში, მოეპოვებოდა უძველეს ხანაში შემუშავებული თეატრალური ტერმინოლოგია, რაც იმის წინარე საუკუნეებში ქართველური ანტიკურობის შემოქმედებით ძალისხმევაზე მტყვევებს.



ენელობაზე ისიც მეტყველებს, რომ ეს ხუთსტროფიანი და 25 ტაქტიანი საგალობელი მთლიანად ღირსუფვათ „ქართლის ცხოვრება“-ში შესატანად. ჩემს მოვალეობად მივიჩნიე ამ ხუთეულსტროფიდან ის სტროფი განვიხილო, სადაც მოხსენებულია „როკვა“. ამ როკვის ფუძესახილველისეული წარმომავლობა და მისა შემდგომი თავგადანახა-დი იქნება საძიებელი.

- აი ეს სტროფიც:
1. შენგან-ქალწულო —
რომელ შენი თუს დავით
 2. როკვიდა ძისა
ღმრთისა ძედ, შენდა შობილ —
 3. მე თამარ მიწა შენი
შენი და მიერივე
 4. ცხებულობასა ღირს მყავ
და თვისობასა
 5. ედემს, ღათირად, სამხრით
და ჩრდილოეთით.

უწინარესად განვმარტოთ ამ იამბიკოში ხმარებული სიტყვა „როკვა“. იგა V-VI საუკუნის უძველეს ზანმეტ ტექსტში გვხვდება: „როკვიდა... ჰეროდიაის შო(ე)რის და ხთნდა როკვიამ იგი მისი“ (მათე 14,6; ზანმეტი ტექსტები, ნაკ. 1, ლ. ქაჯაიას გამოც. 1984, გვ. 35). იოანე მოსხის ლიმონარში იკითხება: „ჰინდლია ჭაბუკი შამოვიდა სარკმლითა მოერტყა მას არდაგი შიშველსა ზედა და დადგა წინაშე ჩემსა და იწყო როკვად“ (იოანე მოსხი, ლიმონარი, გვ. (130). ბასილ კესარიელის „ექვსთა დღის“ უძველესი რედაქციით იკითხება: „ნაყოფიერება როკვისამ არს სწავლაი გარყვინლებისამ (უძველესი რედაქცია ბასილ კესარიელის „ექვსთა დღეთასა“, გვ. 53). ვეფხისტყაოსანში „როკვა“ არ გვხვდება, მხოლოდ პ. ინგოროყვას მიერ გამოცემული ტექსტით იკითხება: „მეფე სამასა მღერას იქმს დიდად მოიღზინებდა“ (სტროფი 20); სულხან-საბა ორბელიანი როკვას ზოგად ტერმინად მიიჩნევს, მისი განმარტებით, როკვა არს სამა, ცეკვა, ბუქნა, კოჭა, ფერხული, მრგვალთ წყობა და რაოდენიდა ებანთა და ფანდურთა იქმნებთან“ (იხ. „თამაშობა“). ნიკო ჩუბინიშვილის ლექსიკო-

ნით: როკვა სამაია, ცეკვა, ბუქნა და ეგვიტარნი მოძრაობანი მგოსანთანი“. სიტყვის „როკვის“ ისტორიას სპეციალური ნარკვევით შეეხო პროფ. ივანე ქავთარაძე. მისი კვლევა-ძიებით როკვა და ცეკვა თავის მნიშვნელობით ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან. როკვა უფრო ზოგადია, ცეკვა კონკრეტული — „ფერხის თითებით როკვა“. მკვლევარის შეხედულებით როკვა და ცეკვა ფუძეთა სიახლოვე და აღნაგობა საფუძველს იძლევა. ესენი ერთი და იმავე ძირის ტოლმნიშვნელოვან წარმოებად მივიჩნიოთ. როკვა და ცეკვა სიტყვების ძირია „კვ“. „რო“ და „ცე“ — თავსართებია. გამოყოფილი ძირი უკავშირდება ფერხის აღმნიშვნელ სიტყვებს (მაგ. მეგრული „კუარტი“ (წიხლი შეადარ. დიალექტიკური კუანტი“). ახალ ქართულში გვაქვს „მეკვლე“ და „მეფეხე“ — „მეფეხური“, „მეფერხავი“ (ივ. ქავთარაძე, ზოგი სიტყვის ისტორიისა და აღნაგობისათვის ქართულში, „იბერულ-კავკასიური ენათმეცნიერება“, ტ. XVIII, გვ. 197-201). იქვე აღნიშნულია, რომ როკვა და ცეკვა სიტყვების ძირი „კვ“ უკავშირდება სიტყვებს: კვალს, „ფერხს“, „უკუ-ან-ს“, „მე-კვლეს“ (მეფეხურს, მფერხავს), დაუმატებდით „ფერხულს“, „მეფერხულეს“. ყოველივე ამას თავისი მნიშვნელობა და ახსნა ეძებნება მითოლოგიურ-რიტუალურ, ფუძესახილველისეულ წიაღში, მე-კვლე რიტუალურია, მაზარებელია, ახალი წლის მიმლოცველი უნდა ყოფილიყო მ-რო-კვალიც, სიტვა „როკვა“, „ცეკვა“ რაკი უკავშირდება ფერხთან დაკავშირებულ სიტყვებს: უკუ-ან-ს, კვალს, „მ-კვ-რცხლს“ („ქვეითი ფერხით მაკვალ“ — საბა). ესენი ასევე დაკავშირებულნი არიან სიტყვებთან „ფერხული“, „მეფერხულე“. საფერხული როკვის (ცეკვის) ხომ ერთ-ერთი ძირითადი სვლაა „უ-კვ-ან“ და ამ მხრივაც იგი მითოლოგიურ-რიტუალურ შიაც პოულობს თავის დასაბუთებას და ახსნას. „როკვა“-ს ძირით „კვ“ უნდა უკავშირდებოდეს რიტუალურ „კვლა“-ს „მსხვერპლ-შეწირვას“. ამით როკვა

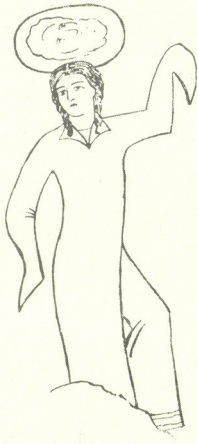


ფუძესახილველისეულ გაგებას კარი ეხსნება, სიმბოლო, მეტაფორა-ალეგორიების ამოხსნას პროტოკულტურის, ისტორიის წინდასწრებული ხანის მისტერიულ სამყაროში შეყვავართ. როკვა თავის „კვ“ ფესვ-ძირით ამხელს მისტერიულის ჩარჩენილობას და გვიკარნახებს, როკვა-სთან, გვერდი-გვერდ ამოსაყენებლად, მოუუხმოთ „კვ“ და „კუ-ალ/ან-არ“ ძირძველ ფუძესახილველისეულ ლექსებს (ნიკო მარის, არ. ჩიქობავას კვლევა-ძიებაზე დამყარებით), ისინი აღძრავენ კითხვას, თუ რომელი წარმართული ღვთაების მროკვპალი მკვლამა, ან რომელი ღვთაებისათვის სრულდება მსხვერპლშეწირვა — კვლაროკვპით? — ეს უნდა იყოს ქართველური წარმართული პანთეონის ტრიადიდან კვირია — ნაყოფიერების, შვილიერების, სამართლის, წესრიგის, მიწიერის ზეციერთან დამაკავშირებელი ღვთაება „ხმელთმოურავი“, „ბერო წყლისა“, ღვთისშვილთა „მეფუროსე“, გამორჩევით „კარავიანი“, მკვდრადი და აღდგომადი ზეარსება.

ამ დიდი ღვთაება-კვირიას კულტი ქართველური პანთეონის მიღმაც, იქნებ მონათესაობით, პოულობს პარალელებს. არიან: 1). ურარტული ნაყოფიერების მამრობითი ღვთაება კუშარა (კვერა, კვირია). (გ. მელიქიშვილი) 2). ეტრუსკული მეურნეობის ღვთაება კვირინი (ჟ. დიუმევილი), 3). მხედველობაშია მისაღები ბასკური კირი. და-ს დღესასწაულის რიტუალური მსგავსებანი კვირიას მისტერიებთან: სვანურ მურჰვამობასთან და მეგრულ ჰურულ-თან (შ. ძიძიგური). ღვთაება კვირიას ეს მასშტაბური განფენილობა სრულიად გასაგებია, რამდენადაც სამეცნიერო ლიტერატურაში: (ნ. მარი, გ. მელიქიშვილი, შ. ძიძიგური, რ. გორდენიანი) მითითებულია ურარტულის, ეტრუსკულის, ბასკურის მსგავსებანი ქართველურ ენებთან.

დიდღვთაება კვირია, მისტერიულ სახილველობის კვალობაზე, სიტყვა როკვპა-ს რომ განვიხილავთ, თითქოსდა შემოგვესმება რიკვპა. ეს არამარტი.

დღესასწაულ კვირიკობაზე მომწვევი, მაცნე და მოამბე ზარია, არამედ მისი მკვლმ-ც, რათა ახალი წლიდან იყოს განაყოფიერებით სიუხვის დაკვმვმბა. ღვთაება კვირიას ხატი (ქანდაკი) სუფევს კვარცხლბამკვამ (სვანეთში მურჰვამკვამ თოვლის კოშკზე). იქვე კვართით მოსილი ზევისბერი, ხელში



მროკვალი (სალომეია, ბეთანიის ტაძრის XII ს.) მოხატულობიდან

კვერთხით: საკურთხეველთან ახლოს სამსხვერპლო კურატის ბართოკვპა და დაკვლბა. დაკლულის სიხლით მორწმუნეთა ტუტუმწოვარ ბავშვთა შუბლის შეღებვა. ამის შემდეგ დაკლული მსხვერპლის კვითა (მეგრულ-ჭანური (კვით) და განაწილება ღვთა-სმსახურთა და მორწმუნეთა შორის.

მისტერიაში ცხადყოფდნენ (წარმოადგენდნენ) ღვთაება კვირიას კვლბას იწყებოდა მკვლბარ ღვთაების დატარება კვმვსა-კვითინით, პირის სოკვით, შემდეგ ამისა ღვთაება კვირი.



მროკვალი (მოცეკვავე ქალი, ლორის ახტლის ტაძრის XII ს. მონასტულობიდან)

ას მკვდრებით აღდგენა, სიხარული-ჩანგ-დაირის კვრა, ტოქვა, ტლინკვა (ვაჟა-ფშაველას ლექსით: ბერიკები „უკრავენ სტივრსა, ტლინკავენ“) და, რასაკვირველია, ქალ-ვაჟთა როკვა, კვანწვა-ცმკვა-თამაში.

ღამის თევით დღესასწაულობისას, მოწესეთ ზელთ უყვრიათ კერიას ცეცხლისაგან ანთებული კვარი და ამით ლამპრობენ. შირკინება-ჭიდაობა უამისობაც არ იქნებოდა, — იყო წამოკიდებაც და კვანტიც. დასასრულს ერთობლივი პურობა: შესაწირავი კვარი (სვან. „ანჭი-კვანჭი“) და „ლაღრალამ თერგლეზერ-ის (სიმღერის მოავარანგელოზის) საგალობელი); ზედაშედ ისმებოდა ღვინო „კვირისთავი“. რასაკვირველია, კვირიას ეს მისტირები დამშვენებული იყო ფერხულებით (სვან. ჭიშხაშ, ჭან. „ობირუ“) — იყო როკვა, კვანწვა, ტოქვა, ტლინკვა და ცმკვა-თამაში.

„როკვა“ — ფუძესახილველისეული „კვ“ ძირით ტოტემურ-რიტუალურ სიმ-

ბოლოებითაც იაზრება: ა-კვ-ანი, კვირტი, კვ-პრცხნი, ს-კვ-ინჩა, კვიცი, ბო-კვ-პარი — ამ ღონეზე ტოტემი არის განაყოფიერების და შვილადღობის შემწე. ასეთ ფუძესახილველისეულ მიდგომას მეთოდოლოგიური საყრდენის მნიშვნელობა ეძლევა. ახასიათებს მისტირეულის აღმნიშვნელი სიტყვის-კონისათვის საერთო ძირი — „კვ“ და მათი თავმოყრა გვეხმარება მისტირეული სურათის წარმოსახვაში.

თამარ მეფემ იცოდა „როკვის“ წარმართულ-რიტუალური, მითოლოგიური წარმომავლობა, ხალხურში დაცული წეს-ჩვეულებისა და მიხედვით, მაგრამ იგი ეროვნულ ფასეულობად. შეუცვლელ ტრადიციად მიანდა, აკი თამარ მეფე თავის მონოლოგიურ იამბიკოში „თამარისი“ საკუთარ თავს წარმოგვიდგენს ცის ქვეშე ეზედ, მზედ — ოქროს შარავანდი, იგი ქრისტეს მოსავთ ციკროვნად ეფინება და ამდენად ღვთის სწორებას იჩემებდა. ამიტომაც მიმართავდა ის ბიბლიური ღვთის „როკვას“, ღვთით წინასწარმეტყველის შტოდან წარმომავალ ღვთისმშობელ მარიამთან თვისტომობის მტკიცებას.

სამქორის ომისადმი მიძღვნილ იამბიკოს, ჩვენთვის საინტერესო სტროფის. ახალ ქართულზე გადმოცემისათვის ინგოროვყასეული ცდით ვისარგებლებ და კეცლები მისი სიმბოლური მეტაფორის ამოხსნას: იამბიკოს ამ სტროფში ნათქვამია: ბიბლიური მეფსალმუნე ღვთით — შენი ერთისხილი ნათესავი შენთვის ქალწულო როკვიდა და ამით წინასწარმეტყველებდა ქრისტეს — მესიის შენგან შობას. მე თამარი შენი მიწა ვარ და მიერვე, ე. ი. მისივე ვარ ღვთის შთამომავალი და შენი ღვთის ასულ ერთ-ერთ სახლ-მკვიდრი. შენ ღვთისმშობელო ღირსმყავ შენი ნათესაობაც და შენგან ვარ მეფედ ცხებული — მეფედ და მფლობელად, აღმოსავლეთიდან ვიდრე დასავლეთამდე და სამხრეთით ვიდრე ჩრდილოეთამდე. — თამარ მეფემ უწყოდა ვინც იყო და ზელიც სადაედე მიუწვდებოდა.

და მიუხედავად ყოველივე ამისა, მა-

ინც უჩვეულოა, რომ „როკვა“ მესიის ღვთაებრივი მხსნელის ნიშან-სიმბოლოდ, მესიის დაბადების მაუწყებელ მეტაფორად არის წარმოდგენილი (როკვიდა ძისა, ღმრთისა ძედ შენდა შობად“) ესე-მით არის უჩვეულო და საკვირველი. რომ დიდი და მცირე „სჯულის კანონი“ არაერთხელ და არაერთგზის შეაჩვენებს „როკვას“ — როკვა ეშმაკეულია, წარმართულია და ამიტომაც დადგენილი და დაკანონებულია მოსპობა მისი. კართაგენის საეკლესიო კრების განჩინებით: „ჯერ არს ვედრებამ, რათა მოისპოს სრულიად თანამოსმურობასა წადალობა (მოწვევაა ელენთაა წმიდასა შინა, ადგილთა არა შევიდნენ ქმნად ევევითარისა მას უშვერობასა, რომელ სო რცხვილ არს თქმასაცა. არამედ საძაგელ როკვათა ველთა ზედა უბანთა შინა აღასრულებენ“ („დიდი სჯულის კანონი“, გვ. 382). ე. ი. როკვა იმდენად ათვალესწუნებულია, რომ მისი წარმოქმაც კი სირცხვილად ითვლება და მიუხედავად ამისა, თამარ მეფე, ღვთისმშობლის ხატისადმი წარგზავნილ საგალობელში როკვას მოიხსენიებს, როგორც მესიის (ქრისტეს) შობის მაუწყებლობის სიმბოლო-მეტაფორად.

ლაოდეკიაში შეკრებილ მამათა დადგინებით: „არა უხამს (ე. ი. არ ეგების, არ შეფერის) ქრისტიანეთა მორაივიდენ ქორწილად ხმობა ანუ როკვა, არამედ პატიოსნად სერობა ანუ სამზრობა ვითარცა შევინის ქრისტიანეთა“ („დიდი სჯულის კანონი“, გვ. 258). ე. ი. ეკლესია ქორწილშიაც კი უკრძალავდეს ქრისტიანებს სიმღერას (ხმობას) და ცეკვას (როკვას). რაც ბიზანტიაში კანონდებოდა, ის გამოძახილს პოვებდა საქართველოს საეკლესიო კრებებში. რუის-ურბნისის ძეგლის წერითაც (1103 წ.) დაწესებულ და დაკანონებულ იქნა: „ნუღარამცა კადრებულ არს ქმნად ამიერთაგან, ნუცა მონასტერთა შინა შექმნა სავაჭროთა ერის კრებათა, ნუცა რაასხუა სამოქალაქო და სოფლიოა წესი ქმნილ არს მონასტერთა შინა“ (გ. გაბიძაშვილი, რუის-ურბნისის ძეგლის წერა, 1978, გვ. 188). ივ. ჯავახიშვილი, ამ



მროკვალი (მოცეკვავე ქალი XII ს. ქართული მინიატურიდან)

ძეგლის განხილვისას, შენიშნავდა, რომ ბაზრობის (სავაჭრო კრება) აკრძალვასთან ერთად ყოველნაირი „სხვა სამოქალაქო და სოფლიო“ წესიც არას დაგმობილ-განდევნილი. ცხადია, რომ ამ დღეობის დროს ჩვენში მიღებული სიმღერა-გართობაც იგულისხმებოდა“ (ივ. ჯავახიშვილი. ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხები, თბ. 1938, გვ. 229).

თამარ მეფე და მისი მთავრობა საეკლესიო კრების ასეთი კატეგორიულობით აკრძალვას არბილებდა და როკვა-ხელოვნებისადმი შემწყნარებლობას იჩენდა. ბიბლიური დავით-მეფსალმუნის როკვაზე მითითებით.

1189 წელს თამარ მეფის ქორწილზე საზიობა (სიმღერა, როკვა, მგოსანთა მუშაითა, მოთამაშეთა და მუსიკელთა ზმობა) არაჩვეულებრივი ზარ-ზეიმურობით გამოირჩეოდა. „ისტორიანა და აზმანის“ ავტორის სიტყვით: „მოვიდნენ სრასა დიდუბისასა სანახებს: ტფილისისა და მუნ იქმნა ქორწილი შესატყვისი და შემსგავსებული ხელმწიფობისა და სახელზეობისა მათისა, ვინაიდან დედოფალი რუსუდან (თამარი: მამიდა) ყოვლითა სიბრძნითა სავსე მო-



ქმედება, — აქათ ბაგრატიონი ბაგრატიონთა გუარ-ზეობითა აწყობთა რიგთა სახლისათა და ქუემით ხუარასანთა და ერაყის სულტანთა სძლობითა გამეცინერებული, ბუნებრივითა სახიობითა და შუებითა მოქმედებდა... იყო ზმა მგოსანთა და მუშაითთა, სახიობათა მჭვრეტელნი იყო რაზმთა სიმრავლე და სრულქმნა ამასა შინა“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. II, გვ. 47). ეს ცნობა მრავალმნიშვნელოვანია:

ა. XII საუკუნის საქართველოს დედაქალაქში გარდა ისანის სასახლისა, რომელიც იყო ისტორიკოსის დახასიათებით „ყოველითურთ სამეფოის მსგავსი სამყოფის შუების წილ და სიმღერისა“, ქალაქ გარეთ, სანახებსა ტფილისისა, დიდუბეში იყო სრა (სასახლე), რომლის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი შესაძლებელს ჰქმნიდა გონდოიზული ქორწილი გადაეხადათ მრავალგვარი სახიობით.

ბ. ამ დროის სანახაობრივი კულტურა იმდენად იყო დაფასებული და სასახლის კარის მფარველობით აღორძინებული, რომ დღესასწაულობას ხელმძღვანელობდა და წარმართავდა ისეთი უძილველი რანგის სახელმწიფო მოღვაწე, როგორც იყო თამარ მეფის მამიდა „ყოველითა სიბრძნითა საესე“ რუსუდან დედოფალი..

გ. ამ ნარკვევში განხილულთან შეჯერებით ამ ცნობიდან ირკვევა, ამ დროის ესთეტიკურ-თეატრალური კონცეფცია, რომლითაც ქართული კულტურა წარმოიდგინება მშობლიურ მითოლოგიურ-რიტუალურ ფუძესახილველზე დამყარებულად, რაშიაც შერწყმული და შეზავებულია ატიკიკულ (ანტიკურ)-ელენურ თეატრალურ ელემენტებთან ერთად აღმოსავლური სანახაობრივი ტრადიციები, — რასაკვირველია, ქრისტიანულ რწმენასთან შეგუებით და მსოფლიოს ზოგადსაკაცობრიო კულტურის წარმომადგენლობის დაჩემებით.

დ. ანონიმი ისტორიკოსის ცნობაში ხაზგასმულია სახიობის მოქმედთა და სახიობის მჭვრეტელთა ურთიერთ-ზემოქმედებით, სასახიობო სამღერლის და

მჭვრეტელთა დარბაზის ერთობლივი მღერისხმევით ხელოვნების სრულქმნის შესაძლებლობანი.

ე. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს XII საუკუნის ქართული სახიობის სტრუქტურაში ბინარული ოპოზიციები: ზემოთ და ქვემოთ, მშობლიური (ქართველური) და აღმოსავლური, დიდგვარიანთა და გლახაკთა შეპირისპირებათა შესაბამისად სასახლის კარის სახიობის და ხალხურ შემოქმედების შესაძლებლობათა შეხვედრები. მეჩვენება, რომ თავისი ნათელი კონცეფციით და ფართო მასშტაბის შემოქმედებით შემართებით რუსუდან დედოფლის მიერ დიდ დღესასწაულობათა სახიობის განგება და წარმართვა, უპირანი იქნებოდა რეჟისურის ხელოვნებად გვეცნო.

აი, ასეთ ვითარებაშია თამარ მეფის მიერ იამბიკოში წარმოდგენილი „როკვა“ მეტაფორულ-სიმბოლოდ. დავითმეფესალმუნის როკვა, როგორც უძვირფასესი და შეუცვლელი მინიშნება იძისა, რომ ბაგრატიონები და მამასადამეფით თამარ მეფე ბიბლიურ დავითს თავის შორეულ წინაბრად მიიჩნევდნენ და რაც მთავარია, „როკვა“ მესიის მოსვლის—ქრისტეს შობის მაცნე მომასწავებელ მეტაფორად არის გამოთქმული. ეს კი ეპარაღლეება კონცეფციას, რაც ჩამოყალიბებული იყო საგალობელში „ქება და დიდება ქართლისა ენისა“. სახელდობრ: ყოველი საიდუმლო ქართულ ენასა შინა არის დამარხულ, რომ ეს ენა შემკული და კურთხეულია სახელითა უფლისათა, რომ მეორედ მოსვლა მესიისა „ყოველსა ენასა ღმერთს ამხილოს ამით ენითა“ („ქართული მწერლობა“, ტ. I, გვ. 47-48; დ. ჯანელიძე. „ქება და დიდება ქართლისა ენისა“. უსრ. „ხელოვნება“, 1989, № 4). ასევე სიტყვიერ ენასთან პარალელურად პლასტიკური მეტყველებაც ასეთი ზეამაღლებით იაზრება. თამარ მეფის იამბიკოში „როკვა“ წარმოდგენილია როგორც ქრისტეს (მესიის) შობის მაუწყებელი. ე. ი. თამარისათვის „როკვა“ მესიანისტურია და ერწყმის რწმენას ბიბლიური დავითისაგან ბაგრატიონთა წარმომავ-

ლობზე და შეზავებულია ქართველური ცივილიზაციის მსოფლიო ზოგადკაცობრიული მასშტაბით გაგებასთან.

„როკვის“ ხელოვნების ასეთ კონცეფციას, ასეთ შემეცნებას რამდენადმე მხარს უბამს და ეხმარება პოეტი ჩახრუხაძე თავის პოემაში:

თამარ შენ გიცნობ განცხადებულად
გიწოდა შენთვის, როკვიდა შენთვის
პირველი დავით განცხადებულად (XI)

„როკვის“ ეს თემა და გააზრება, რაც ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებასა და ფილოსოფიურ ლირიკაში თამარ მეფემ შემოიტანა, რასაც თავისებურად გამოეხმაურა თამარ მეფის მეზობლე პოეტი ჩახრუხაძე, გაგრძელებას და თანადამთხვევას პოულობს დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში

„დავით ისამა, მან განისამა
არამთუ ერთი დაკარგა,
ბობლნით, უბნითა, კპოვა ძებნითა
სამად ერთი მზე მოგვფინა კარგად...
და ამათ ვმღერ უფლის წინაშე
ვარ შუშპრად მმღელი ხელისა“.

და აქაც დავით გურამიშვილი ბიბლიური დავითის „როკვაში“ ასიმბოლოებს, ამეტაფორებს არა მარტო ქრისტე-მესიას, არამედ სამნათობიერად „ქართლის ცხოვრებაში“ მოხსენებულ თამარ მეფეს.

გაეხსენოთ, რომ თამარ მეფის ეპოქაში ფერხული როკვა კედლის მხატვრობასა და ხელნაწერი წიგნების დასურათებაში ერთ-ერთი მთავარი თემაა. ვანის სახარებაში, რომელიც თამარ მეფის ბიბლიოთეკიდან უნდა იყოს, მხატვარს გამოუხატავს მითიური ქალ-ვეფხვი ჩანვით ხელში და თვით თამარ მეფე, მისი ისტორიკოსების, მისივე მეზობლებთა ლექსებით და ხალხური გადმოცემებითაც და რაც მთავარია, მის იამბიკოებში ამოკითხული ინფორმაციითაც დიდი მოყვარული იყო სახილველ-მისტერიების, სახიობა-როკვა-ასპარეზობისა, იყო შთამაგონებელი გამოცანათა თეატრის და მფარველობას უწევდა მისი დროის სახელგანთქმულ ტიურეადორებს. ყოველივე ამის გარკვევიანება წაადგეს კიდეც შუა საუკუნეო ქართული სახილველის ისტორიულ შე-



მროკვალი (?) ხარზმის ტიპის მონათლოზობიან

სწავლას და თანადროულობიდან, გიორგი ბალანჩივაძის (ბალანჩინის) და ვახტანგ ჭაბუკიანის ფენომენტო ამოხსნა გაგვიადვილოს.

8. მისტერიების განვებისა და ცხადყოფისათვის

ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ შუა საუკუნეთა ქართული მისტერიების განვება (მართვა, წესი და რიგი) და ცხად-ჰყოფა (გამოჩვენება, წარმოდგენა) მიემართავ თამარ მეფის პირველი ისტორიკოსის მიერ აღწერილ პაექრობას („ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის გამოც.; ტ. II, გვ. 82-91). თავის სახილველობით, ღამის თევით, ღამიანიებით, კარვინობით, მჭკრეტელთა სიმრავლით ეს პაექრობა აღიქმება მის-



ტერიად, და ამდენად, მისივე მიხედვით შესაძლებლობა გვეძლევა მისტერიების „მარიამ მეგვიპტელისა“ და „გიორგისის“ წარმოსახოს განვხილვა-ცხად. **ჰეომზა**, რაც პატივდებული უნდა ყოფილიყო თამარ მეფის დასწრებით, რაკი მათ მეფეთ-მეფემ მიუძღვნა იამბიკონი.

მისტერიები იმართებოდა ქალაქ გარეთ, ტფილისის სანახებში, — დიდუბეში ან საბურთალოზე, — საგანგებოდ შეიკრებულ და კარვებით გაწყობილ მოედანზე. იყო „ერისა და ლაშქრის“ სიმრავლე, ბაზრობა, სტუმრიანობა ახლობელი თუ შორეული სამთავროებიდან, უცხოეთიდანაც კი: „დაჯდა დედოფალა (თამარ მეფე), დედოფლის მოსავი, დავით მეფე და წარჩინებულნი საქართველოსნი... მოუწოდეს კათალიკოსს... შევიდა, იტყოდა ფსალმუნსა... ვითარ შევიდა კათალიკოსი, აღდგეს მეფენი და პატივით თანდაისვენეს“. სხვათაგან „პატივი უყვეს წესისამებრ. ვითარ მოკითხვამან ჟამი მოილო დაღუმენ ყოველნი“...

მისტერიული ქმედობის დაწყების წინ ბრძანეს: „ერისა შორად განყენება და მრგვლივ გარემოდგომა, რათა ყოველთა მიერ სახილველი იქმნეს დიდებულება ღმრთისა და განდგა ერი შორადრე“...

წარმოითქმება პროლოგი: „საქმითა გამოვანინოთ, არა სიტყვითა... ესმა ესე მეფესა და ერსა და განკვირდეს და უღონობამ მოიცვა... რა ესე სთქვი, სასმენელადაც ზარია,... ვინ შემძლებელ არს ამისდა ქმნად, მოგონებად და სმენად რამეთუ საკვირველ არს“.

მისტერია რამდენიმე დღეს გრძელდებოდა, რასაკვირველია განსაკუთრებული საკვირველებით სასწაულის სცენები იქნებოდა წარმოდგენილი და ამის გამოც მეფე და ყოველი ერი ზედვიდის განცვიფრებული და შეშინებული“. აუწერელი სიხარული და აღტაცება უნდა გამოეწვია ღვთის შემწეობით ქმნილ სასწაულს „კეთილის ბოროტზე გამარჯვება“ და მაშინ „აღუტყვეს ხმა სიხარულისა“ სადიდებლად ღმრთისა, ცრემლითა სიხარულითა“. ალბათ, მაშინ იქნებოდა, რომ გამგებელთუხუცესი „ევედრა მეფეს, რათა დაღუმენს ერი“ და

როცა სასწაულის ქმედება დასრულდა, **ქართველთა იწყეს მადლობად ღმრთისა ხმით სიხარულითა იპით და აქით ხლდომით და იტყოდნენ „დიდ ხარ უფალო ღა საჰპირველნი არიან საქმენი შინი“**... ამის შემდეგ იწყებოდა საზეიმო სელა... „ლაშქათა შინა ვლიდეს და ესრეთ მხიარული პირით მოვლეს ყოველი ბანაკი... შემოიქცეს და დიდი სერი (პურობა) შემზადეს მეფემან და კათალიკოსმან“ და ერიც, რასაკვირველია, ეძლეოდა პურისჭამას, როცა- სიმღერას, თამაშობას. ასეთი წესი დღემდე შემორჩენილი ალავერდობასა და ლამპრობაზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანაა მისტერიებთან ერთად ხალხურის გამოჩენება: „ხმით სიხარულისათა იქით და აქით ხლდომით (მიმოხლდომით, როკვით), იტყოდიან „დიდ ხარ უფალო“ — ესეც კიდევ ერთ-ერთი გაქრისტიანებული წარმართული როკვა-ფერხულია.

„ისტორიანი და აზმანის“ ავტორისაგან თამარ მეფის გალობათმწერლობა და მისი მფარველობითი მონაწილეობა მისტერიების განგებასა და ცხად-ჰყოფაში, განიხილება როგორც „ნიჭი და პატივი“, რაც „მომადლა მის მიერ შეყვარებულმან ღმერთმან თამარს“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. II, გვ. 90). ამ „ნიჭისა და პატივის“ მომადლებისათვის თამარ მეფეც არ რჩებოდა ზეციერისადმი ვალში, რამდენაც ხელ-ჰყო აღშენებად ვარძიისა ღმრთისმშობელს... რომელი „კლდიდან გამოაკვეთა იგი პატიოსანი ეკლესია და მონაზონთა საყოფი საკენები“ (იქვე).

დასასრულ ამისა ესეც უნდა ითქვას — შუა საუკუნეთა საზილველის ისტორიისათვის სხვადასხვა ძეგლებიდან, სხვადასხვა დროს მოპოვებული მონაცემები ურთიერთს უკავშირდებიან, საეკლესიო სისტემას ჰქმნიან და ნათელი ეფინება სასულიერო და საერო მხატვრული შემოქმედების ურთიერთშეგავლენას, ურთიერთში შეღწევას, ამ დროის აზროვნებასა და ხელოვნებაში, შესაბამისად რენესანსის ვითარებისა, ორი ჭეშმარიტების თეორიის ძალისხმევასაც.

მხიარული ინტერვიუ მხატვართან

ლალი გულისაშვილი

დათო მელიქიშვილი ჩემი მეგობარია. რატომღაც დამებადა სურვილი მკითხველს გავაცნო, ოღონდ არა ჩემი მონაცემებით, არამედ მისივე ფიქრით, განცდითა და, რაც მთავარია, ნამუშევრებით, რადგანაც მჭერა, ვინც არ იცნობს მის ტილოებს, აუცილებლად დაინტერესდება და ნახავს...

დღეს ბევრს წერენ თანამედროვე მხატვრებზე. ისინი ყურადღების ცენტრში არიან, აწყობენ გამოფენებს, იწვევენ საზღვარგარეთ... დათო მელიქიშვილი კი მხოლოდ ხატავს... ძალიან ჩვეულებრივი ეზო, კიბე და აივანი. მერე ერთი ნაბიჯი და... მშვენიერების სამყაროში ხვდები: პორტრეტებზე გამოსახული ნაცნობი და უცნობი ადამიანები, პეიზაჟები. „ოქროს ცხენები“... ყველგან ნახატებია — დაკიდული, მიყუდებული. მაგიდაზე, საწოლზე, სკამზე დაწყობილი, დახევეებული. კიდევ... ძველი ნივთები, საყვარელი ფოტოები, წიგნები, ალბომები... ყველაფერი, რაც სულს სჭირდება. ადამიანს ხომ ყოველთვის სწყურია მშვენიერებასთან ზიარება, დამშვიდება და ჩემი ნუგეში...

ჩათვალე, რომ არ გიცნობ, დღეს პირველად შევხვდით ერთმანეთს და, რაც მთავარია მოგესურვა საკუთარ თავზე საუბარი. რას იტყვი?





რისი თქმა შემიძლია? ვარ 33 წლის და მხოლოდ ახლა მივხვდი, როდენ მნიშვნელოვანია დრო, რომელიც გავიარე. სათქმელი ძალზე ცოტაა, ხოლო ის, რაც ვთქვი ჩემი ნამუშევრებით, არ ვიცი, რამდენად ღირებულია. რაც თავი მახსოვს, მუდამ ვხატავდი. ახლა აღარ, ბავშვობაში კი ხშირად ვხვდები ნახატებს. სწორედ ამიტომ აღრინდელი არც ერთი ნახატი არა მაქვს. ხშირად მიფიქრია, რატომ ვიქცეოდი მაშინ ასე.

სამხატვრო სკოლის შთაბეჭდილებები საინტერესო და ლამაზ თამაშს ჩამოგავს. ყველაფერი იყო — სურვილი, დაინტერესება, მცდელობა, წახალისება, იმედი... ასეთი სიხარულით, ალბათ, არსად არ მივდიოდი.

ნიკოლაძის სასწავლებელი, სამხატვრო აკადემია, ჩემი საყვარელი პედაგოგი თენგიზ გიგაური... ძალიან სწრაფად გაიბრინა დრომ. ალბათ, იმიტომ, რომ ყველაფერს ძალდაუტანებლად ვაკეთებდი, მეტიც, მხოლოდ ხალისით. არ მეცვლება სიყვარული ადამიანების, საქმის, სიცოცხლის მიმართ, კინოს, მუსიკისა და მოგზაურობის მიმართ. მსიამოვნებს, როცა კი არ მთხოვენ, არამედ თავად ვხვდები და ვეხმარები ადამიანებს... მიყვარს სტუმარი, კამათი ფილმზე, რომელიც რამდენჯერმე მინახავს... ყველაზე მეტად კი ისევ და ისევ ადამიანი. ალბათ, ამიტომაცაა იგი ჩემი მხატვრობის მთავარი პერსონაჟი.

შენი ნამუშევრები ჩემთვის საოცრად ნათელი და მშვიდია. თითქოს არასოდეს შეხებია შენი პიროვნული სულიერი ტკივილი, უძილო ღამე, იმედგაცრუება და ყველა ის ადამიანური ტანჯვა, რითაც ასე უმოწყალოდ ასაჩუქრებს ცხოვრება კაცს. თითქოს არც ერთი ტილო არ არის დამძიმებული შენი სულიერი მდგომარეობით...

შეიძლება ჩემი ნამუშევრების მთავარი ღირსებაც ის სიმშვიდეა, რომელიც გვჭირდება ადამიანებს (და რომელიც ასე გვაკლია). შეიძლება ეს ისაა, რასაც ასე ვეძებ და ვპოულობ მხოლოდ მოლბერტთან, სადაც მეძლევა უფლება, ვაკეთო ის, რაც მინდა, როგორც მინ-

და, როგორც შემიძლია და ამით არავის არაფერზე ვატყინო. ალბათ, ამიტომაც წაპიწერეს წიგნზე, რომელიც საჩუქრად მივიღე: „მათი სევდა — მართლაც ნათელია“... მაგრამ ხომ არსებობს ფარული ტკივილი, ჩემს ნამუშევრებსაც რომ ეხარება. ხშირად უთქვამთ — შენი გამორები გაირინდებულნი, საოცრად მშვიდები არიანო. შეიძლება ხატვა ის პროცესია, როდესაც ვთავისუფლდები იმ პრობლემებისგან, რომლითაც ვცხოვრობ. მე მიყვარს ჩემი შექმნილი და ვერ ვიმეტებ საკუთარი ტკივილით დასამძიმებლად, — ის ხომ სხვასაც გადაეცემა. ადამიანებს კი ეს არ უყვართ.

როგორი გრძნობა გეუფლება, როდესაც შენს ნახატებს ხვდები ახლობლებისა თუ სრულიად უცხო ადამიანთა ოჯახებში?

ასეთი „შეხვედრა“ კიდევ ერთხელ გახსენებს, რომ მხატვარი ხარ და, თანაც, ბევრს მოითხოვს შენგან. მაგრამ დგება მომენტიც, როცა გინდა, ჩამოხსნა ყველა გააჩუქებული სურათი და უკეთესით შეცვალო. ო. ბერცლი ხშირად იპარავდა ახლობლებისაგან თავის გრაფიკულ ნამუშევრებს, ცვლიდა და ისევ აბრუნებდა, ან საერთოდ სპობდა და სულ სხვა სურათს ჩუქნიდა. ასე რომ გააჩუქებული ნახატის მფლობელიც მუდამ მხატვრად უნდა დარჩეს. ამიტომაც მათთან შეხვედრა ხან მეამაყება, ხან კი საშინლად ვითრგუნები...

განწყობას, რა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს შემოქმედისთვის. მაგრამ ხომ არსებობს პროფესიონალიზმი, რომელსაც განწყობის გარეშეც მიყავხარ ტილოსთან?

შემოქმედებითი შთაგონება არავითარ რეჟიმს არ ემორჩილება. ვერ ვმუშაობ, როცა ცუდ განწყობაზე ვარ. მახსოვს, ორი თვე თავაუღებლად ვმუშაობდი... ვუსმენდი მალერის მე-5 სიმფონიას და ვხატავდი. ყოფილა შემთხვევაც, როდესაც ვხატავდი მხოლოდ იმიტომ, რომ რაიმე დამეხატა. როგორც ყველა შემოქმედს, მეც მქონია გამონათებაც და ჩავარდნაც, კონკრეტული ამოცანიდან

წასვლა აბსოლუტურად მოულოდნელი-
საყენ. თითქმის ყოველნაირ გარემოცვა-
ში შემიძლია მუშაობა, მაგრამ საყვა-
რელი დრო მინც ღამეა, როცა არავინ
გელოდება, არც შენ ელი არავის. თუ-
კი იმას, რასაც პროფესიონალიზმი
ჰქვია, განწყობა არ ახლავს, შედეგი
უვარგისია.

შენი საყვარელი მხატვარი — უცხო-
ელი, ჭარბველი.

არ ვიცი ვინ თქვა, მაგრამ დამამახლო-
ვრდა: რაც უფრო მრავალმხრივია ადამი-
ანი, მით უფრო მრავალფეროვანია
მისი შემოქმედება... მე იმასაც დავუ-
მატებდი, რომ, ალბათ, ინტერესიც, გე-
მოვებაც... შეიძლება უცნაური კია,
მაგრამ მიყვარს მარც შაგალი და ენდ-
რიუ უაიესი, მოდილიანი და ბოტიჩე-
ლი, ლეონარდო და პიკასო, მიყვარს
ვაროლი (ჟორხოლი) და ბერცლი, ზი-
ქელანჯელო და ვრუბელი, ავთო ვა-
რაზი და კლიმტი...

ჟორხოლის მხატვრობით, პლაკატითა
და ფოტოხელოვნებით დღეს მთელი
მსოფლიოს ტელე-ხელოვნება საზრდო-





ობს. ამ გენიალური ხელოვანის შემოქმედება კი ძალზე უბრალოდ და საინტერესოდ დაწყებულია. ამერიკაში ჩასულმა (თუ არ ვცდები) ჩეხმა ემიგრანტმა გადაწყვიტა, რაიმეით ერჩინა თავი და ამ მცდელობამ ამერიკას თავისი „სახე“ მიანიჭა. ვუყურებ მის შემოქმედებას და ვხვდები, რომ ყოველივე გენიალური, ამავე დროს, ძალზე უბრალოა. მინდა ორიოდ სიტყვა უაიესის შესახებაც ვთქვა. იგი აშშ-ს ერთ-ერთი თანამედროვე გენიალური მხატვარია. თავისი შემოქმედებით გამოხატავს დამოკიდებულებას დროსთან (დროის გაგებას), ეპოქასთან, მორალურ ღირებულებებთან. ძალზე აკრიტიკებს თანამედროვე ამერიკელ ჰიპერრეალისტებს, რომელთა შექმნილ ტილოებზე ადამიანები გამოსახულია, თითქმის როგორც ცოცხლები. დეტალები მთელი სიზუსტითაა გადმოცემული. არ ჩანს განცდა და ვნება. ეს საშინელებაა. თქვენ მერასოდეს გაუგებთ სურათზე გამოსახულთ. გამქრალა სიცოცხლის ნიშანი.

წყალი. არიან მხატვრები, რომლებიც ნამუშევრებით საკუთარი პიროვნების დემონსტრირებას ახდენენ.

მთელი ჩემი ცხოვრება ადამიანებთან თბილი ურთიერთობისაკენ მივისწრაფოდი. ამიტომ ვხატავდი მათ, ვინც მიზიდავდა, ვინც მეძახდა. მახსენდება ისევე ე. უაიესი. ცხოვრების დიდი ნაწილი მარტოობაში გაატარა. თვლის, რომ ამით გაუმართლა კიდევ. საოცარ აღფრთოვანებას ჰგვრიდა ბუნება. სწორედ ამგვარი აღფრთოვანებით ვუყურებ მის მიერ შექმნილ სურათებს, რომელთა გააზრება არაერთმნიშვნელოვანია. მისი სურათი — „პატარა ხარი“ ღრმა ემოციითაა დატვირთული. ფერმის ნაგებობის ფონზე გამოხატული პატარა ხარის გაყინული მოძრაობა ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს ყველაფერი ერთი წამით და, ამავე დროს, სამუდამოდ გაირინდა. მხატვარი აქაც იძლევა საშუალებას, რომ უცქირო მასთან ერთად, ხოლო იფიქრო შენებურად.

შენი თაობის მხატვრებიდან ვის გამოარჩევდი?

მე იმ მხატვარია რიცხვს მივეყურებ, ვინც ისევე მოდის აღფრთოვანებაში ნიჭიერი მხატვრობით, როგორც ჩვეულებრივი მკაცრბელი. რომ არა მხატვარი, აუცილებლად კოლექციონერი ვიქნებოდი (თუმცა, ერთი მეორეს ხელს არ უშლის). დღემდე მიკვირს, რატომ არიან მხატვრები ასეთი სიტყვაძღწევი ერთმანეთის მიმართ. ეს სულ არ ნიშნავს, ყოველ ნაბიჯზე ვინმე აქო. საქართველოში ბევრი ნიჭიერი მხატვარია. მე უთუოდ გამოვყოფდი ჯბისონ ხუნდაძეს, ლევან კოლოშვილს, ირაკლი ფარჯიანს, ილია სუთიძეს, თემო ჯაფარიძეს, ო. ტიმჩენკოს, გ. ჯაფარიძეს, ნ. ცეცხლაძეს (მე-9 სართულის პერიოდის ნამუშევრებს), ანზორ ჩაველიშვილს... სამწუხაროა, რომ მხატვრები გამოფენაზე ხშირად მხოლოდ იმიტომ დადიან, რათა ნახონ, საკუთარი სურათი სად ჰკიდია და როგორ გამოიყურება.

უამრავი ნამუშევრის ავტორი ზრძან.

**დებია, სახელმწიფო არა გაქვს. რომც
გქონდეს, ვერც იქ დაატევი. გაჩუქე-
ხულ-გაყიდულზე აღარაფერს ვაშხობ,
რატომ არ გამართე პერსონალური გა-
მოყენა?**

ვთვლი, რომ რაოდენობა არ განა-
პირობებს ხარისხს. დაუსრულებლად ვე-
ძებ რაღაც „ახალს“. მერე ისევ ძველ
პერიოდს ვუბრუნდები. ასე, რომ თით-
ქმის სულ ძიების პროცესში ვარ. რო-
დესაც გამოფენაზე გამაქვს ნახატი, მი-
ჭირს ამორჩევა, შეიძლება ზედმეტად
კრიტიკულიც ვხდები. როცა პერსონა-
ლური გამოფენის სურვილი მქონდა,
პრობლემებს წავაწყდი. ამ ლოდინში
სურვილიც გაქრა. ახლა ვფიქრობ, ჭერ
კიდევ არ გამოიკეთებია ის, რაც შეიძ-
ლება სერიოზული განაცხადი იყოს.
დღეს ბევრი აწყობს გამოფენას, თით-
ქის ღირებულებაც დაიკარგა... ჩემი
აზრით კი, საზოგადოების წინაშე წარ-
დგომა უნდა ღირდეს ზეიმაღ და არა
მხოლოდ ჩემთვის.

**შე ვიცი შენი გადაცემა, პროფესიო-
ნალიზმამდე აყვანილი, — კინო. არც
თუ ძალიან ხუმრობით, კინოშეცდენასაც
გეძახიან შენი ნაცნობ-მეგობრები. რა
ადგილი უჭირავს კინოს შენს ცხოვრე-
ბაში?**

მოგესხენებათ, კინო სინთეზური ბე-
ლოვნებაა და, ამდენად, შე ყველა სფე-
რო მაინტერესებს. მასსთვის, ბერგმანის
„შემოდგომის სონატას“ რამდენჯერმე
ვუყურე. ყოველი ნახვისას მეგონა, აღ-
სარებაზე მივდიოდი, უკან კი ბევრად
დამძიმებული ვბრუნდებოდი... თითოე-
ული კარგი ფილმი, ბუნებრივია, მი-
სი რეჟისორით დაინტერესებასაც იწ-
ვევს. ასე შეგროვდა ჩემს ბიბლიოთე-
კაში ბერგმანის, ვისკონტის, ფელინის
და სხვათა წიგნები. კინოს შეუძლია
აგიყვანოს იმ სიმაღლეზე, იმ „ჩაღო-
სნურ მოაზრებაზე“, სადაც შეიძლება სუნთ-
ქვა შეგეკრას, გამოგიყვანოს პასიუ-
რი, შინაგანი იზოლირების მდგომარეო-
ბიდან, მოგცეს ხელახალი შანსი უკე-
თესობისათვის, კიდევ ერთხელ დაგა-

ფიქროს იმაზე, რაც გგონია, რომ იცი
და რაზეც პასუხი ვერ მოგიძებნია. კი-
ნო ის ხელოვნებაა, რომელსაც შეუძ-
ლია გაზიაროს ლიტერატურას, მუსი-
კას, ისტორიას...

თომას მანის გენიალური ნოველის
მიხედვით შექმნილ ვისკონტის ფილმ-
ში — „სიკვდილი ვენეციაში“ ელერს
მალერის „ადაჟიეტო“ მე-5 სიმფონიი-
დან, რომელიც ფილმის მთავარი მუ-
სიკალური თემაა. ეს კინონაწარმოები
მშვენიერებასა და ამაღლებაზე 64
წლის ასაკში შექმნა რეჟისორმა. ვის-
კონტიმ ერთხელ კიდევ დაამტკიცა,
რომ ადამიანის ნიჭი და წარმოსახვის
უნარი უკიდევანოა. ეს ის შემთხვევაა,
როდესაც გენიალურადაა გახსნილი კი-
ნემატოგრაფის მთელი შესაძლებლობა.
დიდი რეჟისორები მტანჭველი ადამიან-
ური ტვირთის ზიდვისას გეზს გვაძ-
ლევენ, ცდილობენ ამ ტვირთის შემს-
უბუქებას და ჩვენი სულის იმ სიმაღ-
ლემდე აყვანას, რომლის გადმოსახედი-
დანაც ყველაფერი უკეთ ჩანს, ვიდრე
სინამდვილეში...

**როგორ გგონია, რა გვეძირს დღევან-
დელ ქართველობას?**

არ მინდა, პესიმისტი ვიყო. ყველა
ეპოქას ახასიათებს ბნელი ღრო, რომ-
ლის გააზრებაც უფრო გვიან მოდის.
გავა წლები და ყოველივეს ნათელ-
მოეფინება, ამ დღეებსა და თვეებსაც,
რომლებიც დღეს ჩვენ ასეთი მძიმე,
რთული და გაურკვეველიც კი გვეჩვე-
ნება...



გუგუნი სიმლაჩაბის ერთი კოლექციის გამო

სუჰანა ციგლარი*

ეთნოგრაფიკალური ლიტერატურა ეთნოგრაფიულ-ისტორიული გამოკვლევების ნაკლებობას განიცდის. ისინი ძირითადად ხელნაწერ წყაროებს ეყრდნობიან და მათი უმრავლესობა სამოგზაურო ლიტერატურაში აღწერილ ამა თუ იმ ქვეყნის მუსიკის თავისებურებებს შეისწავლის. ისტორიული ჩანაწერები (ფონო დოკუმენტები) ნაკლებადაა შესწავლილი; ფონოარქივებში წლების მანძილზე დაცულ მასალას მოძიება სჭირდება, ვარდა ამისა, არც უკვე აღმოჩენილი მასალის გამოყენების მეთოდიკა არსებობს. ამიტომ სადღეისოდ მცირერიცხოვანია ამ ტიპის გამოკვლევები.

ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევას დიდად უწყობს ხელს ერთი და იგივე მუსიკალური მასალის ძველი და ახალი ჩანაწერების შედარების მეთოდი, რომელიც აქ გამოვიყენე.

ჩემი ნაშრომი ქართულ ხალხურ პოლიფონიას შეისწავლის. ქართული პოლიფონია კი ეთნოგრაფიულ-ისტორიული კვლევისათვის იდეალურ პირობებს ქმნის. ხელმისაწვდომია როგორც ხელნაწერი წყაროები (ხალხურ სიმღე-

რათა კრებულები და გამოკვლევები) მე-19 საუკ. II ნახევრიდან დღემდე, ისე ფონოჩანაწერები გაკეთებული ამ საქმის თაოსანთა ზ. ფალიაშვილისა და დ. არაყიშვილის მიერ. სამწუხაროდ, ფონოდოკუმენტების დიდი ნაწილი, როგორც მე მითხრეს, დაკარგულია, საქართველოში დაცულ ფონონიმუშებს შორის უძველესი 1907 წლითაა დათარიღებული. ამასთან ერთად, გვაქვს ადრინდელი ფონოდოკუმენტები, რომლებიც არსებობენ საქართველოს გარეთ. ზოგიერთი მათგანი დაცულია ვენისა და ბერლინის არქივებში, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართველ სამხედრო ტყვეთა სიმღერების კოლექცია.

ჩემს ხელთ არის გურული სიმღერების ორი კოლექცია. მათგან უფრო ძველი ჩაწერილია 1935 წელს, იგი გამოსაქვეყნებლად გადმომცა აწვარდაცკლილმა ერნსტ ვესპაიერმა, მეორე კოლექცია ჩემია, იგი 1991 წელს იენისში საქართველოში ყოფნის დროს ჩავიწერე. გურული სიმღერა დასავლეთ საქართველოს პოლიფონიურ სტილს განეკუთვნება. საქართველოში იგი ერთ-ერთი ყველაზე რთული და მალალგანვითარებულია და ამიტომ უფრო ხშირად სრულდება სოლისტების მიერ.

* ცნობილი გერმანელი ეთნომუსიკოლოგის ს. ციგლარის ეს წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის.



1935 წელს ლენინგრადში გამოჩენილმა ეთნომუსიკოლოგებმა ერნსტ ემსჰაიმერმა, ევგენი ჰიპოუსმა და ზინაიდა ვეალდმა, ქართველ ლინგვისტთან ოსებ მეგრულაძესთან ერთად, ქართველი მომღერლების მიერ შესრულებული 24 გურული პოლიფონიური სიმღერა ჩაიწერეს.

მეცნიერებმა ეს სიმღერები ერთდროულად სამი ფონოგრაფის საშუალებით ჩაიწერეს, ანუ სამხიანი სიმღერის ყოველი ხმა ცვილის ცალკეულ ცილანდრზე იწერებოდა. ჩაწერის ეს ჭეშმარიტად ანალიტიკური მეთოდი, შესაძლოა, პირველად იქნა გამოყენებული ეთნომუსიკოლოგიაში. ეს კრებული ემსჰაიმერს უნდა გამოეცა, მაგრამ იგი დღემდე არ გამოქვეყნებულა, კოლექცია, რომელიც ცვილის ცილინდრებიდან აღებული ასლისაგან და პროფ. ემსჰაიმერის მიერ შესრულებული ტრანსკრიფციის საცდელი ფურცლებისაგან შედგება, 1987 წელს მე გადმომიცა პუბლიკაციისთვის მოსამზადებლად. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ მასალას არ ახლდა არავითარი დოკუმენტაცია. ამ კრებულის ორიგინალი, - როგორც ვარაუდობენ ლენინგრადის ფონოარქივში უნდა ინახებოდეს. კრებულზე მუშაობასთან დაკავშირებით, ჩემდა სასიხარულოდ, ამ ჩაწერის ერთადერთ ცოცხალ მონაწილეს, პროფ. მეგრულაძეს რამდენჯერმე შევხვდი ქ. თბილისში. მან დიდი პატივი დამდო და შესაძლებლობა მომიცა გავეცნობოდი ამ მასალისადმი მიძღვნილ მის ჯერ გამოუქვეყნებელ ნაშრომს.

ლენინგრადში ჩაწერილი გურული ჯგუფი ხუთი მომღერლისაგან შედგებოდა. ისინი იყვნენ საქართველოში განთქმული ეთნოგრაფიული გუნდის წევრები, რომელსაც კირილე პაჭკორია ხელმძღვანელობდა. 1935 წლის ზაფხულში გუნდი მოსკოვსა და ლენინგრადში მოგზაურობდა, გურული ჯგუფი, ფონოგრამების არქივში ორჯერ ჩაიწერა. მისი წევრები იყვნენ: ვლადიმერ ლაზარეს ძე ბერძენიშვილი, ჯგუფის ხელმძღვანელი და ბანის ბრწყინვალე შემსრულებელი. იგი დაიბადა 1895 წ. ჩოხატაურთან

ახლომდებარე სოფელში. ერთადერთი იყვნენ ძე სიხარულიძე (მთქმელი), დაიბადა 1883 წ. ჩოხატაურში. თეოფილე ივანეს ძე ლომთათიძე, პირველი ხმა (კრიმანჭული), დაიბადა 1899 წ. ჩოხატაურის მახლობლად. უშანგი სიმონის ძე შვეარდნაძე, მეორე ხმა (მთქმელი), დაიბადა 1888 წ. ოზურგეთის მახლობლად. მიხეილ ერმილეს ძე კოროშინაძე, შესამე ხმა (ბანი), დაიბადა 1907 წ. ჩოხატაურის მახლობლად.

პირველი სამი მომღერალი 1905 წლიდან მღეროდა როგორც ტრიო. მათ შესრულებული აქვთ ჩაწერილი სიმღერების უმეტესი ნაწილი. ორი დანარჩენი მომღერალი მიიწვიეს სპეციალურად ამ საგანსტროლო მოგზაურობისათვის. მათ გადაძახილის შესრულება დაევალოთ, რაც არ იყო აუცილებელი ყველა სიმღერაში.

ლენინგრადში ჩაწერილი რეპერტუარი სხვადასხვა ფანრის გურული სტილის 24 პოლიფონიური სიმღერისაგან შედგება. ყოველი სიმღერა, ამ 24-დან, 4 ხანით არსებობს; სამი ცალ-ცალკე ჩაწერილი ხმა და პარტიტურა, ამასთანავე ყოველი ხმა ცალკე ფონოგრაფზეა ჩაწერილი.

განვიხილოთ ერთ-ერთი ნიმუში: ისტორიული სიმღერა „ალიფაშა“, რომელიც შედგება სამი თითქმის დამოუკიდებელი ხმისაგან:

ა) კრიმანჭული (თეოფილე ლომთათიძე) ყველაზე მაღალი ხმაა პოლიფონიურ პარტიტურაში. ამ სიმღერაში იგი წარმოადგენს მაღალი რეგისტრის მქონე, მოძრავ მელიოდირ ხაზს, რომელიც აღმაყალი და დაღმავალი ინტერვალური ნახტომებისა და გადასვლებისაგან შედგება. მას აღარებენ ხოლმე სხვა ქვეუნების მუსიკალურ კულტურაში არსებული ფალცეტური მღერის ნაირსახეობებს. პარტიტურაში კრიმანჭული როგორც წესი ყველა დანარჩენი ხმის შემდეგ იწერება, ვინაიდან მას მხოლოდ ორნამენტული ფუნქცია (დეკორატიული მნიშვნელობა) აქვს.

ბ) დამწყები (ერთადლი სიხარულიძე). სხვაგვარად მას მეორე ხმა, ტენორი ან

მთავარი ხმა ეწოდება. დაწყები არ წარმოადგენს ყველაზე მაღალ ხმას (ასე შეიძლება ვიფიქროთ თუ სიმღერაში კრიმანჭულის პარტია არ არის). მაგრამ მას წამყვანი ფუნქცია აკისრია და ბევრ შემთხვევაში სიმღერის დაწყებასთან ერთად, სიმღერის ტექსტის გადმოცემა მისი საშუალებით ხდება.

გ) ბანი (ვლადიმერ ბერძენიშვილი), უდაბლეს ხმას ანუ ბანს საყრდენი ფუნქცია აკისრია, ამ პარტიას კარგი მომღერალი სჭირდება, ვინაიდან წინააღმდეგ შემთხვევაში სიმღერის წარმატებით შესრულება შეუძლებელია. მისი შედარება ევროპულ კლასიკურ პოლიფონიაში ბანის პარტიასთან შეუძლებელია, ვინაიდან იგი არ განსაზღვრავს ნაწარმოების პარმონიას. პარმონიას სამივე ხმა ერთად ქმნის (რის შედეგადაც არაკლასიკურ პარმონიას ვღებულობთ).

ეს სამი ხმა წარმოსახვით პარტიტურაში ერთიანდება. არატემპერირებული წყობის გამო ამ ჩანაწერების მიხედვით ტრანსკრიფციის შექმნა ძალიან ძნელია. ვარდა ამისა, სიმღერების პარმონიის შედარება კლასიკურ ევროპაში პარმონიასთან შეუძლებელია, ერთადერთ საორიენტაციო წერტილებს წარმოადგენენ უნისონები და კუპლეტების დასრულებელი კვინტები.

„ალიფაშას“ აღნიშნული ფონოვარიანტის პარტიტურა ჯერ არ შექმნილა, დარწმუნებული ვარ, რომ წარმოსახვითი პარტიტურა დაგვეხმარება აღმოვაჩინოთ შესრულებასა და პარტიტურას შორის არსებული განსხვავება. ასეთი შედარების წყალობით ადვილად დავინახავთ თუ რამდენად განვითარებული იყო იმჟამად იმპროვიზაციის ხელოვნება. მაღალი სამემსრულებლო დონისა და ანსამბლური მღერის დიდი გამოცდილების წყალობით მომღერლები ამ ჩანაწერში აღწევენ გურული პოლიფონიის უმაღლეს მწვერვალს.

გერმანიის გამოკვლევათა ფონდის დახმარებით გასული წლის ივნისში, შესაძლებლობა მომეცა გურიაში გავმგზავრებულიყავი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის კ-

თედრის წარმომადგენლებთან ერთად მატარა ქალაქ ჩოხატაურში გავემგზავრეთ ეს ის ქალაქია, სადაც ცხოვრობდა 30-იანი წლების მომღერალთა უმეტესობა. ამ ექსპედიციის მიზანი იყო 1935 წელს ჩაწერილ სიმღერათა რაც შეიძლება დიდი რაოდენობის ვარიანტების მოძიება, ისტორიული ფაქტებისა და მომღერალთა ბიოგრაფიების გაცნობა. იმისათვის, რომ შედარების კარგი შესაძლებლობა გვექონოდა, სიმღერებს სამი მაგნიტოფონით ვიწერდით, ყოველი ხმის ცალკე ჩასაწერად მიკროფონები შემსრულებელთა ტანისამოსზე იყო მიმაგრებული.

ძველი ჩანაწერების გამოცდილებიდან ვიცოდი, რომ ვინაიდან ქართული მრავალხმიანობა ერთიანი სისტემაა, ამიტომ ძალზე ძნელია ცალკეული ხმის ტრანსკრიფციული ჩაწერა დანარჩენ ხმათა მოსმენის გარეშე. ამიტომაც ხმები არხებზე გავანაწილეთ.

შედეგმა ყოველგვარ მოლოდინს გადაჭარბა: 10 დღეში 78 გურული სიმღერა ჩავიწერეთ, როგორც პროფესიონალთა, ასევე არაპროფესიონალთა შესრულებით. ჩავიწერეთ აგრეთვე ინდივიდუალური შემსრულებლები ჩოხატაურსა და ახლომდებარე რეგიონებში, სხვა სიმღერებთან ერთად ჩავიწერეთ ემსპაიმერის კრებულის 15 სიმღერის 40 ვარიანტი. ზოგი ერთ ვარიანტად, სხვანი 5 და 6 ვარიანტად.

დიდად გავვიმართლა სიმღერა „ალიფაშას“ ჩაწერაში. ამ სიმღერის სამი ჩანაწერი გავაკეთეთ: პირველი მოხუცებულთა ანსამბლის შესრულებით, მეორე, განთქმული ადგილობრივი ანსამბლის „გურისის“ წევრთა შესრულებით, ზოლო მესამე ვარიანტი ეკუთვნის ჩოხატაურის მახლობლად მდებარე სოფელში მცხოვრები სამი მეგობრისაგან შემდგარ ტრიოს, მომღერალთა ასაკი 70-დან 90 წლამდეა.

ჩვენს ხელთ მყოფი მასალა მრავალმხრივი შედარებების საშუალებას იძლევა. ვინაიდან ჩემი მუშაობა ჯერ არ დამთავრებულა, აქ მხოლოდ რამდენიმე ელემენტს ვახსენებ, რომლებიც, როგორც მგონია, ყველაზე მნიშვნელოვანია.

ძველი ჩანაწერები, გურიის იმჟამად ყველაზე განთქმულ, როგორც პროფესიონალ, აგრეთვე ინდივიდუალურ შემსრულებლებს წარმოგვიდგენენ. ახლა მნელია ასეთ მომღერალთა პოვნა და თუ იპოვით, ისინი აუცილებლად რომელიმე ანსამბლის წევრები არიან, რაც მათ მიერ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გარკვეულ ნაწილზე უარის თქმას ნიშნავს. იშვიათად შეხვედებით ისეთ მომღერლებს, რომლებიც დიდი ხნის განმავლობაში ერთად მღერიან, საერთო სამუშაოსა თუ სხვა გამაერთიანებელი ფაქტორის გამო. არადა შემთხვევით შეკრებილი მომღერლების მიერ განხორციელებული ჩანაწერები, იმ შემთხვევაშიც თუ მათ ერთი რეპერტუარი აქვთ შესწავლილი, არასოდეს მოგვცემს დამაკმაყოფილებელ შედეგს.

ძველ ჩანაწერებში სიმღერათა ყოველი ცალკეული ხმა გაცილებით მეტი ინდივიდუალობით გამოირჩევა, ახალ ჩანაწერებთან შედარებით.

1935 წელს ჩაწერილ მომღერალთა მალაღმა დონემ და ერთობლივი მოღვაწეობის მრავალწლიანმა გამოცდილებამ განპირობა ის, რომ მათ მიერ შესრულებული ყოველი სიმღერის ცალკეული ხმა ინდივიდუალურ იმპროვიზაციად გვევლინება. მათი განუმეორებელი ინდივიდუალობა გამოიხატება, თანამედროვე შემსრულებლებთან შედარებით, უფრო ღაღ, თავისუფალ ორნამენტებში, ჰარმონიის განსაკუთრებულ სიმდიდრეში, მოდულაციების მრავალსახეობაში, ინდივიდუალურ კილოებსა და აგრეთვე იმაში, რომ სიმღერების ყოველი ვერსია განუმეორებელია. თანამედროვე მომღერალთა შემოქმედება კი პირიქით, ერთი სტანდარტული ვერსიისაკენ მიისწრაფვის, სადაც ინდივიდუალური იმპროვიზაცია ძალზე შეზღუდულია. და თუ ადრე ყოველი სიმღერა ცა-

ლკეული მხარისა თუ ცალკე შემსრულებლისათვის იყო დამახასიათებელი ამჟამად ისინი მთელ ქვეყანაში ფართოდ გავრცელებულ, კარგად ცნობილ სტანდარტებად იქცნენ.

ამგვარად, ანსამბლ „გურიას“ მიერ შესრულებულ „ალიფაშას“ ვერსიაში ასეთი ტენდენცია აშკარაა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი განსხვავდება ყველა ახლომახლო ნაპოვნ ამ სიმღერის ვარიანტებისაგან.

აქ მხოლოდ საერთოდ ხასიათის განსხვავებანი შეიმჩნევა, მაგრამ დეტალური შესწავლა, შესაძლოა, მეტ განმარტებულ ელემენტს წარმოაჩინოს.

ვაჯამებ რა ყოველივე ზემოთ მოყვანილს, მინდა დავასკვნა, რომ ძველი და ახალი ჩანაწერების შედარება ძალზე სასარგებლოა პოლიფონიური სიმღერების შესწავლის დროს, ვინაიდან თუ წარსული კარგად იცი, დღევანდელ სიტუაციას უკეთ გებულობ. შორეულ წარსულსა და თანამედროვე პირობებში შესრულებული ჩანაწერები ისევე როგორც ჩვენს შემთხვევაში, კარგი საფუძველია დეტალური გამოკვლევისათვის. იმედი, რომ ეს ნაშრომი სხვა მეცნიერებს ანალოგიური გამოკვლევებისაკენ უბიძგებს.

ინგლისურიდან თარგმნა
გიორგი ფასურაშვილია.

ფიქრი ფიქრის შესახებ

მისი ცხოვრება იყო შეუპოვარი სულის ერთიანი მოძრაობა, მოძრაობა, რომელსაც ვერ აფერხებდა, ვერ თრგუნავდა ვერანაირი ძალმომრეობა. პიროვნების თავისუფლება უმაღლესი ღირებულება იყო მისთვის, მთელ მის მსოფლშეგრძნებას რომ ვასდევდა: მე მეძლევა სამყარო, ჩემი სამყარო, ჩემმა გონებამ რომ უნდა გახსნას. იმ ადამიანის გონებამ, რომელიც ბუნებრივად კი არ იშვა, როგორც სტიქიის ნაწილი, არამედ მეორედ დაიბადა საკუთარი ნებით, საკუთარი რისკითა და ძალით, როგორც მატერიის ტყვეობიდან თავდახსნილი, თავისუფალი და თვითმყოფი სული. ერთი საგანი მოითხოვს მეორეს, ბუნებაში ყველაფერი ურთიერთგანპირობებული და შეფარდებითია ადამიანის გარდა, ადამიანის ცნობიერების გარდა, რომელიც არ არის განსაზღვრული გარედან, რომელიც თავის თავში მოიცავს საკუთარი არსებობის განცდას და ეს განცდა თუ თვითრეფლექსია უკვე თავად არის არსებობა. ადამიანი როგორც ცოცხალი აზროვნება თვითარსებობის ღვთაებრივი ნათელით არის სხივმოსილი, ამიტომ შეიძლება ის იქცეს წარმავალი და შეფარდებითი სამყაროს ფუძედ. ადამიანის არსებობიდან უნდა გაიხსნას და ამდენად განხორციელდეს სამყაროს არსებობა, მაგრამ ამისთვის ჯერ ადამიანი უნდა ეზიაროს თავის ნამდვილ არსებობას, თავის ნამდვილ მიზანს, რომელიც საკუთარ ბუნებაზე, საკუთარ სტიქიაზე ამაღლებითა და ნების თავისუფლებით მიიღწევა.

სწორედ ეს თვითგანხორციელების გზა ფილოსოფია — ადამიანის რეფლექსია საკუთარ თავზე, საკუთარ თავში იმის აღმოჩენა და წვდომა, რაც არის პირველადი, თავისთავადი, რაც წინ უსწრებს ყოველგვარ აზროვნებასა და განცდას. ეს თვითრეფლექსია, საფუძველთა წვდომა შეუძლებელია. შეუძლებელია გაიზარო ის, რაც წინ უსწრებს ყოველგვარ გააზრებას და ამდენად უკვე წინასწარ იგულისხმება მასში. მაგრამ სწორედ ამ შეუძლებლობასთან ჭიდილში იბადება ფილოსოფია. ფილოსოფია არის არა ფიქრი საგნებისა და მოვლენების შესახებ, არამედ ფიქრი ფიქრის შესახებ, ფიქრი, რომელიც წვდება შეუძლებელს, წვდება თავისთავს, არა როგორც რაღაცის შეცნობას, არამედ როგორც აზროვნებას თავის საკუთარ, წმინდა არსებობაში. სწორედ აქ, რეალურად მიუღწეველ და იდეალურად დაშვებულ წვდომის წერტილში ხდება სრული დამთხვევა შემოქმედებელსა და შესამოქმედებელს შორის. აზრი სძლევს საგანს და საგნის მიღმა ხედავს თავის თავს, როგორც თვითნათელ ყოფიერებას, რომელიც არსებობს იმდენად, რამდენადაც ხედავს და აზროვნებს საკუთარ თავს.

აი, ასე შეიძლება გავიზაროთ ბატონი მერაბი მამარდაშვილის შემოქმედებითი გზა, შეუძლებლობასთან ბრძოლაში საკუთარი თავის პოვნისა და დამკვიდრების გზა. თუმცა აქვე უნდა დავუმატოთ, რომ მისი შემოქმედების საფუძველში არ იყო ჩადებული რაღაც გარკვეული, წინასწარ გააზრებული თეორიული სისტემა. წინასწარ შექმნილი, დამთავრებული აზრი მკვდარი და არაფრისმეტყველი იყო მისთვის, აზრი, როგორც სულის ცოცხალი, დაუღუღარი ქმედება, როგორც ყოფიერების ფუთქვა, როგორც ისეთი რამ, რომლის მოძრაობაშიც თვით ადამიანი იძენდა არსებობას, თავის ნამდვილ არსებობას, რო-

გორც თავისუფალი და განუყოფელი „მე“, აი, სწორედ ეს თავისუფლება და განუზღვრელობა იყო მისი სამყაროს სათავე და ძნელი წარმოსადგენია, რომ აზრის ამ უკიდურეს მოძრაობაში თავისი ნამდვილი არსების მაძიებელი კაცი წინასწარ იქნებოდა შემოსაზღვრული რომელიმე თეორიით და სისტემით.

მით უფრო ძნელია სრულად განჭვრიტო ასეთი ადამიანი, ადამიანი, რომელიც არ იყო ყველასთვის ერთსახოვანი. არ იყო იმდენად, რამდენადაც გარკვეულად არაფერს გვიქადაგებდა, არაფერს გვასწავლიდა. თავს არასოდეს გვახვევდა თავის მოძღვრებას. საოცრად ხატოვანი, ცოცხლად მფეთქავი აზროვნების გზით ის ყოველ ჩვენთაგანში აღვიძებდა საკუთარ აზრს, აღძრავდა და ათავისუფლებდა საკუთარი თავის მაძიებელ სულიერ ძალას. ამიტომ იყო, რომ მის ნააზრევში მსმენელი უპირველესად საკუთარ თავს ხედავდა. ხედავდა არა მასწავლებელს, არა მოძღვარს, არამედ გვერდში მყოფ ადამიანს, რომელიც მასთან ერთად ფიქრობდა, მასთან ერთად ეძებდა ჭეშმარიტებას და მის მხარდამხარ მიიკვლევდა გზას საკუთარი თავის მარად შეუცნობელ, ასე ახლო და შინაც შორეულ, მიუწვდენელი ნათელით სხივმოსილ სამყაროში.

მერაბ მაშარაშვილი

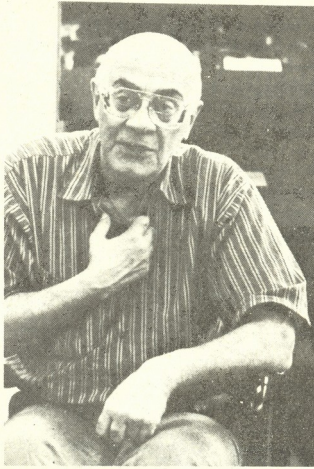
ლიტერატურული კრიტიკა როგორც ვაკითხვის აქტი

მინდა გაგიზიაროთ პირადი შთაბეჭდილებები ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ (მხედველობაში მაქვს, რა თქმა უნდა ფილოსოფოსის შთაბეჭდილებანი). საბოლოო ჯამში ფილოსოფიაც და ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტიც, ტექსტი ხელოვნებისა, დაიყვანება ცხოვრებისეულ საკითხებზე: სიყვარულზე, სიკვდილზე, არსებობის აზრსა და ღირსებაზე, იმაზე, რასაც ცხოვრებაში რეალურად განვიცდით და რასაც მოველით მისგან; და ცხადია, რომ ვკითხულობთ იმას, რაც ენათესავება ჩვენს სულიერ ცხოვრებას. ის, რაც არ აღიბეჭდება ჩვენს სულში, არ წარმოადგენს ჩვენთვის ლიტერატურას. ამიტომ ლიტერატურის გარკვეული მონაკვეთები მიუწვდენელია ჩვენთვის. მიუწვდენელია, რამ-

დენადაც არ თანხვდებიან ჩვენს ცხოვრებისეულ გზებსა და უშთავრეს ქმედებას — საკუთარი თავის აღმოჩენას წინაკითხით აღძრულ შთაბეჭდილებებში. ამ მონაკვეთებს ალბათ არც უნდა შეეხოთ ლიტერატურის კრიტიკოსი.

თუ ჩვენ ვერ შევიცანით საკუთარი თავი იმაში, რასაც ვკითხულობთ, თუ ის ცარიელია ჩვენთვის, ალბათ, მაშინ ვერც წარუდგენთ მას ანგარიშს ლიტერატურული კრიტიკის ცნებებში; და ლიტერატურული კრიტიკაც არ შეიძლება არსებობდეს იმის შესახებ, რაც არ გაკარებია მკითხველის სულს. მას ხომ არ ძალუძს განმარტოს ტექსტი ისე, რომ თვით განვითარებულმა გაამდიდროს როგორც წიგნის, ასევე მკითხველის გამოცდილება.

ამ მზრივ განცვიფრებაში მომიყვანა



ერთმა შეხვედრამ — შეხვედრამ მარსელ პრუსტთან, რომელსაც ერთდროულად თანსდევს როგორც გენიოსის, ასევე თანამედროვე მოაზროვნის ხიბლი. ეს გახლავთ XX საუკუნის მწერალი, ამ საუკუნის ადამიანის თანამედროვე, ჩვენი გამოცდილების მოზიარე. და რაც მთავარია, პრუსტის ტექსტში ნათლად იკვეთება ადამიანის გზა, ხოლო „გზა“ თანახმად განმარტებისა, ამ სიტყვის არსებითი მნიშვნელობით, არის ადამიანის წყვდიადიდან გამოსვლის გზა: თავისი ცხოვრების წყვდიადიდან, საკუთარ შთაბეჭდილებათა წყვდიადიდან, არსებულ ჩვევათა წყვდიადიდან, სოციალური წყობის, არსებული კულტურის, საკუთარი „მე“-ს წყვდიადიდან; წარმართული იქით, საითაც ანათებს მისი უნიკალურ-პირადი გამოცდილების ისარი, რომ უნდა დაეყრდნოს მათ შორის ხელოვნების, მის არტეფაქტურ ორგანოთა ყავარჯნებსაც და ცხოვრებაც გარკვეული აზრით იმაში მდგომარეობს, ოუ რამდენად შეუძლია ადამიანს სრულად

განავრცოს ის, რაც მართლაც გადახდა თავს, რასაც ნამდვილად განიცდის და რა ისტორიაც შეიძლება ამოიზარდოს მისი წინასწარი დანაშაულებიდან. მაგრამ ძნელია ზღვარის ვაკვლება ნამდვილად მომხდარსა და მოჩვენებით შორის. განსაკუთრებით ძნელია ჩაწვდვ საკუთარ, შეუნაცვლებად ზილვათა ფესვს, საიდანაც ხდება აღმოცენება ნამდვილ არსებობაში, ნამდვილ, ადამიანურ ერთიანობაში.

და აი, გამოცდა ტექსტის ავტორის სრულმა სიახლოვემ — მხედველობაში მყავს პრუსტი — ჩემს გამოცდილებასთან; ჩემთვის ახლო აღმოჩნდა პრუსტის მიმართება ლიტერატურული კრიტიკის ფილოსოფიური თვალსაზრისით დასმულ ამოცანასთან.

შემთხვევით არ მიხსენებია პრუსტის თანამედროვეობა. მხედველობაში მაქვს ისიც, რომ მისი მწერლური ცდა იწყებოდა ან ჩაფიქრებული იყო, თავისებური, არატრადიციული რომანის სახით, სადაც ძირითადად „სიუჟეტურ“ ღერძს შეადგენდა პრუსტის ანგარიშსწორება ლიტერატურულ კრიტიკასთან, ანუ ფაქტიურად იმასთან, თუ როგორ აღიქმება ნაწარმოები და რის ამოკითხვა ხდება მისგან პიროვნების (ადამიანის, კრიტიკოსის) მიერ. მან პერსონაჟადაც კი აქცია (რომანის თავდაპირველ და შემდეგ სახეშეცვლილ ჩანაფიქრებში) გარკვეული სახის იდეალური კრიტიკოსის (სენტ ბევი) და ასე ვთქვათ, მასთან კამათში შექმნა თავისი რომანი, გულისხმობდა რა „რომანში“ ცხოვრებისეულ გამოცდილებათა გაშლა-მოძრაობას და ამასთან ხელოვნების ტექსტის ადგილის განსაზღვრას საერთოდ ამ მოძრაობასა და კერძოდ ავტორის (პიროვნულ-სახიერ) ბედ-იღბალში. და აი იმდენად, რამდენადაც ლიტერატურული კრიტიკა და ადამიანთა დამოკიდებულება ხელოვნების ქმნილებათა მიმართ ანვითარებს ან აფერხებს ამ განსაცდელ გზას, ამდენად ლიტერატურული კრიტიკა და კრიტიკოსის სახე არსებითად ექცევა პრუსტის ყურადღების ცენტრში.



მე როგორც მკითხველი და როგორც ფილოსოფოსი უპირველესად მომხიბლა წაკითხვის აქტის, როგორც ცხოვრებისეული ქმედების განცდამ (გატონებამ კითხვის ინტელექტუალური აქტისა, სხვა ნებისმიერ საბედისწერო შეხვედრასთან; იქნებოდა ეს შეხვედრა აყვავებულ კუნელთან თუ უიღბლო სიყვარულთან). ხშირად ლიტერატურას განიხილავენ როგორც მხოლოდ გარე დამატებას ცხოვრებისადმი, როგორც შეღამაზებისა და გართობის გარკვეულ არეს გატანილს ცხოვრების ნორმალური პროცესის მიღმა, რომელსაც „არტი-სტიები“ უზრუნველყოფენ; ან როგორც გარედან ჩარევას და მზა, თავსმოხვეულ სწავლებას, საკუთრივ განხორციელებულს ე. წ. „ადამიანთა და სულთა მცოდნეების მიერ, სიმართლის მჭკრეტელთა და მცველთა, ყოვლისმომწესრიგებელი განგების თეორეტიკოს-რწმუნებულთა ხელით. ე. ი. ჩვენ ლიტერატურა ან გვართობს და ვეიტაცებს სადღაც, ესთეტიკურ ტკობათა ზღაპრულ სამყაროში, ან გემოდღვრავს: ეს გახლავთ ან „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, წმინდა არტისტიზმის გამოვლენა, ან სოციალურად, ზნეობრივად და იდეურად შეპირობებული რამ. ორივე შემთხვევაში ნაწარმოები (როგორც მისი ავტორი) — ნივთია, მზამზარეული არსია და არ გამოიკვეთება საკუთრივ ლიტერატურული ფაქტი (ან ლიტერატურის ეფექტი) როგორც ასეთი, შრომა სიტყვაზე თავისი შედეგებითა და გამოწვეული ქმედებით ცხოვრებით გათავისებულ კონტურში (როგორც იმ ადამიანებში, რომლებსაც ეყოთ გამბედაობა ამ შრომისათვის, რამდენადაც წყდებოდა მათი ცხოვრების ბედი...) ამ შემთხვევაში ჩვენ ვერ გავეცქევით ფეტიშიზმსა და კერპთაყვანისმცემლობას. და შეიძლება დაუსრულებელი ვიკამათოთ, სჯობს თუ არა რეალურს ლიტერატურულ თქმულებათა და მონაგონთა წარმოსახული სამყარო. სხვა სიტყვებით: ან ადამიანი გაურბის სინამდვილეს წიგნების გზით, ან წიგნი უნათებს მას გზას სინამდვილისაკენ, მის ნაცვლად სხვის მიერ გაკვალულსა

და „მისდა საკეთილდღეოდ“ მისთვის თავსმოხვეულს, რომელსაც ის პასუხად მიყვება.

პრუსტი კი ვით მრავალი სხვა (როცა დაცხრა განმანათლებლური აპოლოტიზმისა და მისიონერული ფანტაზიის ციებ-ცხელება) მიხვდა, რომ ე. წ. რომანტიკული ფიქცია“ (აქ შეიძლება ვიგულისხმოთ თეორიული, პოეტური და სხვა მსგავსი ფიქციები) უშუალოდ დაკავშირებულია ადამიანის თავდაპირველ, ცხოვრებისეულ საზრისთან, რომ სიტყვიერი მშენებლობის ხელოვნება არის სინამდვილისა და ჭეშმარიტების არსებობის გზა და არ შეიძლება მისი შთაგონება სწავლებით და რომ არ არსებობს ის წინასწარ, მზა სახით. ამან უცნაურ შექ-ჩრდილში წარმოგვისახათ თვით წაკითხვის აქტიც.

უპირველეს ყოვლისა აღმოჩნდა, რომ თუ წიგნი კითხულობ, კითხულობ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის წარმოადგენს სარკეს ცხოვრების გზათა წინაშე, რომელიც საკუთარი ანარეკლების მიხედვით სწორდება და მამასაღამე დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა ხდება შენს საკუთარ სულში; ანუ ამ ახრით წიგნი წარმოადგენს სულის იარაღს და არა საგანს, ნივთს.

მე ყოველთვის მაფიქრებდა, ვთქვით დოსტოევსკის როგორც მწერლის ბედი მკითხველთა აღქმისა და ჩვენი ლიტერატურული კრიტიკის თვალში. ყოველთვის იგულისხმებოდა რაღაც განსაკუთრებული სწავლება და მოძღვრება განსახიერებელი მის რომანებში. იქნებოდა ეს მიმართვა რუსეთისადმი თუ უსტარი ადამიანთა სულების მიმართ. და ეს მოძღვრება პერიოდულად ხან მისაღები იყო, ხანაც უარსაყოფი, ზოგჯერ მას მიიწინევიდნენ რეაქციულად, ზოგჯერ პროგრესულად. ყველა ვარიანტში იგულისხმებოდა, რომ მწერალი გვთავაზობს გარკვეულ სისტემას, რომელიც განიმარტება იმ წიგნის მიხედვით, რომელიც წინასწარ უკვე არსებობს ვით მისი შემცველი და შემნახველი.

პრუსტთან გვხვდება საოცარი ფრაზა (ჩემთვის ასე ახლო და ნათელი): დოს-



ტოევსკის შესახებ რატომღაც დიდის ამბითა წერა და ლაპარაკი მიღებული. არადა, სავსებით ნათლად (მე ასე აღვიქვამ) ჩვენს თვალწინ, დოსტოევსკი მიმართავს მხოლოდ საკუთარ თავს, წერს თავის თავს „სარკის“ მიხედვით, ეძებს გზას, ყოფნას, წარმართავს მას სიტყვიერ სამყაროში ნაცადი ხორც-შესხმის თანახმად და თავს არ გვახვევს არავითარ მოძღვრებას. და თუ ჩვენ ამას მინც აღვიქვამთ როგორც გარვეულ „სწავლებას“, მხოლოდ იმიტომ, რომ შეგვიძლია გავითავისოთ იმ ადამიანის გზა, რომელიც კულტურის არსებულ პირობებში, მისი სტერეოტიპების უკუგდებით, წრუმორწმუნეთა, შერჩენილ პრობლემათა უკუგდებით, მის მიერ სტიქიურად გამოწვეულ სულიერ ძვრათა და მდგომარეობათა ჩახშობით, დარჩა გაოცებული საკუთარი არსებობის ნამდვილი აზრით, რომ ეს ყველაფერი თვით მისი „პერსონის“ დამოწმება იყო.

XX საუკუნეში მწვავედ წამოიჭრა ცხოვრებაში ხელოვნების ადგილის, ავტორისა და ნაწარმოების მიმართებისა და პრინციპში თვით ავტორის არსებობის პრობლემა. შემთხვევითი არაა, რომ პრუსტის რომანი, შეიცავს რა გარკვეულ შინაარსს, არის ამავე დროს ამ შინაარსის შეცნობის საშუალებათა და ცხოვრების პიროვნული მთლიანობის განხორციელების რომანი... რომანი რომანისა და ამ რომანის ავტორის შესახებ.

ეს არის მეორე მომენტი, რომელიც მინდოდა აღმენიშნა — XX საუკუნეში ცხადად შეიცნეს ძველი ჭეშმარიტება, რომ რომანი, ტექსტი არის ისეთი რამ, რომლის წიაღშიც იბადება ამ ტექსტის ავტორი როგორც პიროვნება, როგორც ცოცხალი კაცი, რომელიც წინ არ უსწრებს ვით „ავი“ ან „კეთილი“ ძია თავის ქმნილებას. ამ აზრით აღმოჩნდა, რომ ლიტერატურა არ შეადგენს ცხოვრების გარე მინატმასს (დიდაქტიკურს ან გასართობს) და რომ ტექსტამდე არ არსებობს მწერლის არავითარი მიმართვა მკითხველისადმი. და ის, რაც მან დაწერა, შეადგენს იმ წიაღს, რომელშიც

თვით იქმნა პირველად როგორც ნამდვილი „მე“, ამასთან რაღაცისაგან განთავისუფლდა და განვლო გარკვეული გზა ტექსტის საშუალებით. ჩემი მოწმობა დაფარულ არს ჩემთვის წიგნის შექმნამდე, არც ჩემი ცხოვრებაა მანამდე განხორციელებული.

ამ საუკუნის გარიჟრაჟე სერიოზული ხელოვნების ერთ-ერთი პირველი გამოწვევაა, თითქმის რელიგიური, ოღონდ სიტყვა „ღმერთის“ გარეშე, ხელოვნების ყოველგვარ რელიგიურ აღსარებათა გარეშე, რომელსაც მე დაეარქმევი ჰეროიკულ ხელოვნებას, იყო, რა თქმა უნდა, სიმბოლიზმი. შემთხვევით არ დაუტოვებია მას ესოდენ შიამბეჭდავი კვალი ლიტერატურის ისტორიაში. მე ვგულისხმობ ფრანგ სიმბოლისტებს.

მისი ფუძემდებლური იდეა გახლდათ საკმაოდ მარტივი აზრი, ნათლად გამოხატული ბოდლერის მიერ და შემდგომ დაძველებული მალარმესთან — ცხოვრების გარდაქმნა. იგულისხმებოდა რელიზაცია და ნამდვილი ცხოვრებით მათი ცხოვრება, ვინც ქმნიდა პოემას, ქმნიდა რომანს, ქმნიდა სიმფონიას, ქმნიდა ფერწერას. სიმბოლისტები სრული სერიოზულობით მოევიდნენ ხელოვნებას, ანუ ტექსტის ვით ცხოვრებისეული აქტის ელემენტისა და იარაღის შექმნას.

XX საუკუნის ხელოვნება შემდგომშიც ახალ გზას დაადგა — უფრო მკაცრი პიროვნული ძიების გზას, მეტი მოკრძალებისა სიტყვისადმი, გზას იმ შეგნებისა, რომ იქმნება ტექსტი, რათა მისი საშუალებით, პიროვნულად და ცხოვრებისეულად აღმოჩნდეს ყოფიერების მარჯვენებელ საცდელ წერტილში, რამეთუ ჭეშმარიტება არსიდან არ მიიღება, ის შეიძლება მხოლოდ შეიქმნას, როგორც პრუსტი იტყოდა, მთლიანად, ყოველ ნაწილში, და მწერლად თვით უნდა დადგე იმ ტექსტიდან, რომელიც იქმნება, რომელიც არ წარმოადგენს ბუნებრივ მოვლენას, ანუ ფსიქოლოგიურ ბიძგს. განზრახვას, წარმოსახვის შინაგან იმპულსს და ა. შ. საუბარი ბუნებრივ მოვლენა, სადაც არაფერი არ ზდება, ტექ-



სტი კი არ წარმოადგენს ბუნებრივ მოვლენას, ტექსტი თითქოს და არსებობს სხვა დრო-ჟამში, სადაც რაღაც შეიძლება მოხდეს. ხშირად ჩვენ ისე ვწერთ, როგორც ვსაუბრობთ. ასეთ შემთხვევაში პრუსტი იტყოდა, რომ ეს ხდება, როცა კაცი წერს უსიყვარულოდ, მხოლოდ თავმოყვარეობით, შეყვარებული მხოლოდ საკუთარ თავში.

პრუსტის დამოკიდებულება XX საუკუნის ლიტერატურისადმი, რომელსაც მე დავარქმევდი სერიოზულ ლიტერატურას, გამომდინარეობს არა ისეთი მიმართებიდან ტექსტთან, რომელიც წარმოადგენს ჩამოყალიბებული აზრის, დამდგარი „მე“-სა და მზა ჭეშმარიტების გამოხატვის გზას, არამედ პირიქით, რაღაც ისეთს, რაც უნდა ჩამოყალიბდეს მისი საშუალებით. ფაქტობრივად პრუსტი ამტკიცებს, რომ როდესაც ვწერ, მე თვით ვგებულობ, რას ვფიქრობდი და რას განვიცდიდი. ეს ფიქრთა მსვლელობა შეიძლება დავასრულოთ მაღარმეს ცნობილი აფორიზმით: პოემა არ იწერება იდეებით, პოემა იწერება სიტყვებით. მაგრამ სიტყვების ქვეშ მე რა თქმა უნდა ვგულისხმობ ტექტებს ზემოთმოყვანილი აზრით.

ბორხესი — XX საუკუნის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მწერალი — ფიქრობდა, რომ პოეზია მუდამ იღუმალებითაა მოცული, რადგან არასოდეს იცი ბოლოს და ბოლოს რას დაწერ. ეს კი ლიტერატურული კრიტიკის თვალსაზრისით ნიშნავს იმას, რომ გარკვეული აზრით მკითხველი, ანუ მომხმარებელი და მწერალი ტექსტის მიმართ გათანაბრებულნი არიან. მწერალმა ისევე უნდა ახსნას და განმარტოს იგი, როგორც მკითხველმა. მწერალი ისეთივე ადამიანია, როგორ ჩვენ, ოღონდ გარკვეული გამოცდილების მქონე.

ეს, შესაბამისად, იმასაც ნიშნავს, რომ ლიტერატურული კრიტიკა, ჩემს თვალში, ფილოსოფიური კუთხით, წარმოადგენს წაკითხვის გაფართოებულ აქტს — და მხოლოდ. ამ აზრით ლიტერატურულ კრიტიკას ძალუძს დამეხმაროს იმდენად, რამდენადაც ვმონაწი-

ლეობ ცნობიერ უსასრულობაში ან ვინარჩუნებ ცოცხალ მდგომარეობას. წიგნთან ასეთი ურთიერთობა ბუნებრივია ათანაბრებს წიგნის კითხვის აქტს სხვა ცხოვრებისეულ ქმედებებთან. ეს მე, როგორც აღვნიშნე, განსაკუთრებით მზიბლავს პრუსტთან.

ჩვენ, როგორც წესი, წიგნს დიდი პატივით ვეპყრობით. მე კი ლიტერატურის მიმართ ასე ვთქვათ, უპატივცემლობის მომხრე ვარ და ამით, პრუსტთან ერთად მზარს ვუჭერ ლიტერატურული კრიტიკის განსაკუთრებულ ჟანრს, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ არასაპატიო ლიტერატურული კრიტიკის ჟანრი.

რა მაქვს მხედველობაში? პრუსტთან, როგორც მის რომანში, ასევე მის ლიტერატურ-კრიტიკულ განაზრებებში მთელი რიგი ცხოვრებისეული განცდებისა, ვთქვათ ვარდის, ლამაზი ქალის ან ნამცხვარ „მადლუნის“ გამო, ნებისმიერი უბრალო ცხოვრებისეული, ასე ვთქვათ ყოფითი შთაბეჭდილებები, გათანაბრებულნი არიან წაკითხვის აქტთან. აღქმა იმ შთაბეჭდილებისა, რომელსაც ახდენს კუნელის ბუჩქი ადამიანზე, აბსოლუტურად გაიგივებულია წიგნის შინაარსის აღქმასთან—ესეც ტექსტს შეადგენს და აღქმის ღირსება განისაზღვრება არა მატერიით, არამედ გარდასახვის ხარისხითა და გრადიენტით, თუ რას ამოკრიფავ საკუთარი თავიდან. სულის სტრიქონთა ასოთშენაერთის აღქმაცაწაკითხვა ზოგჯერ უფრო მეტს გვამცნობს სამყაროსა და საკუთარი თავის შესახებ, ვიდრე რომელიმე სერიოზული წიგნი. ამ მხრივ შეიძლება ვავიზიაროთ პრუსტის ნათქვამი, რომ საპნის რეკლამა ზოგჯერ უფრო მეტ სულიერ საზრდოს იძლევა, ვიდრე პასკალის „აზრები“.

მწერალი გულისხმობს, რომ როგორც ერთ, ასევე მეორე შემთხვევაში სახეზეა აღქმის დისკრეტული სხივი, უნიკალური ვით ტანჯვით მონაგანი სახე, გამოკიდებული პაერში; სხივი აღქმის შინაარსით ამოუცნობი და პირდაპირ, ზედ ჩვენს თვალზე დაცემული. აი რატომ ავგაღელვა კუნელის ბუჩქმა. მღელვარების მიზეზი არ არის — ბუჩქი



არაფრით განიზრჩევა ათასი მსგავსისგან. მაგრამ თუკი მოხდა ეს ცხოვრებისეული აქტი — მღელვარება, რომელიც საჭიროებს განმუხტვას (როგორც „ფიქრი“ დოსტოევსკის გმირებთან), ე. ი. მოხდა რალაც დარტყმა, უშუალო შეხება ჭეშმარიტებასთან, რეალობასთან, როგორც ესაა სინამდვილეში, ლოგიკური ალბათობისა და ჩვენი მოლოდინის მიუხედავად. „ცოცხალი სინტაქსისი“ — როგორც ამბობდა პრუსტი.

შემდეგ, მღელვარება გაუგებარია (ჭეშმარიტება არ ჩანს) თუკი ჩვენ ჩვენი განვითარებისა და პირველქმნადობის ძალით არ გავერკვევით, თუ რა მოხდა. ის, რასაც მე გზა ვუწოდებ, არის მომხდარის გაშლა-განმუხტვის გზა. სწორედ ეს შთაბეჭდილებები სამყაროს ინდივიდუაციის მარცვლის შემცველნი, მოითხოვენ ჩვენს წიაღსვლას საკუთარ თავში, რათა განვმარტოთ საქმის ვითარება — სხვა გზით ინფორმაცია არ მიიღება, ის არ შეიძლება მივიღოთ გარედან ვითარებათა ჩანაცვლებით, განვრცობით, დაჯამებით. ჭეშმარიტება არავის ელოდება მას, როგორც პრუსტი იტყოდა, ფოსტით არავინ გამოვიგზავნის (მათ შორის ჭეშმარიტებას გოეთეს, სტენდალის და სხვათა შესახებ). უნდა შეჩერდე და უნდა იშრომო. ე. ი. იქ ინერციით მოძრავ სამყაროს უნდა გამოეთიშო და აქ შთაბეჭდილებათა სხივქვეშ უნდა იშრომო.

პრუსტს ერთ-ერთ ტექსტში, არაზუსტი ციტირებით მოყავს ფრაზა იოანეს სახარებიდან: „იარეთ, ვიდრე თქვენთან არს ნათელი“. პრუსტი მისთვის ნიშანდობლივ შეცდომას უშუებს, ცვლის რა ერთ სიტყვას მეორეთი. ნაცვლად სიტყვისა — „იარეთ“ ის გვთავაზობს სიტყვას „იმუშავეთ“. ეს გახლავთ სამყაროს აღნაგობის უღრმესი განცდა, რომელსაც ვწვდებით მხოლოდ საკუთარი შრომით, მისი სახის გახსნისა და მეხვიეთ გაელვების ჟამს. და თუ გამოკერჩა ეს მომენტი, თუ საკუთრივ არ გავარდევით და გავაფართოვებ წამით გაელვებული გზა, არაფერი აღარ იქნება, რადგან მეტაფიზიკური კანონის თანა-

ხმად ყოველივე შეუქცევადია და ის რაც არ გაკეთდა, აღარასოდეს გაკეთდება. აღარასოდეს მოხდება, რომ აღმოჩნდე აქ, საკუთრივ შენ, მიწველ იმას, რაც მხოლოდ შენთვის განათდა. სხვის იმედზე ვერ იქნები, სხვა ვერ გიხსნის, ვერც გუშინდელს დაეყრდნობი, ვერც სახვალლიოდ გადადებ. ვერც შრომის განაწილება უშველის საქმეს, რომ იქნებ შევიკრიბოთ და ყველაფერში გავერკვიოთ. ვერ გავერკვევით, მხოლოდ ხელიდან გაგვიფრინდება სრულ არყოფნაში სამყაროს ნაწილი. პრუსტისმიერ „ცოცხალი სინტაქსისი“ „ელვის სინტაქსისი“ აღმოჩნდა, თუკი ვისარგებლეთ სენ ჯონ პერსის სიტყვებით, და ვივარაუდებთ, რომ ასეთ რამ საერთოდ შესაძლებელია მოხდეს.

ამ შემთხვევაში არ შეიძლება არ დაუჯეროთ პრუსტს, განა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის ჩემთვის შესანიშნავი მწერალია და რალაცაში თანხვდება საკუთრივ ჩემს ცდას, არამედ იმის გამოც, რომ მე შემიძლია ეს დავადასტურო ფილოსოფიური მდგომარეობით. შეიძლება ვაჩვენოთ, რომ ეს არის ასე მხოლოდ ასე და შეუძლებელია იყოს სხვაგვარად.

სიტყვის დასასრულს მინდა ჩამოვყალიბო საკმაოდ მარტივი აზრი: ლიტერატურული კრიტიკა ჩემთვის არის, პირველ ყოვლისა აღქმის განვრცობა, ოღონდ შემოფარგლული ამ გაფართოების ამოცანებით. ამ ამოცანებს ის გაცდება. ლიტერატურული კრიტიკა არის თანამომის გამოცდა, გახანგრძლივებული საკუთარი ძალებით (იმ შემთხვევაშიც, კი, როცა მიიღება უარყოფითი დასკვნა შედეგის შესახებ). რა თქმა უნდა, გზად შეიძლება წიაღსვლა ესთეტიკის, სემიოტიკის, ისტორიული სწავლების, სამყაროს თეორიისა და სხვათა სიღრმეში, ოღონდ გარკვეულ ზღვრამდე (რომელსაც ვერ დავსახავთ წინასწარ ერთნაირად, ერთხელ და სამუდამოდ), რადგან კრიტიკა ყოველთვის იყო და რჩება ნათელყოფის გზად. და მაინც კრიტიკას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რადგან ყოფიერება არასოდეს ამო-



იწურება არსებულით, — მათ შორის იმათაც, რამაც არსებობა ლიტერატურული ტექსტის ვხით შეიძინა. ის ყოველთვის „განშრევებულია“, „ჩაპირულია“ ამ უკანასკნელში. შედეგებები სწორედ იმით გამოირჩევიან, რომ სტრიქონებს შორის მოიხმის ზმა. იკითხება უშუალო შინაარსისაგან განსხვავებული, ლატენტიური ტექსტი. და კრიტიკაც—მისი განუყოფელი ნაწილი, მისი არსებობის წესი,

ჩაქსოვილია ტექსტის უსასრულობაში (არასოდეს ბოლომდე რომ არ განმარტავს მას), „დროთა იდუმალებაში“, და მოაქვს ჩვენამდე (თუ რა თქმა უნდა ვაგვიმართლა) ამ „უცნობი სამშობლოს“ ფრაგმენტები (პრუსტი) — ფრაგმენტები შემოქმედების ნამდვილი და ერთადერთი სამყოფელია.

თარგმნა მამუკა დოლიძე.

მერაბ მაჰარაშვილი

ხნობიარება და სივილიზაცია

სამაშრშიმამ გამოკვეთილი თემა, რასაკვირველია, ძალზე მრავალფეროვანია, უამრავ ასოციაციას იწვევს და მეტად ზოგადია, მაგრამ ჩემთვის ის კონკრეტულია და დაკავშირებულია თანამედროვე სიტუაციის შეგრძნებასთან, სიტუაციისა, რომელიც მტანჯავს და მაწუხებს და რომელშიც ვხედავ ნიშნებს რაღაც სიღრმისეული სტრუქტურისა, რომელსაც შეუძლია შეუქცევადი იყოს და ამიტომ მაძრწუნებს და, ამავე დროს აღმიძრავს სურვილს, ყოველივე ამაზე ვიფიქრო, ყველაფერი ეს ვავეცნობიერო, რომ დავინახო რაღაც ზოგადი კანონი. და, აი, შიშისა და ცნობისმყოფარული გაოცების ნარევი გრძნობით მინდა გამოვთქვა ჩემი მოსაზრებანი ამ თემის ირგვლივ.

ფიქრების ასაკინამავად ამ ფიქრთა ძაფის წედლობა საჭირო. ესაა შეგრძნება, რომ მრავალი კატასტროფიდან, რომლებითაც ასე განთქმული და საშიშია XX საუკუნე, ერთ-ერთი მთავარი და ხშირად გონებისთვის უხილავია ანთ-

როპოლოგიური კატასტროფა, რომელიც სრულიადაც არ ვლინდება ისეთ ხატოვან, ეფექტურ მოვლენებში, როგორცაა საუარაუდო აფეთქება ან დედამინის შეჯახება დიდ ასტეროიდიდან, და არც მიწის ბუნებრივ რესურსთა გამოფიტვა, არც ქვეყნის მოსახლეობის მოჭარბებული ზრდა და არც თუნდაც ეკოლოგიური ან „ათას მზეზე უფრო კაშკაშა“ ბირთვული ტრაგედიები. მე ვგულისხმობ მოვლენას, რაც ემართება თვით ადამიანს და დაკავშირებულია ცივილიზაციასთან იმ აზრით, რომ რაღაც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი მასში შეიძლება შეუქცევადად დაიმსხვრეს ცხოვრების პროცესისა და ურთიერთობის ცივილიზებულ საფუძველთა ნგრევის გამო. ეს მოვლენა კი უკვე თავს იჩენს და ვითარდება.

ცივილიზაცია, ისტორია, როგორც „მეორე სამყარო“ (ვ. ი. ვერნადსკის ტერმინით „ნიოსფერო“ უნდა გვეთქვა) — ფრიად მსხვერვადი ყვაილია და საუკუნეებით ნათელია, რომ XX საუკუნეში ამ ყვაილს, ამ ყოველმხრივ გაბზარულ არ-



ქიტექტონიკას დაღუპვა ემუქრება. ცივილიზაციის საფუძველთა ნგრევა კი გავლენას ახდენს ადამიანურ ელემენტზეც, ცხოვრების ადამიანურ მატერიაზეც, რაც გამოიხატება ანთროპოლოგიურ კატასტროფაში, რომელიც შესაძლოა ნებისმიერ სხვა, მოსალოდნელ გლობალურ კატასტროფათა პროტოტიპიც კი აღმოჩნდეს.

იგი შესაძლოა მოხდეს და ნაწილობრივ უკვე ხდება იმ კანონების დარღვევის გამო, რომელთა მიხედვით არის აგებული ადამიანის ცნობიერება და არსებობა. ადამიანი თითქოს ვერ უძლებს მათი მოქმედების დამაბულობას. აი, სწორედ მაშინ მოდის განკითხვის დღე და მიეზღვება ყველას „მათა საქმეთა და რწმენათა“ შესატყვისად...

როცა ვეცნობი ვთქვათ, ა. აზიოვის მიერ შედგენილ გლობალურ კატასტროფათა სიას და მასში უცაბედად ვპოულობ ათეულ კატასტროფას შორის დედამიწის კოსმიურ შავ ხერელთან შესაძლებელ შეხვედრას, უნებლიედ ვფიქრობ... ამგვარი ხერელი ხომ ნამდვილად არსებობს და ძალზე პროზაული, ჩვენთვის მისაწვდომი აზრით არსებობს! და რომ ჩვენ, დედამიწის მკვიდრნი, საკმაოდ ხშირად ვიძირებით და ვუჩინარდებით მასში და ყველაფერი, რაც მისი ეკრანის მიღმა გვემართება ჩვენ. მიუწვდომელი ხდება, სხვებისთვისაც და ჩვენთვისაც, და თუ კონტაქტი მაინც ხდება, ამ კონტაქტის ორივე მხარე „ბათილდება“, როგორც ეს ხდება, ჩვეულებრივ, ფიზიკაში შავ ხერელთან შეხებისას. ჩვენ არ ვმონაწილეობთ ცოცხალი ცნობიერების ყოველმხრივ კავშირში, ამოვარდნილი ვართ ამ კავშირიდან, ცხოვრების ნაკადიდან და გავრცელებიდან.

„ინფორმაციული მიუწვდომლობის“, „გაქრობის“, „ეკრანსმიდმა გაბათილების“, „ხარვეზისა“ და ა. შ. მეტაფორებით ვისარგებლებ ჩემი მოსაზრების ახ-

ზნის დროსაც.¹ მაგრამ ვერ წაეციხობთ გოტფრიდ ბენის (გერმანელი მწერალი, გერმანული ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი — 1886-1956 წ.წ. — მთარგ.) ლექსის ჩემი ბუკარედული თარგმანი. ლექსი იმითაა საინტერესო, რომ მასში მიღწეული ხელვა განპირობებულია აშკარად პირადი და გარკვეული ფორმის საზოგადოებრიობის (ტოტალიტარულ ნაცისტურ სახელმწიფოს ვეულისხმობ) მიერ შინაგანად განცდილი გამოცდილებით, რომელსაც, პრინციპში, მოკლებულია მხოლოდ გარედან, შორიდან მოთვალთვალე და ამიტომ მისი გამოვლენის ილუმალების ვერმცნობი პიროვნება. ეს არის გარე ხელვასთან შერწყმული ადამიანის ხვედრი იმ ლექსში, რომელსაც შემთხვევით როდაქქვია „მთელი“:

ნაწილი ხიმთვრალეში იყო დანთქმული,
ნაწილი — ცრემლებში,
ერთ დროს — ბრუნვათაღება,
სხვა დროს — წველადა.
ჩერ უველაფერი წმინდა იყო, შერე კო,
მრისხაწედ |
ახოპქრდენ ქარიშხლები — რა
ქარიშხლები? ვისი?
უფრო და უფრო გულდახურული
აწვითად თუ გაუნდობა ვინმეს
ჩადან მის სულში ტრაილებს ეს,
და მოდიოდნენ ნიაღვრები და
აზრდებოდნენ |
და უველაფერი რაც გარეთაა
შეგ აქცეოდა.
ერთი პირქუხად შემოგცქერას, მეორე რხაილად,
ერთი იმას პურებს, რასაც აწენებ,
მეორე — მხოლოდ იმას, რასაც ანგრევ.
მაგრამ ყველაფერი, რასაც იხინი ხედავენ, —
ნახევრის ბილფებია:
მთელს მხოლოდ შენ ფლობ.
თავიდან ასე ჩანდა: მიზნის მხოლოდინი
არ ვაგრძელებდა დიდხანს
და ამის შემდეგ ნათელი აქნება რწმენა
მაგრამ, აი, წარსდება ის,
რაც უნდა წარმომდგარიყო,
და ახლა მთელიდან ქვახავით გამოსტვივის;
არც ელვარება, არც ცილი გარედან
რომ ხოლოს მიაყროს შენი მხერა —
თავმოტყუებილი ქვეშარში სისხლის გუფში
და მის დაწვეზზე ცრემლის მარგალიტი.

როგორ გასაგებია ჩვენთვის სსრკ-ში გასრულების პირას მიმდგარი სახე ამ ტექსტისა, როგორი ცხადია ჩვენთვის ის,



რაც რკალავს „ამ მთელის“ იდეას, უფრო სწორად, რკალავს ზიარებას ამ „მთელ-თან“, როგორც გონება-განწყობილების ამაღლებული სამყაროს არსთან ზიარების შესატყვისი რამ. სწორედ ესაა ნიშანი იმისა, რასაც მე ვეძახი უცნაურ მთელთა „შინაგან ცოდნას“, რომელსაც გარედან მჭკვერტელი კაცი პრინციპში ვერ ჩაწვდება, მაგრამ რომელსაც ვერც მისი მატარებელი კაცი ვერ ჩაწვდება თავის თავში. რადგან, თავისი ბუნებით, ადამიანი მთლიანად ადამიანში არაა და ის თავისი თავისკენ მოდის შორიდან, მრავალგანზომილებიანი და განფენილი მოცულობიდან. და, მოცემულ შემთხვევაში, ვერასოდეს აღწევს საკუთარ თავს. ვევერანაირი აზრი ვერ მკვიდრდება, ყველაფერი უკვალოდ ქრება. ის, რაც აზრის სახით გონებასა და ფაქტობებში ტრიალებს, სინამდვილის ფაქტურული ვითარების მიღმა... ეს არის ადამიანის მდგომარეობა. ის, რაც მხოლოდ მის თავში ზდება, ან მოჩვენებაა, ან სიზმარია. აზრი, ფიქრი კი, განსაზღვრების თანახმად, არის რალაცის მაუწყებლობა — საკუთარი თავის მოცემულობა ერთდროულად მრავალწერტილში, რომელთა შორისაც გადის ცხოვრების ნაკადი და რომლებზეც, როგორც „მარადი აწყმოსა“ და „მარად ახლის“ საყოველთაო კავშირზე, ადამიანები ჰქნიან თავიანთ ურთიერთმწვედომელ ორგანულად ამოზრდილ, საერთო არსებობებს. ეს არსებობები სინამდვილედ მაშინ იქცევა, როცა ეჭვი აღარ მეპარება საკუთარ არსებობაში. და პირიქით — ისინი ანეკდოტურად მყოფობენ იმით, რომ დაშვებიან, მოითხოვენ დადასტურებას — ეჭვითა და რალაც გარეგანი გაცოცხლების განუწყვეტელი უნარის ძალით. მხოლოდ იმის საფუძველზე, რომ „ვაზროვნებ“ ე. ი. „ვარსებობ“, ფეხს ვიდგამ სამყაროში, რომელშიც თუკი გვერდს აუვევლით ძალდატანებათა და სიცრუეთა ბურუნს, შეგვიძლია შევიწარჩუნოთ თავისუფალი აზრი და ქცევი, არჩევანის, გადაწყვეტილების თუ სურვილთა ასრულების უნარი. აქ კი ჩვენ აშკარა მარცხი გველის. ის, რომ „ერთი

აზრი ვერ დაემყნობა მეორეს, რასაკვირველია, უკვე თავისთავად აზრია, მაგრამ ეს პოეტის აზრია. მასში კი რასაც ის აღწერს, უზორცო სულიერება და ქარიშხლის მიერ დამსხვრეული, მიმოფანტული ნაკუწებია არსობილისა. სამყაროს უწყვეტობაში ესაა სიერცული ხარვეზი, არყოფნის შავი ზვრელი, უფორმო, არსებობამდელი ჩანასახებისა და მათი გაურკვეველი ჩურჩულის ადგილი.

სამი „კ“-ს კავშირი

ახლა შეიძლება შემოთქმული გაგაერთიანოთ გარკვეული პრინციპის ირგვლივ, რომელიც საშუალებას იძლევა მოიცვას, ერთის მხრივ, სიტუაციები, რომლებსაც დავარქმევდი აღწერად ან ნორმალურ სიტუაციებს (მათში არ არის „მთელის“ მისტიკა, რომელიც ფიგურირებს ლექსში, თუმცა ისინი თავისთავად წარმოადგენს მთლიანობას), მეორეს მხრივ კი — სიტუაციები, რომლებსაც დავარქმევდი აღუწერელს ანუ უცნაურთ. სიტუაციათა ეს ორი ტიპი ერთმანეთს ენათესავენ ანუ სარკისებურად ურთიერთმასხველნი არიან. მათ აქვთ ერთი და იგივე რეფლექსური (ანალიტიკური) ზედაპირი (თუ ვიტყვით ასტროფიზიკაშია „მოვლენათა პორიზონტის“ ცნების ანალოგიით). ყველაფერი, რაც ამ სიტუაციებში ზდება, შეიძლება გამოიხატოს ერთი და იმავე ენით, ესე იგი, საგნობრივ ნომინაციათა და ნიშნობრივ ექვივალენტთა (აღნიშვნათა) ერთი და იგივე შემადგენლობათა და სინტაქსისით.³ და მთელი შემდგომი სირთულე ისაა, რომ მეორე ტიპი ყოველთვის პირველის შესამძებელი თანამგზავრი ან იზოფორმაა, რამეთუ ყველაფერი, რაც ზდება, სისტემაში, რალაც მთლიანობაში, სისტემად კი მას ზღის შინაგანი პროდუქტები, ის ექსპერიმენტული ურთიერთობანი სამყაროსთან, რომელშიც განუწყვეტლად იმყოფებიან მგრძობიარე, ნებელობითი და ცნობიერი არ-



სებები. ეს პროლუქტები ცალკე (ან დის-
ტინქტურად) ენაში არ არიან წარმოდ-
გენილი, თვით მასში არ არიან გამოხა-
ტული, საერთოდ არ არიან ფორმალზე-
ბული (ისინი მხოლოდ „აჩვენებენ თა-
ვიანთ თავს“), რამდენადაც განისაზღვ-
რებიან თუმცა გამჭოლი, მაგრამ ყოველ-
თვის ცნობიერების ცოცხალი მთლიანო-
ბის ელექტით (ან „მთლიანობის ფაქტო-
რის“ მოქმედებით). ანალიტიკური
ზედაპირის ქვეშ „შინაგანი“ ერთ შემ-
თხვევაშიცაა და მეორეშიც, მაგრამ მისი
ძალა შეიძლება სულაც არ არსებობდეს,
და ამ მეორე შემთხვევაში ის შეიძლება
ცნობიერების ტოპოსის თვითმიმტაცისა
და თანმიმდევრულ ნიშნურ გადაგვარე-
ბათა სისტემად იქცეს: ის ენა, რომელიც
იგივე ენაა, უკვე მკვდარია (როგორც
გუმილიოვი ამბობდა, «дурно пахнут
мирные слова»).

აუწერელ სიტუაციებს შეგვიძლია
პრინციპულად გაურკვეველი სიტუაციები
ვუწოდოთ. სწორედ წმინდა სახით ამ
თვისების განკერძოება და რეალიზაცია
ის „შავი ზერელები“, რომლებშიც შეი-
ძლება მოექცნენ მთელი ხალხები და
აღმოჩნდეს ადამიანთა ცხოვრების ფართო
სფეროები.

პრინციპს, რომელიც აწესრიგებს ამ
ორი ტიპის სიტუაციებს, ვუწოდებდი
სამი „კ“-ს პრინციპს: დეკარტეს,³ კანტი-
სა და კაფკას პრინციპს: სამყაროში არსე-
ბობს უმარტივესი და უშუალოდ თვალ-
საჩინო ყოფიერება „მე ვარ“. ეს ყოფი-
ერება, საეჭვოდ ხდის რა ყველაფერ და-
ნარჩენს, არა მხოლოდ ააშკარავებს ყვე-
ლაფერს, რაც კი ხდება სამყაროში,
დამოკიდებულებას თვით ადამიანის ქმე-
დებებისგან, არამედ წარმოადგენს ცოდ-
ნისთვის აბსოლუტური უეჭველობისა
და თვალნათლიობის ამოსავალ პუნქტ-
საც. ამ აზრით, ადამიანი არის ვარსებობა,
რომელსაც შეუძლია თქვას: „მე ვაზროვ-
ნებ, მე ვარსებობ, მე შემიძლია“,—და არის
შესაძლებლობა და პირობა სამყაროსი,
რომლის გაგებაც მას შეუძლია, რომელ
შიც მას შეუძლია ადამიანურად იმოქმე-
დოს, რაღაცის გამო პასუხი აგოს და
რაღაც იცოდეს და სამყარო, აქედან გა-
შომდინარე, შექმნილია (ჩემგან განსაზ-

ღვრული და დაკანონებულია) და ახლა სა-
ქმე ჩემზეა; რადგან ჩემგან ყოველთვის
შეიქმნება ისეთი სამყარო, რომელშიც
მე შემიძლია ვაძვლო, როგორც არ უნდ-
იყოს ბუნების მოწინააღმდეგე აუცილე-
ბლობანი, სტიქიურ-ბუნებრივი იძულებ-
ები და გარემოებები.

ამ ფორმულირებებში იოლად გამოი-
ცნობა პრინციპი „Cogito ergo sum“
(„ვაზროვნებ, ამდენად, ვარსებობ“), რო-
მელსაც მე მივიღე მისი ნამდვილი შინა-
არსის უფრო მეტად შესატყვისი რამდე-
ნადმე სხვა ფორმა. თუ პირველი „კ“-ს
პრინციპი არ ხორციელდება და ყველა
შემთხვევაში თავიდან არ ყალიბდება, მა-
შინ ყველაფერი ივსება ნიჰილიზმით,
რომელიც მოკლედ შეიძლება დახასიათ-
დეს პრინციპით „არ შემიძლია მხოლოდ
მე“ (შეუძლია ყველა დანარჩენს — სხვა
ადამიანებს, ღმერთს, გარემოებებს, ბუ-
ნებრივ აუცილებლობებს და ა. შ.). ესე
იგი, ასეთ შემთხვევაში შესაძლებლობა
დაკავშირებულია რაღაც თვითმოქმედი,
ჩემთვის მომუშავე მექანიზმის (ბედნი-
ერების, სოციალური და ზნეობრივი
კეთილმოწყობის, უმაღლესი განჭვრეტის
და ა. შ.) დაშვებით, Cogito-ს პრინციპი
კი ამტკიცებს, რომ შესაძლებლობის
განხორციელების უნარი მაქვს მხოლოდ
მე საკუთრივ ჩემი თავისუფლებისა და
განვითარების (ეს, რასაკვირველია, ამ-
ქვეყნად ყველაფერზე უფრო ძნელია) ჩე-
მი საკუთარი შრომისა და სულიერი ძა-
ლისხმევის გზით. სულს მხოლოდ ასე
შეუძლია მიიღოს, გააღვივოს და აღმოა-
ცნოს თესლი, ამაღლდეს თავის თავსა
და გარემოებებზე, რომელთა ძალითაც
ყველაფერი, რაც ირგვლივ ხდება, ხდება
შექცევადად, არა საბოლოოდ, არა მთლი-
ანად და საესებით. სულიერი ამაღლება
იმედს გვისახავს. რადგან მარად დაუღუ-
ლარ სამყაროში ჩემთვისა და ჩემი მოქ-
მედებისთვის ყოველთვის რჩება ადვილი.
თუკი მე მზად ვარ ყველაფერი დავიწყო
თავიდან, დავიწყო ჩემი, როგორც გან-
ხორციელებული ადამიანის თავიდან ჩა-
მოყალიბება.

მეორე „კ“-ს პრინციპი (კანტი): სამ-
ყაროს 'მოწესრიგებაში' შონაწილეობენ
„ინტელიგიბილური“ (გონებისაწვდომი)



ობიექტები (განზომილებანი), რომლებიც, იმავდროულად, უშუალოდ ცდისმიერად ფიქსირებული ობიექტებია, და თაქ დაუშვლელი, დაუნაწევრებელი გამოსახულებებია, თითქოს რაღაც განვითარების განზრახვები ან პროექტებია. მეორე „კ“-ს პრინციპი მიუთითებს იმ პირობებზე, რომელთა არსებობის შემთხვევაშიც სივრცე დროში სასრულ არსებებს (ვთქვათ ადამიანს) შეუძლია გააზრებულად მთი. მოქმედოს, ცდისეულად ჩაატაროს ცნობიერების, მორალური ქმედების, შეფასების აქტები, კმაყოფილი იყოს ძიებებით და ა. შ. სხვაგვარად ხომ ყველაფერი უაზრობა იქნებოდა — წინ (და უკანაც) დაუსრულებლობა შეგვრჩებოდა ხელთ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს იმას ნიშნავს, რომ სამყაროში სრულდება პირობები, რომელთა არსებობისას აღნიშნულ აქტებს ენიჭებათ აზრი (ყოველთვის დისკრეტული და ლოკალური). ესე იგი, ესაა დაშვება იმისა, რომ სამყარო შეიძლება ისეთიც ყოფილიყო, სადაც ეს პირობები დაკარგავდნენ აზრს.

მორალური ქმედებების, შეფასებების, და მაძიებელი სურვილის ზორც-შესხმას აზრი მხოლოდ სასრული არსებისთვის აქვს. უსასრულო და ყოველისშემძლე არსებისთვის მათი აზრიანობის საკითხი თავისთავად არ დგას და ისინი ამ გზით არ აიხსნება. მაგრამ სასრული არსებისთვისაც არა ყოველთვის და არა ყველგან, არც მაშინ და არც იქ, შესატყვისი სიტყვების არსებობის დროსაც კი, არ შეიძლება „კარგის“ ან „ცუდის“, „შესანიშნავის“ ან „უგვანოს“, „ჭეშმარიტის“ ან „ყალბის“ თქმა. მაგალითად, თუ ერთმა ნადირმა შეჭამა მეორე, ჩვენ ხომ არ შეგვიძლია აბსოლუტური დაბეჯითებით ვთქვათ, სიკეთეა ეს თუ ბოროტება, სამართლიანობაა თუ არა. ისევე, როგორც ადამიანთა რიტუალური მსხვერპლშეწირვის აქტში. და როცა თანამედროვე ადამიანი სარკებლობს შეფასებებით, არ შეიძლება დაგვაიწყდეს, რომ აქ ფარულად უკვე იგულისხმება იმ პირობების შესრულებლობა, რომლებიც საერთოდ აძლევენ

აზრს ჩვენს უფლებებს, რათა შევასრულოთ გააზრების, მორალური შეფასებისა და ა. შ. აქტები. სწორედ ამიტომ ამტკიცებს „კ“-ს პრინციპი, რომ გააზრება შესაძლებელია, რადგან თვით სამყაროს სტრუქტურაში არსებობს განსაკუთრებული, „გონმისაწვდომი ობიექტებიც, რომლებიც იძლევიან ამ გააზრების გარანტიას.

დასასრულ, მესამე „კ“-ს პრინციპი — (კაფკა): იგივე გარეგნული ნიშნების, საგნობრივი ნომინაციებისა და მათი ნატურალური რეფერენტების (საგნობრივი შესაბამისობების) გაკვირვებადობის მიუხედავად, არ სრულდება ყველაფერი ის, რაც ისახება ორი ზემოთაღნიშნული პრინციპის ძალით. ესაა გადაგვარებული, ანუ რეგრესიული ვარიანტი საერთო მ პრინციპის განხორციელებისა, ანუ „ზომბი“ — სიტუაციისა, როცა სავესებით ადამიანისმაგვარი მკვარამ არსებითად ადამიანისთვის უცხო ახდენს იმის იმიტაციას, რაც სინამდვილეში მკვდარია. მისი პროდუქტია „უცნაური ადამიანი“, „აუწერელი ადამიანი“, რომელიც განსხვავდება sapiens ისაგან, ესე იგი, სიკეთისა და ბოროტების მ ცო დ ნ ე არსებობსგან.

სამი „კ“-ს საერთო აზრის მიხედვით ადამიანის ყოფიერების მთელი პრობლემა ისაა, რომ ისევე და ისევე საჭიროა რაღაცა გადაიქცეს, გარდაიქმნას სიტუაციად, რომელიც ემორჩილება გააზრებულ შეფასებასა და გადაწყვეტას; ეთიკისა და ადამიანური ღირსების ტერმინებში რომ ვთქვათ, რაღაც უნდა გარდაიქმნეს თავისუფლების ან მასზე, როგორც მის ერთ-ერთ შესაძლებლობაზე, უარის თქმის სიტუაციად. სხვა სიტყვებით, მორალურობა არაა ზეიმი გარკვეული მორალისა (ვთქვათ, „კარგი საზოგადოება“, „შშვენიერი ინსტიტუცია“, „იდეალური ადამიანი“), რომელიც ედრება რაღაც მის საწინააღმდეგოს. არამედ ესაა უნარი იმისა, რომ შეიქმნას და აღდგეს, გამეორდეს სიტუაცია, რომელსაც შეიძლება მიუყვანოთ მორალის ტერმინები და მათ (და მართლ მათ) სა-



ფუძველზე უნიკალურად და სრულად აღჭეროთ ეს სიტუაცია.

მაგრამ ეს იმასაც ნიშნავს, რომ არსებობს მსოფლიო ტევადობის რაღაც პირველექტები და აქტები (აბსოლუტური), რომლებსაც შეხება აქვს კანტის ინტელიგიბილიებთან⁴ და დეკარტის cogito-სთან. ადამიანს სწორედ მათი მეოხებით და მათში ძალუმს ერთად მოაქციოს სამყარო და თავისი თავი, როგორც ამ სამყაროს ნაწილი, რომელიც კვლავ იწარმოება ამავე სამყაროთი, როგორც სუბიექტი ადამიანურ მოთხოვნათა მოლოდინთა, მორალურ და შემცენებით კრიტიკიუმთა სახით. მაგალითად, მხატვრის აზრი არის ბუნების, როგორც პეიზაჟის ტევადობისა და გამოცდის პირველექტი (ამ შეუქცევადი მდგომარეობის გარეშე ბუნებას თავისთავად არ შეუძლია იყოს შესატყვისი ადამიანურ გრძნობათა წყარო).

ფაქტიურად ეს ნიშნავს შემდეგს: არავითარი ნატურალური გარეგნული აღწერა, ვთქვათ, უსამართლობის, ძალმომრეობის და ა. შ. აქტებისა თავის თავში არ შეიცავს არავითარ მიზეზებს ჩვენი აღმფოთებისთვის, მრისხანებისთვის და სხვა შეფასებითი განცდებისათვის. არ შეიცავს მათ გონიერული მდგომარეობის ფაქტიური („პრაქტიკული“) შესრულებადობის ან მოცემულობის დაუმატებლად. იმის დაუმატებლად, რასაც კანტი უწოდებდა „გონების ფაქტებს“: ის გულისხმობდა არა კონკრეტული ფაქტების გონიერულ ცოდნას, ამ ფაქტების ასახვებს, არამედ თვით გონებას, როგორც განზოციელებულ ცნობიერებას, რომლის წინასწარ ვარაუდი, დაშვება, „ძლევამოსილი გონით“ და ა. შ. შეცვლა შეუძლებელია, და თუ ასეთი „ფაქტი“ არსებობს, ის ყველა ადგილას და ყველა დროში არსებობს.

მაგალითად, კი პრინციპის პირველი და მეორე ნაწილების რეალიზაციის გარეშე ჩვენ არ შეგვიძლია იმის თქმა, რომ აფრიკაში რომელიღაც ტომი ცხოვრობს უზნეოდ, ან ინგლისში რაღაც ზნეობრივია, რუსეთში კი — უზნეო. მაგრამ თუ არსებობს და ხდებოდა პირველტე-

ვადობის აქტები, და ჩვენ შემკვიდრებით კავშირში ვართ მათთან, ჩართული ვართ მათში, მაშინ ჩვენ ძალგვიძს გააზრებულად ვთქვათ რაღაც და, ამასთან მივალწით აღწერის სისავსესა და უნიკალურობას.

ბაშრაქვევლოზის სიტუაცია

მესამე „ბ“-ს სიტუაციებში კი, რომლებსაც ასევე აბსურდის სიტუაცია ჰქვია და რომლებიც გარეგნულად იმავე საგნობრივი და ნიშნური ნომინაციებითა აღწერილი, პირველტევადობის აქტები ან არ ხდება ან რედუცირებულია. ასეთი სიტუაციები უცხოა საკუთარი ენისთვის და მათი თვისება არაა ადამიანური თანაზომადობა (როცა ერთი ბუნების „სხეული“ საკუთარ თავს არა თავის თავში გამოხატავს). ისინი გვანან კოშმარს თავზარდამცემი სიზმრისა, რომელშიც აზროვნებისა და გაგების ნებისმიერი ცდა, ჭეშმარიტების ნებისმიერი ძიება ემსგავსებოდა ტუალეტის უაზრო ძებნას.

კაფკიანური ადამიანი სარგებლობს ერთ და მიჰყვება თავისი ძიების პათოსს სიტუაციებში, სადაც უეჭველად არაა შესრულებული პირველტევადობის აქტები. მისთვის ძიება წმიდა მექანიკური გამოსავალია სიტუაციიდან, მისი ავტომატური გადაწყვეტაა — იპოვა, ვერ იპოვა! ამიტომ ეს ძალიან უცნაური ადამიანი ტრაგიკული კი არა, უაზრო, სასაცილო არსებაა, განსაკუთრებით თავის კვაზიამალბეზული აღმაფრენების ჟამს. ეს ტრაგედისი შეუძლებლობის კომედიაა, რაღაც მიღმური „მაღალი ტანჯვის“ გრიმასაა. შეუძლებელია სერიოზულად მიღება სიტუაციისა, როდესაც ადამიანი ჭეშმარიტებას ისე ეძებს, როგორც საპირფარეოს ეძებენ და, პირიქით, სინამდვილეში მხოლოდ და მხოლოდ საპირფარეოს ეძებს, მაგრამ ჰგონია, რომ ეს ჭეშმარიტება ან სამართლიანობაც კია (ასეთია, მაგალითად, ბა-



ტონი ძ. ფრანც კაფკას „პროცესში“). სასაცილოა, უაზრობაა, აბსურდულობაა, ძილში წუხილის მსგავსი, მიღმიერი რაღაცაა.

ასეთივე უცხოობა უკვე სხვა სახით გამოიხატება კაფკასთან საყოველთაო შინაგანი გაშეშების მეტაფორითაც, როცა გრეგორ ზამზა გადაიქცევა რაღაც ლორწოიან საძაგელ ცხოველად, რთმელიც მას ვერ მოუცილებია. რაა მის, რატომ ზღვება საჭირო ასეთი მეტაფორების მომარჯვება? უფრო ნაცნობ მაგალითს მოვიხმობ.

შეიძლება თუ არა, მაგალითად, ცნებები „მამაცობა“ ან „ლაჩრობა“, ან „გულწრფელობა“ და „სიცრუე“ მოერგოს სიტუაციებს, რომლებშიც მოხვედრილია „მესამე“ აუწერელი ადამიანი (მე მათ ვუწოდებდი სიტუაციებს, რომლებშიც „ყოველთვის უკვე გვიანია“)? ვთქვათ, მაგალითად, ამ ბოლო დრომდე ასეთ სიტუაციად ითვლებოდა საბჭოთა ტურისტის ყოფნა საზღვარგარეთ. მას არ შეეძლო იქ მოხვედრილიყო ისეთ სიტუაციებში, როცა მას მოეთხოვებოდა მხოლოდ მისი პირადი ღირსებები, პირადი პასუხისმგებლობა, უბრალოდ, მამაკაცობა, ისე, რომ თავისი გამომეტყველებით არ ეჩვენებინა, რომ ელოდებოდა მითითებებს მაზე, თუ როგორ მოქცეულიყო, რა ეპასუხნა ამა იმ კონკრეტულ კითხვაზე და ა. შ. და ზოგიერთები მაშინ ფიქრობდნენ, რომ ტურისტი, რომელმაც თავისი თავი ნამდვილ ცივილიზებულ ადამიანად ვერ გამოავლინა, ლაჩარია, ის კი, ვინც გამოავლინა — ვაჟკაცური ბუნებისაა. მაგრამ ამ ტურისტზე ვერ ვიტყვით, ლაჩარია ის თუ გაბედული, გულწრფელია თუ არაგულწრფელი, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ საზღვარგარეთ ის აღმოჩნდა გარკვეული პრივილეგიის საფუძველზე და მისთვის უკვე გვიანია რაიმე პირადად მისი, საკუთარი გამოავლინოს. ეს უაზრობაა, ამაზე შეიძლება მხოლოდ გაიცინო კაცმა.

აბსურდის სიტუაცია აუწერელია. ის შეიძლება გადმოიცეს მხოლოდ გრო-

ტესკით, სიცილით. სიკეთისა და ბოროტების, მამაცობისა და ლაჩრობის ენა მას არ ეხება, რამდენადაც ის საერთოდ არაა მოქცეული პირველტექვადობის აქტებით შემოხაზულ სფეროში. ენა კი პრინციპში სწორედ ამ აქტების საფუძველზე იქმნება.

ანდა, ვთქვათ, ცნობილია, რომ გამოთქმა „კანონით მოხაზვა“ ეხება იმ ადამიანის ქმედებებს, რომელიც ფორმალურად კანონების საფუძველზე მოქმედებს. მაგრამ ადამიანის ყველა მოქმედება თუ უკვე შებოჭილია სიტუაციით, რომელშიც არ ყოფილა კანონის პირველქტი, მაშინ მის მიერ კანონის ძიებას (ეს კი ზღვება ენაში, რომელიც ჩვენთან ერთი და იგივეა — ევროპული, რომელიც მონტესკიედან, მონტენიდან, რუსოდან, რომის სამართლიდან და ა. შ. მოდის) ამ სიტუაციასთან არავითარი დამოკიდებულება არა აქვს. ჩვენ კი, ერთ სიტუაციაში მცხოვრებნი, ხშირად ვცდილობდით და ვცდილობთ მაინც გავყოთ ის სიტუაცია, რომელშიც იმყოფება ვთქვათ „პროცესის“ გმირი იოზეფ კ. ამგვარად, ჩვენს წინაშეა პირველი ორი „ძ“-ს სიტუაცია და მესამე გაურკვეველი სიტუაცია, რომლებსაც ერთი და იგივე ენა აქვთ. სიტუაციათა ეს ორი ტიპი ფუნდამენტურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. და ცნობიერება სწორედ ის მოუხელთებელი, გარეგნულად განურჩეველი და გამოუხატავი რამეა, რითაც განირჩევა, მაგალითად, სიტყვა „მამაცობა“ ამ სიტუაციებში.

ცივილიზაციის ფორმალური სტრუქტურა

ცნობიერებისა და ცივილიზაციის კავშირის შემდგომი გაგებისთვის გავიხსენოთ დეკარტის მიერ ფორმულირებული აზროვნების კანონი, რომელსაც კავშირი აქვს ყველა ადამიანურ მდგომარეობასთან, იმათი ჩათვლითაც, რომლებშიც ფორმულირებს მოვლენათა მიზეზობრივი კავშირი სამყაროში.



დეკარტის მიხედვით აზროვნება ძალიან ძნელია, აზრში უნდა ჩაიძირო, რამეთუ აზრი მოძრაობაა და არავითარი გარანტია არაა, რომ ერთი აზრიდან გამოძინარეობდეს სხვა აზრი, გონებითი აქტის გონებითი კავშირის ძალით. ყველაფერი არსებული უნდა ადემატებოდეს თავის თავს იმისათვის, რომ დროის შემდგომ მომენტში დარჩეს იმად, რაც არის, ამასთან, ისიც, რაც მუ ვიქნები ხვალ ან შემდგომ მომენტში, არ გამოძინარეობს იმისგან, რაცა ვარ ამჟამად... გამოდის, რომ აზრი, რომელიც წარმოიშობა დროის შემდგომ მომენტში არ ჩნდება იქ იმიტომ, რომ მისი საწყისი პატარა ნაწილი აქ უკვე არსებობს.

ცივილიზაცია არის აზროვნების „მხარდაჭერათა“ უზრუნველყოფის წესი. ის უზრუნველყოფს კონკრეტული აზრ-მნიშვნელობებისა და შინაარსებისგან გადაზრათა სისტემას, ჰქმნის სივრცეს იმის რეალიზაციისა და შანსისთვის, რომ ა მომენტში დაწყებულ აზრს, მის მომდევნო ბ მომენტში შეეძლოს გაგრძელება. ან ა მომენტში დაწყებულ აზრს ბ მომენტში შეეძლოს ადამიანურ მდგომარეობად დარჩენა. მოვიყვან მაგალითს.

დღეს შეიმჩნევა გატაცება სპეციალური აზროვნებით. მიიჩნევა, რომ სწორედ ისაა ნამდვილი აზროვნება, რომელიც თითქოს თავისთავად ხორციელდება. ასეთ გამოყოფილ აზროვნებას შეიძლება მივაკუთვნოთ ხელოვნება და სულიერი შემოქმედების ნებისმიერი სხვა სფეროები. მაგრამ აზროვნების უნარი რომელიმე პროფესიის პრივილეგია არაა. აზროვნებისთვის აუცილებელია შეგუძლოს ადამიანთა უმეტესობისთვის ერთმანეთთან დაუკავშირებელ შინაარსების დაკავშირება და თავმოყრილად დაუფლება. სამწუხაროდ, ადამიანთა უმეტესობას უწინდებურად, როგორც ყოველთვის, თავისთავად ცოტა რამ თუ ხელაწიფება და ქაოსისა და შემთხვევითობის გარდა არაფერი გაეგება. მას ძალუძს მხოლოდ

ბუნდოვანი სახეებისა და ცნებების ტყეში მგლის ბილიკების გაყვანა.

ამავე დროს, პირველი „ძ“-ს პრინციპის თანახმად („მე შემიძლია“), აზროვნებისთვის საჭიროა გქონდეს „აზრის კუნთები“, რომლებიც ზოგიერთი პირველქტის ბაზაზე ვითარდება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, აზროვნებისთვის საჭიროა გაყვანა მაკავშირებელი სივრცის ბილიკებისა, რომლებიც საჯაროობის, განხილვის, ურთიერთობის, ფორმალური მართლწესრიგის ბილიკებია. სწორედ ასეთი მართლწესრიგი ჰქმნის სივრცეს და დროს საკუთარი გამოცდის ინტერპრეტაციის თავისუფლებისთვის. არსებობს საკუთარი სახელის დარქმევის კანონი, სახელდებულებს კანონი. ეს ისტორიული ძალის პირობაა, მისი ფორმის ელემენტია. ფორმა, არსებითად, არის ერთადერთი რამ, რაც სერიოზულად მოითხოვს თავისუფლებას. ამ აზრით, შეიძლება ითქვას, რომ კანონები არსებობენ მხოლოდ თავისუფალ არსებათათვის. ადამიანთა დაწესებულება (აზრი კი აგრეთვე დაწესებულებაა) არის შრომა და თავისუფლების სულგრძელობა, სხვა რეკვიპტები არ არსებობს. და ცივილიზაცია (ვიდრე შენ შრომობ და აზროვნებ) სწორედ იმას უზრუნველყოფს, რომ რაღაც ამოძრავდეს და გადაწყდეს, დადგინდეს აზრი, და შენ გაიგო, რომ ფიქრობდი, რა ვინდოდა, რას გრძნობდი, — ცივილიზაცია ქმნის ყოველივე ამის შესაძლებლობას.

მაგრამ ცივილიზაცია სწორედ ამ შესაძლებლობით გულისხმობს თავის არცოდნის უჯრედების არსებობასაც. თუ ადგილს არ დავუტოვებთ იმას, რაც მთლად ბოლომდე არ ვიცით, ცივილიზაცია, ისევე, როგორც კულტურა (რაც, არსებითად, ერთი და იგივეა), ქრება. მაგალითად, წარმოების ეკონომიკური კულტურა იმას ნიშნავს, რომ მართვის ისეთი არაკანონზომიერი პატრუქტურა, რომელიც განსაზღვრავდა, თუ როდის უნდა თესოს გლეხკაცმა, ამ ცოდნის განაწილებით მოცავდა მისი მოღვაწეობის მთელ სამყა-



როს.. ვიშორებ, უნდა იყოს დაშვება ავტონომიური პროცესებისა რაღაც მოვლენებში, რომლებიც ჩვენ არ ვიცით და წინასწარ არ უნდა ვიცოდეთ, და არც უნდა ვივარაუდოთ მათი არსებობა რომელიმე ყოვლისმცოდნე გონებაში.

კიდევ ერთი მაგალითი. კ. მარქსი ამბობდა, ფულის ბუნებაზე იმდენივე სისულელეა ნათქვამი, რამდენი სისულელეც სიყვარულის ბუნებაზე ითქვაო. მაგრამ, დავუშვათ, რომ ფულის ბუნება უცნობია და განმტკიცებულია ფორმალურ ცივილიზებულ მექანიზმში, რომ ადამიანებმა ფული, როგორც კულტურა, იმდენად აითვისეს, რომ მათი საშუალებით შესაძლებელია არა მარტო თვლა. არამედ რაღაცის წარმოებაც. რატომღაც ეს შესაძლებელი? ერთი უბრალო მიზეზით: ამ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ ფულის გაცვლა ნაყიდ პროდუქტზე თვითონ, თავის მხრივ, არ მოითხოვს დროს, რამდენადაც მათში უკვე ჩაქსოვილია შრომითი დრო. და ასეთი ქცევა ცივილიზებული ქცევაა. ასეთი აბსტრაქცია თვით ცივილიზაციის მიერაა ჩაქსოვილი ადამიანის გამოცდილების ცივილიზებულ წყობაში. მსგავსი ქცევა კი, თანაც, მსგავსი, მაგრამ „სარკული“, — არაცივილიზებული ქცევაა, როცა ფულის კულტურული მექანიზმი არ მოქმედებს. ჩნდება და ისახება სარკის იქითა ფულადი ქცევა, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ თუ, ვთქვათ, 24 მანეთია გამოუმუშავებული (ესე იგი, მასში ჩადებულია 8 საათის შრომა), მის დასახარჯად საჭიროა კიდევ 10 საათი, ესე იგი, კიდევ 30 მანეთი. იგულისხმება, რომ ასეთ ცნობიერებაში არაა ფულის, როგორც ფასულობის, ცნება. ასეთ შემთხვევაში, ესარგებლობთ რა ფულის ნიშნით, ჩვენ არ შეგვიძლია დავიანგარიშოთ ეკონომიკა, არ შეგვიძლია ეკონომიკური წარმოების რაციონალური სქემის ორგანიზება.

ამგვარად, ცივილიზაცია ვარაუდობს ჭოწყსრივებული, სამართლებრივი ქცევის ფორმალურ მექანიზმებს და

არა ვისიმე წყალობაზე დაფუძნებულ იდეას ან კეთილ ნებას: სწორედ ესაა სოციალური სამოქალაქო აზროვნების პირობა. „ჩვენ მტრებიც რომ ვიყოთ, მოდით, ცივილიზებულად დაიჭიროთ თავი, არ მოვჭრათ ის ტოტები, რომლებზეც ესხედვართ“, — ამ არსებითად უბრალო ფრაზით შეიძლება გამოიხატოს არსი ცივილიზაციისა კულტურულ-სამართლებრივი ზესიტუაციური ქცევისა. სიტუაციის მივნით ხომ სამუდამოდ შეთანხმება, რომ ერთმანეთს ზიანი არ მიაყენონ, შეუძლებელია, რამდენადაც ვიდაციისთვის ყოველთვის „ცხადი იქნება“, რომ მან უნდა აღადგინოს დარღვეული სამართლიანობა. ბოროტება, რომელიც მოხდებოდა ამისთანა ვენების გარეშე, ისტორიამ არ იცის, რამეთუ ყოველგვარი ბოროტება ხდება საუკეთესო განზრახვებზე და ყრდნობით და ეს ფრაზა სულაც არაა ირონიული. ბოროტების ენერჯია იხვეჭება, მომდინარეობს ჭეშმარიტების ენერჯიიდან, ჭეშმარიტების დანახვაში დარწმუნებულობიდან. ცივილიზაცია კი ბლოკირებას უკეთებს ამას, მას იმდენად აჩერებს, რამდენადაც ჩვენ ადამიანებს საერთოდ შეგვწევს ეს.

მოკლედ რომ ვთქვოთ, რღვევა, გაწყვეტა „ცივილიზებული ძაფებისა“, რომელთა გზით ადამიანის ცნობიერებას შეეძლო ჭეშმარიტების წვდომა, არღვევს ადამიანსაც. როცა მიღმური სრულყოფის ლოზუნგით ისობა ყველა ფორმალური მექანიზმი, და ისობა სწორედ იმის საფუძველზე, რომ ისინი ფორმალური, და ამდენად, აბსტრაქტული მექანიზმებია უშუალოდ ადამიანურ სინამდვილეუსთან შედარებით, ადამიანებით ართმევენ თავინთ თავს ადამიანობის შესაძლებლობას, ესე იგი, იმის შესაძლებლობას, რომ ჰქონდეთ დაურღვეველი, არა მხოლოდ ნიშნური ცნობიერება.

მონოპოლია და ცნობიერების დაშლა
მოვიყვან ასეთი დაშლის სხვა მაგალითს. ცნობილია, რომ სისტემა, რომელსაც მონოპოლია ჰქვია, ღვას ცი-



ვილიზაციის გარეთ, რადგან ის არ-
 ევევს თავად სხეულს, იწვევს რა არა-
 ადამიანური სამყაროს ტოტალურ გა-
 ნადგურებას არა მხოლოდ იმ აზრით,
 რომ მონოპოლია ახასიათებს, აქეზებს
 ყველაზე პრიმიტიულ და ასოციალურ
 ინსტიტუტებს და ქმნის არხებს მათი
 წარმოქმნისთვის ისევე, როგორც თოვ-
 ლის კაცი ამოიზრდება და იძვრება
 თოვლისგან, აზრის მიღწეული მდგო-
 მარეობაც ჯერ უნდა გამოიკვეთოს
 აგორაზე, დაუდგეს იქ მას კუნთები,
 ძალა შეიძინოს საკუთარი შესაძლებ-
 ლობების განსახორციელებლად. თუ-
 კი არ არსებობს აგორა, არ არსებობს
 რაიმე, რაც ვითარდება, მაშინ არც ჭეშ-
 მარიტება არსებობს.

თუმცა ადამიანის წინაშე ოდითგანვე
 დგას მისი ველურობის მძვინვარების,
 საკუთარი ბუნების ეგოიზმის დაძლე-
 ვის ამოცანა, მის ინსტიტუტებს, სიხარ-
 ბეს, გულბნელობას, უსულგულობასა
 და უეციობას სავსებით შეუძლია გო-
 ნების სააზროვნო უნართა გენერაცია
 და ზემოთჩამოთვლილი თვისებების
 მეშვეობით მოქმედება. და ამისთვის
 წინააღმდეგობის გაწევა შეუძლია მხო-
 ლოდ მოქალაქეს, რომელსაც აქვს
 თავისი გონებით აზროვნებისა და მისი
 რეალიზაციის უფლება. ეს უფლება
 და კანონი კი შეიძლება არსებობდნენ
 მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა მი-
 ზანთა მიღწევის საშუალებები, თავი-
 ანთი მზრივ, კანონიერი, ესე იგი, გან-
 ზავებულად შეიცავენ თავიანთ თავში
 კანონის სულს. ანდა, სხვაგვარად, ესაა
 ადამიანთა, ინსტრუმენტებისა და ცხო-
 რებისეული ნივთების კონკრეტული,
 ზორცემსხმული არსებობები, კანონი
 იღან მათი მათსავე თავში მოქცევა,
 მათი ყველგან არსებობა, რასთანაც
 შეხება შეუძლია კანონს და რასაც კან-
 ნონი წარმართავს. არ შეიძლება თვით-
 ნებური და ადმინისტრაციული, ესე
 იგი, კანონგარეშე საშუალებებით დაინ-
 ნერგოს კანონი, თუნდაც ამ დროს საუ-
 კეთესო განზრახვებითა და მაღალი
 მოსაზრებით, „იდეებით“ ვხელმძღვა-
 ნელობდეთ, რამეთუ ასეთი ძალისხმე-

ვა ავრცელებს (და რაც უფრო ფართო-
 და მკაცრი იქნება ეს ძალისხმევა, მით
 უფრო ფართოდ და მტკიცეულად ავრ-
 ცელებს) ამგვარ საშუალებებში ჩაბუ-
 დებული უკანონობის პრეცედენტსა
 და ნიმუშებს. და ყველაფერი ეს ასე
 იქნება — განზრახვითაგან და იდეალებ-
 ბისგან დამოუკიდებლად, იმისგან და-
 მოუკიდებლად, „ამ სიკეთისთვის“ და
 „ამის და ამის გადასარჩენად“ მოხდება,
 თუ, პირიქით, რაღაც ბოროტი ჩანა-
 ფიქრით. ეს ნათლად ჩანს ნებისმიერი
 მონოპოლიის შემთხვევაში. ვთქვათ ასე:
 თუ მე შემიძლია, თუნდაც საზოგადოე-
 ბრივ სიკეთეთა ყველაზე მაღალი მო-
 საზრებებით, ერთ მშვენიერ დღეს დავა-
 დგინო სპეციალური ფასი გარკვეულ
 საქონელზე, დაფარო და ფარულად გა-
 დავანაწილო შემოსავლები, დააწესო შე-
 დავათები, გავანაწილო საქონელი, გვე-
 მიური მაჩვენებლების დასადგენად შევ-
 ცვალო მშრომელებთან შეთანხმებები და
 ა. შ. და ა. შ., მაშინ იმავე დღეს (და ამიე-
 რიდან — მუდმივი პარალელით) ამასვე
 გააკეთებს ვიღაც და სადაც (ანდა ისი-
 ნივე და იქვე) სულ სხვა მოსაზრებე-
 ბით. პირადი ანგარების, სპეკულაციის,
 მოტყუების, ძალმომრეობის, მოპარვის,
 ქრთამის გზით — სტრუქტურებში კონ-
 კრეტული მიზნები და მოტივები სულ-
 ერთია, ისინი ურთიერთშემცვლელნი-
 იმიტომ, რომ კანონი სივრცისა და
 დროის ყველა წერტილში, სადაც კი
 ადამიანები მოქმედებენ და ერთმანეთს
 უკავშირდებიან, ერთი და განუყოფე-
 ლია. მათ შორის საზოგადოებრივი სი-
 კეთის კანონებიც. აქედან გამომდინარე,
 კანონთა მიზნები მხოლოდ კანონიერი
 გზებით მიიღწევა! და თუ ეს უკანას-
 კნელი ირღვევა, იმიტომაც ირღვევა,
 რომ მართლწესრიგს, ჩვეულებრივ-
 ცვლიან იდეების, „ჭეშმარიტების“
 წესრიგით, თითქოს კანონი თავისთა-
 ვად არსებობდეს და არა ადამიანთა
 ინდივიდებში და მათ მიერ თავიანთი
 საქმის გაგებაში. და ცდილობენ გვერ-
 დი აუარონ ინდივიდს, ფონს უნდათ
 გასვლა ადამიანურ ძალთა, ადამიანთა
 განვითარების გარეშე, რაკი უბრალოდ



არა და არ ენდობიან ადამიანის ჯანსაღ აზრს და საკუთარ რწმენებს, ამ რწმენებიდან გამომდინარე მოქმედების საკუთარ უნარს. მაგრამ ეს შეუძლებელია ყოფიერების კანონებით, თუკი მათ იურიდიული ნორმების ცოდნისგან განვასხვავებთ! მთელი საქმე ესაა. ესე იგი, ინდივიდისთვის გვერდის ავლის შესაძლებლობა გამოიციხულია არა თვით ყოფიერების, ცხოვრების გარდუვალი წყობის გამო. მხოლოდ ინდივიდთა არსობითი თანასწორობის დონეზე შეიძლება რამე ხდებოდეს. აქ არავის არაფერი აქვს წინასწარ მიკუთვნებული, ეს გზა ყველამ თვითონ უნდა გაიაროს და თვითონვე განახორციელოს საკუთრივ მისი მოძრაობა „არსის შუაგულში“, როგორც ოდესღაც წერდა გ. რ. დერჟავინი. მოძრაობა, ურომლისოდაც საერთოდ არაფერი მოიპოვება და არაფერი დგინდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში დაინგრევა ჭეშმარიტების მთელი წარმოება — მისი ონტოლოგიური საფუძველი და ბუნება, და გაბატონდება სიცრუე — სხვა მიზეზებით წარმოებული, მაგრამ უკვე ადამიანს გარეთ არსებული და ტოტალური რამ, რომელსაც სოციალური სივრცის ყველა წერტილი უკავია, — ის აქ სივრცეს ნიშნებით ავსებს. ეს იქნება თამაში სარკეებში, სხვა რაღაცის სიურეალურ-ნიშნური არეკვლა.

სარკული სამყარო

რასაკვირველია, ასეთი სარკული თამაშის გაჩენა დაკავშირებულია მის განსაკუთრებულ შინაგან, „სარკისიქითა“ აზრებთან, მნიშვნელობებთან, როცა გვეჩვენება, რომ ისინი ნამდვილად შეიცავენ რაღაც უმაღლეს სიბრძნეს. ამ დროს ხომ ადამიანები მთელს ზედავენ. მათთვის გარეშე მეთვალყურე ხომ ყოველთვის მტყუანია. გავიხსენოთ გ. ბენი: „მთელს ხომ მხოლოდ შენ ფლობ“.

ერთი მეთვალყურე ზედაეს იმას, რასაც ანგრევენ, სხვა — იმას, რასაც აშენებენ, ბევრნი კი უყურებენ და ერთმანეთს თვალს უკრავენ: ჩვენ ხომ ვიცით, რაც ხდება „სინამდვილეში“ „მთელს ფვლობთ“. აი, რაა „შინაგანი“, მაგრამ ჩემთვის ეს შინაგანი, თავში ჩაღრმავებული სიცოცხლე აგორას გარეშე იფიქვა, რაც ჭეშმარიტების ძებნა ტუალეტში. მე რომ კაფკას ტალანტი მქონოდა, დღეს აღწერიდი ამ სულიერ შინაგან ძიებებს, როგორც ჭეშმარიტების ფანტასტიკურ, უცნაურ ძიებებს იქ, სადაც ის ადამიანის ცხოვრების ონტოლოგიური კანონებით უბრალოდ არ შეიძლება იყოს.

ამ აზრით გაურკვეველ სიტუაციათა ადამიანები მაგონებენ იმათ, ვისაც ნიცშემ შემთხვევით როდი უწოდა „უკანასკნელი ადამიანები“. მართლაც (სწორედ ესაა მისი ავადმყოფი ქრისტიანული სინდისის ყვირილი), ჩვენ ან ზეკაცები ვიქნებით, რათა ვიყოთ ადამიანები („ძ“-ს ორი პირველი პრინციპი არის ადამიანში ადამიანური მომენტის ტრანსცენდენციის პრინციპები), ან „უკანასკნელი ადამიანები“ აღმოვჩნდებით. ორგანიზებული ბედნიერების ადამიანები, რომლებსაც თავიანთი თავის „შეზიზღებაც კი არ ძალუძთ, რადგან ცხოვრობენ დანგრეული ცნობიერებისა და დანგრეული ადამიანური მატერიის სიტუაციაში.

მასსაღამე, თუ სადმე ხდება ადამიანური მოვლენები, ისინი ცნობიერების მონაწილეობის გარეშე არ ხდება, ცნობიერება განუყოფელია მათგან და არ დაიყვანება რაღაც სხვაზე. ეს ცნობიერება ორსახოვანია შემდეგი ფუნდამენტური აზრით: სამი „კ“-ს პრინციპის განხილვისას მე ფაქტიურად ორ გადამკვეთ გეგმას ვიძლეოდი. იმის გეგმას, რასაც ინტოლოგიას ვუწოდებდი და ეს გეგმა არ შეიძლება იყოს ვინმეს რეალური განცდა, მაგრამ მაინც არის; მაგალითად, ასეთი განცდა არ შეიძლება იყოს სიკვდილი, თუმცა სიკვდილის სიმბოლო არის ადამიანის შეგნებული ცხოვრების პროდუქტი.

ტიული მომენტი. და მეორე გეგმა — „კუნთოვანი“, რეალური — იმის უნარი, რომ ამ სიმბოლოს თანახმად იცხოვრო სინამდვილეში, პირველტყეალობის აქტების საფუძველზე. და არცერთი ამ გეგმის უარყოფა არ შეიძლება: ცნობიერება ფუნდამენტურად ორსახოვანია. სარკისიქითა სივრცეში კი, სადაც ადგილს იცვლის მარცხენა და მარჯვენა, ყველა მნიშვნელობა თავდაყირა დგება და იწყება ადამიანის ცნობიერების წგრევა. ანომალური ნიშნიერი სივრცე იწოვს ყველაფერს, რაც მას შეეხება. ადამიანის ცნობიერება არააოზად იქცევა. ისპობა ადამიანიც: არრჩება არც მამაცობა, არც ღირსება, არც სილაჩრე, არც შეურაცხყოფა. ეს „შეგნებული“ აქტები და შესაბამისი ცოდნაც მსოფლიო მოვლენებში, ისტორიებში მონაწილეობას წყვეტენ. მნიშვნელობა არა აქვს იმას, რა გაქვს შენ „ცნობიერებაში“, ოღონდ კი ნიშანს იძლეოდე, ამასთან, ქრება იმის აუცილებლობა, რომ ადამიანებს საერთოდ ჰქონდეთ რაიმე რწმენა. მნიშვნელობა არა აქვს, მჯერა თუ არა ის, რაც ხდება, იმიტომ, რომ შენ სწორედ მოცემული ნიშნით ერთვები საზოგადოებრივი მექანიზმის მოქმედებასა და ბრუნვაში.

მეცხრამეტე საუკუნეში ამგვარი სიტუაციები კარგად ცნობიერდებოდა ლიტერატურაში. მე ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ არა მხოლოდ ფ. კაფკას, არამედ, მაგალითად, დიდ ავსტრიელ მწერალს, რომან „უთვისებო ადამიანის“ ავტორს რ. მუზილსაც, რომელსაც შესანიშნავად ესმოდა, რომ იმ სიტუაციაში, რომელიც შეიქმნა რღვევის საშიშროების წინაშე მდგარ ავსტროუნგრეთის იმპერიაში, იმის გამო, რომ უკვე გვიანია, ყველაფერი, რაც არ უნდა გააკეთო, სისულელეა. გინდა სიმართლე ეძებე და გინდა სიცრუე — სულერთია — უკვე დგახარ უაზრობის მოცემულ გზაზე. მან კარგად იცოდა,

რომ ასეთი სიტუაციის შიგნით მედლება და აზროვნება შეუძლებელია და მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იქიდან გამოსვლას.

მკითხველი იძულებული რომ არ გაეხადო მეტისმეტად სერიოზულად იფიქროს ზოგიერთ ტერმინზე (ვგულისხმობ მხოლოდ ტერმინებს და არა პრობლემებს; პრობლემებზე სერიოზულად დაფიქრება ღირს), „სარკისმილმა არსებობის“ ჩემულ გამოცდილებას ასე გამოეხატა. ცნობიერების მთელი ჩემი „თეორია“ შეიძლება დავიდეს ერთი აღრინდელი განცდის მომენტზე. „ცივილიზაციასთან შეხვედრის პირველი შთაბეჭდილება, ერთის მხრივ, და ყრუ ცხოვრებისა — მეორეს მხრივ.“

ვგრძნობდი, რომ აღნიშნულ სიტუაციაში ადამიანად დარჩენის ცდა გროტესკულია, სასაცილოა. ცივილიზაციის საფუძვლები იმდენად შეირყა, რომ საკუთარი სწეულებების გამოაშკარავება, განხილვა, გააზრება შეუძლებელი გახდა. და რაც ნაკლებად შეგვეძლო მათი გამოაშკარავება, ისინი მით უფრო, რჩებოდნენ რა სიღრმეში, სახიფათონი ხდებოდნენ და უკვე იწყებოდა ფარული, შეუმჩნეველი გახრწნა, რომელიც დაკავშირებულია იმასთან, რომ იღუპებოდა ცივილიზაცია, რომ არა აგორა.

1917 წელს დაინგრა დამპალი რეჟიმი, ჩვენ კი ჯერ ისევ თან გვსდევს ძირგამომპალი უშველებელი ხუზულის მტერი და მჭკვარტი, ჯერ ისევ გრძელდება „სამოქალაქო ომი“. სამყარო ჯერ ისევ საეგეა დაუტირებელი მსხვერპლით, მორწყულია აურაცხელი სისხლით, გაურკვეველია აურაცხელი დაღუპულის ბედი და ესეც მოითხოვს მომხდარის აზრის გარკვევას. ერთია დაიღუპო და გასაგები იყოს, რომ დაღუპე, მაგალითად, გამათავისუფლებელ ომში და სულ სხვა საქმეა მოისპო ბრმად გველურებაში ისე, რომ დაღუპვის შემდეგაც საჭირო იყოს შენი დაღუპვის აზრს ძიება. მაგრამ სისხლი მაინც იღვრება ხან იქ, ხან აქ, ისევე, რო-



გორც მოციქულთა საფლავებზე — ლე-
გენდებში, სასუბით მოულოდნელ აღ-
ვილებში და ყოვლად გაუგებარ ვითა-
რებებში.

და ჩვენ ჯერ ისევ ისე ვცხოვრობთ,
როგორც შორეული მემკვიდრეები, იმ
„სხიური“ დაავადებისა, რომელიც ჩემ-
თვის ნებისმიერ ხიროსიმაზე საშინე-
ლია. ვცხოვრობთ, როგორც უცნაუ-
რი მემკვიდრეები, რომლებსაც ჯერ
ჯერობით ცოტა რამ გავვივია და ჩვე-
ნი მოთქმა-ვაებით ცოტა რამ თუ გვის-
წავლია. ჩვენს წინაშეა თაობები, რომ-
ლებსაც თითქოს არ მოუციათ შთამო-
მავლობა, რადგან იმას, რასაც თავის
თავში არ შეუქმნია ნიადაგი, სიცოც-
ხლის ძალები ამოზრდისთვის, აღმო-
ცენებისთვის, არც შობა შეუძლია. და,
აი, დავბორიალობთ ქვეყნებიდან ქვეყ-
ნებში უენონი, მეხსიერებადახლარ-
თულნი, გადაწერილი ისტორიით, ისე,
რომ არც ვიცით, სინამდვილეში რა
ხდებოდა ჩვენს ირგვლივ და თვით
ჩვენში. და არ ვგრძობთ თავისუფლე-
ბას და პასუხისმგებლობას რათა ვი-
სარგებლოთ ამით. სამწუხაროდ, დღე
საც დედამიწის უზარმაზარი, განცალ-
კვებული სივრცეები აღსავსეა ასეთი
„სარკისიქითა ანტესამყაროთი“, რო-
მელიც ადამიანთა გადაგვარებული სა-
ხის ველურ სანახაობას წარმოადგენს
„სარკისიქიდან მოსულნი“, რომლებიც
მხოლოდ მარტორქისა და კალიის ეგ-
ზოტიკური ნაჯვარის სახით თუ შეიძ-
ლება წარმოვიდგინოთ, უმნო ფერხულ-
ში ჩაბმულან და თავიანთ ირგვლივ
სიკვდილს, შიშის ზარსა და აუხსენ-
ლი დავიდარაბის სისმტერეს თესავენ.
მათ, „შუადამეულთ და კუზიანებს,
მზრებით მოაქვთ შიშის სილიანი ქარ-
ტხილები და დუმილის „წებოვანი
წყვილი“ (ფ. გარსია ლორკა, „რომან-
სი ესპანურ ჟანდარმერიაზე“).

და ამიტომ, როცა მესმის ეკოლოგი-
ურ უბედურებებზე, შესაძლებელ კოს-
მიურ შეჯახებებზე, ბირთვულ ომზე,
სხივურ დაავადებაზე, ან შიდსზე, ყვე-
ლაფერი ეს ნაკლებდ საშინელი და
უფრო შორეული — შესაძლოა, ვცდე

ბი, წარმოსახვა არ მყოფნის, — რაც
მგონია, ვიდრე ის მოვლენები, რომლე-
ბიც შე აღეწერე და რომლებიც სინამ-
დვილესი ყველაზე საშინელი კატას-
ტროფია, რამეთუ ის უშუალოდ ეხება
ადამიანს, რომელიც შეადგენს ყველა
ამ გარე უბედურებათა სათავეს.

თარგმანი ჯუმაზარ თითხაიანი

შანიშნაობი:

1. როგორც ჩანს, არსებობს რაღაც ერთიანი,
ფუნდამენტური სტრუქტურა ცნობიერებისა, სამ-
ყაროს ონტოლოგიაში მისი ობიექტური, გარეგ-
ნულად დაუკავშირებელი არსებობისა და ძირ-
ფესვიანობისა, რისი ძალითაც სხვადასხვაგვარი,
გარეგნულად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი და
შორეული მოვლენები ამ სტრუქტურის სხვადა-
სხვა დონეზე ფართო ანალოგიებს წარმოადგე-
ნენ. ეს ფანასკელნი რაღაც აზრით შეიძლება
განვიხილოთ როგორც ცნობიერების თვისებათა
მეტაფორები; ცნობიერებისა, რომელიც ობიექ-
ტურად ინკორპორირებულია სამყაროს აგებუ-
ლებაში (იმ ზომით, რა ზომითაც შესაძენეია
ადამიანის მიერ და რა ზომითაც ადამიანი მას-
ში ზორციელდება).

2. სინტერესო საკითხია: შესაძლოა თუ არა
არსებობდეს საეგზეთ სხვა ენა იმავე სემანტი-
კისა და სინტაქსის არსებობისას?

3. **კარტეზიანელობა**, მიმართულება XVII
XVIII სს. ფილოსოფიისა და ბუნებისმეტყველე-
ბაში. მისი თეორიული წყაროა ფრანგი ფილოსო-
ფოსის რ. დეკარტის (ლათინიზებული გვარია
კარტეზიუსი, საიდანაც მოდის „სახელწოდებ-
კარტეზიანელობა) მოძღვრება. კარტეზიანელობა
არის თანმიმდევრული **დეკარტიზმი**, რომელიც
მკაცრად მიჰყავს სამყაროს ორ თავისთავად
სუბსტანციად — ერთია განუფენილი სუბსტანცია
მეორე კი — მოაზროვნე სუბსტანცია... კარტე-
ზიანული გნოსეოლოგიის ამოსავალი პრინციპე-
ბია ცნობიერების თვითშეკველობა და თანდა
ყოლილი იდეების თვალსაზრისი — **ვიარტე**.

5 აგორა — ძველი ბერძენების სახალხო ყრი-
ლობა, აგრეთვე მოედანი, სადაც ეს ხდებოდა.
აგორაზე საყაროდ წყდებოდა დემოკრატიული
მმართველობის დროებში საზოგადოებრივი
ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი საკითხები.

სვანთა ერისთავების ვარლანისკათა მეორე შეკვეთილი ჭედური სატეხის თარიღისათვის

ამირან ჩხარტიშვილი

ქართულმა ჭედურმა ხელოვნებამ განვითარების ძალზე რთული და დიდი გზა განვლო. მისი ფესვები საუკუნეებში იკარგება და სრულიადაც არ არის საკვირველი, რომ შუა საუკუნეებში მან საკუთარი მხატვრული მანერა და სტილი შეიმუშავა.

ქართული ჭედური ხელოვნების სისტემატური მეცნიერული შესწავლა ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დაიწყო. მრავალი მნიშვნელოვანი გამოკვლევა გამოქვეყნდა, როგორც ქართველ ასევე უცხოელ მკვლევართა მიერ, მაგრამ, როგორც სახეებით სამართლიანად წერს აკად. გიორგი ჩუბინაშვილი „დღესაც ჯერ კიდევ ვერ ხერხდება ყველა ძეგლის ქრონოლოგიური განთავსება. არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ შესწავლის პირველ საფეხურზე ვართ“.¹ აკად გ. ჩუბინაშვილი ამას 1957 წელს წერდა. ამის შემდეგ მრავალი საყურადღებო ნაშრომი დაიბეჭდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, გასაკეთებელი და, განსაკუთრებით, დასახუსტებელი, ჯერ კიდევ ძალზე ბევრი გვაქვს.

წინამდებარე წერილში ჩვენ ვეხებით ერთ საკმაოდ მცირე, მაგრამ ჩვენი აზრით მნიშვნელოვან მონაკვეთს, რომელიც დღემდე სრულყოფილად შესწავლილი არ არის და რომლის დაზუსტება აუცილებელია ქართული ჭედური ხელოვნების აღორძინების, გარკვეული ეტაპის დასადგენად.

აკად. გიორგი ჩუბინაშვილის აზრით, ქართული ჭედური ხელოვნების ყველაზე ნაყოფიერი და მხატვრულად საინტერესო ხანა X-XI საუკუნის პირველი ნახევარი იყო, ხოლო XI საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება ამ დარგის დაქვეითება. „სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჭედურობის განვითარება ჩიხში მოექცა. იწყება XI ს-ის შუაწლების ოსტატთა მონაპოვრის პირობითი განმეორება, ე. ი. განმეორება სასწავლო მიზნით, სწორედ განმეორების წესით, თვით შესრულების მხატვრული ამოცანის ღრმად გაგების გარეშე“.² შემდეგ პატიცემული მკვლევარი აგრძელებს: ჭედურ ხელოვნებაში XI საუკუნის შუა წლებამდის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, ერთი მხრივ, რე-



ლიეფის ამოცანის სკულპტურულ გადაწყვეტას, მეორე მხრივ — კომპოზიციითა და დეკორატიულ-ორნამენტულ დამუშავებასა და მორთვას. XII ს. (და, რამდენადაც შეიძლება ვიმსჯელოთ მცირეოდენ გადარჩენილ ნიმუშთა მიხედვით, უკვე XI ს-ის მიწურულიც) ამ ორი მხარის შემდგომ განვითარებას კი არ წარმოადგენს, არამედ მკვეთრი გარდატეხის სურათს: სკულპტურული ამოცანები ჩიხში მოექცა, მათ დაკარგეს დამოუკიდებელი მხატვრული ამოცანის მნიშვნელობა; ხოლო ყოველი ცალკეული კომპოზიციის დეკორატიულ-ორნამენტულმა გადაწყვეტამ დაკარგა აგების უშუალო და თავისუფლება; გაჩნდა მისწრაფება მათემატიკური სიზუსტით აგებული და ზედმეტად დატვირთული კომპოზიციისადმი.³ აკად. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, XI ს-ის მეორე ნახევარსა და XII ს-ში ქართველი ოსტატები ცდილობენ ადრე შემუშავებული სახეების გადამუშავებას. „შეიძლება შევინშინოთ, როგორ ცდილობს ოსტატი თავის პლასტიკურ ნიჭს აუნახლაუროს დანაკარგი იმით, რომ ბორტსა და შარავანდებში ყოველ ფოთოლს ჰქვდს, როგორც თავისი მოცულობით ფონისადმი დაპირისპირებულ სხეულს, თუმცა, რეალურად ეს, რა თქმა უნდა, გაუმართლებელია“.⁴

როგორც ვხედავთ, XI საუკუნის მიწურულში აკად. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ქართული ქედური ხელოვნების განვითარება ჩიხში მოექცა. XI საუკუნის მეორე ნახევარი მკვლევარს „მკვეთრი გარდატეხის“ პერიოდად მიაჩნია. ამ მოვლენის ერთ-ერთი მიზეზი არის მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ ქრისტიანული ლეგენდის გმირთა გამოსახვის აკრძალვა, რაც ეხებოდა სწორედ სკულპტურულ გამოსახვას, მაშინ, როდესაც ფერწერით გამოსახვას, პირიქით, ხელს უწყობდნენ და ნერგავდნენ კიდევ. დარჩენილი ძეგლების თანახმად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ეკლესიის ეს ჩარევა აქტიურად გამოვლინდა XI საუკუ-

ნის მეორე ნახევარში⁵ ამ მოსაზრებათა დასამტკიცებლად განვიხილოთ ვარდანიძეების შეკვეთით შესრულებული რამოდენიმე ხატი.

ფაყის ჭაქური ხატი

ხატი თავის დროზე ინახებოდა სოფ. ფაყის (ლენტეხის რაიონი) ძველ ეკლესიაში. ცნობები დაცული აქვს აკად. ე. თაყაიშვილს⁶. ვედრების კომპოზიცია შესრულებულია ერთ ვერცხლის ფირფიტაზე. ხატზე გამოსახულია ქრისტე, მარცხნივ იოანე ნათლისმცემელი, მარჯვნივ ღვთისმშობელი. შესაბამისი ასომთავრული წარწერით. ხატის საკმაოდ ფართო ჩარჩოზე რომბისებური, რელიეფური, გეომეტრიული ორნამენტია და მასში ჩასმულია მრგვალი მედალიონები წმინდანთა მკერდამდე, რელიეფური გამოსახულებებით. ზედა ვერტიკალურ ჩარჩოზე ისევ ვედრების კომპოზიციას მოცემული; შუაში ქრისტე, მარჯვნივ იოანე ნათლისმცემელი, მარცხნივ ღვთისმშობელი, კუთხეებში მთავარანგელოზები. ქვედა ჩარჩოზე ხუთი წმინდანის გამოსახულება, ჰეკერდზე თითო. ხატი მთავრდება ლამაზი, რელიეფური, ასომთავრული წარწერით. აკად. გიორგი ჩუბინაშვილი მიუთითებს, რომ ჩარჩოზე მოთავსებული ვედრების კომპოზიცია ჩვეულებრივია, მაგრამ ღვთისმშობლის ფიგურა მარჯვნიდან მარცხნივაა გადატანილი. მეცნიერის აზრით სამი მედალიონი წმ. გიორგის გამოსახულებაა, სხვა წმინდანებია: გიორგი, თევდორე. ქვედა ჩარჩოს კუთხეებში ისევ მთავარანგელოზთა ფიგურებია. ხატის ქვედა ნაწილში მოთავსებული წარწერა ასე იკითხება: 1. ქ. მეოხებითა და შუწენითა წმიდათა მთავარ ანგელოზ თაისა(?) კლდისათა ვინებე მე მონა (მან) მათმან ვარ. 2. დან, სულკეთილისა ერისთავთ ერისთავისა ბაკურის ძემან შექმნად ამისა ხატისა და, წმიდანო მთავარ ანგელოზნო მეოხ ექმენ (ით) მწარედ ცოდვილ 3. სა სულსა ჩემსა და წარუშართე ბედ... ქ. შეიქმნა კელითა გიორგი

დვალის... ძისათა და გიორგი მობარა-
ქის (ან მუბარაქის) ძი) (სათა).

აკად. ე. თყაიშვილის აზრით, ხატი
წინათ ეკუთვნოდა კლდის მთავარანგე-
ლოზთა ეკლესიას, რომელიც ფაყის
მახლობლად მაღალ მთაზეა აშენებუ-
ლი. ვარდან, ძე ერისთავთ ერისთავი-
სა ბაკურისა, ცნობილი არაა.⁷ აკად.
გ. ჩუბინაშვილი ფიქრობს, რომ წარ-
წერაში მოხსენებული ვარდანი შვი-
ლია სულკურთხეულისა ერისთავთ-
ერისთავისა ბაკურისა.⁸ ეს ცნობები ხა-
ტის მხატვრული განხილვისათვის სა-
კმარისი არ არის. ხატი დაკარგულია,
ამის გამო მძიმე მდგომარეობაში ვართ.
ფოტოზე ძნელია გაარჩიო რელიეფის
სიმაღლე, მისი ცვალებადობა, რასაც
უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, შესრუ-
ლების ტექნიკურა დონე და სხვ.

ქრისტეს ცენტრალური ფიგურა
მკვრივი, პროპორციული და ძლიერია.
სამოსლის ნაოჭები მჭიდროდ ეკერის
სხეულს და კარგად ავლენს მის ფორ-
მას, მოცულობას. სხეულის ნაწილს
ფარავს დიდი, ჭედურყდიანი წივნი.
მხატვრულად კარგადაა დამუშავებული

ქრისტეს მარჯვენა ხელის მტკვანი
მაჯა. ხელის ზედა ნაწილი თითქმის
არ არის გამოყოფილი სხეულის მთლი-
ანი ბლოკისაგან, ამიტომაცაა ქრისტეს
ფიგურა უჩვეულოდ ფართო. სამოს-
ლის ნაოჭები ღრმა არ არის, ისინი
სხვადასხვა ფორმისაა. ქრისტეს მო-
გრძო სახეზე მოკლე წვერი, დიდი და
ფართო, სწორი ცხვირი და თვალები,
მაგრად მოკუმული პირი, ამოზურცუ-
ლი ტუჩები, თხელი, შუაზე გაყოფილი
თმა ფიგურის სახეს დაძაბულ შიშ-
ბეჭდილებას აძლევს. რელიეფური შა-
რავეანდედი პროპორციულად ფიგურაზე
დიდია, ფიგურის შესრულებაში იგრ-
ძნობა გამოცდილი ოსტატის ხელი.
იგი კარგად იცნობს ქრისტეს იკონო-
გრაფიულ ტიპს და საკმაოდ მაღალი
გემოვნებით გადმოგვცემს მის ზოგად,
გავრცელებულ სახეს. ფიგურას არც
ღრამატიზმი და არც პლასტიკურობა
აკლია. ღვთისმშობლის ფიგურა შე-
დარებით უფრო სქემატურია; პატარა,
მოგრძო თავი ნაკლებადაა მოდელირე-
ბული. ტანსაცმლის ნაოჭები ღრმა,
ერთფეროვანი და მშრალია, ის არ

ფაყის პედური ხატი





ეკვრის სხეულს და ამის გამო მთელა ფიგურა თითქოს ჰაერითაა გაბერილი. ღვთისმშობლის ხელები მოკლე, მტკეუნები მძიმე და უხეშია; გრძელი ცხვირი, ვიწრო შუბლი, ძლიერად ამობურცული ლოყები, უხეშად მოხაზული ყბა, მაღალი ყელი, უჩვეულოა იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს ქრისტესა და ღვთისმშობლის ფიგურები სხვადასხვა ოსტატის მიერ იყოს შესრულებული. ეს ალბათ ჩვეულებრივი მოვლენაა თუ გავიხსენებთ, რომ ხატის წარწერაში ორი ოსტატის სახელია მოხსენებული. მათი მხატვრული დონე, როგორც ჩანს, სხვადასხვა არის. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა ფორმით სხვაგვარაა გადაწყვეტილი; ფიგურის თავი პირდაპირ, კისრის გარეშე დევს ტანზე და ამიტომაც ფიგურა მოკლე და უპროპორციო არის. ხელები მოკლე, მტკეუნები მძიმე და უხეში აქვს. მორბო თმა და წვერი შედარებით კარგადაა დამუშავებული. გრძელი და მაღლა აზიდული, მოკლე და სქელი ცხვირი, დახუჭული თვალები, წარბები, ქრისტესკენ მკვეთრად შებრუნებული ფიგურა, ემოციური და დინამიკურია. ტანსაცმლის ნაოჭები იმეორებს ღვთისმშობლის ფიგურის ფორმას, თუმცა იგი უფრო ფართო, ღრმა და ცოცხალია. ხატის ფონი გლუვი და დაუმუშავებელია, ამიტომაც ფიგურები გარკვევით, მკვეთრად და რელიეფურად იკითხება. როგორც ვხედავთ, ხატის დამუშავების სტილი, მხატვრული ხერხი, ქართული ჭედური ხელოვნების ადრინდელი ეტაპისთვის დამახასიათებელი სტილია; ამიტომაც არის, რომ ხატის ფონი დამუშავებული არ არის, ნაკლები ყურადღება ექცევა მის დეკორატიულად გაფორმებას. ფიგურები მკაცრი, ძლიერი და მონუმენტურია. შედარებით მოუქნელი და მძიმე, ფორმები ნაკლებად დახვეწილი. თუმცა არ შეიძლება ისიც არ აღინიშნოს, რომ ფიგურები სრულებითაც არ ტოვებენ არქაულ შთაბეჭდილებას. მათი პლასტიკური დამუშავება გარკვეულად სცილდება ადრეული ძეგლების

მხატვრულ დონეს. ხატის ჩარჩო, როგორც ითქვა, გეომეტრიული ორნამენტითაა გაფორმებული, ორნამენტი დახვეწილი და ფაქიზია, თუმცა ორნამენტის მხატვრულ ღირსებაზე რაიმეს თქმა მაინც ჭირს. ამ სახის ორნამენტი ხშირია როგორც ადრინდელ, ასევე გვიანი ხანის ძეგლებზე.

**ფაჩის ეკლესიის მეორე
ქედური ხატი**

აღნიშნულ ხატზე აკად. ე. თაყაიშვილი ძალზე მოკლე ცნობას გვაწვდის. მისი აზრით, ხატი ოქროთი დაფერილი ვერცხლია (ზომები 69X32 სმ.). ფირფიტის ფორმა იმეორებს ფაყის პირველი, კედლების ხატის ფორმას, თუმცა კომპოზიცია იგივე არ არის. წარწერა ხატისა არ შენახულა. ეს ხატი იმავე ოქრომჭველთა ნახელავი უნდა იყოს; რომელთაც განუჭვდიათ წინა ხატი⁹ აკად. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ფაყის მეორე ხატი საგრძნობლად განსხვავდება ფაყის პირველი («ვედრების») ხატისაგან. მეორე ხატი შესრულებულია სამ ფირფიტაზე; ფიგურებს ერთმანეთისგან რელიეფური ხაზი გამოჰყოფს. ფიგურათა ვინაობის აღმნიშვნელი ასომთავრული წარწერები გრაჟირებულია და არა რელიეფური, როგორც ფაყის «ვედრების» ხატზე. ფიგურები უფრო ახლოსაა მოტივილი მნახველთან და ამიტომაც ისინი უფრო დიდი და მონუმენტურია, მოცულობა უფრო ძლიერი; ტანსაცმლის ნაოჭები ღრმა და დეკორატიული, სხეული მძიმე და პლასტიკური, ფონი დეკორატიული ელემენტებით დატვირთული, დაკორატიულობას კიდევ უფრო ამღიერებს ანგელოზთა ფრთები, რომელიც ავსებს ხატის საღა ფონს კუთხეებში. ქრისტეს მხრებთან, ოღნავ მაღლა, წრეხაზებში ჩაწერილი შვიდქიმიანი ვარსკვლავია. ქრისტეს მოკლევისრიანი თავი მკერდავდ ზის მხრებზე. წინ წამოწეული მხრები გულმკერდს უკან სწევს. ქრისტეს მაკურთხეველი მარჯვენა უტრირებული და



ფაყის ჰედური ხატი

უხეშია, არ ჩანს მარცხენა ხელის მტევანი, რომელშიაც წიგნი უჭირავს; იგი თავისი ფორმით იმეორებს ფაყის „დეისუსის“ ქრისტეს მარცხენა ხელის ფორმას. ხელები იდაყვიდან მტევანამდე აჭც მოკლეა. სახეები მრგვალი, ცხვირი სწორი და მოკლე, თვალები ვიწრო, შუბლი დაბალი, თმა სქემატური, ტუჩები მაგრად მოკუმული და ამობურცული. აკად. ე. თაყაიშვილის მტკიცება — ფაყის ორთავე ხატი თითქოს ერთი და იგივე ოსტატის მიერ იყოს შესრულებული, მთლიანად საფუძველს მოკლებული არ ჩანს, თუმცა განსხვავება მათ შორის იმდენად საგრძნობია, რომ ამჟამად, როცა ხატი დაკარგულია და არც წარწერაა შენახული, გარკვეულად რისიმე თქმა ძნელია: ადვილი შესაძლებელია ეს ხატები მართლაც ერთი შემკვეთისა და ფაყის „ვედრების“ ხატის ოსტატების მიერ იყოს შესრულებული.

**ლაბეჰინის ფიდა გიორგის
ჰედური ხატი**

ხატი დაცული იყო ლაბეჰინის ეკლესიაში (ცაგერის რაიონი). 1924 წლიდან ინახება საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში. ხატი ვერცხლისაა, დაზიანებულია. მუზეუმში გადაიტანეს ახალ ფიცარზე. დაზიანებულია

ხატის მარცხენა ჩარჩო, შუა ნაწილი, გაწყვეტილია წარწერა, რომელიც ხატის მარცხენა მხარეზე ფონს გასდევს ზემოდან ქვემოთ. წარწერა დიდია, ლამაზი, ასოები წერილი და სხვადასხვა სიმაღლის, სიტყვები ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ორი წერტილით. დაზიანებულია წმ. გიორგის თავი, მარცხენა მხარი და ხელის ნაწილი. რამდენიმე ადგილას ამოვლეულია ფონის ნაწილი, შარავანდედი, მარცხენა მხარი. 1910 წელს ხატი ნახა აკად. ე. თაყაიშვილმა პატ. გველეგარი ხატს ასე აღწერს: ხატი წმიდა გიორგისა, ვერცხლისა, ოქროთი დაფერილი, ნაჭედი. 62X48 სანტ. წმ. გიორგი წარმოდგენილია სრულის ტანით, ფეხზე მდგომარე, რომაული სამხედრო ტანისამოსით; მარჯვენა ხელში ლახვარი უჭერია; მარცხენა დადებული აქვს ფარზე, რომელიც ლამაზად შემკობილია. ეზო ხატისა გამშვენებულია ვენანის შტოს მსგავსი ზღართულებით. აშია ღურსმული მერმინდელია. ეტყობა ეს ხატი დიდად დაზიანებულა მიწისძვრის დროს, ძლიერ დაჭყლეთილა და შემდეგ შეუკეთებიათ, აშია გამოცვლიათ, მაგრამ ამის შემდეგაც კიდევ დაზიანებულა. დაზიანებულია ნამეტნავად ქვემო ნაწილი; ქვემო აშია აკლია ორივე მხარეს თავისა უწერია ლამაზი და დიდი ასომთავრულით: „წ-ა გ-ა“. მეორე დიდი წარწერა ასომთავრულით:

ჩამოგრძელებულია ზემოდან ქვემოთ მარცხნივ სურათისა, 24 სტრიქონად. მაგრამ წარწერა დაზიანებულია, ქვემოთ მარჯვენა მხარეს ადგილები მოგლეჯილია, ასოები აკლია; ამას გარდა სიტყვები შემოკლებით არის წარმოდგენილი. აზრით მიმატებულს ასოებს ჩვენ ფრჩხილებში ვსვამთ".¹⁰ აკად. ე. თაყაიშვილი წარწერას ასე კითხულობს: მე იოანე ვარდანის - ძემან სუანთ(ა) ერისთავმან, ქუჭურჭლეთ(ა) უხუცესმან და პროტოსტრატორმან, მოვჭედე ხატი ესე წმიდისა გიორგის(ა) მთავარ მოწამისა, და დავასუენე საყდარსა შენს(ა) ოჩამისასა (?) საქსენებლად სულისა ჩემისა, მშობელთა ჩემთა და შვილთა ჩემთათუს, რაათა ამით ხატითა მოგენდო მას დღეს(ა) მე და შვილნი ჩემნი და მოგუცე თავმდებად... ლითაგლი... ობისა (?) და ჩუენისათუს შენ ქუელმან და მკენელმან".¹¹ აკად. ე. თაყაიშვილს ეს წარწერა ფრიადს საინტერესო წარწერად მიაჩნია, მაგრამ პატივ. მკვლევარმა არ იცის ვინ არის ეს ვარდანისძე. სანამ ამ ფეოდალის მოღვაწეობის დროს შეეხებოდათ განვიხილოთ თვით ხატის მხატვრული ღირებულება.

ხატზე წარმოდგენილი წმინდა გიორგის რელიეფი, მართალია, ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ მაინც შეიძლება გაირკვეს, რომ იგი დაბალი რელიეფითაა შესრულებული. ამიტომ ორნამენტულ ფონზე წარმოდგენილი, დაზიანებული ფიგურა ძნელად იკითხება როგორც ვნახეთ, ფაყის ხატების ფონი გლუვი, სადა იყო. ფიგურები უფრო რელიეფური და მკვეთრი, ნახატი შედარებით მკვირივი, შინაგან დინამიკას მოკლებული. ლაბეჭინის წმ. გიორგის ფიგურა უფრო მოქნილი, დინამიკური და პლასტიკურია, იგი მოძრაივი, რიტმული და თავისუფალი ფიგურაა. აქ ზედმიწევნით კარგად ჩანს განვითარების მომდევნო ეტაპი. მოქანდაკე ცდილობს ფიგურას მისცეს მეტი შინაგანი თავისუფლება. ააგოს იგი ზუსტად. თუმცა ჩვეული ფრონტალურობისაგან

ოსტატი ჯერ კიდევ არ განთავისუფლებულია. მიუხედავად ამისა, გადამგებულია დიდი ნაბიჯი რელიეფის პლასტიკურად ათვისების გზაზე. რელიეფი თანდათან თავისუფლდება შინაგანი შეზოჭილობისაგან და ფიგურის აგებულება მეტყველ-პლასტიკურ იერს იძენს. ფიგურის კონტური არ არის მკვეთრი, იგი რბილად არის მოდელირებული და თითქმის ერწყმის ფონს. ფიგურის ზუსტი ნახატი, სწორი თავისუფალი დგომა, მას ათავისუფლებს ყოველგვარი პირობითობისაგან. მხედარს აცვია მოკლე ჯაეშანი, რომლის გაფორმება ახლოსაა ჯუმათის წმ. გიორგის ხატთან (იხ. ქვემოთ), ჯაეშანის ქვემოთ კაბის ნაწილი დეკორატიულია. ფონი შევსებულია გრავირებული წრეებში ჩასმული, მრავალყურა ფოთლებისაგან შემდგარი ორნამენტით, რომელთა ბოლოები ზოგჯერ წვეტიანი, ზოგჯერ მრგვალია. ფართო ფოთოლი ტექნიკურად კარგად არის დამუშავებული, მხოლოდ მოცულობის გარეშე მათი ფონი პუნსონით არის დაჩხვლებული, ფოთლების ფორმა იცვლება; ფიგურის ფეხებთან და ხელთან მისი მოცულობა მცირდება. წრეხაზებს გარდა ფოთლები ზოგჯერ უბრალოდ ფონზე დევს, მცენარეთა ღეროებისა და სამყურა ფოთლის სახით. ორნამენტი ძალზე დანაწევრდა, თუმცა ამასთან შეიძინა დინამიკურობა. ასომთავრული წარწერაც ამავე დეკორატიულ, ორნამენტირებულ ფონზეა შესრულებული. როგორც ვხედავთ ფიგურის აგებაში და საერთოდ კომპოზიციის შექმნაში სრულებით გაქრა ის მონუმენტურობა და სიმკაცრე, რაც ადრეული ძეგლები-სათვის იყო დამახასიათებელი. ახლა ორნამენტი უფრო ემოციური, თბილი, მოქნილი, მოძრაივი და ელასტიკური გახდა. ფიგურათა საერთო, ზოგადი სახე შეიცვალა კონკრეტული, ბუნებრივი მოძრაობითა და ხასიათ-განწყობილებით. ეს ცვლილებები ეპოქის დამახასიათებელი ცვლილებები და შეხედულებებია და იგი იგრძნობა თითქმის ხელოვნების ყველა დარგში. აღ-



ნიშნული ხატის ორნამენტი ახლოსაა მღვიმევის ხატების ფორმის დეკორატიულ ვაფორმებასთან, ასევე უახლოვდება იგი იენაშის, ფხოტრერის რუსუდანის მიერ შეკვეთილი ხატის ორნამენტს. შესრულების მანერით ისინი ძალზე ახლოსაა ერთმანეთთან, ამიტომ ჩვენი აზრით ლაბუჭინის წმ. გიორგის ხატის ფონის ორნამენტული დამუშავება უფრო XII-XIII საუკუნეების ძეგლების წრეს უნდა მივაკუთვნოთ.

ლანჩვალის (მესტიის) წმინდა გიორგის ქაღური ხატი

სამწუხაროდ ხატის უმეტესი ნაწილი ამჟამად დაკარგულია. გადარჩა მხოლოდ მისი ცალკეული ფრაგმენტები (ჩარჩოს ნაწილი, ფონი და წარწერა). ხატი დაღუპვამდე იმყოფებოდა სოფლის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში — აკად. ე. თაყაიშვილს თავის ნაშრომში აღწერილი აქვს მესტიის წმ. გიორგის ივანე ვარდანისძის წარწერიანი ხატი. მკვლევარი წერს „მესტიის წმ. გიორგის ხატი ივანე ვარდანისძის წარწერით. ეს ყოფილა ხატი აგრეთვე წმინდის გიორგისი ოქროსი. ნაჭედი 70X40 სმ. მშვენიერი ხელობისა, მაგრამ სანახეროდაც არ არის შენახული; ტანი წმინდანისა სრულებით აღარ არის, დარჩენილია მხოლოდ მშვენიერი დიდი ასომთავრული წარწერა სახელისა „წმ. გ-ა“. ეზო ხატისა ისეთივე ლამაზად არის შემკობილი ვაზის ყლორტების მსგავსი ორნამენტებით, როგორც ლაბუჭინის ხატი; ამათ აქაც რომ-ლურსბულია და დაცულია ნაწილობრივ მარჯვნივ და მარცხნივ: ორივე მხარეს რკინის რგოლებითა დარჩენილი წარწერა, ქვემო ნაწილზე მარცხნივ, თორმეტ სტრიქონია, დაზიანებულია, მაგრამ საერთოდ უფრო კარგად შენახული, ვიდრე წინა ხატზე. აზრით მიმატებული ასოები ფრჩხილებშია: „ქ. მე ითანე ვარდანის ძემან სუანთა ერის თაჲმან და მეჭურჭლეთა უხუცესმან, მოკვტლე ხატი ესე გიორგისი და და-

ვასუენე ეკლესიასა ... და მიკვტლე თედორეს რამათა ამით ხატითა ღმერთსა ევედროს დიდისა: სუანეთისათის“¹² შემდეგ მკვლევარი აგრძელებს: „პალეოგრაფიული ხასიათი ამ წარწერისა იგივეა, რაც წინა ხატისა, მხოლოდ აქ სიტყვები არ არის ისე შემოკლებული, როგორც პირველზე; აქ ეპითეტი „პრო-ხტონ“ არ არის, მაგრამ სიტყვები „რამათა ამით ხატითა“ აქაც განმეორებულია და აგრეთვე ხარისხი მეჭურჭლეთ უხუცესობისა. ორივე ხატი ერთი და იმავე ოქრომჭედლის ნახელავი უნდა იყოს“¹³ პატ. მკვლევარს მიაჩნია, რომ წარწერაში მოხსენებული ივანე ვარდანისძე მიუფე გიორგი III-ის დროის მოღვაწე პირი უნდა იყოს. შემდეგ მოჰყავს მეჭურჭლეთუხუცესობის ისტორია: „განხილული ხატები უნდა იყოს გაკეთებული 1177 წლამდის დემნას მოძრაობამდის. ამგვარად ეს ორი საყურადღებო წარწერა ჩვენ გვაძლევს ცნობას ერთ უძველეს ვარდანისძეზე, სვანთა ერისთავზე, ვარდან ერისთავი, პირველად იხსენიება გიორგი მეორის დროს (1072-1089) აქედან უნდა მომდინარეობდენ ვარდანისძენი“¹⁵ ლანჩვალის (იგივე მესტიის) ხატის ორნამენტული ვაფორმება იმეორებს ლაბუჭინის წმ. გიორგის ხატის ორნამენტს; გრავირებული ხუთყურა ფოთლი, რომელიც ორ-ორი მუხლისაგან შედგება და ჩაწერილია ერთმანეთზე გეომეტრიული ღეროებით გადაბმულ წრეხაზებში; წრეხაზებს შორის დარჩენილი არეები კი შევსებულია ასევე გეომეტრიული ღეროების ხლართვისგან მიღებული ორნამენტით. ამგვარი ორნამენტი გვიანი უნდა იყოს, იგი XII-XIII საუკუნეებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენაა, მასზე ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ.

ლაბაქინის ღვთისმშობლის ქაღური ხატი

ხატი პირველად აღწერა აკად. ე. თაყაიშვილმა.¹⁵ ხატი ძველი ქართული ხელოვნების მუხუდში გადატანამდე

ინაზებოდა სოფ. ლაბეჭინაში. ხატს ეთაყაიშვილი ასე აღწერს: „ხატი ღვთის მშობლისა, ჩნვილდი მოიქრული ვერცხლისა. ნაკედი, 58X53 სმ. (იგივე ზომები აქვს გ. ჩუბინაშვილსაც) ღვთისმშობელი გამობერჯით გამოქანდაკებულია, ტახტზე მჯდომარე თავის წრე შემკობილია ძვირფასი ქვებით; წარწერა სახელისა ლამაზი, მსხვილი ასომთავრულით: დ-ღ ღ-ა აშია შემკობილი ყოფილა ბროწეულის ყვავილების მსგავსი ორნამენტით, მაგრამ დარჩენილია მარცხენა კუთხე თავში და მარჯვენა კუთხე ბოლოში; მარცხენა კუთხეში დაიკონსაეთ მთავარ ანგელოზია, ხოლო თავი აღარ შერჩენია; ქვემოთ აშიაზე წარმოდგენილნი არიან წელს-ხევითნი, ოთხ-კუთხედ მედალიონებში: წ-ა თ-ე (მარცხენა კუთხეში) წ-ა გ-ი (შუაში) და წ-ა ღ-ც (მარჯვნივ კუთხეში). მარცხნივ და მარჯვნივ წმ. გიორგისა, შუაში, ასომთავრული წარწერა არის, ორ სტრიქონად გამოქანდაკებული, მაგრამ მარცხენა ნაწილი ნაკლულია, თუმცა ადგილი ცარიელი არ არის. აშის ჩუქურთმისანი ნაწილით არის შემდეგ ამოვსებული; მარჯვენა ნაწილი სრულად არის. ასოები ხუცური ასომთავრულისა მარტივად და მშვენიერად არიან წარმოდგენილნი; ხოლო ორივე სტრიქონის ბოლოში თავდება მხედრული ე-ნით და ეს ე-ნი ისე არის გამოსახული, როგორც მეთვრამეტე საუკუნეში გვხვდება ჩამოყალიბებული. თუ თავში ნაკლულ ასოებს მიუმატებთ, წარწერას შემდეგი სახე ექნება: 1. ღმრთის მშობელი შეიწყაღე ერისთავი ჯინჯიხე; 2. ღმრთის მშობელი შეიწყაღე ერისთავი ვანდანე“.¹⁶ წარწერის პალეოგრაფიულად განხილვის შემდეგ ე. თაყაიშვილი ხატს მეთოთხმეტე საუკუნით ათარიღებს. აკად. გ. ჩუბინაშვილი ფიქრობს, რომ ხატი XI საუკუნისაა. ამასთან აკად. გ. ჩუბინაშვილის აზრით ლაბეჭინის ღვთისმშობლის ხატი არ არის მხატვრულად საინტერესო ნაწარმოები, მკვლევარი

ხატს ზელოსნურ, დაბალი დონის მუშევრად თვლის:

«Лабчевинская икона богородицы не является художественно самостоятельным, выдающимся, первоклассным произведением: это рядовая, не высокого качества, ремесленная вещь, как раз в том отношении, которое для чеканных произведений рассматриваемой эпохи является показательным и отличительным — в выявлении скульптурности фигуры»¹⁷.

ღვთისმშობელი ფონტალურად ზის ფართო და დეკორატიულად გაფორმებულ მაღალ საზურგაან ტახტზე. ღვთისმშობლის გვერდზე მარჯვნივ და მარცხნივ, ჩარჩოებზე ფეხზე მდგარი მთავარანგელოზთა მთლიანი ფიგურები (შემორჩენილია მარჯვენა ჩარჩოს ფიგურის ტანის უმეტესი ნაწილი). ჩარჩოს დანარჩენი ნაწილი მორთულია ორნამენტით (მარცხენა ჩარჩოზე ზედა ნაწილის ორნამენტის ორი მუხლი ქვევით არის ჩამოსატანი, მოჭედლობის ახალ ფიციარზე გადატანის დროს იგი თავის ადგილას არ მიუვრათ). ქვედა ჩარჩოზე მოცემულია სამი წმიდა მეომრის ოთხკუთხედში ჩასმული ნახევარფიგურები, ქვედა ჩარჩოზე ამ ფიგურათა შორის არე ორნამენტითაა შევსებული, მათ შორის კი რელიეფურა ასომთავრული წარწერაა მოთავსებული. წარწერის დასაწყისი ზედ ფოთოლზეა ამოყვანილი. ზედა, მარცხენა კუთხეში შერჩენილია ისანე ნათლისმცემლის ნახევარფიგურა.

ხატი გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით საკმაოდ დაბალი მხატვრული ღირებულებისაა. მისი ხაერთო კომპოზიციური სქემა, პლასტიკურობა, ფიგურის თავისუფალი და ძალდაუტანებელი შინაგანი რიტმი. განწყობილება, ძლიერად და ზუსტად მოხაზული კონტური, მხატვრულად ძალზე საინტერესოდ არის გააზრებული და შესრულებული. განსაკუთრებით საინტერესოა ღვთისმშობლის თავის შეფარდება მთელ ტანთან, რომელიც მკვრივია და მყარად ზის

მხრებზე. ფიგურა ოღნაე, თითქმის შუენჩნეულად დაგრძელებული პროპორციებისაა, რაც ამაღლებულ, პოეტურ განწყობილებას აძლავრებს. ფიგურის მხრების მომრგვალება, თავის, ყელისა და ხელების ფორმა, მათი ძლიერი ნახატი, მოცულობის გამოვლენის გრძნობა, საკმაოდ მოიკოჭლებს და ოსტატივერ აღწევს იმ განწყობილებას, რაც ასე დამახასიათებელია ამ ეპოქის ხელოვნებისათვის. ხატის შემსრულებელი მოქანდაკე სრულებით არ არის ახალბედა. ამაზე მეტყველებს აგრეთვე ქარგად შესრულებული ორნამენტული გაფორმებაც. მაღალი ოსტატობით შესრულებული მძიმე და მოცულობიანი ფოთოლი პლასტიკური და მეტყველია. ასევე შეგვიძლია ვთქვათ ხატის ჩარჩობებზე მოცემულ გამოსახულებებზე. განსაკუთრებით საინტერესოდ არის შესრულებული წმ. გიორგის გამოსახულება; მისი მოგრძო, კარგად დაძვენილი მკვირივი და ძლიერი ფიგურა, მხატვრულად საკმაოდ მაღალი რელიეფით არის შესრულებული. აკად. ე. თაყაიშვილი დაბეჯითებით არ ამტკიცებს, რომ ლაბეჭინის ღვთისმშობლის ხატი ვარდან ვარდანისძის შეკვეთილი იყოს. პატ. მკვლევარი უშვებს ამის შესაძლებლობას, მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ წარწერაში მოხსენიებულ ვანდანეს ვარდანად მივიღებთ, იმის შემდეგ, რაც აკად. გ. ჩუბინაშვილის წაკითხვით ხატის წარწერის ვანდანე, სხვა არავენაა გარდა ვარდანის, გამოდის, რომ ლაბეჭინის ღვთისმშობლის ხატი ჩვენთვის საინტერესო ვარდანისძეთა გვარის ერთ-ერთი წარმომადგენლის შეკვეთით შესრულებული ხატი აღნიშნული ძეგლი თავისუფლად დაუმშვენებს გვერდს ვარდანისძეების მიერ შეკვეთილ სხვა ძეგლებს. ამასთან იგი ჩვენი აზრით მესტიისა და ლაბეჭინის წმ. გიორგის ხატებზე ადრე უნდა იყოს შესრულებული.

**ჯუმათის წმინდა გიორგის
ჭეღური ხატი**

ჯუმათის წმინდა გიორგის ჭეღური ხატი პირველად აღწერა ისტორიკოს-



ჯუმათის წმ. გიორგის ხატი

მა დიმიტრი ბაქრაძემ.¹⁸ 70-იან წლებში ფოტო გადაიღო დ. ერმაკოვმა 1889 წელს, როცა ჯუმათის მონასტერი (მახარაძის რაიონში) მონახულეს აკად. ნ. კონდაკოვმა და დ. ბაქრაძემ, ხატი ადგილზე იყო.¹⁹ სამწუხაროდ; ამჟამად შემოგვრჩა მხოლოდ ხსენებული ფოტო და კონდაკოვისა და ბაქრაძის მიერ შესრულებული აღწერილობა. გარდა ამისა ხატი ადგილზე უნახავს პ. უვაროვას.²⁰ მკვლევარი აღფრთოვანებული დარჩა ხატის მხატვრული ღირებულებით. ყოველივე ეს საკმარისი მაინც არ არის, ამ უდავოდ უმნიშვნელოვანესი ძეგლის შესასწავლად.

ხატი ჯერ კიდევ აკად. ნ. კონდაკოვის მონასტერში ყოფნის დროს ძლიერად იყო დაზიანებული:

«Ныне образ более и более разрушается от дурного сохранения на ветхой доске, к тому же лопнувшей. Многие части иконы в виде висячих, порванных кусков: ныне оторвались и набиты на доске. Икона нуждается в особом смотреии, чтобы не разрушиться окончательно»²¹.

1921 წელს აღწერილი იქნა ჯუმა-



თის მონასტრის ნივთები, იმავე წელს სექტემბერში ჯუმათის ეკლესიის ვაძარცვის შემდეგ წმ. გიორგის ხატი დაიკარგა. ჩარჩოს ორი ფრაგმენტი შეუძენათ თბილისის ბაზარზე და ამის ქმედვე კერძო კოლექციიდან მოხვდა ერმიტაჟში (ლენინგრადი).

ჯუმათის წმინდა გიორგის ხატის შემკვეთი, წარწერის მიხედვით არის ერისთავთ-ერისთავი ვარდან ვარდანისძე. ხატის წარწერაზე აკად. გ. ჩუბინაშვილი წერს:

«Надпись, исполненная специаль-но разукрашенным шрифтом букв, принадлежавшим к числу наиболее красивых грузинских надписей, и расположенная на узкой полосе фона между левым бочком обрамления и копьем Георгия»²².

აღნიშნული წარწერა ასე იკითხება: ახოვანო მკედარო ქრისტესაო, შემწე ყვაე მონასა შენსა ერისთავთ ერისთავსა ვარდან ვარდანისძესა, ამინწ. ამ წარწერაში მოხსენებული ერისთავთ-ერისთავი ვარდან ვარდანისძე აკად. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, წერილობით წყაროებში ცნობილი არ არის.²³ ხატს აქვს აგრეთვე მეორე წარწერა: «დიდო ღმერთის მხედარო მფარველ ექმენ ბეშქენს გურიელსა და ძესა მათსა მიქელსა: წინაშე ღვთისა». როგორც ჩანს, ხატის ეს ნაწილი სხვა ხატისაა და ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის შეკეთების დროს იგი აქ დაუკრავთ დაკარგული ნაწილის ნაცვლად. აღწერის მიხედვით ხატის ზომებია - 68X41 სმ. ბაქრამის მიხედვით 71X40; აკად. გ. ჩუბინაშვილს სხვა ზომები აქვს მოცემული (80X55 სმ.). ჩარჩოს ზომაა 6 სმ. ჩარჩოსა და ფონს შორის დაფარებული არეხი 2 სმ. როგორც ვხედავთ ჯუმათის წმ. გიორგის ხატი ერთ-ერთი დიდი ხატია საქართველოში. თვით წმ. გიორგის ფიგურა 50 სმ-ზე დიდი ყოფილა (59 სმ.).

ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის ცენტრში გამოსახულია ფეხზე მდგარი, მარჯვენა ფეხზე დაყრდნობილი წმ. გიორგის რელიეფური ფიგურა. მას მარჯვენა ხელში შუბი უჭირავს, მარცხენა ხელი კი ფარზე უდევს. ფიგურა

რას ვკერძობზე, ლამაზად შესრულებული, ყვაელოვანი, რელიეფური ასომთავრული წარწერა აქვს წ-ა გ-ი ჩარჩოებზე მოცემულია ხუთ-ხუთი რელიეფური მედალიონი. ზედა ჩარჩოზე ორნამენტებს შორის სწორკუთხედში ჩაწერილი სამი ფიგურაა. წარწერის ფონი პუნსონით არის დაჩხვლული; წმ. გიორგის ფიგურის ფონი კი სადაა. გვერდით ჩარჩოებზე გამოსახული იყო შემდეგა წმინდანები: პეტრე და პავლე, ორი არ შენახულა; შემდეგ ნიკოლოზი და ოქროპირი (?) ბასილი (რომლის მხოლოდ წარწერაა შენახული), შემდეგი რელიეფის სახელი დაკარგულია, ბოლოს გამოსახულია წმ. მებრძოლები თევდორე და დიმიტრი.

წმ. გიორგის გამოსახულება საკმაოდ გავერცელებულია საქართველოში ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში იგი ხშირია და უძველესი X საუკუნეზე ადრინდელი არ არის.²⁴

ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის შესახებ აკად. გ. ჩუბინაშვილი წერს:

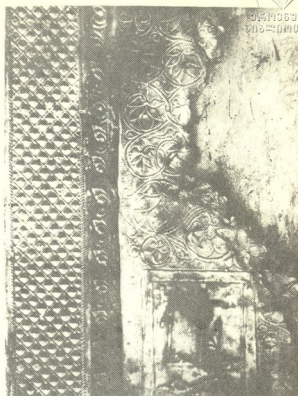
«Фигура Георгия на Джуматской иконе чарующе действовала на исследователей византийского искусства, обычно скупых на передачу художественных эмоций, как Н. П. Кондаков или П. С. Уварова. Последняя заявляет, что это пример «изящнейших юношеских изображений кавказской иконографии» что он «дышит особую прелестью, которая несомненно поражает и привлекает исследователя», что он мог бы «принадлежать эпохе Возрождения и конкурировать с лучшими «Флорентийской школы XV столетия, как напр., Донателловский Георгий из Ор Сан Микеле» и действительно, художник придал фигуре Георгия, которая изображает в иконографическом смысле стоящего на страже фронтально воина, мягкость, грацию путем контраста с переносом центра тяжести фигуры на правую ногу слегка отставленной левой и с отходом колычуги противоположную сторону, с естественно расходящимся движением рук, главное, с легким поворотом влево головы»²⁵.

აკად. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ჯუმათის წმ. გიორგის ხატი განსაკუთრებული მოვლენაა ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში. ეს უმნიშვნელოვანესი ძეგლი

«Заставляет меня считать Джуматского Георгия все-таки произведением более раннего этапа развития, как это удлиненность пропорции (именно от пояса вниз, как и у распятого на Бретском кресте) и передача объемности колчугой, как одного сплошного, нечлененного блока, без сужения тела к талии и расширенная к бедрам. В обоих моментах сказалось, как я полагаю, начальное еще ощущение пластичности в искании передать тело единым блоком, как о том говорилось при рассмотрении названных здесь и других памятников»²⁶... «Фигура Джуматского Георгия дана скульптором твердо поставленной на ногах и с дополнительным упругим колья и шита на землю»²⁷. შემდეგ აკად. გ. ჩუბინაშვილი აგრძელებს «Как завитки волос составляют подчеркнутые дополнительные объемы на массиве головы... Пластический характер в этой голове полностью достигнут мастером: однако, известного, нам, ставшего трафаретом, иконографического «лика» св. Георгия мы здесь не видим, при всем приближений к нему, особенно в отдельных элементах... С этим, удержавшимся еще в скульптуре Джуматского Георгия единым, нечлененным блоком фигуры, с близостью к самой первой стадии собственно скульптурной передачи предметов — их массива — в замкнутых контурах, естественно приходится связывать с движением левой руки»²⁸.

აკად. ჩუბინაშვილის აზრით, ფიგურის მარცხენა ხელი შედის ტანის ერთიან ბლოკში, ამიტომაც, რომ იგი ახლოსაა ტანთან. მკვლევარი ძეგლის მხატვრულ ანალიზს მისთვის დამახასიათებელი სიხუსტით გადმოგვცემს

«В данной теме — воин на страже — блочность фигуры, замкнутость ее единым контуром, на первых порах искания пластичности, простейшим образом обеспечивавшая жесткой фронтальностью фи-



ლანჩავლი. წმ. გიორგის ხატის ფრაგმენტი

გურს. Мастер Джуматского Георгия отклоняет этот подход, оставляет его в стороне — он уже охвачен интересом отразить внутренний механизм сопряжения частей тела в скульптурном произведении, он стоит на пути понимания живого организма, таким образом, он как бы отделяя руки от корпуса, высвобождает их из единого блока фигуры: дает правой руке сложное движение, совершенно независимое от остального корпуса — не только стройным изгибом, но с винтообразным поворотом сочленения. Движение левой отходит в противоположном от корпуса направлении, сохраняя вначале, от плеча, относительную близость к телу»²⁹.

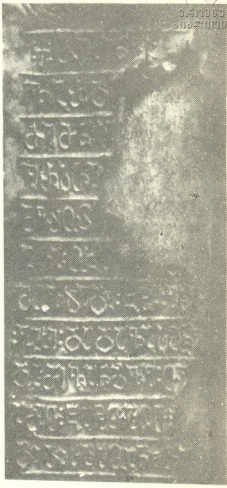
ჯუმათის წმ. გიორგის ფიგურის დგომა თავისუფალი, მყარი და პლასტიკურია. მოქანდაკე მაღალი პროფესიული ოსტატობით, დახვეწილი ფაქიზი გემოვნებითა და მხატვრული აღლოთი ქმნის მთლიან და შეკრულ, ამასთან ექდმწეულით ლაკონიურ კომპოზიციას. მიწაზე მყარად მდგარი ფიგურა მხოლოდ მარჯვენა ფეხს ეყრდნობა. ფიგურის ძირითადი პლასტიკური ღერძი, მისი მხატვრული ხაზი, ფორმის ისეთი ღრმა შეგრძნებითა და ტაქტით არის



ნაპოვნი, რომ მას სხვა არავითარი დამხმარე, დამატებითი საყრდენი აღარ სჭირდება. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ დაიკარგებოდა ის ძირითადი პლასტიკური ძალა: საფუძველი, რაც ასე ატყუვებს მნახველს. წმ. გიორგის მარცხენა ხელი მსუბუქად ეხება მიწაზე დადებულ დიდ, ოვალურ, ორნამენტირებულ ფარს. ფიგურის ოდნავ მაღლა აწეული მარცხენა მხრის მოძრაობა ძალზე მსუბუქი და ელასტიკურია. ასე რომ ფიგურის ეს ნაწილი საყრდენად არ გამოდგება და იგი მოქანდაკეს ასეთად არც მიუჩნევია. ხელი საკმაოდ არის დაცილებული ტანს და მას სავსებით საკუთარი ადგილი, ფორმა და რაც მთავარია, მოძრაობა გააჩნია. ხელი თავისი სიცოცხლით არსებობს, იგი მართალია კუმირშია ტანთან, გრძნობს სხეულის უმცირეს გადახრასაც კი, მაგრამ სრულებითაც არ ბორკავს სხეულს, მის საერთო მოძრაობას, პირიქით, უფრო ამძაფრებს მას, განაზავს პლასტიკას. მარჯვენა ხელი, რომელშიაც მხედარს შუბი უჭირავს, ასევე ძალზე მსუბუქი მოძრაობით გამოყოფილია მთელი სხეულის საერთო მოძრაობისაგან. მხედარი ძალზე დახვეწილი და ბუნებრივი მოძრაობით ავლებს ხელს შუბს. ხატის ეს ნაწილი სამწუხაროდ ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ თავისუფლად შეიძლება იმის გარკვევა, ეყრდნობა თუ არა ფიგურა შუბს. ხელის მსუბუქი მოძრაობა განზე გაწეული და ვერტიკალურად გადმოცემული ხელის ზედა ნაწილი არ იძლევა იმის განწყობილებას, რომ ფიგურის საყრდენი წერტილი იყოს შუბი. ჯუმათის წმ. გიორგის ოსტატს მომეტებულად გააჩნია როგორც პლასტიკური ხედვა, ასევე მაღალი პროფესიული ოსტატობა. ზუსტად და ცხადად რომ ვთქვათ, ფიგურის ძირითადი ღერძი მარჯვენა ფეხიდან ზეადმაველი ხაზია, რომელიც მოქანდაკეს მშვენივრად აქვს ნაპოვნი და ნაგრძნობი. გამოცდილი თვალი მაშინვე შეამჩნევს, რომ მხატვარი ზედმიწევნით იცნობს ადამიანის ანატომიას, მისთვის სამოსე-

ლი მხოლოდ სხეულის ზედაპირზე დევს, იგი ზუსტად ხედავს ფიგურის კონსტრუქციას და მიყურებულს საშუალებას აძლევს თვალს გაადევნოს ფიგურის კონსტრუქციას და შინაგან მოძრაობას, მის თავშეკავებულ დინამიზმს. რაც შეეხება მთლიან ფიგურას, მისი წინ წამოწეული მხრები, ფართოდ და ძლიერად მოდელირებული მკერდი, დაბლა დახრილი მარჯვენა მხარი, ზუსტად აღნიშნავს ფიგურის ბუნებრივ მოძრაობას; მარცხენა მხარი მაღლაა აზიდული და უფრო ძლიერად და ფართოდაა მოდელირებული. მკერდზე შეკრული მოსასხამის სამაგრი ლაბაზი, ცოცხალი ხაზებით ქმნის დეკორატიული დრაპირების ლამაზ ფორმას. მოსასხამის კონტური და ფორმა მკვეთრად ეყოფა ჯეჟმანს და საგრძნობლად განსხვავდება მისგან ფაქტურით. ეს ოსტატის მაღალ პროფესიულობაზე მეტყველებს. იგი ზუსტად და ზედმიწევნით დაუფლებია მასალას, კარგად გრძნობს მის ფაქტურას. როგორც ეხედავთ ფიგურის ეს ნაწილი დანაწევრებულია, არავითარ ერთიან ბლოკს აქ ადგილი არა აქვს იგი პლასტიკურად დახვეწილი, დინამიკური და ცოცხალია. მიუხედავად ამისა, ფიგურის საერთო მოცულობა მთლიანია, სწორედ ამ მთლიანობა გადასვლები ნიუანსირებული. ფიგურის ზედაპირი შეუმჩნევლად მალღდება და დაბლდება და ეს ცვალებადობა იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ფორმა ერთიანი, მკერივი და ძარღვიანია. ნახატი ზუსტი; ფიგურა იდაყვიებიდან ქვევით ვიწროვდება და მენჯთან შეუმჩნევლად ფართოვდება. არ არის აღნიშნული წელი. მართალია, წელი მკაფიოდ გამოყოფილი არ არის, მაგრამ მოცულობის მთლიანობისათვის, მთელი ფიგურის ძალისა და დგომის სიმყარისათვის, საყრდენი ღერძის ხაზგასმისათვის, ამისი მოთხოვნებილება არც არის. ეს არც ხედვა თვალში მნახველს. სამაგიეროდ ფიგურის მოძრაობისა და სხეულის საერთო ფორმის გადმოცემის ეს ზერხი ფიგურას მეტ ძალასა

და ენერგიას აძლევს. ფაქიზად და ზუსტადაა დამუშავებული მარცხენა ხელი-ოსტატი, ხედმიწევნით დახვეწილად და რაფინირებულად, თანაც უაღრესად პლასტიკურად გრძნობს ხელის ურთულეს ფორმას, ამუშავებს მას ვირტუოზულად, იძლევა მოძრაობის ბუნებრივობას: ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის მოქანდაკეს განვლილი აქვს განკითვრების დიდი გზა, მან კარგად შეისისხლხორცა ტრადიციულად დაკანონებული და მანამდე არსებული ყველა მიღწევა. ძლიერად მოდელირებულ თავზე მკვრივად და ბუნებრივად ზის სქელი თმა, რომელიც კულურებად ლაგდება და მთლიანად ფარავს შუბლს, ყურებს, თმის ქვეშ კარგად იგრძნობა თავის ქალის სიმკვრივე. თმა დამატებითი ფორმა კი არ არის, არამედ თავის ქალის ორგანული ნაწილია და მისი ერთიანი ფორმა. სახე რბილად არის მოდელირებული; სწორი ცხვირი და მაგრად მოკუმული პატარა ტუჩები; სახის მოგრძო ოვალი, ლოყების ფორმა, სრულებით განსხვავებულია აქამდე ჩვენთვის ცნობილი წმ. გიორგის ტიპისაგან. ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის წმ. გიორგის ფიგურის პლასტიკურ გადაწყვეტაში იმდენი ინდივიდუალური ნიშანია, იმდენი შინაგანი, დაფარული დრამატიზმი, დამაბულობა (ჩვენ აქ ემოციურ დამაბულობაზე ვლაპარაკობთ და არა პლასტიკურზე), რომ მნახველთა თვალი უნებურად თიშავს: ხატის მოჩარჩოებას და იგი მეორე პლანზე გადააქვს. ჯუმათის წმ. გიორგის ფიგურა ეპიკური სიმშვიდისა და თავდაჭერილობის უმშვენიერესი მაგალითია. ამ სახეში ყველაზე მეტად გამოვლინდა ტრადიციის ძალაც და მისი უარყოფაც. მოქანდაკე ქმნის საესეებით განსხვავებულ, დამოუკიდებელ სახეს. იგი არ გავს აქამდე შექმნილ არცერთ ქართულ წმ. გიორგის. იგი კონკრეტული ეროვნული ტიპია. გამორიცხული არ არის, რომ მოქანდაკე მას გარკვეული ნატურიდან ქმნიდა. ამ ფიგურას მართლაც ეტყობა ნატურის გავლენა; იგი იმდენად ცოცხალი, ორი-



ლანჯელი (მესტია)
წმ. გიორგი ხატის ფრაგმენტი

გინალური, თავისებური და შინაგანი ძალით არის აღსავსე. ასეთი სახის ზეპირად შექმნა შეუძლებელია. თუ კონკრეტულად ამ სახის შექმნის დროს არა, მოქანდაკეს დიდი გამოცდილება ჰქონდა ნატურაზე მუშაობისა და ეს გავლენა მკაფიოდ ჩანს ამ სახის გაცოცხლებაში. მოქანდაკემ შესანიშნავად იცის საკუთარი პლასტიკური შესაძლებლობები და სავსებით დამოუკიდებელ, თავის გზას მიჰყვება; ეს ტრადიციის განვიოარებაა. ამდენადაა იგი ტრადიციულიც და ნოვატორულიც. ჯუმათის წმ. გიორგის ფიგურა შინაგანი რწმენით აღსავსე ახალგაზრდის ფსიქოლოგიური სახეა. მოქანდაკე გვაოცებს გულწრფელობით. ფიგურის აღქმაში მოქანდაკე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ფონს. ფიგურა თითქოს ეთიშება ფონს; მოქმედება ვითარდება უკნიდან, ფონიდან წინ მაყურებლისაკენ, ფიგურა ფონიდან ამოვარ-

დნას ლამობს, ცდილობს დაცვილდეს მას და დამოუკიდებელი, მრავალი ქანდაკების სახე მიიღოს. ოსტატი არ იყენებს ლაქებისა და შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობას. გამოსახულების დამახასიათებელი და უმთავრესი თვისება არის პლასტიკური ფორმების სიცხადე, აბსოლუტური სისრულე მოცულობისა და მისი სიცოცხლისუნარიანობა, კონტური მეტყველი და მოქნილია. მოქანდაკე ცდილობს დაძლიოს ტანსაცმლის გაბატონებული როლი ფიგურის პლასტიკურ გადმოცემაში. მოქანდაკის მიერ შექმნილი ფიგურის მოძრაობა განსაზღვრავს სხეულის ფორმას, ტანსაცმელი ამ მომენტს ხელს თითქმის არ უშლის. ფიგურის სხეული გახდა პლასტიკური ხედვის ძირითადი ფაქტორი, შემუშავებულია ამ ფაქტორთა დაპირისპირების თავისუფლება. სხეულის ყველა ნაწილი საკუთარი მოძრაობით ერწყმის საერთოს, მთლიანს. ფიგურის ფეხები მაღალი რელიეფითაა შესრულებული (რამდენადაც ეს ფოტოზე შეიძლება შევამჩნიოთ) და ის, როგორც უკვე ითქვა, მოშორდა ფონს და სივრცეში დამოუკიდებელ მრავალ ფორმად გამოისახა. მისი მოდელირება რბილი და ამასთან მკვრივია. ფიგურის ოდნავ დაგრძელებული პროპორცია მოქანდაკის მხატვრული ხერხია, მისი ინდივიდუალური თვისება. ფიგურის დაგრძელება მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი (თუ ეს მომენტი ბუნებრივია და ხელს არ უშლის ფიგურის პლასტიკას), როცა ოსტატი ზედმიწევნით კარგად ფლობს ნახატს, იცის ადამიანის ანატომიის საიდუმლოება, გეომეტრიული სიზუსტით ხედავს ფიგურის ფორმებს; წინააღმდეგ შემთხვევაში შეუძლებელია დაგრძელებულმა ფიგურამ მხატვრულად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინოს მნახველზე (როგორც ვიცით ასეთი შთაბეჭდილება განუზომელია ჯუმათის ხატის წმ. გიორგის ფიგურის ნახვისას, რაზედაც ზევით ითქვა). როგორც ვხედავთ ჯუმათის წმ. გიორგის ფიგურა იმდენად პლასტიკური და მეტყველია, რომ იგი

ქართულ ქვეყნულ ხელოვნებაში განსაკუთრებული მოვლენაა და მის მაღალ მხატვრულ მიღწევაზე ლაპარაკობს. ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის ჩარჩოს ნაწილი (ფრაგმენტი) ამჟამად ერთ-ერთში (ლენინგრადი) ინახება. აღნიშნული ჩარჩოს სიგრძე 70 სმ-ია, სიგანე 6 სმ. იგი დაფარულია სტილიზებული ფოთლების წერილი ღეროების ერთმანეთში გადახლართვით შესრულებული მრავალყურა, გვერდებ-აკეცილი წყვილი, ორ-ორი მუხლისაგან შემდგარი მცენარეული ორნამენტისაგან. ფოთოლი ზის ერთმანე წრეხაზში, რომლის ქვედა, მარჯვენა ნაწილი შეკრული არ არის. ფონი წრეხაზებს შორის შევსებულია სტილიზებული ღეროებით, რომელიც შეკრულია ოთხი წრის შემაკავშირებელი ლაშაზი ნასკვით. ფოთლები წვრილი, დაქუცმაცებული, ამასთან ძალზე დინამიური და მოძრაია. მას აღარ აქვს ადრინდელი ხანის (X-XI სს.) მკვრივი, მთლიანი, მაგრამ სტატიკური იერი. გ. ჩუბინაშვილი ამის შესახებ წერს:

«Определить с уверенностью по мелкой фотографии — примерно в три раза меньше оригинала — имеются ли значительные отклонения в повторенных два-три раза звеньях нельзя. Однако, общее впечатление говорит за то, что это индивидуальная чеканка от руки и не простое теснение по матрице»¹¹. ჩუბინა აზრით ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის ჩარჩოების ორნამენტული ვაფორმება საკმაოდ თავისებურად, მხატვრულად აგრძელებს წინა საუკუნეების ორნამენტაციას, მის ტრადიციულ ფორმას. ოსტატს ამ ტრადიციულ მომენტში საკუთარი, ახალი მოტივები შეაქვს, თუმცა ეპოქის სტილს იგი არ ლალატობს —

«Орнамент — своеобразный почерк эпохи. В нем выражаются особенности определенного стиля. Это хорошо знают музейные работники, датирующие произведения прикладного искусства по материалу, по форме и наиболее точно — по орнаменту»¹².

ასევე იგრძნობა ჯუმათის ხატის ორნამენტში ეპოქის გავლენა. აქ ორნამენტი წინა საუკუნეებთან შედარებით დაქუცმაცებულია; მისი ფორმა დანაწევრებულია. იგი უფრო მოძრავი, რიტმული და დინამიკურია. ეს ორნამენტი თავისი მობაზულობით, ფაქტურით, განწყობილებითა და ხასიათით ახლოსაა ლაბსყალდის წმ. გიორგის, ზონჭიერის ხატების, ლაბსყალდის საწინამძღვრო ჯერის, აბულასანის ხატის, ჭანიეთის დროშაკის და სხვ. ძეგლებთან. ქართული ჭედური ხელოვნების ძეგლების ორნამენტთა ზუსტი ანალოგიის პოვნა, როგორც ამას აკად. გ. ჩუბინაშვილი შენიშნავს, შეუძლებელია. ეს მით უმეტეს ჯუმათის ხატზე ითქმის, რადგანაც ასეთი მაღალი რანგის ოსტატი არასოდეს გაიმეორებს ძველ, პრაქტიკაში გავრცელებულ ორნამენტს.



ლაბეკინა

ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის ოსტატი ასევე უზალო ოსტატობასა და მაღალ პროფესიულ დონეს ამჟღავნებს ხატის ჩარჩოებზე, მედალიონებში ჩასმული ნახევარფიგურების შესრულებაშიაც. ამ შემთხვევაში იგი სრულიად ახლებურად, თავისებური გაგებით მიუდგა ამ საქმეს და მთლიანად დაარღვია ფრონტალურობის პრინციპი „Рельеф полуфигур в медальонах был отчетливо разработан ради выявления пластических объемов“³⁵. მარცხენა ზედა ჩარჩოს პეტრეს რელიეფი (შემორჩენილია ერმიტაჟში დაცული ჩარჩოს ნაწილზე) მოძრაობაშია გადმოცემული, მისი ხელის თითები დახვეწილი და რაფინირებულია, დამუშავებულია ფრჩხილებიც კი «Типаж изображенных в медальонах опостолов и святителей не является жесткими повторениями окончателно отработанного иконографического типа, а характеризуется — при всей типичности — отсутствием навязчивости шаблона, трафаретного повторения»³⁶. ჩვენ ამ შეფასებას ვერაფერს დავამატებთ, რადგანაც ჩვენს ხელთ არსებულ ფოტოზე თითქმის არაფრის გარჩევა არ შეიძლება. ჯუმათის წმ. გიორ-

გის ხატის ოსტატის შემოქმედების უმთავრესი და ძირითადი ხასიათი ჰარმონია და სილამაზეა. მისთვის დამახასიათებელია დახვეწილობა³⁵, საოცარი მელიოდიურობა, რომელსაც შეიძლება მუსიკალობა უწოდო. მოქანდაკე მართალია, უდიდესი პატივისცემით ექცეოდა ტრადიციებს, მაგრამ იგი ექებს ახალ გზებს და იცილებს ტრადიციის არქაულ ფორმებს. ფიგურის მშვიდი სილუეტი, ბუნებრივი, შინაგანი ღირსებითა და თეატრალური თავმოწონებით აღსავსე მოძრაობა, დაძაბულობისაგან განთავისუფლება, მოცულობის გრძნობა, ფორმებზე გადასვლები, ზედაპირის შეუმჩნეველი ცვალებადობა, ტანსაცმლის ქვეშ ფორმის პლასტიკის გამოვლენა, რბილი და მოქნილი კონტური, ფიგურის ზედაპირის ჰარმონიული მთლიანობა, ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის ოსტატის უდიდეს შესაძლებლობებზე მეტყველებს. მოქანდაკეს თავისი შემოქმედების აუცილებელ პირობად მიაჩნია გაწონასწორებულ, დახვეწილ ფორმაში დისპარმონიის შეტანაც. მოქანდაკის მოქნილ და მშვიდ რიტმს ოდნავ ამახვილებს ჩარჩოს უფრო ხაზგასმული დინამიკა. ამ



კონტრასტით იგი ხაზს უსვამს მის ძირითად იდეას — ფიგურის სიმშვიდეს, მაგრამ ეს შედარებაც ძალზე თავდაპირველი და ზომიერია. წმ. გიორგის ფიგურის პლასტიკური გამოშსახველობა თავისთავად შეიცავს იმ ძალას, რაც სწორედ და ზუსტად ნაპოვნ ფორმას გააჩნია. ხატის მორჩარობა ქმნის ფონის ილუზიას, სადაც თვით მთავარი ადამიანის ფიგურის გაცოცხლებაა, იგი მხოლოდ სიერკეს ქმნის, უშუალოდ კი არ ეხება ფიგურას, ამასთან აღნიშნავს ეპოქის სულისკვეთებას. ხელოვნება არ არის პასიური, იგი აქტიურად მონაწილეობს ცხოვრების პროგრესში, აფასებს და აჯამებს მის მიღწევებს და გზასაც უჩვენებს მას. ხელოვნება ქამელუნივით ადვილად როდი იცვლის სახეს, იგი მხოლოდ საზოგადოების პროგრესულ მოთხოვნებს ემორჩილება.

როგორც უკვე ითქვა აკად. გ. ჩუბინაშვილი ჯუმათის წმ. გიორგის ხატს მალალ შეფასებას აძლევს და საეკლესიო სამართლიანად ხატს ეპოქის თავისებურებას უკავშირებს.

წმინდა იაკობის ჭაღური ხატი ლიხაურში

აღნიშნული ხატი — აკად. გ. ჩუბინაშვილს თავის კაპიტალურ ნაშრომში არ შეუტანია. ხატზე ცნობებს გვაწვდის აკად. ნ. კონდაკოვი და დ. ბაქრაძე³⁶ ვერცხლის ხატი პატარა ზომისაა (27X22 სმ.). დაზიანებულია ხატის ცენტრალური ნაწილი და ასომთავრული, რელიეფური წარწერა; დაზიანებულია აგრეთვე ხატის ქვედა ჩარჩო. აკად. ნ. კონდაკოვი წერს:

«Образ св. Иякова разрушенным изображением святого, доска разрушается. Фон серебряный из углубленных крестиков. Рама прелестной работы XII—XIII вв. из чеканных разводов с сложными пльметками»³⁷.

წარწერა შემდეგნაირად იკითხება: სახელითა: ყოვლითა: არსთა: ღმერთმეფისა სამ: ხატოვანებისა: სამბრწყინვა-

ლებისა: მზისა: ძმად: საყვარლად: წოდებულო: მარტილო: იაკობ: გვექმენ: მთავარ: მფარველად: მოწამესა: მშობელთა: ვარდანის: ძესა: მარუშთანსა: ასულსა: ხათუთას: ხატისა: ამის: შენისა: მამკობელთა: სულისა: სასუფეველად. რომელი საუკუნის მოღვაწეა წარწერაში მოხსენებული ვარდანისძე მარუშიანი, ჯერჯერობით გაურკვეველია. ხატის მხატვრული ანალიზითა და აკად. ნ. კონდაკოვის თარიღის მიხედვით იგი გვიანი ხანის უნდა იყოს.

იაკობის ფიგურა იმდენად არის დაზიანებული, რომ მასზე რაიმეს თქმა არ შეიძლება. არც ხატის აღმწერიანი ამბობენ მასზე რაიმეს. როგორც ჩანს, ხატი ადრევე დაზიანდა და მისი აღწერა არ მოხერხდა. ხატის რელიეფური ორნამენტი ფაქიზად და მალალ მხატვრულ ღონეზეა შესრულებული. ხატის კუთხეები, ჩარჩოსა და ფონის შორის მოთავსებული ვიწრო, დაბრილი არე, მისი ჯერებისაგან გაფორმებული ფონი, წმინდანის შერავანდის და ხატის მთლიანი დეკორატიული სახე XII-XIII საუკუნეებისა უნდა იყოს.³⁸

ჩვენ წინამდებარე წერილში განვიხილეთ მხოლოდ ვარდანისძეთა შეკვეთით შესრულებული რამდენიმე ძეგლი. აღნიშნული ნამუშევრები აკად. გ. ჩუბინაშვილის მიერ განხილულია, როგორც ქართული ჰეღური ხელოვნების საუკეთესო ძეგლები (მცირე გამოჩაყლისის გარდა) და ისინი ადრინდელი ხანის ძეგლებადაა მიჩნეული.

უკანასკნელ ხანებში გამოქვეყნებულ პროფ. შოთა მესხიას ნაშრომზე დაყრდნობით საშუალება გვეძლევა გავარკვიოთ ვარდანისძეთა მოღვაწეობის თარიღი.³⁹ ხსენებული ნაშრომის მიხედვით ვარდანისძეთა ისტორიულ წყაროებში მოხსენიება ივანე ვარდანისძის იწყება. პროფ. შ. მესხია ამის შესახებ წერს: „ჩვენთვის ამჟამად საინტერესო ივანე ვარდანისძე მხოლოდ ლაბეჭინის და მესტიის ხატის წარწერებით არის ცნობილი. ლაბეჭინის ხატის წარწერაზე იკითხება: „მე იოვანე ვარდანის ძე მან. ხუანთა

ერისთავთან, მეჭურჭლეთა უხუცესთან და პროტოსტრატორთან, მოვჭედე ხატი ეს წმიდისა გიორგისა და დავასუენე საყდარსა შინა ოჩამისასა („ოჩამირესასა“?). მეხტიის ხატზე „მე ივანე ვარდანისძემან, სუანთა ერისთავმან და მეჭურჭლეთა უხუცესმან მოვჭედე ხატი ესე ... რა თა ამ ხატითა (ღმერთსა ევედროს) დიდისა სუანეთისათვის“³⁹ შემდეგ პროფ. შ. მესხია წერს „ე. თაყაიშვილის აზრით, ორივე წარწერა თანადროულია, აქ მოხსენებული იოვანე ვარდანის ძე გიორგი III-ის დროის მოღვაწეა და ორბელთა აჯანყების მონაწილე“⁴⁰ ეს მოსაზრება პროფ. შ. მესხიას სარწმუნოდ არ მიაჩნია. პროფ. შ. მესხიას ეს ვარდანისძე უფრო ადრინდელი ხანის მოღვაწე გონია, იგი წერს: „ჩვენთვის საინტერესო ზემომოტანილ წარწერებს თარიღი არ ახლავს და ამგვარ შემთხვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს თვით ხატების, როგორც ხელოვნების ძეგლების შედარებით ანალიზს. გ. ჩუბინაშვილმა თავის კაპიტალურ გამოკვლევაში, სადაც ძირითადად VIII-XI სს. ძეგლებია განხილული, სათანადო ადგილი დაუთმო ლაბეჭინისა და მეხტიის (ლანჩვანის) ხატებს და მათი დათარიღების შესახებ საგულისხმო დასკვნა მოგვცა. ასე მაგალითად, ლაბეჭინის წმ. გიორგის ხატი, სვანთა ერისთავის, მეჭურჭლეთუხუცესისა და პროტოსტრატორის იოვანე (ივანე) ვარდანისძის შეკვეთით გაკეთებული, გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით XI-XII სს. მიჯნის ქართული ჭედური ხელოვნების ნიმუშია. ხოლო ორივე ძეგლზე გ. ჩუბინაშვილი ზოგადად შენიშნავს:

«Иконы мечурчлет-ухуцеса и Эристава сванов Иване Варданисдзе в Лабечина и в Ланчване Местийского района... которые он (Е. Такашвили) отнес в XII век и которые я полагаю необходимым передвинуть в XI»⁴¹.

ამის შემდეგ პროფ. შ. მესხია აგრძელებს: „გ. ჩუბინაშვილისავე შენიშვნით.



ქუმათის წმ. გიორგის ხატი

ძველთა შედარებითი ანალიზის მიხედვით მის მიერ მოცემულ დათარიღებაში, კვლევის მეთოდის გაფართოების ან სხვა დამატებითი მომენტების გათვალისწინებით, შეიძლება მოხდეს ცვლილებანი, მაგრამ მხოლოდ ნახევარი საუკუნის ფარგლებში, ასე რომ ლაბეჭინისა და მეხტიის ხატების წარწერებში მოხსენიებული სვანთა ერისთავისა და მეჭურჭლეთუხუცესის ივანეს მოღვაწეობის წლები არ შეიძლება გასცდეს XI ს. მიწურულსა და XII ს. პირველ ნახევარს. ამრიგად, მეჭურჭლეთუხუცესი ივანე ვარდანისძე XII ს. მეორე ნახევრის მოღვაწე კი არ არის, როგორც ფიქრობენ ე. თაყაიშვილი და პ. ინგოროყვა, და მით უფრო XIII ს. მეორე ნახევრისა, როგორც ვარაუდობდა ს. კაკაბაძე, არამედ XI ს. დასასრულისა და XII ს. დამდეგისა“⁴² როცა პროფ. შ. მესხიას ეს მოსაზრება მოჰყავს, პატივცემული მკვლევარი არ მიუთითებს გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომის გვერდს. ჩვენ ასეთი მოსაზრება გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომში ვერ ვიპოვეთ. პირიქით, აკად. გ. ჩუბინაშვილი გარკვევით წერს, რომ ხატი რომე-



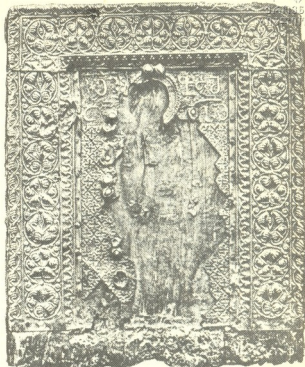
ლიც ე. თაყაიშვილმა XII ს-ით დაათარია, აუცილებლად XI ს-ში უნდა გადმოვიტანოთ. პროფ. შ. მესხია როგორც ჩანს არ დაეთანხმა გ. ჩუბინაშვილის თარიღს და ძალზე მოკრძალებულად საკუთარი შემოგვთავაზა. მართალია აქ განსხვავება მხოლოდ ნახევარი საუკუნეა (იქნებ ცოტა მეტიც) და ეს ისტორიისათვის არც თუ მნიშვნელოვანია, მაგრამ, როცა საკითხი ქართული ჭედური ხელოვნების განვითარების გარკვეულ და უმნიშვნელოვანეს ეტაპს ეხება და იგი ამ ეტაპის განმსაზღვრელია, მისი მნიშვნელობა განუსაზღვრელად დიდია. შემდგომ პროფ. შ. მესხიასთან ვკითხულობთ: „ივანე ვარდანისძის მოღვაწეობის ხანის ამგვარად განსაზღვრას, თავის მხრივ, ასაბუთებს წერილობითი წყაროების ზოგი არაპირდაპირი ჩვენებაც, კერძოდ ვარდანისძეთა გენეალოგია. ეთაყაიშვილის ვარაუდით ვარდანისძეთა საგვარეულოს ფუძემდებელი უნდა იყოს გიორგი II-ის (1072-1089) დროინდელი „სვანთა ერისთავი ვარდანი“.⁴² უფრო ადრინდელი ცნობები არ გვაქვს „მაგრამ ამ ნაკლს ნაწილობრივ ავსებს ეპიგრაფიკული მასალები, კერძოდ ლაბეჭინის, ჯუმათის და ზოგ სხვა ხატის წარწერები. გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით, სოფ. ფაყის (ლენტეხი) ვედრების ხატი ეკუთვნის“ X ს. არქაულ ხატთა რიცხვს. ამ ხატზე კი მოიხსენიება მისი შემკვეთი „სულკეაილისა ერისთავთ-ერისთავისა ბაკურის ძე ვარდანი, იგი გ. ჩუბინაშვილის ვარაუდით, შეიძლება იყოს სწორედ ის ვარდანი, რომლისგანაც სვანთა ერისთავები დაეკლებულნი არიან თავისი გვარსახელით“.⁴⁴ ე. თაყაიშვილმა ეს ხატი XVI საუკუნეს მიაკუთვნა. „ეგვივე ვარდანი მოხსენიებულია წარწერაზე ლაბეჭინის ღვთისმშობლის ხატისა, რომელსაც გ. ჩუბინაშვილი სრული უეჭველობით XI ს. პირველ მესამედს აკუთვნებს. ასე რომ ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის წარწერაზე მოხსენიებული ერისთავთ-ერისთავი ვარდანი ვარდანისძეა“

ბეჭინისა და ფაყის ხატების შემკვეთი ვარდანისძე უნდა მივიჩნიოთ. თუმცა გ. ჩუბინაშვილი ჯუმათის წმ. გიორგის ხატსაც XI ს. პირველი ნახევრის ოცდაათიან წლებს აკუთვნებს. ამ შემთხვევაში ჩვენი აზრით ანგარიში უნდა გაეწიოს იმას, რომ ვარდან ვარდანისძე უეჭველად არის X ს. და XI ს. 30-იანი წლების წარწერებში მოხსენიებული ვარდანის შვილი, პირველი ვარდანისძე, რომლის მოღვაწეობა, მაშასადამე, სცილდება არა მარტო XI ს. 30-იან (საკუთარი მამის მოღვაწეობის) წლებს, არამედ მის პირველ ნახევარსაც. ამას გარდა, ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის წარწერის ერისთავთ-ერისთავი ვარდანი ვარდანისძე სხვა არაფერ შეიძლება იყოს. თუ არა ნარატიული წყაროების „სვანთა ერისთავი ვარდანი“, გიორგი II-ის თანამედროვე ამრიგად, ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის წარწერის ერისთავთ-ერისთავი ვარდანი ვარდანისძე XI ს. მეორე ნახევრის (გიორგი II-ის მეფობის წლები) მოღვაწედ. უნდა მივიჩნიოთ. უეჭველია, რომ ვარდანი ვარდანისძის შვილია ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო ივანე ვარდანისძე, რომელსაც სვანთა ერისთავთ-ერისთავობასთან ერთად მეჭურჭლეთუხუცესობაც ჰქონდა და რომელიც, მაშასადამე, XI ს. ბოლო წლებსა და XII ს. დამდეგის მოღვაწე უნდა იყოს“.⁴⁵ დაბოლოს პროფ. შ. მესხიას ნაშრომში მოყვანილია ვარდანისძეთა გენეალოგია, რომელიც ასე გამოიყურება:

ბაკური — ერთისთავთ-ერისთავი, ცხოვრობდა X ს. ბოლოს. მოხსენიებულია ფაყის ხატის წარწერაში. ვარდანი, ცხოვრობდა XI ს. 30-იან წლებში, მოხსენიებულია ფაყისა და ლაბეჭინის ღვთისმშობლის ხატების წარწერებში; ვარდანი — ვარდანისძე ერისთავთ-ერისთავი, XI ს. მეორე ნახევრის მოღვაწე, მოხსენიებულია ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის წარწერაში და „მატიანე ქართლისა“; ივანე — ვარდანისძე ერისთავთ-ერისთავი, მეჭურჭლეთუხუცესი, პროტოსტრატორ

რი, მოღვაწეობდა XI ს. ბოლოსა და XII ს. დასაწყისში. მოხსენიებულია ლაბეჭინისა და მესტიის წმ. გიორგისა და ჯუმათის გაბრიელ მთავარანგელოზის ხატების წარწერებში.

თუ ჩვენთვის საინტერესო ვარდან ვარდანისძის მამას XI საუკუნის 30-იანი წლების მოღვაწედ ჩავთვლით, რაც სავსებით დაამტკიცა მასალების ახლებურად გააზრებამ, მაშინ სრულიად ადვილი შესაძლებელია მისი შვილი, ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის შემკვეთი ვარდანი XI-XII საუკუნეების მიჯნის მოღვაწედ მივიჩნიოთ. პროფ. შ. მესხიას შეგნებულად აქვს ვარდან ვარდანისძის მოღვაწეობის თარიღი შეკვეცილი, რადგანაც მკვლევარი მთლიანად დაეყრდნო აკად. გ. ჩუბინაშვილის მიერ ჯუმათის წმ. გიორგის ხატის დათარიღებას. როგორც ვხედავთ განხილული მასალების მიხედვით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ვარდანის მოღვაწეობის თარიღი სავსებით შესაძლებელია XII საუკუნის პირველ ნახევარშიაც გადმოვიდეს. XI ს. 30-იანი წლების მოღვაწის შვილს, მართლაც თავისუფლად შეეძლო XII საუკუნეშიაც ეტხოვრა. არც ლაბეჭინის და ლანჩავლის ხატების ვარდანისძეა XI ს. მოღვაწე. ასე რომ ჯუმათის, ლაბეჭინისა და ლანჩავლის წმ. გიორგის ხატები არ არის XI საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლები, მათი თარიღი სწორედ XI-XII საუკუნეთა მიჯნით უნდა განისაზღვროს. აქედან დასკვნა: XI საუკუნის მეორე ნახევარი და XII საუკუნე არ არის დაცემის, დაქვეითების ან ჩიხში მოქცევის ეპოქა: „ფრიად დამახასიათებელია ინტერესის გაძლიერება რეალური ადამიანის ფიგურისადმი, მისი სწორი სკულპტურული გადმოცემისადმი, რომელიც თავს იჩენს ქართულ პლასტიკაში,



ლიხაურის წმინდა იაკობის ჰელური ხატი

უპირველესად, ოქრომქანდაკებლობაში — ამ დარგში საქართველომ განსაკუთრებულ მხატვრულ დონეს მიაღწია: VIII-IX საუკუნეებიდან მოყოლებული, უფრო კი X-XII საუკუნეებში შეიქმნა უამრავი პირველხარისხოვანი ნაწარმოები, რომლებსაც შუა საუკუნეების ქართულ ოქრომქანდაკებლობას ერთი უპირველესი ადგილთაგანი მოუპოვეს მსოფლიოში, თუ უპირველესი არა⁴⁶ აღნიშნული საუკუნეები (მასთან ერთად XIII საუკუნის პირველი ნახევარიც, რაზედაც ჩვენ დაწვრილებით მომდევნო წერილში ვისაუბრებთ) ყველაზე საინტერესო პლასტიკურად გამართული და მხატვრულად მაღალი დონის ეპოქაა. ჯუმათის, ლაბეჭინისა და ლანჩავლის წმ. გიორგის ხატების პლასტიკური დონე იმდენად მაღალი და მხატვრულად საინტერესოა, რომ ზედმეტად მიგვაჩინა მოსაზრება თითქოს „სკულპტურის რეგრესი ჩვენში XII საუკუნეზე ადრეც გადაეღობა სკულპტურის



ნორმალურ განვითარებას. მართლმადიდებლობა ხომ უპირატესად მრგვალ სკულპტურას ებრძოდა; და რა გასაკვირია, მარტივლის ჯვრის მაცხოვარს, რომელიც ასე მიუახლოვდა მრგვალ სკულპტურას, უთუოდ ეკლესიის დიდი პროტესტი მოჰყვა⁴⁷. მაშინ როცა რაღაც ვუყოთ ჯუმათის წმ. გიორგის ხატს, რომელიც მართლაც მიუახლოვდა მრგვალ ქანდაკებას? მოსაზრება, რომ ეკლესია XI საუკუნიდან ხელს უშლიდა ქანდაკების განვითარებას, ფესვგადგმულია ხელოვნებათმცოდნეობაში, მაგრამ ხომ არსებობს სხვა შეხედულება:

«Ведь стало чуть ли не ходячей истиной, что русская православная церковь относилась к искусству ваяния крайне враждебно. Но тогда почему пластика пользовалась большим признанием во Владимиро-Суздальской Руси? Да и в Киево-Черниговском искусстве XI—XII веков она занимала далеко не последнее место»⁴⁸.

ეს მოსაზრება, როგორც ჩანს, ჩვენც უნდა მივიღოთ მხედველობაში, რადგანაც ქრისტიანული რელიგიის დოგმები ერთნაირად ვრცელდებოდა ქრისტიანულ სამყაროში. ჩვენ შევეცადეთ კონკრეტული და ანალოგიური მასალის მოშველიებით დაგვეტკიცებინა, რომ XII საუკუნე ქანდაკების დაცემის მაგალითს არ იძლევა. რამდენიმე, პირველხარისხოვანი ძეგლის განხილვით სრულიად შესაძლებელია ვეჩვენებინა „XII საუკუნის ქართული ოქრომჭედლობის განვითარების ძირითადი ხაზი“⁴⁹.

შენიშვნები:

1. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედობა, VIII-XVIII საუკუნეებისა, ილბოში.

ისტორიული შიშობილება და ამოტაცებო. **წიგნების კატალოგი**
1957, გვ. 4.

2. გ. ჩუბინაშვილი, იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 9.
3. იქვე, გვ. 10.
4. გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 11.
5. იქვე, გვ. 10.
6. ვ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მრგვაურობა ლეჩხუმსა და სვანეთში 1910, პარიზი 1937, გვ. 88 პატ. მკელვერს ხატი სპილენძისა ჰგონია, ბროსეს კი ვერცხლისა. ზომები 87/56 სმ.
7. ვ. თაყაიშვილი, იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 38.
8. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, ст. 415.
9. ვ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მრგვაურობა ლეჩხუმსა და სვანეთში 1910 წელს. პარიზი, 1937, გვ. 88
10. ვ. თაყაიშვილი, იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 22.
11. ვ. თაყაიშვილი, იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 22-23.
12. ვ. თაყაიშვილი, იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 24-25.
13. იქვე,
14. იქვე
15. ვ. თაყაიშვილი, იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 27.
16. ვ. თაყაიშვილი, იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 27-28. აკად. გ. ჩუბინაშვილი საეკლესიო სამართლიანად უარსუფს აკად. ვ. თაყაიშვილის წაკითხვას წინააღმდეგ და ვანდავ. პეტ. მკელვერის კითხვობებს წინააღმდეგ და ვარდანი. აკად. ვ. თაყაიშვილი რ-ს წ-თი კითხვობებს, ხოლო ი-ს ე-თი რაც მართებული არ არის. თქმულა ისიც უნდა ითქვას, რომ — ტან მოხატულობა მართლაც გავს მხედრულ ე-ს. ამასთან — ს თავზე ქარაგმის ნიშანი აზის და ნ-რის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

17. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., стр. 235.
18. Д. Бакрадзе. Археологическое путешествие по Гурии и Абхазии, СПб, 1878, ст. 250-251.
19. Н. П. Кондаков и Д. З. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1891, стр. 106—109.



²⁰ Материалы Археологии Кавказа, X, стр. 104—106.

21. Н. П. Кондаков и Д. З. Бакрадзе, Описание... стр. 106.

²² Г. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, стр. 245.

23. იქვე.

24. ლიტერატურა წმ. გიორგის შესახებ დასახელებული იქვს აკად. გ. ჩუბინაშვილის თავის ნაშრომში «Грузинское чеканное искусство», стр. 247.

²⁵ Г. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, стр. 247.

26. იქვე, გვ. 248.

27. იქვე, გვ. 249.

28. იქვე, გვ. 249—250.

²⁹ Г. Чубинашвили, указан. соч. стр. 249—252.

³¹ Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, стр. 255.

³² Т. Соколова, Орнамент — почерк эпохи, Л., 1972, стр. 7.

³³ Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, стр. 254.

34. იქვე.

35. ჩვენი არ შევხებთ წმ. გიორგის ჩაცმულობას, მის იკონოგრაფიას. ეს საკითხი ზედმიწევნით ზუსტად და ფართოდაა განხილული აკად. გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომში (იხ. გვ. 249-255). შევხებთ მხოლოდ ხატის მხატვრულ ღირებულებას, სადაც ჩვენი შეხედულება ოდნავ სცილდება აქამდე გამოთქმულ მოსაზრებებს.

³⁶ Н. Кондаков, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1891, Дм. Бакрадзе, Археологические путешествия по Гурии и Адчаре, СПб., 1878, стр. 106.

³⁷ Н. Кондаков, Описание... стр. 193.

38. სამწუხაროდ აღნიშნული ხატი სამეცნიერო ლიტერატურაში რატომღაც დავიწყებულია. კონდაკოვის მოკლე და მშრალი აღწერა ხატზე წარმოდგენას ვერ გვიქმნის. არც დ. ბაქრაძის გაუმახლებია მასზე ყურადღება. დარჩენილი ფოტო ბეგრის ვერაფერს გვეუბნება.

39. შ. მესხია, საშინაო პოლიტიკური რეზოლუცია და სამოხელეო წყობა XII საუკუნის საქართველოში, თბ., 1979, გვ. 121-122.

40. იქვე.

41. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ჰელდური ხელოვნება, თბ., 1959, გვ. 591 (იხ. ენახე)

42. შ. მესხია, იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 122-123.

43. შ. მესხია იხ. დასახელ. ნაშრომი, გვ. 123.

44. იქვე.

45. შ. მესხია, იხ. დასახ. ნაშრომი, გვ. 223-224.

46. ვახტ. ბერიძე, ძველი ქართული ხელოვნების აღმშენებლობა, თბ., 1974, გვ. 17.

47. თ. საყვარელიძე, XII საუკუნის ქართული ჰელდური ხელოვნების ისტორიიდან, თბ., 1980, გვ. 43.

⁴⁸ Г. К. Вагнер, Некоторые скульптурные особенности русской пластики XIV—XV веков. И. კრებულში: Византия, Южные славяне и древняя Русь, Западная Европа, М., 1973, стр. 296.

49. თ. საყვარელიძე, იქვე, გვ. 8.

ორატორიულობის სათავეები

(წარილი აირავალი)

მანანა ხვთისიაშვილი

ორატორიულობის ცნება აზრო-
ვნების კატეგორიის სტატუსის მატა-
რებელია და არ მოიცავს მარტოოდენ
მუსიკალურ ფენომენს, რამეთუ იგი ერ-
თიანი სისტემის უამრავ შრეში ფო-
კუსირებული ეროვნული გენის ემანა-
ციას გულისხმობს.

ისევე როგორც „სიმფონიზმი ჩვენსა
უფრო ადრეული მოვლენაა, ვიდრე
თვით სიმფონია“ (ლადო დონაძე), ას-
ევე ორატორიულობაც. იგი ქართული
მუსიკალური კულტურის უმთავრესი
ნიშან-თვისებაა, მისი ბუნების უძირი-
თადესი მხარე, ერის აზროვნებაში ამო-
ტეიფრული და საუკუნეების მანძილზე
აპრობირებული მოდელი. მისი ინტე-
ციონალობის გამოხატულება, მსოფლ-
აღქმის მოდუსი, ხალხის ისტორიული
მეხსიერების კოდი, ინიციაციითა და თე-
ოზისით გამორჩეული ფენომენი და ბე-
ვრად უფრო ადრე გამოიძერწა, ვიდრე
თვით ორატორია. გამოიძერწა ხალხურ
მისტერიებსა და ყოფით რიტუალებში,
ეროვნულ საგუნდო ეპოსსა და მართ-
ლმადიდებლურ ლიტურგიკაში, ძველ
სასულეერო და ახალ პროფესიულ მუ-
სიკაში.

ქართული მხატვრული სააზროვნო
პროცესების განსხეულება ქმნის იმ უა-
ღრესად საინტერესო განზომილებებს,
რომელთა სიღრმეში შეჭრასაც გავყა-
ვართ ორატორიის, კანტატის, პასიო-
ნის, მაგნიფიკატის, რეკვიემის ადრეულ
მოდელებთან. ვასაგებია, რომ აღნიშ-

ნულ მოდელებზე ლაპარაკი პირობითია
და რამდენადმე შორდება მათ კლასიკურ
ნიმუშებს. იგი უფრო ამ ჟანრების სა-
უკუნეთა წიაღში ფესვადაგმულ, დაუხ-
ვეწავ, მაგრამ საოცრად თვითმყოფად,
ეროვნულ თაურსახეებს გულისხმობს.

სამწუხაროდ ორატორიულობის ცნე-
ბა მუსიკისციკლონობაში არ არის ისე
დაზუსტებული, როგორც მაგალითად
სიმფონიზმისა. წინამდებარე ნაშრომსაც
არ გააჩნია ამ ცნების მთელი სისაკითხ
განმარტების პრეტენზია, მაგრამ რამდენ-
ადაც კანტატა-ორატორიული ჟანრის
სათავეების ძიების პროცესს ორატორი-
ულობის ფენომენთან გავყავართ: ამიტომ
საჭიროება მოითხოვს აღინიშნოს თუ რა
თვისებების ერთობლიობაა მიჩნეული
წინამდებარე გამოკვლევაში ორატორი-
ულობის მახასიათებლად.

ორატორიულობის სათავეები ისტო-
რიის სიღრმეში ფორმირდება. იგი თავს
იჩენს ეპიკური წყობის მსხვილ, სინკ-
რეტულ ჟანრებში საკრალურობის, მო-
ნუმენტურობის, მასშტაბურობის, ციკ-
ლურობის, მნიშვნელოვანი გამჭოლი
იდეის, სპეციფიკური კონსტრუქციის,
სიუჟეტური განვითარების, თხრობითო-
ბის წინა პლანზე წამოწვევის, ხალხის
სახის აქცენტირებისა და აქედან გამო-
მდინარე, გუნდის ფუნქციის გაძლიერე-
ბის, დიალოგიური ფორმების – ანტი-
ფონებისა და რესპონსორიების გამო-
ყენების სახით.

საფიქრებულმა, რომ ორატორიული-



ბის სათავეები წარმართულ ხანას უკავშირდება, ე. ი. ათასწლეულების სიღრმეში იკვეთება, ხოლო თუკი გავიხსენებთ, რომ „ახალი დრო, ნებით თუ უნებლიეთ საზრდოობს იმ წვენით, რომელიც ჩვენი ისტორიის ქანებშია ჩამდგარი“ (გივი ორჯონიძე), მაშინ გასაგები გახდება ამ „ქანების“ შესწავლისა და მისგან წამოსული ფესვების ახალ დროსთან დაკავშირების მნიშვნელობა.

ორატორიულობის ნიშნებით აღბეჭდილ ქანრებს შორის პრეროგატივა უძველეს ფერხულებს ეკუთვნის, რომლებიც ტრანსცენდენტალურ-კოსმიური მისტიკების სტრუქტურებში იძერწებიან და ეროვნული წარმართული პანთეონის ირგვლივ ფოკუსირდებიან.

როგორც ცნობილია, ქართული წარმართული პანთეონის კვლევის საკითხში პირველი სიტყვა ივანე ჯავახიშვილს ეკუთვნის, რომელმაც წარმოაჩინა ძველი წარმართობის დროინდელი ქართველების მთავარი ღვთაების, მთვარისა და ამ უკანასკნელის გაქრისტიანებული სახოვანების, წმინდა გიორგის კულტის მნიშვნელობა, გააცოცხლა წარმართული პანთეონის პერსონაჟთა მთელი გაღერა და დაადგინა მნათობ-ღვთაებათა შვიდეული (1). ივანე ჯავახიშვილმა მეცნიერული კვლევის ორიბტაზე მოაქცია ქართველთა კოსმოლოგია და რწმენა, ხოლო უფრო მოგვიანებით, ვერა ბარდაველიძემ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ასტრალურ ღვთაებათა იერარქიის საბოლოო მოდელი მოგვცა (2), წინა პლანზე წამოწეული საკრალური ტრიადის — მორივე ღმერთის, მზე-ქალისა და კვირიას სახით.

კვირია სიმართლის დამცველი და შთამომავლობის მიმნიჭებელი ღვთაებაა, რომელთანაც დაკავშირებულია ჩვენამდე მოღწეულ წარმართულ მისტიკიათა გადმონაშთების უმრავლესობა.

კვირიას სადიდებელი მისტიკიის სწორედ ასეთ გადმონაშთად მიაჩნია დიპლომატიკური ჯანელიძეს დიდი თონეთის დათობერიკული სანახაობა (3), რომელიც, მეცნიერის აზრით, სიუჟეტური განვი-

თარების მქონე ციკლური კონსტრუქციის მისტიკია იქნებოდა.

დათო-ბერიკული სანახაობის შემორჩენილი ფრაგმენტების არქიტექტონიკა წარმოადგენს ტიპურ საფერხულო მწყობრს, წრის შიგნით მოქცეული დათვის ნიღბოსანი მოთამაშითა და ორი დამწყები მეღექსით, რომლებიც პანტომიმურად განსახიერებენ იმას, რასაც ორად გაყოფილი გუნდი მღერის. როგორც ცნობილია, ფერხულის წრისებური ფორმა უძველესადაა მიჩნეული. იგი სამსხვერპლოს გარშემო სარწმუნოებრივი ცეკვა-სიმღერის ფორმის გადმონაშთს წარმოადგენს (2) და დათო-ბერიკული სანახაობის არქაიზმზე მეტყველებს. აღნიშნულს კიდევ უფრო აძლიერებს დიოლოგი მოღექსებსა და მათ გუნდებს შორის.

მართალია, ა. ჰოსილერის აზრით, დიოლოგიური ფორმების გამოყენება ხალხური ლექსის დამახასიათებელი თვისებაა რამეთუ ეპიკური პოემების ორ მესამედს დიოლოგები შეადგენენ (4), მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ ის გარემოებაც, რომ დიოლოგიური თხრობანი და ელო საფუძვლად როგორც ანტიკურ ტრაგედიას, ასევე ლიტურგიკულ დრამას და რომ სწორედ გაფართოებულმა დიოლოგებმა მოამზადეს პირველი ორატორია (5).

დათო-ბერიკული სანახაობის საერაულო ციკლურობა, მასშტაბურობა, დრამატულობა, სიუჟეტური განვითარების თავისებურება, ყოფითი ელემენტების აქცენტირება, საფერხულო მწყობრის აქტიურობა, რომელიც მის მრავალსახოვნებაში ვლინდება (საფერხულო მწყობრი როდია მარტოოდნე მთხრობელობითი ფუნქციის მატარებელი, იც საზოგადოებრივი აზრის გამომხატველიცაა და დამრიგებლურ-მორალიზებელი ფუნქციის განმახორციელებელიც) რესპონსორული ხერხების უხვი გამოყენება საშუალებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ დიდი თონეთის დათო-ბერიკულ სანახაობაზე, როგორც ადრეული სკენური ორატორიის, უფრო ზუსტად კი oratorio volgare-ს არქაულ მოდელზე.



კვირიას მისტერიის კიდევ ერთი სა-
ინტერესო გადმონაშთია შემონახულია
მურყვამობის ანუ კოშკობის სახით, რო-
მლის მთელი რიგი აღწერილობიდან
უკანასკნელი ჯუნის ონიანს ეკუთვნის.
ამ აღწერილობის მიხედვით (6) მურყ-
ვამობა წინაქრისტიანულ ხანაში ჩამო-
ყალიბებული საგაზაფხულო-აგარარული
დღეობების საკმაოდ მოზრდილ ციკლს
წარმოადგენს, რომელიც აერთიანებს
„მურყვამობა-კვირიაობას“, „კვირიაო-
ბას“, „ბერიკაობა-გონჯაობას“, „დათ-
ვობას“, „აღბა-ლალრალს“, „ლამპრო-
ბა-კეხრობას“ და „ლალამის კრივს“.
მკვლევარის მიერ გაანალიზებულ იქნა
მხოლოდ ქვემოთხსენიებული „მურყვამობა-
კვირიაობა“, ბუნების განყოფიერებას
ეს განსახილველად, რვა რიტუალისაგან
შედგენილი და საინტერესო არქაული
საფერხულოებით წარმოდგენილი. ჯ. ონ-
იანის აღწერილობით „მურყვამობა-კვი-
რიაობა“ ტარდებოდა ყველიერის შემდეგ
დიდმარხვის პირველ დღეს, ე. წ. შუა
ორშაბათს, ასეთი თანმიმდევრობით: 1.
კვირია, 2. მურყვამობა-კოშკობა, 3. ჭი-
დაობა, 4. ადრეკილია, 5. მელია-ტე-
ლეფია, 6. მორილ-შიაქელა, 7. გიორგის
ჯვარი. 8. ხეწე.

დროსა და სივრცეში განფენილი გრა-
ნდოზული ციკლი ყურადღებას იმყრობს
ორი გუნდის ერთდროული ხმოვანე-
ბით აჟღერებული, კვირიაობის მიძღ-
ვნილი საწყისი პიშნით, რომელიც საკ-
რალური თაურფენომენის ხაზგასმას
ახდენს. თავიდანვე წარმოჩნდება ორი
ურთიერთდაპირისპირებული ჯგუფი, გან-
ვითარების შემდგომ საფერხურზე ურთი-
ერთსაწინააღმდეგო ძალად გამოძერ-
წილი, დრამატურგიულად ქმედითი, ამ
შემთხვევაში კი ექსპოზიციის ფუნქცი-
ის მატარებელი. კვირია ღვთის დიდი
სავედრებელია (1), სულიერისა და ზო-
რციელის ინტეგრაციის შედეგი, მისი
ახალ სუბსტანციად წარმომჩენელი. სა-
გალობლის ვერბალურ პლასტში ხაზ-
გასმულია ღვთაების კავშირი ცასთან,
მიწასთან და რაც მთავარია, მზესთან.
როგორც ცნობილია, მზის ესთეტიკა
ქართული აზროვნების ერთ-ერთი მთა-

ვარი მახასიათებელია, რამეთუ მზე „მე-
თადერთობის სიმბოლოა... სახე ღვთისა-
სიმბოლო ღვთიური ძალის ყოვლის-
მომცველობისა“ (7; ვკ. 22).

ი. ჯავახიშვილის მოსაზრებით სვა-
ნურ დღესასწაულში შემავალმა ზოგმა
რიტუალმა დროთა ვითარებაში ძლიე-
რი მოდიფიკაცია განიცადა და თავის
არსით მურყვამობის ქმედებას დაშორდ-
ა (1). გარდა ამისა, ყოველთვის დიდ სი-
მნელებთანაა დაკავშირებული წარმარ-
თობიდან მომდინარე ხაზების ქრისტი-
ანული ეპოქის დანაშრეკებიდან გამიჯე-
ნა და მათი წმინდა სახით გამოყოფა, მა-
გრამ რამდენადაც ამის საშუალება
იძლევა დღევანდელი ეთნოგრაფიისა და
ფოლკლორისტიკის მიდწეკები, მაინც
ხდება შესაძლებელი ქმედების უღრმესი
ფენების ამოცნობა და მათი მუსიკა-
ლურ პრობლემატიკასთან მიმართებაში
განხილვა.

ამ მხრივ დიდ ინტერესს იწვევს მურ-
ყვამობის მეოთხე რიტუალი, „ადრეკა-
ლია“, რომელიც პერიპეტეიების საკმაოდ
რთულ ქარგას მოიცავს და სვანურ და
ქართულ ენებზე მიმდინარე ანტიფონუ-
რი ხასიათის უაღრესად საინტერესო
ფერხულით შთავრდება. მასში ადგილი
აქვს „ბრძოლის სცენის“ იმიტირებას,
ორი გუნდის დაპირისპირებით განსხეუ-
ლებულს, საწინააღმდეგო ძალთა შე-
ჯახებით პროეციერებულს, რომელიც
საზოგადოებრივი აზრის გამოხატვა
ახდენს და ნაყოფიერების ხელისშემწე-
ლობა და ხელისშემშლელ ძალთა ჭიდილ-
ში დამარცხებული მხარის დაცინვა.
გადმოგვცემს (8).

მურყვამობის მეხუთე რიტუალი ხე-
თების პანთეონში შემავალი ბუნების,
სიცოცხლისა და განყოფიერების ღვთა-
ება ტელეფინს უკავშირდება და მე-
ლია-ტელეფიად (ზოგი მკვლევარის აზ-
რით „ტელეფიად“) იწოდება. იგი მკვე-
თრად გამოვლენილი ფალიკური ხასია-
თით გამოირჩევა და კვლავ ძალზე მნი-
შნელოვანი ფერხულით გადმოიცემა;
რომელსაც თავისი გაშვებული ჰყავს, სა-
ფერხულო მწყობრის მეთაური, გუნ-
დის კორიფის ფუნქციის აღმსრულებე-



ლი. შ. იაშვილი ხაზს უსვამს აღნიშნული ფერხულის დრამატურგიულ მთლიანობას, მის შინაგან მიზანსწრაფულობას და გამჭოლი განვითარების პრინციპზე დამყარებულ აღნაგობას (9). ფერხული: ვერბალური ფენა ახლოსაა ცნობილ სვანურ სიმღერასთან „იავ ქალთი ბებუცია“, რის გამოც ზოგი მკვლევარი მას მურყვამობის ორგანულ ნაწილად მიიჩნევს. თუ ეს ასეა, მაშინ აღნიშნული სიმღერა შეიძლება განხილულ იქნას როგორც თავისებური სკერცო, რომელსაც ახალ, იუმორისტულ განზომილებაში გადაჰყავს ქმედება.

უნდა ითქვას, რომ იუმორისტული პლასტი ისეთივე ორგანულია მურყვამობისათვის, როგორც საკრალური. ამაზე მეტყველებს დღესასწაულის რეპერტუარი, რომელიც სარწმუნოებრივ სიმღერა-ფერხულების („ბარბალ-დოლ. აშ“, „ლილე“, „ლოგუშედა“, „ჯგერაგ“ და ა. შ.) გვერდით სახუმარო სიმღერებსაც („თაგვი დაენაყე, დაენაყე“, „რაც საჩალვადროდ წასულა“, „იავ ქალთი ბებუცია“) მოიცავს.

მურყვამობის მეექვსე რიტუალი ორ ან სამ სართულიანი ფერხულით „მორილ-მიაქელათი“ განსხუელდება. იგი ჯ. ონიანის აზრით, შეიძლება წყლის დახსნისათვის გადახდილი მითური ბრძოლის განსახოვნებას ახდენდეს, რამეთუ მისი სახელწოდება უკავშირდება მიქელ მთავარანგელოზს, რომელიც წყაროს წყლების მფარველად იყო მიჩნეული. „მორილ-მიაქელას“ ტიპის საფერხულოები ძირითადად საკულტო ქმედების ფუნქციას ასრულებდა (2) და რელიგიური დღესასწაულების აუცილებელ პირობას ქმნიდა. ჩემი აზრით, ან რიტუალის სახელწოდება ქრისტიანულ ეპოქის დანაშრევს უნდა წარმოადგენდეს, რამეთუ მისი მიღმური არსი სხვა განზომილებაში იკითხება. ამ მოსახრების სასარგებლოდ ისიც მეტყველებს, რომ არსენ ონიანის აღწერილობაში კომპოზიტი „მორილ-მიაქელას“ მხოლოდ პირველი სიტყვა, მორილი, ფუნქციონირებს, რაც სვანურად მჟავე წყალს ნიშნავს. თუ გავითვალისწინებთ იმ გა-

რემობას, რომ უკვე ქმედების პირველ რიტუალში ხაზგასმულია აგრარული წყლის მიმნიჭებელი ღვთაების, კვირის, წყალთან კავშირი, მიმართვაში „ბერო წყლისა „კვირია“ ლოკალიზირებული. მაშინ უფრო გასაგები გახდება მურყვამობის მეექვსე რიტუალის თაურსახე, კვირიას მისტერიასთან უშუალო კონტაქტში აღქმული.

ფერხული „მორილ-მიაქელა“ კონფლიქტურ ძალთა დაპირისპირების აქცენტრირებას ახდენს, ზედა და ქვედა მწკრივების, სართულების, შეტაკებით გამოხატულს.

მურყვამობის ბოლო რიტუალი „ბეწე“ სამონადირეო ეპოსთან აუღენს კავშირს. ვერბალური ტექსტი, რომელიც საკმაოდ ფრაგმენტულია, მაინც აძლევს საფუძველს ზოგიერთ მკვლევარს გაავლოს პარალელი ბეთქილისა და ივანე ქვაციხელის ისტორიასთან, ე. ი. ქალღმერთ დალის რკალის ციკლთან. თუ გავითვალისწინებთ ე. ვირსალაძის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ციკლში, სადაც სრულდება „შელია-ტულეფიას“ ცნობილი რიტუალი, შედიოდა ბეთქილის სახელთან დაკავშირებული წმინდა ფერხული („სამთი ჭვიშხაშ“) (4). მაშინ შეიძლება ვივარაუდოთ მურყვამობის ბოლო რიტუალის „სამთი ჭვიშხაშთან“ იდენტურობა.

ამრიგად, მურყვამობა ანუ კოშკობა საკრალურ განზომილებაში წარმოადგენილი, მონუმენტური, გამჭოლი განვითარების პრინციპზე აგებული, დროისა და სივრცეში პროეცირებული ქმედებაა, რამდენაღმე ვიზუალური სიუჟეტურობით გამორჩეული, გამკვეთი იდეის ირგვლივ კონცენტრირებული ფერხულების მრავალმხრივი ფუნქციით წარმოჩენილი (რომელშიაც დიდ მნიშვნელობას იძენს ეროვნული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი საკუნდო კატეგორიებით აზროვნება), დიალოგიურა პრინციპითა და ანტიფონური ხერხებით გაჯერებული, კონფლიქტური საწყისის აქცენტრირებით გაშლილი და მორალური სენტენციებით გამსჭვალული.



ყოველივე აღნიშნული კი საფუძველს გვაძლევს ვილაპარაკოთ მურყვამობაზე როგორც ორატორიულობის მატარებელი კონსტრუქციის არქაულ მოდელზე.

თავის ცნობილ მონოგრაფიაში „საბჭოთა ორატორია და კანტატა“ ა. ხოლოკინა კანტატა-ორატორიულ ჟანრებს მონუმენტური ხელოვნების ისეთ ნიმუშებს აღარებს, როგორცაა ეპიკური თქმულება პოეზიაში, გმირული ეპოპეა დრამატურგიისა და თეატრის სფეროში. დიდებული ფრესკა და ჰეროიკული პორტრეტი ფერწერაში (10) და ხაზს უსვამს მათში გამოკვეთილ ორატორიულობას.

სწორედ ამ მოსაზრებამ გამოიყვანა ორატორიის სათავეების ძიების პროცესში ქართული კლასიკური ეპოსის ისეთ შესანიშნავ ნიმუშებთან, როგორაც „ამირანიანი“, ნაწარმოები, რომელსაც ღებნა შენგელაიამ წარმართული „ვეფხისტყაოსანი“ უწოდა და რომელიც მატრიარქატის რღვევისა და პატრიარქატის განმტკიცების ხანაში (II-I ათასწლეულს ჩვ. ერამდე) გამოიძერწა.

„ამირანიანის“ კვლევას მრავალი ასპექტი აქვს. იგი კარგადაა შესწავლილი ეთნოგრაფების, არქეოლოგების, ფოლკლორისტების, კრიტიკოსების, მწერლების, ესთეტიკოსების, ისტორიკოსების, ფილოსოფოსების, ხელოვნებისა და თეატრის მცოდნეების მიერ. რაც შეეხება მუსიკალურ „ამირანიანს“, აქ ძირითადად მისტერიის ცალკეული ეპიზოდების დაფიქსირება და მისი ფაბულური შრეების გაშიფრვით შემოფარგვლა: მოხდა. გამოაკლისადა მესახება მზიის იაშვილის მონოგრაფია „ქართული მრავალხმიანობის საფუძვლები“, რომელშიც მითითებულია იმ შინაგან კავშირზე, რომელიც არსებობს სცენურ საფერხლო სიმღერებს „ბაილ ბეთქილს“, „დალა კოჯას ხელღვაფაღეს“ და „ამირანიის ფერხულს“ შორის (9). უფრო მეტიც, გაიზიარა რა „ამირანიანის“ ერთერთი, ყველაზე უფრო ავტორიტეტული მკვლევარის, მიხეილ ჩიქოვანის მოსაზრება, მ. იაშვილმა, მუსიკოსებს შორის პირველმა, აღნიშნული საფერ-

ხელოები მონუმენტური, ეპიკური თქმულების შემადგენელ ნაწილებად, დრამატურგიულად მთლიანი, თეატრალიზირებული სანახაობის, უფრო ზუსტად კი, სახალხო დრამის ფრაგმენტებად მიიჩნია, რითაც გზა გაუხსნა მუსიკალურა „ამირანიანის“ შემდგომ კვლევას, რომელიც სხვადასხვა განზომილებაში შეიძლება წარმართოს. პირადად ჩემთვის „ამირანიანი“ ორატორიულობის სათავეების ძიების თვალსაზრისითაა საინტერესო და გმირული ორატორიის არქაული მოდელის წარმოჩენის საშუალებას მაძლევს.

მიხეილ ჩიქოვანი ეპოსის აუცილებელ პირობად შემდეგ თვისებებს მიიჩნევს: სიუჟეტის დასრულებულობას, პოეზიის თხრობით ხასიათს, გადმოცემის რეჩიტატიულ ფორმას და რაც მთავარია, მუსიკალურ შესრულებას (11). „ქალღმერთი დაღის ციკლის თითქმის ყველა სიმღერა ატარებს რიტუალურ დანიშნულებას და სრულდება ფერხულში“ (იქვე, გვ. 13). ეპიკური ხალხური სიმღერები მრავალხმიანია. „ეპოსის წარმოშობისა და განვითარების საკითხების გამოკვლევისას — აუცილებელია მუსიკალური მხარის გათვალისწინება“ (იქვე, გვ. 14).

საკითხი ფაქტიურად დასმულია, ვინაიდან დაღის რკალის ციკლი უშუალოდ კავშირშია „ამირანიანთან“, მას მხოლოდ სამუსიკოსმცოდნეო განზომილებაში გადატანა სჭირდება. უფრო მეტიც რიტუალურაში შესწავლილია მელიკური შესრულების ფორმა, საფერხლო წყობა ანუ უფრო ძველი ტერმინით, ძნობა, რომელიც მრავალი თვალსაზრისითაა საინტერესო. ვახუშტი კოტეტიშვილის მიხედვით „გუნდობრივი ანუ ქორული მოქმედებიდან დაიწყო თანდათანობითი დუზინტერაციის პროცესი. სინკრეტული პოეზიიდან წარმოიშენენ გარკვეული ტიპები: დრამა, ეპოსი და ლირიკა. სინკრეტიზმი ის პროტოპლაზმა იყო, რომლისგანაც განვითარდნენ პოეზიის სხვადასხვა სახეები“ (12; გვ. 406). და არა მარტო პოეზიისა, გაჯავრებულმა ჩემის მხრივ,



რამეთუ სინკრეტული პოეზია ხომ მუსიკალური მოვლენაც იყო, ხოლო თუკავაიხსენებთ ა. ხოზლოვკინას და მ. ჩიქოვანის ზემოთ ციტირებულ ნააზრევებს ეპოსის შესახებ, იგი ფაქტიურად ორატორიულობის თვისებების აქცენტირებასაც ახდენს, ამიტომ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ საფერხულო წყობა ანუ ძნობა არა მარტო პოეზიის წარმომშობი პროტოკლავზაა, არამედ ორატორიულობის არქაული მოდელის შემცველიც. აღნიშნულს ხაზს უსვამს ის გარემოებაც, რომ საფერხულო სანახაობაში მონაწილეობას იღებდა მესაკრავეთა მწყობრიც, რომლის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითს სექტიცხოვლის ტაძრის ცნობილი ფრესკა წარმოაჩენს.

მ. ჩიქოვანის აზრით „ამირანიანის“ მისტერიას ქრისტიანობის პერიოდში ჩამოსცილდა და დამოუკიდებელი არსებობა დაიწყო ქალღმერთ დლის ციკლმა (13), რომელიც ადრე მის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა, ხოლო კიდევ უფრო ადრე მეღია-ტელეფიას რიტუალში შედიოდა (4), ე. ი. უშუალო კავშირს ავლენდა კვირიას მისტერიასთან.

თუკი გავითვალისწინებთ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში შემორჩენილ ვარიანტებს, მუსიკალურ ფოლკლორში შემონახულ საფერხულოებს და მათი მედიკური შესრულების სპეციფიკას, მივიღებთ გმირულ ორატორიასთან მიახლოებულ ციკლს, მისი ბევრი არქაული მახასიათებელით.

ჩემი ყურადღების ცენტრშია დლის ციკლიდან შემორჩენილი ორი საფერხული: „ბაილ ბეთქილ“ და „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“; მედიკური შესრულებიდან დაფიქრისებული ორი ეპიზოდი — ამირანის ფერხული და გველემშატან ბრძოლის სცენა და ჰიმნურ ხასიათის საგუნდო სიმღერა „ჩემო ყურშაო“.

საფერხულო „ბაილ ბეთქილ“ ტიპური დატირებაა და შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც მისტერიის პრეამბულა, გმირის დედის არაპირდაპირი

დახასიათება. ე. ვირსალაძის თვალსაზრისით, დალი და ბეთქილი ღვთაებთა ვიწყვილია, ბუნების განახლებისა და გაზაფხულის დღესასწაულთან დაკავშირებული (4).

მეორე საფერხულო „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ ამირანის დაბადებას გვამცნობს და ფაქტიურად ციკლის ექსპოზიციას წარმოადგენს.

მისტერიის კვანძის შეკვრა თან ხდება ნადირობის სცენას, რომელიც ცნობილია „ამირანის ფერხულის“ სახელწოდებით და დღემდე შემორჩენილი სენათისა და რაჭის რეპერტუარში. ზოგი მკვლევარის თვალსაზრისით ეს ფერხული „მისტერიების მურყვამობისა და საქმისაის უძველესი ფენისეულია“ (14). „ამირანის ფერხულის“ დრამატურგია სიუჟეტური განვითარების აღმაკვლი მსვლელობით გამოირჩევა და დევთან ბრძოლის ეპიზოდით გვირგვინდება. ეს უკანასკნელი კი კულმინაციური ზონის დასაწყისია და გმირული სახის ამოტივფრას ახდენს. იშლება ორ პლანში: პეროიკულსა და ეპიკურში. პირველი მათგანი ამირანის სახეს უკავშირდება და დევთან დიალოგის გზით წარიმართება. „ამირანიანიც“, სხვა ეპოსების მსგავსად, ძირითადად დიალოგებისაგან შედგება, რაც მნიშვნელოვან პირობას ქმნის მისი ორატორიული ბუნების გამოძერწვაში. ეპიზოდის მეორე პლანი ხალხის, როგორც მთხრობელის, ფუნქციის ხაზგასმას ახდენს და ამირანისა და დევის შებმის განსხეულების პროექციას წარმოადგენს. შემორჩენილია რამდენიმე ჩანაწერი — ზ. ფალიაშვილის, ი. კარგარეთელის, დ. არაყიშვილის. შ. ასლანიშვილის, ვ. ახობაძის, ო. ჩიჯავაძის. დაფიქსირებულია აგრეთვე მედიკური შესრულება.

აქაც, დიდი თონეთის დათო-ბერიკული სანახაობის მსგავსად, სიუჟეტი გასცენიურებულია. წრის შიგნით ორი კორიფეა, რომელთაგან ერთი ამირანიხორციელებს, მეორე კი დევს. აქცენტირებულია პერსონიფიკაციის ელემენტები. ამირანისა და დევის პარტა-



ეპი ემყარება მღერად რეჩიტატივის, რომელიც უშუალოდ გადადის პოლიფონიური წყობის გუნდში. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გადმოცემის რუსპონსორულ მეთოდს. შეინიშნება სიმულტანური ხერხების გამოყენება და ერთდროული დრამატურგიული ზაზების შექმნა, რომელიც სცენის ბოლოს რომანტიკულ მიზრილობას იძენს და ყამარის თემის გამოჩენას უკავშირდება.

მომდევნო, გველემათან ბრძოლა ეპიზოდში, ადგილი აქვს კულმინაციური ზონის შემდგომ გაფართოებას და დრამატურგიის მოულოდნელ შემობრუნებას (შავი ვეშაპის მიერ ამირანის გადაყლაპვა). წრის შიგნით უკვე სამი მოთამაშეა — ამირანი, ბადრთან და უსუბთან ერთად. ფაქტიურად ამ მძებნის ჯგუფური პორტრეტია, ცალკეული შტრიხებისა და დეტალების ზაზგასმის ვარეშე. მათი პარტია მოკლებულია ინდივიდუალიზაციას, რის შედეგადაც ბადრისა და უსუბის ლექსიკა სიტყვიერი ფორმულების გამეორების პრინციპზე აიგება, რაც თავის მხრივ ზაზს უსვამს მათთან დაპირისპირებული ამირანის საყვედურების შინაგან ძალას. რაც შეეხება გუნდს, მას კვლევითხრობლობითი ფუნქცია აკისრია. იგი ამირანის კიდევ ერთი გამირობის, ვეშაპებთან ბრძოლის, კომენტატორის როლში გამოდის. მაგრამ თუ წინა, დევთან შერკინების სცენაში პერიოკული პლანი რომანტიკულ კრილში ინაცვლებს, გველემათან ბრძოლის ეპიზოდი უეტრად ტრაგიკულ განზომილებაში ექცევა და თავისი არსით წაუსწრებს ფინალს, რომელიც მთავარ კონფლიქტის საბოლოო გადაწყვეტას გვთავაზობს.

ფინალის რკალიდან დღესდღეობით შემორჩენილია საფერხულო „ჩემო ყურმო“. იგი საგალობელია, მიმართული ზებუნებრივი არსებისადმი, იმ ყორნის ნაშობი ლეკვისადმი, რომელიც ღმერთმა ამირანის გვერდით მიაჯაჭვა. „ჩემო ყურმო“ ზემო რაჭაში ერთპირეფერხულით სრულდება, რომელიც, როგორც ცნობილია, ძნობის უძველეს ფორ-

მას წარმოადგენს. მას თავისი მუქმელი, მოძახილი ანუ შოლექსე პეკე, ხოლო მისი შემბანებელი ანუ შემბანებელი მთელი საფერხულო მწყობრია (4). ე. ვირსალაძის აზრით საგუნდო სიმღერა „ჩემო ყურმო“ ღრმა არქაულობის ნიშნებს ატარებს. ამას მოწმობს მოძახილი „შავო“, რომლითაც რეგრენის მსგავსად მთავრდება ლექსის ყოველი ტაქტი (იქვე, გვ. 39). მელილოია მინორულია, დატირების ტიპის. მონაწილეობს ფერხულის ორი ნახევარწრე, ე. ი. რესპონორულ გადმოცემასთან ერთად ადგილი აქვს ანტიფონურ შესრულებასაც, რაც აზროვნებას განვითარების ადრინდელ საფეხურზე აღნიშნული მოვლენა და სიმღერის ძირძველ პლასტებთან კავშირზე მეტყველებს.

მიხეილ ჩიქოვანი „ამირანიანის“ მისტერიაში ქართული თეატრის განვითარების ადრეულ საფეხურს ხედავს და ზალხური დრამის პირველსახეს ამოაცნობს, მაგრამ ორატორიაც ზომ თავისებური დრამაა, დიდი და განზოგადებული იდეის შემცველი: ზალხის სახიფრესკული გააზრებითა და მოქმედების სიუჟეტური განვითარებით გამოირჩეული, დრამატული ზასიათის მატარებელი, თხრობითობის პრიორიტეტით დაღდასმული.

ამდენად გასაგებია, რომ „ამირანიანში“ როგორც ფოლკლორული სინკრეტიზმის ადრეულ ნიმუშში, ამოტივფრულია შეხების წერტილები: როგორც ზალხური დრამასთან, ასევე ორატორიასთან, რამეთუ მისტერიის კონსტრუქციული შრეები უხვად შეიცავენ ორატორიულობის ნიშან-თვისებებს.

ორატორიულობის ზალხური სათავეების ძიების პროცესს ქართული ზეპირსიტყვიერების შედეგთან, „ეთერიანთან“ მივყავართ, რომელიც X-XI საუკუნეების რომანტიკული ეპოსის ბრწყინვალე ნიმუშია. დიმიტრი ჯანელიძის მიხედვით „დღემდე მოღწეული სიმღერები აბესალომ და ეთერის საბედისწერო სიყვარულის შესახებ თითქმის ერთიანად დიალოგიური ფორმი-



საა“... „აბესალომ და ეთერის“ სიმღერათა ციკლის სახით შემონახული გვაქვს ძველი ქართული საფერხული ტრაგედიის ფრაგმენტები“ (3; გვ. 75).

მ. ჩიქოვანი „ეთერიანის“ განმსახლვერელ მხარეებზე მსჯელობისას მძაფრი სიუჟეტური ამბავის, დახვეწილი ეპიკური სახეების და მდიდარი პოეტური ენის აქცენტირებას ახდენს (15), ხოლო ვ. კოტეტიშვილი „ეთერიანის“ ლირო-ეპიკურ ელემენტებს წარმოაჩენს (12).

დ. ჯანელიძის, მ. ჩიქოვანის და ვ. კოტეტიშვილის კვლევის შედეგად დაფიქსირებულია „ეთერიანის“, როგორც საფერხული ტრაგედიის რაობა და ხაზგასმულია მასში ამოტვიფრული ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორიცაა მნიშვნელოვანი გამჭოლი იდეის აქცენტირება, სიუჟეტის დასრულებულობა და მისი თხრობითი ხასიათი. ლირიკული ელემენტების სიჭარბე, გმირთა პორტრეტების გასაოცარი სიღრმე, მსხვილი პლანისა და შტრიხების დომინირება, დიალოგის, როგორც ფორმაქმნადობის მთავარი უჯრედის პრიორიტეტი და სხვა, რაც თავის მხრივ „ეთერიანის“, როგორც ლირიკულ-ეპიკური ორატორის თაურსახის განხილვის საშუალებას გვაძლევს.

ორატორიულობის ძირების ძიებით თვალსაზრისით ინტერესს იწვევს უძველესი ქართული ცერემონიალი, საქორწილო რიტუალი — დროში განფენილი სახოტბო კანტატის არქაული ნიმუში.

ვ. კოტეტიშვილი ხალხური ქორწინების წესს უდიდესი მნიშვნელობით ფაქტად მიიჩნევს, რომელსაც ზოგიერთი მეცნიერი ხალხურ დრამას უწოდებს, ზოგი კი თავისუფალ მისტერიას (12).

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს თითოეულმა კუთხემ საქორწილო ცერემონიალის მხოლოდ მისთვის, ე. ი. ამ კუთხისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებანი შემოინახა, მაინც დროთა განმავლობაში გამომუშავდა საერთო მოდელი, რომელმაც კომპოზიციუ-

რად ასეთი სახე მიიღო: გარიგება, მსობა, მშობლიურ კერასთან გამოთხოვება, ქორწილი, პატარძლის სამუშაოზე გაყვანა. იძერწება ხუთნაწლიანი რიტუალური ქმედება. შესაბამისი მუსიკალური „ნომრებით“ განსხვავებული — მაყრულები, მახარობლის სიმღერა, საპატარძლოს მიღება, დაზღვეურების სიმღერები, ჯვარის წინასა, ინსტრუმენტული ეპიზოდები, სუფრულები. წარმოჩნდება პერსონაჟთა მთელი გაღერვა, რომელიც ორ მიპირდაპირე, და შემორჩენილი მისტერიებისდა მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, საკმაოდ მტრულად განწყობილ კონფლიქტურ ძალაზე დაიყვანება. პირველი მათგანი პროცირებულია ნეფით, ეჯახითა და მაყრებით; მეორე — საპატარძლოთი, მისი მაყრებითა და მღადეთი.

დროსა და სივრცეში განფენილი ციკლი კონტრასტის პრინციპზე ყალიბდება და საგუნდო, სოლო და ანსამბლურ „ნომრების“ ბუნებრივ მონაცვლეობას ემყარება. საქორწილო მისტერიის გუნდები დრამატურგიული ფუნქციის მატარებელია და მთელი ქმედების წარმართველი ძალა, ძირითადად მაყრუებით და საფერხულებით განსხვავებული. მაყრულები „ციკლის“ თავისებური რეფრენია — მოძრავი, ცოცხალი, სხარტი, სახოტბო პათოსით გამორჩეულია, ხოლო სუფრულები ანტონ წულუკიძის დაკვირვებით (16) „ხალხური სიმფონიზმის“ ბრწყინვალე ნიმუში. „გრძელ სუფრულებში მელოდია მიჰყავს ზედა ორ ხმას, რომლებშიც სიმღერის წარმართველი ფუნქციები ერთმანეთს ენაცვლებიან. ამ ორი ზედა ხმის მელოდიები ერთი ბუნებისანი არიან, ხშირად ისინი ერთმანეთის წიაღში იჭრებიან. ავსებენ და საკუთარი ვარიანტები გადაიჭვირენ ერთმეორის ინტონაციებს. ამასთან, ისახება მათ შორის გასაუბრება — შეჯიბრი“ (იქვე, გვ. 8-9). სწორედ ეს „გასაუბრება შეჯიბრი“ ქმნის საქორწილო რიტუალის, როგორც კანტატის თაურსახის ერთ-ერთ დრამატულად ქმედით კომპონენტს.

საქორწილო მისტერია მრავალ სიმ-



ბოლურ წესს მოიცავს, მუსიკალურად განსხეულებულს. მასში დრამატურგულად ქმედითი გუნდები ბუნებრივად ენაცვლება სოლოებს, საპატარძლოსა (მისი გოდება, სამუშაოზე გაყვანის წინ „შესასრულებელი“ სიმღერა) და მახარობლის მიერ პროეცირებულს; გვხვდება ანსამბლებიც, საპატარძლოს ძმებისა და მულ-დედამთილის „დეუტები“, — ეს თავისებური „არიები ორისთვის“, რა თქმა უნდა, ზმათა ინდივიდუალიზაციას მოკლებული და ინსტრუმენტული ეპიზოდები, ცეკვა-თამაშით წარმოდგენილი.

საწესო-რიტუალური ქმედების კონსტრუქცია სტატუარულია, ინდივიდუალური პორტრეტები გაუპიროვნებული, განზოგადების უმაღლეს ასპექტში მოწვდილი, ჟანრულ-ყოფითი პლანი გაკვეთილი ემოციური აქცენტებით დამუხტული, ჰიმნური ჟღერადობით გამოირჩეული და მორალური სენტენციებით წარმოდგენილი. შესრულება ორპირულია...

საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობდა მიცვალებულის კულტა, მხატვრული აზროვნებისა და ყოველდღიური ყოფის უამრავ შრეში ამოტვიფრული. მიცვალებულის კულტიდან იღებს სათავეს „გლოის მგონობა“, როგორც ტრაგედიის თაურფენომენი, ფიქსირებული ჯერ კიდევ ლეონტი მროველისა და იოანე ბატონიშვილის მიერ; გოდების ჟანრი, ძველ ქართულ ლიტერატურაში პროეცირებული; ხალხური სიტყვიერების მოთქმა, სამგლოვიარო სიმღერა-ლექსებად ჩამოღვრილი; ხშირ ნატირლები და მთიბლურები ანუ გვრანები; დათვლით და ძახილით ტირილები; დალაობა და ზარი; სვანური ლიფანლის საწესო გრაფიკული ხელოვნება და ვინ იცის კიდევ სხვა რამდენი.

კორნელი კეკელიძის განმარტებით გლოვა „ინკერტული ხასიათისაა. ის გამოიხატება როგორც სიტყვით, ისე მასთან განუყრელი მოქმედებით. სიტყვიერი გამოთქმა გლოვისა დასაწყისს აძლევს ვოდების ლიტერატურულ ჟანრს.

ბოლო მოქმედებისა — ნარ-ნარცერემონიალს“ (17, გვ. 199). ორატორიულობა როგორც ერის ინტენციონალობის მოდუსი ამ „ნარი-ნარი ცერემონიალებში“ იტვიფრება. ამიტომ ჩემს მიერ ეროვნული აზროვნების გამოვლენის სწორედ ეს ფენომენი აქცენტირდება და მისი სემანტიკური არსის დეფინიცია წარმოჩნდება. ე. ი. ყურადღების ცენტრშია არა სამგლოვიარო რიტუალების ერთ-ერთი კომპონენტი მუსიკის სახით არამედ ცერემონიალი მთლიანად, რამეთუ „სამგლოვიარო სიმღერა — დატირებაში შემავალი ვოკალური ერთეულია“, ბოლო „დატირება ფარგთე ცნება“ („მ, გვ. 87), ორატორიულობის მატარებელ, სივრცეში განფენილ კონსტრუქციის ფენომენთან წილნაყრად.

მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული მოვლენები წინამდებარე ნაშრომში პირობით „იერემიადას“ ცნებას ქვეშ ერთიანდებიან. ტერმინი დასაბამს ძველ აღთქმაში პოულობს და ნასესხება კ. კეკელიძის ცნობილი წერილიდან „გოდების ჟანრი“ და „გლოვის წესი“ ძველს ქართულ ლიტერატურაში“ (17) იგი, ჩემი აზრით, ყველაზე უკეთ განსაზღვრავს სამგლოვიარო რიტუალებში გამოძერწილ, უაღრესად საინტერესო ქმედებათა არსს, რომელთაც მიუღწერივი შეხების წერტილები გააჩნიათ რამდენიმე საუკუნის შემდეგ კონსტრუირებულ ორატორიასთან და განსაკუთრებით, სულის მოსახსენებელ მესასთვანუ რეჟივებთან.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხისათვის დამახასიათებელი დატირების წეს-ჩვეულებანი ერთგვაროვანია დ თავისი არსით ერთის შეხედვით თითქოსდა უმნიშვნელო გრადაციებს მოიცავს. აღნიშნავს რა მოთქმით, ზარით, ხმით და ძახილით დატირების საქვაფიკას, ნიკოლოზ კანდელაკი ხაზს უსვამს მათ მონათესავე ბუნებას (19), რამეთუ თითოეული მათგანი „მონოლოგიური მეტყველებით სრულდება“. „ორატორული ფორმით ხასიათდება“ და მღერად რეჩიტატიუს ეყარება. მოთქმით დატირება ორი სახითაა ცნობა-

ლი: ინდივიდუალურით, შაშაკაცთა მი-
ერ მუსიკალური ინსტრუმენტის თან-
ხლებით განსხვავებული და გუნდური, კი-
ერთის მოთქმითა და გუნდის ანუ მოქ-
ვითინეთა მხარდაჭერით პროცირე-
ბული... მოთქმით ტირილი დაფიქსირე-
ბულია ლეონტი პროკველის „მეფეთ-
ცხოვრებაში“, რომელშიც წარმოჩენი-
ლია ფარსმან ქველის“ გლოვა და ტი-
რილი და ტყეა და ყოველთა ზედა ქარ-
თველთა წარჩინებულთიგან ვიდრე
გლახადმდე“ (20; გვ. 53). „გრიგოლ ხან-
ძთელის ცხოვრებაში“, რომელშიც აღ-
წერილია აშოტ კუროპალატის დატი-
რება და მხატვრული ფორმით აღბეჭდი-
ლია გრიგოლის სამგლოვიარო სიტყვა“
(19; გვ. 208-209). მოთქმითი ინტონა-
ციითა შეფერადებული „ვეფხისტყაოს-
ნის“ გმირთა ლექსიკა; მოთქმის ორ-
ვე ფორმის — ინდივიდუალურის და სა-
გუნდოს ხატოვანი სურათთა წარმო-
დგენილი ალექსანდრე ყაზბეგის „ელ-
გუჯაში“, სიმონ ჩოფიკაშვილისადმი
მიძღვნილი სამგლოვიარო რიტუალს
ამსახველ სცენაში, რომელიც ხალ-
ხური დატირების სხვადასხვა ფორმე-
ბის ურთიერთშენაცვლებითა და ურ-
თიერთშეჭრის შესანიშნავი განსხუ-
ლებაა.

აკაკი წერეთლის გადმოცემით „მო-
თქმით ტირილს შესხმითი ხასიათი ჰქო-
ნდა“ (იქვე, გვ. 209). იმპროვიზაციულ
ბუნებისდა მიუხედავად მოთქმისათ-
ვის „ერთგვარი მზა სქემა, კომპოზი-
ცია და მწუხარების გამოხატვის ტრა-
დიციული ხერხებია“ (21; გვ. 286) დამა-
ხასიათებელი, რის გამოც „იგი საგმირო
პოეზიას ენათესავება“. „მზა ფორმე-
ლები, მხატვრული სახეები და საგმირო
ლექსების ტრადიციული ადგილები ხში-
რად მოთქმის კომპოზიციური ელემე-
ნტებიცაა“ (იქვე, გვ. 290).

გამოდის, რომ ქართული მოთქმა გმი-
რული მუხტის მატარებელია. იგი სო-
უშვეტურ განზომილებაშია პროცირე-
ბული, რამეთუ ბაზალეთელი მომთქ-
მელის გადმოცემას თუ დავეყრდნობ-
ით, ერთი სიტყვებით ტირის, გარდა-
ცვლილის ამბებს მოთქვამს, სხვები კა

ბანს ეუბნებიან (22) ე. ი. პრიორიტე-
ტი ენიჭება შესრულების რესპონსო-
რული ხერხების გამოყენებას, მთხრო-
ბელის წინა პლანზე წამოწევას, გმი-
რის პერსონიფიცირებული პორტრე-
ტის შექმნას და რაც მთავარია, გუნ-
დობრივი ანუ ქორული მოქმედების
წიაღში ჩასახული ეროვნული გენის;
ემანაციას.

ქართული „იერემიადს“ უადრესად
საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს თუ-
შური სულის შესანდობარი სანახაობა;
დედატირება ანუ დალაობა. ვ. ბარდა-
ველიძე დალაობას წარმართული პან-
თეონის ქალღმერთ დალის სახელს უკა-
ვშირებს (23).

დიდ ინტერესს იწვევს სერგი მაკალა-
თიას „თუშეთის“ ერთ-ერთ სქოლიოში
მოთავსებული შენიშვნა, რომლის მიხე-
დვითაც დალა ქისტურ-ჩეჩნურად
ღმერთს ნიშნავს (25).

ამრიგად, ქმედების სახელწოდება მის
მიღმურ საკრალურ მნიშვნელობაზე
მიგვანიშნებს და სწორედ ეს გახლავთ
აღნიშნული რიტუალის უძველესი ფე-
ნის ტრანსცენდენტალური არსი. და-
ლაობა წარმართული მოვლენაა, ხა-
ლხურ მოთქმასთან წილნაყარი და
„გლოის მგოსნობის“ წინაპარი. მაგ-
რამ დალაობას მეორე მხარეც გააჩ-
ნია — ყოფითი, რამეთუ იგი კონკრე-
ტული ადამიანის „ამა ქვეყნიდან“ წას-
ვლით გამოწვეულ გოდებას გადმო-
გვცემს. დალაობაში არეკლილია ქარ-
თული გლოვის ქვესების რაინდული
ბუნება, ჩვენს ქვეყნის ისტორიით გა-
ნაირობებული.

დალა ორ განზომილებაში, ყოფითსა
და საკრალურში, პროცირებული ქმე-
დებაა მისი კონსტრუქცია კი სამ ია-
რუსადაა აღმართული. პირველი მათგა-
ნი მიცვალებულის შავ ცხენზე ამხუ-
დრებული მოდალავეს ვედრებაა; მე-
ორე — ცხენოსანთა გუნდის მონოტო-
ნური მისამღერი, ერთადერთ უცვლელ
სიტყვაზე, „დალაზე“ ფოკუსირებული;
მესამე — დედის ან დის მოთქმა. მოდა-
ლავეს ვედრება ფსიქოლოგიური მუხ-
ტის შემცველია, გმირისა და მისი ახ-



ლობების შეცოდებაა, ემოციურად Lacrimosa-სთან მიახლოებული; შემდეგ „სულეთში“ წასულის პერიოკული პორტრეტია, მისი დითირამბი. მოდალავეს მიერ საზეიმო ტონებში მოწვდილი. მას თავისი მკვეთრად გამოვლენილ კულმინაციაც გააჩნია, მზის ესთეტიკით შთაგონებული. ამიტომ, რომ საიქიოში შესვლაც კი, ეს თავისებური Tuba mirum, შინაგან სხივის ატარებს და ოპტიმისტური ჟღერადობით იესეზა. მოდალავეს ბოლო სტყევები შესანდობარია, სულის საცხოვნებელი ვედრება, თავისი მნიშვნელობით ტრადიციული რეკვიემის საწყის ვერბალურ ფრაზაში (Requiem aeternam dona eis) კონცენტრირებულ აზრთან მიახლოებული.

საგალობლის მეორე პლასტი ღვთაებისადმი მიმართვის განსახოვნება. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ დაღუბის დატირება სულიერი ვაებისა და გოდების უმძაფრეს გამოხატულებად იყო მიჩნეული, მაშინ გასაკვები გახდება წარმართული ქალღმერთის სახელის მონოტონური გამეორების სიმბოლური მნიშვნელობა. მაგრამ აღნიშნულ პლასტს სხვა, მიღებული ჟღერადობაც გააჩნია, რომლის შედეგადაც იგი Kyrie eleison-თანაა წილნაყარი, რამეთუ უმაღლესი „ლოგოსის“, „სიტყვა-აზრის“ პროეცირებას ახდენს. კათოლიკური ლიტურგიის, მესის, პირველი ნაწილის მსგავსად, მისი ტრანსცენდენტალური არსიც სიტყვის, როგორც ღმერთის განსახოვნების ამოტიფრებაში და მასში დაშიფრული საკრალური აზრის გამოძერწვაში ვლინდება.

რაც შეეხება მესამე პლასტს, იგი ტრაგიკული ფონის ფუნქციას ასრულებს და სონორულ ეფექტს წარმოაჩენს. ამრიგად, დალაობა სამ განზომილებაში პროეცირებული ქმედებაა. მართალია, მისი უძველესი სემანტიკის მატარებელი ფენა ჟამთა ვითარებაში ყოფით პლასტთან კონტამინაციის შედეგად ახალ სუბსტანციად კონსტრუირებულია, მაგრამ მაინც ავლენს თავის წინა სა-

ხეს: საკრალურ-დრამატული კონცეფციის მატარებელს, რომელიც რეკვიემის არქაულ მოდელად წარმოჩნდება.

ქართული „იერემიადას“ დიდი ნაწილი პროფესიონალთა ხელოვნებას წარმოადგენს, რამეთუ საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობდა მოტარების ერთგვარი ინსტიტუტი. „იშლერდიან მწუხარის ხმითა ტყებისა ქამსა არა ჭირისუფალნი არამედ სხვანი, მუნ მყოფნი“ — აღნიშნავს ვახუშტი ბატონიშვილი (26, გვ. 18). ისტორიამ შემოინახა ფარსმან მეფის, გიორგი III-ის, თამარის, ოტია უფლისწულის, ლევან ბატონიშვილის, ერეკლე II-ის პროფესიონალთა მიერ დატირების ცოცხალი სურათები, ბოლო ლიტურატურამ გოდების ჟანრთა მთელი კალეიდოსკოპი წარმოაჩინა; ხალხურმა ზეპირსიტყვიერებამ მოთქმის აღმნიშვნელი უამრავი ტერმინი დაიცვა, სახეითმა ხელოვნებამ კი მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული კანუმიერებელი გაღვრვა შექმნა. ეს გასაკვირვებელია, რამეთუ მარტვილი ერის ისტორიულმა მეხსიერებამ საოცარი სიმძაფრით გამოძერწა და შემოინახა სამგლოვიარო ცერემონიალთან დაკავშირებული მრავალი ჟანრი თუ ფორმა.

ქართული „იერემიადას“ საინტერესო ფორმაა შემორჩენილი ხეცურული ხმით ნატირალის სახით, რომელიც რამდენადმე განსხვავდება ჭირისუფალთა მოთქმისაგან ანუ „ძახილით ტირილისაგან“.

„ხმით ნატირალი“ პროფესიონალების ხელოვნებაა, ორატორული ბუნებით გამოჩენილი და კვლავ რესპონსორულ პრინციპზე აგებული. ხმით ნატირალის ტექსტიც იმპროვიზაციულია, მწუხარებით დაღდასმული და ფილოსოფიურ განზომილებაში პროეცირებული, რამეთუ უხვად შეიცავს ნაზრევს ყოფნა-არყოფნის შესახებ, რითაც უშუალო კავშირს ამჟღავნებს რეკვიემისეულ სიკვდილ-სიცოცხლის კონცეფციასთან. ხმით ნატირალი მიცვალებულის შესხმაა, მასთან გაბაასებაა, მისი იდეალიზირებული პორტრე-



ტის გამოქმენწვაა, ატარებს ყოფითობის ნიშნებს, ჟანრულობის გარსით მოწვდილს, დაპტირიხულია მიცვალებულის ცხოვრების მნიშვნელოვანი მომენტებით. ხმით ნატირალს თავისი მხატვრული ხერხები გააჩნია და კონსტრუქციულად ჩამოყალიბებულია. მისი სქემა აერთიანებს შესავალს, მიცვალებულთა ჩატირებას, დაბარებას, ჭირისუფალთა გამოხვევებას, სიკვილი-საცოცხლეზე მსჯელობას და დამშვიდობებას (27). კომპოზიცია საკმაოდ შეკრულია, პანთეისტური ხილვებითა და შინაგანი სულიერი წიაღსვლებით გამოირჩეული. ხშირია რიტორიკული მიმართვები, შეკითხვები, შეძახილები, ხალხისადმი მოწოდება, ჭირისუფალთადმი გულწრფელი თანაგრძნობის გამოხატვა, ღირიკული გრძნობისა და სულიერი დრამის წარმოჩენა. „ყველა ნატირალი ფსიქოლოგიურად დატვირთულია და ქვეტექსტის გახსნას თხოვლობს“ (იქვე, გვ. 137). გამოირჩევა ქარამგული თქმებით, ეპითეტებით, მეტაფორებით, ჰიპერბოლური შედარებებით, ზატოვანი სიმბოლოებით, სულიერ განცდათა გრადაციების კალენდოსკოპური ცვლით; მიწიერი მოვლენების კოსმიურ განზომილებაში გადატანით, ზესკნელისკენ სწრაფვით და სპირიტული სამყაროს საიდუმლოებათა გაშიფრვის მცდელობით. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ სპირიტული გასკვლები ქართული „იერემიადას“ ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. უფრო მეტიც, მისთვის ორგანულია სამივე განზომილების (ზესკნელის, სკნელის და ქვესკნელის) ერთდროული წარმოჩენა და წუთისოფლის წრებრუნვითი ჟამთა სვლის ფილოსოფიური აღქმა.

ამ მხრივ განსაკუთრებით ინტერესს იწვევს ხმით ნატირალის უადრესად თვითმყოფადი გამოვლინება ე. წ. სულიულობა ანუ სულთაობა, მიცვალებულს დასაფლავებიდან წლისთავზე გამართული სპირიტული ქმედება. ეწყობოდა იგი „ტალავართ აღებაზე“ და უკავშირდებოდა ერთ-ერთი მოტირალი ქალიბ

მედიუმად ანუ შესულთანედ გარდასახვის პროცედურას, რომლის შედეგად იგი მიცვალებულის ენით ამტყვევდებოდა და საიქიოდან დარიგებებს აძლევდა ჭირისუფალს (28; 24). შესულთანე „ტირილის დროს თხზავდა ლექსებს და მათ ტირილის მსგავსად მღეროდა... ხმით მოტირალის ყოველ წინადადებას მოტირალი ქალების საერთო დაქვითინება მოჰყვებოდა“ (29; გვ. XII-XIII). კარგ ხმით ნატირალთ „ხალხი ზეპირად სწავლობდა და მერე მამაკაცები თაბვის დროს ცელზე მღეროდნენ და ამომღერას გვრინი ეწოდებოდა“ (28 გვ. 39). გვრინი წინაპართა სულების კეთილგანწყობილების მოპოვების მიზანს ისახავდა, თვითონ დატირება კი სულთა ჩასახლების იდეას უკავშირდებოდა. გვრინის მუხლი ყოველთვის ცხრამარცვლიანია, მისი „ძირითადი ტექსტი სოლისტ მოტირალს მიჰყავს. ხოლო გუნდი წარმოსთქვამს უფრო მოკლე მუსიკალური აღნაგობის გოდებას. მოთქმა: ხმოვანებზე: „ე“, „ა“, „ი“, და ა. შ. (30, გვ. 38) ე. ი. ამ შემთხვევაშიც ადგილი აქვს რესპონსორულ შესრულებას, რომელიც ანტიფონურთან ერთად განმსაზღვრელ როლს თამაშობს ქართულ „იერემიადაში“. ამავე დროს, თუ „ცხრამარცვლიანი რეჩიტატივი დატირების ჯროს მონოტონურად და გულისმომკვლელად ჟღერს, იგივე ცხრამარცვლიანი რეჩიტატივი გვრინის დროს. მქუხარე სიმღერად იქცევა. ეს მხნე და შთამავონებელი სიმღერაა. მკვდრის ხსენება ამ სიმღერაში მისდამი მიძღვნილ ერთგვარ ჰიმნს წარმოადგენს“ (31, გვ. 64).

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ჰიმნურობა ქართულ დატირებათა არქაულ ფორმების ერთ-ერთი მახასიათებელია. იგი განსაკუთრებული ძალით ვლინდება ეროვნული „იერემიადას“ ისეთ ზატოვან ნიმუშში, როგორიც ზარია.

სიტყვა „ზარი“ სპარსული წარმოშობისაა და ტირილს ნიშნავს (18). მიცვა-



ლებულის კულტთან დაკავშირებული რიტუალისა და მასთან შერწყმული სამგლოვიარო გალობის აღმნიშვნელ ტერმინად იგი ქართულ წყაროებში XVII საუკუნიდან იხმარება.

ზარით დატირების წესი პროეცირებულია თეიმურაზ II-ის „დღისა და ღამის გაბასებაში“, სადაც თვალნათლავა წარმოდგენილი დროსა და სიერცეში განფენილი „ქმედების“ არსი.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებულია ზარით ტირილი ძირითადად იდენტურსკონსტრუქციით გამოირჩევა, მაინც მის შესრულებაში მთელი რიგი განსხვავებული ნიუანსები აღინიშნება.

აპ. წულაძის მოსწრებული თქმით „მიცვალებულის კულტი გურიამში... ერთგვარი „სახიობაა“, წარმოდგენაა, „თეატრალურია, რამდენიმე სურათად არის“. (37, გვ. 150). თუკი გავითვალისწინებთ ავტორის ხატოვან აღწერილობას, გურული დაკრძალვის ცერემონიალი ხუთფაზიან ქმედებად წარმოგვიდგება, რომელთაგან პირველი შეცხადებაა, მოთქმა-ტირილში გადაზრდილი სამგლოვიარო ცერემონიალის ექსპოზიცია; მეორე — სამძიმარი, მოქმედების განვითარებაა, რომლის დროსაც დომინირებს ტირილის, თუ შეიძლება ასე ითქვას: ანსამბლური ფორმა, რამეთუ მოტირალთა და ჭირისუფალთა ყოფითი ელემენტებით დატირებული ტექსტი გადახლართულია, ჩაწნულია ურთიერთშერწყმულია. ქმედების კულმინაცია — ტირილია, ზარით „დამშვენებული“. აპ. წულაძე ზარს მიცვალებულის სამგლოვიარო მარშს, ტირილისა და გლოვის მუსიკას უწოდებს, შესრულებულს სამსოლისტის, დამწყვების, მოძახილის და ბანის მიერ. როდესაც მოზარეები „ზარს აუშვებდნენ“, გალობას დაიწყებდნენ, მოტირალნი ზარს ტირილის სიტყვებს, ტექსტს შეუწყობდნენ“ (იქვე, გვ. 156). „ზოგი მოტირალი ზარით დამშვენებული მოვიდოდა, ერთი პირი მიცვალებულს დაადგებოდა თავზე და იქ გალობდა, მეორეს მოტირალი შემოჰყავდა, ამ დროს შინაური მოზარეები ისვენებდნენ,

ზოგჯერ, მეტადრე თუ ზარით შესრული სხვა კუთხისა იყო, მაშინ შინაურ და სტუმარ მოზარეებს შორის ერთგვართავაზიანი შეჯიბრი ხდებოდა“ (37, გვ. 159).

ზარით ტირილის ცერემონიალი გრძელდება ქმედების მეოთხე ფაზაშიც. რომელიც გასვენებას ემთხვევა. ამ დროს ადგილი აქვს წესის აგებას, ელერს საგალობელი „სულთათანა განუსვენე“. თავდება ყოველივე მრავალფაზიერისე ბური გალობით „საუკუნით იყოს ხსენება მისი“.

ქმედების ბოლო ფაზა Coda-ა, დასაფლავება. მოთქმა-ტირილის ფონზე რკალი იკრება, სამგლოვიარო რიტუალი მთავრდება.

სხვა ჭრილში იკითხება მეგრული ზარი, რომლის შესახებაც ცოცხალ შთაბეჭდილებას გვიზიარებს XVII საუკუნის იტალიელი მისიონერის არქანჯელო ლამბერტის მოგონებანი (38). ამ აღწერილობის მიხედვით მართალია, სამგლოვიარო რიტუალი კვლავ ხუთაქტიან ქმედებად გაშლილი სანახაობაა, მაგრამ მისი არქიტექტონიკა რამდენადმე განსხვავებულია, რამეთუ პირველი აქტი გარდაცვალების დღეს იშლება; მეორე — ნათესაებთან და ახლობლებთან ამბის შესატყობინებლად მისულთა და მათ დამხედურთა ნიშანზე ტირილს წარმოაჩენს; მესამე — ცენტრალური — დაკრძალვის დღეს განხუხუდება; მეოთხე — მიცვალებულის გასვენებისას, გზაში მიმდინარეობს, ხოლო მეხუთე — საფლავზე. გარდა ამისა, მიცვალებული დატირება თავიდანვე მეზარეთა ორ გუნდს შორის პროეცირდება. აქ ლამბერტის სიტყვებით „მოზარენი მღერია: ნელის ხმით, თითქოს კიდეც მღერია: და კიდეც სტირიანო“ (იქვე, გვ. 62). ეს ხდება მაშინ, როდესაც მოზარეთა ორ გუნდს შორის ჩამდგარი მოტირალი მიცვალებულს უახლოვდება. „მოტირალი რომ მიუახლოვდება იმ ადგილს, სადაც მიცვალებული ასვენია, მოზარეები ორივე მხრიდან დაუდგებიან და რიგ-რიგად ტირილს განაგრძობენ“ (იქვე, გვ. 62). გურული ზარისაგან განსხ

ვაკებით, აქ თავიდანვე ორპირული შე-
სრულებაა, რამეთუ ზარს ორი ნახევარ-
გუნდი ჰყავს და ერთიც მოტირალი,
რომელიც სიტყვებს ამბობს, ხოლო მო-
ზარენი ზარისათვის დამახასიათებელ
ზრუნს ამბობენ. მეგრულ ზარში ანტი-
ფონური ფორმა დომინირებს, რომლი-
ზემოდანაც მოტირალთა, თუ შეიძლება:
ასე ითქვას, რესპონსორული „ანსამბ-
ლის“ დაშრეება ხდება. მხედველობაში
მაქვს ე. წ. მათვალარის რჩინტაცია და
სატირლად მისულთა მოთქმა, ცოცხლად
აღწერილი თ. სახოკიას მიერ (36; გვ.
170) მათვალარი თავისებური მთხრობე-
ლის ფუნქციას ასრულებს. ამ შემთხვე-
ვაშიც, ხევისურული ხმით ნატირალიმ
მსგავსად, ადგილი აქვს ყოფითი საწყის-
ის წინა პლანზე წამოწევას, გარდაც-
ვლილის პორტრეტის კონტურების წა-
რმოჩენას და მისი პოზიტიური მხარე-
ების ჰიპერტროფირებას. მეგრული ზა-
რი ჰიმნი-საგალობლის ხასიათს ატა-
რებს და ამ მხრივ ყველაზე უფრო სვა-
ნურ ზარს უახლოვდება.

სვანური ზარი „თავისი წყობით საფე-
რხული შესრულების სანახაობას ემს-
გავსება“ (4). იგი ს. გავაშელაშვილის
აღწერილობის მიხედვით, თეატრალიზი-
რებული სანახაობაა, „მოქმედ პირთა“
ხშირი ცვლით და „როლებს“ მკაცრი
განაწილებით (39). წამყვანი მნიშვნე-
ლობა ენიჭება მამაკაცთა ქოროს თავი-
სი კორიფეთი, ანუ მეზარეებს, რომელ-
ნიც მთელი რიტუალის სამგლოვიარო
ტონუსს წარმართავენ და ქმედების და-
საწყისში რესპონსორულ ფორმას წარ-
მოაჩენენ. შემდეგ მამაკაცი ჭირისუფ-
ლებსაგან დაკომპლექტებული — მეორე
ქოროს „ავანსცენაზე“ გამოჩენისას, წი-
ნა პლანზე იწევს ანტიფონული პრინ-
ციპი, რამეთუ ჭირისუფალთა მიერ წარ-
მოთქმული შესხმა მეზარეების მოთქმის
ფონზე მიმდინარეობს. გურული და მეგ-
რული ზარისაგან განსხვავებით, სვანურ
ზარში დატირება ჯგუფურად სწარმოებს
და არქაული შრეების სიდრემეში იტვი-
ფრება. ხატოვანი ხასიათით გამოირჩე-
ვა ზ. ფალიაშვილის აღწერილობა (33)
რომლის მიხედვითაც „ორპირად მღე-

რიან ამ ჰიმნსა, რომელიც თავისი მუ-
სიკალური შინაარსით იმდენად ღიღე-
ბული და ამასთანავე იმდენად თავზარ-
დამცემია, რამდენადაც საუცხოვოა შეხე-
დულზედა თვით პროცესიაო. მიცვალებუ-
ლის გვამს და ქალების მოთქმა-ტირით;
რომ არ ზედავლეს კაცი, ეგონებოდა,
მოლიტანიობს სადღესასწაულო სარწ-
მუნოებრივი პროცესიაო“ (32; გვ IX).
სვანურ ზარს მხოლოდ განსაკუთრე-
ბულ შემთხვევაში ამბობენ და სრულ-
დება როგორც სამხმიანი სამგლოვიარო
საგალობელი (33). მას ვ. ახოპაძის თქმით
„გაუგებარი სიტყვებით“ მღერიათ
თუმცა არის ისეთი შემთხვევებიც, რო-
დესაც აქა-იქ მიცვალებულის ქება-დი-
დების გამომხატველ სიტყვებსაც ჩაუ-
რთავენ.

ამრიგად, სვანური ზარი მიცვალებუ-
ლის შესხმას წარმოადგენს, რომელსაც
ღიღებული ხასიათი აქვს და ჰიმნურ
ჭრელში იკითხება. იგი მონუმენტურ-
სამგლოვიარო ქმედების განსხეულებაა,
საკრალური იერით გამოირჩეული.

თუშური დალაობის მსგავსად სვანურ
ზარსაც ორ განზომილებაში, ყოფითსა და
საკრალურში პროეცირებული ქმედებაა.
მისი მიღმური ფერადობა შეიძლება
დადგენილ იქნას ე. წ. „გაუგებარი სიტყ-
ვების“ (33) სემანტიკის გაშიფრის შე-
დეგად, რომელიც ამ შემთხვევაშიც ტრან-
სცენდენტალურ ხასიათს ატარებს.

საფიქრებელია, რომ საგალობელში
შემორჩენილი სიტყვა „ღიე“ კვლავ უმ-
აღლესი ლოგოსის განსხეულებას ახდენს
რამეთუ „ღიე“ ჯერ ერთი ღეის ე. ი.
ღმერთის მნიშვნელობის აღმნიშვნელი
შეიძლება იყოს და მეორეც ვარსკვლავი
„ღია“-სი, რომელიც სულხან-საბა-
ო მიხედვით „არს მეექუსესა ცასა ზედა“.
თუ გავითვალისწინებთ ივ. ჯავახიშვი-
ლის მიერ დადგენილ მნათობ-ღვთაებათა
შეიღველის შემადგენლობას და მასთან
დაკავშირებულ წარმართობის დროინ-
დელ სახელებს, მაშინ პარასკევი ანუ
დიოსის დღე ნათელს ჰყოფს სვანური
ზარის ვერბალურ ფენაში ფოკუსირე-
ბულ სემანტიკას. უფრო მეტიც, საგალო-
ბელში ხშირად გამოიხატება სიტყვა

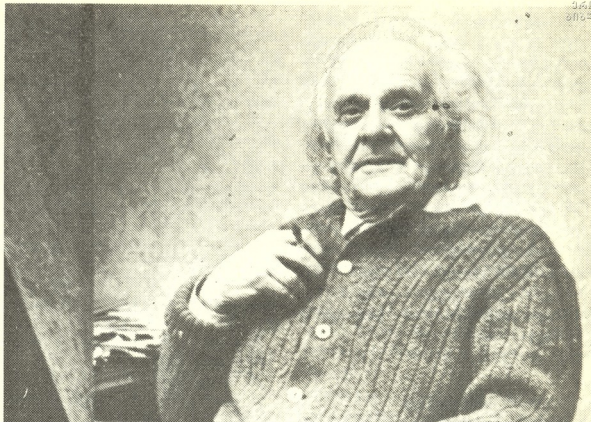


„ვო“ უშუალოდ შეიძლება დაუკავშირდეს ტაროსის აღმნიშვნელ დუთავებებს, მითუმეტეს, რომ დიოსის შესატყვისი სვანური სიტყვა „უებიშია“. გამოდის, რომ დალაობის მსგავსად, სვანური ზარის უძველესი ფენა საკრალურია, რომელმაც დროთა ვითარებაში მოღაფიკაცია განიცადა, მეორე პლანზე გადაინაცვლა და ადგილი დაუთმო ყოფილ საწყისს, თუმცა თავისი პირვანდელი მნიშვნელობაც არ დაუკარგია. ამიტომაც, რომ ზ. ფალიაშვილის მგვრმობიარე ყურთასმენამ ესოდენი სიზუსტით შეიგრძნო მისი პირვანდელი საკრალური ბუნება და ლიტანიობასთან წილნაყარად შეიმეცნა.

ლიტერატურა

1. ჭავჭავაძე ი. ქართველი ერის ისტორია, ტ. I — თბ., 1979.
2. Бардавелидзе В. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен — Тб., 1957.
3. ჭანელიძე დ. ქართული თეატრის ისტორია — თბ., 1983.
4. ვირსალაძე ე. ქართული სამონაღირეს ებ. ოსი. — თბ., 1964.
5. Неф К. История западноевропейской музыки. — М., 1938.
6. ონიანი ჯ. სვანური მურყვამობა-ყვირთაობა. შანე, 1969 № 3
7. სირაძე რ. ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები. — თბ., 1987
8. ჭანელიძე დ. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. — თბ., 1948
9. იაშვილი მ. ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის თბ., 1975.
10. Хохловкина А. Советская оратория и кантата. — М., 1955.
11. Чиковани М. Амирანი. Грузинский эпос. — Тб., 1960.
12. კობეტიშვილი ვ. რჩეული ნაწერები. წიგნი II — თბ., 1967.
13. ჩიქოვანი მ. ქართული ეპოსი. წიგნი I — თბ., 1959.
14. ჭანელიძე დ. ამირანი სვანეთის ხალხურ სახილველში. საბჭოთა ხელოვნება, 1979 № 11.
15. ხალხური სიტყვიერება 3. IX — თბ., 1953
16. წულუკიძე ა. ქართული საბჭოთა მუსიკა — თბ., 1971.

17. კეკელიძე კ. „გოგების ფანჩა და გველის წყის“ ძველს ქართულ ლიტერატურაში“. ეტიმოლოგიური ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. I. — თბ., 1956.
18. ფრუიძე ლ. რაჭული რიტუალური სიმღერები. საბჭოთა ხელოვნება, 1962. № 12.
19. კამდეგაი ნ. ქართული მწერარბრუნება, — თბ., 1968.
20. ქართლის ცხოვრება ტ. I — თბ., 1953
21. სიხარულიძე კ. ხალხურ პოეტურ ფანჩოთა გენეტიკური კავშირი (საგმირო და საწმლოვარო პოეზია) ქართული ფოლკლორი I-IV. თბ., 1964.
22. ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება ნაწ. I. — თბ., 1960.
23. ბარდაველიძე ვ. ქართული (სვანური) საწყისო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები. — თბ., 1953.
24. შაისურაძე ნ. აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა. — თბ., 1971
25. შაკალათია ს. თუშეთი. — თბ., 1933.
26. ვახუშტი ბატონიშვილი. აღწერა სამეფოსი საქართველოსი — თბ., 1941
27. გოგოლაური ი. ხმით ნატიარაღა და მხიბლუათობა მხატვრული თავისებურებანი. ცისკარი. 1976 № 3.
28. ბალიაური მ. შაკალათია ნ. მიცვალებულის კულტი არზორის თემში. მსკ, III, 1940.
29. ჩიტაია გ. წინასიტყვაობა. მსკ III 1940.
30. ასლანიშვილი შ. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. II, — თბ., 1953.
31. ქართველ მთიულთა ზეპირსიტყვიერება. მთიულეთ-გუდამაყარი. — თბ., 1958.
32. ფალიაშვილი ზ. ქართული სახალხო სიმღერები. — თბ., 1909.
33. ახობაძე ვ. ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული. — თბ., 1937
34. ჩხიკავაძე ვრ. ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა — თბ., 1948
35. მაჩაბელი დ. ქართველთა ზნეობა, გალობა. ცისკარი, 1864, შაისი
36. სახოკია თ. მიცვალებულის კულტი სს. მგერგელში. მსკ III — თბ. 1940
37. წულაძე ა. ეთნოგრაფიული გურია. — თბ., 1971
38. ლამბერტი არქ. სამგერგლოს აღწერა. — თბ., 1938
39. გავაშელაშვილი ს. მიცვალებულის დატირება და დასაფლავება სვანეთში. ივერია 1890 № 89.



მობონება

თამარ ჩარეჭიშვილი

დავპარბატი შესანიშნავი კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე, რომელმაც სამშობლოს ძვირფასი მუსიკალური შემოქმედება დაუტოვა. მისი ბავშვობის წლები ბენდიერ დღეებს მაგონებს. მელიტონ ბალანჩივაძე და მამაჩემი ქუთაისიდან სასწავლებლად სანკტ-პეტერბურგში ერთ დროს წავიდნენ და იქ ხუთი წელიწადი ერთ ოთახში ცხოვრობდნენ. მ. ბალანჩივაძე კონსერვატორიაში სწავლობდა, ჩემი მამა იოსებ ჩარეჭიშვილი კი უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე. იმ დროს უნივერსიტეტში სწავლობდნენ ივანე ჭავჭავაძე და ლუარსაბ ანდრონიკაშვილი. ივანე ჭავა-

ხიშვილი ამბობდა: „როცა საქართველოში დაებრუნდები, უნივერსიტეტს დავაარსებ“. მელიტონ ბალანჩივაძეს ეუბნებოდა „შენ კი ქუთაისში მუსიკალური სასწავლებელი უნდა დააარსო“. ასეც მოხდა. მელიტონ ბალანჩივაძემ ქუთაისში მუსიკალური სასწავლებელი დააარსა, და თავის მოადგილედ ლარისა ქუთათელაძე მიიწვია, რომელიც მოსკოვის კონსერვატორიაში იგუმბოვის აღზრდილი იყო. მელიტონ ბალანჩივაძემ თავისი შვილი ანდრია სასწავლებლად ლ. ქუთათელაძეს მიაბარა. ჩემმა დედამ სოფიო ანდრონიკაშვილმა მეც ლ. ქუთათელაძესთან მიმიყვანა სასწავლებლად.



მაგონდება ჩვენი მუსიკალური მეცადინეობა. ლ. ქუთათელაძემ ერთხელ საჩვენებელი კონცერტი მოაწყო და თბილისიდან დაპატიჟა დიმიტრი არაყიშვილი და ქრისტეფორე კუშნაროვი. ანდრია ბალანჩივაძემ და მე სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად მოცარტის კონცერტი შევასრულეთ, მე პირველი ნაწილი დავუკარი, ანდრიამ მეორე და მესამე. დიმიტრი არაყიშვილმა და ქრისტეფორე კუშნაროვმა, მოგვისმინეს თუ არა, თქვეს: „ამ ორმა მოწაფემ მუსიკალური გზა უნდა აირჩიოსო“, ასეც მოხდა.

მამას სახლი ქუთაისში კლასიკურ გიმნაზიასა და თეთრ ხიდს შორის იდგა. ჩვენთან ყოველთვის იმართებოდა მუსიკალურ-ლიტერატურული ღღებები, სადაც ესწრებოდნენ მელიტონ ბალანჩივაძე, ზაქარია ფალიაშვილი, მევიოლინე არჩილ კოკოჩაშვილი, ლ. ქუთათელაძე. მწერლები: ნიკოლოზ ლორთქიფანიძე, დია ჩიანელი, ვალერიან გუნია, გიგლა კვიციანი და სხვები: პატარა ანდრია ყოველთვის ხალისით უკრავდა. ბავშვობიდანვე ეტუბოდა კომპოზიტორობის ნიჭი. სკოლაში ჩემ ძმასთან ერთად სწავლობდა, ერთხელ სკოლიდან ჩვენთან მოვიდა, ტანისამოსი გასერილი ჰქონდა და თვითონაც არ იყო სუფთა. ჩვენმა დამლაგებელმა ტანისამოსიც გაუწმინდა და დაბანა კიდევ. ჩვენთან ასე ამოიყვანა მეორე სართულზე. ეს რომ გავიგე, დედას საღმებავები ვიპოვე და პატარა ფიცარზე ანდრია დავხატე, თან აბაჯანაში წყლის მაგივრად ყვავილები ჩავხატე. ეს სურათი დღემდე მაქვს შენახული. გავიდა მრავალი წელი. მე და ანდრიას უკვე თბილისის კონსერვატორია გვქონდა დამთავრებული, გაგვაგზავნეს ლენინგრადის კონსერვატორიაში, რომლის დამთავრებისთანავე ჩამოვედით და თბილისში მუშაობა დავიწყეთ. მე ზ. ფალიაშვილის სახელობის ცენტრალურ სკოლაშიც ვმუშაობდი და ანდრიამ თავისი ვაჟი ჯარჯი მომბარა. როცა ჯარჯი მეცხრე კლასში გადავიდა, უკვე კონკურსის ლაურეატი გახლდათ. მინ-

დოდა, რომ ანდრია ბალანჩივაძის ჯარჯისათვის დაეწერა კონცერტი, მაგრამ მან უარი მითხრა. ძალიან დატვირთული იყო. მაგრამ მე მაინც ჩავაცვიდი, გულით მეწადა, რომ ჯარჯის დაეკრა ანდრიას კონცერტი სიმფონიურ ორკესტრთან. ერთ მშვენიერ დღეს ჩემი ბინის კარები გაიღო, ჩემი მეუღლე ლადო დონაძე სიმღერით შემოვიდა და მითხრა, ეს თემა ანდრიამ მასწავლა და მითხრა აუცილებლად თამარს უმღერე და გადაეცი, რომ უკვე ვწერ კონცერტსო. მაშინვე მასთან გავიქეცი. მან ძალიან საინტერესოდ მიაბოთ თავისი შემოქმედების შესახებ. ჯარჯის მალე დავაკვრე ვინეთ მშვენიერი მესამე კონცერტი.

ეს მოხდა ქუთაისის სასწავლებელში, მ. ბალანჩივაძის მოგონების საღამოზე. მეორე დღეს ჩვენ წავედით მ. ბალანჩივაძის საფლავზე, ბაგრატიის ტაძრის მახლობლად. მუსიკალური სასწავლებლის ერთი პედაგოგი იქვე ცხოვრობდა; მან თავისი სახლიდან მ. ბალანჩივაძის საფლავზე ამოიტანა პიანინო, რომელზედაც ანდრიამ თავისი ნაწარმოებები და შოპენის სონატის ტრაგიკული ნაწილი შეასრულა. წვიმა წამოვიდა, ძალიან ბევრი ხალხი მოგროვდა, გრძნობით უსმენდნენ ანდრიას დაკვრას.

ერთი წლის წინ კი ფილარმონიაში ჩემმა მოწაფემ ნათია ჩიკვაიძემ წარმატებით დაუკრა ბალანჩივაძის კონცერტი, ანდრია დირიჟორობდა. შემდეგ მან მომილოცა ჩემი მოწაფის კარგი შესრულება და მითხრა, „ჩვენ გვაკავშირებს მესამე კონცერტი, ყოჩაღ, ყოჩაღ! რა კარგია, რომ მაშინ ასე ჩამაძვიდით...“

ძალიან საწყენია ასეთი დიდი პიროვნების დაკარგვა, რომელიც გვახარებდა თავისი შემოქმედებით და პედაგოგიური მოღვაწეობითაც.

ქუჩნალ „ხელოვნების“ 1992 წლის

ნომრების საკითხავლი

ქართულის საპრობლემატიკა, თანამედროვეობა და ხელოვნება, ფილოსოფია

ხარბული ბესიკ — მხატვრული შემოქმედების ზოგიერთი საკითხი არეოპოლიტულ მსოფლიოში 5-6

დოი შარლ — ბიზანტიის იმპერიის ისტორია (თარგმანა ბაჩანა ბრეგვაძემ) 1-2, 3-4, 7-8, 9-10, 11-12

დოიძე მამუკა — ქრისტიანობა და მხატვრული აზროვნების ფენომენოლოგია 3-4

კოტეტიშვილი ფარნაოზ — კაცური-კაცი (სრულდირსებთან ადამიანი) და დიდი მადლი, დიდი ცოდვა, როგორც ილია მართლის ესთეტიკის ამოსავალი (ქართველ მწერალთა ესთეტიკური აზროვნებიდან) 5-6

მამარდაშვილი მერაბ — ვენა XX საუკუნის გარეგანება 3-4

მამარდაშვილი მერაბ — აზრი კულტურაში (თავი წიგნიდან „როგორ მესმის მე ფილოსოფია“) 5-6

მამარდაშვილი მერაბ — ლიტერატურული კრიტიკა, როგორც წაკითხვის აქტი 11-12

მამარდაშვილი მერაბ — ცნობიერება და ცოდნისათვის 11-12

რუსთაველის პრემიის 1992 წლის ლაურეატები (კაბუა ამირეჯიბი, ტარიელ კანტურია, თამაზ ჭილაძე, პაატა ბურჭულაძე, სპე. სახ. სიმეონი კვარტეტი, ნინო ანანიავილი, დოდო აბაშიძე) 5-6

დისკუსია, დიალოგი, ინტერვიუ

არველაძე ნათელა — სცენაზეც მყოფნის თამაში (საუბარი ოთარ მეღვინეთუხუცესთან) 3-4

გულისაშვილი ლალი — შიკრი ინტერვიუ მხატვართან (საუბარი მხატვარ დათო მელიქიშვილთან) 11-12

დავით ანდრიაძე, გია ბუღაძე — დიალოგი: ეპიკოლოს სანდალი ანუ „მხატვრობა ინტელექტუალური შრომა“ (ფერადი ჩანარით) 1-2

„მუსიკით ვცოცხლობ“ (საუბარი თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტ ნაირა გლუნჩაძესთან. „გვიამბობენ ახალგაზრდები“) 5-6

შენტი ოლეგ — ტრიპტიკის მესამე ფილმი (ინტერვიუ სპეციალურად ჩვენი ქუჩნალისათვის მოსკოვის საერთაშორისო ფესტივალზე წარმოდგენილი ესპანური ფილმის „საყვარლების“ რეჟისორთან ვინსენტე არანდასთან) 3-4

„ცხოვრება ახლა სხვა რიტმში მიდის“ (პიტერ ბრუკისა და მისი წიგნის „ცარიელი სივრცე“ მთარგმნელის, ინგლისური თეატრის ცნობილი სპეციალისტის პროფესორ იური კავარლიცის საუბარი) 5-6

თეატრი, დრამატურგია

არველაძე ნათელა — სულის ყვირილი (სოხუმის ქ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრის გასტროლები თბილისში) 9-10

ბრუკი პიტერ — „გროტოვსკი. ხელოვნება როგორც მეგზური“ 1-2

გროტოვსკი ეფი — „პერფორმერი“ 1-2

გუგუშვილი ეთერ — დაბრუნება წარსულში („ანტიონისი და კლემპატრა“ და „ურიელ აკოსტა“ მარჯანიშვილის თეატრში) 3-4

გუგუშვილი ეთერ — მონოლოგი ბაგრატიონების შესახებ („ერთი მსახიობის თეატრის“ სპექტაკლი „ბაგრატიონები“) 5-6

გურაბანიძე ნოდარ — „რინდი უმწიკვლო და უმშარი“ (ოთარ მეღვინეთუხუცესის დაბადების 60 წლისთავის გამო) 1-2

გურაბანიძე ნოდარ — „როდის ექნება დასასრული საზარელ სიზმარს“ (შექპირის „ტიტუს ანდრონიკუსი“ რუსთაველის თეატრში) 7-8

გურაბანიძე ნოდარ — რუსთაველის თეატრი სევილიის „ქესპო—92“-ზე 11-12

დავითაშვილი ნინო — „სიყვარულო, ძალა შენა“ (რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის სპექტაკლი „მუსუსი“) 9-10

დოიძე მამუკა — ფიქრები გარდასახვის ხელოვნების შესახებ 11-12

ენუქიშვილი სამსონ — შუა საუკუნეთა ქართული თეატრალური ხელოვნების ზოგიერთი საკითხი (პროფ. დ. ჭანელიძის „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“ თაობაზე) 3-4

თუმანიშვილი მიხეილ — ეან ანუის „ანტიგონე“ (სპექტაკლის ჩანაწერი) 7-8

თუმანიშვილი მიხეილ — მოდით, ვითამაშოთ 9-10



კლანდარჩვილი მიხეილ — ნატურალიზმი ქართულ თეატრში 7-8
 კენამე ვახილ — თეატრი გზაჯვარედინზე 1-2
 კენამე ვახილ — მონატრება (ეროსი მანჯ-გალაძე) 11-12
 „სტუმარ-მასპინძელი“ პატომინის თეატრში 5-6
 ქუთათელაძე თამარ — ვეძებ რწმენას, ვეძებ ხსნას (ი. სამსონაძის „ადღვთა გავქმებულ სასაფლაოზე“ საქართველოს სახელმწიფო თბილისის ახალგაზრდულ ექსპერიმენტულ თეატრში) 1-2
 „უვარუვარე თუთაბერი“ რუსთავეის დრამატულ თეატრში 5-6
 უფოტაშვილი ფიქრია — „დიდოსტატის“ მითი (კ. გამახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“ მარჯანიშვილის თეატრში) 1-2
 უფოტაშვილი ფიქრია — „რასმეს, ზონტუს „ენდ კოშანი““ (ა. ლინდგრენის ზღაპარი თელავის თეატრის სცენაზე) 3-4
 ჯანელიძე დიმიტრი — სოფოკლე შეთორშეტე საუკუნის ქართულ სახილველში (თეატრმეოდნეობითი ძიებანი) 1-2
 ჯანელიძე დიმიტრი — მისტერია „გალობი წმინდა მოკაქელისა ნინოისა“ (თეატრმეოდნეობითი ძიებანი) 3-4
 ჯანელიძე დიმიტრი — თამარ მეფის იამბიკონის მისტერები (თეატრმეოდნეობითი ძიებანი) 11-12

პ ი ნ ს ხ ე ბ ი

კლდერონი პედრო — ცხოვრება სიზმარია (ნ. გურამიძის შესავალი წერილით „მოლანდებია ყოველი წამი“). თარგმნა დიდი იწყობი-მელმა 9-10
 შეპარდი ხემ — დამარბული ბავშვი (ნ. გურამიძის შესავალი წერილით „ამერიკული თეატრის გახუბდნავი შესტანავი“). თარგმნა ზაზა კილაძემ 7-8

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა, არქეოლოგია

ამაშუკელი ილაჯა — შეეძქვე გრძნობა 7-8, 9-10
 ანდრაძე დავით — სივლილსა და ახალ დაბადებას შორის ანუ რეკვიემი ირაკლი ფარჯანისა (ფერადი ჩანართი) 5-6
 ანდრაძე დავით — „უტყვი ფერწერა“ მაღალ რეგისტრში (ჯიბსონ ზუნდაძის მხატვრობის პოეტუკისა და სტილისტიკის ზოგადი საკითხი. (ფერადი ჩანართი) 7-8
 ზოსტანაშვილი შოთა — ებრაული სალოცებებისა და სასაფლაოების არქიტექტურა საქართველოში 1-2
 გურამიანიძე ნოდარ — შირაზ შევლიძის იმპროვიზაციები (ფერადი ჩანართი) 3-4
 დოლიძე მამუკა — თუშეთიდან სამაჩაბლომდე (მხატვარი დათო სულაიაური. ჩანართი) 11-12

შაქარაია პარმენ — თბილისის საეკლესიო იერისათვის 11-12
 იაკობოვიჩი ა. — სიურრალიზმი და სასულდორ დალი (ერთი გენია თავის თავზე) 3-4, 9-10
 მაჩაბელი კიტი — ობიექტური ცვლევისათვის (ადრეფეოდალური ხანის საქართველოს ქანდაკების სახელოსნოს განსახლებრის ერთი ცდის შესახებ) 9-10
 მიზანდარი შარინე — ტიბრული მიზანქრის ტრადიცია გრძელდება 9-10
 სვეჩინსკი იან — კულტურის მმარცველები და ხელოვნების ფალსიფიკატორები (თავი ამავე სახელწოდების წიგნიდან) 3-4
 სხირტლაძე ზაზა — ეკლესია მონისტრატა გამოსახულებებში შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში 1-2
 ქარაია ინგა — პოეტური მეტაფორებით გაჭრებული ტილოები (მხატვარი დათო ხულაიაური) 11-12
 ჩხარტიშვილი ამირან — სვანთა ერისთავების იორდანისძეთა მიერ შეკვეთილი პედური ხატების თარიღისათვის 11-12
 ციციშვილი ირაკლი — კულტურის ძეგლთა დაცვის პრობლემები 5-6
 წერეთელი მანანა — სამკაულები საირხვდან 5-6
 ზუნდაძე ნინო — დიმიტრი ერისთავის გრაფიკული სერები 9-10
 ზუსკივაძე იუზა — XVI საუკუნის ქართული კელის მხატვრობის ისტორიიდან 5-6, 7-8

მუსიკა, კორეოგრაფია

ახმეტელი მანანა — ვახტანგ უაბუკინის ვახსენება 3-4
 ხალანჩივაძე ელიზაბედ — ავტორისტული „რევისტორის“ საკითხისათვის (თ. შავლობაშვილის ვოკალტრ-სიმფონიურა პოემა „რწმენის კედელი“) 5-6
 მარტანიშვილი იოსებ, ფანიშვილი შვიდე, ხახუაძე ვიორჯი, ვლუჩიძე ნაირი, ალიბეგაშვილი იანო — გვიამბობენ ფესტივალის მონაწილეები (ხათუმის მუსიკალური ფესტივალი „მოცარტი—200“) 1-2
 ვახტანგი შარინე — მოცარტის მუსიკის კვირეული თბილისში („მოცარტი—200“) 1-2
 ერქვანიძე მალხაზ — ქართული მუსიკის წყობა (პრობლემები და მოსაზრებები) 7-8
 ერქოშიაშვილი ანზორ — პირველი ქართული გრამფირფიტები ლონდონში 1-2
 კარნეგი-ჰოლი — დიდების საუკუნე (ს. ბაზიჩისა და ს. კუნტეკოვის პუბლიკაცია. ეტრნალი იუბო პლანეტი“ 1991 წ. № 27) 1-2
 მალაზონი ნოდარ — ცისფერი სიზმარი 11-12
 მანჩარდ ფრენსის — დიდი შესაყირის უკანასკნელი გაუჩინარება (შაილს დეივისი) 3-4
 მაკავარიანი ევგენი — ისევ თელავის ფესტივალის უძემა ვახისა“ შესახებ 5-6
 მესხი თამარ — ლირიკულ სიმღერათა წაკალი



ტორაძე ვუღბათ — „ფიროსმანის სიმღერის“ (კომპოზიტორ რუსულან სებისვერაძის სიმღერების საღამო) 7-8
 ავტორი (არჩილ ჩიმაკაძის ხსოვნა) 1-3
ტორაძე ვუღბათ — შემოქმედებითი სიმღერის ჟამი (კომპოზიტორ რამაზ ქარუბნიშვილის საავტორო კონცერტი) 9-10
ქეთარაძე მარინე — 80-იანი წლების ქართული ოპერა (ენარულ-სტილური სინთეზის პრობლემა ვია ვანჩელის ოპერაში „და არს მუსიკა“) 9-10
ქავთარაძე ნანა — ხანგრძლივი განშორების შემდეგ (ლექსთ თორაძის კონცერტი თბილისში) 1-2
ჩარეკიშვილი თამარ — მოგონება (ანდრია ბალანჩივაძის გარდაცვალების გამო) 11-12
ცაყციშვილი ამირან — ბალეტის ვარსკვლავი — თამარ თუმანიშვილი 7-8
ციგლერი სუზანა — გურული სიმღერების ერთი კოლექციის გამო 11-12
წულუკიძე ანტონ — ოთარ თავთაშვილის საოპერო ესთეტიკა და ქართული ოპერის ახალი პრობლემები 5-6
ხეთისიაშვილი მანანა — ორატორიულობის სათავეები 11-12
ხუბუა ომარ — ტრიფონ ხუბუა (ქართული სიმღერების აღმდგენელი, თვითმოქმედი კომპოზიტორი) 9-10

კინო, ტელევიზია

ალიბეგაშვილი გაიანე — ეკრანზე დავით გარეჯი 9-10
ვახაბია ვიორჯი — „უმეიარესობის“ ფესტი-

ვალი (ბერლინის 42-ე საერთაშორისო კინოფესტივალის შთაბეჭდილებები)
დოლიძე ნანა — ფიქრები ქართულ კინოზე 11-12
ერეშვილი იროდიონ — აკაკი კინოკრიტიკაში „ლადო მესხიშვილის იუბილე ქუთაისში“ 1-2
ერისთავი ელისო — ქართული მხატვრული მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ზოგიერთი ლირსება-თავისებურების შესახებ 11-12
კუნცევი ვარი — „სპირალი“ კინოფერისა 5-6
ღვანიძე მაია — ოპერატორ-თანაავტორი ანუ ოპერატორის ხელოვნების ზოგიერთი საკითხის გამო 3-4
ღვანიძე მაია — ცხოვრება ისეთი, როგორც არის (ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტ ა. ცაბაძის ახალი ფილმი „ლამის ცეცვა“) 11-12
ფლენტი ოდიკო — მუსიკოსი „ჯადოსნურ მაგიდასთან“ (მონტაჟის დიდოსტატის ვასილ დოლენკოს შემოქმედება) 1-2
ფოტოხელოვანი (მარლენ ბაბოვი) 9-10
წერეთელი კორა — რომი შნაიდერი 3-4, 5-6, 7-8, 9-10

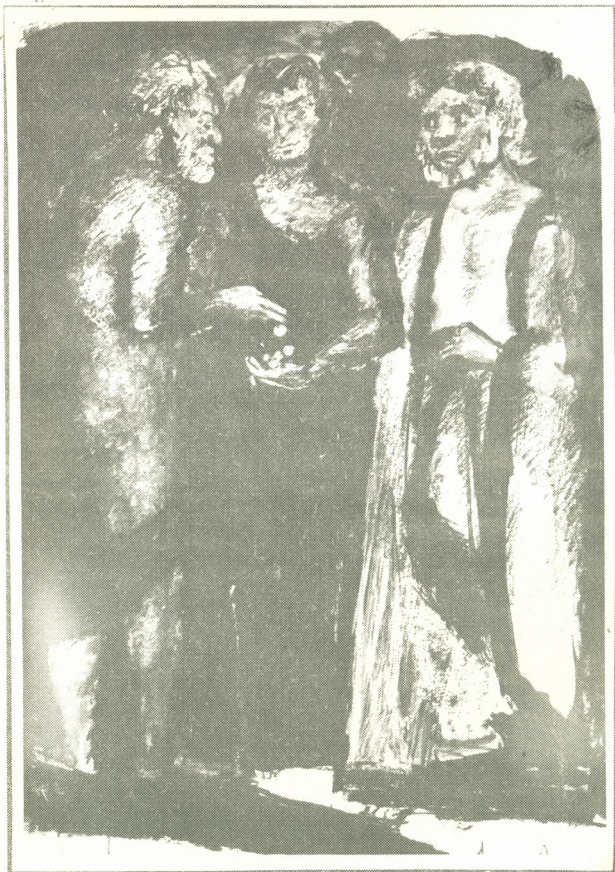
ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ

თბილისის ოპერის თეატრი იტალიაში (იტალიური პრესა) 9-10
ჩიჯავაძე მარიკა — „თბილისელი მომღერალი — ამომავალი ვარსკვლავია“ (მაია ტაბატაძე ბელგედერის კონკურსის სპეციალური ორფეუსის პრიზის მფლობელი) 3-4

გადაეცა წარმოებას 14. 09. 92 წ.
 ხელმოწერილია დასაბუქდად 16. 12. 92 წ.
 საბუქდი ქალაქი 5,25.
 ქალაქის ფორმატი 70X108/16.
 ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5.
 საიდრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,65.
 შეკვეთა 1603. ტირაჟი 1600.

ფურნაღმა დაბეჭდილია შ. ზახაფის და ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

რედაქცია ბოდბის უხდის ხელისშეწყობას ქალაქის დეფიციტის გამო გაორებული ნომრებისათვის



683/43

