

# ს ე ლ მ ვ ნ ე ბ ა

4-6-94

# ხელოვნება

თურნალო  
1921 წლიდან



ქართული  
სამეცნიერო  
საბჭოთაო

თავისუფალ საქართველოს —  
თავისუფალი ხელოვნება

4-6 1994

თურნალის დამბარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და  
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
მორეობრაფია  
ტელევიზია

შეატრული რედქტორი პავლე შვიციანი

საქართველოს თურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „საშრობო“  
თბილისი, 1994

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, ლენინის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-16-24

თურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის  
სამინისტროს მიერ № 0789

## ნოვერსია:

<b>კინო</b>	ქეთევან ტრაპაიძე — შპში ზღვის აუზის ქვეყნების პირველი საერთაშორისო კინოფესტივალი „ოპროს არწივი“ . . . . .	2
<b>მხატვრობა</b>	ლილა თაბუკაშვილი — ირაკლი გამრეკალი—100 . . . . .	9
	ნინო ტუიჩიძე — პარაფი ხაბი უზაშვილიდან . . . . .	12
	თამაზ ხანიძე — მცირე კლასტიკის ერთი ნიმუში უფლისციხიდან . . . . .	53
	ევენ დელაკრუა — მშვენიერის შესახებ . . . . .	90
	ლუი რეო — შუა საუკუნეების კალიგრიფი ხელოვნება . . . . .	157
<b>თეატრი</b>	დიმიტრი ჭანელიძე — ჩანაწიბი მთიულეთ-გუდამაყრული სახელმწიფოს (თეა- ტრკოლენოპოლი ძიგბანი) . . . . .	24
	ზურაბ ზანგურაშვილი — კრთა მარჯანიშვილის ფოლკლორული ძიგბანი . . . . .	43
	ვახტანგ ტაბლიაშვილი — „ოთარანთ ქვრივის“ ჩიმი გააზრება . . . . .	80
	ვახტანგ ტაბლიაშვილი — მომხრებანი . . . . .	83
	მაია კიკნაძე — ჰოკლა, ჩვინ ვცოცხლობთ . . . . .	114
	ნანა დვინეფაძე — კომბის თეატრალური სამყარო . . . . .	125
	მიხეილ კალანდარიშვილი — ნატურალიზმი ქართულ თეატრში . . . . .	133
<b>მუსიკა</b>	ილისო ბოლქვაძე (ინტერვიუ) . . . . .	38
	ანტონ წულუკიძე — ოთარ თაქთაქიშვილის საოკაო ისთეტიკა და ქართული ოკერის ახალი კრობლემები . . . . .	61
	გოგი ნიფარაძე — მარია კალასი, მისი დრო და ხელოვნება . . . . .	97
	ხათუნა ბაბუაძე — კომეზოტის საპითი რიკარდ შტრუსის ოკერებში „სალომე“ და „ელექტრა“ . . . . .	147
	ქრონიკა . . . . .	175

ხელოვნება

# შანი ზღვის აუზის ქვეყნების პირველი

## საკონსერვაციო კონოფესტივალი

### „ოქროს არწივი“

კათიკან ტრაპიკი

შანი ზღვის აუზის ქვეყნების პირველი საერთაშორისო კონოფესტივალი „ოქროს არწივი“ საკონსერვაციო პროგრამის ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით აღინიშნა. ეს ცხადი გახდა წარმოდგენილი ფილმების სიის თუნდაც ერთი ვადაზედვითაც. ვინაიდან ფესტივალის ორგანიზაციულ პრობლემებზე უკვე საკმაოდ ბევრი ითქვა და ყოველმხრივ გაშუქებული აღმოჩნდა მისი გარეგნული მხარე, მე ამთავითვე გვერდს აუვული საკითხებს, რომლებიც უშუალო კავშირში არ არიან კონოფესტივალის შემოქმედებით პრობლემებთან.

საკონსერვაციო პროგრამაში წარდგენილი ფილმებიდან მხოლოდ რამდენიმე ვერ მოხვდა ეკრანზე: ბუნებრივია, დაინტერესებული მაყურებლის ყურადღების ცენტრში, პირველ რიგში, ქართული რეჟისორების მიერ გადაღებული ფილმები მოექცა და მეც ამთავითვე მინდა მოვიხსენიო ზოგიერთი მათგანი.

კონოფესტივალზე რამდენიმე სარეჟისორო დებიუტი შედგა. ახალგაზრდა კინოოპერატორმა გიო მგელაძემ მაყურებელს წარუდგინა მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „არა, მეგობარო!“ (როლებში: ლ. აბაშიძე, ნ. კუხიანიძე, გ. გურგულია, გ. ნახუცრიშვილი, კ. მხეიძე.) ჩემი აზრით, ხსენებული სურათი ტიპიური გამოძახილია იმ ტენდენციებისა, რომლებიც ოთხმოციანი წლების ახალგაზრდულმა

კინომ მოიტანა და რომლებიც, თუ უხეშად განვსაზღვრავთ, ძირითადად თანამედროვე ადამიანის ფუნქციის, მისი ფსიქოლოგიური პრობლემების ირვლივ ტრიალებს. ხსენებული ნაწარმოები არ იყო მოკლებული ერთგვარ გულწრფელ ტონს, რომელიც ეხოლენ სასურველი გახდა დღევანდელ ეკრანზე. ალბათ, სწორედ ამიტომ გიო მგელაძის დებიუტი ბევრად უფრო საინტერესო აღმოჩნდა, ვიდრე რიგი სხვა, ერთი შეხედვით უფრო მასშტაბური ნაწარმოებებისა, თუმცა გარკვეული სტერეოტიპებისაგან თავის დაღწევა ფილმის ავტორებმა მაინც ვერ მოახერხეს. კერძოდ ეს ეხება სიუჟეტის აგების საოცრად გაცვეთილ ხერხებს. ასე მაგალითად, ამ ფილმში, ისევე როგორც თემატური თვალსაზრისით მონათესავე ნაწარმოებებში, შეგინიშნება მსურვილი გარკვეული დრამატურგიული ფუნქცია დაეკისროს ინტერიერში არსებულ საგნებს, დეტალებს, რაც ხშირ შემთხვევაში ნაძალადეობის შთაბეჭდილებას ტოვებს და უშედეგოვანად მთავრდება. და მიუხედავად ამისა, ჩემი აზრით „არა, მეგობარო!“ შეიძლება ნაითვალის საინტერესო სარეჟისორო დებიუტად. ახალგაზრდა რეჟისორის სხსარგებლოდ შეტყვევებს ის ფაქტიც, რომ მან მოახერხა ფილმის დამთავრება მთავარი როლის შემსრულებლის, ბუნებრივად იმში დაღუპული მსახიობის, დევან აბაშიძის გარეშე. რა თქმა უნდა, ეს გარემო-

-ამ იზარცენცი ვიდენსამლოციო მამ იცნ  
კავშირებულს.

კონკურსში შეტანილი იყო კიდევ ერთი დებუტი, კერძოდ მანანა ანასა-შვილის სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „მხოლოდ ერთხელ“. აქვე დავამატებ, რომ ხსენებული ნაწარმოების პირველწყაროს წარმოდგენს დრამატურგ შადიმან შამანაძის პიესა „მხოლოდ ერთხელ, ისიც ძილში“. ბუნებრივია, სცენისათვის განკუთვნილი ნაწარმოები ეკრანზე გადატანისას აუცილებლად საჭიროებს გარკვეულ ტრანსფორმირებას. პიესაში მოქმედება ვითარდება ჩაკეტილ ინტერიერში, ერთი საღამოს განმავლობაში (ისევე, როგორც ეკრანულ ვარიანტში).

სიუჟეტი აგებულია ხუთი ახალგაზრდა ქალის ცხოვრებისეული პრობლემების ფსიქოანალიზზე (როლებში: ნ. ჭანკვეტაძე, ნ. ხუსკივაძე, ნ. კობერიძე, ნ. მურვანიძე, ლ. ქაეჯარაძე). სამწუხაროდ, ავტორებმა აშკარად ვერ მოახერხეს კინემატოგრაფის თუნდაც ელემენტარული სპეციფიური ნიშანთვისებების გათვალისწინება და თეატრისათვის დამახასიათებელი პრობოიონი ნიშნები, რომლებიც ასე საშაშია კინონაწარმოებთან შეხებისას, ჭარბად აღმოჩნდა ეკრანზე. რეჟისორი უძღურია სიტყვიერი მასალის წინაშე, ვერ ახერხებს ნაკლები ფუნქცია დააკისროს ხმოვან რიგს, რაც ბევრად უფრო ფართო ასპარეზს შეუქმნიდა მას სხვა გამომსახველობითი ეფექტების ძიებაში. სიტყვა, რომელიც შეიძლება ბუნებრივად ვლერდეს სცენიდან, ეკრანზე ხსენებარ ფორმაში მოქცევას თხოვლობს. ამ სამწუხარო ლაფსუსის და კიდევ იმის გათვალისწინებით, რომ „მხოლოდ ერთხელ“ გასაოცარი ალოგიკური დროითი ინტერვალებით არას დამონტაჟებული, სურათი, ჩემი აზრით, სატელევიზიო სპექტაკლის იერს უფრო ატარებს, ვიდრე კინოფილმისა. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის გარემოებაც, რომ ფილმს ახასიათებს ფრაგმენტულობა, რაც უკარგავს ნა-

წარმოებს პირვანდელ დრამატულ სახეს.

ვინაიდან ეკრანისათვის მიუღებელი პრობოიონი ნიშნები ვახსენე, აქვე დავსახელებ სერგეი ურსულიაკის მხატვრულ ფილმს „რუსული რეგტაიმი“, რომელიც იდენტური ნიშნით შეიძლება გაერთიანდეს ზემო ხსენებულ ფილმთან. თეატრალურობა თითქოს გარდაუვალი ტენდენციური დეტალი გახდა ფესტივალზე წარმოდგენილი ფილმების ერთი ნაწილისა. აუცილებლად მიმაჩნია ამ ფაქტზე ყურადღების შეჩერება, ვინაიდან წარმოდგენილია კინონაწარმოების სრულფასოვნებაზე საუბარი, თუ დავივიწყებთ კინემატოგრაფის იმ სპეციფიურ თვისებებს, რომელთა გარეშე ის კარგავს თავის ჭეშმარიტ სახეს. კინოფესტივალმა ამ მხრივ უამრავი ტენდენციური ხარვეზი გამოავლინა.

გავიხსენებ კიდევ ერთ მხატვრულ ფილმს, რომლის რეჟისორია დიტო ცინცაძე. მხატვრული ფილმი „ზღვარზე“ თემატურად საინტერესო მოვლენას წარმოადგენს. აქედანვე მინდა აღვნიშვნო პროფესიონალიზმი, რომელსაც უდავოდ ფილმის ავტორი, რაც აშკარად უწყობს ხელს ნამუშევრის დრამატურგიულ მთლიანობას. ნაწარმოები ალვეორიულ ხასიათს ატარებს და, ჩემი აზრით, მას ნოველის ჟანრობრივი თავისებურებებიც გააჩნია, თუმცა მძაფრ სიუჟეტს (ფინალური ეპიზოდები მაქვს მხედველობაში) იდნავი ტრაგიზმის ელფერიც დაჰკრავს. სურათის მთავარი გმირი (როლებში: ვ. ნაკაშიძე, ლ. გუნცაძე, ნ. ბრეგვაძე, მ. გიორვიანი), ახალგაზრდა ადამიანია, რომელიც ჩვენთვის კარგად ნაცნობ სიტუაციაში ცხოვრობს და ცდილობს გულგრილი დამოკიდებულება შეინარჩუნოს სამოქალაქო ომის მიმართ, თუმცა ფილმის ფინალში ვერ ახერხებს ამას და ფსიქოლოგიური დამაბულობის ზღვარზე ავტომატის ჯერს დაუშენს თავისივე ნაცნობებს. ამ თითქოსდა გაუმართლებელ აგრესიას რეალური საფუძველი და მიზეზები აქვს. მაყრებ-



ლის ამგვარი ფინალისათვის მზადება მიმდინარეობს მთელი ფილმის მანძილზე. მთავარი გმირი ჩვენს სინამდვილეში არსებული რეალური სიტუაციის (სხვერპლია, თუმცა ყველანაირად ცდილობს მისი „მოღვაწეობის“ არე არ გასცდეს პარტნიორი ქალის სახლის ფარგლებს. მით უფრო გაუგებარია ნახტომი, რომელიც მთავარი გმირის ცნობიერებაში ხორციელდება ფილმის ფინალში. ახლო ზედით ნაჩვენებია მთავარი გმირის პორტრეტი კი, რომელიც წინ უძღვის შემთხვევით ხელში მოხვედრილი იარაღის გამოყენებას, არ აღმოჩნდა საკმარისი მაყურებელში ირეალურობის შეგრძნების გასაქრობად, ჩემთვის გაუგებარი დარჩა იმ ეპიზოდების დრამატურგიული ფუნქციაც, სადაც ფილმის ავტორი დეტალურად ახახავს გმირის ინტიმური ცხოვრების ხფეროს და მაყურებელს დაუსრულებლად სთავაზობს სქემატურ სცენებს. ის ცხოვრების წესი, რომელსაც გიორგი ნაკაშიძის გმირი მიხდევს, საკმაოდ ნაცნობი და ტიპიურია ქართული ეკრანისათვის, ამასთანავე კარგად დამუშავებულიც, ამიტომ მით უფრო საინტერესოა ხსენებული ფსიქოლოგიური ნახტომი. თავად ფაქტიც, რომ ავტორმა დააფიქსირა ახალგაზრდა კაცის ცნობიერებაში შესაძლებელი გარდატეხის მომენტი და რომ სერიოზულად დაფიქრდა ამის გამომწვევ მიზეზებზე, თავისთავად მეტყველებს საინტერესო ჩანაფიქრზე.

ფილმში თავისებური იუმორით აღინიშნა ავტორის დამოკიდებულება რიგი მოვლენების მიმართ. მაგალითისათვის გამოდგებოდა თუნდაც ქართველი ჯურნალისტის პაროდირებული, ინდიფერენტული და უეციი პერსონაჟი.

ნამუშევრის გადატვირთვა ეპიზოდებით, რომელთა რაოდენობა, უძრავლეს შემთხვევაში, არაფერს წყვეტს მხატვრული თვალსაზრისით, ალბათ, არ არის მართებული, თუმცა ვიმეორებ, ფილმის ავტორთა ჩანაფიქრი თავისთავად

საინტერესო მასალად შეიქცევა ჩაითვალოს.

კინოფესტივალის საკონკურსო პროგრამაში მონაწილეობას იღებდა ელდარ შენგელაიას ბოლო ნამუშევარი, სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „იქსპრეს-ინფორმაცია“. მან ჟიურის სპეციალური პრიზი დაიმსახურა. (როლებში: ზ. ყიფშიძე, მ. ვაშაძე, ნ. შონია, მ. მახარაძე, თ. მახარაძე, თ. ჩირვაძე.) ეს ფილმი სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებას ბადებს როგორც პროფესიონალ, ისე არაპროფესიონალ მაყურებელში. თუმცა, ეჭვს ქვეშ ვერ დავაყენებთ ჭეშმარიტი ოსტატის მიერ შექმნილი ნაწარმოების უამრავ დადებით ყურადსაღებ მხარესაც. ძირითადი მინუსი კი საკონკურსო ფილმებისა სწორედ ოსტატობის, პროფესიონალიზმის უკმარისობა გახლდათ. მით უფრო გულდასაწყვეტია ის ფაქტი, რომ პროგრამაში ვიხილეთ ნამუშევრები, რომელნიც ყურადღებას იქცევდნენ კინონაწარმოების შემადგენელი ერთი, ან ორი კომპონენტის მალალმხატვრული დონით. მაგალითისათვის შემიძლია დავასახელო უკრაინული მხატვრული ფილმი „გარიყული“ (რეჟისორი ვ. საველიევი); „გარიყულის“ კომპოზიტორმა მიიღო კრიტიკოსთა ჟიურის პრიზი საუკეთესო მუსიკალური გაფორმებისათვის, თუმცა ებრაული მოტივებით დამუშავებული მუსიკა ავტორებმა ვერ ჩაწერეს ფილმის კონტექსტში და ის ბევრად უფრო მძაფრი ემოციური დატვირთვის აღმოჩნდა, ვიდრე თავად ნაწარმოები.

განსაკუთრებული ყურადღება მინდა შევაჩერო იმ ფაქტზე, რომ შარშანდელი კინოფესტივალის პროდუქციაში მაყურებელს შეუმჩნეველი არ დარჩებოდა ქართულ ეკრანზე ნატურალიზმის მომღვაწეების ტენდენცია, რომელიც ხშირად არ ითვალისწინებდა ელემენტარულ, თუნდაც რეალიზმისათვის აუცილებელ კანონზომიერებებს. (საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც რამდენიმე ფილმი. პ. მილორაჯას „ვირთხა“, დ. ურუშაძის „მერცხლები და ბელურები“) წლებთან-

დელ პროგრამაში (მხედველობაში მაქვს ქართული კინემატოგრაფი), ამ მხრივ აშკარა ცვლილებები შეიმჩნევა, თუმცა ნატურალიზმის გამოვლინებანი ჯერ კიდევ იჩენს თავს. აქვე დაუმატებ, რომ რეალიზმისა და ესთეტიზმის ცნებები ერთმანეთს არ გამოირიცხავს და, ჩემი აზრით, დაუშვებელია რომელიმე მათგანის გამო მეორის უგულვებლყოფა.

კინორეჟისორმა დათო ჯანელიძემ კონკურსზე წარადგინა ახალი ნამუშევარი „ციხე-სიმაგრე“. ფილმი გადაღებულია კაფკას რომანის მიხედვით (მთავარ როლში კ. ჰ. ბუკერი). რეჟისორის დამსახურებად უნდა ჩათვალოს ის, რომ იგი მაქსიმალურად ცდილობს ნაწარმოებისათვის ორიგინალური ფორმა მოძებნოს და რიგ ეპიზოდებში ახერხებს კიდევ მას, მაგრამ დროა დრო მთავარი გმირის ქცევის დეტალურად გადმოცემის სურვილი, თითქმის ბოლომდე უკარგავს მასურებელს სიუჟეტის აღქმის უნარს. მხედველობაში მაქვს ძალზე პრიმიტიული სიუჟეტური მომენტები. თუნდაც მთავარი გმირის გადაადგილება ინტერიერში, დაუსრულებელი და დეტალური ფიქსირება ყოველგვარი ამისა მასურებელში შესაბამის რეაქციას იწვევს და დათო ჯანელიძისათვის დამახასიათებელი ორიგინალური თხრობის სტილი ამ ფაქტორით ბევრს კარგავს.

ეროტიკული ეპიზოდების უმიზნო დემონსტრირება ფესტივალზე წარმოდგენილი ფილმების დიდი ნაწილის განუყოფელ ატრიბუტად იქცა. ვფიქრობ, ეს მოვლენა ხაზგასმას საჭიროებს, ვინაიდან მსგავსი ეპიზოდების წარმოდგენა, უმრავლეს შემთხვევებში, ყოველგვარი კონკრეტული ფუნქციის გარეშე ხდებოდა. აქვე მაგალითად მოვიყვან ბერძენი რეჟისორის ნიკოს გრამატიკოსის მხატვრულ ფილმს „მობრუნება“, რომლის პრიმიტიული სიუჟეტი მანქანების ქურდის სიყვარულისა და ლალატის შესახებ, თითქმის ამგვარი ეპიზოდებისაგან შედგება, გავიმეო-

რებ — არავითარ დრამატურგიულ ფუნქციას არ ატარებს, ასეთ შემთხვევაში კი ნებისმიერი მსგავსი ხერხი სწავლად იქცევა.

სამწუხაროდ წარმოდგენილი ფილმების ზემოთ ხსენებული ჟანრობრივი და თემატური მრავალფეროვნება ვერ დაიკვეხნინდა საერთო მაღალმხატვრული დონით, რის საფუძველზე აშკარად შეიმჩნეოდა გამოსახვის იდენტური ხერხები.

კინოფესტივალ „ოქროს არწივის“ ვრან-პრი დაიმსახურა ახალგაზრდა რუსი კინემატოგრაფისტის ს. ოქნაროვის სრულმეტრაჟიანმა მხატვრულმა ფილმმა „ბარაბანიადა“. ეს ფილმი სტილისტურად და თემატურად კარდინალურად განსხვავდებოდა საკონკურსო პროგრამის სხვა ნამუშევრებისაგან და, ჩემი აზრით, მოგვაგონებდა ერთგვარ ჟანრობრივ ნაწავს, რომელიც ადვილად ითვისებს პაროდულობის, კომიზმის, გროტესკისა და, ასე განსაჯეთ, დრამის ელემენტებსაც კი. მიუხედავად ამ, ერთი შეხედვით რთული სქემისა, „ბარაბანიადა“-ს სტილური მთლიანობა არ ირღვევა.

ფილმის მთავარი გმირი (გამხდარი, ოდნავ ავადმყოფური იერის მქონე ახალგაზრდა), იძულებულია თავის ბარაბანთან ერთად, რომელიც მისი შემოსავლის წყაროც არის, მეგობარიც, ჭირვეული თანამომხმეც და ა. შ., დაუსრულებლად იმოგზაუროს და უამრავ გარემოს შეეხო. ფილმი თავისუფალია ყოველგვარი სიტყვიერი მასალისაგან და მასურებლის ასოციაციებს მხოლოდ მუსიკალური ხმოვანი რივი წარმართავს. ეს მოძველებული, თან თვითმყოფადი ხერხი იმთავითვე კარგად ესადაგება მასურებლის განწყობას. ფილმის ავტორებმა გამოიყენეს კომიკური ჟანრის დიდოსტატთა გამოცდილება. აქ მსგავსების მომენტი დაექვემდებარა პოსტმოდერნისტული კინოს საუკეთესო ტრადიციებს და შედეგად მივიღეთ არა სტილისტური აღრევა, არამედ საკმაოდ ორიგინალურად კონსტრუირებული

ფორმა, სხარტად გააზრებული პრობლემატიკით. „ბარაბანიადა“ ერთგვარ „ამოვარდნასაც“ კი წარმოადგენს კონკურსის საერთო სურათიდან. ს. ოქნაროვმა მოახერხა ფილმში გასაოცრად სახასიათო გამომეტყველების მქონე ტიპაჟების გამოყენება და ამან, გარკვეულწილად, განსაზღვრა კიდევ ნაწარმოების ბედი.

ინონიზების, ხშირ შემთხვევაში კი აშკარად თვალშისაცემი ცინიზმის მიუხედავად, „ბარაბანიადას“ უდავოდ ახასიათებს ის მოშიზილავი რომანტიული ელფერი, რომელიც ფილმის ავტორთა გულწრფელ დამოკიდებულებაში მქლავნდება და რომელიც მოიცავს ფილმის ყველა კომპონენტს მთავარი გმირის ჩათვლით. სამწუხაროდ იბულებული ვარ კიდევ ერთხელ გავიმეორო, რომ კინოფესტივალმა არ გაგვანებივრა მაღალმხატვრული ნაწარმოებებით. საერთო შთაბეჭდილება ვერც ბოლო წლების ქართულმა პროდუქციამ შეცვალა რაიმე უკეთესისაკენ, თუმცა მათმა სიმრავლემ ამ ფესტივალზე მომცა შესაძლებლობა თვალი მიმედევნებინა კინემატოგრაფში მიმდინარე ზოგიერთ პროცესზე.

ჩემდა სასიხარულოდ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, წლებანდედ პროგრამას ახასიათებდა ავტორების სურვილი, გაქცეოდნენ თემატურ იდენტიფიკაციებს, რაც ადრეულ წლებში შეიმჩნეოდა, მაგრამ სამწუხაროდ ამჯერადაც ქართულმა კინომ აშკარად ვერ მოახერხა სტილური თვალსაზრისით საინტერესო ნამუშევრების წარმოჩენა. (რაც, სხვათა შორის, სხვა ქვეყნების მიერ წარდგენილ ფილმებსაც ეხება). ნამუშევართა უმრავლესობას ხშირ შემთხვევებში საერთოდ არ გააჩნია გამოკვეთილი ავტორისეული კონცეფცია, როგორც ნაწარმოების პრობლემაზე, ისე სტილზე, საერთოდ ფორმისეულ მთლიანობაზე. მეორე, ყველაზე დამთრგუნველი და თვალშისაცემი მიწისი ფესტივალზე წარმოდგენილი ფილმების ნაწილისა გახლდათ დრამატული ვაუმართობა,

რაც, ჩემი აზრით, ნაწარმოების სტრუქტურაში საძირკვლის ფუნქციას ასრულებს. იქ, სადაც დრამატურული ვაუმართობასთან ვეაქვს საქმე, შედეგითა ლაპარაკი იმაზე, თუ რამდენად ორიენტირებული გამომსახველობითი საშუალებები მოძებნა ავტორმა რიგ შემთხვევებში, ვინაიდან დრამატურული ფაქტორი, როგორც წესი, ვადამწვეტ როლს თამაშობს ნაწარმოების სტილისტურ მთლიანობაზე. ჩემი აზრით, მსგავსი ტენდენცია შეინიშნებოდა ცნობილი აზერბაიჯანელი კინორეჟისორის ვაგიფ მუსტაფაევის ახალ სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმში „ვარეშე“. (ვაგიფ მუსტაფაევის ქართულა მაყურებელი იცნობს ფილმით „არამზადა“, მთავარ როლში მამუკა კიკალეიშვილი.) ამ ფილმის მთავარი გმირი დაქირავებული მკვლელია და ავტორი დროდადრო მეტაფორული ხერხებითაც ცდილობს მის ზნეობრივ და ფსიქოლოგიურ სიღრმეში შეაღწიოს (მთ. როლებში: ა. მახარაძე, რ. აბიკოვი, ი. კუპჩენკო, ე. სანაევა, ი. ნახაროვი). ავთანდილ მახარაძის გმირს ამ ნაწარმოებში ცენტრალურ ფიგურას, არ აკლია ერთგვარი თეატრალიზებული დეტალები, რაც, დამეთანხმებით, უკვე ზევრს ნიშნავს. მსგავს მოვლენაზე ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი და ამიტომ ყურადღებას შევაჩერებ იმ ფაქტზე, რომ ხშირად ნაწარმოების დრამატურული მთლიანობა დარღვეულია ალგორიზმის, ორაზროვნების, მაქსიმალურად გამოხატვის სურვილის ნიადაგზე, რაც შეუძლებელს ხდის სრულმეტრაჟიან ნაწარმოების ერთ მთლიანობად აღქმას.

ვინაიდან ალგორიზმი ვახსენეთ, გამოვეყოფდი ნამუშევარს, რომელიც სომეხი კინემატოგრაფისტების მიერ არის შექმნილი: კინორეჟისორ ვიკენ ჩალდრანიანის სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ხმა ლაღადისა“. (როლებში: ვიკენ ჩალდრანიანი, მიქაელ პოდოსიანი). ფილმი, როგორც ავტორებმა აღნიშნეს, ტრილოგიის მეორე ნაწილია. ის სომეხი ხალხის ცხოვრების,



რწმენის, ყოფის სოციერთ ისტორი-  
ულ, თუმცა დაუკონკრეტებელ ასპექტს  
პირობავს. ამ ფილმის ავტორები თითქ-  
მის მხოლოდ მეტაფორებითა და სა-  
ბოლოებით აზროვნებენ. მთავარ მოქმედ  
გმირთა სახეც კი დროაღარო კრებითი  
და სიმბოლურია. ფილმში ისევე, რო-  
გორც მეტაფორული ხასიათის ნების-  
მიერ სხვა ნაწარმოებში, განსხვავებუ-  
ლი მნიშვნელობა ენიჭება დეტალებს,  
კადრის კომპოზიციას და ა. შ. ჩემი აზ-  
რით, ნამუშევარს დაკრავს ეგრეთწო-  
დებული ფერწერულ-მხატვრული სტი-  
ლის იერი, მაგრამ სამწუხაროდ „ხმა-  
ლადადისა“ გარკვეულ ეპიზოდებში აშ-  
კარად იმყოფება კინორეჟისორ სერგო  
ფარაჯანოვის შემოქმედების გავლენის  
ქვეშ. განსაკუთრებით ხაზს ვაუუსვამ-  
დი ეპიზოდებს, რომელთაც ფარაჯანო-  
ვსეული სტატიურობა ახასიათებს და  
მიძრავი გამოსახულება სიმბოლურ მნი-  
შვნელობას იტყის. ფილმში ჭარბობს  
ამგვარი ადგილები და აშკარად შეი-  
ძინებდა ფერით აზროვნების სურვი-  
ლიც. სამწუხაროდ გავიმეორებ, ავტორებ-  
მა, ჩემი აზრით, ვერ შეძლეს გაქცეო-  
დნენ ერთგვარ შესავსებას ფარაჯანოვის  
ზღაპრულ-ფერწერულ სტილთან.

ფერწერული კომპოზიცია სხვაგვარად  
გამოიყენა მიხეილ ილენკომ  
სრულმეტრაჟიან ორნაწილიან მხატვ-  
რულ ფილმში „ფუჯოტ I—ფუჯოტ II“  
(უკრაინა, როლებში: ტ. დენისენკო, ი.  
ილიენკო, ბ. სტუპაკა, დ. რაშევეკა, ვ.  
ტროცევკი, ბ. ბკინიკი, გ. სულინა). ეს  
სურათი მართლაც იყენებს ფოლკლო-  
რული ფერწერის სტილურ ნიშნებს, იმ  
განსხვავებით, რომ ყოველივე ამას  
ბევრად უფრო რეალისტური იერი დაჰკ-  
რავს. ზღაპრულ-მითური სიუჟეტი და  
რომანტიული სიყვარულის იუმორით  
სავსე ამბავი ყოველმხრივ უწყობდა ხელს  
მკვეთრი ფერწერული ეფექტების გა-  
მოყენებას, თუმცა ამჯერად ადგილი  
არ ჰქონია რაიმე „ფოლკლორულ“  
მსგავსებას, ან გავლენას. ფილმის  
ავტორებმა შესძლეს საკუთარ ნამუშევარ-  
ში წარმატებით გამოეყენებინათ ხალ-

ხური შემოქმედების ნაციონალური  
(ანუ უკრაინული, ფილმის პირველ ნა-  
წალში მოქმედება ვითარდება დნკრის  
პირეთის სოფლებში) ნიშნები და ერ-  
თეგარი იუმორითაც დაემუხტათ იგი.

როლებსაც გავლენის ფაქტორზეა სა-  
უბარი, ვფიქრობ, აუცილებელია ვახსე-  
ნოთ ცნობილი ქართველი კინორეჟი-  
სორის ვიორგი ლევანოვი-თუმანიშვილის  
ახალი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული  
ფილმი „ბედიანი“ (ფილმი გადაღებუ-  
ლია „მთვარის გლობუსი“ — საქართვე-  
ლოს და ინგლისის ტელევიზიის მეოთ-  
ხე არხის ერთობლივი ძალებით. რო-  
ლებში: ზ. ყიფშიძე, ლ. აბაშიძე, ჯ.  
ჭრისტესაშვილი, ტ. პიგოდსმიტი, ლ.  
გოცირიძე). ჟანრობრივად ეს ნაწარმო-  
ება ალბათ ფსიქოლოგიური დრამაა,  
რომლის სიუჟეტიც ფსიქიატრიული  
საავადმყოფოს კედლებში ვითარდება.  
მთავარი გმირი (ზ. ყიფშიძე) ერთგვარი  
გამაერთიანებელი ჯაჭვია იმ განცდების  
და დრამების, ჩვენს თვალწინ რომ წა-  
რიმართება და რომელნიც ძალზე ხში-  
რად დაუფარავად მოგვაგონებენ მილოშ  
ფორმანის შედევრს „ვილაკამ გუგულის  
ბუდეს გადაუფრინა“. ნარკოლოგიური  
განყოფილება, რომელსაც ფილმის ავ-  
ტორი სამყაროს მოდელად ვვთავაზობს,  
საოცრად ნაცნობი გარემოა ფორმა-  
ნის შედევრის წყალობით. მართალია  
ჩვენ არ ვვაქვს უფლება აუკრძალოთ  
ამა თუ იმ ავტორს რომელიმე ცნობილ  
სიუჟეტზე მუშაობა, ვინაიდან, რო-  
გორც წესი, ყველაფერი დამოკიდებულია  
იმაზე, თუ ინტერპრეტირების რა გზას  
მონახავს დაინტერესებული ავტორი.  
ხსენებულ შემთხვევაში კი განმეორებადი  
ემირები, გარემო, დეტალები, ამკარად  
აღვიძებენ მაყურებელში ფორმანისეუ-  
ლი ფილმის მძაფრ ასოციაციებს. „ბე-  
დიანიში“ მონაწილეობს ინგლისელი მსა-  
ხიობი ტ. პიგოდსმიტი, რომელიც ამ  
გარემოში, ანუ ფსიქიატრიულ კლინი-  
კაში მოხვედრილი უცხოელის როლს  
ასრულებს. ხსენებული ავადმყოფის სულ  
მოკლე ხანში ქართველი ავადმყოფების  
მზრუნველი თვალისა და ხელის ქვეშ

მოხედება და მას შემდეგ, რაც მას „მძა-  
სავით“ მოუვლის მთელი ნარკოლოგი-  
ური განყოფილება, ალტაცებაში მოდის  
ყურადღების გამოზნატველი ნებისმიერი  
ექსტის მიმართ. და საერთოდ „ბედნიე-  
რად გრძნობს თავს აქ“. იგი ხმადაღლა  
და აღფრთოვანებით გამოხატავს თავის  
გრძნობებს ქართველების მიმართ, რის  
გამოც გასაოცარი სიყვალისა და მძაფ-  
რი პათოსის განსახიერება ხდება. იგივე  
შეგრძნება გუუფლება რამდენიმე ეპი-  
ზოდთან დაკავშირებითაც. მაგალითისა-  
თვის დავასახელებ ეპიზოდს, სადაც  
ზ. ყიფშიძის გმირი, მას შემდეგ რაც ტელ-  
ევიზიით ნახავს და მოისმენს ეროვნული  
ხსნის გზაზე მიმავალი საკუთარი ქვეყნის  
შესახებ ინფორმაციას, დარწმუნებით  
წამოიძახებს: „ჩვენ გავიმარჯვებთ!“.

სამყაროს მოდელი, რომელსაც გ. ლე-  
ვაშოე-თუმანიშვილი გვთავაზობს, მო-  
კლებულია ასოციაციურ განწყობას ჭე-  
შმარიტ ადამიანურ განცდებთან ისევე  
და ისევე საკვალლო გარეგნული პათე-  
ტიკის გამო.

„ბედიანი“, ჩემი აზრით, ვერ შედგა,  
როგორც მძაფრი დრამატული ხასიათის  
ნაწარმოები.

განსხვავებული, აბსურდულობისა  
და პირობითობის ფორმით წარუდგინა  
მასურებელს რეჟისორმა დევით ნაც-  
ვლიშვილმა სრულმეტრაჟიანი მხატვ-  
რული ფილმი „ლეონარდო“. (მთ. რო-  
ლებში: რ. ესაძე, მ. ჯინორია, მ. მიქე-  
ლაძე). ნაწარმოების სიუჟეტი დაახლო-  
ებით ასეთია: მთავარი გმირის, ლეონა-  
რდოს გარდაცვალების შემდეგ, (ლეონა-  
რდო—რ. ესაძე). მისი ახლო მეგობრე-  
ბი, ნათესაეები, ყოფილი და არშემდ-  
გარი ცოლები და ბევრი სხვანი იწყე-  
ბენ დაკრძალვისათვის მზადებას, მა-  
შინ, როცა თავად „მიცვალებული“ თა-  
ვისუფალი დავიდ და თვალყურს ადევ-  
ნებს სამზადისს. ამას არც გარშემო-  
მყოფნი იმჩნევენ. ალოგიკურობისა და  
გროტესკის ეს ძაფი თავისთავად სა-  
ინტერესო იქნებოდა რომ არა დანაწე-  
ვრებული, სქემატური თხრობის სტილი,  
ძალზე მძიმე თხრობის ტემპი და გამა-

ღიზიანებელი, ზედმეტი სცენიურობით/  
დემონსტრირებადი ეპიზოდები (მაგ.  
დაკრძალვის ცერემონიალი); სუმირის  
ის ნაწილიც კი, რომელიც თითქოს  
ფილმის დასაწყისიდანვე ფიგურირებს,  
კარგავს თავის ფუნქციას ზემოთ ჩამო-  
თვლილი ხარვეზების გამო.

თუ თემატური სხვადასხვაობა ვახსე-  
ნეთ, მხედველობიდან არ უნდა გამო-  
გვრჩეს ამის კიდევ ერთი დამამტკიცე-  
ბელი საბუთი: რუმინელი რეჟისორის,  
ვალერიუ ფერეგას სრულმეტრაჟიანი  
მხატვრული ფილმი „წინათგორბოა“,  
რომელიც აპოკალიფსის შემდგომ პე-  
რიოდზე მოვითხრობს და „იყო და  
არა იყო რა“-ს პრინციპით ჰყვება იმ სამი  
ცოცხალი სულიერის შესახებ, არანო-  
რმალურ მიწაზე რომ დარჩნენ: ქალი,  
ბავშვი და ძროხა. უმკაცრესი და ხანდა-  
ხან ძრწოლისმომგვრელი ეფექტებით  
რომ გვიხატავს ვ. ფერეგა მათ ყოფას  
და თვითაღმოჩენის სურვილს.

კინოფესტივალი „ოქროს არწივი“  
წელს პირველად გახდა შავი ზღვის  
აუზის ქვეყნების მასპინძელი. სამწუხა-  
როდ, მან ვერ მოახერხა საშუალოდ სა-  
ინტერესო პროდუქციის დემონსტრირე-  
ბა, თუმცა როგორც ყველაფერი ამ  
ქვეყნად, არც ფესტივალის პროგრა-  
მაზე დაკვირვების პროცესი ყოფილა  
ინტერესს მოკლებული. ბუნებრივია,  
ძნელია ორი, ან სამი ფილმით რომელიმე  
ნაციონალურ კინემატოგრაფზე წარ-  
მოდგენის შექმნა, მაგრამ ეს არც წარ-  
მოადგენდა ჩვენს ამოცანას. განხილვის  
საგანი გახლდათ მხოლოდ ის ფილმები,  
რომლებიც ფესტივალზე ვიხილეთ. კონ-  
კურსმა წინ წამოსწია პროფესიონალი-  
ზმთან დაკავშირებული პრობლემებიც,  
რომელთა გადაწყვეტის გარეშე, ალბათ,  
ზედმეტია ყოველგვარ სიახლეზე საუ-  
ბარი. სწორედ ამის გამო, მსჯელობა  
საკონკურსო პროგრამაზე ბევრად უფ-  
რო ნაკლებად საფუძვლიანი გამოდგა,  
ვიდრე სასურველი იქნებოდა, მაგრამ  
იმედი გვაქვს, რომ ეს არასასიამოვნო  
ლაფსუსები სამომავლოდ გამოსწორდება.

# ირაკლი გამრეკელი —

## 100

ლეილა თაგუკაშვილი



**ირაკლი გამრეკელი** — ქართული თეატრალური ხელოვნების ბრწყინვალე წარმომადგენელი, რომელმაც მარჯანიშვილთან და ახმეტელთან ერთად და მათთან თანამშრომლობით სახბრკველი ჩაუყარა ახალ ქართულ თეატრს, ეროვნულ თეატრალურ მხატვრობას... დღეს, ხელოვანის დაბადების 100 წლისთავზე, როცა თვალს ვავლებთ მის ცხოველმყოფელ შემოქმედებას, იგი გვესახება არა განვლილ ეტაპად, არამედ კვლავაც მოუძველებელ, ცოცხალ, მფეთქავ ხელოვნებად, ათეული წლების მანძილზე საზრდოს რომ აწვდიდა და აწვდის ქართულ თეატრალურ მხატვრობაში მოსულ თაობებს. სცენოგრაფიის პრინციპები, მისი სპეციფიკური კანონები და ნიშან-თვისებები ასე ღრმად რომ შეიჭყენა და ვაითავისა სულ ახალგაზრდა მხატვარმა ყოველგვარი განსწავლისა და სახვით-თეატრალური ტრადიციის გარეშე, დღესაც ეტალონად წარმოგვიდგება, დღესაც გვაოცებს ის სასცენო ინტუიცია და სახიერების ძალა, ირაკლი გამრეკელმა რომ გაამჟღავნა დაწყებული სულ პირველი სპექტაკლებიდან ორმოციანი წლების დადგმებამდე დრამატულ თუ საოპერო თეატრებში.

მარჯანიშვილისა და ახმეტელის თანამოაზრედ იგი აქცია უხვად მომადლებულმა, ხალასმა ტალანტმა, ფართო ერუდიციამ, შინაგანმა კულტურამ და შთაგონებულმა შრომამ. დროის ძვრების გამოხატვის სურვილმა კი შემოქმედს უბიძგა ფართო ექსპერიმენტებისკენ, რომელიც მრავალ შემთხვევაში წარმატებით დაგვირგვინდა.

ირაკლი გამრეკელი ვორთან ახლომდებარე სოფელ მეჯვრისხევსა დაიბადა 1894 წელს და პირველდაწყებითი განათლება გორის სასულიერო სასწავლებელში მიიღო. შემდეგ იგი თბილისის სემინარიაში აგრძელებს სწავლას და დონის-როსტოვის სამედიცინო ინსტიტუტში შესასვლელად ემზადება. არც დონის-როსტოვისა და შემდგომ არც თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე სწავლა არ აღმოჩნდა განმსაზღვრელი ახალგაზრდის პროფესიული მომავლისათვის. მხატვრობისაკენ მიდრეკილება სულ უფრო სერიოზულ ხასიათს იძენს. მისი „სამოყვარულო“ შემოქმედება არა მხოლოდ საერთო მოწონებას იმსახურებს, არამედ აშკარად მოწმობს ავტორის თანაზიარებას მის თანადროულ სახვით ხელოვნებას-

თან, ფართო ინტერესს საერთოდ მხატვრული კულტურის მოვლენისადმი, არაორდინარულ ნიჭსა და თვითმოყოფადობას. სწავლის ორმა წელმა, რომელიც გამრეკელმა ახლად დაარსებულ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში გაატარა, უთოოდ განამტკიცა მისი პროფესიული ოსტატობა, მაგრამ ვაქლემა არ მოუხდენია შემოქმედებით მოყოფმხედველობაზე. ინდივიდუალიზმსა და მრწამსზე, ასე ნათლად რომ ირეკლება მხატვრის წინა პერიოდისა თუ მომდევნო დროის ნახატებში. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მთელ რიგ ნამუშევრებში, მხატვრული ვნის ლაკონიზმსა და პლასტიკურ განზოგადებებში ჩანს ერთგვარი თეატრალური ხედვაც, რაც, უნდა ვიფიქროთ, სასცენო ხელოვნებით გატაცებისგან მომდინარეობს. ამაზე მეტყველებს მხატვრის ესკიზები ოსკარ უაილდის პეისაჟის „სალომეა“, რომელიც მან თეატრში მუშაობის დაწყებამდე შექმნა.

და, აი, ქართველ მხატვართა ნამუშევრების გამოყენაზე (1922), საქართველოში ახლად დაბრუნებული მარჯანაშვილის ყურადღებას იქცევს ირაკლი გამრეკელის ნახატები „სალომეას“ მოტივებზე. დიდი რეჟისორის ჩანაფიქრს — თბილისის რუსული დრამის თეატრში განხორციელებინა ამ პიესის დადგმა, ახალ სტიმულს აძლევს ეს ესკიზები. მარჯანაშვილი ახალგაზრდა მხატვარს მთელი სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას სთავაზობს, რაც 1923 წელს უკვე რეალობად იქცა და მაყურებელმა სცენაზე იხილა სპექტაკლ — „სალომეას“ შთამბეჭდავი ინტერპრეტაცია.

პროფესიულ თეატრთან და თეატრალურ მხატვრობასთან ირ. გამრეკელის ეს პირველი ზიარება არ მხოლოდ წარმატებული, არამედ დასაბამიც აღმოჩნდა მხატვრის უთვალსაჩინოესი წვლილისა ქართული კულტურის მთელ შემდგომ განვითარებაში. მხოლოდ ოცი წელი მოიცვა მხატვრის სიცოცხლემ

ქართულ თეატრში (გარდაიცვალა 1943 წელს), მაგრამ ეს სიცოცხლე დღევანდელი იყო აღმოჩენებით, მივსწავლეთ შემოქმედებითი სიხარულითა გამარჯვებებით.

უკვე 1924 წლიდან ირ. გამრეკელი მთავარი მხატვარია რუსთაველის თეატრში, რომელსაც კ. მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობს. „პამლეტის“ დადგმანი განსაკუთრებით კარგად გამოჩნდა გამრეკელის სცენური აზროვნების მონუმენტურობა, დახვეწილი გემოვნება, უკიდურესად ბუნწი, მაგრამ სახიერი პლასტიკით აზრისა და განწყობილების გადმოცემის იშვიათი უნარი.

ირ. გამრეკელის სახით დიდი თანამოაზრე შეიძინა მარჯანიშვილის უნიჭიერება მოწაფემ სანდრო ახმეტელმაც, რომელიც 1926—27 წლებიდან რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახდა და ათი წლის მანძილზე მათმა ერთობლივმა შემოქმედებამ მრავალი ისტორიული მნიშვნელობის სპექტაკლი დააბადა ამ თეატრის სცენაზე. („ზამკვი“, „ლამარა“, „რდევკა“, „ანზორი“, „ქართა ქალაქი“, „თეთნულდი“, „ყაჩაღები“...) ამ სპექტაკლებმა შორს გაიტანეს ქართული თეატრის სახელი. 1933 წელს მოსკოვსა და ლენინგრადში რუსთაველის თეატრის გასტროლებს აღტაცებით გამოეხმაურა რუსული პრესა. რეჟისორის ნამუშევართან ერთად, საგანგებო ყურადღება მიიქცია გამრეკელის სცენოგრაფიამ. თეატრის კვლევარნი მიუთითებდნენ მხატვრის არა მხოლოდ განუმეორებელ თეატრალურ ხედვაზე, არამედ იმ შინაგან კავშირებზე სასცენო-დეკორატიულ გადაწყვეტასა და მშობლიურ ქვეყნის ბუნება-გარემოს მასშტაბთა მონუმენტურობას შორის რომ არსებობს. „ეროვნული საწყისი გამრეკელის შემოქმედებაში არა გარეგნული, არამედ ღრმად ორგანულია“ — წერდა მხატვარი ი. რინდინი.

ეს ამაღლებული, მომაჯადოებელი, რომანტიკული სულით გაჯერებული

თეატრალურობა, რაც ნიშანდობლივად გამრეკელის დეკორატიული ხელოვნებისათვის, გულგრილს არავის სტოვებდა, ამიტომაც იყო, რომ მას იწვევენ მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის, სარატოვის, ბაქოს, ოდესის თეატრები. საქართველოში კი, გარდა მარჯანიშვილისა და ახმეტელისა, ირაკლი გამრეკელმა იმუშავე ბევრ სხვა რეჟისორსა და დამდგმელთან ერთად (ა. ფალავა, დ. ანთაძე, ა. ვასაძე, კ. ანდრონიკაშვილი, კ. პატარიძე, შ. აღსაბაძე, დ. ალექსიძე, არ. ჩხარტიშვილი, ა. ხორავა, შ. კვალიაშვილი და სხვ.).

მხატვრის ესკიზები, მაკეტები წარმოდგენილი იყო გამოფენებზე — 1929 წელს პარიზში, 1934 წელს თეატრალური ხელოვნების მსოფლიო გამოფენაზე ნიუ-იორკში. 1962 წელს მოსკოვსა და ლენინგრადში გაიმართა ირ. გამრეკელის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენები, რომლებმაც ათეული წლების შემდგომ, კვლავაც ცოცხალი ინტერესი გამოიწვია და ჭეშმარიტი ხელოვნების მარადიული სიცოცხლე ცხადყო.

ამ მარადიული სიცოცხლით სუნქ თქავს დღესაც ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმი, სადაც თავმოყრილია მხატვრის მრავალი შესანიშნავი ნამუშევარი — დრამატული და საოპეროსაბალეტო თეატრების სპექტაკლების დადგმათა ესკიზები. სხვადასხვა დროს შექმნილ ამ ნამუშევრებში იკითხება არა მხოლოდ განვლილი შემოქმედებითი ეტაპებისა და დრამატურგიულ ქმნილებათა შესატყვისი სტილისტიკის ძიების ნიშნები, არამედ ის მომწუსხავი ძალაც, მათი სცენაზე ხორცშეხმას რომ გააჩნდა. თავის გამოკვლევაში მხატვრის შემოქმედების შესახებ თეატრმცოდნე ნინო შვანგირაძე მართებულად აღნიშნავს: „ირაკლი გამრეკელის ესკიზების ხილვისას განსაკუთრებით გიტაცებთ ის სასიცოცხლო ძალა, რომელიც მათ სცენისაგან დამოუკიდებ-

ლად გააჩნიათ. ესკიზების ამ თვისებას მნახველი საინტერესოდ იმიტომაც აღიქვამს, რომ იცის თუ როგორ იქნებოდა აცოცხლო ესკიზი უსპექტაკლად. აი, ამ სრულიად დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობის გამო გამრეკელის ნაწარმოებები ღრმად აღელვებს იმ ადამიანებსაც კი, რომელთაც არასოდეს უნახავთ ამ ესკიზების სცენური ვანზორცილება“ (ნ. შვანგირაძე, ირ. გამრეკელი, 1968 წ.).

ჭეშმარიტად, დეკორაციების ეს ესკიზები კომპოზიციური, კოლორიტულ-პლასტიკური გამომსახველობითა და შესრულების მაღალი სახვითი კულტურით დაზვური ქმნილების ტოლფასია. ისინი ცხადყოფენ ავტორის ღრმად შთავონებულ შემოქმედებით შრომას სათქმელის სრულყოფილად გამოხატვისათვის, მის პოეტურ-რომანტიკულ ხილვებს, ესოდენ ემოციურ შეფერილობას რომ ანიჭებს მრავალ მის ქმნილებას.

ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმი, რომელსაც მრავალი წელია ერთგულად და სათუთად უვლის მხატვრის მეუღლე ელენე ვაჩნაძე-გამრეკელი, მხატვრის ხსონის დიდებული ძეგლია, რომელიც თაობიდან თაობას გადაუშლის ქართული ეროვნული კულტურის ისტორიის ერთ-ერთ შთამბეჭდავ ფურცელს.

# კარედი ხატი უშგულიდან

ნინო ზინინაძე

წამომ სვანეთში, უშგულის ჩაქა-  
შის მაცხოვრის ეკლესიაში დატულ  
მრავალრიცხოვან ხატებს შორის ყუ-  
რადლებას იპყრობს მინიატურული ზო-  
მის კარედი ხატი (25X16 სმ, ფრთები  
16X12 სმ, ხე, ლევეკასი, ტემპერა, მო-  
ოქრული ვერცხლი, სევადა).\* ტრიპტი-  
ქის შუა ნაწილზე მაცხოვრის „გარდა-  
მოსხნა“, ხოლო მარჯვენა ფრთაზე  
„ჯვრის ტვირთვა“ გამოსახული. ფე-  
რწერული სცენები მოქედლობითაა  
შემკული. ფერწერის სტილური ნიშნე-  
ბი, კომპოზიციური აგება, დახვეწილი  
ნახატი, გაჯერებული კოლორიტი —  
ყოველივე მაღალი ოსტატობის მაჩვენებელია.

კარედი, სამწუხაროდ, ჰირვანდელი  
სახით არ არის შემონახული: მარცხე-  
ნა ფრთაზე ფერწერა სრულიად წა-  
რხოცილია, მხოლოდ ფიცარიღაა შე-  
მორჩენილი\*. კარედის ზურგიც მოქე-  
დილობითაა დაფარული — გოლგოთის  
ჯვრის გარშემო ათსტრიქონიანი ასბ-  
მთავრული კტიტორული წარწერაა.  
წარწერა „გარდამოსხნის“ ქვემოთაც  
ყოფილა მოთავსებული. ახლა კი მხო-  
ლოდ რამდენიმე ასოლა განირჩევა. მა-

რცხენა ფრთის მეორე მხარეს შექე-  
დილობის კონტური შემოწერს შარა-  
ვანდისა და შუბის სილუეტს, როგორც  
ჩანს, თავდაპირველად აქ წმ. მეომა-  
რთა ტრადიციული სახეები იყო გამო-  
სახული.

უშგულის ეს კარედი იმთავითვე  
იპყრობდა მკვლევართა და სიძველის-  
მოყვარულთა ყურადღებას. XIX-XX  
სს-თა მიჯნის სვანეთისადმი მიძღვნილ  
თითქმის ყველა პუბლიკაციაში, აქაურ  
სიძველეთა აღწერისას, „გარდამო-  
ხსნიანი“ ტრიპტიქიცაა მოხსენიებული.

ყველაზე ადრეული ცნობა ამ ხატის  
შესახებ მოიპოვება დ. ბაქრაძის წი-  
გნში<sup>1</sup>. აქ მოყვანილია ზურგის წარწე-  
რა თვით ხატის შესახებ, მასზე გამო-  
სახულ სცენებზე იგი არაფერს ამბობს,  
მხოლოდ აღნიშნავს: «Небольшой  
створчатый образ в золотом окла-  
де»

პ. უვაროვა სვანეთისადმი მიძღვნილ  
МАК-ის X ტომში უშგულის განძე-  
ულთა შორის „გარდამოსხნის“ კარე-  
დსაც მოიხსენიებს. იგი ძალზე ძუნწ  
ცნობებს იძლევა. მის დროსაც მხო-  
ლოდ ორი სცენა იყო შემორჩენილი.  
იგი ჩამოთვლის სცენებს და აღნიშნავს,  
რომ ხატი ოქროს მოქედლობითაა  
შემკული. პ. უვაროვა ზურგის წარწე-  
რას შეედომით. ხუცურად მიიჩნევს.  
იგი არ ათარიღებს ამ ხატს, აღნიშნავს  
ფერწერის სტილისტურ თავისებურე-  
ბებს და დასავლურ ხელოვნებას უკა-  
ვშირებს.

\* ეს კარედი ახლა ჩაქაში ერთ-ერთ კო-  
შკში მოწყობილი ექსპოზიციის ფონდების შე-  
მადგენლობაშია.

\*\* დარჩენილ სცენათა დატულობა კარგია,  
მხოლოდ ალაგ-ალაგაა დაზიანებული ფერწერის  
ფენა. მაგ. ღვთისმშობლის ფიგურის ქვედა ნა-  
წილზე. იოანეს კაბის ქობაზე, ანგელოზთა ნა-  
ხეაფიფიურების ქვედა ნაწილზე და სხვ.



ექ. თაყაიშვილი თავის ცნობილ ნაშრომში „არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს“ უშუალოდ ნანახ ჯვარ-ხატებს შორის აღწერს ამ კარედს, იგი მას ლამარიის ეკლესიაში უნახავს. ექ. თაყაიშვილი ძალზე ზოგადად აღწერს კარედს, ასახელებს სცენებს და აღნიშნავს, რომ იგი მოქედლობითაა შემკული. მასაც მოჰყავს ხატის ზურგის ასომთავრული წარწერა და შემდეგ დასძენს, რომ პ. უვაროვა „...ხედავს ამ ხატში თუ არა ნახელავს დასავლეთ ევროპის მასტერისა, ყოველ შემთხვევაში ევროპის მხატვრის გავლენას“. ექ. თაყაიშვილი ამ ხატს XII-XIII სს ათარიღებს.

რაც შეეხება თანამედროვე სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურას, ეს კარედი მხოლოდ ერთხელაა მოყვანილი რ. ყენიასა და ვ. სილოგავას კატალოგში „უშუალოდ“. აქაც, ისევე როგორც წინა ნაწარმოებებში, ეს ხატი ძალზე ზოგადდაა აღწერილი სხვა მრავალრიცხოვან ნამუშევრებთან ერთად. აქვე კტიტორული წარწერაა მოყვანილი. ეს ნაწარმოები XIII საუკუნითაა დათარიღებული.

ამგვარად, ეს კარედი უშუალოდან ჯერჯერობით არ ყოფილა საგანგებო მეცნიერული კვლევის საგანი, თუმცა მისი წინასწარი დათვალიერებაც კი

ნათელყოფს, რომ ეს ძალზე თავისებური ნაწარმოებია.

კარედის ზურგზე მოთავსებული წარწერა მოიხსენიებს ხატის მამკობს ესონა მეჩაბალახიძესა და მის მეუღლეს ბარბალეს:

„ქ. რომელი ჯრს ეცე  
ჩენთვის ქრსტ  
ე ღმერთო ჩენო  
მეოხ დ მფარველ  
გექმენ მოს ავ  
თა და მმკობთა  
ხატისა შენისა  
მე მეჩაბალახიძესა ესონასა და  
მეუღლესა  
ჩემსა ბარბალეს შვ ღნ ამნ.“

როგორც აღნიშნავს ვ. სილოგავა, ამ წარწერაში „მე“ შეიძლება წარწერის შესრულებისას ორჯერ შეცდომით გაიმეორეს და სინამდვილეში კი, ხატის მამკობის გვარი ჩაბალახიძე იყოსო. სამწუხაროდ, ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა ხატის შემამკობთა შესახებ რაიმე ცნობების მიკვლევა.

რაც შეეხება წინა პირის წარწერას, თავდაპირველად ეს ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა ყოფილა (სიმაღლე 2 სმ, სტრიქონთა სიმაღლე 0,5 სმ). ახლა მხოლოდ ასოთა უმნიშვნელო ფრაგმენტებია შემორჩენილი.

ეს ფრაგმენტები ვერაფერ დამატებით ცნობებს ვერ გვაწვდის ხატის შექმნის ისტორიისთან დაკავშირებით.

უშგულის კარედის მაცხოვრის ვნებათა სცენების გამოსახულებები თავისი ფორმით, კონსტრუქციით იმეორებს ამ ხატების შემუშავებულ ტიპს: ცენტრალური დაფა ზედა ნაწილში ნახევრადწრიული თალით, როგორც ექ. თაყაიშვილი ამბობს, „კამარით“ გვირგვინდება. ქვემოთა მხრიდან კი მასზე დაკრული წარწერიანი ფიცარი (თამასა) ასრულებს (რომელიც ზედა თალის სიმალისაა). კარედის გვერდითა ფრთების მომრგვალებული სათაური ცენტრალური ნაწილის ნახევარწრიულ „კამარას“ შეესაბამება.

უშგულის კარედის საერთო კომპოზიციური წყობა თავისებურებას ამჟღავნებს. თუ გადავავლებთ თვალს ტრიბიტქითა კომპოზიციურ აგებულებას, შევნიშნავთ გარკვეულ კანონზომიერებას, რომელსაც იგი ემყარება.

ტრიბიტქის ფორმა უკვე საკუთარ თავში ატარებს გამოსახულებათა განაწილების გარკვეულ წესს, კარნახობს კომპოზიციურ აგებულებას — მთავარი ცენტრალური გამოსახულების გამოყოფასა და მისდამი გვერდითა ფრთების სახეების დაქვემდებარებას, შესატყვისობას. კარედის ფორმა გულისხმობს ცენტრულ, სიმეტრიულ კომპოზიციას, სადაც გვერდითა ნაწილები კომპოზიციურად თუ შინაარსობრივად ცენტრალურ გამოსახულებას ხსნის და ავსებს.

ასე მაგ. X-XI საუკუნეთა ტრიბიტქებზე საკმაოდ მდგრადი იკონოგრაფიული სქემაა გამოყენებული: შუა ნაწილზე ერთი სოუვეტია — ჯვარცმა, დეისუსი (ვედრება), 40 მოწამე, ღვთისმშობლის მიძინება, ან ღვთისმშობელი ყრმითაა გამოსახული. გვერდითა ფრთებზე კი ანგელოზები და ღვთიური „ღებ“ გვარდიის“ წარმომადგენლები — წმ. მეომრები არიან მოთავსებული (იხ. სპილოს ძვლის კარედები, ჩახუნდერის, ჩიხარეშის ჰედური კარედები; იფრარის, მარგიანთა ეკლესიის კარედები, წმ. ელიას ტრიბიტქი უშგულიდან და სხვ.).



უშგულის ამ კარედის სამივე ნაწილზე კი ქრისტოლოგიური ციკლი ნაბარშიწმენლოვანი სცენების გამოსახული. უშგულის კარედზე გამოსახული ჯვრის ტვირთვა და გარდამოსხნა — მაცხოვრის ჯვარცმის ციკლის სცენები, მაცხოვრის ვნებათა შემადგენელი ეპიზოდებია. შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში მაცხოვრის ვნებათა თხრობა „იერუსალიმს შესვლით“ იწყება და მაცხოვრის საფლავად დაღებით სრულდება, ხოლო საკუთრივ ჯვარცმის ციკლი ჯვრის ტვირთვას, ჯვრის განშვადებას, ჯვარცმასა და გარდამოსხნას მოიცავს. ჯვარცმის ციკლის ნარატიული გამოსახულებები „ჯვრის ტვირთვა“ და „გარდამოსხნა“ ძირითადად გვხვდება კედლის მხატვრობასა და ხელნაწერთა ილუსტრაციებში. რაც შეეხება ხატებს, ეს სცენები ჩვეულებრივ ჩართულია ხოლმე მაცხოვრის ცხოვრების ამსახველ მრავალსცენიან ხატებსა და ეპისტოლიონებზე (მაგ. ვატოპედის არქიტრავის XII ს. ხატი, თესალონიკის ხატი მაცხოვრის ვნებათა გამოსახულებებით XIV ს, სინის ტეტრაბიტქი XIV ს და სხვ.).

საგულისხმოა, რომ გარდამოსხნა საკმაოდ ხშირად გამოისახებოდა სპილოს ძვლის რელიეფებზე, მათ შორის შემორჩენილია კარედთა შუა პანელიც მაგ. ბარიზის შალანდონის კოლექციიდან, X ს, ლონდონის, კონსტანტას, ბერლინის (ყველა XI ს) პილდესპეიმის (XII-XIII სს.) ფილები. სამწუხაროდ, ამ ტრიბიტქითა გვერდითა ფრთები არაა შემორჩენილი და ეს მასალა ვერაფერს ვერ გვაძლევს ხელმოსაპიდს კარედის მესამე სცენის აღსადგენად. უშგულის ამ ხატის ოსტატი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კარედის თავისებურ კომპოზიციურ დაწყვეტას ბოულობს. თხრობა მარჯვენა ფრთაზე „ჯვრისტვირთვით“ იწყება, შუაში „გარდამოსხნის“ სცენაა წარმოდგენილი. სცენათა ამგვარი შერჩევა თავდაპირველი კომპოზიციის ორგვარი აღდგენის საშუალებას იძლევა. პირველ შემთხვევაში, თუ დაეუ-





შევბთ, რომ ტრიბტიკის სამივე ნაწილზე მარჯვნიდან მარცხნივ თანმიმდევრულადაა გამოსახული ეპიზოდები, მაშინ მარცხენა ფრთაზე რამდენიმე სცენაა: საგარაუდო: „გარდამოხსნას“ მოსდევს „დატირება“ ან „საფლავად დადება“. ეს ორი სცენა ნაკლებად მიესადაგება ფრთის ვიწრო ვერტიკალურ არეს. ვნებათა ციკლის შემდეგ კი შემოდის სხვა თემა — მაცხოვრის გლორიფიკაციის თემა, რომელიც შემდეგი კომპოზიციებით გამოისახება: „ჯოჯობეთს წარმოტყვევან“, „მენელს-აბებულე დედანი უფლის საფლავთან“, „მაცხოვრის გამოცხადება“ და „ამაღლება“, ბოლოს კი „სული წმინდის მოღება“. მხატვარი მესამე სცენასაც უთუოდ მაცხოვრის ვნებათა ციკლიდან შერჩევდა, კერძოდ კი ჯვარცმის ციკლიდან.

ამგვარად, თავდაპირველი კომპოზიციის აღდგენისას, მეორე ვარიანტი უფრო მისაღებია, რომელიც შემდეგ პრინციპს ემყარება: ცენტრალური „გარდამოხსნის“ სცენა კომპოზიციის ცენტრს, მთავარ გამოსახულებას წარმოადგენს. ამიტომ „ჯვრის ტვირთვის“ შესაბამისად მარცხენა ფრთაზე „გარდამოხსნის“ წინა ეპიზოდი უნდა ყოფილიყო გამოსახული. ეს კი „ჯვარცმაა“. ქრისტიანული რელიგიის ამ კულმინაციურ მომენტს — მაცხოვრის მსხვერპლის ამსახველ სცენას, მკაცრად კანონიკურ შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში გვერდითა ფრთაზე არ გამოსახავდნენ. ამიტომ საგარაუდოდ რჩება მხოლოდ ერთი სცენა — „ჯვრის ტვირთის“ შემდგომი ეპიზოდი — „ჯვრის განშაღება“. ეს კომპოზიცია ხშირად გვხვდება შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. საქართველოში ყველაზე ცნობილი მაგალითებია ტიმოთესუნის, ბეთანიის, ოზაანის ფრესკები. ამგვარ მოსაზრებას თვით საერთო კომპოზიციური თავისებურებაც გვყარნახობს: მარჯვენა ფრთის სცენა თითქმის მოითხოვს შესაბამის კომპოზიციას, სამივე სცენაში ჯვარი აქტიურ როლს ითამაშებდა.

ეს, რა თქმა უნდა, მხოლოდ და მხოლოდ ვარაუდია და დღეს ფაქტობითი მასალის გარეშე დანამდვილებით არაფრის მტკიცება არ შეიძლება. მესამე სცენა უდავოდ „გასაგებს გახდიდა კარედის პროგრამის იდეურ საფუძველს.

მოუხედავად იმისა, რომ ჯვარცმის ციკლის გამოსახვისას, მხატვარი გვერდს უვლის თვით მაცხოვრის „ჯვარცმის“ სცენას, ამ კარედზე მსხვერპლის თემაა ასახული. საუფლო დღესასწაულთა მაგივრად იგი არჩევს უფრო დრამატულ, თბრობითი ხასიათის სცენებს. თუ დეტალურად განვიხილავთ ცალკეულ კომპოზიციას, უფრო ნათელი გახდება კარედის იდეური შინაარსი.

უშგულის კარედზე წარმოდგენილია ჯვრის ტვირთის ლაკონური სამფიგურიანი ფრიზული კომპოზიცია (შეად. მაგ. თესალონიკისა და სინის ხატებს — სადაც სამი ძირითადი ფიგურის გარდა ხალხია გამოსახული, ტიმოთესუნაში ხალხს ერთი ფიგურა ანსახიერებს). მოძრაობა მარჯვნიდან მარცხნივ ცენტრალური კომპოზიციისაკენ მიემართება. მაცხოვრის ფიგურა მარჯვნივ ფრთის კიდისკენაა გაწეული (თითქმის ეხება), წინ გადაჯვარდინებულ შეკრულ ხელებზე გამობმული თოკით იგი მსახურს მიჰყავს. მათ წინ ჯვრიანი ფიგურა მიჭმდებათ.

მაცხოვარს მოკლე, უქამრო ძოწეული მოსავს, იგი ფეხშიშველაა გამოსახული. თანხლები ფიგურები ერთნაირ მოკლე, მუხლამდე, ქაბრიანი კაბებით არიან მოსილნი. კაბებს გრძელი სახელოები აქვს, კისერთან და მაჯებთან შეოღოვლი.

კარედის ცენტრალური სცენა — მაცხოვრის ჯვრიდან გარდამოხსნა — წარმოადგენს ტრადიციულ ხუთფიგურიან კომპოზიციას. შუაში ჯვრის ფონზე იოსებ არიმათიელისა და გარდაცული იოსებ მაცხოვრის ჯგუფია გამოსახული: იოსები ორივე ხელით (წელზე) იკავებს მაცხოვრის სხეულს. გარდამოხსნილის (სხეულის) სიმძიმით იგი უკა-

ნა გადახრილი წონასწორობაა. იოსებს მარცხენა ფეხი ჯვართან მიდგმულ კიბეზე უდგას, მათგან მარცხნივ ღვთისმშობელი დგას, მას ორივე ხელით მაცხოვრის ხელი უკავია, მარიამს ტრადიციული სტოლა და მაფორიუმი მოსავს. ჯვრის მეორე მხარეს ღია ძოწის მოსასხამში გახვეული იოანე და მუხლებზე დაჩოქილი ნიკოდიმეა, რომელიც მაცხოვრის ფეხიდან ხამსკვალს იღებს. (მისი ფიგურა დანარჩენებზე გაცილებით მცირე ზომისა).

„ჯვრის ტვირთის“ გამოსახულებას უკვე ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე ვხვდებით. დაწყებული IV-V სს-დან: ვატიკანის მუზეუმით კრისტიანოს სარკოფაგი 340 წ, სანტა საბინას ხის რელიეფური კარი, რომი. V ს, სპილოს ძვლის რელიეფი ბრიტანეთის მუზეუმიდან 420-430 წწ. და სხვ. შემდგომ პერიოდებში „ჯვრის ტვირთა“ აქაიქ თუ გვხვდება კედლის მოხატულობებში. (მაგ. XI ს. კაპადოკიის მოხატულობანი — ჩარი კილისე, თოკალი კილისე; ბოიანა, ნერედიცა და სხვ.).

XIV-XV სს-თვის გახშირდა ამ სცენის გამოსახვა. ეს გამოწვეული იყო ფრესკული ციკლების გართულებით, თხრობითობის წინ წამოწევით (მაგ. პერიბლემტოსი, მისტრაში, მაკედონიის ფრესკები: ვევი და ლესკოვეცი XV ს. და სხვა მრავალი).

ხელნაწერთა ილუსტრაციებში ეს სცენა არაერთხელაა გამოსახული: მაგ: XI ს. სახარება მოსკოვის სახელმწიფო არქივის ფ. მაზურინის ფონდიდან. ათენის სახარება — XII ს., პეტროპოლის სახარება — XIII ს. და სხვ.

ხატურის ძეგლებზე ეს ეპიზოდი ძალზე იშვიათად გამოისახებოდა, ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ორი მაგალითი: თესალონიკის XIV ს-ის ხატი მაცხოვრის ვნებათა გამოსახულებით, და გვიანი XV ს. კრეტული ხატი ნიკოლას ძაფორისის ავტორობით.

შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში „ჯვრის ტვირთა“ სულ რამდენიმე ეკლესიის ფრესკაზე გვხვდეთ

ბა: ტიმოთესუბანი, ოზანი, ბეთანია, ახტალა — ყველა XII-XIII სს. ძეგლებია, გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის XVII ს. მოხატულობაზე, გელათის სახარების მინიატურებში XII ს. (აქ ეს სცენა სამჯერაა გამოსახული).

რაც შეეხება დასავლეთს, უკვე XI ს-ში ჯვრის მტვირთველ მაცხოვრის სახეს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჯვაროსნებთან, ხოლო XIII-XIV სს-ში კი ჯვრის მტვირთველი მაცხოვრის სახე გამოიყო ვნებათა ციკლს და სიმბოლოდ იქცა. ჯვრის ტვირთვა მიეკუთვნება მისტიკიდან განვითარებულ ხატს.

ეს სცენა, უშუალოდ ქრისტოლოგიური ციკლის თხრობის გარდა, წარმოადგენს იესოს შემდეგი სიტყვების ილუსტრაციას: „რომელსა უნებს შემოდგომად ჩემდა და მოსლვად, უფარყავნ თავი თვისი და აღიღენ ჭუარი თვისი და შემომიდეგინ მე“ (მათე XVI, 24).

ამ სცენის ძველათქმური პარალელი სამსხვერპლო კრავია. „გოლგოთის გზა“ მიუთითებს დიდი ხუთშაბათის ცისკრის ლოცვის ძველათქმურ კითხვაზე (იერემია 11, 18-23) „... მე ვითარცა კრავმან უმანკომან მიყვანებულმა დაკლვად არა ვცან...“ ამგვარადვე აღწერილი „გოლგოთის გზა“ ვნების პარასკევის მწუხრის ლოცვისას წარმოთქმულ იკოსში „თვისსა მას კრავსა რა მიჰხედვი და ტარიგი, დაკლუად მიყვანებულსა შეუღდა მარიამ მგლოვარე ... სხვათა მათ თანა დედათა ამით მხმობი: სად წარხუელ შეილო...“.

„გოლგოთის გზა“ და კრავი „მიყვანებული დაკლვად“ წმინდასაუკუნოვანი მდგრადი ხატოვანი სიმბოლური ასოციაციაა. ამგვარად, „ჯვრის ტვირთა“ ერთი მხრივ უშუალოდ ჯვარცმის ციკლის შემადგენელი ეპიზოდი, თან კი მასში თავისებურადაა გაცხადებული მსხვერპლის იდეა — ძველათქმურ სამსხვერპლო კრავთან ანალოგია.

ამგვარია მოკლედ ამ სცენის მნიშვნელობა და გავრცელების ისტორია. უშუალოდ კარედის „ჯვრის ტვირთ-

ვის<sup>1</sup> კომპოზიცია ყურადღებას იპყრობს თავისებური იკონოგრაფიით. როგორც სახარებაში ვკითხულობთ, გოლგოთაზე სვლის დროს ჭვარს ეზიდებოდა „სიმონ ვინმე კვირინელი“... მამა ალექსანდრესი და როფესი (მარკოზი XV, 21). ხოლო მათე ამბობს — „კაცი კვირინელი“ (XXVII, 12). იკონოგრაფიული ტრადიციაც ყოველთვის სიმონს წვერულვამიან მამაკაცად წარმოგვიდგენს. მართლაც, მახარებელთა სიტყვების თანახმად, სვიმონი ასაკოვანი თუ არა, ახალგაზრდა კაცი მინც უნდა იყოს. ზუსტად ამგვარია იგი უმეტეს ძეგლებზე (იხ; მაგ. მასურინის ფონდის ხელნაწერი, თესალონიკის ხატი). უშუალოდ კარდზე კი ჭვარის მტვირთველი ფიგურა უწვერულვამო ახალგაზრდა ქაბუკია. ამგვარი იკონოგრაფიული ვერსიის მსგავსია სანტა საბინას ხის კარდის რელიეფის „ჭვარის ტვირთის“ გამოსახულება. აქაც ჭვარი ახალგაზრდა უწვერულვამო ფიგურას აქვს მხარზე გადებული (ეს ფიგურა მაცხოვრის უკანა გამოსახული, ხოლო მაცხოვრის მარცხნივ ასაკოვანი თმაგაცენილი მამაკაცის ფიგურა ჩანს(?)).

რაც შეეხება ამ სცენის მესამე ფიგურას, იკონოგრაფიული კანონის მიხედვით, შუა საუკუნეებში უმეტესწილად მსახური ან მეომარი გამოისახებოდა (იხ. მაგ. ელმალე კილისე, ტიმოთესუბანი და სხვ.) უშუალოდ კარდზე მესამე ფიგურა, ისევე როგორც ჭვარის მტვირთველი ფიგურა, ალბათ მსახურს წარმოადგენს.

ჩვენთვის საგულისხმოა ბიზანტიური იკონოგრაფიის ცნობილი მკვლევარის ე. მილეს მიერ გამოთქმული მოსაზრება „ჭვარის ტვირთვაში“ მონაწილე პირებთან დაკავშირებით. იგი ამბობს, რომ მხატვრები მიუყვებოდნენ ლუკას ან იოანეს სახარებას, ანდა აპოკრიფულ ტექსტებს (აქ რომაელი ჭარისკაცები არ არიან ნახსენები), რათა გაანთავისუფლონ რომაელები პასუხისმგებლობისაგან და შემდგომი მოვლენები მთლიანად დაეკისრონ იუდეველებს. (ლუკასთან არ არის იმის შესახებ

თხრობა თუ როგორ განკიცხავენ ჭარისკაცები მაცხოვარს). ე. მილეს დამატებითი რამ ბიზანტიელები უპირატესობას ანიჭებდნენ მათეს სახარებას და ძირითადად მას მიუყვებიან. (იხ. ტიმოთესუბანი, მოსკოვის მინიატურა და სხვ.). იგი იქვე აღნიშნავს, რომ XIV საუკუნეში ჭარისკაცები ცვლიან მოკლე ტუნიკიან მსახურებს (იხ. თესალონიკის ხატი, ნიკოლაოს ძაფორისის ხატი, მისტრაში პერიბლეტოსის ფრესკასინის ტეტრაპტიკი და სხვ.)

აღნიშნულ თავისებურებათა გარდა შეგვირდები კიდევ ერთ მომენტზე. ეს ისევე ჭვარის მტვირთველ ფიგურას ეხება. ჩვეულებრივ, სვიმონი ჭვარის სიმძიმის ქვეშ მოხრილი გამოისახება (იხ. თესალონიკის ხატი, პეტროპოლის სახარება და სხვ.).

უშუალოდ კარდზე კი ჭვარიანი ფიგურა სწორად, გამართულ მიაბიჭებს. როგორც ლ. რეო აღნიშნავს, ადრეულ ძეგლებზე ჭვარი ძალზე მცირე ზომისაა და იგი უფრო ემბლემატური იყო, ვიდრე რეალური. მის ქვეშ ფიგურა არც კი იხრებოდა. ამის ნიმუშად მას სან ძენოს (ვერონა) ბრინჯაოს კარი მოყავს, ჩვენ სანტა-საბინას რელიეფსაც დავუმატებთ.

კვლევის ამ ეტაპზე „ჭვარის ტვირთის“ ამგვარი თავისებური იკონოგრაფიული რეაქციის შესახებ შეიძლება მხოლოდ ვარაუდის გამოთქმა: პერსონაჟთა თავისებური შერჩევა, მათი უჩვეულო ხასიათი ერთი მხრივ შეიძლება აიხსნას აპოკრიფული ტექსტის გამოყენებით, ხოლო მეორე მხრივ, თუ გავიზიარებთ ე. მილეს აზრს ჭარისკაცთა გამოსახვით შესახებ, არაბიზანტიური ტრადიციით სანტა საბინას ხის კარის რელიეფი (V ს.) იძლევა მიახლოებულ იკონოგრაფიულ სქემას. შეიძლება აგრეთვე ვივარაუდოთ რაიმე ადრეული ნიმუშის გამოყენებაც.

პერსონაჟთა შერჩევის გარდა, ამ სცენაში ყურადღებას იპყრობს კოსტიუმების თავისებური ხასიათი. მაცხოვარს, როგორც სახარებაში წერია, „განძარცუეს და ქლამინდი მეწამული



შეპმოსეს მას შემდეგ კი ოდეს გან-  
კიცხეს იგი, განსძარტუნეს მას ქლამინდი  
იგი და შეპმოსეს მას თვისივე იგი სა-  
მოსელი და წარიყვანეს იგი რათა  
ჯუარს-აქუნა“ (მათე XXVII, 25, 31).  
იღენტურადაა აღწერილი ეს მოვლენა  
მარკოზის სახარებაშიც, (XV, 17, 20).  
ამგვარად, ჯვრის ტვირთვის დროს მა-  
ცხოვარს უკვე ძოწეულდი კი არ მოსაეს,  
არამედ „თვისივე იგი სამოსელი“. უშ-  
გულის ხატზე მაცხოვარს მოკლე წვი-  
ვებამდე უქამრო კოლობიუმის მავგა-  
რი სამოსი მოსაეს, ხელები იდაყვებს  
ქვემოთ შიშველი აქეს. ჩვეულებრივ,  
მაცხოვარს „ჯვრის ტვირთვისას“ და  
ვნების სხვა კომპოზიციებში გრძელი,  
კოჭებამდე ქამრიანი ქიტონი მოსაეს  
(იხ. ტიმოთესუბანი, ბეთანია, ოზანნი).

რაც შეეხება დანარჩენ ფიგურათა  
სამოსს, უშგულის კარედზე, მათაც თა-  
ვისებური თარგი აქვთ. — ორივე ფი-  
გურას ერთნაირი მოკლე, მუხლამდე,  
წელზე ქამარშემოჭერილი, უხვად მო-  
ნაოჭებული კაბა მოსაეს, კაბას ვიწრო  
გრძელი სახელოები აქვს. კისერთან და  
მაჭებთან იგი ოლივითაა შექმული.

„ჯვრის ტვირთვის“ მეომრები, ჩვე-  
ულებრივ, ისევე როგორც ვნების სხვა  
სცენებში, კალთებაწეულ ე. წ. „აღმო-  
საველურ“ ტუნიკებში არიან გამოსა-  
ხულნი, რომელთა კალთა წინსაფარი-  
ვით ეშვება წინ. (იხ. მაგ. ტიმოთეს-  
უბანი, მოსკოვის მინიატურა, ბეთანი-  
ის, ოზანის ფრესკები, კვიპროსის  
„ჯვრის გამზადების“ ხატი). ამგვარი სა-  
მოსი მოსავეთ მეომრებს ფაენისში „სა-  
რკინოზის სასწაულში“ და სხვ.

ტრიბტიქის ცენტრალური გამოსახუ-  
ლება „მაცხოვრის გარდამოხსნა“ ქრი-  
სტიანულ ხელოვნებაში ჩნდება არა  
უადრეს IX საუკუნისა, ასეთი დაგვი-  
ანება აიხსნება იმით, რომ ეს ნარატი-  
ული ეპიზოდი, რომელსაც არა აქვს  
ლიტურგიული მნიშვნელობა და იგი  
შემდგომში დაემატა სადღესასწაულო  
ციკლებს. მაცხოვრის გარდამოხსნა მო-  
თხრობილია ოთხივე სახარებაში —  
მათე (XXVII, 57, 59), მარკოზი (XV,  
43), ლუკა (XXII, 50), იოანე (XIX,

36). მათში ნათქვამია, რომ იოსებ სარი-  
მათიელმა, რომელმაც სთხოვა ჰროსტო-  
ტეს იესოს ცხედრის ჩამოღების ნება-  
რთვა, ჩამოხსნა იგი ჯვრიდან. მხოლოდ  
იოანე მოიხსენიებს ნიკოდემოსს, რომ-  
ელიც იოსებს მიეხმარა. როგორც  
შუა საუკუნეების სახეითი ხელოვნების  
მრავალრიცხოვანი ნიმუში მოწმობს,  
სწორედ იოანეს სახარების ტექსტით  
ხელმძღვანელობდნენ ძველი ოსტატე-  
ბი. „გარდამოხსნის“ სხვა მონაწილეთა  
შესახებ მახარებლები არაფერს არ  
ამბობენ. რადგანაც იოანე და ღვთის-  
მშობელი ესწრებოდნენ მაცხოვრის  
ჯვარცმას, სავარაუდებელია, რომ ისი-  
ნი გოლგოთაზე „გარდამოხსნამდე“  
იქნებოდნენ. ამ ეპიზოდის ძირითადი  
მონაწილენი, იკონოგრაფიული კანონ-  
ის თანახმად, ღვთისმშობელი, იოანე,  
იოსებ არიმათიელი და ნიკოდემოსია.

არსებობს „გარდამოხსნის“ რამდენი-  
მე იკონოგრაფიული ვარიანტი, უფრო  
ზუსტად კი ამ ეპიზოდის სხვადასხვა  
მომენტი. როგორც თვლიან, (მაგ. ლ.  
რეო) ყველა ვარიანტი ბიზანტიური წა-  
რმოშობისაა\*. უშგულის ხატზე გამოს-  
ახულია „გარდამოხსნის“ ბოლო ეპიზო-  
დი, როდესაც უკვე ჯვრიდან ჩამოხს-  
ნილი მაცხოვრის უსიცოცხლო სხეული  
იოსებს უკავია, ხოლო ნიკოდიმე აცლის  
სამკვალს ფეხიდან. (ამგვარივე ვარ-  
იანტია გამოსახული მაგალითად ჰანო-  
ვერის სპალოს ძვლის ფირფიტაზე X ს.  
ნერეზის 1184 წ. ფრესკაზე, ზაქარია  
ვალაშკერტელის სვინაქსარში X-XI სს,  
ჯრუჭი II-ის მინიატურაზე XII ს, ეს-  
ტერგომის სტავრითეის მინანქარზე,  
XII ს, სტოკლეს გარდამოხსნის ხატზე  
XIV ს, სინის ტეტრაბტიკზე XIV ს. სა-  
ფარის მოხატულობაში და სხვ.).

„გარდამოხსნის“ მრავალრიცხოვანი  
გამოსახულება იძლევა ამ სცენის ნა-  
ირგვარ ვარიანტს. ეს ეხება როგორც  
მოქმედ პირთა რაოდენობას\*, ასევე

\* გვხვდება სამფიგურაიანი „გარდამოხსნის“  
გამოსახულება. მაგ.: შემოქმედის ლორდინი, XI  
ს., პეზაროს სპილოს ძვლის ფირფიტა, XI ს.,  
ჰენრიხ II ხელნაწერის მინიატურა XII-  
XIII სს., ოტონ III სახარება, 1000 წ. უფრო

მათ პოზებსა და ექსტებს. თავდაპირველად, თუ გავადევნებთ თვალს ამ კომპოზიციის ისტორიულ განვითარებას, მარიაში და იოანე, უბრალოდ, სტატიკური დამსწრენი იყვნენ, შემდგომში კი უფრო აქტიური პერსონაჟები ხდებიან, მათ ექსტიკულაციას, მოჭრაობას მეტი ემოციურობა, დრამატიზმი შეაქვთ ამ კომპოზიციაში.

საქართველოში „გარდამოხსნის“ უადრესი მავალითებია. შემოქმედის ლორდენი XI ს. დასაწყისი, ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის — ლავურკის ორსცენიანი ხატი — გარდამოხსნისა და დატირების კომპოზიციებით. (აღსანიშნავია, რომ შემოქმედის ლორდენზე ეს ერთი სცენა კი არაა გამოსახული, არამედ მენელსაცხებულე დედანი უფლის საფლავთან და უფლის საფლავად დადება). მონუმენტურ ფერწერაში კი ეს სცენა XII-XIII სს-თა მიჯნიდან გვხვდება: ბეთანია, ტიმოთესუბანი, ახტალა, საფარა, ზარზმა, წაღენჯიხა, უბისი და სხვ.

კარედის მხატვარი გადმოგვცემს ტრადიციულ ხუთფიგურიან კომპოზიციას. გარდამოხსნაში, ისევე როგორც ჭვარცმაში, ღვთისმშობელი ტრადიციულად ჭვარცმულის მარჯვნივ, ხოლო იოანე კი მარცხნივაა გამოსახული. (იხ. ჯრუჭი II, ტიმოთესუბანი, ნერეზი, ლავურკისა და ბრიუსელის ხატები და სხვა მრავალი). უშგულის კარედზე ღვთისმშობელი ჭვრის მარცხნივაა წარმოდგენილი, ხოლო იოანე — მარჯვნივ. (ამგვარივე პოზიცია აქვს ღვთისმშობელს ჰანოვერის, ჰილდესჰეიმის, ერმიტაჟის სპილოს ძვლის ფირფიტებზე, სინის ტეტრაპტიკზე, ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის ძინიატურაზე, ვატოპედის ეპისტოლიონის ხატზე და სხვ.).

მეტად გავრცელებულია ხუთფიგურიანი კომპოზიციები, მას ზოგჯერ ორი მარიაში ემატება (მაგ. სტოკეს კოლექციის ხატი), ხან მოქმედ პირთა რაოდენობა კიდევ უფრო მეტია (მაგ. სპილოს ძვლის რელიეფები რავენის მუზეო ბიზანტინოდან, კონსტანტის, ბერლინის სპილოს ძვლები).

კარედის ამ კომპოზიციაში იოანესა და ღვთისმშობლის ექსტები, პოზები წინამდგომელთა გამოსახვის თავისებურ ვარიანტს გვთავაზობენ. ღვთისმშობელს ორივე ხელით მაცხოვრის მარჯვენა ხელი უკავია, დამახასიათებელია იოანეს პოზაც. იგი ძალზეა მოხრილი, წინაა გადახრილი და ორივე ხელი, გადაჯვარედინებული, მკერდთან აქვს მიტანილი (შეად. „გარდამოხსნის“ ამ ვერსიის სხვა გამოსახულებებს მაგ. ჯრუჭი II, ივირონის სახარების მინიატურები, ესტერგომის სტავრიტეკა, სტოკეს ხატი, სინის ტეტრაპტიკი და სხვ.)<sup>8</sup> ჩვეულებრივ, იოანე ან მაცხოვრის ხელს ეამბორბა, ან, „ჯვარცმის“ კომპოზიციის მსგავსად, მწუხარების გამომხატველ პოზაშია, ხელი ლოყასთან აქვს მიტანილი.

უშგულის ხატის ამ სცენაში იოანეს ამგვარი პოზა, როგორც ჩანს, ნასესხებულია ამ კომპოზიციის სხვა (პირობითად II) ვარიანტიდან, როდესაც იოანე მაცხოვრის ფერხითთაა მოხრილი (მაგ. ლავურკის ხატი, პატმოხის ფრესკა და სხვ.).

ამგვარად, უშგულის კარედის ოსტატი „გარდამოხსნის“ კომპოზიციაში მიუყვება შემუშავებულ იკონოგრაფიულ ტიპს, რომელიც, როგორც ამას მასალა მოწმობს, უბირატესად XII საუკუნის შემდგომ პერიოდში გავრცელდა, (თუმცა კი ეს ვერსია უკვე XI საუკუნეშიც გვხვდება). ოსტატი იძლევა ამ სიუჟეტის თავისებურ ვერსიას, რაც ფიგურათა პოზებში, მათ ექსტებში, მდგომარეობაში აისახა. იგი მიუყვება ძირითად სქემას, მაგრამ ნიუანსები — იოანეს პოზა, ღვთისმშობლის ექსტი — მისეული შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს.

არსებითად, გარდამოხსნის კომპოზიცია „ჯვარცმის“ სცენის ერთგვარ „მემკვიდრედ“ გვევლინება. მხედველობაში გვაქვს საკუთრივ კომპოზიციის იგება, პერსონაჟების შერჩევა. გასათვალისწინებელია ალბათ ისიც, რომ



ეს სცენა უფრო მოგვიანებით შემოდის მხატვართა რეპერტუარში, როდესაც უკვე ჯვარცმის კომპოზიციას საკმარისი ისტორია ჰქონდა. ამას გარდა, გარდამოსხნა უშუალოდ ჯვარცმის შემდგომი მოვლენაა და გასაგებია მისი ძირითადი იკონოგრაფიული და კომპოზიციური ელემენტების „სესხება“ ამ კომპოზიციისაგან.

როგორც მოხმობილმა მარალელურმა მასალამ გვიჩვენა, ვნების ამ სცენის ისტორიული განვითარება საკმარის თანმიმდევრულად ხდებოდა. თუ „ჯვარცმის“ მკაცრ, იერატიულ, სიმბოლოდ ქცეულ კომპოზიციაში თითოეული ფიგურის (ამ შემთხვევაში წინამდგომელთა) ექსტრეულობა მკაცრად კანონიკურ სახეს იღებს, „გარდამოსხნაში“ მეტი თავისუფლება და მრავალფეროვნებაა. შუა საუკუნეების ფერწერაში მაცხოვრის ვნებათა სცენების გამოსახვა, როგორც ვნახეთ, ადრებიზანტიური ხანიდან იწყება. მთელი შემდგომი ისტორიის მანძილზე გვხვდება მათი ცალკეული მაგალითები. მაცხოვრის ვნების ციკლისადმი ინტერესი ბიზანტიის ხელოვნებაში ძლიერდება XIII საუკუნისათვის. ამ დროისათვის წინ იწყებს დრამატულ ეპიზოდთა გამოსახვისთვის ინტერესი.<sup>9</sup> (იხ. პატრიარქის სატრაპეზოს XIII საუკუნის დასაწყისის მოხატულობა, ბოიანა — 1259 წ., ღვთისმშობელი პერაბლეპტოსი ოხრიდაში — 1295 წ. და მრავალი სხვა).

პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში ეკლესიების მოხატულობათა სისტემაში ვნებათა ვრცელი ციკლები იმკვიდრებს ადგილს. ასე მაგალითად, დეჩანიში (1335-1350 წწ) 43 სცენაა. ვნებათა მიმართ გაზრდილ ინტერესსა და მათ მნიშვნელობაზე ერთი საგულისხმო მაგალითიც მეტყველებს — ფეოფან გრეკის მოხატულ თევდორე სტრატილატის ეკლესიაში. ვნებების ამსახველი ციკლი საკურთხეველში იყო მოთავსებული (1380-იანი წლები).

ათორმეტ საუფლო დღესასწაულს XIV საუკუნისათვის ახალი სცენებით

ავსებენ. მაგალითად, მანუელ ფილეს დღესასწაულთა სიაში შეაქვს ჯვარცმის ტვირთვა, გარდამოსხნა და გარდაცვლილი მაცხოვრის გამოსახულება<sup>10</sup>.

საქართველოში, როგორც უკვე ითქვა, XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე ვნებათა ციკლი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ეკლესიათა დეკორში (ტიმოთესუბანი, ბეთანია, ოზანი, იხ. ასევე ზარზმა XIV ს. II ნახ. და სხვ.).

ხატის პირვანდელი სახის აღდგენასთან დაკავშირებით გამოტყმული მოსაზრების თანახმად, კარედის მარცხენა ფრთაზე შეიძლება „ჯვრის განმზადება“ ყოფილიყო გამოსახული. ამგვარად, საღვთო ისტორიის უმთავრესი — საეკლესიო მაცხოვრის მსხვერპლის ამსახველი კომპოზიციის — „ჯვარცმის“ მაგივრად მხატვარი გამოსახავს ჯვარცმის ციკლის დრამატულ, ნარატულ ეპიზოდებს, იგი თითქოს სავანებოდ უფრო „მრავალსიკვნიანად“ გადმოგვცემს ქრისტეს მოწამებრივ სიკვდილს, მის მსხვერპლს. ეს კი თავის მხრივ ეპასუხება ტენდენციას — დრამატულ ეპიზოდებიანი თხრობითი ვრცელი ციკლების გაჩენას სახვით ხელოვნებაში, რომელიც XIII საუკუნის ბოლოდან ისახება.

უშუალოდ კარედის სცენათა თავისებური შერჩევა, როგორც ვთქვით, ერთი მხრივ დროისმიერ ნიშნებს ატარებს, მეორე მხრივ კი ამგვარი „რეპერტუარი“ შეიძლება ნაკარნახევი იყოს რაიმე ნიმუშით, მაგალითად, სპილოს ძვლის კარედებით (როგორც უკვე ითქვა, „გარდამოსხნას“ ხშირად გამოსახავდნენ სპილოს ძვლის კარედებზე). როგორც ცნობილია, ბიზანტიური სპილოს ძვლის რელიეფები, მათი თემატიკა, იკონოგრაფია ხშირად ნიმუშის როლს ასრულებდა მთელს ქრისტიანულ სამყაროში. სპილოს ძვლის კარედებს ხშირად მიმართავდნენ ფერწერული კარედების შექმნისას.

ძველი ნიმუშის გამოყენებაზე შეიძლება მიგვითითებდეს „ჯვრის ტვირთის“ უჩვეულო ვერსიაც. როგორც უკვე ითქვა, ჩვენთვის ხელმისაწვდომ

მასალაში სანტა საბინას V საუკუნის ხის კარის რელიეფი მისი ერთადერთი პარალელია.

უშგულის კარედის მსგავსი მცირე ზომის მინიატურული ხასიათის ფერწერული გამოსახულებებიანი ხატები გავრცელებული იყო XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში. ისინი „თავისი ზომითა და შესრულების მანერით მინიატურებს უახლოვდებოდა. ეს ხატები ბერთა სენაკებსა და საშინაო სამლოცველოთათვის იყო განკუთვნილი. ინტიმური, კამერული — ისინი ახლოდან არიან აღსაქმენი“ — ვკითხულობთ ვ. ლაზარევის — ბიზანტიური ფერწერისადმი მიძღვნილ — ცნობილ წიგნში<sup>11</sup>.

სწორედ ამ დროს იქმნება იმგვარი მრავალსენიანი, მინიატურასთან მი-ახლოებული ხატები, როგორცაა სინის ტეტრაპტიკი, ბრიტანეთის მუზეუმის ხატი, ერმიტაჟის ექვსსენიანი ხატი, ფლორენციის დუომოს მუზეუმის მოზაიკური ხატი და სხვ<sup>12</sup>. კარედის საერთო ხასიათი, მასზე გამოსახული კომპოზიციები, მათი იკონოგრაფიული ნიშნები ზოგადად უკავშირდება XIII-XIV საუკუნეებს. თვით ფერწერის სტილისტური ტენდენციები, კომპოზიციის თავისებური აგება, ამ პერიოდის ფერწერის ნიმუშებთან პოვებს ანალოგიებს.

ამ ხატის ავტორი კარგად განსწავლული მხატვარია, იგი ოსტატურად აგებს კომპოზიციას — იქნება ეს კარედის საერთო კომპინაცია, თუ ცალკეული სცენა. „გარდაამოხსნის“ ცენტრალური კომპოზიცია კარგადაა ჩაწერილი შუა პანელის ნახევარწრიულად დასრულებულ არეში. შუაში აღმართული ჯვარი აწესრიგებს ამ კომპოზიციას — იგი მთელ სიმაღლეზეა აწვდილი და პირობით სიმეტრიის ღერძად აღიქმება, განივი მკლავიც სასურათო არის კიდემდე მიდის.

ამ კომპოზიციაში ფიგურები რთულ და მრავალფეროვან პოზებში არიან წარმოდგენილი. ეს სცენა აგებულია თავისებურ შინაგან რიტმზე, რომელს-

აც ფიგურათა პოზები, მათი ქესტები ქმნის. კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილში მიუხედავად, ეს სცენა მარჯვნივ მარცხნივ იკითხება — იოანეს ძლიერად მოხრილ ფიგურას. თითქოს ნიკოდიმეს დაჩოქილი პატარა ფიგურა ეპასუხება (იმეორებს), ისინი ორივე მარცხნივ ჯვრისკენ არიან მიმართულები. მათი პოზა წარმართავს ჩვენს მხერას ჯვარი სკენ, იოსებიც მარცხნივაა მიბრუნებული, მაცხოვრის სხეულიც იქითკენაა ძლიერად გადახრილი და ეს მოძრაობა მარჯვნიდან მარცხნივ, თითქოს მარიამის ფიგურით იკეტება, რომელიც თავის მხრივ მარჯვნივ შვილისკენაა მიბრუნებული.

ეს სცენა თითქოს საფეხუროვან ზე-აღმავალ ტალღაზეა აგებული — იოანეს ძლიერად მოხრილი ფიგურა თითქოს საწყისი საფეხურია, კიბეზე ასული იოსები იოანეზე მაღლაა გამოსახული, შემდეგი ყველაზე უფრო დიდი ზომის მაცხოვრის სხეულია დაბოლოს, ეს „სვლა“ მარიამის ფიგურის სტატიკური ვერტიკალით სრულდება.

მხატვარი გამოჰყოფს მთავარ ჯგუფს — მაცხოვარს, ღვთისმშობელსა და იოსებს. მათი მოძრაობა, ქესტები ქმნის დენად, ერთიან გადაჯაჭვულ ნახატს. ამ სცენის პერსონაჟთა პოზები, ქესტები ძალიან გამომსახველია. თხელი, დახვეწილი ფორმის ხელების მოძრაობები თითქოს ასახვენ გრძობათა, განცდათა მთელ გამოს.

„კამარაზე“ ანგელოზები სხვადასხვა მდგომარეობაში არიან გამოსახულნი, მარჯვენას — სხეული ფრონტალურია, ოდნავ აწეული თავი კი ცენტრისკენ აქვს მიტრიალებული. მეორეს უფრო ძლიერად აქვს თავი უკან გადადებული და მხერა ზემოთკენაა მიმართული. უშგულის კარედის ფერწერა თავისი სტილისტური ნიშნებით უკავშირდება შუა საუკუნეების ფერწერის გარკვეულ ეტაპს: ფიგურათა ხასიათი, დამუშავების მანერა, სახეთა ტიპები, კოლორიტი — ნათლად წარმოაჩენს ადრეპალეოლოგოსური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს.

მსუბუქი, კოხტა, დაგრძელებულ-პროპორციებიანი ფიგურები პატარა, მრგვალი თავებით თავისუფლად „მოძრაობენ“, — ღვთისმშობელი თითქმის პროფილშია გამოსახული, იოსები რთულ სიერცობრივ მდგომარეობაშია. მაცხოვრის ფიგურა ძლიერაა გადახრილი; ასევე მკვეთრ მოძრაობაში წინაა გადახრილი იოანე (მისი თავი თითქმის პროფილშია). დამახასიათებელია იოანეს სხეულის ოდნავ „გაფუყულ“ ფორმა, რაც თითქოს გარკვეულ მოცულობითობაზე მიანიშნება. ამგვარი ფორმები სწორად გვხვდება XIII ს. ბოლოსა და XIV ს-ის დასაწყისის ფერწერაში. მგალითად, ფლორენციის მონაზონური ხატის „ჯვარცმავი“ იოანე, მაცხოვარი „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევანი“, მოქვის სახარებაში, იუდას ამბორის კომპოზიციაში იუდა იოანე სინის ტეტრაპტიქის „გარდამოხსნაში“<sup>13</sup> და სხვ.

ნიკოდიმეს პროფილში გამოსახული პატარა ფიგურაც თავისუფლად აღსავრცეში განლაგებული, კარგადაა გადმოცემული გვერდიდან მისი მკლავი, მხარი. შეადარეთ ნიკოდიმეს ფიგურა, მაგალითად, ათონის ივერთა მონასტრის XIII ს-ის ბოლოს მინიატურას, სტოკლეს „გარდამოხსნის“ ხატს — XIII ს. ბოლო, სინის ტეტრაპტიქის იგივე ფიგურას XIV ს. II ნახ. ამ გამოსახულებებს ერთმანეთთან აახლოებს სიერცეში სხულის გადმოცემის გარკვეულწილად დაუფლება. კარდზე, ისევე როგორც სხვა დასახლებულ მაგალითებზე, ვლინდება სიერცობრიობისადმი დროისმიერი მიდგომა. თუ გადავხედავთ ამ სცენის გამოსახულებებს წინარე ეპოქაში, მაგალითად ჯრუჭი II, ნერეზი ან სხვ; ვნახავთ რაოდენ მოუხერხებლად აღსავრცეზე გართხმული ნიკოდიმეს ფიგურა, და მით უფრო თვალსაჩინო განხლებას სიახლე ფიგურის გადმოცემაში, რაც უშუალოდ კარდზეა.

„ჯვრის ტვირთის“ კომპოზიციაში ფიგურები, მართალია, არაა გადმოცემული მკვეთრ მოძრაობებში, მაგრამ მათ

მშვიდ პოზებში მაინც იგრძნობა თავისუფლება. მაცხოვრის თანმხლებ ფიგურებს განსაკუთრებული გრაციოზობა ახასიათებთ.

უშუალოდ კარდის პერსონაჟებს ერთი ტიპის კოხტა მრგვალი თავები აქვთ — პატარა თვალები, თხელი მოკლე ცხვირი, მომრგვალებული ლოყა — მხოლოდ მაცხოვრისა და იოსების წვერიანი სახეებია დაგრძელებული. სახეები 3/4-შია გამოსახული. სახის ძირითად თბილ ოქროსფერ ნახტის ტონზე ნაკეთების უთხელესი ნახტი ყავისფრითაა ფრთხილად აღნიშნული. თეთრას წვრილი მკვეთრი შტრიხები — თვალთან, ცხვირთან, კისერზე — პირობითად მიანიშნებენ მოცულობას. (მაგ. იოანეს თავი, მაცხოვრის სახე და სხვ.)<sup>14</sup>.

ხატის პერსონაჟებს მშვიდი, წყნარ სახეები აქვთ, მიუხედავად იმ დრამატული მოვლენებისა, რომლის მონაწილენიც ისინი არიან. აი როგორ ახასიათებს ვ. ლაზარევი XIV ს. ფერწერას: «...Изящные формы имеют характерную для XIV века легкость, лица, обладают мелкими чертами, выражение приобрело особую легкость даже трогательность»<sup>15</sup>.

ეს დახასიათება სრულად მიესადაგება უშუალოდ კარდის ფიგურებს.

მაცხოვრის შიშველი სხეული სახეთა დამუშავების მსგავსი სისტემითაა შესრულებული: თბილ მოქროსფრო ტონზე თხელი ყავისფერი ნახტით დატანილია დიფრაგმა, მკერდის მონახულობა, ხელების კონტური ფეხების სილუეტი. დიფრაგმის ნახტის იმავე სისქის თეთრას ნახტი იმეორებს გარდამოხსნის მხარზე, მკლავზე, მკერდზე, მუცელზე თეთრას წვრილ წვრილი შტრიხებია დატანილი.

სამოსის დამუშავება ძირითადად თეთრას გრაფიკული ხაზებითა და ლაქებით ხდება — სამოსის ძირითადი ტონი ძოწი ან მოცისფრო-მომწვანო ფერი დაფარულია თეთრას „ბადით“. მიუხედავად იმისა, რომ შიდა ნახტი ნაკლებად პლასტიკურია და ჭარბობს



მახვილკუთხოვანი მოხაზულობა, ნაკეცთა ნახატი ძირითადად პასუხობს სხეულთა ფორმებსა და მათ პოზებს (იხ. ნიკოდემოსის, იოანეს ფიგურები, ჯვრიანი მსახური). ქსოვილის ნაკეცთა მუქი ჩაზრდილული ნაწილები და გადაღებათა უხვი გამოყენება გარკვეულ ფერწერულ ეფექტს იძლევა (შეად. სტოკლეს გარდამოხსნის ხატს — XIII ს. ბოლო, მოქვის ოთხთავის მინიატურებს — 1300 წ. და სხვ.).

ხატის კოლორიტს შეადგენს სულ რამდენიმე ფერი. პალეოლოგოსური ფერწერისათვის დამახასიათებელი მოიხასიამნისფრო, ძოწისფერი და მოლურჯო-მომწვანო ტონი. კარედზე ფერთა ლაქები რიტმული მონაცვლეობით ლაგდება („ჯვრის ტვირთვაში“ შუა ფიგურა „ძოწის“ კაბაშია მოსილი, ერთი ფიგურის შემდეგ იოანე იმავე ფერის მოსახამშია გახვეული, „ძოწისფერ კაბიან“ ფიგურას მომწვანო-მოცისფრო წინდები აქვს, მეორეს კი პირიქით და ა. შ. ).

მაცხოვრის გარდამოხსნილი ფიგურა ყველაზე დიდი ღია ფერის ლაქაა ხატზე, იოსების მოლურჯო სამოსის ფონზე განსაკუთრებულად კარგად იკითხება მისი სხეულის თბილი მოოქროსფრო ტონი, მის მოთეთრო არდავზე ნაკეცთა მოსტაფილოსფრო ნახატი ქმნის საერთო რბილ ტონს. იესოს ფიგურის შემდეგ ყურადღებას იპყრობს ღვთისმშობლის მაფორიუმის ღრმა მუქი ყავისფერი. ამგვარად, მხატვარი კომპოზიციაში აქცენტების დასმას ფერის მეშვეობითაც ახდენს.

უშგულის ამ კარედის ფერწერის თავისებურებები ფიგურათა ხასიათი, სახეთა და სამოსის დამუშავება, კოლორიტი საშუალებას გვაძლევს მისი შექმნა XIII საუკუნის დასასრულსა და XIV საუკ. დასაწყისს დავუკავშიროთ.

კარედის მოქედილობაც, სადაც ბატონობს არაპლასტიკური, სიბრტყეზე გართხმული, სქემატური მცენარეული ორნამენტი, თავისი ხასიათით აღნიშნულ ეპოქას მიესადაგება.

ეს კარედი, მაცხოვრის ვნებათა სცე-

ნების გამოსახულებებით, მაღალი ოსტატობის ნიმუშია. მისი ავტორი რაგად განსწავლული პროფესორული ჩანს — იკონოგრაფიული თანესტემატება, კომპოზიციური აგება, ფერწერული ოსტატობა — ყოველივე ეს ამ ხატს მოწინავე მხატვრულ ცენტრში შექმნაზე მიუთითებს.

#### შედეგები:

1. Д. Бакрадзе. «Сванетия». Записки кавказского отдела ИРГО, кн. VI, Тифлис, 1864, стр. 124-125.

2. об. М. Chatzidakis, «Icons D'Architra-  
ves provenant du Mont Athos», DХАЕ, 1964-65 წწ. ილ. 79, Holy Image, Holy Space, 1980, кат. № 25. В. Н. Лазарев. История византийской живописи. М., 1986.

3. об. Goldsmith A, Weitzmann K, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen, Berlin, 1978, № 22, 23, 25, 40, 71, 127, 204, 208, 209, 211, 219, 220, 232.

4. იქვე № 71, № 207, 208, 209, 219, 220.

5. ე. პრივალოვა. ტიმოთესუნის მონატილო-  
ბა. თბ. 1980. გვ. 215-216. შენ. 33.

6. А. Саминский. Неизвестные Константинопольские миниатюры начала Комниновской эпохи. Музей № 9, 1988 г. стр. 192.

7. ლ. რე, ქრისტიანული ხელოვნების იკონოგრაფია (ფრ. ენაზე) გვ. 514. ე. პრივალოვა, დას. ნაშრ. გვ. 217-218, შენ. 40.

8. В. Н. Лазарев. История Византийской живописи. М., 1986 г. таб. 399, 435.

9. ე. ლაზარევი, დას. ნაშრ. გვ. 125.

10. ე. მილე, სახარების იკონოგრაფიული კვლევანი, პარიზი 1960, გვ. 51 (ფრ. ენაზე).

11. ე. ლაზარევი, დას. ნაშრ. გვ. 165.

12. იქვე ილ. 504-505, 518-519.

А. В. Банк. Византийское искусство в СССР. Ил. 262-263. О. М. Dalton, Byzantine art and Archeology, New-York, გვ. 319, ილ. 155.

13. ე. ლაზარევი, დას. ნაშრ. ილ. 505, 518 ელ. მაკევიარიანი ქართული ხელნაწერები. ილ. 42.

14: სახეთა ამგვარ დამუშავებას ვხვდებით XIII საუკუნის ბოლოს ხატებზე. მაგ. მაცხოვრის ხატი ერმიტაჟიდან: ქრისტე ემანუილის მოზაიკური ხატი მოსკოვის ისტორიული მუზეუმიდან კიევის ისტორიული მუზეუმის წმ. ნიკოლოზის მოზაიკური ხატი და სხვ.

15. იქვე, გვ. 164.

# ჩანაწერები

## მთიულეთ-გულაგაყჩული

### სახილველისთვის

(თეატრის მომსახურების კომისია)

დირექტორი ჯანელიძე

მიმდინარეობს კვლევა-ძიების მო-  
ძღვარ-მასწავლებელთაგან ესეც შე-  
სათვისებელია: სადაც არ უნდა იყო,  
რა გინდ რა ვითარებაში არ უნდა იყო  
მოქცეული, შენი საზრუნავ-საფიქრალი,  
საკვლევს და საძიებელს არ უნდა შო-  
რდებოდეს. საინჟინრო პოლიცის ჯარი-  
სკაცს (1941 წელს) თითქოსდა რა „მე-  
ბერიკებოდა“, მაგრამ როგორც კი  
მთიულს — ლუხუმელს, 24 წლის  
სიმონ თედორეს ძე აფციურს გადა-  
ვეყარე, ფარატინა ქაღალდზე ბერიკა-  
ობაზე მისი ნაამბობი ჩაეწერე, ჩვენი  
დროის ცნობილი მკვლევარი მიხეილ  
ჩართოლანი მთიულეთის თავისებუ-  
რებათაგან საგანგებოდ აღნიშვნის ღი-  
რსად მიიჩნევს ძველი კულტურის ელე-  
მენტების შენახვისადმი მიდრეკილებას  
(მ. ჩართოლანი, საცხოვრებელი ნაგე-  
ბობები მთიულეთში, „საქართველოს  
სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე“, XXV-

13 1968, გვ. 255). და ამ მიდრეკილე-  
ბის კვალობაზე, სიმონ აფციურისა-  
გან ჩანაწერი: „მონაწილენი:

ნეფე (ეცვა) ჩოხა, მეცხვარული ქუდი,  
თხის ბალნისაგან წვერი ჰქონდა გა-  
კეთებული მღვდელივით.

დედოფალი — კაბა, თავსახურავი,  
ვაჟია შეკაზმული.

არაბი. — ჩვეულებრივი ტანსაცმლით,  
სახეზე გამურული იყო. ხელთ ხის  
ხმალი ეჭირა.

თანამშრომლები (თანამოთამაშე ბე-  
რიკები) ხის ხმლებით. მცველები ნე-  
ფე-დედოფლის.

ამკრეფი კვერცხების, ხელში კალა-  
თით.

ხინკლის ამკრეფი გუდით.

თხილის ამკრეფი გუდით.

როდესაც ოჯახში შედიან, ნეფე-  
დედოფალს ემტერებიან, განსაკუთრე-  
ბით დედოფალს ეტანებიან, უნდათ

აკოცონ. მცველები დედოფალს იცავენ. არაბი იქ მიდის, სადაც საკმელი ეგულება. ბრძანებს — მის ბრძანებას ყველა ასრულებს.

ოჯახის კარებზე რომ მივლენ, დაუძახებენ. შესძახებენ: ოჯახის პატრონო!

— აქ ყოფილა ოჯახი, სხვაგან ტყვილა გვივლია.

ერთხელ ჩემი ძმა გადაეხვია დედოფალს, მცველებმა ის ხმლები დააყარეს, — მთელი თვე იწვა, სისხლები სდიოდა. ახლაც თამაშობენ ბავშვები, წინათ დიდებიც თამაშობდნენ.

ფასანაურში 1948 წელს ვისვენებდი, იქ 80 წლის იაკობ ბურდული მოვნახე და ბერიკაობაზე მისი ნაამბობი ჩავიწერე: „ერთი დედოფალი შაკაზმთან, ბიჭი ქალურად და მერე იმას ჰყვანდა ერთი ვითომ იქნებოდა მტერი რა — არაბი იყო. ეჭირა პირში ყალიონი. მერე იმას კიდევ ქალსა დამცველები ჰყვანდა, არ უშვებდნენ იმასთან, მერმე წავიდოდნენ სოფელში, ქალი თამაშობდა, უყურებდნენ და იღებდნენ რასაც გამოუტანდნენ სოფლელები: კვერცხს, ერბოს, ყველს — სულ ყველასას რასაც გამოუტანდნენ სახლიდან. მერე დაბრუნდებოდნენ სახლისკენ, მიდიოდნენ სახლში, მიიტანდნენ თავის მოკრეფილ ყველს, ერბოს და ატარებდნენ დროს. დამცველებს წვერები ჰქონდათ. ნაბაღში ბალანს უკეთებდნენ, თხის ბალანს.“

ყეენობა. ურმის თვალზე აიყვანდნენ ყეენს. წინათ ვილაც ყეენი ყოფილა. ჩამოდიოდნენ სოფლიდან, უნდა ღვინოები მოეკრიფათ დუქნებში. რამდენიც დუქანი იყო იმდენი თუნგი ღვინო უნდა მიეცათ. ეგრევე მიბრუნდებოდნენ სახლში. გზაში წასულიყვნენ ვინც შეხვდებოდა ფულს თუ არ აჩუქებდნენ, არ გაუშვებდნენ. იმ დღეს შიშით ვერაფერს გამოდიოდა, თუ ფული არ ექნებოდა დაუგირავებდნენ.

ყეენი ასე იყო ჩაცმული: თავზე ქალღლის ქუდი მაღალი, ისე ჰქონდა პირში ყალიონი, ეგეთი დიდი ჯოხის გრძელი სახეზე ნახშირი ჰქონდა წასმული. გადმობრუნებული ბალნის ტყავი ეცვა. 40 წელიწადი იქნება აღარ გაუმართავთ. ყეენს 15-10 მხლებელი ჰყვანდა. ყეენს გადმოავდებდნენ, დაუწყებდნენ ცემას. თავის ხალხს უღალატებდა. მერე დაიწყებოდა სიცილი და არაფერი“.

ფასანაურში 68 წლის ვლადიმერ ოგბაიძისგან ჩავიწერე: „ბერიკაობა იცოდნენ, როცა ყველიერი იცოდნენ დიდ-მარხვის კვირეში. ვინმეს ჩააცმევდნენ ქალურ ტანისამოსს. ერთი ვაჟიც იმისი ნეფე იქნებოდა. წაყვებოდნენ ათი-თორმეტი ბიჭიც, სხვა ჩონგურით სათამაშოდ, ახლა მოვიდოდნენ ყველა ოჯახებში, ითამაშებდნენ, მერე საჩუქრებს მისცემდნენ: ყველს, კვერცხს, ფქვილს, ფულს, — ვისაც რა ექნებოდა იმას მისცემდა. სახეზე ზოგჯერ ეფარათ, ზოგჯერ არა. ნაბაღიდან აკეთებდნენ, შავი ნაბღისგან, თეთრი მატყლის უღვაშებს (უკეთებდნენ). მეფე-დედოფალი ცეკვავდნენ, ხის ხმლები ჰქონდათ დანარჩენ ხალხს და ხმლებს ტაშვით უკრავდნენ. სათამაშოს ჩონგურზე უკრავდნენ. არაფერი სიტყვები. სხვა სოფლების ბიჭები დაეტანებოდნენ დედოფალს, ნეფე და მხლებლები დაეშველებოდნენ დედოფალს. 1925-1926 წლამდე თამაშობდნენ. სამი დღე დადიოდნენ: ხუთშაბათს, პარასკევს, შაბათს. მონაწილენი 14-წლიდან 18 წლამდე, მხოლოდ ბიჭები თამაშობდნენ. ვაჟი ქალურად იყო გადაცემული. ყეენობა იცოდნენ მარხვა რომ დადგებოდა, მეორე დღეს ორშაბათს. ტაჩკა ხომ იცი, შეაბამდნენ ტაჩკას, მერე იმ ტაჩკაზე ზედ დააკრავდნენ ურემზე ბორბალს, ერთი ზურგიით არის და მეორე ღერძის ქვემოთ... არის თურმე დაკრული. მერე, რომელიც ყეენია დასახლებული, ის ზევით არის მაღლა, ის ბორბალზე

რომ ზის, რომელ ოჯახთან მივლენ (სახლის წინ მიაყენებენ). სიმღერას დაიწყებენ) აქაურს, ფშაურ სიმღერას, — ყოველნაირ ლექსებს თვლიან, მოკლემოკლე ლექსებს. 1920 წლამდე თამაშობდნენ. სულ კაცები იყვნენ, ოცამდე მონაწილეობდნენ. გამოუტანდნენ საჩუქრებს. მოსახლეს ყენი ფულს უწყვეტავდა, მეღუქნეებსაც და წამართმევლები სხვები იყვნენ. თუ უარს ეტყოდნენ, სარტყელს შემოხსნიდნენ, თუ ყენი გაანთავისუფლებდა არაფერს არ ეტყოდა.

ყენს ეცვა გადმობრუნებული თეთრი ტყავი — დორა, თავზე ეხურა სქელი, მაღალი ქუდი — წვეტიქუდი. ნახშირით ჰქონდა სახე. ცხენებს ჰქონდა ხოლმე ეღრიალა გლუსერები, იმას კიდებდნენ ყელზე, ხმალი ეჭირა ხელში ნამდვილი, დანარჩენებს ჩვეულებრივ.

ყენს ირჩევდნენ. ხალხი შეიკრიბებოდა და ამოირჩევდნენ. სტანცია იყო, ერთი აქლემი ჰყავდა იამშიკს, აქლემით დადიოდა სამადა თათარი. სოფლებები მოდიოდნენ ხოლმე. იქ სოფლებები იყვნენ. გზაში თუ ვინმე შეხედებოდა იმასაც ახდევინებდნენ. ხუმრობა იყო. მერმე დასხდებოდნენ და ერთმანეთთან დროს გაატარებდნენ“.

ფასანაურის კოლმეურნეობის თავმჯდომარემ ნიკო ქავთარაძემ, იქ დამსვენებლები მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის პროფესორი და მე, 1952 წელს, ზაფხულში ალბიურ საძოვრებზე მწყემსებთან ავციყვანა. ამ ასვლას ჩემთვის ექსპედიციის მნიშვნელობა ეძლეოდა, რამდენადაც მთიულეთის ბერიკაობა-ყენობაზე ახალი მასალების მოპოვების შესაძლებლობა იქმნებოდა.

საძოვრებზე ფეხდაფეხ ასვლისას, კოლმეურნეობის ბუხჰალტერმა ნიკოლოზ კაიშაურმა 1917 წელს ფასანაურში გამართული ყენობა გაიხსენა და მისი ნაამბობი ჩავიწერე:

— „შეკაზმავენ ერთ კაცს ყენადა, მივიდოდა ვაჭართან და გადასახადს

შეაწერდა ბევრად: ამდენი ლეტრა ღვინო... რასაც აიღებდნენ ჩააწებდნენ, თან ურემი მისდევდათ ყველა პრელი ტანსაცმელი ეცვა, ღირსსავეთ, თავზე ქალაღის წვეტიან ქუდს დახურავდნენ, პირში დიდ გრძელტარიან ჩიბუხს მისცემდნენ. შაბამდნენ ურემს, ურემზე ღერძით დაყენებდნენ თვალს, ზედ დასევამდნენ ყენს და ატრიალებდნენ, მისი ვეშაგური ლაპარაკობდა, როგორც ბატონი მბრძანებლობდა: — შენ აქ წადი ეკილო მომიტანე. მოახლე ჰყავდა, ამ ბრძანებას სხვას გადასცემდა. ყენს დიდი ჩიბუხი ჰქონდა, — ჯოხზე ქვაბი ჰქონდა მობმული, შოგ ნაგავს ჩაუყრენ. პრელი ეცვა კაბასავით, წელზე ბაღდადი ჰქონდა შემოხვეული, უარის თქმა არ შეიძლებოდა, ოჯახი პატივს სცემდა შეჩერებულებს. წინააღმდეგობას არ უშევედნენ. სტრაენიკები დასდევდნენ. ერთ ზაფხულს (ყენი) ვირზე უკუღმა შეესვათ და ისე ატარებდნენ. ახალ მექორწილეს ყენი ხარჯს აწერდა ღვინით, ქათმით და სხვ. თვითონ კომიკობდა, მხლებელი კიდევ უფრო მასხარაობდა“.

საძოვრებზე რომ ავედიო, მწყემსების ბინაში, ერთ-ერთი მწყემსის ოჯახიდან 70 წლის ბარბაღე ბურდულს შევხვდით, მწყემსებს საქმელს უმზადებდა, მისი ნაამბობიც ჩავიწერე: „ბერიკაობა სოფელ კობაიძეში (იყოდნენ). ყველიერში ბეგია კობაიძე 24-25 წლისა, შეკრებდა თავის ტოლებს და წავიდოდა სოფლებში თავის ჩონგურით. დიჭირის ჩონგური, ჰყვანდა კუკლები. ხეში გაუყრდნენ, ისინი თამაშობდნენ. ხან ფეხებს მოკეცავდნენ. აგროვებდნენ ყველს, კვერცხს, ერბოს, -ნაწილს გადასცვლიდნენ ღვინოზე, დასხდებოდნენ და ქეიფობდნენ.

ყენობა. შეიყრებოდა ჯალხი და დადგამდნენ ურემზე ურმის თვალს, ურმის თვალი ტრიალებდა, ზედ იჯდა კაცი, ეჭირა შიღბაქი პირში — ვითომ ყალიონის, ყველა პატივს სცემდა. მეღუქნეებს გამოქონდათ ღვინო — თი-

თო თუნგი, ნახევარი თუნგი, მხიარულ-  
ლობდნენ, მღეროდნენ“.

ერთმა მწყემსმა სოფ. ჭიკიანში  
მცხოვრებმა ვანო ქავთარაძემ მიაგმო  
და ჩაეწერე: „მოვჭუღდებოდით ჯეე-  
ლები და ერთ შავკაზმავდით პატარ-  
ძლად, ერთი არაბი იქნებოდა. პატარ-  
ძალს ჩავაცმევდით ქალის კაბას და  
რუბაშკას, ჩიქილას გაუქეთებდით თა-  
ვზე. არაბს სახეს გაუმურავდით ნა-  
ხშირით, ხანჯალს შემოვარტყამდით.  
მერე მივდიოდით კარზე. არაბი შე-  
ვარდებოდა სახლში, იქ ან ვარცლს  
ააღებდა ან ქალები იქნებოდა, ხანჯალს  
ჩაუყრიდა, მერე გამოტანდა გარეთ,  
იქ პატარძალი თამაშობდა. ჯეელები  
იქ ვიდექით, ერთმანეთის გვერდით და  
ტაშს ვაყოლებდით. ერთი ჩონგურს  
უკრავდა. არაბი თამაშობდა პატარძალ-  
თან ერთად. ჯეელები ეტანებოდნენ  
პატარძალს, არაბი არ ანებებდათ, ხა-  
ნჯლით იგერიებდა. წამოსვლისას კვე-  
რცხებს გამოგვიტანდნენ და წამოვი-  
დოდით. ერთ-ერთ ჯეელს კალათი ეჭი-  
რა, პურს, ერბოს, არაყს (ჰკრეფდა).  
არაბი იკეთებდა ნაბდისაგან (ნიღაბს),  
თვალეები ჰქონდა ამოჭრილი, კბილები  
— ხის, ნაბაღზე პირი გაჭრილი ჰქო-  
ნდა, იმაგრებდნენ თოკით. ნაბაღზე  
თეთრ მატყლის წვერები და უღვა-  
შები — გრძელი უღვაშები.

ყველიერში ვთამაშობდით: ორი  
წლის წინათ კიდევ ვეთამაშეთ. ახლაც  
თამაშობენ. არაბიც ვყოფილვარ, პატარ-  
ძალიც, მეჩონგურეც ვყოფილვარ.  
არაბს ყველაზე მეტი ერგება. სხვადა-  
სხვა სოფლის ბერიკაცები ერთმანეთს  
შეხვდებიან, გახდიან ჩხუბს, პატარძ-  
ლებს წაართმევენ, დაუწყებენ კოცნას.  
არაბს ხანჯალზე წამოცმული პური  
გაქონდა და ისე ათამაშებდა, ბიჭები  
თამაშობდნენ, ქალები. მონაწილეებათ  
15-20 წლამდე“.

ამ ჩანაწერების საკონტროლოდ, შე-  
სამოწმებლად, შეჯერებით მომყავს  
პროფ. სერგი მაკალათიას აღწერილო-  
ბა: „გაზაფხულის პირზე, როდესაც  
თვით ბუნებაში განაყოფიერების პრო-  
ცესი იწყება ცრუმორწმუნე გლეხიც,

სიმპათიური მაგიურობის საშუალებით,  
თვითონვე ცდილობს შეასრულოს ზო-  
გიერთი სექსუალური ხასიათის რიტუა-  
ლი, რათა ამით გამოიწვიოს ბუნების  
განაყოფიერების მეტი პოტენციალობა.  
ასეთი ხასიათისაა მისი ბერიკაობა  
და ყეენობა. ყველიერში (თებერ-  
ვალი-მარტი) აქაური სოფლის ახალ-  
გაზრდები საბერიკაოდ შეიკაზმება —  
ერთს მეფედ და მეორეს დედოფლად  
მორთავენ. წინ მათ მიუძღვება გამა-  
რული ახალგაზრდა (არაბი), გვერდში  
მისდევს ტყაპუჭ წამოსხმული მცველი  
(მღვდელი). ყველანი ჯოხებით არიან  
შეიარაღებული და ჩონგურის დაკე-  
რით სოფელს უფლიან. სადაც მივლენ  
ერთი ჩონგურს დაუკრავს, მეფე-დე-  
დოფალი ცეკვავენ და თან ერთმანეთს  
ეარშიებოიან. არაბი მეფე-დედოფალს  
სახლში შეუძღვება, ვარცლთან მიი-  
ყვანს, პურს ამოიღებს, გასტეხს, პი-  
რველ ლუქმას დედოფალს შესთავაზებს  
თან ცდილობს მას აკოცოს, მაგრამ მე-  
ფე და მცველი არაბს გადაელობებიან  
და ამის საშუალებას არ აძლევენ,  
დამსწრე ახალგაზრდა ვაჟებიც დედო-  
ფლისადმი სქესობრივ ლტოლვას და-  
ეროტულ მგრძნობელობას იჩენენ.  
სცილილობენ დედოფალს როგორმე  
აკოცონ, რადგანაც, ხალხის რწმენით.  
ვინც მის კოცნას მოახერხებს ის დო-  
ვლათიანი და ბედნიერი იქნებაო, მა-  
გრამ მეფე და მცველი ხმლებით იგე-  
რიებენ. არაბი იმპნება და ოხუნჯობს,  
თან საჩუქრებსაც აგროვებს: პურს,  
ყველს, კვერცხს, ერბოს და სხვ.

ყეენობას დიდი მარხვის პირველ  
ორშაბათს ასრულებენ (თებერვალი-  
მარტი). ყეენს ტანზე გადმობრუნებულ  
ტყაპუჭს აცმევენ, თავზე წოწოლა ჩა-  
ლის ქუდს ჰხურავენ და ურმის თვალზე  
შესვამენ. ყეენს ამაღა მისდევს. სადაც  
ურემი არ უდგება იქ ყეენს ვირზე შე-  
სმენ და ისე ატარებენ. ყეენი ოხუნ-  
ჯობს და გამვლელ ქალებს ეარშიებია,  
მის ბრძანებას ამაღა ასრულებს და  
ვინც მას გზაზე შემოეყრება, მან ყე-  
ენის სასარგებლოდ ჯარიმა უნდა გადა-

იხადოს“ (ს. მაკალათია, მთიულეთი თბ., 1930; გვ. 135-136).

პროფ. ს. მაკალათიას აღწერილობაში ერთ-ერთი მთავარია მღვდლის ნიღაბი. ჩემს ჩანაწერებში მღვდელი არ ჩანს. მთიულეთ-გუდამაყრული ბერიკაობის მთელი მასალის გათვალისწინებით არაბის ნიღაბი სხვადასხვაგვარად იხაზება: უარყოფითად (უფრო ხშირად), დადებითად (უფრო იშვიათად) და ავ-კარგინობითაც (ზოგჯერ). ყოველივე ეს ფუძესახილველისეულ ტრადიციის და შესაბამისი ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით თავის ახსნას და განმარტებას ითხოვს, რისი ცდაც შემდეგ ნარკვევში იქნება წარმოდგენილი.

მთიულეთის ხალხურ სახილველში შესაძლებელია მეჩონგურე გამორჩეული მნიშვნელობით იყოს წარმოდგენილი, როგორც ბერიკათწინამძღვარი. მეჩონგურე არა მარტო საცეკვაო-სათამაშოს უკრავს ჩონგურზე, არამედ სიმღერითაც ამდიდრებს და ასახისმეტყველებს სანახაობას. ბერიკათწინამძღვრის, რომ ვამბობ, მხედველობაში მაქვს ბარბაღე ბურღელისაგან ჩანაწერი: „ყველიერში ბეჭანა კობაძე 24-25 წლისა შეკრებდა თავის ტოლებს და წავიდოდა სოფლებში თავის ჩონგურით, დაიკირის ჩონგური, ჰყვანდა კუკლები“. რაც შეეხება მეჩონგურის სიმღერებს, ლექსთმეტყველებას ვლადიმერ ოგბაიძის ჩანაწერს დავიმოწმებ: „სიმღერას დაიწყებდნენ აქაურს, ფშაურ სიმღერას, ყოველნაირ ლექსს თვლიან. მოკლე-მოკლე ლექსებს“. ამისდა მიხედვით ბერიკაობის მთიულეთ-გუდამაყრული წარმოდგენის რეკონსტრუქციისათვის მთიულური ზეპირსიტყვიერება მოვიხმარე და იქ საამისო მასალა იპოვება. მთიულეთ-გუდამაყრული ზეპირსიტყვიერება საფუძვლიანად არის შესწავლილი და გამოქვეყნებულიც. ამას უნდა ვუმაღლოდეთ პროფ. ელენე ვირსალაძეს და მასთან თანამშრომლობით ექსპედიციებში მონაწილეებს: გრიგოლ ჩხიკვაძეს, შოთა ძიძიგურს, აბოლონ ცანავას, თა-

მარ ოქროშიძეს და ქეთევან ბურჯანაძეს (იხ. ქართველ მთიულეთა ზეპირსიტყვიერება. მთიულეთ-გუდამაყრული ელენე ვირსალაძის გამოც., თბ., 1958).

## მთიულეთის სახილველი (თეატრმცოდნეობითი ძიებაანი)

### 1. რეკონსტრუქცია

ჩემს ჩანაწერებზე დხურდნობით, პროფ. სერგი მაკალათიას აღწერილობისა და პროფ. ელენე ვირსალაძის — მთიულეთ-გუდამაყრული პოეზიის გამოცემის გათვალისწინებით შესაძლებელია მთიულეთის ბერიკაობის ზოგადი სურათი წარმოვადგინოთ.

ისე როგორც სხვაგან, აქაც ბერიკაობას წინ უძღვის შემოსვით სამზადისი: ნეფე ჩოხითაა, ხურავს „მეცხვარული“ ქული, სახე დაფარული აქვს ნიღაბით, დედოფლად შეკაზმულია ვაჟი, კაბა აცვია, თავზე აუცილებელი ჩიქილა, მღვდელი ესეც ნიღბოსანია წვერით და ნეფესთან ერთად, დედოფალს იცავს მტრისა და მომხდურისაგან. ნახშირით პირგამურული არაბი ხან მტერია და ხან მოკეთე. მღვდელთან ერთად ნეფე-დედოფალს იცავს შვილი ბერიკა, ხის ხმლებით არიან შეიარაღებულნი. ზოგჯერ ხის ხმლების ტაშით ეხმინებიან მეჩონგურის მიერ სათამაშოს დაკვრა-სიმღერას. მეჩონგურე ბერიკაობის წინამძღვარიც არის, ჩონგურით საცეკვაოს უკრავს, მღერის. შეიძლება თოჯინებსაც ხთამაშებდეს ბერიკაობას რამდენიმე ამკრეფი ჰყავთ, ხელთ კალათა და გუდები უჭირავთ, „საჩუქრებს აგროვებენ: კვერცხებს, ყველს, ერბოს, ხინკალს, თხილს და არაყს.

მთიულეთში ბერიკაობა სოფლების კარდაკარ ჩამოვლით იმართება. ოჯახის კარზე რომ მივლენ მათ სიხარულით ხედვებიან — „მობრძანდითო“. ბერიკებზე ოჯახის პატრონს გულს უკეთებენ: — „აქ ყოფილა ოჯახი, სხვაგან ტყვილა გვივლია“, მეჩონგურე და ბერიკები სიმღერას დაიწყებენ: „აქაურს,



ფშაურს, ყოველნაირ ლექსებს თვლიან მოკლე-მოკლე ლექსებს“. — „ეროსანი, ბეროსანი, ცხრანი ფრთანი წვეროსანი, ყმაწვილებიც მოგვზრდებათ სკამზე გესხდეთ წვეროსანი“. ბერიკები სახლში შევლენ, მეჩონგურე უკრავს სათამაშოს, ნეფე და დედოფალი ცეკვავენ, თან სიმღერაცაა: „ეს ბიჭი კარგათ თამაშობს, თითის წვერებზე დგებოა, ამან რომ ფეხი იტკინოს მეკი ნუ დამბრალდებოა“. გარეთ გამოვლენ სახლის კარზე ნეფე და დედოფალი ცეკვავენ, თან ერთმანეთს ეაღერებებიან, მეჩონგურეც (იქნებ მესტიერეც გაისარჯოს და „ბუზიკაც წკრიალებდეს“) მათ ქმედებს ლექს-სიმღერით ახალისებს: „დედოფალი პირს იბურავს, როგორც უმტვერო ნაქნარი, ცქერას არ აცლის ჭველსა ბერიკაცი და ქალარა, ერთმანეთს ეუბნებიან რა მშვენიერი რამ არი, ნეტავი გამაგებინა ნინო ჰქვიან თუ თამარი, ვითომ გაბედეს ქორწილი გაჩნდა ბუზიკის წკრიალი, შამოიყვანეს სადილე, დგას ქუძუების ზანზარი“ (ელ. ვირსალაძე, გვ. 183).

ჭველები ეტანებიან დედოფალს, უნდათ ხელი შეახონ, აკოცონ. თუ კოცნას აართმევენ ბედნიერებას დაიბედებენ, ამიტომაც თავგამეტებით მიმხლომნი არიან. მეჩონგურე და მომღერალი ამისდა შესაბამისად გაბაასებას გამართავენ:

- ქალი რამ შამომეფარე, უცნობსა უმეცარია...
- რა ვქნა შე დაბნელებულო, ძალზე წვიმს ავი დარია.
- საფრად ნაბადი მახვივ, არ გავარდება ნამია,
- მეც ამით გამოვეფარე, იქნებ გადაჭრე მშრალია.
- საით დაგინდო ქალაო, გან ფიცვერცხლი ვჰამეო.
- ბიჭებთან გვერდით წოლასა ნურც ნუ გგონივარ ხამოი.

ბერიკაობის ამბის მთქმელებმა ესეც ჩამაწერინეს: „ნეფე დედოფალი ცეკვავენ, არაფერი სიტყვები“, სამაგიეროდ მეჩონგურე ჩამოთვლიდა მათი

ქმედების შესაღესებ-შესატყვისად: „პირველ რომ დავწექ ქალთანა ჩასაყვლო ვავსხენო, ქალი გვერდზე ვადაბრუნდა — რას შვრები ძაღლის ნაშენო?! შამომახვივ გულზე და ჩამოქარგული საყვლო. ხო დედა გამიჯარდება, ამ ლამე როგორ დავერო. — ავღებები წავალ ისევა, რა მაქვს შენთანა საფერო, გავწირავ სასაცილოდა, მთელ ქვეყანაზე გაფენო. — ბაღლი ხარ გეხუმრებოდი, მობრუნდი ძაღლის ნაშენო, — მიველ და ისევ მიუწექ, მოსკოვის ღილებ ჩავსხენო“.

ჭველები არ ეშვებიან დედოფალს, აღარ ერიდებიან მცველებს, დედოფლის საკოცნელად მიიწვევენ. მღვდელი-მცველი და ნეფე, ბერიკა-მცველების ხის ხმლებით იგერიებენ მომხდურებს.

არაბი სახლში შევარდება, „ვარცლს აალებდა“, ქადას ხანჯლის წვერზე წამოაგებდა ისე გამოიტანდა გორეთ-დედოფალთან პურს გატეხდა, პირველ ლუქმას დედოფალს შესთავაზებდა, თან ცდილობდა ქალს მოხვეოდა და ეკოცნა, ნეფე და მცველი-მღვდელი არ ანებებდნენ, ხის ხმლებით არაბს იგერიებდნენ. მეჩონგურე კი ამ სცენის შესაღესავად ჩონგურზე ამას ამღერებდა: „აქ რომ ქალი დაეკარგეო განჯას თათრებსა ვყვეარო, მამის ქმით მოსადევარნო, აკრიფეთ თითო თუშანი, მიხსენით თქვენი ტყვე ვარო“.

ბერიკები ამ ცეკვა-თამაშისას შეხუროდებოდნენ და მოჩონგურე მასპინძელს გადაკვრით შეახსენებდა: „კახეთის მოურავია ჩვენი პატარა გივლო, კაცი სიმღერას ვერ იტყვის, თუ არ ვახურდა გოგრაო“.

ღიასახლისიც უმაღლ ბერიკებს არაყით უმასპინძლდება და მეჩონგურეც ღიასახლისს ვალში არ დარჩება:

— „შავაქოთ ღიასახლისი, მაგის მარჯვენა ხელია, ცამდე გავგზავნოთ, ქებითა მასკვლავს მაჰკიდოს ხელია, წამოვიდო და მივიდო უპირველი და მთელია, პატარა პური მოგვეცი, ზედ დავატანოთ ყველია ერბოს კი არ გუნუკვით — სათხრელად არის ძნელია“. ოჯახიდან ბერიკებს გამოუტანდნენ

„საჩუქრებს“. ამკრეფნი კალათაში აწყობდნენ კვერცხებს, გულდებში — ყველს, ერბოს, თხილს, ტიკპორაც ივსებოდა არაყით, და მეჩონგურე გამოსათხოვარს მიუღუქსავდა: „ღმერთო ნუ მოშლი ამ სახლში ღვინსა და გახარებასა, ვაყების ქორწინებასა, ქალების გასტუმრებასა“.

სოფლებს რომ მოივლიდნენ ბერიკები შინისკენ გზას გაუღებოდნენ. გზაზე სხვა სოფლის ბერიკებს გადაეყრებოდნენ, შეიქმნებოდა ჩხუბი, ცდილობდნენ ერთმანეთისთვის პატარძალი წაერთმიათ, წართმეულს დაუწყებდნენ კოცნას. ბოლოს ერთმანეთს რომ გაეცლებიან, მეჩონგურე ამ მგზავრულსაც მიაღუქებდა: „შენამც წაგიყვანს ლეკები, მიჰყვანდე ცოდვა-კირითა, უკან მე წამოგეწიო, ფული მომქონდეს ქისითა, დაგისხნა, წამოგაყვანო, შინ მოგიყვანო ღვინითა, უკან მოგვდედნენ ბიჭები ქამაჩითა და სტვირითა“.

ერთ-ერთი ბერიკას ოჯახში მივლენ, იქ სუფრა გაიშლება, ამასობაში საჩუქრებსაც ინაწილებენ („არაბს ყველაზე მეტი ერგებაო“). მეჩონგურე სიმღერით აქაც თავს მოიწონებს: „გერ ხომ აჰამენ ხინკალსა, თან წოდის შეიწვებაო, შემწვარი და მოხრაკული სუფრაზე ჭაიშლებაო. შემოეხვევა სტუმრები, მასპინძელ დაუხვდებაო“.

## 2. ადამიანის ღმერთთან წილდებულობის რწმენა

მთიულური ბერიკაობის მოამბეებმა სიმონ აფციაურმა და ვანო ქავთარაძემ მოქმედი წილდები შონაწილურის სახელდებით მოიხსენიეს, როდესაც ამას ვიწერდი, მაშინ ამას ყურადღება არ მივაქციე. მთიულურ-გულდამაყრული ზეპირსიტყვიერება რომ მოვიხმე მეჩანგურის რეპერტუარის გასარკვევად. ასეთ მიღუქვებსაც გადავეყარე: „ბესამ თქვა სასწორ მართლითა წილდებული ვარ ღმერთთანა“. ეს შეიძლება ბესამ კი არა, არამედ ბერამ (ბერიკამ) ღმ-

ერთან ნაწილიანობა (მონაწილეობა) დაიქანა და ამდენად, ბერიკების მოამბეთა მიერ მოქმედი წილდების მონაწილეებად სახელდება ისე უნდა გამეგო, რომ ბერიკა ნაწილიანია, განაყოფიერების შეილიერების ღვთაება კვირიასთან ზიარქმნილია. კვირია ხომ დამატებით ფუნქციურება „სისწორ-სიმართლითაც“, აკი საღვთისმსახურო ტექსტებში ნათქვამია: „ღიდება ძალსა ღვთისასა, სამართლის კვირიასა“ (საქართველოს ეთნოგრაფიის მასალები, ტ. I, გვ. 15, 16, 21).

მეგმართავ აღუქსანდრე, ყაზბეგის იმ მოთხრობას, რომელშიაც მთიულურ-გულდამაყარი არის ასახული, იქ ონოფრე მოძღვარი (მღვდელი) ხალხისაგან ასეა დახასიათებული: „ღმერთიური იყო, ღმერთიური განა კაცი“. ეს დახასიათება ქსიტყვა-მიგებით მიემართება ილია ქაჯავაძის კითხვას ადამიანის ფილოსოფიდან: „კაცია-ადამიანი?!" აღუქსანდრე ყაზბეგის აზრით, კაცი შეიძლება იყოს არა თუ ადამიანი, არამედ ღმერთთან წილდებულიც კი ე. ი. „ღმერთიური“.

ვერა ბარდაველიძემ ქართველ ტომთა უძველეს რელიგიურ წარმოდგენებში შენიშნა ადამიანის ღმერთთან ნაწილიანობის რწმენა (მისი „ქართველ ტომთა უძველესი სარწმუნოება“, 1957, გვ. 106) და იგი დასტურდება მთიულური სახილველის შესწავლით.

საგულისხმოა, რომ ამ ქართულ ფუნქსაბილველისეულს ეხმიანება თანამედროვე ფილოსოფიური იპოთეზები ეგზისტენციალიზმის სახით, ეს არის ნიკოლოზ ბერდიაევის (1874-1948) „ღმერთკაცობის“ დიალექტიკა — მისტერია „ღმერთის დაბადება ადამიანში და ადამიანის დაბადება ღმერთში. ეგზისტენციალიზმის პაპა მოძღვარიც კი-ერკეგორი ღმერთის გაადამიანებას და ადამიანის ღმერთთან წილდებულებას აღიარებდა, მაგრამ უადრესად კრიტიკულად იყო განწყობილი ოფიციალური ეკლესიის ღვთისმსახურებისადმი“ (ზ. კაკაბაძე, ფილოსოფიური საუბრე-





ბი, 1988, გვ. 172-173). თუმცა ოფიციალური ეკლესია ღმერთის ძედ მხოლოდ იესო ქრისტეს მიიჩნევს, მაგრამ ლევ ტოლსტოის მითითებით მათეს, მარკოზის და ლუკას სახარებთაც ღმერთი მამა დამოისა და ადამიანი შვილია ღვთისა (ლ. ტოლსტოი, რუსეთში აკრძალული თხზ., (რუსულ ენაზე) ტ. III, გვ. 18-19). გამოთქმა ღვთის ძე, ერთნაირად მიემართება როგორც ქრისტეს, ასევე ყოველ ადამიანს (მათე, 25, 6; მარკოზ 5, 45; 6, 36).

მთელურ ბერიკაობაში მღვდელი წარმოდგენილია, არა როგორც ოფიციალური ღვთისმსახური, არამედ როგორც დამპყრობელი ძალის, მტრის წინააღმდეგ მებრძოლი და ამით მღვდელი (მოძღვარი) დახასიათებულია, როგორც „ღმერთიერი“, ღმერთთან წილდებული.

ბერიკა რომ ნაწილიანია, ეს არ არის საოცარი, ღმერთები აჯილდოვებენ ადამიანებს თავის ნაწილით, თავის მონაწილედ, ნაწილიანად აქცევენ. ღმერთთან ზიარქმელობის კონცეფციით ადამიანს მინიჭებული აქვს სიცოცხლე ე.ი. ღვთაებრივი ძალა და ამდენად არის ის ღმერთის მოზიარე, ღმერთთან წილდებული, ღვთის შვილი, საინტერესოა, რომ საქართველოს მთიანეთში უშვილო კაცი იწოდებოდა როგორც უწილო, უნაწილო, შვილი გაგებულია როგორც მამის ნაწილი (ე. ბარდაველიძე).

მთელურ-გუდამაყრულის ფრაგმენტალურად ჩვენს დრომდე მოღწეულ ბერიკაობის ფუძესახილველისეულის დონეზე განხილვა მოიცავს ბერიკათა ნაწილიანობას და ამისდა მიხედვით ვწვდებით მის დასაბამის მიერ წარმომავლობას. რასაკვირველია, წინააზიურ ცივილიზაციებთან ქართველურის კავშირ-ურთიერთობის გათვალისწინებით ოდიდანვე, ღმერთთან კაცის ნაწილიანობის კონცეფცია მოიცავდა მხატვრული შემოქმედების შთაბეჭებით ძალას. ვაჟა-ფშაველა, თავის არქაულ-მითოსური ლექსით ამასაც გვაძნობს: „უფლისა საბჭომ კვლავ ნება დამართო

ჩანგის ალების და ზედ მღვრისა... დიდება უფალს რომ კვლავ მომეცა... ლა ციური აღმაფრენისა“ (თხზ., ტ. III, გვ. 177). — ეს ღმერთთან ნაწილიანობით შემოქმედებითი აღმაფრენა გარკვეულ პროცესად, განვითარებად სისტემად აღიქმება დროით დანაშორილი და გეოგრაფიული ლოკალიზაციით.

მსოფლიო მწერლობის ისტორიიდან უძველეს მხატვრულ ნაწარმოებს უშემრულ გილგამეშის ეპოსს მივმართავ; რამდენადაც ერთადერთი ენა, რომლის გენეტიკური ნათესაობა ქართულთან ჩანს არის უშემრული (მიხაკო წერეთელი, ერი და კაცობა, 1990, გვ. 301). უშემრთა შემონაქმედ გილგამეშის ეპოსში იძებნება სათავე, დასაბამი, საიდანაც მომდინარედ უნდა მივიჩნიოთ ღმერთთან ადამიანის ნაწილიანობის კონცეფცია.

გილგამეში მიუახლოვდა მორიელ-კაცებს. მორიელ-კაცი თავის ცოლს შესძახებს: „იმას, ვინც ჩვენსკენ მოდის, ღმერთების ხორცი აქვს სხეულად“. მორიელ-კაცს ცოლი პასუხობს: „ორი მესამედი ღმერთია, ერთი მესამედი კაცია“ (გილგამეშის ეპოსი. ზ. კიკნაძის თარგმანით და კომენტარებით, 1963, გვ. 62). ქართული ეპოსის „ამირანიანის“ სვანური ვერსიით ამირანი, ღვთაება დალის და მონადირის ვაჟია, — ნახევრად ღმერთი, ნახევრად კაცი. ამირანის ძმებს: „უსუბს ბეჭებში მზის ნიშანი აქვს და ბადრის—მთვარის“ (მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, 1947, გვ. 362). გილგამეშივით ღმერთკაცია ამირანი, ხოლო მისი ძმები უსუბი და ბადრი ასტრალურ ღმერთებთან წილდებულნი, ნაწილიანნი არიან.

ეს დასაბამიერი ისტორიული ტრადიცია შოთა რუსთაველის პოემაში იჩენს თავს, აკი ნესტან-დარეჯანი ქაჯეთის ციხიდან წერს ტარიელს: „მზე უშენოდ არ იქნების, რადგან შენ ხარ მისი წილი“, აქ უკვე ღმერთის მთლიანარსებითობა დამოკიდებულია მის ნაწილზე. თამარ მეფე ერთ-ერთ თავის იამბიკონში წმ. გიორგის ახასიათებს



როგორც ღმერთთან ნაწილიანს: „ღმერთის ზიარ-ქმნით გიორგი განელის ცათა“ (პ. ინგოროყვა, თამარ მეფის იამბიკონი, „მნათობი“, 1941. №3, გვ. 129). ზიარ-ქმნა ნიშნავს მოზიარეთ, მონაწილედ გახდომას (ილია აბულაძის ლექსიკონი). რუსთაველის ლექსით, ადამიანი ცოდნა-სწავლით, სიბრძნით წვდება ზეციერს და ამით „ზესთ მწყობრთა-მწყობრის“ ნაწილად იქცევა. ავთანდილის ანდერძში ნათქვამია: „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა! მით ვისწავლებით, მოგვეცეს შერთვა ზესთ მწყობრთა მწყობრისა“.

პოეტი რომ ღმერთთან წილდებულისა, ამ რწმენას აკაკი ასეთი ლექსით გამოთქვამდა: „თქვენ რომ გგონივართ, ის არ ვარ, სხვებს რომ ჰგონიათ, არც ისა. შუაყავი ვარ უბრალო, ხან მიწისა ვარ — ხან ცისა“. ქართულმა მართლმადიდებელმა ეკლესიამ ილია ქავჭავაძე წმინდანად შერაცხა; თვით პოეტმა ღმერთთან თავისი ნაწილიანობა ამ ლექსით გამოთქვა: „მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის მიწიერი ზეციერსა. ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ. რომ წარუძღვე წინა\* ერსა“.

სულ უფრო და უფრო ცხადი ხდება, თუ რაოდენ საცნაურს და დამაფიქრებელ ინფორმაციას შეიცავს სასწაულებრივი სიმბოლოებით და უეცარი მეტაფორებით განათებული ფუძესახილველისეული წიაღი და მეცნიერება, დიხატი, მოვალეა ეს მამაპაპისეული ცოდნა უნარიანად მოახმაროს თანადროულის და მერმისის შესაბამისის სრულყოფას.

**3. პირსაბუღრველიანი ნეფე და დედოფალი**

მთიულურ-გულდამაყრულ ბერიკაობაში ქართველურის ტრადიციისამებრ, მთავარი მოქმედნი პატარძლად და სიძედ კი არ იწოდებიან, არამედ ნეფედ და დედოფლად. ცხოვრებისეული ყოფითობა ზეადმატებულობით, ქვეყნის უმაღლესი ხელისუფლების წარმომად-

გდენლობით არის დაჩემებული, ეს აღზევებაც, ჯერ კიდევ, ამქვეყნის საზღვრებშია და თავის ფუძესახილველისეულის ძირფესვიანობას მაშინ გამოავლენს, როდესაც მამაკაცი და დედაკაცი კი არა, არამედ ზოომორფული ღვთაებანი ქორწილის მისტერიულ საიდუმლოებას წარმოადგენენ. ზოომორფულ ნიღბოსანთა ტრადიცია მთიულეტში აღარა ჩანს, მაგრამ მეზობელ ფშავეში ჩანაშთ-ჩარჩენილობად იყო შემონახული. აქი ვაჟა-ფშაველას ლექსით ბერიკებს „ზოგს ეკრა თანეზე ირმის რქა, ზოგს — თხის, თხისავე წვერია, ზოგს აქვს სახე ტურისა, ხელში ხის ხმალი სჭერია“ (დ. ჭანტლიძე, სახიობა, წ. IV, „ვაჟა-ფშაველას ფშაური ბერაკან და ირმისტყაოსნობა“, გვ. 71).

მთიულურ-გულდამაყრული ბერიკაობა, ნეფე-დედოფლობა ღვთაებათა ქორწინების ნამსხვრევე-ჩარჩენილობად შეიცნობა. ასეთ გაგებაზე, ამ შემთხვევაშიაც, არქაული წეს-სახიობის სვანური ნაშთ-ნამსხვრევი მიგვანიშნებს. ეთნოგრაფ ვერა ბარდაველიძის ცნობით უშგულის თემის სოფლების ებიანის, ჩაქაშის და მურყმელის მოსახლეობა, ბზობის კვირაში, ღვთაებათა დაქორწინების მისტერიას ასრულებდი. ჯვარი სოფელ ებიანის ეკლესიიდან წარმოადგენდა ღვთაება — სიძეს — ნეფეს, ხოლო ჯვრები ჩაქაშის და მურყმელის ეკლესიებიდან, განასახიერებდნენ პატარძალ-დედოფლებს. ამ ეკლესიის მსახურნი „მომზირ“ ან „ხალსვან“ ამ ჯვრებს პატარძალ-დედოფლებათ მოკაზმავდნენ, აცმევდნენ კაბებს, კოფთებს, თავს დახურავდნენ ლეჩაქით (ჩიქილით) (ვ. ბარდაველიძე, ქართული უძველესი სარწმუნოება და საწესო გრაფიკული ხელოვნება, 1957, გვ. 153). აღსანიშნავია, რომ უშგულის თემის ეკლესიათა სადედოფლო ჯვრები სავატარძლოდ ისევე იმოსებოდა, იკაზმებოდა, როგორათაც მთიულურ-გულდამაყრული ბერიკაობის დედოფალი. სვანეთის ჯვარ-პატარძლებს და

მთიულურ დედოფალსაც თავსაბურავად ლეჩაქი (ჩიქილა) ეხურა, ლეჩაქი ქორწინებისათვის დომინანტური სიმბოლოა, ლეჩაქი ქალის ზნეკეთილობის, ნამუსის, პატიოსნების, უბიწო სახელის ნიშანი და სიმბოლოა, თუ რაოდენ ძვირფასია ქართველური ეს დომინანტური სიმბოლო, იქიდანაც ჩანს, რომ იგი თავის ქორწინებათათვის, პატარძლისათვის შამოინახეს ფერეიდნელმა ქართველებმა (მ. თოდუა, ქართულ-სპარსული ეტიუდები, ტ. II, 1975, გვ. 45).

უშგულის თემის ეკლესიათა ჯვრები წარმოსახულ ღვთაებათა ქორწინება თოჯინათ სახილველია და ამ მხრივაც, მას მხაჩს უბამს და ემსგავსება მთიულურ-გუდამაყრული ბერიკაობის მეჩონჯურის მიერ ქუეების თამაში, ჯვარი რომ თოჯინად არის ქცეული ესეც არ არის მოულოდნელი და შემთხვევითი. ქართველური ქორწინების წესსახიობის ტერმინოლოგიაში „ჯვარი“ მრავალჯერ გვხვდება: ჯვარის წერა (ქორწინება), მეჯვარე (ქორწინებაში მეფის ან დედოფლის მხლებელი პირი, რომელიც მათ გვირგვინს ადგამდა), ჯვრისპური, (ქორწილში მეფე-დედოფლისათვის მირთმეული პური, რომელსაც ჯვრის სახედ გადაკრული აქვს ცომის ზოლები) ჯვრისწინა (საქორწილო სიმღერა). — ეს სიმღერა გაბაასების ეანრისაა და ბერიკაობის მეჩონჯურის რეპერტუარშია საგულისხმებელი:

- აქეთ ქალ წამოიყვანეს ხომ არ გინახავთ დილასა?
- მიჰყავდათ გომეწერლებსა იძახდნენ „ჯვარისწინასა“.

ჯვარი მთიელთა მეტყველებაში „ხატის“ სინონიმი, ჯვარი (— ხატი) მფარველობს მთელ თემს ან ცალკეულ გვარს — ღვთისშვილია. ჯვარი რომ თეოფორულის, ქრისტიანობამდელი ღვთაებრიობის აღმნიშვნელია, ამას სოფლის სახელებიც ადასტურებს: ჯვარმუხა (ხაშურის რაიონი), ჯვარბოსელი (ახმეტის რაიონი).

ბერიკაობა მთიულეთში ქორწილის გამოჩვენებით როდი იწყებოდა უნდა

ვიფიქროთ, რომ იგი ქორწინობამდელ სცენებსაც შეიცავდა, სადაც ვახუშტის ვარი დედოფალი ქმედობდა. ასეთი მოტივების ნაშთ-ნამსხვრევებს ხევისა და რაქაში ვპოულობთ. ხევის სოფელ გარდაბანში ყველიერობისას ბავშვები თავიანთი გაკეთებული დედოფლებით სოფელს კარდაკარ ჩამოუვლიდნენ და თან ამას მღეროდნენ: „ამენა ამენაისაო, ჯორელავ ჯორელაისაო, ხელი მოუშმართე ცხორ-მწყემსთ გარეთ გასულსაო, ამრავლე და გააშენე ეს ოჯახიო“ (ნინო ლოლობერიძე, დედოფლების კატალოგი, 1968, გვ. 5). ჯორელავ, ჯორელაისაო“ იგივეა რაც „ჯვარი ჯვარისაო“. მთიულეთში და ალბათ ხევისა-ც ჯვარი, თუ ყოველთვის არა, ზოგჯერ მაინც გამოითქმის, როგორც „ჯორი“, მაგ. „ჯორისწინა“, ბგერათა და-ჯგუფება „ვა“, შეცვლილია „ო“ ბგერით.

რაქაში, ბზობის კვირაში თავისებური ბერიკაობის ბავშვთა სათამაშოდ ქცეულის ჩანაშთ-ჩარჩენილობით დედოფლობანა იმართებოდა. ერთ ბავშვს ხელში დედოფალა ეჭირა და სოფლის ჩამოვლისას ყოველ მოსახლეს მიუ-მღერებდნენ „დედოფალა კარს მოგადგა, დია უცხო და უვალი, სახლათ ღმერთმა ავაშენოს, მოგცეს დიდი ბარაქა. სახლო სალხინოდ ნაგებო, დერეფან ჩამოხატულო, დედუფალა არსა ჰამს მარტო კვერცხის გულის მეტსა; ალათასა, მალათასა ხელი ჩაჰკარ კალალასა, თუ ორი კვერცხი არ იყოს, ერთი მაინც ჩქარათასა“ (გ. ჯაფარიძე, რაქველების დღესასწაულები, წეს-ჩვეულებანი და ცრურწმენანი, СМОНПК, 1896, № 21, ვანყ. II; 6. ლოლობერიძე, დედოფლების კატალოგი, გვ. 5).

მთიულეთის ბერიკაობაში ქალის მოტაცებით დაქორწინების მოტივიც იპოვება, მაგრამ იგი გადაადგილებულია რაც წინარედ უნდა იყოს ბოლოში არის მოქცეული.

სიტყვა „ქორწილი“, თუკი გრამატიკული წყობისა და კატეგორიების ნაც-

ვლად რიტუალურ-მითოლოგიური მიდგომით იქნება განხილული და ფუძესახილველისეულ დონეზე გაანალიზებული, შეიძლება ეს სიტყვა თავის თავგადხსნადაი - საიდუმლოების მოამბედ მოგვევლინოს.

„ქორწილი“ ორძირიანი სიტყვა უნდა იყოს, კომპოზიტად შეკრული და იგი ფუძესახილველისეულის დონეზე უნდა იკითხებოდეს ასეთი შინაარსით: „ქორ“ — ქორისებრი ფრინველი (— ორბი, არწივი), ღვთაების ზოომორფული სახიერება, ხოლო სიტყვის „ქორწილის“ მეორე ნაწილაკი „წილი“ — უნდა აღნიშნავდეს ქორისებრ ფრინველის სახით წარმოდგენილ ღვთაებასთან წილობას, ღვთაებასთან წილდებულებასკ მთლიანად სიტყვა „ქორწილი“ უნდა ამქლავებდეს მის უძველეს რიტუალურ-მითოლოგიურ მნიშვნელობას. მეფე-დედაფალა (სიძე-პატარალ) ქორწილის გადახდით, ამ რიტუალის შესრულებით იქცევიან ღმერთთან (ქორისებრ ფრინველის სახით წარმოდგენილ ღვთაებასთან) წილდებულ არსებებად.

სიტყვა „ქორწილის“ ამგვარი ამოხსნა ემყარება არქეოლოგიურ, ეთნოგრაფიულ, ისტორიულ, მითოლოგიურ-რიტუალურ, სახილველისეულ და სახვით ხელოვნებათა მონაცემებს.

სოფ. დაფნარში (სამტრედიის მახლობლად) არქეოლოგიური გათხრებით აღმოჩნდა ქურჭელზე გამოსახული არსება არწივის თავით, გაშლილი ფრთებით ადამიანის სხეულით და ფალოსით. არქეოლოგმა გ. ლორთქიფანიძემ ძვ. წ. V-IV საუკუნეთა სამაროვანზე აღმოჩენილ ქურჭელზე გამოსახული პირარწივსახე ღვთაება კოლხური პანთეონის ერთერთ მთავარ განაყოფიერების ღვთაებად მიიჩნია (გ. ლორთქიფანიძე, იშვიათი მონაპოვარი. გაზ. „კომუნისტი“, 1966, №17). ქართლში, გორის ყუენობაში ერთერთი ბერიკა ფრთებგაშლილი არწივის (ღვთაების) ნიღბით გამოდის, რაც ფო-

ტო სურათზეა აღბეჭდილი (დ. ჯანელიძე, სახიობა, წ. II, 1972, გვ. 193) პროფ. გ. კლიმოვს ქართული ეტიმოლოგიურ ლექსიკონში აღნიშნული აქვს, რომ ფუძენაში უნდა ყოფილიყო „ორბი“ — (არწივი). სვანეთში, წარმართული სიმღერა „ლილე“ ინახავს ცნობას, რომ ქორისებრი ფრინველი შევარდენი ზეციურ საუფლოს მიეკუთვნება. ქართული ეპოსით არწივი წარმოდგენილია ამირანის დამხმარედ, მკურნალად, მხსნელად, და მფარველად (მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, 1947, გვ. 385). ქართველურის გარეთაც პირარწივსახე ღვთაებას პარალელები ეძებნება მკორე აზიის ცივილიზაციებში. გილგამეშს თავის თავი წარმოდგენილი აქვს არწივად „სასძლო“-სთან მიმართებით (გილგამეშაინი, გვ. 60). თუ ურარტუელების პანთეონის ღვთაება იყო არწი-ბედიანი (გ. მელიქიშვილი, ურარტული ლუარსმული დამწერლობა, მ., 1960, გვ. 420). ხეთურ სამყაროში, ჩათალ ჰუიუქეს არქეოლოგიური გათხრებით, რაც ძვ. წ. VII-VI ათასწლეულით თარიღდება, მეშვიდე ფენის ფრესკაზე გამოსახულია ღვთაება ქორისებრი ფრინველის თავით და ადამიანის სხეულით; მეექვსე ფენის რელიეფზე ქალის გულმკერდის ირგვლივ გამოსახულია ქორებრივ ფრინველთა თავები (მსოფლიოს ხალხთა მითები, მ., 1988, გვ. 366). ისე, რომ სიტყვა „ქორწილის“ ზემოთ მოყვანილ ახსნას შინ და გარეთ, თანამედროვეობასა და შორეულ წარსულში მტკიცე დასაყრდენი ეძებნება.

#### 4. მღვდელი

უნდა ვიფიქროთ, რომ მღვდლის ნიღბი ბერიკობაში ქრისტიანობაზე მოქცევის შემდეგდროინდელია. მან შესცვალა მისტერიული ქურუმი ხევის ბერი, ღვკანოზი, ქადაგი, ცრუ სასწაულთმოქმედი — ჯადოქარი. ყოველივე ამის ჩანაშთ-ჩარჩენილობა უძველე-

სი ხანიდან ჩვენს დრომდე მოღწეულ კულტურულ ჯაფენებათა სხვადასხვა შრეებში იპოვება. ბერიკაობა-ყუენობის მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეთა აღწერილობა-გამოკვლევანი მღვდლის ნილას თანადროული საზოგადოებრივი ყოფიერების მიხედვით, უმეტესწილად უარყოფითი სახით წარმოგვიდგენენ, როგორც საკუთრებზე დახარბებულ, მორწმუნეთაგან ფულის გამოძალველ უზნეო არსებად, „იყო და არა იყო რას“ სახილველიდან მთიულეთში „მღვდლის ლექსად“ სინდისისაგან გარეცხილ გათახსირებულ სასულიერო პირზე ზღაპარი ითქმობდა (ქართველ, მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, ელ. ვირსალაძის გამოც., 1958, გვ. 382-385). ამისდა საპირისპიროდ მთიელთა მთიულეთის ბერიკულ სახილველში მღვდელი დადებითი დახასიათების წარმოსახება. სერგი მაკალათიას მოწმობით, მღვდელი ნეფესთან ერთად, მტრისა და მომხდურისაგან იცავს დედოფალს, ე.ი. მღვდლის წილაბი განაყოფიერების და შვილიერების ძალის უშიშროებას და უსაფრთხოებას ემსახურება. ამას კულტუროლოგიური ახსნა მოეძებნება. მთიულეთი სამხედრო გზის მემების ფერლობებზეა შეფენილი; საგანმანათლებლო მისწრაფება და ზნეკეთილობის ამღლებსათვის ზრუნვა აქ უფრო აღრე, უფრო შთამაგონებლად აღიძვრება და მკვიდრდება ვიდრე სხვაგან. ფასანურხის ალპიურ საძოვრებზე თვით მინახავს სტუდენტ-მწყემსის ბინაში ქართული წიგნებით სავსე თახჩა, მთიულეთში მღვდლის ნილაბის დადებითად, საბაგალითოდ და სამოძღვარად გასიმბოლოება სრულიად ბუნებრივია. გარდა ფუძესახილველისეულის ტრადიციისა და ადათის დაცვისა და განგრძობისა, შეინიშნება წარსულიდან ისტორიული მონობა, თანადროული ლიტერატურულ-დრამატულ მხატვრულ სახეთა ათვისება. მთიულეთის ბერიკაობაში მღვდლის მხედრულ-გმირულ მოქმედად წარმოსახვაში ისტორიით

შთაგონებულია: ბერად შემდგარი სარდლის თორნიკე ერისთავის (Xს.) სალაშქრო გმირობა და მღვდლის თეოდორეს (XVII ს.) სამშობლოსათვის თავგანწირვა. ამასთანავე, უნდა იგრძნობოდეს მხატვრულ მწერლობისაგან შესმენილი, ვთქვათ იოანე ბატონიშვილის „ხუმარ სწავლიდან“ იოანე ბერის საარაკო გმირობა შემოსული ლეკების მოგერიებისას.

განა ბერიკაობისათვის ხალხის დასამოძღვრად სამაგალითო არ უნდა ყოფილიყო ილია ჭავჭავაძის მოთხრობიდან „გლახის ნაამბობი“ წარმოდგენილი მღვდელი „ღვთის სული რომ უდგას“, ან ალექსანდრე ყაზბეგის მოძღვარი, რომელიც „კაცი კი არა ღმერთიურია“.

არ უნდა გამოგვრჩეს პროფესიული თეატრის ხალხურზე ზეგავლენაც: გოგია დიაკვანი დავით ერისთავის დრამიდან „სამშობლო“ და საბა-ბერი ალექსანდრე სუმბათაშვილის ნაწარმოებდან „ღალატი“.

მთიულურ-გუდამაყრულ ზეპირსიტყვიერებამ შემოინახა სიმღერა, რაც უპირიანი იქნებოდა ბერიკაობის მეჩონგურეთა რეპერტუარისათვის. „ეს ჭავჭავაძის ხუცესი ნეტავ რამ გადარიო, ზურჯინი ხეზე შეჰკიდა წიგნები გადამალაო, — წირვა და ლოცვა რათ გვინდა ოსებს წინ შემომყარაო, შამოყარა ოსებსა გავიდა ხმალდა ხმალაო, შვიდი მოეკლა მარტოსა, მერვე შინ მოიყვანაო (ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება“, გვ. 115).

## 5. არაბი

მთიულურ-გუდამაყრული ბერიკაობის ერთ-ერთ მთავარ მოქმედად არაბია წარმოდგენილი. არაბის ნილაბი ხევის ყუენობაშიაც არის, ოღონდ აქ ყუენის მორბედად, ხელქვეითად არის განსახიერებელი (ს. მაკალათია, ხევი, 1934, გვ. 190). მთიულეთში არაბის ნილაბი მტრის დომინანტურ სიმბოლოდ იაზრება (იაკობ ბურდულისაგან ჩანაწერით). ამის საპირისპიროდ

ზოგჯერ ბერიკულ წარმოდგენაში არაბი მოკეთეა, დედოფლის ქომაგი და მცველია (ვანო ჭავთარაძისაგან ჩანაწერით).

არაბის მთიულურ ბერიკაობასა და ხევის ყვენობაში მტრის სახიერებაში წარმოდგენას ისტორიული ახსნიაკენ მივყავართ. მერვე საუკუნის დასაწყისში, დარიალის კარის გავლით, არაბებმა ხაზარების წინააღმდეგ რამდენჯერმე ილაშქრეს. ხალიფას შვილმა მასლამამ (უშედევოდ, უკან გამობრუნებით), სარდალმა ჯარაჰმა, ხაზარებმა ჯაჰარი და მისი ლაშქარი მოსპეს და გაანადგურეს. ხაზარებთან ბრძოლა, ისევ დარიალის კარის გავლით, განაგრძო ხალიფას ბიძაშვილმა მურვან იბნ-მუჰამედმა, რომელიც მისი სისასტიკის და შეუსმენლობის გამო, საქართველოში, „მურვანყრულ“ იხსენიებოდა (ა. ბოგვერაძე, ადრეფეოდალური ქართული სახელმწიფოები VI-VII საუკუნეებში, „საქართველოს“ ისტორიის ნარკვევები“, ტ. II, 1973, გვ. 289-290). არაბთა ლაშქრის დარიალის კარით გავლა-გამოვლით ლაშქრობა, რასაკვირველია მძიმე ტვირთად დააწვებოდა მთიულეთის და ხევის მოსახლეობას, — ქონებრივ შევიწროებასთან ერთად ადგილი უნდა ჰქონოდა არაბ ჭარისკაცთა თავდასულობას, მთიელ ქალთა შენობრივ შეურაცხყოფას, რასაც მთიულეთისა და ხევის ბერიკაობასა და ყვენობაში არაბისაგან ხანჯალზე თუ შუბზე წამოგებული ქადა ფუ ხაბიზგინა სიმბოლურად გამოხატავს, თავისუფლებას შეჩვეული მთიულეთ-ხევის მოსახლეობა არაბებისაგან ძალადობას და შეურაცხყოფას, ცხადია, ვერ შეურიგდებოდა და არაბებთან მთიულების ბრძოლა მის სახილველში ჩანაშთ-ჩარჩენილობად არის შემონახული. არაბის შავად შემურული სახე — მტრის განსახიერება და ბერიკათაგან მასთან ბრძოლა ისტორიულ-კონკრეტული ვითარების სამახსოვრო ასახვაა, ეს არ უნდა გამოვრჩეს არც ისტორიკოსს და არც თეატრმცოდნეს.

მთიულურ-გუდამაყრულ ბერიკაობაში არაბი, თითქოსდა, მტრულის საპირისპიროდ დადებოდა არაბ წარმოდგენილი, ის მფარველობს და იცავს დედოფალს. ამის ახსნაც ისტორიულ ვითარებაში უნდა იპოვებოდეს. გავიხსენოთ, რომ მერვე საუკუნეში მთიულეთ-ხევის გადავლით ნერსერიოსთავი, თავის დიდ ამაღლასთან ერთად, ხაზარეთში გაიხიზნა. ნერსე ერისთავის ამაღლაში იმყოფებოდა არაბი აბო, რომელიც გადაუდგა მაჰმადიანობას და ქრისტიანად მოიქცა, „შეიძინა სწავლა ქართული მწიგნობრობისა“ თბილისში, არაბთაგან დევნის შიშით, აბო ქრისტიანად თავის გამოცხადებას ერიდებოდა, (ადრინდელი ფეოდალური ქართული ლიტერატურა, კ. კეკელიძის გამოც., იოანე საბანისძე, მარტვილობა აბო ტფილელისა, თბ., 1935, გვ. 9, 64-65) მაგრამ მთიულეთში რაკი „განწმორებულ არს შიშისაგან და მძლავრებისა სარკინოზთაჲსა ისწრაფა მან მიახლებად ქრისტეისა“ და ამას დიდი შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინა, ქრისტესმოსავი მთიულეები აბოს გაქრისტიანებას თავის რჯულის განმტკიცებისათვის გამოიყენებდნენ. აი, ამ ვითარების ანარეკლად, ჩანაშთ-ჩარჩენილობად შეიძლება მივიჩნიოთ მთიულურ ბერიკაობაში არაბის დადებით მოქმედად წარმოსახვა. მთიულურ-გუდამაყრულის ბერიკაობის განხილვამისავე გვასწავლის, რომ ხალხური სანახაობრივი ტრადიცია, ფუძესახილველისეულთან ერთად ისტორიულ ვითარებათა დანალექ-ანარეკლს შეიცავს და ინახავს. ეს გარემოება ვისგანაც ვერ არს, გასათვალისწინებელი და ანგარიში ჩასავადებია.

## 6. ნიღაბი

მთიულურ-გუდამაყრულ ბერიკაობაში ნიღაბი ანთროპომორფულია (აღამიანის სახისაა), ეს კი ნიღაბის გამოყენების უფრო მაღალი კულტურაა, ვიდრე ზომორფული ტყაოსნობა

(ცხოველთა და ფრინველთა მიმგავსებით) და იმის მაჩვენებელია, რომ წარმოსახვა თავისუფლდება ბუნების, ცხოველთა სამყაროს ტოტემურ გასიმბოლოებისაგან და ადამიანის სულისკეთების გამოხატვისკენ მოიქცევა; „ადამიანურის პატივისცემის მეოხებით პატივი მიეგება ღვთაებრივ საწყისს და ღვთაებრივ საწყისის პატივისცემის მეოხებით პატივი მიეგება ადამიანურს“ (პეგელი, ისტორიის ფილოსოფია, რუსულ ენაზე), თხზ. ტ. VIII, მ. ლ, 1935, გვ. 226).

საქართველოს სხვადასხვა მხარეთა ბერიკაობაში — თანაბარი განვითარებადი პროცესი როდია წარმოდგენილი. ზოგ მხარეში უფრო დაწინაურებულის დონეზეა შესამჩნევი მეზობელ მხარესთან შედარებით, ასე მაგალითად, მთიულეთის მეზობელ ფშავეში ბოლო დრომდე შემონახული იყო ზოომორფული ნიღბოსნობა, რაც მთიულეთის ბერიკაობისათვის უკვე განვლილი და დაძლეული მოვლენაა.

მთიულურ-გულდამაყრული გადმოცემით უკვე ზოომორფულ ნიღბოსნობას, არა საკუთარ, არამედ სხვა მხარიდან შემოტანილ მოვლენად მიიჩნევენ.

თქმულებით მთიულეთში ბატონობდა სასტიკი ერისთავი მერე; მთიულეები ესწრაფოდნენ მასთან პირისპირ შეხვედრას და გასწორებას, მაგრამ ხელთ ვერ იგდეს. მოსულა ხევსური, მანი ერისთავი, მერე მისი ციხე-სიმაგრედან გამოიტყუა „თავის ფილოსოფოსობითა“. ხევსურმა „ნადირის ტყავი გადაიცვა და მხრებში თასი დაიფარა მოჩვენებასავით. იმ თასს ბღღვინი გაპქონდა, მზესავით აშუქებდა, სალოცავი თასები რომ ვიცით იმისთანა“. ეს მანათობელი ნადირტყაოსანი ხევსური ერისთავის ვენახში შევიდა „მითომ ნადირი იყო“. კარისკაცებმა ერისთავს მოახსენეს „შენ ვენახში რაღაც ნადირი მოსულა... რაღაც შუქი აქვს ზედაო,“ გამოვიდა მერე ერისთავი და ის მთიულეებმა მოკლეს („მთიულური ზე-

პირსიტყვიერება“ გვ. 360). ეს თქმულება ინფორმაციას გვაწვდის ქართული ნიღბის დღემდე უცნობსახეობაზე — სახელდობრ, მნათობელ ტყაოსნობაზე, ნადირისტყაოსანს ოქროს თასი აქვს მხრებში ჩადგმული და მზესავით აშუქ-ანათებს. ეს კი ეხმიანება ქართული ეპოსიდან ამირანის ძმების დახასიათებას: უსუპს ბეჭებში მზის ნიშანი აქვს და ბადრის მთვარის მსგავსის (მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვეული ამირანი, გვ. 362). ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ ხალხური გააზრებით ნიღბოსნობით გარდასახვა: „ფილოსოფოსობა“ და ეს კი ეხმიანება ძველ ქართულ მწიგნობრულ განმარტებას „მესაწყევალთმეტყეებად უწოდენ ტრაგიკულთა ფილოსოფოსთა“ (დ. ჯანელიძე, „სახიობა“, წ. III, გვ. 138).

მთიულურ-გულდამაყრული ბერიკაობა საქართველოს სხვა მხარეთა სახილველთან შედარებით განვითარების უფრო მაღალ დონეს წარმოადგენს, დომინანტური სცენით საქორწილო შინაარსისა. იგი გამოირჩევა ღმერთთან ნაწილიანობის რწმენით. ფუძესახილველისეულთან ერთად (განაყოფიერების და შვილიერების ღვთაების საიღებელი თემით) ისტორიული მოტივების ასახვასაც მოწმობს (არაბი) და ამდენად შორეულის შორეულ წარსულთან, შედარებით ახალი ისტორიული ვითარების დოკუმენტურ ფიქსაციასაც წარმოადგენს. ყოველივე ეს კიდევ ერთსაც შეგვახსენებს, თუ რაოდენ ძვირფასი, მდიდარი და ამოუწურავია ფუძესახილველისეული საუწყე ეროვნული თვითმყოფადი კულტურის შესაცნობად.

# ელისო ბოლქვაძე

იმ სახელმწიფო ქართველ ხელოვანთა შორის, რომლებსაც თავისი წვლილი შეაქვთ ქართული კულტურის წინსვლის საქმეში და უცხო ქვეყნის მსმენელსაც აცნობენ მშობლიური ხელოვნების მონაპოვარს, არის პიანისტი ელისო ბოლქვაძე. იგი ჯერ მხოლოდ 26 წლისაა. ელისო ნამდვილი არტისტია, მისი ემოციური სამყარო მრავალფეროვანი და ფართოა.

ელისო ბოლქვაძის შემოქმედებაში აღიბეჭდება მისი პიროვნული თვისებები, მისი სულიერება, აქი ბრძანებს პროფესორი თენგიზ ამირეჯიბი — „ელისო კრისტალურად წმინდა და სულიერად სპეტაკია“, რაც გამოსკვივის კიდევ მისი პიანისტური ხელოვნებიდან.

ელისო ბავშვობიდანვე გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ნიჭიერებით. ესტრადაზე უცებ გარდაისახებოდა მოზრდილ ადამიანად. მუსიკალურ საზოგადოებრიობას ახსოვს არტისტული გზებით აღსავსე ელისო, რომელიც პედალს ჯერ კიდევ ვერ სწვდებოდა. ბავშვობიდან ბევრს და გატაცებით მუშაობდა. იგი მრავალჯერს ლაურეატი. საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატობამ ფართო ასპარეზი გადაუშალა მას.

ელისოს შემოქმედებითი სტაბილურობა და რაციონალობა ახასიათებს. ამას ემატება თვითდისციპლინა და შრომისმოყვარეობა, ამიტომ იმარჯვებს ურთულეს კონკურსებში, უძლებს დიდ შემოქმედებით დატვირთვებს.

ელისოს პიანისტური სტილი აკადემიურია, შესრულების მანერა სისტემა-

ტიზირებული; მას ნაკლებად ახასიათებს სპონტანურობა, მის შემოქმედებაში ყოველივე წინდაწინ არის საფუძვლიანად დამუშავებული და გათვლილი, ესტრადის შთაგონებას ეძლევა, ადვილად ამყარებს კონტაქტს მსმენელთან. ელისო ბოლქვაძის პიანისტი მალაღ დონეზე დგას ტექნიკური თვალსაზრისით. მის დაკვრას გამოარჩევს შესრულების პლასტიკური მანერა. იგი ცდილობს დახვეწილი, კრისტალური სახით მოგვაწოდოს თავისი ემოცია. საგულისხმოა კრიტიკოს დევიდ ბონდლერის აზრი: „იგი არც ერთი პარამეტრით არ არის რომანტიკოსი პიანისტი; მაგრამ არც ფორტეპიანოზე დამკვრელი მანქანაა. არჩევანი, რომელსაც იგი აკეთებს — არტისტიზმია“. ელისოს პიანისტი და მახასიათებელ თვისებას ტემპერამენტულობა წარმოადგენს, რომელიც ორგანულად ერწყმის ნაწარმოებთა სახოვან-ემოციურ გააზრებას. მას მალაღი საშემსრულებლო გემოვნება აქვს, უცხოური პრესა ხაზს უსვამს მისი პიანისტი ინტელიგენტურობას. როგორც ვენ კლაიბერნმა აღნიშნა, „ელისოს დიდი მომავალი აქვს; ამომავალი ვარსკვლავია, მას მსოფლიოს ყველა საუკეთესო დარბაზი მიესალმება“.

ელისო ბოლქვაძის აქტიური და ნაყოფიერი საკონცერტო მოღვაწეობა ახლახან აღინიშნა სახელმწიფო პრემიით. ვულოცავთ მას ამ ჯილდოს და მივმართავთ რამდენიმე კითხვით.

რას გვეტყვიან თქვენი მშობლებისა და პედაგოგების შესახებ?

ბედნიერი ვარ, რომ ასეთი მშობლები მყავს, მათ მომიძღვნეს მთელი თა-



ვისი ცხოვრებმა. მიუხედავად იმისა, რომ ერთადერთი შვილი ვარ, არასოდეს მანებიერებდნენ. მზრდიდნენ მკაცრად, პატარაობიდანვე მინერგავდნენ სწრაფვას მაღალი იდეალებისაკენ. შესაძლოა ამიტომაც არასოდეს არა ვარ კმაყოფილი მიღწეულით. ნამდვილი შემოქმედება არ არსებობს მუდმივი ძიების, ფიქრის, განსჯის გარეშე. აი სწორედ ეს თვისებები გამომიძღვავეს ჩემმა მშობლებმა. რაც შეეხება პედაგოგებს — აქაც გამიმართლა. ჩემი პირველი და დაუფიწყარი მასწავლებელი იყო ქალბატონი ეკა მუხაძე, რომელთანაც, სამწუხაროდ, მხოლოდ ორი წელი ვიმეცადინე. ქალბატონი ეკა უდროოდ გარდაიცვალა. მისი სახე ყოველთვის მახსოვს და არც შეიძლება დამავიწყდეს. შემდეგ სწავლა გავაგრძელე ქ-ნ. მიაა წულუკიძესთან, რომელთანაც დღემდე ვმეგობრობ.



ელისო ბოლქვაძე

კონსერვატორიის წლები კი უკავშირდება უდიდეს მუსიკოსსა და შესანიშნავ პიროვნებას პროფესორ თენგიზ ამირეჯიბს.

ბატონი თენგიზი ნამდვილი არისტოკრატია, რაც ნათლად ჩანს მის შემოქმედებაში, უსაზღვროდ გამიმართლა, რაკი ამ დიდ პედაგოგთან ურთიერთობის საშუალება მომეცა. სწორედ მან მაზიარა მაღალი მუსიკის სამყაროს.

მისი გაკვეთილები დღესასწაულია. სიტყვებით ძნელია გადმოსცე ამ დიდი რომანტიკოსის შინაგანი ძალა და მომხიბვლელობა. ქართველი ერი ბედნიერია, თენგიზ ამირეჯიბი რომ ჰყავს, რა დასანანია, რომ ბატონი თენგიზის ჩანაწერები ასე ცოტაა რადიოსა და ტელევიზიაში. ეს პრობლემა უნდა დროულად გადაწყდეს. მაღლობას ვუხიდი მას ყველაფრისათვის, განუყოფელი გაკვეთილებისა და მზრუნველობისათვის. თენგიზ ამირეჯიბი ცოცხალი ლეგენდაა....

რა როლი შეასრულეს კონკურსებმა თქვენს მოღვაწეობაში და რომელს ანიჭებთ უპირატესობას?

პირადად ჩემს ცხოვრებაში კონკურ-

სებმა უზარმაზარი როლი შეასრულეს. კონკურსების შესახებ არსებობს სხვადასხვა აზრი. ზოგი თვლის, რომ ეს ლატარეაა, წმინდა საპორტული ხასიათის შეჯიბრებაა. რა თქმა უნდა, კონკურსი ყოველთვის არ ამართლებს, მრავლად არიან პრესტიჟული კონკურსების ლაურეატები, მაგრამ ნამდვილი მუსიკოსები კი ცოტა. სამწუხაროდ, ჩვენ ისეთ საზოგადოებაში ვიზრდებოდით, სადაც ლაურეატობის გარეშე ძნელი იყო წინსვლა და აღიარების მოპოვება, ასე იყო ყოფილ საბჭოთა კავშირში. მაგ. გლენ გულდი, საუკუნის პიანისტი — თანამედროვე პიანისმის ერთ-ერთი უდიდესი მოვლენა — არცერთი კონკურსის ლაურეატი არ ყოფილა. არტურო ბენედეტი მიქელანჯელი კი ბუზონის კონკურსის (იტალია) მეშვიდე პრემიის ლაურეატია. მიუხედავად ამგვარი პარადოქსებისა, ცხოვრება მაინც მოითხოვს ბრძოლას თვითდამკვიდრებისათვის. მართალია, ცაზე ყველა ვარსკვლავისთვისაა ადგილი, მაგრამ ვარსკვლავები ისე მომრავლდნენ, თუ ძალიან არ კაშვავებ, შეიძლება ჩაგაქრონ კიდევ. კონკურსი ერთ-ერთი გზაა დიდი ესტრადისაკენ. გამოყოფილი ჩემთვის სათაყვანო პიანისტის ვენ კლაიბერნის სახელობის

საერთაშორისო კონკურსს. მართო ის ფაქტი რად ღირს, რომ შესაძლებლობა მომეცა ჩემი თვლით მეხილა იგი და პირადად გავცნობოდი. თავად კონკურსის დონე იყო ძალიან მაღალი. ბიანისტთა წინასწარი შერჩევა ოთხი თვით ადრე მოხდა. 300-დან კონკურსზე დაშვებული იქნა 38 ბიანისტი. რაც ერთგვარ გამარჯვებას ნიშნავს. კლაიბერნის კონკურსი მსოფლიოში ცნობილია როგორც ვაჟების შეჯიბრება, ფინალში ძალიან იშვიათად გასულა ქალი-ბიანისტი. გამონაკლისია II საერთაშორისო კონკურსში გამარჯვებული, ცნობილი ბრაზილიელი ბიანისტი — ქრისტინა ორტივი.

ამ კონკურსის პოპულარობა იმითაც ვიხსენება, რომ ძლიერი სპონსორების წყალობით იგი ძალიან მდიდარია. კონკურსის მსვლელობა ფართოდ შექმნა ხოლმე მთელს ამერიკაში. ხუთი წამყვანი ტელეკომპანია ყოველდღიურად ასახავს კონკურსანტების ცხოვრებას. იქმნება ვიდეოფილმები. კონკურსს აშუქებენ ისეთი პრესტიჟული გაზეთები, როგორებიცაა „ნიუ-იორკ ტაიმსი“, „ვაშინგტონ პოსტი“, „ლოსანჯელეს ტაიმსი“, მსოფლიოს მრავალი წამყვანი მენეჯერი ესწრება ხოლმე ფინალურ ტურს. ეს კონკურსი გზას უკაფავს ახალგაზრდა ბიანისტს იმისგან დამოუკიდებლად, იმარჯვებს იგი საბოლოოდ თუ არა.

**ვენ კლაიბერნის კონკურსმა გზა დაგილოცათ ევროპისა და ამერიკის დარბაზებში. მაინც როგორ მოხდა ეს?**

ვენ კლაიბერნის კონკურსის დამთავრებისთანავე დაიწყო ჩემი საგასტროლო ცხოვრება. მიუნჰენის საკონცერტო ფორმა „კონჩერტო ვინდერშტაინმა“ მიმიწვია მილანში, მიუნჰენში, ფრანკფურტში, ლიუდვიგსჰაფენსა და პარიზში. ეს იყო ჩემი პირველი გასვლა. ეს ტურნე ჩემთვის დაუვიწყარია. გამოვდიოდი ძალიან მნიშვნელოვან დარბაზებში. მიუნჰენში კონცერტი ჩატარდა უდიდესი ტრადიციების დარბაზში „ჰერკულეს-ჰოლში“. მაინის ფრანკფურტში სოლო კონცერტი გამართო

„მოცარტსალში“. ამ დარბაზებში ვამოსვლა მეტად საპატივსმელოდ ყოველ გამოსვლას პრესაში შემდეგ დღენ მაღალი კლასის მუსიკალური კრიტიკოსები. მათ არ გამოეპარებათ თვით უმნიშვნელო, შემთხვევითი ხარვეზიც კი. მნიშვნელოვანი ფაქტია ისიც, რომ ერთი კონცერტის შესახებ იწერება რამდენიმე სტატია. გამოცხვლია რაიმე მიკერძოება და სწორედ ამითაა ფასეული გერმანული პრესა.

ძალიან საინტერესო კონცერტები მქონდა ჰელსინკში, ნიუ-მეხიკოს შტატში. ქალაქ სანტაფეში კი ვმონაწილეობდი ბეთოვენის სახელობის ფესტივალში, სადაც შევასრულე ბეთოვენის სოლ-მაჟორული კონცერტი ამერიკელ დირიჟორ უილიამ კირშესთან ერთად. ამას მოჰყვა საინტერესო კონცერტები საბერძნეთში, ვენასა და ზალცბურგში. შემდეგ კვლავ ფინეთი და ამერიკა. ამჯერად გამოვდიოდი ვაშინგტონში, კენედის ცენტრის მუსიკალურ კომპლექსში, სადაც მოღვაწეობს სახელოვანი როსტრაპოვიჩი. ეს დიდი გამოცდა იყო. წარმოადგინეთ ჩემი ბენდიერება და მღელვარება, როცა აფიშაზე აღფრედ ბრენდელის, მიცუკო უშიდას, მირელა ფრენის, იო-იომას გვერდით ჩემი საკმაოდ მოზრდილი პორტრეტიც ვიხილე. მაშინ ვიგრძენი, რომ უკან დასახევი გზა მოჭრილი მქონდა და იძულებული გავხდი ჩემი თავისთვის მეჭობნა. მოვიკრიბე ფიზიკური თუ სულიერი ძალები, რათა ამ გამოცდისთვის გამეძლო. შემდეგ გამოვედი ლოს-ანჯელესში, პასადენას დარბაზში. ამ კონცერტმა უზარმაზარი როლი ითამაშა ჩემს ცხოვრებაში. კონცერტის შემდეგ „ლოს-ანჯელეს ტაიმსში“ გაჩნდა ცნობილი კრიტიკოსის დანიელ კარიაგას სტატია, რომელმაც არ დაიშურა საქებარი ეპითეტები და ეს კონცერტი სეზონის გვირგვინად ჩათვალა. ამას მოჰყვა ერთთვიანი ტურნე პრადის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, ამერიკის სხვა შტატებშიც მიმიწვიეს სოლო კონცერტებით. დაუვიწყარია პუორტო-რიკოში მონაწილე-

ობა პაბლო კაზალის სახელობის საერთაშორისო ფესტივალზე. არ შემოიძლია არ ვახსენო პარიზში, იუნესკოს დარბაზში გამართული კონცერტი, სადაც წილად მხვდა ბედნიერება გამოვსულიყავი ლ. ისაკიძესთან, მ. ქასრაშვილთან, ზ. სოტკილავასთან, პ. ბურჭულაძესთან და სახელმწიფო კვარტეტთან ერთად.

სახელმწიფო სიმებიან კვარტეტთან ერთად არაერთხელ დამიკრავს როგორც საქართველოში, ასევე ავსტრიაში და საბერძნეთში. ეს იყო დაუვიწყარი კონცერტები.

**არ როლს თამაშობს მსმენელი თქვენს ცხოვრებაში?**

მსმენელი უდიდეს როლს თამაშობს ყველა მუსიკოსის ცხოვრებაში მე გამოთქმისი არა ვარ. მუსიკოსის მთავარი ამოცანაა დაინტერესოს მსმენელი თავისი შემოქმედებით და მოასმენინოს ის, რასაც ასრულებს. მომზადების დონის მიუხედავად, მსმენელი ინტუიტურად სწორად აღიქვამს ამა თუ იმ არტისტის შინაგან სამყაროს. ყოველ მუსიკოსს შეგნებული უნდა ჰქონდეს თავისი მისია — აზიაროს მსმენელი დიდი მუსიკის იდეალებს. მან უნდა გასცეს ყველაფერი, რაც კი გააჩნია.

ქართველი მსმენელი დიდ ტრადიციებზეა აღზრდილი, მაგრამ ამ ბოლო წლებში მაკვირვებს მისი რეაქციები. ინტერესს იჩენს მხოლოდ იმ მუსიკოსების მიმართ, რომლებმაც საზღვარგარეთ მიაღწიეს აღიარებას. ხშირად ყურადღების მიღმა ვტოვებთ შინ დარჩენილ ნიჭიერ მუსიკოსებს, რომლებიც არ ჩამოუვარდებიან „უცხოეთში“ მოღვაწე თანამემამულეებს. ქართველ მსმენელს ერთგვარად აკლია ჯანსაღი ანალიზის უნარი.

ამერიკელი მსმენელი ძალიან ჰრეულია. საქმე ის არის, რომ მათ დიდი და მრავალრიცხოვანი დარბაზები უყვართ. რეკლამის წყალობით დარბაზები ყოველთვის სავსეა. საერთოდ ამერიკელი და ევროპელი მსმენელი რეკლამას დიდ ყურადღებას აქცევს. რეკლამა მსმენელს წინასწარ უქმნის დადებით და-

მოკიდებულებას ამა თუ იმ მუსიკოსის მიმართ. იქ მსმენელს ტაშის დაქვანება ეზარება. უშუალოდ გამოხატავს ფართოვანებას, სხვადასხვა ხერხს მიმართავს, რათა დიდხანს გაგაჩეროს სცენაზე. დასაუღეთის მსმენელს აქვს მოსმენის კულტურა.

**რომელ დირიჟორს გამოარჩევდით იმათ შორის, ვისთანაც დაგიკრავთ?**

დირიჟორებთან შემოქმედებით ურთიერთობას ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ორკესტრთან დაკვრა უდიდეს საამოვნებას მანიჭებს. როცა ჩემსა და დირიჟორს შორის უხილავი ძაფები იბმება, მაშინ იწყება შემოქმედებითი აღმაფერხვა. თუ ეს არ ხდება, კონცერტიც უფერული გამოდის. დაუვიწყარია შეხვედრები პრატის სიმფონიური ორკესტრის მთავარ დირიჟორთან — პეტრ ალტრიხტერთან. ჩვენ გვქონდა 15 კონცერტი ერთი თვის განმავლობაში. ამის დაეწყოება შეუძლებელია. სწორედ მისმა შინაგანმა ძალამ გამაძლებინა ამ ტურნეს დროს. იგი საინტერესო მუსიკოსია, მაღალი დონის პროფესიონალი, რაფინირებული არტისტი.

სიყვარულით და მაღლიერების გრძნობით ვარ გამსჭვალული ბატონ ჯანსუღ კახიძის მიმართ. დიდ მადლობას ვუხდით ამ ძლიერ პიროვნებასა და უდიდეს დირიჟორს. ჯანსუღ კახიძე ისეთი მუსიკოსია, რომელიც ყოველთვის გაკვირვებს თავისი ტალანტით, ნებისყოფით. იგი იმორჩილებს შემსრულებლებსაც და მსმენელებსაც. ბნ ჯანსუღ კახიძესთან მუშაობა დიდი სკოლაა. ვიმედოვნებ, რომ მომეცემა მასთან თანამშრომლობის საშუალება.

**მუსიკირების რომელ ფორმას ანიჭებთ უპირატესობას?**

სოლო კონცერტების დროს შინაგანად უფრო თავისუფალი ვარ, რადგან ჩემს თავს ვეკუთვნი. ანსამბლებში კი მაინტერესებს პარტნიორებთან ურთიერთობა. ეს პროცესი ძალზე საინტერესოა. ანსამბლური მუსიკირებისადმი სიყვარული კამოიღვივა შესანიშნავად მუსიკოსმა ნანა ხუბუტიამ, რომლის სტუდენტიც ვიყავი კონსერვატორია-



ში. ნანა ხუბუტია ნამდვილი ხელოვანია. იგი პირნათლად და დიდი აღმაფრენით ემსახურება თავის საქმეს. შეუძლებელია არ გადმოგედოს ეს აღმაფრენა. ჩემთვის ძვირფასია ქ-ნ ნანასთან შეგობრობა.

**როგორია თქვენი სულიერი მდგომარეობა კონცერტის წინ?**

კონცერტის წინ ძალზე დაძაბული ვარ. ველავ, განსაკუთრებით მაშინ, როცა კარგად არა ვარ მომზადებული ფსიქოლოგიურად. ზოგჯერ ხელს მიშლის ერთგვარი „გაფანტულობა“. დღევა დამოკიდებულია საკონცერტო პროგრამის მომზადების ხარისხზეც. რაც უფრო ღრმად მაქვს გააზრებული, მით უფრო უკეთ ვაზერხებ სათქმელის გამოხატვას. ასეთ დროს ესტრადაზე შემოქმედებითი აღმაფრენა მეუფლებს. ეს არის დიდი ზეიმი, რისთვისაც ღირს სიცოცხლე.

**თქვენი საყვარელი კომპოზიტორი?**

ბევრი საყვარელი კომპოზიტორი მყავს. არის პერიოდები, როცა ამა თუ იმ კომპოზიტორის სამყარო ჩემთვის განსაკუთრებით ახლობელი ხდება.

**ამჯერად რომელი ეპოქის მუსიკა გიზიდავთ?**

ნება მომეცით არაფერი ვთქვა ჩემს ამჟამინდელ პროგრამაზე, რომელიც განსხვავდება თავისი შინაარსითაც და მიმართულებითაც. ამჟამად ჩემში რაღაც ძვრები ხდება, ვერიდები კონცერტებზე დაკვრასაც კი.

**დაასახელეთ თქვენი საყვარელი პიანისტები...**

ელენ გულდი, ბუზონი, გოროვიცი, რიხტერი, ვილელსი, მარტა არგერისი რადუ ლუჰუ, კლარა პასკალი, მურაი პერაია, მიხეილ პლეტნიოვი, პასკალ დე ვუაიონი და სხვა.

**ნაწარმოებების სწავლის პროცესში თუ სარგებლობთ სხვათა ინტერპრეტაციებით?**

მე ვთვლი, რომ ეს დიდი შეცდომაა. როცა ნაწარმოების სწავლას იწყებ, გაუმართლებელია სხვა პიანისტების მოსმენა. შეუძლებელია არ მოექცე გავლენის ქვეშ, მით უმეტეს, თუ

საქმე გვაქვს მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე პიანისტთან, მაგრამ როცა ავითვისებ ნაწარმოებს და უკვე ჩამოყალიბდება ჩემი კონცეფცია, აუცილებლად ვისმენ სხვათა ინტერპრეტაციებს. რაც უფრო მეტს ვისმენ, მით უფრო მყარდება ჩემი მიდგომა.

**თქვენს პიანოში მოხსნილია ტექნიკური პრობლემები, როგორ მიაღწიეთ ამას?**

ტექნიკური პრობლემა არასოდეს არ უნდა იდგეს განყენებულად. მექანიკური და ხანგრძლივი დაკვრა ტექნიკას არ სრულყოფს. ეს შესაძლებელია მხოლოდ გონებისა და სმენის ერთობლივი დაძაბვის შედეგად. რა თქმა უნდა, არსებობს ბუნებრივი ტექნიკა, საკმაოდ მოქნილი ხელები მაქვს, რაც ძალიან მეხმარება სირთულეების გადალახვაში.

**გარდა მუსიკისა რა გიტაცებთ?**

პოეზია, ეს არ არის შემთხვევითი. მამაჩემი ზაურ ბოლქვაძე — პოეტი. ვიზრდებოდი მწერლების გარემოცვაში, ლიტერატურასა და პოეზიას ბავშვობიდან ვეზიარე.

**თქვენ თვითონ როგორ დაახასიათებთ საკუთარ შემოქმედებას?**

— ბევრი ნაკლი მაქვს. ზოგჯერ არა ვარ სათანადოდ მობილიზებული. ხშირად ვარ ზედმეტად ემოციური, ბევრი ენერჯია მეხარჯება წვრილმანებზე, რომლებსაც მე თვითონ ვიქმნი.

ჩემს თავს ვუსურვებდი მეტ ჩაღრმავებასა და თავგანწირვას, რაც დამეხმარება ნაკლოვანებების აღმოფხვრაში. უნდა ვიყო უფრო მეტად გაწონასწორებული. ვცდილობ, ამ მიმართულებითაც აღვზარდო ჩემი თავი.

**— 26 წლის ასაკში ბევრი მოასწარი, მაგრამ ეს მაინც თქვენი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისია. როგორ გესახებათ თქვენი მომავალი?**

— მიზანდასახულად უნდა გავუყუვე ძიების, ფიქრის, უმალღესი იდეალებისაკენ სწრაფვის გზას. ამას ვუსურვებ ჩემს თავს.

**ინტერვიუს უძღვებოდა  
გვანცა ღვინჯილია.**

# კობე მარჯანიშვილის ფოლკლორული ძიებანი

ზურაბ ზანგურაშვილი

ჩვენი მიზანია დიდი რეესორის მემკვიდრეობიდან გამოვიკვლიოთ მისი შემოქმედების ფოლკლორული ძიებანი. ვფიქრობთ, ამ საკითხის გარკვევა ნათლად დაგვანახებს, თუ რამდენად ღრმად იყო დაკავშირებული მარჯანიშვილი ხალხურ, ეროვნულ აზროვნებასთან. მარჯანიშვილის ფოლკლორული ძიებანი ცხადყოფენ მის ეროვნულ ფენომენს. მისი ფოლკლორული ძიებანი, ეროვნული გენების გრძნობაა. კ. მარჯანიშვილის გატაცება მასობრივი სახალხო სანახაობით არ იყო შემთხვევითი. ამ სანახაობათა შესახებ ე. გუგუშვილი წერს: „ეს მასობრივი დღესასწაულები, უბრალოდ დემონსტრაცია, უბრალოდ თავმოყრა არ გახლავთ. ეს სანახაობაა, ეს თეატრია“<sup>1</sup>.

კობე მარჯანიშვილმა კახეთში ნახა და შეიგრძნო მასობრივი საკარნავალო დღესასწაულთა მშვენიერება. ბერიკაობამ და ყენრობამ შთააგონა ბევრი რამ, რომელიც თანდათანობით ვლინდებოდა მის შემოქმედებაში.

კ. მარჯანიშვილი საქართველოში ჩამოსვლისთანავე დაუკავშირდა გრ. რობაქიძეს. მათი პირველი შემოქმედებითი შეხვედრა „ლონდასთან“ არის დაკავშირებული. „ლონდას“ მითოსურკ საფუძველი აღლევებდა მარჯანიშვილს.

„ლონდაში“ ახალი რიტმია, ლონდაში ახალი პლასტიკა, ლონდაში ახალი წაკითხვაა“ — წერდა მარჯანიშვილი. „ლონდას“ ლეგენდა შორეულად უკავშირდებოდა „სურამის ციხის“ ლეგენდას. თუმც ამ ორ ლეგენდას აერთიანებდა ეროვნული იდეალი, მისი პატრიოტული არსი.

კ. მარჯანიშვილი ნიღბებს იყენებს მოლიერის „გააზნაურებულ მდაბიოში“. ამ სპექტაკლის შესახებ წერილს აქვეყნებს გრ. რობაქიძე. ვფიქრობ, ეს არ იყო შემთხვევითი.

როცა კ. მარჯანიშვილის ფოლკლორულ ძიებებზე ვლაპარაკობთ, ძირითადად ვგულისხმობთ სპექტაკლებს—ი. გედევანიშვილის „სინათლეს“, პანტომიმას „მზეთამზეს“, „არსენას ლექს“ და „ხანძარს“.

საერთოდ ი. გედევანიშვილის „სინათლემ“ დიდი ინტერესი გამოიწვია. ამ ზღაპარს უჩვეულო წარმატება ხვდა წილად.

პირველად ვ. შალიკაშვილმა დადგა ი. გედევანიშვილის „სინათლე“. მას ყოველთვის სურდა ხალხური ზღაპრის დადგმა და არაერთხელ უცდია მისი განხორციელება. ლ. ქიანელს და უწერია ზღაპრულ-ფანტასტიკური ხასიათის პიესა „სამდიდიშვილი“, ვ. შალიკაშვილის ხსოვნის საღამოზე ლ. ქი-

აჩეღმა მოიგონა: „სამდიდრეის“ ამბავი დაჩრდილა „სინათლემ“, იგივე ფანტასტიკურ-ზღაპრული ელემენტების შემცველმა პიესამ, მაგრამ თეატრისათვის უფრო მოსახერხებელმა<sup>2</sup>“, მაშინ „სინათლის“ მსგავსი სპექტაკლები ბევრი არ იდგმებოდა. რეცენზენტების აზრით „ეს პირველი მაგალითი იყო, რომ პიესა მუსიკითა და ცეკვით დაიდგა და ხალხიც ეტანებოდა“. დამსწრეთა აზრით პირველად დაიდგა „სპექტაკლი ცეკვით, სიმღერით და ორკესტრით“ (ნ. გვარამია). წარმოდგენაში ფოლკლორულის მძლავრობამ არაჩვეულებრივი ეფექტი მოახდინა. მყუდრებული მიაწყდა თეატრს, თითქოს დიდი ხანი ელოდა ფოლკლორს სცენაზე.

„სინათლის“ ირგვლივ გაიმართა მწვავე დისკუსია. გრ. რობაქიძემ მკაცრად გააკრიტიკა იგი. ეს მეტად საინტერესო ფაქტია და რაკი იგი დაკავშირებულია გრ. რობაქიძის პოზიციასთან, ხოლო არაპირდაპირ — მარჯანიშვილთან, უფრო დეტალურად უნდა შევეხეთ.

„სინათლემ“ უჩვენეს თბილისში, ქუთაისში და სხვა ქალაქებშიც. წარმატება ყველგან დიდი გახლდათ.

„დაუჩერებელი ამბავი მოხდა წელს ქართული თეატრის ცხოვრებაში. მეცხრეჯერ (ერთ თვეში) წარმოდგინეს ახალი პიესა „სინათლემ“ და ხალხი კიდევ გულწაქალებულია, რადგან უბილეთობის გამო ბევრს ჯერ კიდევ არ უნახავს ეს პიესა, თითქმის ერთი თვის განმავლობაში ცხრაჯერ იდგმება ერთი და იგივე პიესა და თეატრი მუდამ გაქედნილია ხალხით“. რამ გამოიწვია ეს? „პიესა თავიდან ბოლომდე ეროვნული ხასიათით არის გაქედნილი“, „საუცხოო იდეაა ზღაპრულ ფორმაში ჩამოსხმული“<sup>3</sup>.

„გედევანიშვილი და შალიკაშვილი— აი, ეს ორი სახელი, რომელიც დღეს ყველას იმედს უზადებს, ყველას სიამოვნებას ჰკვრის და მართლაც, ჩვენს სცენაზე და დრამატურგიაში ესენი ახალი შკოლის შემქმნელნი არიან“<sup>4</sup>.

პრესაში ხშირად შენიშნავენ, რომ „პირველად იდგმება მუსიკით, ხორხორულად და ბალეტით“. მაგრამ, როგორც ირკვევა, მარტო ეს არ იყო წარმატების მიზეზი. მოხდა ზღაპართან, ქორეოგრაფიისა და მუსიკის სინთეზი.

ახლოს იდგნენ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ფოლკლორული ძიებანი. უპირველესად ეს სპექტაკლების ცეკვით მოძრაობებს ეხება, რომელიც მეცნიერულად არის ახსნა და გააზრებული მ. კალანდარიშვილის წიგნში „სანდრო ახმეტელის რეჟისურის პრობლემა“<sup>5</sup> მკვლევარს მიაჩნია, რომ ახმეტელის წარმოდგენების ცეკვითი მოძრაობა დიდ გავლენას ახდენს შემდგომი წლების ქართულ თეატრზე, კერძოდ რ. სტურუას შემოქმედებაზე.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის დამოკიდებულება გრ. რობაქიძის შემოქმედებისადმი აიხსნება „შინაგანი წყაროებისადმი“ ერთგულების იმ პრინციპით, რომლის გარეშეც წარმოდგენილია დიდ რეჟისორთა ფოლკლორული ძიებანი.

თუ რატომ არ მოეწონა გრ. რობაქიძის პიესა და სპექტაკლი, ძნელი ასახსნელია, მას ხომ თავად იტაცებდა ფოლკლორი და მოსწონდა სცენაზე მისი წარმოდგენის რღვა.

გრ. რობაქიძემ 1914 წლის 19 ივნისს ქუთაისში წაიკითხა სპეციალური საჯარო ლექცია, რომელიც „სინათლემ“ მიეძღვნა. ლექციის შესახებ პრესაში გამოქვეყნდა ფნორმაცია (გაზ. „აზრი“, 1914, № 77).

გრ. რობაქიძემ ამტკიცებდა: 1. „სინათლემ“ დრამა არ არის. 2. იგი არც ზღაპარია, 3. „სინათლემ“ სიმბოლისტური ნაწარმოებია არ არის. 4. „სინათლემ“ იწვევს მხოლოდ ფიზიოლოგიურ ნაციონალიზმს და როგორც ასეთი, რყვნის ნაციონალურ გრძნობას. „სინათლემში“ არავითარი მხატვრული, ზღაპრული მთლიანობა არ არის.

გრ. რობაქიძეს წერილით უპასუხა ი. გედევანიშვილმა. მას „დამსამარებელი“ უწოდა. პესუხში აღნიშნულია, რომ ლექტორს სპექტაკლმა უკვე გა-

სცა პასუხიო. რატომ დადის მაყურებელი, თუ არ ვარგა, რატომ არის აღფრთოვანებული, — თუ არ მოსწონს? განსაკუთრებით გულსატკეპნია, რომ პიესა ეროვნული გრძნობის შეურაცხყოფად მიუჩნევია ლექტორს. «გრ. რომაქიძისთვის ეროვნული გრძნობა უღიძეს ღირებულებას წარმოადგენს, მე, დარწმუნებული ვარ ამავში. მაშ, რაღად სდუმდა აქნობამდის გრ. რომაქიძე. როგორ, „სინათლე“ თითქმის ზედიზედ იდგმებოდა სამი თვის განმავლობაში, აუარებელი ხალხი ესწრებოდა, ეროვნული გრძნობა „იხრწნებოდა“, „ირყენებოდა“ და გრ. რომაქიძე, რომელსაც ერთი ლექციით შეეძლო ამ მიზეზს აღმოეხვრა-დასამარება — სდუმდა. ჩუორედ ვითხრათ, დიდი ცოდვია მისთვის, ვისაც ეროვნული გრძნობა ღირებულებად მიაჩნია».

გავიდა დრო, 1921-22 წლებში რუსთაველის თეატრმა დადგა „სინათლე“ ორივე ნაწილი (რეჟ. კ. ანდრონიკაშვილი). 1924-1925 წწ. სეზონში მარჯანიშვილმა დადგა ი. გედევანიშვილის „სინათლე“ (I ნაწილი).

როგორც სარეპეტიციო დღიურებიდან ირკვევა, სპექტაკლის დადგმებში მონაწილეობა მიუღია ს. ახმეტელსაც. „ეთხოვოს ალ. ახმეტელს გადასინჯოს „სინათლის“ ტექსტი და შეიტანოს სათანადო შესწორებანი“.<sup>7</sup> ოფიციალურ ცნობებშიც წერია: „სინათლე“ — დადგმა კ. მარჯანიშვილის და ალ. ახმეტელის“.

ჩვენთვის უცნობია, როგორი იყო გრ. რომაქიძის რეაქცია, როცა მარჯანიშვილმა, მისთვის ახლობელმა აღამიანმა დადგა პიესა, რომელიც ასე მკაცრად გააკრიტიკა. იქნებ ის, აღარ იყო ისე რადიკალურად განწყობილი ფიზიოლოგიური „ნაციონალიზმისადმი“ როგორც მანამდე?

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის დაინტერესება „სინათლით“ თავსდება მათი ფოლკლორული ძიებების რკალში.

სპექტაკლში მონაწილეობდნენ უკეთესო ძალები. უ. ჩხეიძე გიმშერი, დავრიში — ა. ნოზაძე, ეშმაკი — ვ. გომიაშვილი, პირიმზე — ვ. ანჯაფარიძე, ანკარა — თ. ჭავჭავაძე და სხვები. პიესაში გამოყვანილია ხალხური ზღაპრის გმირები გველეშაპი, ჯადოქარი და სხვები, პიესაში ბევრი რამ შეცვალეს. საინტერესოა ჩანაწერი სპექტაკლის შესახებ: „პიესას დაემატა მრავალი ადგილი, როგორც ტექსტის მხრივ, ისე ასრულების გაგებაში. პიესაში მაგ. არ არის I მოქ. ფერებისათვის ტექსტი. ამ წარმოდგენაში კი რეჟისორებმა დაუმატეს, რომელიმე მოქმედებას. დამატებები ანსახიერებდა მთავარს, ბ. მაღლაკელიძე — მხედარს (წყრილა), თ. ჭავჭავაძე — წყალს (ანკარა), ჯოჯოხეთში I ეშმაკს დაემატა სახასიათო სიტყვები ტფილისელი ვაჟრისა (სომეხის), II ეშმაკი გამოყვანილი იქნა კომპოზიტორად, რომელსაც ჰქონდა შესაფერისი ტექსტი, III ეშმაკი — გოროდოვოდ, IV ეშმაკი — არც იქით — არც აქეთ და სხვა. პიესაში დამატებული იქნა II სურათი I მოქმედებისა: დედოფლის მიერ ვარდის მოწყვეტა და შექება, III მოქ. სალამურის დაკვრის დროს საქმლის გაჩენა, ჩნდება ინტერმედია, არის პანტომიმური სურათი. მხატვარი იყო ი. გამრეკელი. პიესის დადგმამ განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია საზოგადოებისაგან“.

კ. მარჯანიშვილის განმარტებით, „სინათლე“ არ უნდა დამსგავსებოდა აღრეულ დადგმებს. მიაჩნდა, რომ ძველ დადგმებს ბალეტის ხასიათი ჰქონდა. ახალ სპექტაკლში ფერიებს ქალების ნაცვლად ვაყები თამაშობდნენ. სპექტაკლში იყო გამოყენებული სალამური. წარმოდგენის ეს დეტალიც ძველი ფოლკლორიდანაა აღებული.

„სინათლის“ დადგმაშიც იყო გამოყენებული ინტერმედია და პანტომიმური სცენები, რომლებიც მუსიკის თანხლებით იქმნებოდა“.<sup>8</sup>

პანტომიმასა და ინტერმედიაში უხვად იყო გამოყენებული ფოლკლო-

რული ტრადიცია, მაგრამ რა თქმა უნდა დიდი რეჟისორების შემოქმედებაში გარდაქმნილი.

„სინათლის“ მხოლოდ პირველი ნაწილი დაიდგა. ჩაფიქრებული იყო მეორე ნაწილის დადგმა.

განსხვავებულ სანახაობათა ფორმის ძიების პროცესი თითქმის მთელ საუკუნეს მოიცავს. ხალხი ეძებს საშუალებას, გაამდიდროს თავისი „არტი-სტული“ შესაძლებლობა. ეს არის ინტერესების გაფართოების, ცხოვრებაში სანახაობითი კულტურის წარმოჩენისაკენ სწრაფვის ტენდენცია, ამასთანავე, გართობის სურვილიც. ისინი ცალ-ცალკე კი არ არიან, არამედ ერთ მთლიანობას ქმნიან.

მე-19 საუკუნის „სანახაობითი კულტურის მრავალი ფორმა შემონახა ისტორიამ. იყო პანტომიმის, თოჯინების და სხვა თეატრების შექმნის წარმატებული ცდები. ყოველივე ეს ხდებოდა პროფესიული თეატრის გვერდით. ზოგჯერ მას, სცვლიდა კიდევ.

პანტომიმის თეატრისადმი ინტერესი მუდამ დიდი იყო. იგი წარმოადგენდა ხალხის საყვარელ სანახაობას, ამიტომ ჰპოვა გავრცელება.

პანტომიმური სანახაობის შესახებ მდიდარი ცნობებია შემონახული „ბალავარიანში“. აღწერილია რამდენიმე განყოფილებისაგან შემდგარი პანტომიმური სანახაობა. ქალები ასრულებდნენ კაცების როლებს. „ქალნი მეგოსნენნი და მეჩანგენი „ეჩუენნიან სამოსლითა და სახითა მამაკაცობრივითა“. მემგოსნე ქალები სასახლის კარის როკვით წარმოდგენაში გამოდიან მამაკაცებად გადაცმულნი და სახეშეცვლილინი“<sup>9</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ რელოგიური დოკუმენტის მიხედვით იკრძალებოდა ქალის მიერ მამაკაცის ტანსაცმლით გამოსვლა, იგი მაინც სრულდებოდა. გრიმისა და კოსტიუმების გამოყენების ტრადიცია გრძელდებოდა. განსაკუთრებით საინტერესოა მეორე განყოფილება, სადაც მემგოსნენი და მეჩანგე ქალები წარმოადგენდ-

ნენ ბრძოლის სცენებს. ისინი გამოხატავდნენ სალაშქრო ამბებს. ამ სანახაობასაც ჰქონდა თავისი ტრადიცია და გრძელდებოდა შემდგომაც. ძველი ბერძენი ისტორიკოსი ქსენოფონტე მოსანიკების შესახებ წერს, რომ ისინი ქოროს მსგავსად ეწყობოდნენ პირისპირ, ცეკვავდნენ და მღეროდნენ. „ცეკვას იწყებდნენ სადაც არ უნდა ყოფილიყო, თითქოს სხვებისთვის უნდოდათ ეჩვენებინათ თავიანთი ხელოვნება“.

ჩანს, რომ „სხვისთვის ჩვენება“ თავიდანვე ძლიერი ეროვნული ფენომენი იყო, რომელიც შემდგომ უფრო გაღრმავდა და განმტკიცდა.

პანტომიმით სრულდებოდა არა მხოლოდ სალაშქრო, არამედ სამონადირო და სხვა ხასიათის სურათები. დ. ჯანელიძის გამოკვლევით „პარისის მიერ სილამაზით რჩეულისათვის ვაშლის გადაცემის სიუჟეტი ქართული პანტომიმის ხელოვნებაში იმდენად თვითმყოფადია, რომ იგი ხალხურ სანახაობაშიც დამკვიდრებულა. ულამაზესისათვის ვაშლის მიკუთვნება ასახულია ხალხურ საცეკვაო სიმღერაში („სათამაშო ვაშლი მქონდა, შენსკენ გადმომივარდა, თუ შენ ჩემი არ გახდები, ფესვიც ამოგივარდა“).

დ. ჯანელიძე პარალელს ავლებს „ბალავარიანში“ აღწერილ პანტომიმურ სურათებსა და ქართულ საფუნდო სიმღერა-ცეკვებს შორის (მაგ. „სებრო, სებრო, ქალისებრო...“) და სხვა სიუჟეტებთან. პარალელი საფუძვლიანია თუნდაც ამ ფაქტობრივი მასალითაც კი.

არსებობდა პანტომიმია „ოქროს ვაშლის“ სხვადასხვა ვარიანტები, რომლებიც სხვადასხვა საუკუნეებში განსხვავებულ ელფერს იძენდნენ. პიესაში „სამსახეობა რაინდისა“ ხუმარა მეხაძე ასევე ხუმარა თავქვაძეს მიმართავს: „მწადს გაქო: შენ ხარ ვაშლი ოქროის მზის, რომლის ზედასა ეწერა: მე ვარო მზის, იქ სამნი ისხდნენ, დღე იყო ქორწილის“.

სასახლის კარის წარმოდგენა „ოქ-



როს ვაწლი“ იმდენად საზეიმო იყო, რომ მას ფართო მასშტაბი ჰქონდა.

საქართველოს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა როგორც ბერძნულ, ისე აღმოსავლურ სამყაროსთან. ბუნებრივია ხდებოდა ურთიერთგავლენაც. მაგრამ ქართველი მას ითავისებდა და ამოღებდა. პანტომიმურ წარმოდგენებში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ცეკვასა და სიმღერას, რომელიც ქართველი კაცისათვის დაბადებიდანვე თანდაყოლილი ნიჭია. XI-XIII საუკუნეებში პანტომიმურ სანახაობას უმაღლეს წერტილზე მიუღწევია.

ყოველივე ეს მეტყველებს ქართული თეატრალური ფოლკლორის სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებაზე, რომელიც ყვენობისა და ბერეკობის ნიშნების მსგავსად გაივლის რა განვითარების ხანგრძლივ პროცესს XX საუკუნის 20-იან წლებში, ფოლკლორისადმი ინტერესის გაძლიერების პერიოდში, იწყებს სათავეებისაკენ მიბრუნებას (გამოჩენილი რეჟისორები სპექტაკლში გამოიყენებენ ხალხურ საუნჯეს). პირველი — კ. მარჯანიშვილი იწყებს პანტომიმური სპექტაკლის დადგმას. 1926 წელს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა ძალებით დგამს პანტომიმის „მზეთამზე“, ხოლო 1930 წელს მეორე დრამის თეატრში „ხანძარს“.

„მზეთამზე“-ზე მუშაობა 1923 წელს დაიწყო. მუსიკის ავტორი თ. ვახვაჩიშვილი მოგვითხრობს, რომ ბორჯომში ყოფნის დროს, ერთ დღეს გადაუწყვეტიათ მზეთამზის ნახვა“. პორიზონტზე აღმართულიყო მწვანე მთა, რომელზედაც კიბეობდა ახალ ამოსული მზის სხივები, მთის კალთებზე შეფენილი იყო პატარა სოფელი, აგრეთვე მზეთა-მზედ წოდებული.

—აი, ესეც მზეთა-მზე, — თქვა კოტემ — ხომ შესანიშნავია! მომაჯადოებელი სილამაზისა, მე პირდაპირ შეყვარებული ვარ, თითქოს ქალი ყოფილიყოს... კოტემ ასევე მიამბო ამ მთის ლეგენდა, რომელშიც მოთხრობილია

მეფის ასულ მზეთა-მზის თავგადასავალი.

მეფის ასული მზეთა-მზის სამეფო ბელო ნაყოფიერი და მზიური ყოფილა, ასულს სილამაზითა და სიბრძნით ყველა იხიბლებოდა: არა მარტო ხალხი, არამედ მეზობელი ქვეყნის მმართველი თემურ მრისხანეცკი, რომელსაც ეწადა მზეთა-მზეს დაუფლებოდა“.<sup>10</sup>

პროფესიული თეატრისა და ხალხური წეს-ჩვეულებების დაკავშირების პრობლემამ ერთ-ერთი უპირველესი იყო რეჟისორისა და კომპოზიტორისათვის. ამიტომ ფოლკლორისადმი ყურადღება არსად არ შენელებულა. „სცენებში დიდი ადგილი ეკირა ყოფის დამახასიათებელ დეტალებს. მზეთა-მზეს (თ. წულუკიძე) და თენგიზის (გრ. ლალიძე) ქორწინების სცენა რეჟისორმა გამოიყენა იმ მიზნით, რომ ტრადიციული წესჩვეულება მუსიკისა და ცეკვების თანხლებით წარმოედგინა. ტაძრის ნანგრევების სცენა, რომელიც შემდეგ მიმდინარეობდა, გვევლინებოდა, როგორც გარდაცვლილთა დატირების ტრადიციული წეს-ჩვეულება. მოზარე ქალები განასახიერებდნენ დახოცილი გმირების გამოდამწუხრებული სამშობლოს სიმბოლოს“<sup>11</sup>.

ფოლკლორი პირდაპირ ვერ დამკვიდრდებოდა. მართალია მან განიცადა სერიოზული ტრანსფორმაცია, მაგრამ საფუძველი მაინც ხალხური თქმულება იყო. სხვანაირად არც შეიძლებოდა.

„მზეთამზის“ რეპეტიციები, რომელიც თ. ვახვაჩიშვილს ჩაუწყვრია, გვიხსნის რეჟისორების ბუნებას, მათ მეთოდს, მუშაობის სტილს და რაც მთავარია, პოზიციას. როგორც აღვნიშნეთ, კ. მარჯანიშვილი ცდილობდა ხალხურ თქმულებაში ჭამოეხატა წარსულიცა და თანადროულიც ერთსა და იმავე დროს. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე, როცა კ. მარჯანიშვილს არ მოეწონა მსახიობები — შესძახა: „გააჩერეთ! გააჩერეთ! — დაიყვირა კოტემ, — ვერ ვარჩევ, რომელია ქართველი, რომელია მტერი.

მუსიკას ყურს რატომ არ უგდებთ?  
მრთ-მრთი მამობარი — მუსიკა  
ყველასთვის ერთი და იგივეა.

ბ. მარჯანიშვილი — მუსიკა ერთია, მაგრამ სხვადასხვანაირად აღიქმება. მაღლაკელიძე, შენ ვის თამაშობ?

ბ. მაღლაკელიძე — სპარსელ მეომარს — მთავარსარდალს.

ბ. მარჯანიშვილი — მუსიკას ყური კარგად დაუგდე და მითხარი, რას გეკარნახობს?

ბ. მაღლაკელიძე — მუსიკას კარგად ვიცი. ამაზე მიფიქრია. მე მინდა განვასახიერო პატივმოყვარე, მკაცრი და ეშმაკი ადამიანი.

ბ. მარჯანიშვილი — გინდა, მაგრამ ვერ ახერხებ.

ბ. მაღლაკელიძე — რიტმი ხელს მიშლის.

ბ. მარჯანიშვილი — მელოდია კი მოგწონს?

ბ. მაღლაკელიძე — მელოდია მომწონს.

ბ. მარჯანიშვილი — მელოდიას ვაპყვი! ყველა თავის ინსტინქტს მისდევს — სიხარულს, სიმკაცრეს, ეშმაკობას... მუსიკა ხომ გეხმარება? შესანიშნავია. დავადგინოთ: მელოდია სულის ამსახველია, ხოლო რიტმი — ნებისყოფისა. ამ სცენაში ყველა ქართველს ერთი მისწრაფება აქვს — სამშობლოს კეთილდღეობის დაცვა. ამიტომაც მეომრებს იერიშის რიტმი უნდა ჰქონდეთ.“

ქართული ხალხური თქმულების სანახაობით კულტურად გარდაქმნა, მისი საწყისების შენარჩუნება და ხელოვნებით ახალ სფეროში გამოვლენა საესეზობის ბუნებრივად თავსდება იმ საერთო ტენდენციაში, რომელიც 20-30-წლების ქართულ თეატრში იყო დამკვიდრებული.

პრესა, როგორც აღვნიშნეთ, ფართოდ გამოეხმაურა წარმოდგენას. ყველაგან აღინიშნა პანტომიმის, როგორც „ახალი ხილის“ მნიშვნელობა. მიაჩნდათ, რომ „სპექტაკლის“ დადებითი მხარეა პანტომიმის შესრულება,

როგორც ცალკე როლების, ისე ჯგუფური სცენების, მკაცრი დისციპლინის სცენაზე მოქმედების დროს. მალიან კარგია სინათლის ეფექტები“. აი, რას წერდა ალ. ახმეტელი აქტიორულ შესრულებაზე: „ცალკე შემსრულებელთა შორის აღვნიშნოთ თაყიშვილი (ფატმანი) — საუცხოო პლასტიკა, მრავალგვარი მეტყველი ლირიკა. წულუკიძე მზეთამზე — ლამაზი პლასტიკა, გულწრფელობა და სისადავე როლის გადმოცემაში“<sup>12</sup>.

ი. იმედაშვილმაც შეაქო სპექტაკლი. განსაკუთრებით გამოყო „მხატვარ დ. შევარდნაძის ტანისამოსის ესკიზი, სადაც ქართული ტანისამოსის სტილი და ფერი დაცულია. იგი ახლოსაა XII საუკუნის საგარდერობო ხელოვნებასთან“. აქაც ქართულ სტილზეა ლაპარაკი.

ძალიან მნიშვნელოვანია ამ სპექტაკლზე ი. გედევანიშვილის აზრი: „მზეთამზე“ ქართული ხელოვნების მაღალი მიჯნაა ძველსა და ახალ თეატრს შორის“.

ასე შეერწყა ერთმანეთს ფოლკლორული და თეატრალური სანახაობა, ძველი და ახალი. ის „მაღალი მიჯნა“, რაზედაც მიუთითებს ი. იმედაშვილი სწორედ წამანდობლივი წარმატებაა ფოლკლორული მოტივების დამკვიდრების საქმეში.

ამრიგად, კ. მარჯანიშვილმა და ს. ახმეტელმა „მზეთამის“ სახით აღადგინეს და ახლებურად გაიაზრეს პანტომიმური წარმოდგენების უძველესი ქართული ტრადიცია. გააბეს კავშირი, გასდეს ხიდი ძველსა და თანამედროვე სანახაობით კულტურას შორის. მართალია სპექტაკლში ფოლკლორულმა მოტივმა განიცადა სახეცვლა, მაგრამ ამ ცვლილებებმა გაამდიდრეს ფოლკლორი და წარმოქმნეს ლეგენდის ახალი ვერსია. თუმცა ეს ვერსია ეკუთვნოდა პროფესიონალ რეჟისორებს, რომელთაც იმდენად წარმოაჩინეს ხალხური ქორეოგრაფიული და სასიმღერო ნიმუშები, იმდენად დაუკავშირეს საწყისებს, რომ სპექტაკლი მთლიან-

ბაში ისევ ფოლკლორულ ნიმუშად იქცა. „მზეთამზე“ გასცდა სამუზეუმო ღირებულებას და დიდ რეეისორთა წყალობით ახლებურად აქლერდა.

საყურადღებოა ერთი მომენტიც, პანტომიმურ სპექტაკლში თანდათან შემცირდა რელიგიური მოტივი. ლიბრეტოსაგან განსხვავებით, წარმოდგენაში დომინანტური იყო ბრძოლის იდეა, იმ დროს კი ბრძოლის იდეოლოგია, ლამის წამყვანი გახდა. მას აქტიურად უჭერდა მხარს სახელმწიფო. კომუნისტურ იდეოლოგიას შეეძლო „მზეთამზეში“ დაენახა რელიგიასთან დაპირისპირება, როგორც მსასისათვის არასაინტერესო და მიუღებელი რამ. პიესა სავსე იყო ბრძოლის პათოსით. ცხოვრებისეულ ტერმინოლოგიაშიც გაბატონდა ტექსტები: „მებრძოლი ხელოვნება“, „ხალხის ბრძოლა“, „შრომის ფრონტი“, „დამკვრელური ბრიგადები“, „შემტვეი ძალა“ და სხვა. ყველაფერი ეს, უკვე ჩვეულებრივი, ცხოვრებისეული ნორმა გახდა. სცენაც სავსე იყო „მებრძოლი სპექტაკლებით.“ კლუბები, სახალხო დაწესებულებები და საერთოდ, მთელი კულტ-საგანმანათლებლო სისტემა ბრძოლის სულით გაიჟღინთა. ამ ფონზე სამშობლოსათვის ბრძოლის თემის წინ წამოწევისათვის „მზეთამზეს“ ვერ შეეკამათებოდნენ, თანაც იქ ხომ სპარსეთზე იყო ლაპარაკი, რუსეთის ასოციაცია არ იკვეთებოდა, თანაც ბევრს მიაჩნდა, რომ საქართველო განთავისუფლებული იყო მეფის რუსეთისაგან. ბევრს სჯეროდა ეს. ეს სჯეროდა ხელოვნების არაერთ მუშაკსაც.

რუსთაველის თეატრში მანტომიმა „მზეთამზე“ მოვლენა იყო.

კ. მარჯანიშვილი „მზეთამზის“ შემდეგ დგამს „ხანძარი“. ეს სპექტაკლი სოციალურ თემაზეა, მას ფოლკლორული საფუძველი არ ჰქონია, მაგრამ ხალხური საწყისი ვლინდება პლასტიკაში და ქორეოგრაფიაში, სიმღერაში და საერთოდ, გამოხატვის სხვადასხვა საშუალებებში.

„ლონდა“, „ლაპარა“ (პირველი და

დგმა), „მზეთამზე“, „ხანძარი“ ეს არის რეეისორის ინტენსიური ფოლკლორული ძიების გზა. მან ზამთარში ლიბრა გარკვეული სისტემა, რომელიც მსახიობთა აღზრდის მიხედვით მეთოდში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. პანტომიმური და სხვა ფოლკლორული ხასიათის ძიებებში გამოვლინდა რეეისორის დიუცხრომელი სურვილი, რაც შეიძლება უკეთ გამოეხატა სახალხო თეატრალური სანახაობრიობის მთელი სიმდიდრე.

კ. მარჯანიშვილის ფოლკლორული ძიებების ერთგვარი შეჯამება მოხდა წარმოდგენაში „არსენას ლექსი“.

„არსენას ლექსი“ დაიდგა 1931 წელს (ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი კ. მარჯანიშვილი, რეეისორი გ. სულიაშვილი, მხატვარი ლ. გუდიაშვილი, კომპოზიტორი ა. ბალანჩივაძე, ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი).

„არსენას ლექსი“ კლოგიური გავრძელება იყო მარჯანიშვილის ხალხური ძიებებისა.

„არსენას ლექსი“ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ნაწარმოებია საქართველოში. ბევრი დაიწერა მის შესახებ. არსებობს საკმაოდ მდიდარი ლიტერატურა. გვირის იდეალის ძიება ოდითგანვე იტაცებდა ქართველ კაცს და ბუნებრივია, რომ მისთვის ერთბაშად ახლობელი გახდა არსენას სახე. არსენა რომანტიკული გმირია, ხალხი ბევრ რამეს მიაწერდა მას მისი სიკვდილის შემდეგაც, სიცოცხლეში კი ლეგენდად იქცა.

სოციალურ უსამართლობასთან ბრძოლის პრობლემა ისევე ძველია, როგორც კაცობრიობის ისტორია, ამიტომ იქმნება ლეგენდები გმირებზე, რომლებიც ებრძვიან მწაგვრელებს და იცავენ სოციალური თანასწორობის იდეას.

ხალხურ თქმულებებში, გადმოცემებში, სხვადასხვა სანახაობებში გვხვდებიან არსენას მსგავსი გმირები. ხალხის მუშაობის სულს გამოხატავენ ყვენობისა და ბერიკაობის მებრძოლი გმირები. სვანეთის საფერხულო წყობაში შემორჩენილია თქმულება „ვიც-



ბილ და მაცბილზე“, ჯანსუღზე. ასე რომ, „გემირულმა ბრძოლებმა წარუხოციელი კვალი დააჩინეს ხალხური შემოქმედების ყოველ დარგს და მათ შორის, ხალხურ სანახაობით ხელოვნებასაც. ამიტომ არის, რომ ძველი ქართული სანახაობანი, კარნავალები და ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრის სპექტაკლები გამსჭვალულნი იყვნენ მგზნებარე პატრიოტიზმით.“<sup>13</sup>

არსენას თემა პოპულარული გახდა 30-თან წლებში. დაიწერა მ. ჯავახიშვილის რომანი, ს. შანშიაშვილის პიესა. მაგრამ კ. მარჯანიშვილის „არსენას ლექსი“ დადგმა იმითაც განსხვავდებოდა, რომ სპექტაკლი პოლიტიკა კრიტიკაც იყო. ამაზე შიანიშნებდა კრიტიკაც. მაშინ ეს ნაკლად ითვლებოდა.

შ. მაჭავარიანის აზრით: „არსენას ლექსის მარჯანიშვილისეული სცენური ვარიანტი შესაძლოა პლასტიკურ პოლემიკურობას, რაც იმ დროს ახე მოდაში იყო, მოკლებული აღმოჩნდეს. მაგრამ მხატვრულად ერთობ მომხიზვლელია. იგი არც სოციალური თვალსაზრისით იყო ინტერესმოკლებული“<sup>14</sup>. მისივე აზრით, წარმოდგენას დიდი წარმატება ხვდა წილად. შეიქმნა ორიგინალური წარმოდგენა, ლექსი-სცენაზე! ასეთი რამ, ცხადია გარკვეულ რისკთანაც იყო დაკავშირებული. გაუძლებდა თუ არა ლექსის დრამატურგია სცენას, ინტერესს აღძრავდა თუ არა მაყურებელში? „არსენას ლექსი“ წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით მიღწევა იყო. ლადო გუდიაშვილის მხატვრობამ აქ საოცარი სიმართლით, ეთნოგრაფიული კოლორიტითა და მომხიზვლელობით გააცოცხლა XIX საუკუნის დასაწყისის თბილისის სინამდვილე.

ჩვენთვის ძალიან საინტერესო ცნობას გვაწვდის დ. ანთაძე. მისი თქმით, კ. მარჯანიშვილი იმდენად გაიტაცა ფოლკლორმა, რომ გადაწყვიტა ერთ საღამოს წარმოედგინა ქართული, სომხური, აზერბაიჯანული ფოლკლორის ნიმუშები. კერძოდ, „არსენას ლექსი“, სომხური „ართავაზადი“, აზერბაიჯანუ-

ლი „ქორაღლი“. ამ ჩანაფიქრის განსახორციელებლად უნდა მოეწინააღმდეგა და აზერბაიჯანელი მხატვრები და კომპოზიტორები. მხატვრად კი საროიანი სდომებია. კოტე მარჯანიშვილი წასულა ერევანში და შეხვედრია მხატვარს, საროიანიც სწვევია თბილისს, მაგრამ ამიერკავკასიის ფოლკლორული სპექტაკლების საღამო არ შედგა. დაიდგა მხოლოდ „არსენას ლექსი“.

„არსენას ლექსი“ მიდიოდა წამყვანი (შალვა ღამბაშიძე) თანხლებით. დეკორაცია ხშირად იცვლებოდა. უამრავ სცენას (ინსცენირება 30-ზე მეტი სცენისაგან შედგებოდა) წამყვანი აერთიანებდა. ის კრავდა შინაარსს. ეს ალბათ გასაგებია. მაგრამ, კ. მარჯანიშვილის ფანტაზიამ, მისმა დიდმა გამოცდილებამ ლექსს მოუწახა საინტერესო ფორმა. კ. მარჯანიშვილს უცდია, არსენას გამოხატვა ძლიერი ფიზიკური მონაცემების ცივილიზებულ ადამიანად. წამყვანში კი ხედავდა ინტელიგენტს, ევროპული ტიპის მოაზროვნე კომენტატორს, თურმე ტანსაცმელიც კი ევროპული ეცვა. მის შემსრულებლებს „სნაიპერული სიზუსტით უნდა მოეხვედრებინა თავის ადგილას ცალკეული ფრაზები, სიტყვები და ზოგჯერ ბგერაც კი. მაგ. არსენა ამბობს: „ნას კაკო... წამყვანი აგრძელებს — ც მიძახა“ და შემდეგ ისევ არსენა აგრძელებს“... თავად გახლავართ არსენა“ და ასეთი მრავალი ადგილი იყო. საბოლოოდ ყველა სიძინელე გადაიღახა“<sup>15</sup>.

კ. მარჯანიშვილს რეპერტიციაზე უსაუბრია ხალხურობის შესახებ საერთოდ და კერძოდ, არსენას სახეზე. ძალზე მნიშვნელოვანია დ. ანთაძის მოგონებიდან ერთი ადგილი კერძოდ, კ. მარჯანიშვილმა შესავალ სიტყვაში დაახასიათა „არსენა ლექსი“, როგორც უაღრესად ხალხური ნაწარმოები, აღნიშნა მისი გასცენურების დიდი მნიშვნელობა. თქვა, რომ ხალხური ნაწარმოების გამოტანამ სცენაზე შესაძლოა მოულოდნელად ნაყოფი გამოიღოს. ახალი სახის თეატრი შეიქმნას“<sup>16</sup> აი, ეს უკანასკნელი ფრა-



ზაა ჩვენთვის ძალზე მნიშვნელოვანი. სავარაუდოა, რომ კ. მარჯანიშვილი ფიქრობდა ხალხური სანახაობრივი კულტურის ახალ ფორმაზე, „ახალი თეატრის შექმნაზე“. ხალხური თეატრის გარკვეულ ტიპზე, პროფესიულ თეატრზე, რომელსაც ხალხური სახე ექნება.

1937 წელს ჩატარდა მეოთხე ოლიმპიადა.

ოლიმპიადებმა მოიცვა თითქმის მთელი საქართველო. მხატვრული თვითმოქმედების ოლიმპიადების ჩატარებამ ხელი შეუწყო ხალხური შემოქმედების შემდგომ განვითარებას და არ დარჩენილა საქართველოს არც ერთი ქალაქი, რაიონი, ფაბრიკა, სოფელი, კოლმეურნეობა, ქარხანა, სასწავლებელი, სადაც არ ჩამოყალიბებულა მხატვრული თვითმოქმედების წრეები. „ამ მრავალრიცხოვანი მხატვრული თვითმოქმედი კოლექტივების და ინდივიდუალური შემსრულებლების შემოქმედებაში ფართოდ აისახა ჩვენი სოციალური სამშობლოს ზრდა-განვითარება და სიმტკიცე“.

ასე გაიყო ორ ნაკადად ფოლკლორული ძიებანი. ერთი, პროფესიულ სცენაზე დიდი რეჟისორების მეთაურობით, რომელიც თავისუფალი იყო იდეოლოგიური ზეწოლისაგან, ხოლო მეორე, კულტ-საგანმანათლებლო სისტემაში, რომელსაც პროპაგანდისტული როლი ენიჭებოდა.

„არსენას ლექსის“ დადგმა მარჯანიშვილის ყველაზე ძლიერი და უკანასკნელი ფოლკლორული ძიება იყო. სპექტაკლმა ისტორიული როლი შეასრულა. დ. ანთაძის აზრით: „იგი დღესაც მოელის ჯეროვან განხილვა-შეფასებას ქართველი თეატრმცოდნეებისაგან“. ეს ითქვა 1966 წელს. მას შემდეგ ბევრი რამ გამოქვეყნდა კ. მარჯანიშვილზე. მათ შორის, როგორც აღვნიშნეთ ე. ვუგუშვილის კაპიტალური შრომა.

„არსენას ლექსი“ ბუნებრივი ვაგრაძეობა იყო მარჯანიშვილის ფოლკლორული ძიებისა. დიდი რეჟისორის ფა-

რთო მასშტაბის ექსპერიმენტების ფორმებზე ღირსეულ ადგილს იჭერს ფოლკლორი.

„არსენას ლექსმა“ გააძლიერა თეატრში გმირისადმი ინტერესი. განსაკუთრებით 30-იანი წლების შუა პერიოდში. ამ თემით დაინტერესდა ა. ახმეტელიც. ამ მიზნით, 1934 წელს რეჟისორი დაკავშირებია მის. ჯავახიშვილს, რათა პიესად გადაეკეთებინა რომანის „არსენა მარაბდელი“. გაუფორმებიათ ხელშეკრულება. ხელშეკრულება ითვალისწინებდა შემდეგს: „1. ჯავახიშვილი მარტო თვითონ ან სხვა ვინმესთან ერთად თავის რომანს „არსენა მარაბდელს“ პიესად გადააკეთებს და რუსთაველის თეატრს ჩააბარებს. 2. პიესის ჩაბარების ვადა 1934 წლის 15 აპრილია. 3. პიესა ხუთ მოქმედებად ითვლება. 4. თუ თეატრმა სცნო პიესის გადაკეთება, იგი შეუთანხმებს ამ ცვლილებებს ჯავახიშვილს, ხოლო უკანასკნელი სათანადოდ გადაიკითხავს პიესას. 5. თეატრი ათი დღის განმავლობაში (ე. ი. თებერვლამდე) ამოარჩევს რომანიდან მისთვის საჭირო მასალას, შეადგენს პიესის სქემას, მონტაჟს და ჩააბარებს მას ჯავახიშვილს. 6. ჯავახიშვილს უფლება აქვს ეს პიესა სხვა თეატრსაც გადასცეს მხოლოდ მას შემდეგ, როცა რუსთაველის თეატრი უკვე დადგამს პიესას. 7. თუ რუსთაველის თეატრმა პიესა სხვა ვინმეს გადასცა, ის მოვალეა აუნაზღაუროს მ. ჯავახიშვილს ზარალი“<sup>17</sup>.

მაგრამ დადგეს „არსენას“ ს. შანშიაშვილისეული ვერსია. გაეარდა კორი, რომ თითქოს შანშიაშვილს ჯავახიშვილის რომანი ესარგებლა. ეკვების გასაფანტავად ჯავახიშვილს წერილი მიუწერია ს. შანშიაშვილისათვის, ის გასცნობოდა პიესას. ჯავახიშვილს აღწერილი აქვს, თუ რა ადგილები გამოიყენა შანშიაშვილმა რომანიდან, მაგრამ ეს ჩვენი კვლევის ინტერესს სცილდება.

კ. მარჯანიშვილი ფოლკლორულ ძიებათა ფართო სპექტრს მოიცავდა. იგი სცენურ მეტყველებასაც შეეხო.



„მან თეატრიდან განდევნა დეკლამაციური მეტყველება და ბუნებრივი ხალხური მეტყველება დაამკვიდრა თეატრში.“ „ცხვრის წყაროდან“ დაწყებული, მსახიობის მეტყველება ხალხური განადა და მდაბიო კილოთი მეტყველება მან მაღალი ხელოვნების ხარისხში აიყვანა. იგი შესანიშნავად გრძნობდა პოლიკარბე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ ხალხური მეტყველებით დაწერილ დიალოგებს და შალვა დადიანის „კაკალ გულში“ გამოყენებულ ხალხურ ინტონაციებს.“<sup>15</sup>

ფოლკლორი თავის პირველქმნილი უშუალოებით ცოცხლობდა კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებში. იგი გარდაიქმნებოდა ხელოვნების ნიმუშად. მარჯანიშვილის ხალხურობა სპექტაკლში მკაფიოდ მკლავნდებოდა, მისი მხატვრული ფანტაზია კი ხშირად ფოლკლორულ აზროვნებაში ჰპოვებდა საფუძველს.

საკითხი ეხება კოტე მარჯანიშვილის აზროვნების სისტემას, მიმართულებას; მის დამოკიდებულებას ფოლკლორისადმი. ს. ჩიქოვანი, რომელიც ახლოს იცნობდა კოტე მარჯანიშვილს, წერდა: „როდესაც კოტე მარჯანიშვილმა სცენაზე „არსენას ლექსი“ განასახიერა და ფოლკლორული პოემა სპექტაკლად აქცია, მისი მეგობრების ერთ ნაწილში უკმაყოფილება გამოიწვია. არ მოსწონდათ ამხანაგებს ამ ხალხური ლექსის ამგვარი თეატრალური განსახიერება. მათი მოთხოვნით, სპექტაკლი ჟუფრო ჰეროიკული უნდა ყოფილიყო. კოტემ ერთხელ საუბარში ამ სპექტაკლის ტექსტის გამო განაცხადა: ეს არ არის ჰეროიკა, ეს არის ხალხური ზღაპარი და მისი გასცენიურების გეგმაც ამ საფუძველზე აღმოცენდაო. მართლაც, არსენას ლექსის ე. წ. ლუბოკური სახეები კოტემ თეატრალურ ენაზე გადაიტანა და ფოლკლორი შესანიშნავ ხალხურ სანახაობად აქცია. ეს იყო ფოლკლორული ნაწარმოების თავისებური ახსნა და ხალხური ქართული თეატრის საფუძველებსაყენ მიბრუნება“.

**შენიშვნები:**

1. ე. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი, 1972, გვ: 317.
2. ვ. შალიკაშვილი. კრებული, 1962, გვ. 185.
3. ვაზ. „ერი“, 1914, № 29.
4. ვაზ. „ერი“, 1914, № 26.
5. მ. კალანდარიშვილი. სანდრო ამბეტელის რეჟისურის პრობლემა. რუსულ ენაზე. 1986, გვ. 38-39.
6. გრ. კაკიაშვილი. დრამატურგთა პორტრეტები, 1961, გვ. 104.
7. ალ. ამბეტელი. ტ. I, 1978, გვ. 326.
8. ე. დავითია. მარჯანიშვილისა და ამბეტელის ერთობლივი დადგმები. 1981, გვ. 63.
9. დ. ჯანელიძე. ქართული თეატრის ისტორია უძველესი საუკუნიდან XVIII საუკუნემდე, 1966, გვ. 163.
10. თ. ვახვახიშვილი. კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი. 1968, გვ. 13.
11. ე. გუგუშვილი. კოტე მარჯანიშვილი. 1972, გვ. 422.
12. ალ. ამბეტელი. ტ. I. 1978, გვ. 430.
13. დ. ჯანელიძე. ქართული თეატრის ისტორია. 1983, გვ. 381.
14. შ. მაკავარიანი. ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია. 1973, გვ. 220.
15. დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. 1966, გვ. 121.
16. ი. აბულედიანი. მხატვრული თვითმოქმედების ოლიმპიადები საბჭოთა საქართველოში. ქართული თეატრის 100 წელი. 1953, გვ. 194.
17. ქეთევან ჭავჭავაძე. მიზეზი ჭავჭავაძის ცხოვრება. 1991, გვ. 195.
18. ს. ჩიქოვანი. ტ. IV, 1985, გვ. 288.

# მხარე კლასტრის ერთი ნიშნად უფლისციხიდან

თამაზ სანიკიძე

სამართმელის ხელოვნების სახ. მუზეუმის უფლისციხის არქიტექტურულ-არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ 1977-78 წლებში, ნაქალაქარის ცენტრალური უბნის ტერიტორიაზე, ხევში, 6 მ. სიღრმეზე აღმოაჩინა განძი, რომელიც სხვა მასალებთან ერთად საფუძვლად იქცა უფლისციხის, როგორც წარმართული ხანის სატაძრო ქალაქის ძირითადი ფუნქციური თავისებურების განსაზღვრისათვის.

განძი შენახული ყოფილ თიხატყეპნილი იატაკის მქონე შენობაში, რომლის გეგმის კონტურების დადგენა ვერ მოხერხდა. იგი დებულა ხის ყუთში, რომელიც ბრინჯაოსაგან ჩამოსხმულ, ხარის ჩლიქების ფორმის ოთხ ფეხზე მდგარა და სუღარად სელის სქელი ქსოვილი ჰქონია გადაფარებული. გათხრისას შენობის იატაკი ერთიანად მოფენილი იყო ოქროს ვარდულებით, კილიტებით, ოქრომკედლით და სხვადასხვა სახის მძივებით. მათში ერია ოქროსავე ორი მოზრდილი ფიფიტი ლოტოსის გამოსახულებით და ერთიც სამკუთხა პალმეტის ფორმისა. ყველა ისინი უდავოდ ქსოვილზე იყო დაკერებული, რომელიც ასე მორთულ-აელვარებული სიმბოლურად ცის ტანობს განასახიერებდა. აღმოჩნდა

თვით ქსოვილის მცირეოდენი ნაკუწებიც.

ასეთი მდიდარი გადასაფარებლის ქვეშ მოთავსებული ნივთები განსაკუთრებული ღირსებისა და მნიშვნელობისა უნდა ყოფილიყო. მართლაც ყუთის მთელი ინვენტარი-ბრინჯაოს ზარაკები, ფალანგები, სხვადასხვა სახისა და ზომის (უპირატესად მინიატურული) კერამიკული ჭურჭელი, თიხის ბურთი-ქლარუნა, თიხისავე თეთრზოლებიანი ფრინველის ქამოსახულება, დოლის ფორმის ბრინჯაოს ქლარუნა და ტერაკოტის ქანდაკება ექვემიუტანლად რიტუალური დანიშნულებისაა, რაც განძის განსაკუთრებულობაზე მეტყველებს. რიტუალური დანიშნულებისა უნდა ყოფილიყო აგრეთვე სათავსოში, განძის მახლობლად შენახული სხვადასხვა დიამეტრის მქონე ხის ოთხი ბორბალი, რომელთაგან მხოლოდ რკინის საღტეები შემორჩა.

განძის შესანახი ყუთი მიწაში ყოფილა ჩადებული ორმოცი სანტიმეტრის სიღრმეზე, მაგრამ იგი, რა თქმა უნდა, მიწით არ უნდა ყოფილიყო დაფარული, რაკი ზევიდან საგანგებოდ მორთული სუღარა ჰქონდა გადაფენილი. ძნელია ახსნა იმისა, თუ შენობაში შენახული ყუთისათვის იქვე რატომ

უნდა ამოეკვეთათ სპეციალური ღრმული და ჩაედოთ იგი მასში. მაგრამ ეს ჩვენში არსებული გარკვეული ტრადიციის ანარეკლი ჩანს. ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში არაერთხელ არის დადასტურებული საკულტო (საეკლესიო) განძის მიწაში ჩამარხვის, ანუ მისი საგანგებოდ გადამალვის შემთხვევა (ასე შენახული განძი ზშირად იკარგებოდა კიდევ). იგი მხოლოდ სათანადო დღესასწაულის დროს გამოქონდათ ხოლმე სამზეოზე.

უფლისციხის განძის მრავალფეროვან და მრავალრიცხოვან ნივთებს შორის უმნიშვნელოვანესია ტერაკოტის ქანდაკება. ქვემოთ დავინახავთ, რომ იგი აქალღმერთს განასახიერებს, იმპორტულია, დამზადებულია ბერძნული კოროპლასტიკის ცნობილ ცენტრში — ტანაგრაში. საიდანაც ამგვარი ქანდაკებები მთელს ელინისტურ სამყაროში ვრცელდება და დღემდე საკმაოდ ბევრია შემორჩენილი. მათგან უფლისციხური მაღალი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა.

ქანდაკება უახლოესი ანალოგიების მიხედვით ძვ. წ. IV-III სს. მიჯნით თარიღდება. უფლისციხეში იგი, უთუოდ, ამავე ხანებში მოხდა, რადგანაც ჩანს, რომ განძი სწორედ ამ ქანდაკებისათვის და ამ პერიოდშია შექმნილი. განძის გარკვეული ნაწილი (გვერდებშეჭრილი ბრინჯაოს ზარაკები) ძვ. წ. III საუკ. აქეთ აღარ გვხვდება. არის მასში უფრო გვიანდელი ნივთებიც, რაც სრულიად ბუნებრივია. ასეთი განძი დროთა განმავლობაში უთუოდ უნდა შევსებულიყო, განახლებულიყო. გამდიდრებულიყო. მაშასადამე, განძი საკმაოდ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში „მოქმედებდა“, ალბათ, უფლისციხესა და მთელს ქართლში ქრისტიანობის მოძალებამდე გამოიყენებოდა და დაიღუპა ახალი რელიგიის ძველის მიმართ ძალმომრეობის შედეგად. დაიწვა შენობა, რომელშიაც

იგი იყო მოთავსებული და განძიც დაიფლა ისე, რომ შემდეგ იგი აღარავის გახსენებია. მართლაც, სხვა მასალების მიხედვით კარგად ჩანს, რომ ქრისტიანობას დიდი ზიანი მიუყენებია წარმართული უფლისციხისათვის, მაგრამ განძი რომ მაინცა და მაინც ქრისტიანობას შეეწირა, ამის სამტკიცებლად მყარი საფუძველი არ გავაჩნია. გამოთქმული ვარაუდი ყველაზე რეალურად გვეჩვენება იმის გამო, რომ ასეთი მნიშვნელოვანი განძის დავიწყების საფუძველი უფლისციხელებს ქრისტიანობამდე არ უნდა მისცემოდათ. ქალაქმა, რა თქმა უნდა, ამ ექვსიშვილი საუკუნის მანძილზე არაერთხელ განიცადა ძლიერი კატაკლიზმები და კატასტროფა (მაგ. ძვ. წ. I საუკ. შუა ხანებში იგი მიწისძვრას დაუქცევია), ბევრი რამ დაინგრა, დაიწვა, დაიკარგა, მაგრამ ცხოვრება აქ არასოდეს ჩამკვდარა, ქალაქი არ გუჟაკრივებულია. განძი კი ისეთი განსაკუთრებული მნიშვნელობისა იყო წარმართული პერიოდის უფლისციხისათვის, რომ სტიქიას თუ მტერს რომც ვერ გამკლავებოდნენ აქაურები, უბედურების შემდეგ გონს მოსულნი, მას უთუოდ დაუწყებდნენ ძებნას, ნაღვერდალს გაჩხრეკდნენ და ისე ამოიღებდნენ მიწიდან მათ მიერვე წმინდა რელიქვიებად შერაცხულ ნივთებს. მით უფრო, რომ მათი არსებობა ყველა უფლისციხელისათვის ცნობილი იყო და არც ცეცხლი ყოფილა ისეთი ძლიერი, ნივთების გარდაუვალად დაღუპვა რომ ეგულისხმა ვინმეს. შენობა ნელა დამწვარა და ჩაწოლილა ისე, რომ ნივთები მხოლოდ მცირედ დაზიანებულია. დანახშირებულია განძის ხის სკივრი, მისი სუღარა, საირტუალო ბორბლების ხის ნაწილები, გამდნარა ოქროს რამდენიმე ვარდული და მძივი. ტერაკოტის ქანდაკებას მოსტეხია ხელები და ზურგის ნაწილი, მაგრამ მათი აღდგენა იოლად შეიძლებოდა, ამ-





ის აუცილებლობა და სათანადო პირობები რომ ყოფილიყო. ერთი სიტყვით, ის ფაქტი, რომ უფლისციხელებმა განძი მიწაში ჩატოვეს, უთუოდ მათი ძველი რწმენის შერყევის, უფრო კი ახალი რელიგიის—ქრისტიანობის მძლავრობის შედეგად უნდა მივიჩნიოთ.

მას შემდეგ განძისათვის ხელი აღარავის უხლია და ასე მოაღწია ჩვენამდე უფლისციხის უძველესი ისტორიის ამ ერთ-ერთმა, ფრიალ მეტყველმა საბუთმა.

უფლისციხის უმდიდრესი არქეოლოგიური მასალა საკმაოდ რაოდენობით შეიცავს სხვადასხვა სახის თიხის ქანდაკებებსაც. მათ შორის უმეტესობა, რა თქმა უნდა ადგილობრივია, არის იმპორტულიც, მაგრამ განძში შემავალი ტერაკოტის რაიმე ნიშნით მაინც მსგავსი მასალა ჭერჭერობით არ არის მიკვლეული.

ქანდაკება წარმოგვიდგენს ახალგაზრდა, ელეგანტურ ქალს, რომელიც ჩაფიქრებული კლდეზე ჩამომჯდარა. ქალის ლამაზი, მრგვალი სახის ოვალის სწორი ცხვირი, პატარა ტუჩები და ფართოდ გახედილი სევდიანი თვალები, თავზე შუაში ორად გაყოფილი და კონტად დავარცხნილ-დალაგებული, თმები, მარტივი ფორმის გვირგვინი — სტეფანა (ღვთაებრივობის ნიშანი) და მისგან ქალის მაღალი ყელის მარჯვენა მხარეს ჩამოშვებული თმის ერთი კულუნი ინტიმურ, პოეტურ იერს ანიჭებს გამოსახულებას. იგივე განწყობილებით სუნთქავს ქალის მშვენიერი სხეულიც. მისი ერთვად მოდუნებული, მაგრამ ახალგაზრდულად მკვრივი ფორმები, რომლებიც რბილად და ფაქიზად არის მოდელირებული. ქალს ტანთ აცვია პეპლოსი, ლენტებით შეკრული მკერდთან და მხრებზე მსუბუქად დრაპირებული. „გამშვივრალე“ ქსოვილი მკაფიოდ ავლენს მისი სხეულის მოყვანილობას. ქალი მარცხენა ხელით კლდის ქიმს ეყრდნობა. ხელი ამკამად იდაყვთან გადატეხილი აქვს, მაგრამ

მისი მდგომარეობა ადვილად დგინდება — იგი თავისუფლად ჰქონდა ჩამოშვებული ქვევით, კლდის მიმართულებით. უფრო ძნელია მარჯვენა ხელის მდგომარეობის დადგენა, რადგანაც იგი მხართან არის მოტეხილი. პოზისა და უახლოესი ანალოგიების მიხედვით, ალბათ, იგი იდაყვში მოხრილი და ქალის სახისაკენ მიმართული იყო. შესაძლოა ქალს რაიმე საგანიც ეჭირა მარჯვენა ხელში, მაგრამ ამ შემთხვევაში რაიმე ვარაუდის შესაძლებლობას მოკლებული ვართ.

ქალს მარცხენა ფეხი მუხლს ქვევით აღარ უჩანს, იგი შეკეცილი აქვს მარჯვენა ფეხქვეშ, რომელზედაც მაღალანჩიანი ფეხსაცმელი აცვია.

ქალის სხეულის დაგრძელებული პროპორციები და ფიგურის ერთგვარი მანერულობა კლასიციური ხანის ხელოვნების დამახასიათებელ ნიშანთვისებებს წარმოადგენს და ცნობილი მაგალითების მიხედვით, ღვთაებათა ტერაკოტულ ქანდაკებებშიც (აშკარად იჩენს თავს).

კლდეზე, რომელზედაც ქალი ზის, გადაფენილია ქალის ტანსაცმელზე უფრო სქელი და შესაბამისად უფრო მსხვილი ნაკეცებით, დრაპირებული ქსოვილი. იგი თითქმის მთლიანად ფარავს კლდეს. შიშვლად მხოლოდ მისი ქვედა კუთხე რჩება, ამასთანავე, ქსოვილის ერთი წვერი გრძლად ჩამოტეხილი ქალს მუხლებზე. ხოლო მეორე მარცხენა ხელის იდაყვზე აქვს გადახვეული.

ქანდაკებას თვალნათლივ ემჩნევა რეტორი გრუნტის კვალი. მაშასადამე, იგი შედებილი ყოფილა, მაგრამ საღებავი თითქმის მთლიანად გადაცილი აქვს. აღმოჩენისას უფრო მკაფიოდ ეტყობოდა ყავისფერი და ღია ცისფერი, რომლებიც შემდეგ გაბაცდა და ფაქტიურად გაქრა. გვირგვინზე, ლენტებსა და ტანსაცმლის ნაკეცებზე აქვს მხოლოდ ოქროს ზოლები, რაც გამოსახულების განსაკუთრებული ღირსების კიდევ ერთი მაჩვენებელია.

ქანდაკება შესრულებულია კარგად



გარჩეული ღია ყავისფერი თიხისაგან, რომელშიც აქა-იქ გარეულია თეთრი მინერალის მზზინავი წვრილი მარცვლები. მისი ნაწილები — მთელი სხეული კლდესთან ერთად, თავი და უთუოდ ხელები (მარჯვენა მთლიანად, მარცხენა იდაყვს ქვევით) ყალობში ცალ-ცალკეა ამოყვანილი, მაგრამ ერთმანეთთან ისე ოსტატურადაა შეერთებული, რომ არსად ნაკერი არ ეტყობა. დაყალიბების შემდეგ ქანდაკების ზედაპირი გულმოდგინედ არის დამუშავებული სტეკით, ურომლისოდაც ამგვარი მკაფიო ფორმების მიღება შეუძლებელი იქნებოდა.

ქანდაკება ფაქტობრივად ცალმხრე-ვია — მხატვრულად დამუშავებულია მხოლოდ მისი წინა ნაწილი, ზურგი კი ხელით არის გამოყვანილი, საკმაოდ უხეშად, ყოველგვარი დეტალიზაციისა და სათანადო რელიეფის გარეშე. ქანდაკება შიგნით ღრუა და ზურგის მხარეს, წელის არეში, მოზრდილი არასწორი ფორმის ოთხკუთხედი „სარკმელი“ აქვს. „სარკმლის“ ორი მხარე ამჟამად ჩამოტეხილია, მაგრამ კარგად ჩანს, რომ ოსტატს მისი გვერდები სველ თიხაზე დანის სწრაფი დასმით ამოუყვეთია. აქვე ყურადღებას იქცევს საინტერესო დეტალი — ოსტატის თითების ანაბეჭდები, რომლებიც ქანდაკების წინა მხარის ყალობაში ჩაწნეხვისას ბუნებრივად წარმოქმნილა და ასევე დარჩენილა თიხის გამოწვის შემდეგ.

ქანდაკებას აკლია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი — სადგამი, რომელიც უთუოდ ექვსი-შვიდი მილიმეტრ სისქის ბრტყელ, ოთხკუთხა ფირფიტას წარმოადგენდა. ფიგურა მასზე უნდა ყოფილიყო დამაგრებული და მასთან ერთად გამომწვარი. სადგარის უცილობლად არსებობაზე მიგვითითებს ის, რომ ფიგურის ქვედა ნაწილი არასწორად არის შემოტეხილი და ისიც, რომ დღეს მისი ნორმალურ მდგომარეობაში დაყენება საკმაოდ ძნელია.

ქანდაკების ზემორე აღწერით ვფი-

ქრობ, ნათელი უნდა იყოს მისი მთლიანი მხატვრული და ტექნიკური დონეები. მისი სახით ჩვენ გვაქვს კოროპლასტიკის ფრიად თვალსაჩინო ნიმუში, რომლის ჩამოთვლილი მონაცემები თავისთავად მოითხოვს როგორც ზოგად ისტორიულ რეტროსპექციას, ისე გარკვეული კონკრეტული სახელოსნოს ტრადიციების გამოვლენასა და გათვალისწინებას, ანუ მისი შექმნის დროსა და ადგილის დაკონკრეტებას, დასაბუთებას ანალოგიებისა და პარალელების მოშველებას, რომელიც საშუალებას მოგვცემს უფრო ნათლად გამოვავლინოთ უფლისციხის ტერაკოტის გამორჩეული მხატვრული და სტილისტიკური თავისებურებები.

ბერძნული კოროპლასტიკის შესახებ უზარმაზარი სამეცნიერო ლიტერატურა არსებობს უცხოურ და რუსულ ენებზე. კარგად არის გარკვეული მისი ისტორიის, გეოგრაფიის, ქრონოლოგიის და ტექნოლოგიის ძირითადი ასპექტები. გამოკვლეულია ცალკეული სკოლა-სახელოსნოები და მათი კერძო სპეციფიკური თავისებურებები. გამოვლენილია ამ დარგის უდიდესი მნიშვნელობა ბერძნულ-ელინისტური სამყაროს არა მარტო კულტურის, არამედ მთლიანად საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, დარგისა, რომელიც ხელოვნებისა და ხელოსნობის მიჯნაზე იდგა და თავისი განვითარების ყველა ეტაპზე მკაფიოდ ასახავდა საზოგადოების მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებს.

კოროპლასტიკის ნიმუშები უაღრესად მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს, ადამიანთა რელიგიური წარმოდგენების, ფსიქოლოგიის, ყოფის, ყოველდღიური საქმიანობის, საეკონომიკური ურთიერთობების, ისტორიის, ენთოგრაფიის, ქენთოლოგიის შესწავლისათვის. კოროპლასტიკა ვითარდებოდა ქანდაკებისა და ფერწერის უშუალო გავლენით და ყოველთვის ასახავდა ანტიკური ხელოვნების ამ უთვალსაჩინოესი დარგების მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებებს. უფრო მეტიც — ანტიკური ფერწერი-

სა და განსაკუთრებით ქანდაკების მრავალი აწ დაიარგული ნიმუშების შესახებ წარმოდგენას მხოლოდ კოროპლასტიკური ასლები და რეპლიკები გვაძლევენ.

უძველეს ხანაში ტერაკოტის ქანდაკებებს ხელით ძერწავდნენ და ამდენად მათი რაოდენობა შეზღუდული იყო. VII ს. შუა წლებში გაჩნდა ყალიბი, რაც მეტად მნიშვნელოვან ტექნიკურ სიახლეს წარმოადგენდა და დიდად შეუწყო ხელი კოროპლასტიკის განვითარებას. VI ს. შუა წლებიდან კი იწყება მასიური წარმოება, რაც ამ პერიოდში ბერძნული პოლისების პოლიტიკური, ეკონომიკური, აღმავლობისა და კოლონიებთან მათი ინტენსიური სავაჭრო ურთიერთობების შედეგიც იყო.<sup>4</sup> მრავალ ბერძნულ ქალაქში გაჩნდა სახელოსნოები. თანდათან იზრდებოდა ტერაკოტის ქანდაკებებზე მოსახლეობის მოთხოვნილება.

მას შემდეგ ტერაკოტის წარმოების ტექნიკა ანტიკურ ქალაქებში თითქმის ყველგან ერთნაირი იყო.<sup>5</sup> თავდაპირველად მზადდებოდა ორიგინალი (ანუ პატრიცა — მოდელი). უბირატესად თიხისა, იშვიათად თაბაშირის, ქვის, ბრინჯაოსი, რომლის ავტორები გამოცდილი ოსტატები იყვნენ. შესაძლოა მოდელს უკვეთავდნენ სახელოვან მოქანდაკეებს ან გამზადებულს ყიდულობდნენ სახელოსნოები. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ტერაკოტის დამზადების მეორე ეტაპი — პატრიცისაგან ყალიბის მიღება, რაც მოდელზე თიხის რამდენიმე ფენის დადებით ხდებოდა. გაშრობის შემდეგ ყალიბს ანუ მატრიცას მოაცილებდნენ მოდელს და გამოსწვავდნენ ღუმელში. არქაულ და ადრეული კლასიკის ხანაში იყენებდნენ ერთ ან ორ ყალიბს, რადგანაც ტერაკოტების უმეტესობა მხოლოდ ცალმხრივი იყო. უფრო გვიან, განსაკუთრებით ელინისტურ ხანაში ფორმების რაოდენობამ იმატა. ფიგურის სხეულის ნაწილებს და მის ატრიბუტებს ცალ-ცალკე ყალიბებდნენ.<sup>6</sup>

ყალიბიდან (მატრიციდან) ტერაკოტის მიღების ტექნოლოგიური პროცესი რამდენიმე ეტაპად იყოფოდა: მომზადება, მოდელირება, ფიგურის ნაწილების შეერთება, რეტუში, გამოწვა და შეღებვა (გაფერადება). განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა თიხის შერჩევას და დამუშავებას, რომელიც თავის მხრივ რამდენიმე თანმიმდევრულ პროცესს გულისხმობდა (გარეცხვა, გაფილტვრა, მოხელება). მომზადებულ თიხას ფენა-ფენად დებდნენ და წნებდნენ ყალიბში, რომელიც გაშრობის შედეგად შემცირებული, ადვილად შორდებოდა ფორმას. ფიგურის ნაწილების შეერთება, გარკვეულ შემოქმედებით ელემენტებსაც შეიცავდა. მეყალიბე ოსტატს შეეძლო ფიგურის კიდურების, თავის ატრიბუტების მდგომარეობის შეცვლა, აქსესუარების დამატება და ამით გამოსახულებისათვის იმავე ყალიბისაგან მიღებული სხვა ნიმუშებისაგან გამოჩეხული იერის მინიჭება. ფიგურის ზედაპირის რეტუშირება ანუ სტეკით დამუშავებაც ფაქტიურად იგივე მიზანს ისახავდა. შეიძლებოდა თვალების, პირის, მთელი სახის გამომეტყველების, ტანსაცმლის დრამატიზმის და სხვა დეტალების შეცვლა. მიღებული შედეგი დიდად იყო დამოკიდებული ოსტატის დაწაფულობაზე, სურვილზე, განწყობილებაზე, გემოვნებაზე. სწორედ ამიტომ, რომ ტერაკოტის ქანდაკებების დღემდე შემორჩენილ უამრავ ნიმუშებს შორის სტერეოტიპური, ანუ ზუსტად ერთმანეთის მსგავსი მაგალითები ფაქტიურად არ გვხვდება, მაშინ როცა ერთსა და იმავე სახელოსნოში, ერთი და იგივე ყალიბიდან რეალურად განუსაზღვრელი რაოდენობის ნიმუშების ჩამოსხმა-დაყალიბება შეიძლება. ამდენად, ტერაკოტის ერთ ნიმუშს ორი თანაბარუფლებიანი ავტორი-მოქანდაკე ჰყავდა — ერთი ორიგინალის შემსრულებელი და მეორე — მეყალიბე, რომელსაც პირველზე არანაკლები წვლილი მიუძღოდა ქანდაკების საბოლოო სახის ჩამოყალი-

ბებაში (რა თქმა უნდა ლაპარაკია ტერაკოტის საუკეთესო ნიმუშებზე და არა ხელოსნურ ნაწარმზე. რომელთა შორის მდარე ხარისხისა საქმოდ, ბევრია).

მეყალიბე სველ თიხაზე მუშაობას ამთავრებდა ქანდაკების ზურგზე სარკმლის ამოკრით, რომელიც მისი გამოწვის დროს ორთქლის გამოსასვლელად იყო გამიზნული. სარკმელი იყო მრგვალი, სამკუთხედი ან ოთხკუთხედი — ისეთი, როგორც უფლისციხურს აქვს და როგორსაც მაინცა და მაინც ტანაგრელი ოსტატები აკეთებდნენ.<sup>8</sup> ქანდაკების გამოწვა ხდებოდა ჩვეულებრივი წესით — ღუმელში, 600-1000° ტემპერატურაზე.<sup>9</sup>

შემოკმედებითი თვალსაზრისით დიდად მნიშვნელოვანი იყო ქანდაკების განსრულების ეტაპი — მოხატვა, რომელსაც წინ უძღოდა მისი დაგრუნტვა. ზოგ შემთხვევაში გამოიწვევარ ქანდაკებას პირდაპირ ამოავლებდნენ ხოლმე კირხსნარში, უფრო ხშირად კი უფლისციხური ნიმუშის მსგავსად, თეთრი კირის გრუნტს ფუნჯით ადებდნენ წინა მხარეზე (ხსნარის შემადგენლობაში, როგორც ჩანს, კირის გარდასხვა ნივთიერებებიც შედიოდა).

ქანდაკების მოხატვა ხდებოდა სხვადასხვა ინტენსივობის ყავისფერი, ვარდისფერი, ცისფერი ტონებით, რომლებიც გრუნტში ღრმად ჯდებოდა და, შემორჩენილი ნიმუშების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მეტად ფაქიზ გადასვლებს და ნიუანსებს იძლეოდა<sup>10</sup>. ქანდაკების მოხატვა რა თქმა უნდა, მეყალიბე ოსტატსაც შეეძლო, მაგრამ უფრო სავარაუდებელია, რომ ამ პროცესსაც თავისი სპეციალისტი ჰყავდა — მხატვარი, რომელსაც შემუშავებულ იქნა პუნოდა გარკვეული პრინციპები და ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში შეეძლო საკუთარი შეხედულებისამებრ ემოკმედა. ამგვარი პროფესიონალი-მხატვრის არსებობა მით უფრო აუცილებელი იყო ელინისტურ ხანაში, როდესაც კოროპლასტიკამ ესოდენ დიდი მასშტაბები მი-

იღო და ფართო საერთაშორისო ვაჭრობის საგნად იქცა<sup>11</sup>. მხატვრის ნახელაზე ხომ დიდად იყო დამოკიდებული ქანდაკების ეფექტი მნახველზე ანუ მყიდველზე და ამდენად მისი ფასიც. ქანდაკების მოხატვისას ხშირად იყენებდნენ ოქროს, სხვადასხვა სახელოსნოებში სხვადასხვა დოზით და თანაც ქანდაკების ღირსების შესაბამისად, უპირატესად ღვთაებათა გამოსახულებებში. ტანაგრაში ოქრო იხმარებოდა განსაკუთრებით ფაქიზად, მხოლოდ ქანდაკების ცალკეული ნაწილების ხაზგასასმელად, ისე როგორც ამას უფლისციხის ტერაკოტაზე ვხედავთ.

ელინისტურ ხანაში ტერაკოტა იმდენად პოპულარული გახდა, რომ კოროპლასტიკის სახელოსნოებში თითქმის ყველა ბერძნულ ქალაქში არსებობდა. უფრო მეტიც — ამგვარი სახელოსნოები წარმოიშვა საბერძნეთს გარეთაც, ბერძნულ კოლონიებშიც, მაგ. ჩრდილოეთ შავი ზღვისპირეთის ბერძნულ ქალაქებში. თუმცა კოლონიებში არსებული სახელოსნოებში ძირითადად მაინც ცნობილი ცენტრებიდან (ტანაგრა, მირინა, სმირნა და სხვა) შემოტანილი მატრიცებით სარგებლობდნენ<sup>12</sup> არ ვიცით არსებობდა თუ არა ამგვარი სახელოსნოები კოლხეთის ქალაქებში, მაგრამ აქ კოროპლასტიკის ნიმუშები საკმარა როდენობითაა აღმოჩენილი, განსაკუთრებით ვანში. სამწუხაროდ ისინი იმდენად ფრაგმენტულია, რომ მათი რომელიმე სახელოსნოსთვის მიკუთვნება ძნელია. ერთი კი უნდა აღინიშნოს, რომ ვანის ტერაკოტების დღემდე გამოვლენილი ნიმუშების უმეტესობა (თუ ყველა არა) რიტუალური დანიშნულებისაა, რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა.<sup>13</sup>

კოროპლასტიკის ამგვარი პოპულარობამ სხვადასხვა სახელოსნოებში დამზადებულ ნიმუშებს შორის განსხვავება მინიმუმამდე შეამცირა. მხოლოდ ტანაგრული ნაწარმი გამოირჩეოდა სხვებისაგან შედარებით მაფიოდ.

ტანაგრა — ბეოტიის ეს პატარა ქალაქი ძვ. წ. IV — III სს-ში კოროპლასტიკის უფელსაჩინოეს. ცენტრად იქცა. ამ დროის ტანაგრაში აკუმულირება მოხდა ყველა იმ საუკეთესო ნიშანთვისებებისა, რომელიც ბერძნულმა კოროპლასტიკამ მოიპოვა მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე. ის ძლიერი იმპულსი, რომელსაც ტერაკოტა ყოველთვის იღებდა მონუმენტური სკულპტურისაგან, აქ განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა. პრაქსიტელეს და ლისიპეს შემოქმედებით შთაგონებული ტანაგრის ანონიმი ოსტატები არა ნაკლები სიღრმით და სიძლიერით გადმოსცემდნენ ცოცხალი ადამიანის მხატვრულ სახეს, სიხარულს, მწუხარებას, ფიქრს და განცდებს, შთაგონებას და მოძრაობას სულისას. სხვა სიუჟეტების გვერდით მათთვის განსაკუთრებული ინტერესის საგნად იქცა პირშეწვენიერი და პოეტური ზემოთაგონებით გამსჭვალული ახალგაზრდა ბერძენი ქალის სახე, რომლის პატარა თავი და ლისიპესეული დაგრძელებული სხეული, ერთსა და იმავე დროს მიწიერიც იყო და ამაღლებულიც. მათი ფიზიკური და სულიერი სილამაზე დღესაც ხიბლავს ადამიანს. ო. როდენი ამბობდა: „ტანაგრულ ქანდაკებებში არის ქალური სინაზე, დრაპირებული სხეულის მოკრძალებული გრაცია, რომელშიაც სული იმალება, ნიუანსები, რომელთა აღწერა ჩვეულებრივი სიტყვებით შეუძლებელია“.<sup>14</sup>

ახლა თუ კიდევ ერთხელ დაეუბრუნდებით უფლისციხის ტერაკოტას, დავრწმუნდებით, რომ ტანაგრის კოროპლასტიკის ყველა აღნიშნული თავისებურება მასში სრული სიმკვეთრითა და სიცხადით არის გამოვლენილი. უფრო კონკრეტულად იგი უახლოეს ანალოგიებს ჰპოვებს ძვ. წ. IV ს. მეორე ნახ. და III საუკუნის დასაწყისის ნიმუშებში, რომელთაც ერთიანი სტილისტიკური ნიშანთვისებები ახასიათებთ, ფორმის პლასტიკური ძერწვა, ფიგურის მოძრაობა, პროპორციები,

სახის გამომეტყველება (სულთობი მხიარული თუ სევდიანი), ტანსაცმლის დრაპირების სისტემა მათ ერთიან კონსოლოგიურ ჯგუფად წარმოგვიდგენს, თუმცა ყოველი მათგანი ხელოვნების დამოუკიდებელი ნაწარმოებია.<sup>15</sup> უფლისციხური მაფან იმთავაც გამოირჩევა, რომ მას პელოსი აცვია, რაც ტანაგრისათვის რამდენადმე უჩვეულოა. ტანაგრის ქანდაკებების სამოსი უპირატესად ქიტონი და ჰიმატიონია. პელოსი კი უფრო კლასიკური ხანის ატიკის სკოლისათვის იყო დამახასიათებელი.

შემორჩენილია იმდროინდელი ავტორის — ჰერაკლიდის ერთი ასეთი საინტერესო ცნობა ბეოტიელი (თებელი) ქალების სილამაზის შესახებ: „ეს ქალები სიმაღლით, სიარულით და მოძრაობის რიტმით ყველაზე გრაციოზულად და ნატიფად ითვლებიან მთელს საბერძნეთში... მათი ხმაც კი განსაკუთრებით მომხიბვლელია“<sup>16</sup> ზემოთ დასახელებული ჯგუფის ქანდაკებები და მათ შორის უფლისციხური ამ სიტყვების უშუალო ილუსტრაციებს წარმოადგენენ.

მიუხედავად ამისა, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, უფლისციხის ქანდაკება ისევე, როგორც მისი წრის ზოგი სხვა ნიმუში, ქალღეთებას განასახიერებს და ამაში მოულოდნელი არაფერია. ცნობილია, რომ ბერძნებს თავიანთი ღმერთები კაცსაზოვან არსებებად ყავდათ წარმოდგენილი და ისინი იქვე, მათთან ახლოს, ოლიმპოს მთაზე ეგულეობდათ. მათი რელიგიის ეს ჰუმანისტური საწყისები ქანდაკებაში ჯერ კიდევ არქაულ ხანში გამოვლინდა, კლასიკურ ხანაში მყარ ესთეტიკურ პრინციპებზე დაეფუძნა, ხოლო შემდეგ; ელინისტურ ხანაში, გაღრმავდა და გაძლიერდა ისე, რომ რამდენადმე ენარული ხასიათიც კი მიიღო. ამ დროის ქანდაკებებს შორის ღვთაებათა გამოსახულებების გამორჩევა ჩვეულებრივი ადამიანების გამოსახულებებისაგან მხოლოდ მათი ატრიბუტებით — თავსაბურავით (სტეფანა, კა-



ლაფი), ხელში რაიმე ნივთით (ბურთი, კვერთხი, ბავშვი), ან სხვა, ამა თუ იმ ღვთაებისათვის დამახასიათებელი ნიშნის მიხედვით შეიძლება. ისიც აღსანიშნავია, რომ მოქანდაკეები ღმერთების გამოსახვის დროს განსაკუთრებულ გულმოდგინებას იჩენდნენ. მასხადაძემ, უფლისციხის ქანდაკება რომ ღვთაების გამოსახულებაა, ექვს არ იწვევს, მაგრამ კონკრეტულად რომელი ღვთაებისა, ამის დადგენის საშუალებას მოგვცემდა მხოლოდ ნივთი, რომელიც შესაძლოა მას მარჯვენა ხელში ჰქონდა (თუ ჰქონდა საერთოდ). ისე, რომ იგი შეიძლება იყოს აფროდიტეც, დემეტრაც, კორაც ან ბერძნული პანთეონის სხვა რომელიმე წარმომადგენელი და რაკი არ ვიცით რომელი, იძულებული ვართ დავკმაყოფილდე მხოლოდ იმის დადასტურებით, რომ იგი ზოგადად ქალღვთაებაა, მით უფრო, რომ არც ის ვიცით თუ რა სახელით „მონათლეს“ იგი უფლისციხელებმა.

როგორ მოხვდა იგი უფლისციხეში? ალბათ, იყიდა სადმე ვინმემ ან ქართველმა ან უცხოელმა, ჩამოიტანა და შესწირა წმინდა ქალაქს — უფლისციხეს. ვოტიუური დანიშნულება ტერაკოტას ოდითგანვე ჰქონდა და ამდენად ამგვარი ვარაუდი სრულიად ბუნებრივია. უნდა ვიფიქროთ, რომ უფლისციხე მრავალ უცხოელს მასპინძლობდა, რადგანაც იმ კლდის ჩრდ. კიდეზე, რომელზედაც უფლისციხე მდებარეობს, გადიოდა ძველ მსოფლიოში კარგად ცნობილი ტრანსკავკასიური გზა, რომელიც დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ქვეყნებს აკავშირებდა ერთმანეთთან. ამ გზით მავალი უცხოელი უფლისციხეს გვერდს არ აუვლიდა, რაც თავისთავად გულისხმობდა არა მარტო სავაჭრო ურთიერთობას, არამედ კულტურულ და სარწმუნოებრივ ურთიერთქმედებასაც. რაკი უცხოელს შეეძლო უფლისციხის ღმერთებისათვის საკუთარი ზვარაკი შეეწირა, რისი მავალითებიც სხვაც ბევრი გააქვს, და რაკი უფლისციხეს შეე-

ძლო ამ შენაწირის მიღება, ეს სტუმრისა და მასპინძლის რწმენის გრძელვადი ასპექტების თანხედრის მაუწყებელია. ამასთანავე გულისხმობს უფლისციხელთა კულტურის ისეთ დონეს, რომლისთვისაც უცხოური ცივილიზაციის მაღალი რანგის ნიმუშის გათავისება ბუნებრივ მოვლენას წარმოადგენდა. უფრო მეტიც — უფლისციხეში შორეული ტანაგრიდან მოხვედრილი ქანდაკება აქაურებმა საკუთარ კერპად შეარაცხეს, და საუკუნეების მანძილზე ეთაყვანებოდნენ მას. და რაკი ეს ფაქტი გამონაკლისი არ არის, რაკი ანალოგიური მოვლენები განშიაც დასტურდება და სხვაგანაც, ალბათ, ანტიკური ავტორები ამასაც ეყრდნობიან, როცა ქართულ ღვთაებებს ფაქტურად აიგივებენ ბერძნული პანთეონის წარმომადგენლებთან და მათ ბერძნული სახელებით იხსენიებენ.

უფლისციხეში ქანდაკება მიჩნეული იყო ადგილობრივი უზენაესი ღვთაების, მზესთან გაიგივებული ნაყოფიერების ღმერთის იპოსტასად. ამ თვალსაზრისით იგი მემკვიდრეა ყათლანიხევის დედაღვთაებისა, რომლის თიხისაგან გამოძერწილი სახე, ობსიდიანით ინკრუსტირებული თვლებითა და ანგობირებული ზედაპირით, დღემდე შემორჩენილი და ძველი ქართული საწესო ხელოვნების უიშვიათეს ნიმუშს წარმოადგენს.<sup>17</sup>

დასკვნის სახით გავიმეორებ ზემოთ უკვე აღნიშნულ და თავისთავად საგულისხმებელ მოსაზრებას: ქანდაკება სხვა მასალებთან ერთად, კიდევ ერთი მეტყველი საბუთია უფლისციხის (საზოგადოდ ქართლის) მკვიდრო ურთიერთობისა ელინისტურ სამყაროსთან.

**შ ა ნ ი შ ვ ე ა ბ ი :**

1. თ. სანიკიძე, უფლისციხე, თბ., 1987, გვ. 25—28.
  2. W. Frochner, Terres cuites de Tanagra et d'Asie Mineure, Paris, 1883.
- გ. ბელოვი, ტანაგრის ტერაკოტები, ლენინგრადი, 1968.

# ოტარ თაქთაქიშვილის საოპერო ისტორია და ქართული ოპერის ახალი პრობლემები

წერილი მთარა \*

ახტონ ვულუკია

მთვარის მოტაცება

ოტარ თაქთაქიშვილის ოპერა „მთვარის მოტაცების“ პირველივე დადგმა, მოსკოვის დიდ თეატრში რომ შედგა 1977 წელს, ფართო მასშტაბით იქნა აღიარებული, როგორც ახალი საოპერო ხელოვნების მნიშვნელოვანი

\* პირველი წერილი დაიბეჭდა ჟურნალის 1992 წელს, № 5-6.

მოვლენა. მისმა მომდევნო განსახიერებამ — უკვე ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თეატრში, — მუსიკალური დრამატურგიის პრინციპულად კორექტირებული სახით (1978), მოპოვებული წარმატების განმტკიცებასთან ერთად, უფრო მკვეთრად გამოამჟღავნა ოპერის სიღრმეები, ამასთან აღძრა პერსპექტიული პრობლემები, რომლე-

3. გ. გავოშიძე, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები ქსნის ხეობიდან, თბ., 1964, გვ. 50.

4. ა. რუსიაევა, ჩრდილო-დასავლეთ შავეზღვისპირეთის (VI-I ს.) ანტიკური ტერაკოტები. კიევი, 1982, გვ. 7.

5. ა. რუსიაევა, დასახ. ნაშრ., გვ. 8, სქ. № 1, სადაც მითითებულია გამოცემები, რომლებშიც განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მასალებსა და სამუშაოთა წარმოების პროცესებს.

6. E. Pottier, Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité, Paris, 1890, p. 250-251.

ა. რუსიაევა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 9.

7. ბ. ბრიტოვა, ბერძნული ტერაკოტა, მოსკოვი, 1969, გვ. 121. ა. რუსიაევა, დასახ. ნაშრომ., გვ. 13.

8. ბ. ბრიტოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 64, 125.

9. ზოგი ავტორი ახსენებს ტემპერატურის სიძლიერეს და მას 750-950°-ით განსაზღვრავს. იხ. ა. რუსიაევა, დასახ. ნაშრ., გვ. 15.

10. მიყენური და გეომეტრიული სტილის ადრეული ტერაკოტები მოხატულია სველ მდგომარეობაში და გამომწვარია ერთიანად. შემდეგ ეს წესი შეიცვალა. მოხატვა ზღბობდა უკვე გამომწვარი ნიბუშებისა, რომლებსაც წინასწარ ფარავდნენ თეთრი, ცარცისებური, თხელი მასით: ასეთ გრუნტზე ფერები უფრო მკაფიო და დეკორატი-

უნდა ყოფილიყო. იყენებდნენ ტემპერის ტიპის ფერებს.

P. Knoblauch, Studien zur archaisch-griechischen Tonbildnere in Kreta, Rhodos, Athen und Bœotien, Bleichenrode am Harz, 1937, გვ. 106.

6. ბრიტოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 125.

11. ასეთი ქანდაკებები საკმაოდ ძვირი ღირდა;

ბ. ბრიტოვა, დასახ. ნაშრ., გვ. 127.

12. ჩრდილო შავეზღვისპირეთის ტერაკოტები. არქიტექტურული წყაროები, გამ. № 1—11, მოსკოვი, 1970:

N. Breitenstein, Catalogue of Terracottas. Copenhagen, 1941.

ა. რუსიაევა, დასახ. ნაშრ.,

13. კ. რამიშვილი, ტერაკოტები ვანიდან, ვანი, II, თბ., 1976, გვ. 191—204. თთ. ლორთქიფანიძე, ელ. გეოლაშვილი, დ. კაპარავა, ვ. ლიჩელი მ. მირცხულავა, ა. ჭყონია, ძვ. წ. VI-IV სს, კოლხური კერამიკა ვანიდან, ვანი, V, თბ., 1981, გვ. 52.

14. გ. ბელოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 1.

15. იქვე, ილუსტრაციები.

16. ე. პოტიე, დასახ. ნაშრ., გვ. 88.

17. დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, I, (1957—1963 წწ. არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები), თბ., 1964, გვ. 19—21.

ბიკ სცილდებიან ამ ქმნილების საკუთრად ღირსებათა სფეროს და წარმოადგენენ მას, როგორც დიდმნიშვნელოვან სიახლეს ქართული ეპიკური ოპერის ტრადიციებისა და მათი სტილისტიკური გზების განვითარების შუქზე.

კარგად მოგვეხსენება: ქართულ სინამდვილეში სახელდობრ ეპიკური ოპერას წილად ხედა მისია იმ შემკრები — შემოქმედებითად განამზოვადებელი ფენომენისა, რომელიც ჩასწვდებოდა და დიდი მასშტაბით გამოამუხურებდა ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი მუსიკალური ენერჯის (უწინარესად ხალხური საგუნდო ეპოსისა და პროფესიული მუსიკის ჟღერესი ნიმუშების — საგალობლების სახით) სიღრმისეულ თავისებურებებს — სულიერსა და ესთეტიკურ — სტილისტიკურს, — და შემოქმედებითი პერსპექტიულობით განავითარებდა მათ, ცხადია, ამ ფენომენში „აბესალომ და ეთერი“ იგულისხმება, რომელიც არამართოდენ ეროვნული კლასიკური ოპერის მწვერვალად აღიზარათა, — ქართული ოპერის შემდგომ გზაზე იგი გახდა შეუზღუდველი შემოქმედებითი პერსპექტივების გამკაფავი ეპიკური ოპერის მრავლის მომცველობისა, რომელშიც ზემოთ ხსენებულთა გარდა აღიბეჭდებოდა ნიშან-თვისებათა მასშტაბური სინთეზი იმ ქანრული სახესხვაობებისა, როგორიცაა ორატორია და ნაირგვარი საკულტო რიტუალური სანახაობანი. მათი სფეროები ამ ტრადიციების განვითარების გზაზე კვლავაც ფართოვდებოდა ასეთი იყო ქართული სინამდვილე და შემთხვევითი როდია, რომ ქართულ მუსიკაში ორატორიის ნიშან-თვისებათა ორგანული გამოვლენა „აბესალომში“, წინ უსწრებდა ამ ქანრის დამოუკიდებლად შექმნას. ამასთან, ქართულმა მუსიკისმცოდნეობამ აღნიშნა ორატორიული ქანრის ფესვები — ნიშანდო-

ბლივი თვისებანი, სასულიერო-საკულტო საწყისების გარდა, მონუმენტური ქართლ-კახურ საგუნდო ეპოსში, სახელდობრ გრძელ სუფრულეებში, რაც კიდევ უფრო ამტკიცებდა ორატორიულობის არსს, როგორც ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი მუსიკალური ენერჯის სულიერ, რიტუალურ ფენომენს.

ამრიგად ყოველივე ამის სინთეზი ბუნებრივად გამოვლინდა ეროვნულ ნიადაგზე, სახელდობრ „აბესალომ და ეთერის“ სახით, რომლისგანაც დაიძრა ფუნდამენტური, პერსპექტიული იმპულსები ქართული ოპერის განვითარების დიდ გზაზე. მოგვეხსენება: ეს გზა, — სახელდობრ კლასიკური ოპერის შემდეგ, — კრიზისებითა და საკმაოდ ხშირი, ზიგზაგური ნაპრალებით აღინიშნებოდა. გარდატეხის სიმპტომებიც გზადაგზა, ეპიზოდურად ჩნდებოდა, ზოგჯერ — ერთობ დამარწმუნებლად, უწინარესად ისევ ეპიკური ოპერის სახით, რაც ქართული ოპერის აღორძინების უტყუარი ფაქტორიც გახდა...

ქართული ოპერის ეპოსური მონუმენტურობის ფუნდამენტზე აღმოცენდნენ უწინარესად შალვა მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“ (1946) და „დიდოსტატის მარჯვენა“ (1961), არჩილ კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“ (1946), ოთარ თაჭთაქიშვილის „მინდია“ (1961), რევაზ ლალიძის „ლელა“ (1974), ბოლოხანს — ბიძინა კვერნაძის „მედია“ (ქუთაისში რომ დაიდგა)... ისინი ქანრთა ნაირსახეობრივი სინთეზის ტრადიციებსაც აგრძელებენ და აშკარა თვისობრივ სიახლეებსაც აყენებენ, სწორედ ამ სინთეზში რიტუალურ-მისტერიულ სანახაობათა ნაირი სფეროების გამოვლენით. ეპიკური ოპერა გახდა გამაერთიანებელი, შემკრები საძირკველი ქართველი ხალხის ისტორიული ბედ-იღბლის ანარეკლისა, ზნეობის, მითოსური სიღრმეების, წარმართული თუ ქრისტიანული რიტუალების ნიშან-თვისებათა წარმომჩენისა... ცხადია, სხვა ქანრული



განშტოვებებიც ჩაისახა და ვითარდებოდა ეროვნულ საოპერო შემოქმედებაში. მაგრამ თვით ისეთი დიდმნიშვნელოვანი ქმნილებები, რომლებიც თავისი ამოსავალი თვისებებით არ განეკუთვნებიან ეპიკურს, ნიშანდობლივად შეიცავენ ამ საწყისს, როგორც საბოლოოდ გამაერთიანებელ ფაქტორს. ასეთია სახელდობრ „დაისი“, რომლის ნაირკანონობრივი განშტოვების — კონტრასტების ფრიად უშუალო და თავისებურ სინთეზს — რაშიც მდგომარეობს „დაისის“ სიცოცხლისეული მჩქეფარების უტყუარი ფენომენი, მძლავრ საყრდენს უქმნის სწორედ სახალხო-ეპიკური ნიადაგი. დაახლოებით ამავე კუთხით უნდა მივიხედვეთ ოთარ თავთაქიშვილის „მინდას“, რომლის მრავალსახეობაში ეპოსური ბირთვი, მითოსთან სინთეზში შემავალი, მკვეთრად გამოვლინებულია გამოკვეთილი...

ქართული ოპერის ამ ეპიკური პანორამის მრავალმნიშვნელოვანი სინთეზების შუქზე გამოიკვეთა ინტონაციური, სტილისტიკური ფესვების განშტოვებანი და მათი სიღრმისეული საიდუმლოებანი, სახალხო მუსიკალური ენერჯის ის გამოვლინებანი, საუკუნიდან საუკუნემდე რომ გადაეცემოდა თაობიდან — თაობას, და, რა თქმა უნდა, კომპოზიტორთა შემოქმედებაში თავისებურად ვითარდებოდა! ვითარდებოდა ხალხურ ინტონაციურ სფეროებში ინდივიდუალური შეღწევისა და მათი საიდუმლოებათა შემოქმედებითი გახსნა-გამომზეურების გზით...

ოპერა „მთვარის მოტაციების“ შექმნის სურვილი ო. თავთაქიშვილს ადრევე აღეძრა, შემოქმედებითი დაფუძვლების ქაზიდან, როგორც კი კომპოზიტორი საფუძვლიანად გადაერთო ოპერისა და ორატორიის სფეროებში. „მინდასა“ და „რუსთაველის ნაკვალევს“ ავტორმა მიზნად დაისახა შემოქმედება თანამედროვეობის სინამდვილის ბოტოქარ თემას — იმდროინდელ საოპერო ხელოვნებაში ყველაზე რთულ, ძნელად გადასაჭრელ პრობლე-

მას. განმარტება არც სჭირდება იმას თუ რატომ შეჩერდა ოთარ თავთაქიშვილი არჩევანი კონსტანტინე გამსახურდიას ამ დიდებულ, უმძაფრესი პრობლემატიკითა და შენიღბული გამოცანებით „დანაღმულ“ რომანზე. ისიც გასაგებია; დაუყოვნებლივ რომ არ შეუდგა კომპოზიტორი ოპერის წერას. რომანის თავისებურებათაგან გამომდინარე სირთულენი, ცხადია, იმთავითვე აშკარა გახდებოდა კომპოზიტორისათვის, რომელსაც არასოდეს არ გაუმარტივებია შემოქმედებითი ამოცანა. ამ ოპერის შექმნამდე მან დიდი შემოქმედებითი გზა გაიარა, და მის ქმნილებათაგან ზოგი რამ ერთგვარი შემზადებაც იყო იმ პოზიციებისა, რომელთაგან ო. თავთაქიშვილი საფუძვლიანად „გადაიარაღებული“ უნდა შებოღა „მთვარის მოტაცებას“.

„გადაიარაღების“ ამ პროცესში იყო ო. თავთაქიშვილის დაქინებული ძიებანი ეროვნული კლასიკური და თანამედროვე მწერლობის წიაღში, ჯერ — პოეზიის, შემდეგ — ჩვენი საუკუნის ქართული პროზის კლასიკოსთა მემკვიდრეობაში. ამ ეტაპზე კი ახალი ინტონაციური სფეროების ძიებებთან ერთად, თავად კომპოზიტორი გვევლინებოდა დრამატურგ-ლიბრეტისტად, ამასთან აქტიურად ეძებდა პროზაული ტექსტის უშუალო ამეტყველების მუსიკალურ ფორმებსაც (ჩვენი საუკუნის საოპერო შემოქმედებაში ამის ეტალონური ნიმუშებია სერგეი პროკოფიევის ქმნილებები), — სახელდობრ ეროვნულს, ყოფითს. მისი ასეთი ქმნილებებია ერთაქტიანი ოპერების ციკლი „სამი ნოველა“ (ანუ „სამი ცხოვრება“, — როგორც იგი თბილისის შემდეგ დაიდგა მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალურ თეატრში), — მიხეილ ჭავჭავაძის ორი მოთხრობის („ორი განაჩენი“ და „ჯილდო“; რამდენიმე წლის შემდეგ მათ მოჰყვა ორაქტიანი ლირიკულ-კომიკური ოპერა „მუსუსი“) და ვალაქტიონ ტაბიძის

პოეზიის მოტივების მიხედვით. სხვა პრინციპული, ვიტყვოდი — გადამწყვეტი მისადგომები გახლდათ ო. თავთაქიშვილის შეუპოვარი, ხანგრძლივი, ღრმა ექსკურსები დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების — დიდი კოლხური ეპოსის წიადში, რომლის ჭანუშვიტორებელი მომხიბვლელობა და შემოქმედებითი პოეტენციალი ნაკლებად შენეებული იყო ქართულ კლასიკურ ოპერაში.

ამ ღრმად ერთდირებული და მიზანმიმსწრაფი ოსტატის სრულყოფილ პროფესიონალიზმისათვის მიუწვდომელი არც აღმოჩნდებოდა თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების მონაპოვრები, ახალი მუსიკალური ტექნიკის, სტილისტიკის საიდუმლოებანი, რომლითაც მეტ-ნაკლები წარმატებით სარგებლობს ჩვენი დროის მრავალი კომპოზიტორი, მეტიც — მასობრივ გავრცელებაში რომ გასულა... ო. თავთაქიშვილმა სხვა გზა აირჩია, თითქოს უფრო „ადვილი“, სინამდვილეში — „ღინებათა“ წინააღმდეგ მიმართული. ქართული ხალხური მუსიკის ღრმა ძირებშივე ეძებს იგი სიახლეებს, ამასთან არა მარტო სტილისტიკურ წყაროებს. არამედ თვით ტექნოლოგიურ, ვიტყვოდი — თანამედროვე რესურსებს; საოცრად მდიდარი მრავალსმეტყველი ქართული ხალხური გუნდების თვით სტრუქტურული სფერო ამოუწურავია ტექნიკური მარაგის მხრივაც კი, რომლებიც გზას უხსნიან კომპოზიტორებს სწორედ თანამედროვე მუსიკალური ლექსიკის ძიებაში (ნიმუშად საკმარისია დავასახელოთ გურული საგუნდო სიმღერების ფორმულურებით აღსავსე ტექნოლოგია — დაუშრეტელი შემოქმედებითი იმპულსებითა და გარდასახვებით)...

ერთობ მრავალწახანგოვანია ო. თავთაქიშვილის შემოქმედების მელოდიური სფერო. უწინარესად კი იგი კანტილენური ხელოვნების ერთგულია, — მეტადრე საოპერო ქანრში. „მთვარის მოტაცების“ სახით მან დიდმნიშვნელოვანი სიახლე მოუტანა ქართულ

ოპერას სწორედ ეროვნული საოპერო კანტილენის ახალი წყაროების გახსნასა და დიდმასშტაბიანი დამკვიდრების თვალსაზრისით. კვლავაც გავიხსენოთ: ქართული ოპერის ფუძემდებლურ ხანაში კომპოზიტორების წინაშე ეროვნული საოპერო კანტილენის, სოლო სიმღერის სტილისტიკის ძიების იმპერად ორი გზა აღმოჩნდა: იოლი და რთული, — სიღრმისეული. იოლი გზის უშუალო წყარო იყო ქალაქური, უწინარესად თბილისური ფოლკლორი, თავისი ლამაზი — ადვილისაწვდომი მონოლითური მღერადობით, წარევი ორიენტალიზმითა და ყოფითი ინტონაციური კონგლომერატით. ამ გზას ქართული ოპერის ფუძემდებელთა თაობის არაერთი კომპოზიტორი დაადგა, არც თუ მიმზიდველი წარმატებების გარეშე. ურთულესი გზა აირჩია ზაქარია ფალიაშვილმა: ეროვნული საოპერო კანტილენის, ბელკანტოს ხელოვნების თვითმყოფადი, სიღრმისეული ფესვების ძიებისას მისთვის ამოსავალი გახდა ქართლ-კახური საგუნდო ხმების მღერად-რეჩიტატიული თავისებურებანი, მოახდინა მათი მოდიფიკაცია — სრული კანტილენიზირება სვანური თუ თბილისურ-ქალაქური სიმღერების ნიშან-თვისებებთან. ასევე კლასიკურ საოპერო ტრადიციებთან სინთეზში, საბოლოოდ კი, სახელდობრ „აბესალომის“ სახით შექმნა — ქართული საოპერო კანტილენის კლასიკური ეტალონი... თანამემამულე კომპოზიტორთა მომდევნო თაობანი, ერთხანს ინერციით, — ნაირგვარი ეფექტით მისდევდნენ ამ ორ გზას... ხდებოდა კილოებრივი გაფართოებაც, გამოჩნდა ეროვნული საოპერო მელოსის განახლების სხვა გზაც; მნიშვნელოვნად იჩინა თავი ისევე მღერად — რეჩიტატიული მელოსის ნატურალურმა სტილმა — რეჩიტაციის ფუნქციის მკვეთრი ზრდით, სახელდობრ შალვა მშველიძემ ზემოაღნიშნულ საგუნდო მელოდიური სტილის ნიშანდობლივი ფორმები, რაიმე შერბილების გარეშე, თავისი ნატურალური, უტეხი წახნაგებით, მათ შორის

ოსტინატური ზგერების პრინციპული წარმოჩენით, სოლო-სიმღერის არიოზულ ფორმებს დაუმორჩილა...

დასავლეთ საქართველოს კოლხური, უწინარესად მეგრული ლირიკული სიმღერის კანტილენური ფენომენი, როგორც საოპერო მღერადობის უშრეტო სტილისტიკური წყარო, იმჟამად ყურადღების მიღმა რჩებოდა (აქ არ ვგულისხმობ დასავლეთ საქართველოს გუნდებს, რომელთა შრეები ადრევე მკვიდრდებოდა ქართულ ოპერაში). აქ უნდა ითქვას, რომ ამ — კოლხური მელოდიური სამყაროს გამოძახილმა „მთვარის მოტაცებამდე“ ლირსეული ელვარებით გვამცნო თავი, სახელდობრ შ. მშველიძის („დიდოსტატის მარჯვენა“) და რ. ლალიძის („ლელა“) ოპერებში, მაგრამ მთელის სინთეზური სილირიზით და მასშტაბური სტილისტიკური იმპულსებით სწორედ „მთვარის მოტაცებაში“ გამოვლინდა.

დიდი ლიტერატურული ქმნილებებიდან მიმართვამ ქართულ მუსიკაში პრინციპული და სისტემატური ხასიათი მიიღო კლასიკოსების მომდევნო ეტაპზე (ვგულისხმობ რთულ, მრავალპლანიან ქმნილებებს). ყველაზე დიდ მასშტაბში, თანმიმდევრული სისტემატურობით ეს შ. მშველიძემ დაიწყო. ნიშანდობლივია, რომ დაიწყო არა უშუალო გზით — „არა სიტყვიერი“ მუსიკით: ცნობილია და აღიარებული, რომ ვაჟა-ფშაველას ქმნილებათა პირველი ადექვატური სტილისტიკური ამასთან — დიდად შთამაგონებელი ამტყვევლება მოხდა შალვა მშველიძის სიმფონიურ პოემებში და ამან დიდად პერსპექტიული გზაც გააყვანა. რაც შეეძინა ამ გზაზე — თვალსაჩინო შედეგებიც ცნობილია...

ქართული ოპერის ორბიტაში მოექცა კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება. აქაც პირველი მას მშველიძე შეება, შემდეგ — ო. თაქთაქიშვილი. აქაც — ვულკანური ტემპერამენტით დაწერილ, მრავალი განსტოებებით ესოდენ უხვ რომანებთან პირდა-

პირი, სიუჟეტური სწორსაზოვნებით შეებმა ამაო იქნებოდა... ამიტომ დიდხანს რომ ატარა ო. თაქთაქიშვილი ეს თემა და საბოლოოდ მიუდგა მას უწინარესად თანამედროვე საოპერო დრამატურგის ფხიზელი აზრით, განერიდა მრავალგანსტოებანი რომანის ადექვატური პლანის ოპერად გარდაქმნის გზას. მან, როგორც ლიბრეტოს გვემის ავტორმა (ტექსტის ავტორებია: ქართულის — შოთა ნიშნიანიძე, რუსულის — ივანე მაზნისი), მაქსიმალურად, ძალზე საგრძნობლადაც გაამართივა სიუჟეტი იმ ზღვრამდე, რომელიც საკმარისი იქნებოდა ძველი და ახალი სამყაროს დამაპირისპირებლად, დიდი სოციალური კატაკლიზმების ძირითადი იდეის გამოსახატავად და, შევლია უამრავ კოლორიტულ პერსონაჟს სოციალურ ტიპაჟს და ოპერაში დატოვა მხოლოდ მთავარი მოქმედი პირები (გავიხსენოთ, რომ რომანში ბუნების მძლავრი სტიქიონიც, ბობოქარი ენგურიცა და ჭიშინი ცხენი „არაბიაც“ აქტიური „მოქმედი პირები“ არიან!)

ამრიგად, ისევე როგორც შ. მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენაში“, აქაც — ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცებაში“ რომანის მრავალპლანიანი სივრცეები, მოქმედების მასშტაბები დიდად შეიკუმშა. თუ „გამსახურდიასეული“ პირველი ოპერის ავტორმა ამის კომპენსაცია მოახდინა საკუთარი თვითმყოფადი შემოქმედებითი ინერციით, — თავისი ოპერის გეზი წარმართა სახალხო — საგუნდო სცენების საგანგებო გაძლიერებით და საბოლოოდ პირველ პლანზე წამოსწია ისინი — ორატორიული სახალხო დრამის მონუმენტურ სინთეზში, ო. თაქთაქიშვილმა მთავარი გეზი აიღო გმირთა ვნებათღელვის, ურთიერთ მიმართების, შინაგანი სამყაროს წარმოჩენაზე, მაგრამ ამასთანავე, ორსავე ამ ოპერის მთლიან დრამატურგიაში გმირთა არსებითი ქმედებანი გადამწყვეტ მომენტებში სახალხო სცენებთან არიან ურთიერთ გადაჯაჭვულნი.

ამრიგად, ო. თაქთაქიშვილის ოპერაში საგრძნობლად შეიცვალა კ. გამსახურდიას რომანის კომპოზიციური თავისებურებანი, სიუჟეტური ხაზი, შემცირდა ეპოქის წარმომსახველ პირთა გალერეა (აქ ვერაფერს ვაზღვებ — სულ სხვა ყანართან გვაქვს საქმე). ოპერას „გამოეთიშა“ რომანში მოქმედ პირებად ქვეული ბუნების სტიქიონები, ესოდენ უსაზღვრო მხატვრული აღზევებით დახატული დიდი ქართველი მწერლის მიერ. თუმცა ინგურის სახიერი — დრამატურგიული ფუნქციისაწორედ მუსიკალურ დრამატურგიაში თავისებურად აღიბეჭდა — ჯერ ოპერის საორკესტრო შესავალში, ბოლოს — ოპერის ტრაგიკულ დასასრულში...

ყოველივე ამასთან, სიუჟეტურ — ფაბულური გამარტივების მიუხედავად, ოპერაში ცხადად წარმოსახულია ეპოქის მძაფრი სოციალური პანორამა, კლასობრივი დაპირისპირებანი. აქ კომპოზიტორი — დრამატურგი ეფექტურად იყენებს დეკორატიულ — სანახაობით ხერხებს და მჩქეფარე სახალხო სცენებსაც აკისრებს სოციალურ ფუნქციას, რასაც ხატოვნად ამხვილებენ და სიღრმისეულ საძირკველსაც უქმნიან ოპერაში ჩართული მისტერიულ — რიტუალური ქმედებანი. ეს ქმედებანი, თავის მხრივ, ქმნიან აქტიურ სცენურ დინამიკას. ხოლო ქართული ეპიკური ოპერის ტრადიციების შუქზე აქ მისტერიული სანახაობანი შეცვლიან ორატორიულ საწყისებს. უმთავრესი კი ის არის, რომ მთავარ გმირთა შინაგანი, მღელვარე ცხოვრება, სცენური მოქმედების მხრივ თითქოსდა პასიური — უმოძრაო (სახელდობრ თარაშისა და თამარის); შეზრდილია აღნიშნული საგუნდო სცენების დინამიკაში და შინაარსობრივი ელვარებით მსკვალავს მას (თუნდაც სახიერი კონტრასტით). ასეთ ერთობლიობაში კი მიღწეულია სცენური მოქმედების გარკვეულწილი დეკორატიულობის სიღრმისეული შევსება.

თვითმყოფადი მხატვრულ-მუსიკალური ელვარებითაა წარმოჩენილი კ.

გამსახურდიას რომანის გმირების ამრსავალი თვისებანი: ლირიკული სენტიმენტურობე და კდემამოსილება, სიყვარულისათვის თავდადების მზადყოფნა და გულთადობა — თვით საკუთარი დაღუპვის მიჯნაზე (თამარი), რაინდული თავდაპყრობა და ტრაგიკული ელვადიურობა (თარაში), რომანტიკული მგზნებარება და რევოლუციური საბარძოლო შემართება (არზაყანი), ახალი დროისადმი, საკუთარი შვილისადმი შეურთებლობა და მრისხანე დრამატული აფეთქებანი (კაც ზვამბაია), ივენანსებური ალერსიანობა, რომელიც მოთქმა-გოდებაში გადაიზრდება (არზაყანის დედა), სოციალურად განწირულის მიერ უკუღმართობის წყევლა-შეჩვენება და გაუბედურებული მამის გოდება (თამარის მამა). ამ პერსონაჟების მელოდიური ურთიერთობებით იქმნება მუსიკალური დრამატურგიის უმთავრესი ლერძი.

სახელდობრ, გმირთა ვნებათაღელვა გატანილია დიდ მელოდიურ სივრცეებში, რომლებშიც შეუნელებელი ექსპრესიითაა კონცენტრირებული უწინარესად თამარის, თარაშისა და არზაყანის ლირიკულ-ფსიქოლოგიური სამყარო. ამის ერთგვარად ესკიზური მომზადება ჩაისახება I აქტში — ძირითადად სახალხო სცენების შუა მოქცეული ეპიზოდების სახით. ხოლო სრული, მასშტაბური გაშლა, სიღრმეებში მეთ მოქცევა II აქტის სათავეშივე იწყება — ჯერ მალულად განმარტობული, თამარისადმი სიყვარულით შეპყრობლი არზაყან ზვამბაიას ლირიკული მგზნებარებით გამსკვალული სცენით, რომელსაც შეცვლის თარაშისა და თამარის არიოზული თუ სადუეტო ეპიზოდების მთელი ციკლი. ეს ციკლი — დიდი ლირიკულ-დრამატული დიალოგი გაშლილი მონოლოგიურ — არიოზული ეპიზოდების ურთიერთცვლაზეა აგებული, დროდადრო მათი ერთდროული ამღერებაც გაისმის — ხან იდილიის, ხან განწირულთა შემფოთების ცამომხატველი. მონოლოგიურ მომენტებში მთელის ელვარებითაა წა-



რმოჩენილი თამარისა და თარაშის იერ-სახეები, მათი მთავარი მელოდიური ხატებანი — ლაიტმოტივები, რომლებიც ორსავეს თან სდევს, ამასთან ისინი ერთიმეორის პარტიებშიც იჭრებიან. სწორედ ეს დიდი ციკლი მკაფიო ნიმუშია ლაიტმოტივთა ურთიერთშეღწევისა (ასევე ფსიქოლოგიური ურთიერთმიმართებისა), კმითვე — შინაგანად ქმედითი სიუჟეტის გამართვისა, რომლის თვისობრივი სფერო სახალხო სცენების გარემოცვაში, ხატოვანი კონტრასტის ელვარებით შექრილი, ერთობლობაში ქმნის მუსიკალური დრამატურგიის მასშტაბურობას. ყოველივე ეს ოპერაში რომანის სიუჟეტური დანაკარგების მნიშვნელოვან მხატვრულ კომპენსაციას ეწევა.

ამ, ზემოთ მოყვანილ დიდ სცენაში გამოიკვეთება ოპერის ლირიკულ სიღრმეთა ცენტრი, რითაც უკვე თვალნათლივ ისურათხატება „მთვარის მოტაცების“ მუსიკალური დრამატურგიის სტილისტიკის საფუძვლები და იმპულსები, სახელდობრ კოლხური მუსიკალური სამყაროს და მთლიანი კოლხური კოლორიტის, რაც დიდმნიშვნელოვანია — კოლხური კანტილენის (ფორმულირება ჩვენია. ა. წ.) სინთეზური რაობა და მათი უშუალო დანიშნულება ამ ოპერაში.

გავხსნათ ზოგიერთი „ფრჩხილები“: ჯერ კიდევ ოპერა „მთვარის მოტაცების“ დაწერამდე, საზოგადოებრიობის გარკვეულწილი გაღიზიანება გამოიწვია ო. თავთაქიშვილის დაქინებულმა მიმართვამ დასავლეთ საქართველოს, უწინარესად მეგრული ხალხური სიმღერებისადმი, სახელდობრ მის მიერ უშუალოდ ციტირებული (მელოდიურადაც და ჰარმონიულადაც) „მეგრული სიმღერების“ ციკლის გამოქვეყნებამ, სადაც დიდად ავტორიტეტული კომპოზიტორის საავტორო უფლება ზრახვითად გზნისაზღვრებოდა მათი მარტოოდენ ახალ საშემსრულებლო „აპარატში“ გადატანით სოლისტი მომღერლის. მომღერალთა ანსამბლისა და კამერული ორკესტრისათვის.

კომპოზიტორის მცირე საორკესტრო კომენტარები — ჩასმული ფრაგმენტები, თუნდაც ნატივი მახვილგონივრულობით აღბეჭდილი, არსებითად სურათს არ ცვლიდა. არადა ეს ციკლი მართლაც ეფექტურად ჟღერდა წმინდა „პროფესიულ ენაზე“ და ხალხური საუნჯის საქვეყნო გავრცელების ერთ-ერთ უტყუარ საშუალებადაც გადაიქცა (რეზონანსმაც, სახელდობრ დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, უწინარესად გერმანიაში, არ დააყოვნა).

ოპერასთან დაკავშირებით კი აქ მთავარი იყო ამის პერსპექტიული მნიშვნელობა: ყოველივე ეს იმპულსური — სტილისტიკური წყარო გახდა ოპერა „მთვარის მოტაცების“ შესაქმნელად. ამოსავალმა იმპულსებმა კი ო. თავთაქიშვილს ამასთან შეაქმნევინა საკუთარი, სრულიად ორიგინალური მელოდიების ღრმად ელვარე რიგი, რომლებიც კილო — ინტონაციურად შეუზღუდველად არიან გაშლილი და გართულებული (მის საკუთარ მელოდიურ საწყისებსა და შრეებზეა მსჯელობა), ხოლო თავიანთი ბრუნვა — მოქცევების ნაირგვარ ეტაპებზე მახვილგონივრულობით იერთებენ — იკიდებენ ხალხური — მეგრული, გურული, აფხაზური, სვანური ჰანგების ამოსავალ მომენტებს და ისინიც ბუნებრივად, მხატვრული ხახიერების ფრიად ეფექტიანი „სვლებით“ ჩაერთვებიან ამ — ავტორისეული დიდი მელოდიური შრეების ზოგჯერ კულმინაციის, ზოგჯერ კადანსური ბირთვის თუ კადადაგვირგვინების სახით. სწორედ ეს დამაკადანსებელი — მინამღერი გადაწყვეტა ამგვარ შემთხვევებში მკაფიოდ გადასხნის ო. თავთაქიშვილისეული მელოდიური ელვარების სტილობრივ სიღრმეებსა და ფესვებს — საიდუმლოს! ამგვარი პროცესი ნაირგვარი ვარიანტებით გაივლის ოპერის სხვადასხვა ლაიტთემური მელოდიების ბრუნვისას — მუსიკალური დრამატურგიის არსებით ეტაპებზე ლირიკულ-ელეგიურ თუ დრამატულად გამაფრებულ, შინაგანი მკუმუნვარებისა

თუ ტრაგიკული კატასტროფის მომენტებში.

თუ I აქტში აშკარად საჩინოა ხალხური შრეების მსხვილი (ზოგჯერ მთლიანიც) ციტირებანი — მათი ერთგვარად „ოლიმპიადური“, ამასთან სოციალური შეპირისპირებით (ეს ყველაზე გაუბრალოებულად, „საჩოთირო“ მემენტია ოპერის მთლიან დრამატურგიაში), მეორე აქტიდან, კოლხური სფეროდან სტილური იმპულსების პროცესი მალალი შემოქმედებითი დონიდან პოულობს სიღრმისეულ — კაზმულ გადაწყვეტას, რაც უკვე ოპერის ბოლომდე ვასტანს დრამატული გამძაფრების ადექვატური მიმდევრობით, მუსიკაში დაისადგურებს კოლხური ფენომენი, როგორც მშვენიერების იმპულსი.

მთელ ამ პროცესებში მღერადობის ფართო სივრცეებს თან სდევს მათი სიმფონიური გაშლა და მასშტაბები. მელოდიური მღერადობა — კანტილენურობა „მთვარის მოტაცების“ მუსიკალური დრამატურგიის ერთერთი უპირველესი საყრდენია. ხოლო დრამატულ კულმინაციაში — რთულ ანსამბლურ თუ საგუნდო შრეებში ლაღადის — რეჩიტატივისა და მოკლე, წყვეტილი ამოძახილების, მოტივური ამოხედომების შეჭრა — განსაკუთრებით ტრაგიკული კატასტროფებისას, გამამაფრებელ — ქედით ფუნქციებს იმკვიდრებს და მათივე კოლხური ძირებიც ასევე საჩინოა. სახელდობრ ამგვარ მომენტებთანაა დაკავშირებული კაც ზეგამაიას უკიდურესი გაშმაგებისა და თამარის მამის — ტარიელ შარვაშიძის თავს დამტყდარი ტრაგედიის (მომწუსხველი ლაღადის გაბმა ქოროს გლოვის ზარის ფონზე) სცენები.

ლაიტმოტივური დრამატურგია „მთვარის მოტაცების“ დინამიკური ლერძია და მისი უპირველესი მეოხებითაც ქმედითად ამეტყველებულია ქრომანის მთავარი პერსონაჟები. საერთოდ „მთვარის მოტაცება“ ლაიტმოტივური დრამატურგიის დიდმასშტაბიანი, ვიტყვოდი — ყველაზე აქტიურად ქმედითი ქმნი-

ლებაა ქართულ საოპერო შემოქმედებაში. მისი პარტიტურა უზვად მხოლოდ ლაიტმითაა პალიტრას, რომლის ქსელშიც მოქცეული მთავარ გმირთა განცდანი — ვნებანი, ურთიერთ მიმართებანი ქმნიან ოპერის შინაგანი მოქმედების მთავარ ლერძს, რაც სცენურ მოქმედებაში მათი ფაბულური პასიურობის საგრძნობ კომპენსაციას ქმნის. ლაიტმოტივური დრამატურგიის მასშტაბურობა ვადახსნილია აღზევებული სერეებით: იდილიური თუ ელეგიური ლირიკის, მკმუნვარე განცდებში ჩაძირვისა თუ ტრაგიკული დასასრულის, ამაღლებული სიღაღის მომცველი შრეების სახით. ამ სერეების თანამდევნი არიან კოლხური ინტონაციური წიაღიდან აღმოცენებული ლაიტმირთვები, რომლებიც გამაფრებელი საჩინოებით იჭრებიან მოვლენათა სიღრმეებში. თვით უშუალო ციტირების მომენტებიც მუდამ დრამატურგულ კონტექსტში ჩნდებიან.

ო. თაქთაქიშვილი მთელ ამ პროცესებში მართავს მახვილგონივრულად ნატიფ დიალოგებს საკუთარ მელოდიებსა და უშუალო ხალხურ ინტონაციებს შორის (ეს მეთოდი აღრვეე ჩაისახა მის შემოქმედებაში ორიგინალური კონცეფციურ — სტრუქტურული ეფექტით). ამის ნიშანდობლივი სურათხატება სანიმუშოდ ვადაიხსნება თუნდაც II მოქმედების საორკესტრო ინტროდუქციაში, სადაც ლაიტმოტივური ქსელის დომინირების — დამკვიდრების, მელოდიური სტილის, სახელდობრ ორიგინალური მელოდიებისა და მათში ხალხურ ხატებათა ბირთვის ნაირგვარი ელასტიური ჩართვის — შეპირისპირების ორმხრივად გამომწვევი პროცესია გაშლილი. ეს თვისებანი კი საფუძვლიანადაა ვაღრმავებული ამავე მოქმედების — ზემოთ აღნიშნულ — თამარისა და თარაშის დიდ სცენაში და შემდგომ დაგვირგვინდება III აქტის ბოლოს — მათივე დალუპვის მოზრდილ სურათში, სადაც უკვე გაქლერებული ლაიტმოტივებიც

ვარიანტულ რემინისცენციებს შეუერთდება სევანური კოლორიტი. სახელდობრ, თამარის სიკვდილის სცენის მელოდიათა რთულ კონტექსტში არაერთგზის ჩაერთვის სევანური „მირანგულას“ ერთი ბირთვი — ქორალური მინამდერი, რაც საბოლოოდ გლოვის ზარის მაორგანიზებული ხდება...

საორკესტრო ინტროდუქცია ადრეც — I მოქმედებას უძღვის და იგიც ლაიტთემებზეა დამყარებული, — მათგან ერთი საწყისიც თავიდანვე შემტევი სიმძაფრით გადაივლის. ინტროდუქცია გადახსნის ბოლო — III მოქმედებასაც თავისი მომწესხველი სევანური კოლორიტით. ამას დავუბრუნდებით, მაგრამ ჯერ II აქტის ინტროდუქციაზე შევჩერდებით, რამეთუ მასში მუსიკალურადრამატურული რაობისა და მელოდიური ბრუნვების — ხალხურისა და ავტორისეული ჰანგების ურთიერთმიმართების ნიშანდობლივი სტილური თვისებებია კონცენტრირებული და მათი „გასაღებიც“ საჩინოდ გამჟღავნებული. თუმცა ამ — II აქტის ინტროდუქციაში კომპოზიტორი საკუთარი ლაიტმოტივების რიგიდან არსებითად ერთ ამოსავალთვანს — თამარის მიერ ბავშვობის წლების იდილიურ მოგონებას ეყარება (ოპერაში სხვა, არანაკლები მნიშვნელობის ლაიტთემებიცაა). სახელდობრ ამ მელოდიის და ძალზე პოპულარული მეგრული ხალხური ჰანგის ნაირგვარ ვარიანტულ ურთიერთ შეხვედრაში წარმოჩენილია ოპერის მელოდიური განვითარებისა და სიმფონიზაციის, კანტილენური მოსავალი. თვით ინტროდუქციის ფორმისეული არსი — გამზოლოებულ მელოდიათა „მორევის“ მოქცევა — უკუქცევანია. ეს მძლავრტალღიანი „მორევი“, რომლის მოქცევა — უკუქცევანიაში, მელოდიური ფორმირების სხვადასხვა სტადიაში ურთიერთს აწყდებიან ერთის მხრივ თამარის მიერ ბავშვობის იდილიის განცდის ფრიალ ექსპრესიული მელოდია — ნატიფი სილამაზისა (ზემო ბგერიდან ხვეულად და

შვებული, კილოებრივი ცვალებადობით, ინტერვალიკის ნაირგვარი შემტრუმანებით, გაშლილი ალტერაციული ქსელით როგორც მელოდიურ სელაში, ასევე ვერტიკალში), რომელიც ერთ-ერთ უმთავრეს ლაიტბირთვს ამკვიდრებს ოპერაში, ხოლო მეორე მხრივ მეგრული ხალხური სიმღერა „დიდოუ ნანა“ ანუ „ჩქიმი ტორონჯი“ („ჩქიმი მტრედი“) — მომჯადოებელი სინაზისა და ხმათა შერწყმის ლირიკულ-ეღვიური შედეგია, რომლის პირველივე გამოჩენის აუცილებლობას ზემოთ ხსენებული ავტორისეული მელოდიის განვითარება. მისი სულიერი ძახილი ქმნის, სადაც პოპულარული ხალხური ჰანგი „დამაკადანსებელ“ ფუნქციას ასრულებს. „მელოდიური მორევის“ მორიგი მოტალღებისას ეს მომჯადოებელი ხალხური ჰანგი ავტორისეული მელოდიის ფართოდ გაშლილი სივრცის სხვადასხვა ადგილს „ირჩევს“ — ყველგან განწყენილი, ელეგიური სიმშვიდით — გაიცისკოვნებით.

ამრიგად, ერთის მხრივაც ინტერვალიკის ელასტიური ცვალებადობანაც მელოდიურ დინებებში — ახლო და ფართო ნახტომების მონაცვლეობით, მოქნილი პერსპექტიული კონტრაპუნქტით (აკორდიკითაც და ქვეზმიერი შენაკადებითაც), სახიერად გამოკვეთილი ალტერაციული სვლებით, მეორე მხრივ — უწინარესად „დამაკადანსებელი“ ხალხური ბირთვები და მათი შემდგომი ბრუნვები (კომპოზიტორის მხრივ მინორულიდან მაჟორულ კილოში კონტრასტული, ახალი ნაკადების გამომწვევი გადართვითაც) ავტორისეული მელოდიური პლასტების სხვადასხვა ეტაპზე მოქცევით, — აი მთავარი არსი ოპერა „მთვარის მოტაცების“ მელოდიურ-კანტილენური სტილისა, სახელდობრ ქართულ ოპერაში ო. თაქთაქიშვილის მიერ გადახსნილი ახალი ეროვნული საოპერო კანტილენის საუნჯის, — ჩვენს მიერ „კოლხურ კანტილენად“ წოდებულისა.

ამ ლაიტთემის სამოქმედო „ხლართში — მორევი“ თავიდანვე ჩაერ-

თვება კილოებისა და ალტერაციების „ბრძოლა“, რომელიც ჩაღდება ჰორიზონტალებშიც და ვერტიკალებშიც, მათი მოქცევა — უკუქცევები კი ავტორისეულ მელოდიაშივე მუდმივ ძაბვას, ამასთან შიდა ფაქტურული „კონფლიქტების“ კერას ქმნიან. ამგვარი კონფლიქტები, მასთანვე — „ატალღებულს მორევი“ განტვირთვა-გადაწყვეტას პოულობენ სწორედ დამაკადანსებელ ხალხურ ბირთვებში, რომლებიც თავისი „უჩანგადით“ შეიჭრებიან ო. თავთაქიშვილის მელოდიურ სტილში, როგორც ორგანული ნაწილი, — მერმინდელი პერსპექტივის ჩასახვიით. პერსპექტიულობას ინტროდუქციის დინებაში ასევე ქმნიან მთავარი მელოდიური სვლის ქვეხმიერი შენაკადები და მათგან პოტენციურად მნიშვნელოვანი მომენტების ამოზიდვა, რომლებიც ძირითად მელოსთან ერთად, შინაგანად ასევე მიილტვიან ხალხური ჰანგის შესახვედრად, ამასთან ესწრაფვიან დამოუკიდებელ ფორმირებასაც, რასაც აღწევენ კიდევ, როგორც მთავარი ავტორისეული მელოდიის უშუალო გამგრძელებელნი (ერთი ასეთი შენაკადი — თარაშისაკენ მიემართება). ხალხური ჰანგი მათაც მიეზმება...

ამრიგად, ოპერის მეორე ინტროდუქციის დაძაბულ, მოტორტმანე — ტალღისებურ მელოდიურ დინებას „უჩანგადით“ ავსებს მისი ქვეხმიერი, ბოლოს — ამოზიდული მელოდიური შენაკადები, და რაც მთავარია — ხალხური, დამაკადანსებელი ჰანგები, შემდგომ ნაირგვარი ვარიანტებით ჩართული დრამატურგიული სიმფონიზმის შრეების კონტექსტში. ამის სტილური მოდელი, რაც წინასწარვე აღინიშნა, ვითარდება და ღრმავდება მთავარი გმირების სცენათა სერიაში, სახელდობრ ყველაზე საფუძვლიანი ჩამოყალიბების დიდ ციკლში — თამარისა და თარაშის ზედიზედ მიმყოლი ეპიზოდების თანმიმდევრობაში, სადაც სხვა ხალხური ჰანგებიც იმდგვარივე ლაიტ-თემური თუ რეფრენული ფუნქციით ჩაერთვება. აქ რამდენჯერმე გაიელ-

ვებს კონტრასტული ფუნქციით თამარის მიერ გამახალისებლად წმენკვნილი ისევე მეგრული სიმღერა — ამჯერად „ათი ვარდი“. რომელსაც უძღვის თავთაქიშვილისეული საორკესტრო — კობტა და მოხდენილი კომენტარი და ხალხურთან მთლიანობაში ქლერს, როგორც ლირიკული სკერცინო.

„დიდოუ ნანას“ („ჩქიმ ტორონჯის“) ფუნქცია კიდევ უფრო ღრმა ფესვებს იკიდებს და იმპულსებს ქმნის ისეთი გადაწყვეტი მნიშვნელობის ტრაგედული შრეებისათვის, როგორცაა სხენებულ — ორთა დიდ ციკლში თარაშ ემხვარის გლოვისმიერი მონუმენტურობით აღბეჭდილი ლაიტბირთვი, რომელიც წარემძღვარება მთელ ამ სცენას და იქვე — ამ ტრაგიკული პერსონაჟის — განწირულების რწმენით დათალხულ მონოლოგს. ამ ბირთვის — გოდების ამოსავალი, საკუთრივ ავტორისეული ინტონაცია, რომელიც დაბალი რეგისტრების მკაცრ უნისონებში ქლერს, თავისი მელოდიური დახრილობით და კილოური ბგერათრივით (ფრიგიული საწყისით) — სხვა რიტმულ მოდელში, საგულისხმოდ იმპულსირებულია (თუმცა არა პირდაპირი გზით) „ჩქიმ ტორონჯის“ ასევე სეკუნდურად დაღმავალი ჰანგით და შემზადებულია მისივე თანდათან დრამატიზირების გზით. შემოქმედებითი კმეტამორფოზაც ერთობ საჩინოა: ხალხური „ჩქიმ ტორონჯის“ არსია მომჩაადოებლად ანკარა, შეურხვეელი ელეგიურობის იდილია ურთიერთმოსალბუნე ჰმათა უნატიფეს ქსელში, რაც ამ სიმღერა-შედევრის ხალხურ დედაში ბოლომდე გასტანს. „მთვარის მოტაცების“ სხენებულ საორკესტრო ინტროდუქციაში შეჭრილი „ჩქიმ ტორონჯის“ მელოდიური ხატება, სხვაგვარ კონტრაპუნქტში ჩართული, თანდათან განიცდის დაქუფრებას, კილოურ მოქცევასაც — მაჟორში მკვეთრად გამამძაფრებელი გადართვით, რაც საბოლოოდ თარაშის ტრაგიკული ლაიტბირთვის აღმოცენებამდე მიდის. ლაიტბირთვის მელოდიური იერსახე კი, რომელიც რამდენიმე



დაღმავალ ტეტრაქორდზეა აგებული, საესეებით ორიგინალური ავტორისეულია. აი, ერთიც — ნიშანდობლივი ნიმუში „მთვარის მოტაცების“ კანტილენური სტილის ფორმირების ღრმა შემოქმედებითი პროცესისა.

ო. თაქთაქიშვილი დახვეწილი ოსტატობით, შემოქმედებითი თავისუფლებით განაგებს თავისი ოპერის ქსელში ვაგნერული ლაიტმოტივების პრინციპს. თუნდაც „ჩქიმ ტორონჯის“, როგორც დასკვნითი ჰანგისადმი მიმართვა თავისებურად გააზრებულ ვაგნერულ იმპულსურ — დინამიკურ ფუნქციას ასრულებს, — ცხადია, დრამატულ-ფსიქოლოგიური, სახეობრივ-მეტაფორული მნიშვნელობით, ლაიტბირთვის ქმედითი როლით. ყოველივე ეს „მთვარის მოტაცების“ პარტიტურის ერთიანი სიმფონიზაციის აქტიური მამოძრავებელია.

„მთვარის მოტაცების“ ლაიტმოტივი ვური ქსელების სტადიალური დინამიკის გამართვისას ო. თაქთაქიშვილი არა ერთგვარვანაა და ყოველ ქსელს აგებს ინდივიდუალურად, სიღრმისეული სახიერების მიხედვით. ამის დასაბამი ძალაში შედის „მთვარის მოტაცების“ დაწყებისთანავე, შესავალში — არც თუ დიდი მოცულობის საორკესტრო ინტროდუქციაში, სადაც ერთიმეორის უშუალოდ მიმყოფი ყოველი თემა — მელოდია ლაიტმოტივებად დამკვიდრდება და მათი დრამატურგიული პერსპექტივები, ამოსავალი სახიერი დანიშნულება აღმოცენების შემდგომ, არასტანდარტულად აწყობილ სტადიათა რიგში დაინახება. ამის ნიმუში პირველივე აქტებზე უღივლი ლაიტმოტივია.

ლირიკულ-დრამატული ექსპრესია თავიდანვე გეზს აძლევს შესავალს და თვით ოპერას. ასე, ენერგიულად მოძალეულ სიმებიანთა ტრემოლოების დომინანტურ ფონზე (სი ბემოლი) ყალიბდება „მთვარის მოტაცების“ დამწყები მელოდია: ორგზის გაიქტერს აღმაშემტვევი, პათეტიკური მოტივი (საწყისში ოთხბერძინი — დიდ ტერ-

ციაში მოქცეული, შემდეგ — ვარიანტი ბითა და გაფართოებით), მას პლასტიკურად აწონასწორებს და მელოდიას გაასრულებს საპირისპირო — დახრილი და ასე გაშლილი კანტილენური ტალღა. შემტვევ ექსპრესიულობას კი ადვივებს და აძლიერებს გაბმულ ტრემოლოებში ახალი ბგერებისა და ქვეხმიერებათა თანდათან მატება რიტმული აქცენტირების მკვეთრი გადაადგილებებით, ამასთან — გამაწონასწორებელ მელოდიურ დახრილობაში ქვეხმიერებათა კვლავაც აღმასვლითა და შინაგანი დაპირისპირებით. აქედან, დამწყები მელოდია — ლაიტთემა კანტილენური ექსპრესიულობის მძაფრ კვალს გავლავს მთელ ოპერას. სახელდობრ, რა ლაიტმოტივია ოპერის ეს დამწყები მელოდია და რას გვამცნობს მისი შემდგომი — სიტყვიერი აქტების ეტაპი, ამის პირველივე აქტში ვნახავთ — არზაყან ზეამბაიასა და თამარ შარვაშიძის პირველ სადუეტო სცენაში — ციკლში, სადაც არზაყანისაგან სიყვარულის ახსნას და წინადადებას — წავიდნენ ერთად თბილისში, — თამარი პასუხობს თარაშემხვარისადმი მტკიცე ერთგულების გამოხატვით, რაც ასახულია ამ ციკლურ სცენაში (ოპერაში ყველა მთავარი სადუეტო სცენა ციკლური პრინციპითაა აგებული) თავმოყრილ ლაიტთემების მთელ ქსელში; თამარის ბაგეთაგან ამეტყველებული ლაიტთემების — მელოდიების ურთიერთგავშარის სახიერ სიღრმეში აღმოცენდება ლოცვა-ვედრება თარაშის კეთილდღეობისათვის („ო, ღმერთო ჩემო, შენ არ გასწირავ ობლობით დავრდომილ სნულსა შვილს, მიეცი შვება მშობლიურ ცისქვეშ, მოწყვეტილ ტოტვით ნუ დასცემ ძირს“). აქ სწორედ ის მელოდია ეღერს — ოპერის საორკესტრო შესავალს მძაფრი ექსპრესიით რომ იწყებდა: თვით მელოდია სრულიად უცვლელი რჩება (იცვლება საორკესტრო ფაქტურა), ემოციურ-ხატობრივი ფერისცვალება კი აშკარაა — ექსპრესიული პათეტიკიდან გან-



წმენდილი სიმშვიდით აღვლენილ ლოცვამდე, პირველადი ამოსავალი კი — ლოცვა! ერთხელაც გაიღერს ეს ლიტმოტივი — ოპერის დასასრულს თამარის სიკვდილის სცენაში, თუმცა უსრულო სახით: ეს არის სულთმობრძავი თამარის მიერ შორს მყოფი თარაშის მოხმობა, მისი უკანასკნელი, შეწყვეტილი ამონაცხენისი.

მაგრამ პირველი აქტებისას — ოპერის დაწყებისას ხომ ეს ლიტთემა მძაფრი ექსპრესიით ეღერს! ექსპრესიულობა მოვლენების შემფასებელია და გამოხატავს იმ ლირიკულ-დრამატულ სიღრმეს, რომლითაც მოხილია „მთვარის მოტაცების“ გმირების ურთიერთობა...

მივყვეთ ისევ ოპერის შესავალს. კიდევ ორი ლიტთემა აქტებზედა მასში. ერთი უშუალოდ მოჰყვება ოპერის დაწყებას, — იგი ნაკლებად მძაფრია და ნოსტალგიური ელემენტებით ერთგვარი კონტრასტი შემოაქვს, თუმცა თავისუფლად შექმნადრება (ეოლიური კილოს ფარგლებში) და მოძრავი, ასევე — სიმფონიური პერსპექტივით. აქაც მივმართოთ ისევ არზაყანისა და თამარის სცენაში — თამარის ამტყველებას („დაბრუნებულა თარაში, სულით მწირი და ობოლი, ვით გრიგალით რბეული ხეს მიწყვეტილი ფოთოლი“). აქ კი თემა „გაშიფვრისას“ არ განიცდის ფერისცვალებას, და იგიც თამარში — თარაშის ხატებას ატარებს. ინტროდუქციის ორივე აღნიშნული თემა უშუალოდ გადაბმულია და თავიანთი მელოდიების მღვლეარე წილშივე სიმფონიური სუნთქვით ვითარდება. მესამე თემა კი მოჰყვება გადასასვლელი მომენტის — სასიგნალო მოტივების, მათთანვე — ქრომატიული გასრიალების და მათი ექოების შემოტყვას: ტრიოლური სამხმოვანებებით, ატყორცნილი მღვდარი ჰანგი მოხმობი, მხედრული პათოსისა და ასევე ეხმიანება ენგურის ბობოქრობას — ეს ახალი ცხოვრების ენერჯია! (ეს ჰანგი ოპერის ბოლოსაც — თარაშის ენგურს საბედისწერო გადაშვების ეპი-

ზოდშიც გაიღერს მოქმედების წყვეტილ-წყვეტილი სახით, შემოქმედის სხვა მოტივების — ჰანგების ტრანსფორმირებული მოძალების დრამატულ კონტექსტში). კვლავაც აწყვეტილი — დამწყები ექსპრესიული მელოდია და შემტევად მოსრიალე სასიგნალო გადასვლები ამრგვალებენ ოპერის საორკესტრო ინტროდუქციას, მაგრამ კადანსირების გარეშე და კვლავაც უტყვენ გამძაფრებული სვლით...

უეცრად მუსიკა დამშვიდდება და მოწმენდილ ცასავით გადაიხსნება მშვენიერების კარიბჭე: სცენის მიღმა ამღვრდება ვაჟთა იდუმალი, მოდუღუნე ჰანგი (ბარიტონი — სოლო) — იგი ოდნავ ირხევა სეკუნდური მოძრაობით (მიქსოლიდურ და ეოლიურ კილოებს შორის), ოსტინატური ბგერები მის მღვრადობას ხალხური ფესვებით მსჭვალავენ. მის სტრუქტურულ მოდულად ივენანასა და ოროველას სინთეზი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, ოღონდ არა აღმოსავლეთ საქართველოს ინტონაციურ სტილში. მის კოლხურ ძირებს გუნდის მინამღერი ავლენს, თაურმოტივით გურულ „ბატონებო მოუოხეთს“ მსგავსი, სრულიად ორიგინალურ, ავტორისეულ კონტექსტში. თავისი ტექსტიტურთ („კორდის ძირში მოჩუხჩუხებს წყარო და ფერდობში მოთქრიალებს რია-რია, ტყისა პირზე გაზაფხული ხარობს, თავს იწონებს ია“...) აღიქმება ბუნების მშვენიერების ჰიმნად, მთელ ოპერაში კი — მშვენიერების ეპიკურ მწვერვალად, სოციალურ დაპირისპირებათა მიღმა. შემდგომ, მარტოოდენ ერთხელ — ოპერის დასასრულს გამოჩნდება, ვითარცა განწმენდის მთავარი ხატება და საბოლოო დასკვნისათვის თავად მოიბამს, მიიერთებს ოპერის დასაწყისის — საორკესტრო ინტროდუქციის თაურმელოდიას...

... გზა ესნება I მოქმედების დასაწყისს — არზაყანის და „ძმათა მისთა“ აწყვეტილ სიანცეს უანრულ, საშაირო — კუპლეტურ მუსიკაში, რაც მერმე გურული საგუნდო სიმღერების (უმთა-

ვრესად „ხასანბეგურას“) ვარიანტების სიმშაგეში გადაეშვება. შეილისა და მისი ამხანაგების თავაწყვეტილობა კაც ზემბაიას შეურიგებელ შემფოთებას იწვევს, რაც მალე ძველი თაობისა და ახალგაზრდობის კონფლიქტში გადაიზრდება. უფროსებს უერთდება უცხოეთიდან სამშობლოს დაბრუნებული, ნოსტალგიით შეპყრობილი თარაშ ემხვარი — არზაყანის ძქუძმეტე. კონფლიქტი, სოციალური საფუძველი რომ უდევს, ჭერ სიმღერებით — ემოციების დაპირისპირებით მოიქნაება. თარაში ამღერდება მშობლიური — აფხაზური „კლდის სიმღერის“ მწუხარე პანგით, არზაყანი პასუხობს მეგრული „კუნჩხ ბედინერით“, რომლის საწყისი მოტივი, კომპოზიტორის მიერ ვარიირებული, არზაყანის საბრძოლო შემართების მოტივად გადაიქცევა. სოციალური ვნებათაღელვა მატულობს, კომკავშირელები დაეძგერებიან და ჩამოაგდებენ ეკლესიის ზარებს. ამ აუგის მქნელთ შეაჩვენებს მღვდელი ტარიელ შარვაშიძე — თამარის მამა. ამითვე მთავრდება I აქტი.

დიდი მელოდიური სივრცეები, როგორც უკვე ითქვა, უმთავრესი სარბიელია ოპერის გმირთა შინაგანი ცხოვრების, ურთიერთ მიმართებისა და ვნებათაღელვის, მათი ინტიმურ თუ ეპიკურ 'შრეებში გამელავენებისათვის, მათთან არაერთგზის შემოერთებული გუნდის — ხალხის ხმა — სცენაზე მოქმედების თუ სცენის გარეთ მყოფის, გამაძლიერებელი ფაქტორია მათი, როგორც სულიერი პროცესების სიღრმისეული გამკლავებისას, ასევე მათ ეპიკურ მასშტაბში გადაზრდისას. ოპერის დრამატურგიის მანძილზე არაერთგზის გადაივლიან დროის ქარტეხილების გამოვლინებანი. მათი გადმოცემა მეტაფორული ხერხებით, მისტიკური სანახაობანიც, რომელთა მონაწილეებს შენიღბული შეფარვიან; დამარცხებული კლასის ჩასაფრებული ტერორისტები. სოციალური კატალიზმების გამოხდომები ასევე გვხვდებიან პირდაპირი შემტევიანობით, რაც

არზაყან ზემბაიასა და კომკავშირელებმა მისთა ფანატრზმსა და თავაწყვეტილ სოციალურ აქტებში იხატება. ასევე ელინდებიან უმძაფრესი კონფლიქტებითაც — ასეთია მამა-შვილის კაც და არზაყან ზემბაიების შეჯახების, — დრამატული აფეთქებების მთელი სერია, კატასტროფამდე რომ მიდის. ეს სოციალური ტრაგედიის მთავარი ხაზია ოპერაში. სხვა გამკოლი სფეროა ლირიკულ — ფსიქოლოგიური. იგი მისტიკური მკმუნვარებითაა გამსჭვალული და იგიც კატასტროფამდე მიდის, — ეს არის თამარ შარვაშიძისა და თარაშ ემხვარის განწირული სიყვარულის ელვგია... თამარისაგან სიყვარულში უარყოფილი არზაყანი — ამასთან თარაშის ძქუძმეტე, საბოლოოდ მათ მარტოოდენ სოციალურ მოპირისპირედ რჩება...

ორსავე ამ გამკოლ სფეროს, ოპერის დრამატულ ღერძს რომ ქმნიან, სულიერ ზნეობრივი განაჩენის ფუნქციით თანსდევს თამარის მამა — ტარიელ შარვაშიძე, რომელიც ორთავეგან ჩაერთვება კულმინაციურ მომენტებში, რთულ კონტრაპუნქტულ ელვრადობაში. ამასთან პირველი „კონტრაპუნქტი“ სოციალურია, როცა „კლასთა“, თობათა უშუალო დაპირისპირებისას თავაწყვეტილი კომკავშირელები ჩამოაგდებენ ეკლესიის ზარებს, და აქ ღვთის მსახური შარვაშიძე შერისხავს ღვთის მგმობელთ. მეორეა — გაუბედურებული მამის ღალადი თამარის დაღუპვის სცენაში, სადაც რეჩიტატივა და გაბმული, გამღერებულად მოთქმა ურთიერთს ცვლიან...

თამარისა და თარაშის პარტიებში ინტონაციური ფაქტორი განუყოფელია ფსიქოლოგიურისაგან. თამარის ლაიტ-მოტივური ქსელი, მომხიბვლელი სილამზით, სიწმინდითა და ელასტიური სინარჩართ რომ არის მოსილი, თითქმის მთლიანად მიმართულია თარაშისადმი — აღბეჭდილია თარაშის ბედობლის განცდით, მაშინაც კი, როცა არზაყანთან დიალოგშია (მათ ერთადერთ უშუალო შეხვედრაში — I მო-



ქმედებაში). თამარის ასეთი ლაიტთემბე, ნაირგვარი ლირიკულ-ელეგიური ექსპრესიულობისა, არაერთია, თარაშემხვარის ლაიტბირთვები (მათი ბუნებიდან გამომდინარე, სწორედ ლაიტბირთვები შეიძლება ეწოდოს) ასევე არაერთია, მკვრივი ერთგვაროვნებით შეკრული, შეკაცი ქმელოდიურობით გაშლილი და ტრაგიკულად ჩაღრმავებული. ეს მთლიანი სამყაროა განწირული ადამიანისა, ერთობ საჩინოდ წარმოსახული ტრაგიკული ელემბია... თამარის ხაზი აღბეჭდილია ლირიკულ მელოდიათა ფორმების პლასტიკური ვარირებით, ცვალებადი მოტივურ-რიტმული სტრუქტურებით, ამალლებულ, წმინდა, კრისტალურ ლირიკაში ზოგჯერ ექსპანსიური მოქცევებით, მართლწარღვარული წყვეტილობით საკუთარი აღსასრულის გამომხატვით; თარაშის ეპიზოდები კი ჩაკეტილია, უმთავრესად ქორალური ფესვების თანაზომიერი, უახლოეს ბგერებზე მოძრაობა ახასიათებს, სტრუქტურულად დასრულებული და კადანსირებულია. მათი მელოდიური მღერადობა საბოლოოდ სრული რეგისტრული გაშლით ვითარდება. სახელდობრ მის ურთიერთმონათესავე მელოდიათა რიგს, რომლის სახიერი თანმიმდევრობა თარაშისა და თამარის ცენტრალურ — II აქტის დიდ ციკლში წაეწყობა, წინ უძღვის დაღმავალი, გოდებისებური, ბედისწერასავით მღვარი ჰანგი, რომლის შორეული ინტონაციური, კილოური (ფრიგიული) ფესვი მეგრული „ჩქიმ ტორონჯის“ მეტამორფოზულ ასოციაციებს იწვევს (ეს მომენტი აღრევეც აღვნიშნეთ II მოქმედების საორკესტრო ინტროდუქციასთან და ამავე აქტის — თარაშის და თამარის ცენტრალურ სცენასთან დაკავშირებით). მათი ურთიერთმიმართების ეპიკურ-დრამატული მწვერვალია III მოქმედების სცენა თარაშის სიზმრისა და თამარის სიკვდილისა, — არსებითად დაშორიშორებულთა დიალოგით თუ მონოლოგების ციკლით, მოსალბუნე ქოროს ჩართვებით, რომლებიც აღრევე აუღერებულნი მელოდი-

ების სახეცვლაზე დამყარებული, ტრაგიკული დასასრულისა დამატარების შუქზე, ეპიკური — საგუნდო გამოძახილით.

არზაყანი აქტიურად ქმედითი პერსონაჟია და უმთავრესად ორი ლაიტბირთვითაა წარმოდგენილი, ზოგიერთი ვარიანტული გადახრით. ერთია სიყვარულის მოტივი, ფართო მელოდიურ ხვეულებში გაშლილი, — არსებითად ერთადერთ — II აქტის სცენაში (რეჩიტატივი და არია) კონცენტრირებული, როდესაც კოლხური ღამის პეიზაჟს შეფარებული არზაყანი იღუმელად უთვალთვალებს თამარს... მის ღრმა ელევას, — სიყვარულით შეპყრობილის გულისძგერას, მისი ამ — უორკესტრო არიის გულითადი თანამდები — სცენის მიღმა გუნდი შეუერთდება და ტონალურ საყრდენს უქმნის მას, ხოლო განცდების სიმხურვალე როცა ღვივდება და დრამატული მგზნებარება მოეკიდება, თანამდები გუნდი მესაიდუმლე „ექოთი“ ორგზის შეეხმინება — ჯერ იღუმელი, ბოლოს მძლავრად ამოხეთქილი ძახილით „თამარ, თამარ!“ (ნიშანდობლივი: ამ არიის უშუალოდ მომდევნო თარაშისა და თამარის დიდი სცენის შესავალი — ჩვენს მიერ არაერთგზის აღნიშნული თარაშის ამოსავალი — დაღმავალი ლაიტბირთვი მისი ძახილით „თამარ, თამარ“ იწყება — დრამატურგიული თალიც გაბმულია. ამავე შეძახილებში ერთდროულად ინტონაციური — დაღმავალ სეკუნდაზე აგებული თალიც აღმოჩნდება). ამ ექო — ძახილში (კულმინაციიდან სეკუნდით დახრილი მოტივი და აკორდიკა, — სამხმეოვანური ბრუნვებით, სინკოპური აქცენტრებით) უკვე ეპიკური პათოსი შეიგრძნობა, ამასთან იგი აღმართავს ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიაში მნიშვნელოვან შეძახილთა „დიდი ექოების“ პირველ თაღს...

არზაყანის მეორე ნიშანდობლივი — სოციალური მხარე უფრო აქტიურად ჩართულია სცენურ პროცესებში — იგი

ფანტიკური, მომწოდებელი პათოსისა და უფრო ხშირად თანამოაზრეთა ქოროსთან ერთად მოქმედებს. მისი პათოსის სტილი დასაველეთ საქართველოს საგუნდო სამყაროდან მოდის, არც თუ პირდაპირი ციტირების გარეშე. ასე, ერთის მხრივ კოლხური კანტილენური მღერადობა, მეორე მხრივ გურულ-მეგრული საგუნდო სტილი. ამ მეორე ხაზით მის ლაიტთემად უღერს „კუნჩხი ბედინერის“ დამწყები მქეპარე ჰანგი, ავტორისეული მცირეოდენი ვარირებით — კომენტარით. ამასთან არზაყანის პარტიაშივე ლაიტმოტივური ქსელის გარეშე გამოიკვეთა მნიშვნელოვანი დრამატურგიული თაღები: ასე აღიმართა თანამდევი გუნდის საქვეყნო შეძახილის — „დიდი ექოების“ პირველი თაღი (ამგვარ „ექოებს“ შევხვდებით მომდევნო სურათში — მამისა და შვილის კონფლიქტის კულმინაციაში, შემდეგ სვანეთის სცენაში — მონადირეთა კურთხევისას). ეს — ეპიკური პერსპექტივის თაღებია, სხვა — ეპიზოდური, ლოკალური მოქმედების თაღები ზემოთ აღინიშნა: არზაყანის არიის მქუხარე საგუნდო კულმინაციიდან — თარაშის ტრაგიკულად დახშულ ლაიტბირთვზე დაშვება სიყვარულის ზიარი სიტყვებით („თამარ, თამარ“) და ინტონაციების სეკუნდურად დახრილი თაურმოტივებით, — ესეც დრამატურგიის მრავალმხრივ ქსელებსა და მთლიანობაზე, — ამ შემთხვევაში დაშორიშორებული გამირების დრამატურგიულ შეკავშირებაზე ქტყველობს.

არზაყანის სცენური დინამიკის ერთობ მძაფრი და ორიგინალური ნიშანთვისებაა სოციალურ შეჯახებების სცენებში თანამოაზრეთა გუნდთან ერთად თითქმის მუდმივ ერთობლივი მოქმედება. რაც შეეხება მის შინაგან — სიყვარულის ლირიკულ სფეროს — ერთადერთ, უორკესტრო არიაში რომ არის კონცენტრირებული, აქაც თანამდევად უერთდება სცენის მიღმა გუნდი,

კაც ზვამბაია, ოპერაში, სოციალური კონფლიქტების ყველაზე ამტკუნველ გამომხატველია ძველი სამყაროს სხვათაგან განსხვავებით, ზარსებითად მთავარი ლაიტმოტივის გარეშეა, მაგრამ მისი დინამიკა აღბეჭდილია ფსიქოლოგიური სიმძაფრითა და შუერიგებლობით, ტრაგიკულ სიტუაციაში (კულმინაცია საქონლის დახოცვის სცენა) უაღრესი შემტვევითობით, მრისხანების მოზავთებით, — აქ ყველგან საკუთარ შვილთან — არზაყანთან დაპირისპირებულია. მის ინტონაციურ ქსელში ამოსავალია მძაფრი რეჩიტაციის გამჟოლი ქმედება, რომლის გამოვლენელი ძალა რთულ ანსამბლურ, უკიდურესად დაძაბულ სიტუაციაში თვით მუსიკალური კონტრაპუნქტის „ამამღრეველი“ ხდება (იგულისხმება ნაირგვარი კომპონენტების ანსამბლის ფონზე კვლავ ფორმისეული კონტრასტი და არა სტილისტიკური „ამღრეულობა“).

სახელდობრ, ეს ხდება II მოქმედების — თამარისა და თარაშის დიდი სცენის მომდევნო სურათში — ზვამბაიების ოჯახში, მამა-შვილის კონფლიქტის უკიდურესი მომენტში, რაც ოპერაში ღია სოციალური კონფლიქტების მწვერვალიცაა. ერთის მხრივაა შეუპოვარი არზაყანი და მისი დამამოშმინებელი — სათნო დედა, მამა-შვილის შერიგებას რომ ცდილობს. მეორე მხრივ — უკიდურესი მრისხანებით შეპყრობილი კაც ზვამბაია, რომელიც შემოყრის მის მიერ უმოწყალოდ დახოცილი საქონლის თავებს და მზადაა აჩეხოს მთელი ოჯახი. აქ თავისებურად წარმოსახულია რომანის ერთ-ერთი უშესანიშნავესი თავი — „სტიროდნენ ბნელში სისხლის წვეთები“. დედა ჰგოდებს ამ უბედურებას, მოთქვამს ფშაურის მაგვარი დახრილი ჰანგით, რაც ოსტინატურად მკვიდრდება, დაჟინებით მეორდება, ზარდამკემ ძალას იკრებს შემოერთებული გუნდით, ორკესტრში სამგლოვიარო მარშის სვლებით (მუსორგსკისეული ზარების მაგვარად). ამ გაერთი-



ანებული ჟღერადობის ამწვერვალზე აღმოცენდება და მკვიდრდება ახალი — ორბგერიანი, სინკოპით მოჭრილი მოტივი (მცირე ტერციით დახრილი), მის მიმყოფად იხუვლებს ზარისებური, საგუნდო აკორდივის ბირთვი — სვანური იერისა (ამით სვანეთში მოქმედების გადატანასაც გზა ეხსნება) და ყოველივე ეს საქვეყნო გმინვა — ლალადში ვადაიზრდება. მთელ ამ უკიდურესად გართულებულ, ნაირგვარი სტრუქტურული კომპონენტების შემცველ ანსამბლში, გამოგნებელი მოზავთებით ჟღერს კაც ზვამბაიას გამყოლი, ბასრწახნაგოვანი რეჩიტაციები, რომელიც ამ ბობოქარი აღზევების მთავარი წარმმართველი ხდება. აქ ო. თავთაქიშვილის მაღალი ოსტატობა და ხილრმისეული ხედვა — უტყუარია!

დროებით განმუხტვაც ხდება — „მაღალურების“ მოსვლის სცენით და ფათერაკიც დროებით „გადაიდება“, აქ სახალხოდ გაჩაღდება კოლხური მისტერიული სანახაობანი, მათ შორის „ხინტკირიას“ შეიღბული თამაში, სადაც ავისმზრახველნი მოკვლის მიზნით მიიმწყვდევენ სოციალურ მტერს — არზაყანს. მაგრამ განზრახვა მარცხით თავდება: ავისმზრახველი განიგმირება თარაშის ტყვიით და „თამაშიც“ ამით დასრულდება. მამაც და შვილიც იძულეებით შეერთდებიან და თარაშთან ერთად, სვანეთს უნდა გადაიხვეწონ. ამ სანახაობებში, რომლის დასკვნითი ეტაპი მძაფრი ქორეოგრაფიული სცენითაა. გადაწყვეტილი — სიუჟეტური განსხეულებით, — კოლხური კოლორიტის, მისი ჰანგების განშტობათა სინთეზი ჰეროიკულ მიმართულებას, პათოსს იღებს. განსაკუთრებით ბობოქრობს აქ გურული საგუნდო სიმღერების მძაფრი ენერჯია, რიტმული ნაირსახეობა, ხმათა თავისებურებანი და მათი ტექნოლოგიის სტილი, როგორც ქმედითი ფაქტორი...

II აქტი — კონფლიქტური ბობოქრობის მწვერვალია. მეტაფორული კოლორიტების და ლაიტმოტივური დაპირისპირების გეზი, „მთვარის მოტა-

ცების“ მუსიკალური დრამატურული ამოსავალი რომ არის, მნიშვნელოვან აღრმავეებს მის ეპიკურ მონუმენტურობას, კვლავაც ვითარდება და გასრულდება, — ამასთან ახალ ხატებათა შექმნე. ვასული კონფლიქტური სცენის უკიდურესი აღზევებისას სვანური ზარისებური ქოროს მოკლე და მკვეთრი, საქვეყნო, ექოსებური ძახილით მეტაფორული ბირთვიც ჩამოყალიბდება და ამით ერთგვარი ხიდიც გაიდო ბოლო მოქმედებისაკენ. დიდი ეპიკური ექოსთაღიც კვლავ (მეორედ) აღიმართა.

თავს დამტყდარი ფათერაკის შემდეგ სვანეთს შეფარვიან ლტოლვილინი — კაც და არზაყან ზვამბაიები, მათთან თარაშ ემხვარი. ისინი ქორა მახვშის სტუმრები არიან. საორკესტრო შესავალშივე ფართო, მონუმენტური პლანის შინაგანი დაპირისპირებებია: ორკესტრის დაბალ რეგისტრებში, მძიმე და მომნუსხველ აკორდულ სვლებში თითქოს ლალუმების გუგუნის გვესმის — ახალი ცხოვრების გარდუვალი კაკუნის. მას ჩელესტის გამკვირვალე, კრისტალური ხმოვანების აკორდულ-მოტივური მწკრივი უპირისპირდება და მას მყისვე სიმებანთა ბიციკატები მოსდევს, — ამით, ჩონგურ-ჰუნირის კოლორიტიც მკვიდრდება. მომნუსხველი სინამდვილე და ელეგიური იდილიები უპირისპირდებიან ურთიერთს, ჩონგურ-ჰუნირის მოტივურ-ტემბრული სინთეზი ლაიტბირთვად გასდევს სტუმარ-მასპინძლის დიალოგს, დაპირისპირებათა ახალ პროცესს. ქორა მახვში, ძალზე შეშფოთებული ლალუმების გრიალით, — ძველის ნგრევისა და ახლის მოახლოების მომდგარი ხმებით, ლამობს რაიმე საიმედო ათქმევენოს სტუმართაგან ყველაზე განათლებულს — თარაშემხვარს, მაგრამ ამაოდ — რეალობა სხვაა... მთელი მათი დიალოგი თავდაჭერილობითა და დარბაისლური სიდინჯით არის მოსილი. მასპინძლის შეკითხვები — მელოდიური რეჩიტაციია, სტუმრის პასუხი — მღერადი ელეგიური შრეგბია, ტრაგიკული დასასრულის მაცნე... არ-

ზაყანი კი ნოსტალგიას განიცდის მისი უშუალო მოწოდებისაგან მოწყვეტის გამო, კვლავ ბობოქრობს, საკუთარ მამასთან სამუდამო კონფლიქტში რჩება და ასევე სტოვებს სვანეთს, კვლავ მი-აშურებს ახალ ცხოვრებას...

ამ აქტში ორი ძირითადი ეტაპია: სვანეთის სცენები და გმირთა — თამარისა და თარაშის დაღუპვა. სვანეთის სცენის რიტუალური კულმინაციაა — მონადირეთა მოზრდილი ეპიზოდი — ნადირობის წინ მახვშისაგან დალოცვის რომ ითხოვენ. თვით მათი გამოჩენა — წინა აქტშივე დამკვიდრებული ხერხით, ამჯერად ახალი მძლავრი „ექოთი“, სახიერად მთების გამოძახილით იწყება. ეს „ექოა“ წინა აქტის კულმინაციური მომენტის — სვანური ზარისებური ძახილისა, ჩვენ რომ სვანეთის სცენისაგან „ხიდის გამდებად“ მოვიხსენიეთ („ექოების“, როგორც დრამატურგიული თაღების შეკვრა — ადრევე აღინიშნა). მეტამორფოზა დიდი შემართების ძახილში გადაიხარდა. თავისებურია მონადირეთა სიმღერის მარშისებური ამოქმედება: ორკესტრის „მოქუთრუხებულ კომსუბუქით“ სვლის ფონზე (პირქუშად ინტონირებული პიციკატები) გუნდი თავდაპირველად „ფლანგურად“ შედის ტაქტის ნახევარზე, ფლანგიდან ფლანგზე გადასროლით, საბოლოოდ — ედერადობის გასრულებით...

უკანასკნელი მოქმედების მეორე ეტაპი — ტრაგიკული ელეგიაა (ესოდენ დამახასიათებელი კ. გამსახურდიას შემოქმედებისათვის!), სულიერი ამაღლებულობით და კათარსისით მოსილი. მთავარ გმირებთან დაკავშირებული ლიტმოტივები საბოლოოდ აქურჩიან თავს — ვარიანტებით, მეტამორფოზებით... თამარის პირველივე მელიოდიური ამეტყველება ოპერაში — თარაშისადმი თამარის სიყვარულის ერთ-ერთი მთავარი მოტივი, გადაიზრდება საგუნდო ედერადობის მაღალ რეგისტრებში და საგალობლის სიწმინდითა და სხივმოსილებით იმსჯელება. ამით გადაიხსნება ოპერის

დასასრულის კარიბჭე: ეს ჯერ კიდევ სვანეთში მყოფი თარაშის სიხივითა და საკუთარ სახლში მომავლადე, საკუთარი მამის ანაბარა თამარის უკანასკნელი წუთები... თარაში უმალ იჭერს ამ ხმებს და საკუთარი მონოლოგით ამღერდება, როგორც არასდროს, ამეღვენებს თამარისადმი სიყვარულსა და თავყვანისცემას. მონოლოგი ახალ მელოდიაზეა, რომლის გამღერებას დასაბამს აძლევს თავიდანვე ჩართული, ქრომატიულად დახრილი ტეტრაქორდი. ვიტყვოდი: თავისი პლასტიკური მშვენიერებითა და ემოციების რაინდული თავდაჭერილობით გამოხატვით, ამასთან სრული გამეღვენებით იგი თარაშის პარტიის მონოლოგიურ ციკლში — მწვერვალად გამოიყურება. განსაკუთრებით ეს განმტკიცდება, როდესაც თარაში სხივმოსილებით აქდერებულ გუნდს შეუერთდება და წინათგრძობით შეპყრობილი — თვით თამარის მელიოდიას გალობს...

თამარის უკანასკნელი სცენა — მიხევე ლაიტთემების ვარიანტებზეა აგებული. გარეგნულ თავდაჭერილობაში — სულიერი გამბოღების სიღრმე და სილამაზე ბუდობს. მისი მიცვალების პროცესში მამის — ტარიელის კონტრაპუნქტული შესვლა მომდევნო სვანური ზარით — ადრევე მოვიხსენიე, — სახელდობრ „მირანგულას“ ერთი მოტივის ჩართვა ავტორისეული მუსიკის კონტექსტში, როგორც ოპერის ტრაგედიული ელეგიის კიდევ ერთი და საბოლოო ლაიტბირთვისა. დამორიშორებულთა — სვანეთში მყოფი თარაშისა და თავის სახლში სულთმობრძავის — თამარს შორის უკანასკნელი შესიტყვება თამარის ხმის უკანასკნელი ამონაკვესით და შეწყვეტით და აღიდებულ სენატურში გადასაშვებად დამუხტული თარაშის იდუმალი პასუხით — ჩალაპარაკებით — „მოვიღივარ“ — მაღალი კათარსისის შექმნა გასხივისნებული...

ოპერის საბოლოო ვაციცკროვნება კი ხდება დასასრულს — იმ, ვაჟთა აკაველა გუნდის, I მოქმედების ინტრო-

დუქციას რომ მოჰყვებოდა, იღუმალი. მელოდიის აქტურებით, და, იმავე პირველი ინტროდუქციის დამწყები ექსპრესიული თემის საბოლოო დამშვიდებით, რომელზედაც თამარს უკანასკნელი ამონაკვეთიც ჩაუწყდა...

მთელი ეს ზემოსხენებული სცენები ქმნიან „მთვარის მოტაცების“ მხატვრულ-ფსიქოლოგიურად სავსე ცხოვრებას. თარაშისა და თამარის, კაც ზემობიასა და არხაყანის სცენები მათივე ურთიერთობათა შექმნე აღბეჭდილია როგორც თითოეული მათგანის პიროვნული მხატვრული ელვარებით, ასევე გამჭოლი ქმედითი თვისებებით. დიას, „მთვარის მოტაცების“ მთავარი გმირები საკუთარ გამორჩეულ, თვითმყოფადსა და მასშტაბურ ადგილს იმკვიდრებენ ქართული ოპერის ისტორიის მთლიან პანორამაში.

„მთვარის მოტაცება“ ოთარ თავთაქიშვილის საოპერო-დრამატურგიული აზროვნებისა და ოსტატობის ყველაზე დიდმასშტაბიანი, სიღრმისეული გამოყვანებაა. დიდოსტატმა კომპოზიტორმა, ამავე დროს ლიბრეტოს დრამატურგიული ღერძის ავტორმა, იმდენად გაამართლა თავის ოპერაში მუსიკალური დრამატურგიის უპირველესი მნიშვნელობა, რომ ამით შეძლო გარკვეული კომპენსაციის მოხდენა იმ დანაკარგებისა, რაც ოპერაში გადატანილს განიცადარომაწის მასშტაბებში, სიუჟეტურმა მრავალპლანიანობამ, ფაბულის სიმძაფრემ, პერსონაჟების სიუხვემ და კოლორიტულობამ... მუსიკალურ დრამატურგიაში ღრმა დასაყრდენი შეექმნა მთავარ გმირთა შინაგან ცხოვრებას, რაც არაერთგზის აღვნიშნეთ. თანაც ეს შინაგანი ცხოვრება მთავარი გმირებისას სულ რამდენიმე სცენით განისაზღვრა, მაგრამ იმდენად სიღრმისეული, გაშლილი ფსიქოლოგიური საძირკველი მიეცათ ამ სცენებს, რომ შეიქმნა მათი ქმედითობის სრული მხატვრული ილუზია. კომპენსაციური საშუალებების მხრივ მეტად ეფექტურ ნიმუშად საკმარისია კვლავაც აღვნიშნოთ თარაშის სიზმრისა და თამარის

სიკვდილის სცენა — დაშორიშორებულთა უკანასკნელი „დილოგის“ დაცო. თავთაქიშვილი თავს იჩენს, როგორც საოპერო დრამატურგიის ქმნიარტი დიდოსტატი. საბოლოო მნიშვნელობა ეძლევა გმირთა სცენების ყველა ციკლის მოქცევას დიდი სახალხო სცენების — სოციალური კონფლიქტებისა თუ მისტერიულ-რიტუალური სანახაობების სფეროებში, მათთან გამთლიანებას. ყოველივე ამით საკუთარი სიუჟეტი და ღინამიკაა შექმნილი ოპერაში.

შემთხვევითი როდი იყო, რომ ო. თავთაქიშვილმა — კომპოზიტორმა და ლიბრეტისტმა თავისი ოპერის პოეტური ტექსტის ავტორად პრინციპულად აირჩია ჩვენი დროის გამოჩენილი ქართველი პოეტი შოთა ნიშნიანიძე: „კონსტანტინე ბატონოს“, „ლირიკული და ეპიკური ექოების“ ავტორის პოეზიაში დიდად გამორჩეული ადგილი უკავია კოლხურ სამყაროს, კოლხურ ხილვებს. შ. ნიშნიანიძე განერიდა რაიმე სტილიზაციის ცდას და საკუთარი პოეტური, განსაკუთრებით — ამაღლებული ლირიკით ღირსეულად შეეხმონა კ. გამსახურდიას რომანისა და ო. თავთაქიშვილის ოპერის სამყაროს.

\* \* \*

მშვენიერების ფენომენი განუყრელად თან სდევს „მთვარის მოტაცების“ მუსიკალურ დრამატურგიას. ამის ცხადყოფაა უკვე არაერთგზის აღნიშნული ერთიანი კოლხური კოლორიტი და მელოდიური მღერადობის ინდივიდუალური თვისებანი. მათი ერთობლიობა წარმოაჩენს ოპერის მასშტაბურობას. მისი პარტიტურა იერთებს კლასიკურ საოპერო ტრადიციებსაც და ახლის ძიებასაც. ამ სინთეზში კომპოზიტორი რომანტიკული ესთეტიკის გზას ადგია. ეოკალური ხაზის ფუნდამენტური ელვარება, მისი პლასტიკური დახვეწილობა ის მიმზიდველი ძალაა, რომელიც მუდამ იზიდავდა მომღერალთა ხელოვნებას. ამჯერადაც ასე მოხდა (ასევე იყო „მინდიას“ სცენური დაბადებისას). „მთვა-





რის მოტაცების“ პირველი დადგმის საწყის პროცესებს გულითადად მოეძალნენ მოსკოვის დიდი თეატრის დიდად ავტორიტეტული სოლისტები — მთავარი გმირების შემსრულებლები. უპირველესი ინიციატივა, როგორც მოსალოდნელი იყო, აიღეს ჩვენმა სახელოვანმა მომღერლებმა ზურაბ სოტყილაძემ (არზაყანი) და მაცყალა ქასრაშვილმა (თამარი), რომელთა შემოქმედებითი მონაწილეობით სპექტაკლის მზადების ლაბორატორიაში იხვეწებოდა საშემსრულებლო — ინტერპრეტაციული ხაზი. მათ ენთუზიაზმს მხარში ამოუდგნენ ე. ნესტერენკო (კაც ზვამბაია), ი. გულიავეი (თარაში), ლ. ნიკიტინა (არზაყანის დედა), ა. ოგნივეცი (თამარის მამა). დუბლიორებად ჩართული იყვნენ ახალგაზრდა სოლისტები, მათ შორის მიაი თომაძე (თამარი) და — დავით გამრეკელის მოწაფე იგორ მოროზოვი (თარაში)... მუსიკალური ხელმძღვანელი იყო იმჟამად ახალგაზრდა, შემდგომ თეატრის მთავარი დირიჟორი ა. ლაზარევი. დამდგმელმა — თანამედროვეობის ერთ-ერთმა თვალსაჩინო საოპერო რეჟისორმა ბ. პოკროვსკიმ, მხატვარ ვ. ლევენტალთან ერთად, არ დააკონკრეტა მოქმედების ადგილი და პირობით — განზოგადებულ გზას დაადგა, ეროვნული ყოფის მატერიალური მიწიშენებები მსხვილი პლანით წარმოაჩინა; მძაფრად წარმოსახა რიტუალური სცენები (აქ მას მხარში ედგაცნობილი ქართველი ქორეოგრაფი გიორგი დარახველიძე), მოქმედება გაშალა დიდ სივრცეში, დინამიკურ რელიეფზე, რომლის „პუნქტების“ ეფექტიანი გამოყენებით შეიქმნა დიდი ეპოსური ცხოვრების მძაფრი სურათები, ინტიმური ცხოვრების შებოჭილ მიზანსცენებს ბო-ბოქარი სახალხო სცენები დაუპირისპირდა. შეიქმნა დიდი მასშტაბის ბრწყინვალე წარმოდგენა. მაგრამ... რომანის ტრაგიკული ფინალისაგან განსხვავებით სპექტაკლს მიეცა „ოპტიმისტური“ გადაწყვეტა და იგი კვლავაც არზაყანისა

და ძმათა მისთა ბობოქრობით დადგმოდა... მომდევნო — ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თეატრის დადგმა (რეჟისორი გ. ჟორდანიას, მხატვარი მ. მალაზონია, დირიჟორი გ. აზმაიფარაშვილი) კონცეფციურად დაუპირისპირდა დიდი თეატრის სპექტაკლს და მთავარი გეზი რომანის სიღრმეებისაკენ წარიმართა, საბოლოოდ დადგინდა ოპერის ტრაგიკული ფინალი (ამის შესახებ უკვე ითქვა). ფსიქოლოგიურ სიღრმეებში ჩაერთო (და წარმატებითაც) გმირთა ინტიმური ქსელი, მიღწეული იქნა ვოკალურ-სცენური დახვეწილობის სრულყოფა და ელვარე კონტრასტულობა (ც. ტატიშვილი — თამარი, ე. გეწაძე — თარაში, ნ. ანდლულაძე — არზაყანი, ი. შუშანია — კაც ზვამბაია, პ. ბურჭულაძე — თამარის მამა). დასახული იყო სპექტაკლის შემდგომი გაუმჯობესება, რომელიც რატომღაც მართოდენ მისი შეწყვეტით გამოიხატა (!?) და ასე, უკვე ათზე მეტი წელია, დღემდე შეწყდა! ამგვარი „გამოცდილებაც“ კარგა ხანია დაიმკვიდრა ჩვენმა სახელოვანმა თეატრმა — და არა მარტო დღევანდელი გაჰირვების პირობებში. ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცება“ კი ქართული საოპერო შემოქმედების მწვერვალებს განეკუთვნება...

# „ოთარაანთ ქვრივის“ ჩემი გააზრება

მანანა ტაბლიაშვილი

ძალიან ძნელია „ოთარაანთ ქვრივის“ სცენაზე ამეტყველება, მაგრამ ღარიბია ქართული დრამატურგია და თეატრი იძულებული ხდება ხშირად მიმართოს ასეთ სარისკო საქმეს. 40 წლის წინ ვაგბედე ილიას ამ გენიალური ქმნილების გაცენიურება, დავეკვიდო ჩემს შესაძლებლობებში და თავის შეკავება ვამჯობინე. 20 წლის შემდეგ პიესა გადავამუშავე და მარჯანიშვილის თეატრში დავიწყე რეპეტიციები. ელენე ახვლედიანის ესკიზებით დავიწყეს დეკორაციის შენება, შიშმა შემიპყრო და მუშაობა შევაჩერე — დადგმაზე უარი ვთქვი.

1985 წელს ქუთაისის საოპერო თეატრში შალვა მშველიძის „დიდოსტატის“ დადგმაზე ვმუშაობდი. მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრის ხელმძღვანელმა ედგარ ევაძემ შემომთავაზა ილია ქავჭავაძის დაბადებიდან 150 წლის აღსანიშნავად „ოთარაანთ ქვრივის“ დადგმა. მე არ დავმალე ჩემი შიში, მაღლობა მოვახსენე ნდობისათვის და უარით დავასრულე საუბარი. ერთი თვის შემდეგ კვლავ გამომეორა წინადადება, ამჟამად დაბეჯითებით მოითხოვდა ჩემს თანხმობას და დამითანხმა. ნიჭიერ მსახიობთა კოლექტივმა, სპექტაკლების მაღალმა პრო-

ფესიულმა ღონემ და ჩემი გამოცდილების ხანგრძლივმა სტაჟმა რწმენა გამიცხოველა.

მსახიობებთან მუშაობის დროს პიესამ კვლავ მოითხოვა ცვლილება. ეს ბუნებრივია. არ შეიძლება პროზაული ნაწარმოების უცვლელად ჯადატანა სცენაზე. მაგალითად, სამხატვრო თეატრმა „ანა კარენინაში“ ლევინის ხაზზე უარი თქვა. მსგავს ოპერაციებს ვერც ჩვენ ავცდით.

ეზოში მიმდინარე ღამის საუბარი დედაშვილისა ილიამ ორ ნაწილად გაყო: პირველის სათაურია „ჯავრი დედისა“, მეორესი — „გასტეხს ქვასაცა მაგარსა“. მათ შორის მანძილი ერთი დღეა. ჩვენ ეს ორი ნაწილი გავაერთიანეთ. ამით მოიგო სცენამ, მეტი ძალა მიეცა სიტყვას, მონოლითური გახდა ეპიზოდი, გამჭოლი მოქმედება შინაგანი ექსპრესიით წარიმართა კულმინაციისაკენ. ქვრივმა გახსნა გულდახურული შვილის ხეაშიადი — თავადის ქალი შეპყვარებია, — დედის გულმა შეიცნო შვილის აღსაარული... ელვამ წყვილადი წამიერ გაანათა და უდიდესი ძალით იჭეჭა ზეცამ. ბუნების ამ მოვლენით უბედური დედის გულის ხმა ვცანით (გაიხსენეთ რაფაელის „სიქსტეს მადონა“ — ღვთისმშობელი ჰერეტს შვილის ვარცხმას).



დედა, რომელმაც შეიგრძნო უფს-  
კრულისაკენ გადადგმული ნაბიჯი შეი-  
ლისა, თავადებთან წავა და სთხოვეს  
გიორგი მოჯამაგირედ მიიღეთო?! არა,  
არ წავა! (თავადებთან ხომ თავად წა-  
ვიდა გიორგი ამ თხოვნით, რაღა საჭი-  
როა დედის შეამდგომლობა? ) ამ ეპი-  
ზოდზე უარი ვთქვით.

დედა-შვილის სცენა ბრწყინვალედ  
ამეტყველეს ევა ხუტუნაშვილმა და  
გიზო ლელუყვამ. კემშარბიტად დიდი  
მსახიობია ქალბატონი ევა, თითქოს ამ  
როლისთვის იყო დაბადებული. ბატონ-  
ი გიზო სცენური მონაცემებით საო-  
ცრად მოერგო გიორგის სახეს. ასეთი  
მსახიობებით ნებისმიერი პიესის და-  
დგმა შეიძლება.

ჩვენი ერთობლივი მუშაობის ნიმუ-  
შად პატარა ნაწყვეტს გავიხსენებ.

„დატირების სცენა მონოტონურად  
მეჩვენება. ვცადოთ ასე: ყველა გავიდა  
დარბაზიდან. მარტო დარჩით გარდა-  
ცვილი შვილთან.“

— ჩემი გიორგი აღარ არის, არა!  
ილია აქ აზრის დასამტკიცებლად  
ძახილის ნიშანს სვამს. ეს ძახილის ნი-  
შანი შევცვალოთ კითხვის ნიშნით.

— ჩემი გიორგი აღარ არის? (პაუზა,  
თქვენ არ გჯერათ შვილის სიკვდილი)  
არაა? პაუზა. გაოგნებულმა მკაცრად  
მიმართეთ განგებას, (ისე, ვით ჯვარცმუ-  
ლმა ქრისტემ შესძახა უფალს — რი-  
სთვის მიმართვე მე!) მე დავრჩი, მე,  
და გიორგი აღარ არის?? (განგება პა-  
სუხს არ გაძღვეთ და შვილს მიმარ-  
თავთ როგორც ცოცხალს).

— შვილო! (ნუ სდუმხარ, ბიჭო, ხმა  
ამოიღე) წამიხველ?? (ეს შეუძლებე-  
ლია. პასუხს ელით, გვონიათ თვალს  
გახეხლს, მაგრამ შვილი სიცოცხლის  
ნიშანს არ იძლევა. ახლა კი მთელი სი-  
ცხადით შეიგრძენით სინამდვილე და  
უნდა იკვიროთ).

— წამიხველ??!!

მერე ისე იტირეთ ვით გული გე-  
ტყვიო“.

მსახიობმა და მე ერთმანეთს დავუ-  
ჯერეთ და მუშაობამ წარბაცი სახე  
მიიღო.

— ხშირად მითქვამს და კვლავ ვე-  
მეორებ, მსახიობმა თუ მხოლოდქონს  
გააკეთა, რასაც რეჟისორი თხოულობს  
მისგან, არ არის საკმარისი. რეჟისორი  
სახის მარცვალს იძლევა. ეს მარცვალი  
მსახიობში უნდა გაღვივდეს და ნაყო-  
ფში, სცენის სრულყოფილ სახეში გა-  
მოვლინდეს. მსახიობი საკუთარი ინი-  
ციაციის გარეშე ვერ მიაღწევს თავი-  
სი პროფესიის მწვერვალს. რეჟისორი,  
რომელიც კმაყოფილდება გზეშედილი  
მარცვლის მოუშწიფებელი მკვახე ნა-  
ყოფით, დიდ სპექტაკლს ვერ შექმნის.

ქესოს და არჩილს ასრულებდნენ  
მაია სამანიშვილი და თემურ თავაძე.  
დიდხანს ვკითხულობდით და-ძმის და-  
სკვნითი საუბრის ტექსტს, აზრს თა-  
ნდათანობით ეუფლებოდნენ, კითხუ-  
ლობდნენ ტრანის გარეშე, ჩუმად, წყნა-  
რად. მსახიობებისათვის ნათელი გახდა  
და-ძმის აზროვნების პოლუსები. კა-  
რგა ხნის შემდეგ სრული ხმით დავი-  
წყეთ კითხვა, კონფლიქტის გამწვავე-  
ბას ვთხოულობდი, ხშირად ვახსენებდი  
მსახიობებს, რომ ისინი ბინაში არ სხე-  
ლან მყუდროდ, რომ ეს სცენა ოთარა-  
ანთ ქვრივსა და გიორგის სასაფლაო-  
ზე უნდა ამეტყველდეს, რომ დედა-შვი-  
ლის საფლავმა და-ძმის კონფლიქტი  
უნდა გააღრმავოს და გაამწვავოს. მი-  
ზანსცენებმა მსახიობებს გაუადვილა  
სახეთა გათავისება. მე ვთხოულობდი  
არა მარტო მათ შორის წარმოშობილი  
კონფლიქტის გამწვავებას, მე ვთხო-  
ულობდი და-ძმის კონფლიქტს საკუ-  
თარ თავთან. ამ სცენას ვუწოდებ „სა-  
შინელი სამსჯავრო“. მსახიობებმა გა-  
მიგეს, ინიციატივამ გაიღვიძა მათში  
და მე უკან მომიტოვეს. ეპიზოდმა დი-  
დი სოციალური ტილოს სახე მიიღო,  
ილიას სიტყვა მსახიობების საკუთარ  
სიტყვად იქცა, — მათ სულში დაბუ-  
დებული აზრის ამოფრქვევის საშუ-  
ალებად იქცა. რა თქმა უნდა, ამ სა-  
კმაოდ ვრცელი დიალოგიდან ერთი  
სიტყვაც არ ამომიღია. სპექტაკლის  
ფინალი უაღრესად ემოციური გამო-  
ქიდა, ასეთს არ ველოდი.

მთავარი როლის შემსრულებლებს გაუტოლდნენ იამზე ჩხეიძე (ქერივი აზნაურიშვილი), ანზორ ხერხაძე (მოხევე), ერემია სვანიძე (მათხოვარი), გივი ბერძენი (სოსია მეწისქვილე) და ბევრი სხვა, რომელთა დასახელება არ ძალმიძს, — პროგრამა არა მაქვს.

ჭირან ფაჩუაშვილი მაღალი რანგის მხატვარია. მისმა გაფორმებამ ნაწარმოების სული გახსნა და შექმნა ულამაზესი სანახაობა. მკაცრი სილამაზის მთების უცვლელ ფონზე სწრაფად იცვლება სურათები: ოთარაანთ ქერივის ეზო ტყრუშული ღობითა და მუხით, მისივე დარბაზი გრეხილ-ხევეული ჩუქურთმებიანი დედაბოძით და უბრძესი ტახტით, რომელზეც ფერადოვანი ფარდავია დგარებული, არჩილისა და კესოს სახლის ეზო თეთრი მარმარილოს კიბითა და ევროპული ავეჯით გაწყობილი დარბაზი, რომლის გარნიტური ქუთაისის საავეჯო კომბინატმა დაგვიზადა; მარანი ხის ვეებერთელა საწინახელითა და დედაშვილის სასაფლაო, რომელსაც სოსია მეწისქვილე უვლის და ალაშაუებს.

სპექტაკლი დაედგი უძველესი რელიგიის დიადი უბრალოებით, სხვა გზა და ხერხი არც უნდა ვაკადროთ ილიას სიტყვას. პიტერ ბრუკი სიხალეთა დიდოსტატია, მაგრამ არც მან აკადრა ჩეხოვის სხვა გზა და ხერხი, „ალუბლის ბაღი“ დიადი უბრალოებით დადგა ამერიკაში, თბილისელებს კი გვეგონა, რომ აქ ჩამოტანილი სპექტაკლი მოულოდნელი სიხალეთით გაგვაოცებდა.

მაყურებელმა კარგად მიიღო სპექტაკლი, იყო ხანგრძლივი ტაში, მოლოცვები. გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა ანტონ წულუკიძის რეცენზია, სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა რეცენზია გაზეთმა „ქუთაისმა“ გადაბეჭდა. შვებით ამოვისუნთქე, გამიხარდა, შესრულდა ჩემი დიდი ხნის ოცნება. ეს სიხარული ქუთაისმა მარგუნა,

**თეატრის მიმდევარი** წელი ვიმუშავე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. ჩემს დადგმებს ბრწყინვალე მსახიობები ანდამატურ მიმზიდველობას ანიჭებდნენ. მაყურებელი, რომელსაც დარბაზი ვერ იტევდა, ითავისებდა სცენურ სახეთა ტყვილს და სიხარულს. ჩვენ ვქედდით ჩვენი ერის ერთსულვნებას.

კაკო კვანტალიანი გახლდათ თეატრის ჰუმორიტი ვარსკვლავთაგანი, კაცური კაცი, გულგახსნილი და გულმართალი; ვანდიდებით დაავადებულთა მოძულე და გაჭირვებულთა ტალკვესი. თეატრი მისთვის ტაძარი იყო, ყველა დადგმისა და სპექტაკლის ბედი აღუვლებდა.

მოსკოვიდან ჩამოსულმა მსახიობებს ჩემი ვასცენურებული „სოლომონ ისაკიშ მეჯღანუაშვილი“ რომ წავუყიბებ, კმაყოფილება ვერავის შევატყვე. სერგო ზაქარიაძემ ვანაცხადა — ამ ჩვენმა პატარა სცენამ როგორ უნდა დიტიოს ორმოცი სურათის დეკორაციები და უთვალავი მოქმედი პირობ. მუშაობის დამთავრების შემდეგ კაკომ პიესა მთხოვა, სახლში დაკვირვებით უნდა წაეყიბებო. მეორე დღეს მსახიობებს სპექტაკლის ექსპოზიცია უნდა მოესმინათ. მუშაობის დაწყებამდე მითხრა — წაეყიბებ და იმედი მომეცა, ზოგიერთების სკეფსისმა არ შეგაკრთოსო. მსახიობებს ექსპოზიცია მოეწონათ, ტაში დამიკრეს, კაკომ თვალი ზამიკრა. კერპაძე ითამაშა. პატარა როლი იყო, მაგრამ ხალისით მუშაობდა. სცენაზე რომ გადავდივით, ყველა რეპეტიციას ესწრებოდა. სპექტაკლის წარმატებამ ერთნაირად გაახარა სერგოც და კაკოც.

მეორე დადგმად თეატრის დირექტორმა შალვა ლამბაშიძემ, პოგოდიანის „კრემლის კურანტები“ შემომთავაზა. რეპეტიციების დაწყებამდე ბევრი ვიმუშავე. მასალებს მოსკოვში გავეცანი. ორჯერ ვიყავი კრემლში, ყო-

# მოგონებანი

ვახტანგ ტაბლიაშვილი

ველ დღე დავიდოდი საჯარო ბიბლიოთეკაში და ლენინის მუზეუმში, რომლის საპროექციო დარბაზში შეუჩერებლად ტრიალებდა ფირზე ასახული ლენინის დოკუმენტური კადრები.

ვინ უნდა ითამაშოს ლენინი? სიახლის ძიებამ სითამამე გამიცხოველა და შეეჩერდი კაკო კვანტალიანზე.

თეატრი დღემილით შეხვდა ჩემს არჩევანს. კაკო აღელდა, გახალისდა, ამ როლის განხორციელება ჩემი არტიტული შესაძლებლობის ტამოცდა იქნებაო. დიდხანს დავდიოდით ფოტოგრაფ შიხმანის ატელიეში, თან გრიმიორი იოსებ ყარდაშაიანი მიგვყავდა, და ვიღებდით სინჯებს. შენი მეტყველება არ მაეჭვებს, ღრმად მჭერა წარმატების, მაგრამ გარეგნობა მაფიქრებს—მეთქი—ვეუბნებოდი კაკოს (მისი ცხვირა მაშინებდა). ლენინის გარეგნობის მისამსგავსებლად დიდხანს ვიმუშავეთ.

ხელოვნების სამმართველოში დამიბარეს. ეს ექსპერიმენტი, რისკია, მაყურებელმა რომ გაიცნოს, თავი მოგვეკრებაო. თავს ზევით ძალა არ იყო, ლენინი პიერ კობახიძეს ვანდეთ და გვიგვიმართლა. საქართველოში იგი ყველა მსახიობზე უკეთესი შემსრულებელი

იყო ამ როლისა. განაწყენებულ კაკოს შევეთვავე ბალზაის მოხუცი გრანდე. წინადადება მიიღო, მაგრამ ხალისი დაეკარგა, მერე და მერე ამ თემაზე ლაპარაკს ერიდებოდა.

ჩემი მეხუთე დადგმა იყო ლევან გოთუას „დავით აღმაშენებელი“. დავითს სერგო ზაქარიამე ასრულებდა. კაკოს და სერგოს შორის დაძაბული ურთიერთობა არსებობდა. მიუხედავად ამისა, კაკოს სპექტაკლიც მოეწონა და სერგოც. კაკო მართალი კაცი იყო და სხვანაირად თქმა არ შეეძლო. სერგომ დიდებული სახე შეჰქმნა ჩვენი წმინდანი მეფისა. ფეოდალების დასჯის სცენაში სერგო გადაჰვიდოდა დარბაზს ერთი გულისცემით აერთიანებდა და ხანგრძლივი, მჭუხარე ტაში შემდეგი სურათის დაწყებას დიდხანს აჩერებდა.

ამ სპექტაკლს მშვიერი ვაკეთებდი — მეორე სამამულო ომის წლები იყო, ახალგაზრდა ვიყავი, სიშმაგემ შიშში დამაიფიყა, ფილტვები დამისუსტდა და ლოგინდ ჩავვარდი. კაკომ უმალ მოაწყო კონცერტი ჩემს სასარგებლოდ. მონაწილეობდნენ საშა გომელაური, სანდრო ქორჭოლიანი, სესილია თაყა-

იშვილი, ყორა შავგულიძე და სხვანი. შემოსავალი კარგი იყო. ჯერ, ორი თვით გაგრის სანატორიუმში გამაგზავნეს და მერე ორი თვით — წალვერში. კაკოს ზრუნვის შედეგად დღეს ფეხზე ვდგავარ. გაქირვებაში მყოფი მეგობრის დახმარება კაკოს ისევე ახარებდა, როგორც სცენაზე თამაში.

\*\*\*

... ირაკლი გრატიაშვილი მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისორის ასისტენტად, შემდგომ კი დასის მმართველად მუშაობდა. მან, ფასდაუღებელი სიკეთე შიომოქმედა — იაშა ტრიბოლსკი მოჰგვარა თეატრის დირექტორს შალვა ღამბაშიძეს. იგი მაშინვე ჩარიცხეს დასში. იმ დღიდან იაშას ნიჭმა გაფურჩქვნა იწყო და მალე ხალხის საყვარელ მსახიობად იქცა. ფართო იყო მისი რეპერტუარი. თუმცა ყველა ერთი დონის არ იყო, მაგრამ ჩემს დადგმებში ნათამაშები როლებიდან სამი საუკეთესო სახე შეჰქმნა.

ოსტროვსკის „უმზითვოს“ დადგმისთვის ვემზადებოდი. ღამბაშიძის კაბინეტში შევედი. იაშა რალაცას ყვებოდა და შალვა ხარხარებდა. იაშა იუმორით ხატავდა სახეებს, მოვლენებს. აი, კნუროვი და ვოჟევატოვი, ვაჭიფიქრე და ფიქრი საქმედ ვაქციე. პირველ მოქმედებაში ვოჟევატოვი-იაშა ისე უყვებოდა კნუროვ-ღამბაშიძეს კარანდიშევის ყოყონა უბადრუტობას, მისი მოშლილი ეტლის ჭანჭიკების ძვრივალს, რომ მათ გულიან სიცილს მასურებელიც უერთდებოდა. ღამბაშიძე რომ კარგი კნუროვი იყო, ეს არ იყო მოულოდნელი, მაგრამ საოცრება ახალბედა იაშას ვოჟევატოვი გახლდათ. (ერთხელ ირაკლი გრატიაშვილმა მიიხსრა, იაშა მოზარდ მასურებელთა თეატრმა დაიწუნა, არ მიიღო).

იაშამ უფრო თამამად გამოძერწა „რომეო და ჯულიეტაში“ ტიბალტი, ყაზბეგის „მოძღვარის“ გელა უკვე დიდოსტატის ქმნილება იყო, მწვერვალი მისი შემოქმედებისა.

პრემიერის შემდეგ მსახიობი ვასო არაბიძე შემოვიდა კულისებში და მიულოცა, მერე მე მომიბრუნდა მე ძველი თაობის მსახიობი ვარ, გუნაოს და მესხიშვილის დროიდან დღემდე დავდივარ საქეტიკლებზე და არსად განმციდია ის, რაც დღეს აქ განვიცადეო. მეოთხე მოქმედებაში პიერ კობახიძის ონისესა და იაშას გელას შეხვედრამ თავი დამავიწყა, გელას შეძახილმა — „მოგაკლავ“ — სული შემიკრა, ო, რა ნიჭიერი ყოფილა ეს პოლონელი ბიჭი.

იაშა წარმოშობით პოლონელი იყო. მისი პაპა ქართულს პოლონური კილოთი ლაპარაკობდა. ეტლი ცხენი, მანქანა არ სწამდა, ფასანაურდნ თბილისში ფეხით ჩამოდიოდა. იაშას უცხო ენების ინსტიტუტი ჰქონდა დამთავრებული, თბილისის რომელიღაც სკოლაში ინგლისურ ენას ასწავლიდა. იყო მცოდნე და ცნობისმოყვარე. ერთხელ ფასანაურში მომხდარი მეტად საინტერესო ამბავი მიაგმო:

— ერთ ღამეს საუბარმა გვიანობამდე შეგვიყოლია. დასაწოლად მოვემზადეთ. იქნებოდა თორმეტი საათი. ოჯახის ერთმა წევრმა სარკმელი გამოალო და შემკრთალმა მოგვემართა:

— ეს რა არის?

ყველამ გავიხედეთ. ეზოში, არაგვის პირას, დიდი ცეცხლი ენთო. გარშემო წრიულად ისხდნენ ვიღაცეები, ბოშებს ჰგვანდნენ. ერთი მათგანი ცეცხლს ხელისგულით ასწევდა მალა, მერე ისევ ნელა უშვებდა თავის ადგილზე. ერთმა ჩვენთაგანმა თქვა, მეზობლებს დაუძახიოთ. პაპამ იუარა, მე უცხო ვარ, კუდიანობა არ დამწამონო, სანახაობა გაქრა. ის იყო დასაწოლად გავემზადეთ, ქუჩიდან ბიძაშვილი შემოვიდა და გადაფითრებულმა გვიამბო, რაც ჩვენ ვნახეთ.

ცნობილ ფსიქიატრს მიხეილ ასათიანს მივმართე, გულდასმით მომიხმინა და ნათამაშები ასე განმარტა:

— თქვენ იმ ღამეს მთელი დღის მუშაობით იყავით გადაღლილები. ის, ვინც სარკმელი გამოალო, ნერვიულია,

ალბათ, ემოციური. ღამის შუქ-ჩრდი-  
ლში რაღაც ლაქებს მოჰკრა თვალი,  
მოელანდა ცეცხლი და ბოშათა ბანაკი.  
რაც დღისით-მზისით ხშირად უნახავს  
ფსანაურის გარეუბნებში. ღამის მო-  
ჩვენება ისეთი ძლიერი იყო, რომ ყვე-  
ლას გადაედოთ. თქვენი ნათესავი,  
რომელიც შეშინებული შემოვიდა გა-  
რედან და გაამბოთ ზუსტად ის, რაც  
თქვენ ნახეთ, ალბათ იმით უნდა აიხ-  
სნას, რომ იგი თქვენი სისხლისა იყო.  
მეცნიერმა იაშას უამბო შუა საუკუ-  
ნების ანალოგიური ხილვები. ერთი  
ეპიზოდით ასეთია:

— შოტლანდიაში მეფის ბჭობა ხელ-  
ქვეითებთან შუადღემდე გაგრძელდა.  
მუშაობდნენ სასახლის მცირე დარბა-  
ზში. დიდი სააქტო დარბაზი ჩაბნელებ-  
ული იყო. ამ ორ დარბაზს დიდთა-  
ლოვანი კედელი ჰყოფს, თაღს კარი არა  
აქვს. მცირე დარბაზში ფეხზე იდგა  
აბჯროანი კარისკაცი, რომლის შეცვლაც  
გადააიწყდათ. აბჯროსანმა იყვირა, მე-  
ფემ და დიდებულებმა გახადეს მას და  
გაოცდნენ — დიდ დარბაზში კალები  
ენტო და ძვირფასად ჩაცმული ქალნი  
და კაცნი ასრულებდნენ დარბაზობის  
შესაფერ ცეკვას. აბჯროსანი მეტისმე-  
ტად გადაიღალა და მოეჩვენა ის, რა-  
საც ხშირად უხედავდა სინამდვილეში.  
მისი ხილვა გადაედო აგრეთვე მეტის-  
მეტად გადაღლილ მეფეს და დიდებუ-  
ლებს. ანალოგიური ხილვები მსოფლი-  
ოში ბევრია და დღემდე არ არსებობს  
ამ მოვლენების მეცნიერული ახსნა.

იაშას ნაამბობმა გამიხსნა ვერდის  
„ტრუბადური“, რომელსაც მაშინ  
თბილისის ოპერისა და ბალეტის თე-  
ატრში ვდგამდი.

ოპერის ამბის ვითარება ასეთია:  
შუალამეაქ ლეონორას სასახლის  
ეზოში ფერნანდო მცველთა საკმაოდ  
დიდ ჯგუფს უამბობს გრაფ დი-ლუნას  
ისტორიას. მას ორი ბავშვი ჰყავდა.  
ერთ ღამეს ბავშვების საწოლ ოთახში  
ძიძამ შეასწრო შემოპარულ ბოშა დე-  
დაკაცს, რომელიც დაქინებთ დას-  
ცქეროდა ერთ ბავშვს. ბოშა გააგდეს.  
ბავშვი იმ დღიდან დაძაბუნდა, ციებამ

დატანჯა, დამეებს ტირილით ათენებდა.  
ბოშა დედაკაცს ჯადოქრობა დასწამეს,  
მიაგნეს და ცეცხლში დაწვა მოუსაჯეს.  
ბოშა დედაკაცმა ქალიშვილს — აზუ-  
ჩენას — შურისძიება უანდერძა. ჯადო-  
ქარი დაწვეს. აზუჩენამ დედის ანდე-  
რძი შეასრულა, შური იძია, დი ლუნას  
მეორე ბავშვი მოიტაცა, კოშკის საა-  
თის ზარის რეკვამ შეწყვიტა ფერნან-  
დოს თხრობა. ორკესტრში შემზარავი  
კვილი გაისმა, მცველებმაც იკვილეს,  
ისინი ხედავენ სიღრმეში ანთებულ  
უდიდეს ცეცხლს, რაშიც ბოშა დედა-  
კაცი იწვის. ეს ფერნანდოს ნაამბობით  
შეძრწუნებულ მცველთა მოლანდებაა,  
ერთის ხილვა ყველას გადაედო. სპე-  
ქტაკლი კვლავ ცამდე აწვდილი ცე-  
ცხლივით თავდება. ეს მოლანდება არ  
არის, ეს სინამდვილეა, მანრიკო იწ-  
ვის.

იაშას ნაამბობით შთაგონებულმა,  
მხატვარ ვანო ასკურავასთან ერთად  
შექმენი ღრმააზროვანი, სანახაობრი-  
ვი სპექტაკლი. განსაკუთრებით მონა-  
სტრის სცენა მიყვარდა, ასეთი სცენუ-  
რი სილამაზე არსად მინახავს. ნიუ-იო-  
რკის მეტროპოლიტენ თეატრის „ტრუ-  
ბადური“ ტელევიზიით ვნახე. მომღე-  
რლები კარგები იყვნენ, მაგრამ რეჟი-  
სორის ნამუშევარი საცოდაობა იყო.

\*\*\*

... მარჯანიშვილის თეატრის გახსე-  
ნება შეუძლებელია ვერიკო ანჯაფარი-  
ძის, თამარ ქავჭავაძის, უშანგი ჩხეი-  
ძისა და შალვა ღამბაშიძის გარეშე.  
მარჯანიშვილის თეატრს ვერც სანდრო  
ქორეოლიანის გარეშე გავისვენებთ.  
სანდროს ბავშვურმა უშუალოდამ და  
სცენურმა მომხიბვლელობამ გაამდი-  
დრა მარჯანიშვილის სპექტაკლების  
ფერადოვნება.

ერთხელ ვასილი გრიგოლის  
ძე სახნოვსკიმ ლექციაზე თქვა:  
«Галлилея Иммануил Кант не сы-  
грал бы, а дурак Хмелев сыграл».  
სახნოვსკი ჩემი კერძი იყო, მაგრამ ამ  
მოსაზრებას ვერ ვიზიარებ. მსახიობი  
გონებაგახსნილი უნდა იყოს და ას-  
ეთი იყო ბატონი სანდრო. მან ოდესის

უნივერსიტეტის ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტი დაამთავრა, კარგად ფლობდა ფრანგულ ენას, ნები, სმიერ საკითხზე შეგვეძლო მასთან საუბარი (ბაქოში პედაგოგიური მოღვაწეობის დროს პრესის საშუალებით ლენინს ეკამათებოდა).

მდიდარია მისი რეპერტუარი, ბრწყინვალე იყო ს. ჟორჟოლიანის მიერ შექმნილი სცენური სახეები: — პ. კაკაბაძის ყვარყვარე, ე. ნინოშვილის მოსე მწერალი, შ. დადიანის გოჩოლავა, ნ. დუმბაძის ილიკო და კ. გუცუგოვის ბენ აკიბა. ბ-ნი სანდრო ჭეშმარიტად დიდი ოსტატი იყო. ხალისით მონაწილეობდა ჩემს სპექტაკლებში. მოსკოვში ჩემი სურათის „ქეთო და კოტეს“ საჯარო განხილვისას, მის წამოძახილს „ვაიმე, სახლი ინგრევა“— გულიანი სიცილითა და ხანგრძლივი ტაშით შეხვდა ცნობილი მსახიობებითა და რეჟისორებით გადავსებული დარბაზი.

ბ-ნი სანდროს რეპერტუარი არ იყო ერთფეროვანი, კომედიასთან ერთად დრამასაც თამაშობდა. კირშონის პიესაში „პური“ ვასო გოძიაშვილი კვასოვს ივანე მრისხანეს ნიღბით თამაშობდა, სანდრო ჟორჟოლიანმა კი ეს დრამატული როლი უნიღბოდ, არცთუ ურიგოდ ითამაშა.

ბ-ნი სანდრო ხალხის საყვარელი მსახიობი იყო და ამით მას თავბრუ არ დახვევია. უბრალო იყო, თავმდაბალი, იტანდა მეგობრების სუმრობას და ხშირად, სუმრობის მიზეზს თავად იძლეოდა.

მსახიობი ვახტანგ ნინუა სანდროს გამოსაჯერებლად შალვა ღამბაშიძეს მამას და მასწავლებელს უწოდებდა. ერთხელ, ფოიეში, სანდრომ ნინუა გააჩერა:

— მე რატომ არ მიწოდებ მამას და მასწავლებელს?

— მამა და მასწავლებელი ერთი უნდა იყოს.

— დიკარგე! — შეაჩვენა ნინუა სანდრომ და გაეცალა, მაგრამ ეს ამბავი ამით როდი დამთავრებულა,

ერთხელ შალვა ღამბაშიძის საგოგნო მიორთოთახის წინ ვსაუბრობდით. შალვა, ვახტანგ ნინუა, მე და სხვანა. ნინუამ დაინახა — სანდრო შემოდის თეატრში, რეპეტეციაზე მიდის, შალვას საგრამიმოროს წინ უნდა გაიაროს. ვითომდა სანდრო ვერ შეამჩნია, ნინუამ საგრამიმოროს კარის სახელურს ცხვირსახოცით დაუწყო წმენდა, პათეტურად განაცხადა — ვემთხვიოთ სახელურს, რომელსაც მამა და მასწავლებლის ხელი ეხებოა. პირველი თვითონ ემთხვია და განზე გადავა, რათა სხვებსაც აღესრულებინათ ეს რიტუალი. სანდრო მორჩილად მივიდა კართან, დაიხარა, სახელურს მაგრად მიათურთხა და გაგვეცალა. შალვას გულიანმა ხარხარმა დაავიკრგვინა ნინუას ღამაზი ოხუნჯობა.

უქანასუნელად მას ფასანაურში შევხვდი. კარგად ვერ იყო, იაშა ტრიპოლსკიმ ზაფხულის შეგებულებისას თავისთან წაიყვანა. ვერიკო ანჯაფარიძე ანაწურის ზემოთ მიგვეყვავდა „დიდოსტატის მარჯვენის“ ეპიზოდის გადასაღებად. ფასანაურის სასადილოში ხინკალი გვახელით. ბატონმა სანდრომ გვინახულა, მე საყვედურით მომმართა, რატომ არ დამაკავეო ფილმში, მერე ვერიკოს უთხრა — მამს ჰგონია მე მარტო კომედიების თამაში შემძლიაო.

მართალი იყო.

\* \* \*

... ჯაჭვის ხიდიდან რიონში თავგამეტებით ეშვებოდნენ ახალგაზრდები. მდინარის გაღმებიდან ქალაქის ცენტრისაკენ მიმავალი ქალარა ინტელიგენტი შეაჩერა ამ ღამაზმა სანახაობამ. ერთმა კაბუტკმა მიიქცია მისი ყურადღება და დაუთხა:

— რა გქვია?

— ჟორა.

— გვარი?

— შავგულიძე.

— თეატრი გიყვარს?

— მიყვარს.

— არტისტი რომ გახდე, გაიხარებდი?

— ძალიან.



— თეატრში მოდი და მიკითხე. მე კოტე მარჯანიშვილი ვარ.

დიდი რეჟისორის მახვილმა თვალმა განძი იპოვნა, სცენური ანბანი ასწავლა და მსახიობად აქცია, მერე დიდ მსახიობებს გაუტოლა, მათ რიგში ჩააყენა.

ჩემს პირველ სპექტაკლს „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილს“ ამშვენებურებს მისი ლუარსაბი, თეთრი ჩოხა, წვივებზე წინდასავით შემოტყეცილი შავი ტყავის უძირო წულა, მოხდენილი სიტყვა და მოძრაობა ხბლავდა მაყურებელს. ყოველთვის სიხარულით ვუყურებდი მეჯღანუაშვილების წვეთლებზე ყორას და ვერიკო ანჯაფარიძის (ელენეს) ვალსს და მეოთხე მოქმედებაში ელენესთან მის წარმატებულ ოინბაზობას.

„მეფე ერეკლეში“ საიათნოვას განუმეორებელი სახე შეჰქმნა. სცენაზე თარით გამოსვლას მაყურებელი მკუხარე ტაშით ეგებებოდა, ლაღად მღეროდა. ახლაც ყურში მიდგას მისი შეძახილი „საქართველოს მეფის სახანდარი ვარ!“

ყორა კინტობსაც თამაშობდა. გაიხსენეთ ნიკო ჩემს „ქეთო და კოტეში“. ყორას კინტო მკვეთრად განსხვავდებოდა ქართული ესტრადის უპიროვნო, გამოუყვეთელი, შაბლონური კინტოებისაგან.

ეს ყველაფერი იყო ზომიერი და გონიერი, მაგრამ...

ჰყონდიდელი?? თეატრი აღაშფოთა რეჟისორის საქციელმა, ერთი შალვა ღამბაშიძე იყო ჩუმად, დანარჩენებმა მიკეინეს, გოთუას ურთულეს პიესაში — „დავით აღმაშენებელი“ ამ კინტომ ჰყონდიდელი როგორ უნდა ითამაშოსო, თვითონ ყორაც შეკრთა, რეჟერციები ჯერ დაწყებული არ მქონდა, ფოიეში შემაჩერა, — იქნებ სხვაზე გვეოქრა, მეც მაშინებს ამ როლის თამაში. მე დავამშვიდე, დავიწყით მუშაობა და მერე ვნახოთ, ახლა უკან დახვევა ჩემს ავტორიტეტს შელახავს-მეთქი.

ჩემს დადგმებს წინ უძღოდა ეპოქის საფუძვლიანი შესწავლა და ამიტომ

ყოველთვის მყარად ვიდებო ფეხზე. ასე იყო ამჯერადაც. დავიწყეთ მუშაობა, ყორას საუკეთესო თვისება მტყუნისაა ბრის მოსმენის უნარი. ყოველ დილას შუბლშეკრული შემოდირდა სარეპერტიციო დარბაზში, დაჯდებოდა მაგიდასთან და ელოდა წინა დღით შეწყვეტილი საუბრის გაგრძელებას. ჩემი საუბარი არ იყო რეზონირული, რიტორიკული. მე ცოცხალი ფერებით ვხატავდი ჰყონდიდელის თვლით დანახულ დანგრეულ საქართველოს, გიორგი მეორის დამღუპველ უმოქმედობას, და სამშობლოს გადარჩენის იმედს ჯერ კიდევ სრულიად ნორჩ უფლისწულში; ჰყონდიდელს სჯერა, რომ დავითი აღადგენს და აღაშენებს მრავალგზის დაქრილ-დასახიჩრებულ საქართველოს, იმ ეპოქის აზროვნების სფეროც განვუმარტე. ერთ დღეს ყორას თვალი აუცრემლდა. გამიხარდა — სახე შეიგრძნო. ჩვენი განცალკევებული მუშაობა დასრულდა ლაკონიური კითხვა-პასუხით:

— „რომელი მოაზროვნის მოძღვრებას იზიარებს ჰყონდიდელი — იყალთოელისა თუ პეტრიწის?“

— პეტრიწის“. — პასუხი იყო უყოყმანო.

სამი გიგანტი იდგა სცენაზე: ზაქარიძის დავითი, ღამბაშიძის კათალიკოსი და შავგულიძის ჰყონდიდელი. არ ვიცი რომელს მიცეც უპირატესობა.

შავგულიძის გმირები აზროვნებდნენ სცენაზე, ცოცხლობდნენ ცოცხალი სიტყვით. ხარიტონი, ჰყონდიდელი და ოქტავიოს კეისარი ზეშთავონებით გამოკვეთილი სახეებია, ქეშმარიტად დიადი სახეები.

ოქტავიოს კეისარი შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრაში“ ძნელად გასახსნელი სახეა (თვით პიესაც ძნელი დასადგმელია). აქუფრო ხანგრძლივი და ინტენსიური იყო ჩვენი მუშაობა. კეისრის თამაში მარტო პიესისა და როლის გაანალიზებით არ შეიძლება. ყორა გავარკვეე იმ ისტორიულ ვითარებაში, რამაც ჩამოაყალიბა სახე კეისრისა. ყორამ გაიგო და ორგანულად

შეისისხლხორცა კეისრის საყოველთაოდ ცნობილი მიზნები და მალული ზრახვები. ყორამ იცოდა კეისრის ცხოვრების ყოფითი დეტალებიც, იცოდა, რომ იგი მარჯვენა ფეხიდან იწყებდა ჩაცმას, რომ იგი ბავშვებთან კოჭაობდა, რომ კვირაში ერთი დღე ხელგაწელო მათხოვრობდა. ამ დეტალების ცოდნა მსახიობს ეხმარება სახის გაცტცხლებში, დაკონკრეტებაში.

კეისართან შერიგების გასამტკიცებლად ანტონიოსმა კეისრის დეიძლი და ოქტავია ცოლად შეირთო და საბერძნეთში წაიყვანა თავლობის თვის გასატარებლად, მაგრამ მეფულეს ვერ შეეგუა, ეგვიპტეში გაიქცა, კლეოპატრას დაუბრუნდა. შეურაცხყოფილი ოქტავია რომს ჩამოვიდა და სენატს აცნობა ანტონიოსის თავხედობა. კეისარმა ომი გამოუცხადა ეგვიპტეს. აღშფოთებული კეისრის რეაქცია ნუსხავდა მაყურებელს და დასკვნითი ფრაზა „დაე, თავისი გზით გაიაროს ბედისწერამა!“ ყოველთვის ტაშით გვირგვინდებოდა, მქუხარე ოვაცია დიდხანს გრძელდებოდა.

ყორას კეისარი ისეთივე სრულყოფილი იყო, ვით ვერიკო ანჯაფარდის კლეოპატრა.

მე მინახავს „ანტონიოს და კლეოპატრას“ ბევრი დადგმა, სადაც ანტონიოსიც, კლეოპატრაც და კეისარიც ლაბარაკობდნენ ისე, როგორც სპექტაკლის სხვა მოქმედი პირნი, მათში მე ვერ გხედავდი მიზანს, ვერ ვგრძნობდი მიზნისაკენ სწრაფვის შინაგან ექსპრესიას. ანეთი გამოთივებული სპექტაკლის ყურება დამღლეოდა.

ყორას ღვინო უყვარდა და მისი მსხვერპლი გახდა, მაგრამ თეატრში ნასევამი არასოდეს მოსულა. ერთ დღეს მე იგი ნასევამი ვნახე თეატრში. „რომეო და ჯულიეტას“ პირველ რეპეტიციაზე ავდიოდით მესამე სართულის დარბაზში. ყორა მუშტებს არტყამდა კარებებს, კიბის მოაჯირს, სარკმლის მიწები ჩამატვრია. რომეოზე შოთა ქოჩორაძე მყავდა დანიშნული. ქოჩორაძეს შავგულიძე შეილობილს ეძახდა,

ძალიან უყვარდა. გაოცებულმა კოტე შოთას, ეს რას ნიშნავს-მეთქი. მარჯვენა ნიშვილს სდომებია „რომეოს“ დადგმა, რომეო ყორას უნდა ეთამაშაო. ადამიანური...  
1927 წლის 10 თვე

ოპერისა და ბალეტის თეატრში მთავარ რეჟისორად რომ მიმავლინეს, ყორას უთქვამს ქოჩორაძისთვის:

— მაშობილი მოგეტაცეს, შეილობილო.

\* \* \*

კოტე მარჯანიშვილმა ქართული თეატრი განაახლა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ დადგმით. თამარ ჭავჭავაძის გმირული შემართება კარგად მოერგო ლაურენსიას, მისმა თამაშმა აღანთო სპექტაკლი და აღაფრთოვანა მაყურებელი. ეს იყო თეატრის სწორუბოვარი გამარჯვება. მარჯანიშვილის „ოტელოში“ თამარ ჭავჭავაძის ემილია და უშანგი ჩხვიძის იაგო აგრეთვე მოვლენა იყო ქართული თეატრალური ხელოვნებისა. ეს იყო უწინ, ბევრს არ უნახავს და არ ახსოვს თამარ ჭავჭავაძის შემოქმედების ეს ბედნიერი დღენი.

ამ შესანიშნავმა მსახიობმა ჩემს „ქეთო და კოტეში“ ხანუმა ეთამაშა. გაიხსენეთ ლევანის სასახლეში ჭაბუკთა შორის მისი ცეკვა და სიმღერა თარით. ლევანის სასახლეშივე მისი მძლავრად მოქნეული მუშტით კიბეზე დაგორება კუსპარა ქაბატოსი, ფაეტონში მისი დიდოსტატური დიალოგი კოტესთან და რაც მთავარია, მაკარის სახლში სტუმრად მოსულ ლევანთან და მის საზოგადოებასთან ქეთოს წარდგენა, ქეთოს ტანისამოსში გამოწყობილ ხანუმას ოინაზობა — ფრანგულად ლაბარაკი, ცეკვა, სიმღერა...

ზომ დამეთანხმებით, რომ თამარ ჭავჭავაძე იყო დიდი მსახიობი? და ეს დიდი მსახიობი გააგდეს თეატრიდან, დიახ. დიახ, გააგდეს, მე სიტყვა არ შემშლია. თამარ ჭავჭავაძე სოსუმის ქართულ თეატრში წავიდა, სიცოცხლე იქ დაასრულა. ნიკო გოცირიძეც ასე გააგდეს, ტასო აბაშიძეც გააგდეს და მარჯანიშვილიც არ დაინდეს.

ჩვენ, ჩვენს თავზე, ქართველებზე, მხოლოდ კარგის თქმა გვიყვარს, სხვისი კარგის დანახვა კი გვეზარება. იაბლოჩკინა საგრიმიორო ოთახიდან ბორბლებიანი სავარძლით მიჰყავდათ. სცენამდე, ილინსკის წითელი ნათურებით ანიშნებდნენ სცენიდან გასვლის ადგილს, ოთხმოცდაცამეტი წლის გოგოლევა სცენაზე თამაშობდა, ვინ შეჰკადრებს სტეპანოვას და პრუდკინს წადითო?

თუ არ დაფიქრდით, თუ თვალი არ გავუსწორებთ ჩვენს დღითი დღე მზარდ ნაკვს, თუ არ აღმოვფხვრით მას ძირბულნიანად, კარგს არაფერს გვიქადის მომავალი.

\* \* \*

მხატვრული ფილმის „დიდოსტატის მარჯვენის“ გადაღებამ კონსტანტინე გამსახურდიასთან დამაახლოვა. მისი სახე, ხასიათი, ურიგოდ არ მაქვს აღწერილი ჩემს „რეკონსტრუქციის ჩანაწერებში“, მაგრამ ჩვენი შეხვედრების ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდის გამოქვეყნება საჭიროდ არ ჩავთვალე. ვფიქრობ, შევცდი.

1967 წლის თებერვალს ბატონ კონსტანტინეს სახლში ვეწვიე. გაბრაზებული დამხვდა — საქართველოს გასაბჭოების თაობაზე წერილი მთხოვესო გაზეთისთვის. მე რომელი ალამდარი მნახეს კომუნიზმისა, ეს ჩემი აშკარა დაცინვააო.

მომენტით ვისარგებლე:

— თუ არ გამიწყურებთ, თამამი კითხვით მინდა მოვმართოთ.

— ბრძანე.

— ნაპოლეონი დიდი იყო თუ სტალინი?

გაოცებულმა შემომხედა, ასეთ შეკითხვას არ მოელოდა. არაფერი თქვა. განუყრელი სიგარეტით ნელა წავიდა უშველებელი კაბინეტის სიდრემში, უკან დაბრუნდა, ხელში კალამი არ ეჭირა, მაგრამ აზრს ეჭიდებოდა და ხვეწდა ისე, როგორც ეს წერისას ხდება. — სტალინი რომ არ მყამს, ამან არ უნდა გაგაკვიროს, მაგრამ ნურც ის გაგა-

კვირებს, რასაც ახლა გეტყვი. სტალინი დიდი იყო, ვიდრე ნაპოლეონი. ცილებით დიდი — ბატონი კონსტანტინე გაჩერდა, კიდევ დიდხანს ჩაფიქრდა და უფრო დაბალი ხმით ნელა წარმოთქვა: — ბევრი ასი წელი გავივლის ალბათ, სანამ მსოფლიოს მისი მსგავსი პიროვნება მოვევლინება.

\* \* \*

ჩვენს აწმყოზეც ვთქვით ორიოდ სიტყვა.

რუსთაველის გამზირზე დანგრეული შენობების აღდგენა უკეთესი მომავლის იმედს გვაძლევს, სული მხნეველება. მთავრობის სასახლის ფასადი მხესავით აკიაფდა. კარგი პირი უჩანს პირველ გიმნაზიას. ყოფილი კავშირგაბმულობის შენობა, სასტუმრო „თბილისი“ და მიმდებარე ნაგებობა მალე დაიბრუნებენ შეზღუდულ სიღამაზე, ბოლოს მხატვრის სახლიც გაცოცხლებს თავისი სახით და ეს მე მახარებს. ქვაშვეთის ტაძარი უნიკალური ქმნილებაა, მაგრამ ობლად დგას, მისი სიღამაზის ექოს ახშობენ გარშემო მყოფი შენობები. მე რომ არქიმლიონერი ვიყო, მხატვრის სახლის ადგილზე, მხარეთა შეცვლით, გადმოვიტანდი საჯარო ბიბლიოთეკის ზუსტ ასლს — კოშკს ეკლესიისკენ მოვაქცევდი. ქვაშვეთის ეკლესიისა და ამ შენობის დამეზობლება გამზირს ზღაპრული სიღამაზის იერს მისცემდა, ეროვნული არქიტექტურული სიმფონიით აქცენტირება აუცილებლად სჭირდება თბილისს. საჯარო ბიბლიოთეკის ასლი ისევე განადიდებდა ქვაშვეთს, ვით ბერძნის კოლონადამ განადიდა ვატიკანის წმინდა პეტრეს ტაძარი, ამ კოლონადის გარეშე პეტრეს ტაძარი ისევე ჩაიკარგებოდა გარშემო მყოფი შენობებში, როგორც ქვაშვეთი იკარგება მეზობელ შენობებში.

რა თქმა უნდა ეს ოცნებაა, ლამაზი ოცნება, რომლის უთქმელობა მე არ შემეძლო.

1998 წლის დეკემბერი.

# მშენიერის შესახებ\*

ჰენე დელაკრუა

თუ საკანო ჭეშმარიტად მშენიერია, შინაგანი ალლო მაშინვე გვკარნახობს მის ფასს და გვაიძულებს აღტაცებას ჩვენი ჩვევებისა და შეხედულებებისაგან დამოუკიდებლად. ასეთია გულ-ალალი ადამიანების საერთო აზრი. თუ ადამიანთათვის ერთნაირად ნიშანდობლივია სიყვარული, სიძულვილი და მსგავსი გრძნობები — ამბობენ ისინი — თუ მათზე ერთნაირად ზემოქმედებს სიხარული და მწუხარება, შესაბამისად, ერთნაირად აღეგებს მშენიერება და შეურაცხყოფს სიმახინჯის ხილვა, ესე იგი, არასრულქმნილება.

მიუხედავად ამისა, ხდება ხოლმე, რომ პირველი შთაბეჭდილებიდან თავ-ღახსნილნი, სხვებთან საუბრების შემდგომ, დაფიქრებულნი თუ სტატიებს გა-ცნობილნი, მშენიერების ერთსულოვანი მოტრფიალენი ვერ ეთანხმებიან ერთმანეთს თვით ძირითად პუნქტებშიც კი, მათი თავყვანისცემის საგანს რომ ეხება. აღზრდისმიერი შეგირდული ჩვევები და წარმოდგენები უფრო მძლავრობს და, ამასთან, იქმნება შთაბეჭდილება, რათა მიანებს, ისინი გულგრილობას აელენენ

თვით კომპეტენტური მსაჯულებიც კი სხვებზე მეტად ვარდებიან წინააღმდეგობაში. რაც შეეხება უპრეტენზიო ადა-და თაიანთი პირველი შთაბეჭდილებების ერთგულნი რჩებიან. ჩვენ, რა თქმა უნდა, სხვადასხვა კატეგორიის ამ ადამიანებს არ მივათვლით მოშურნეთა მთელ რაზმეულებს, რომლებიც წონასწორობიდან გამოჰყავს ყველანაირ მშენიერ ქმნილებას.

რა არის მშენიერების გრძნობა? არის ის იმგვარი გრძნობა, რაფაელისა და რემბრანდტის ნებისმიერი სურათის ხილვისას რომ გვიპყრობს? ანდა შექსპირისა და კორნელის კითხვისას, როცა აღტაცებით აღმოგვხვდება ხოლმე: „რა დიდებულაია!“ ანდა იქნებ ამ გრძნობას იწვევს მხოლოდ სავსებით გარკვეული სახეები, რომლის მიღმა არ არსებობს სილამაზე? უფრო ცხადად რომ ვთქვათ, მივიჩნით თუ არა, რომ ანტონიუსი, ვენერა, გლადიატორი და მსგავსი ნაწარმოებები, ანტიკურმა ხანამ რომ დაგვიტოვა, შეუცვლელი კანონმდებელია სილამაზისა? ჩავთვალოთ, რომ ამ კანონებისაგან ყოველგვარი გადახვევა შეუწყნარებელია და გრაციოზულობისა და თვით სიცოცხლის განმსახიერებელი ეს სახეები მარადიულად მართებულია?

ანტიკურობამ სხვა სახეებიც დაგვიტოვა: სილენი, ფაენი, სოკრატე და ყვე-

\* გამოჩენილი ფრანგი მხატვრის ეჟენ დელაკრუას (1798-1865) წერილებში მხატვართა შემოქმედებასა და ზოგად მხატვრობაზე ასახულია დროის ესთეტიკა თავისი წინააღმდეგობრიობით. ამ მხრივ ინტერესს იწვევს წერილიც „მშენიერის შესახებ“ (რედ.).

ლა ისინი მშვენიერია. მიუხედავად პა-  
ჭუა ცხვირისა, სქელი ტუჩებისა და  
წერილი თვალებისა, სოკრატეს თავი არ  
არის მოკლებული სილამაზეს, და თუმცა  
ის არ გამოირჩევა სიმეტრიით და ნაკე-  
თების დახვეწილობით, მასში ყველაფე-  
რი აზრს და შინაგან კეთილშობილებას  
ასხივებს. უნდა აღინიშნოს, რომ სილე-  
ნი, ფაენი და სხვა სახასიათო ფიგურები  
ქვისაგან იყო გამოკვეთილი. ეს მასალა,  
ისევე, როგორც ბრინჯაო და მარმარი-  
ლო, მოითხოვს გამოსახვის ხერხების  
თავისებურ შეზღუდულობას, რაც ფერ-  
წერას სიმშრალის დაღს დაასუამდა. ეს  
საესებოთ გასაგებია, ვინაიდან ფერი  
წერა უფრო უახლოვდება სინამდვილეს.  
ის აღწევს დეტალების მეტ ცხოვრები-  
სეულობას, ნაკლებ პირობითობას, ერთ-  
სიტყვით, უშვებს მკაცრი ფორმიდან  
მრავალ გადახვევას.

თანამედროვე სკოლები ანტიკური სი-  
სწორის გზას მისდევენ. ისინი სილენე-  
სა და ფაენებს ალამაზებენ, მოხუცებუ-  
ლობას ნაოჭების გარეშე ასახავენ და  
გაურბიან ადამიანის სხეულის ხანდახან  
ძალზე სახასიათო ნაკლის ჩვენებას.  
ამით ისინი გულუბრყვილოდ გვიმტკი-  
ცებენ, რომ მათთვის მშვენიერება რამ-  
დენიმე რეცეპტს ემყარება. მათ სურთ  
ეს რეცეპტები შეგვასწავლონ ისევე,  
როგორც ალგებრა და არა მარტო შე-  
გვასწავლონ, თვითონვე მოგვცენ ამის  
ნიმუშები.

— რა შეიძლება იყოს ამაზე იოლი? სა-  
ამისოდ სრულად საკმარისია სხვადა-  
სხვა ხასიათები ერთ ნიმუშად ვაქციოთ,  
მოვშალოთ ტემპერამენტთა და ასაკთა  
ღრმა სხვაობები, თავი ავარილოთ რთულ  
გამომსახველობასა და მძლავრ მოძრა-  
ობებს, რასაც ძალუძს დაარღვიოს ნა-  
კეთების პარმონია. — აი, მოკლედ ის  
პრინციპები, რომელთა წყალობითაც  
მშვენიერება ჩვენს ხელთ იქნება. ასე,  
ამგვარად, შეიძლება მოსწავლეებს ვა-  
სწავლოთ სილამაზის შექმნა და თაობე-  
ბიდან თაობებში მისი გადაცემა, რო-  
გორც ფულის ანაბარისა.

მაგრამ ყველა დროის სრულყოფილი  
ქმნილებები მოწმობენ, რომ ამგვარ პი-  
რობებში მშვენიერების შექმნა შეუძლე-  
ბელია. მემკვიდრეობით ან გაჩუქების  
ჩანაწერით მისი გადაცემა, როგორც  
ფერმისა, არ ხერხდება. მშვენიერება —  
ეს არის მუდმივი შთაგონებისა და მო-  
უღლელი შრომის ნაყოფი. ის ქვეყანას  
ეკლინება ტკივილებითა და ტანჯვით,  
როგორც ყოველივე, რაც კი ცოცხლობს.  
ადამიანებს ის უდიდეს სიხარულსა და  
სულის სიმშვიდეს გვრის და ამიტომაც  
არ შეიძლება წარმატული შთაბეჭდილე-  
ბისა და გაცვეთილი ტრადიციის ნა-  
ყოფს წარმოადგენდეს. არაღირებულ  
ქმედებას ჯილდოც არაღირებული  
ელადება. მოდის ჭირვეულობით შე-  
ქმნილი ნაწარმოებების წარმატება მალე  
წარმატალია.

ქმნილება, რომლის წინაშე უნებურად  
აღტაცებით წარმოვთქვამთ ხოლმე „რა  
მშვენიერებაა!“ — არ შეიძლება იყოს  
უბრალო ტრადიციისაგან დაბადებულა.  
მას ქმნის უცნობი რჩეული ადამიანი —  
გენიოსი, რომელიც გაცვეთილსა და  
უნაყოფო დოქტრინების დაზვაკებას ამ-  
ხობს. პოლბენინი, ერთგულად რომ ბა-  
ძავდა ბუნებას, თავისი მოდელების სა-  
ხეებზე ნაოჭებსა და თმის ღერებს რომ  
ამოწერდა; რემბრანდტი უბრალო ადა-  
მიანების არაჩვეულებრივად მეტყველი  
სახეებით; გერმანელი და იტალიელი  
პრიმიტივები თხელი, მკაფიოდ მოხაზუ-  
ლი ფიგურებითა და ანტიკურობის სრუ-  
ლი შეუცნობელობით — ყველა ისინი  
ბრწყინავენ სილამაზით, რასაც თანამე-  
დროვე სკოლები სახაზავით ხელში ეძი-  
ებენ. ეს გენიები ბუნებასა და საკუთარ  
ღრმა გრძობებში პოულობდნენ წრფელ  
შთაგონებას, რასაც დაბრკოლებას ვერ  
შეუქმნიდა ერუდიცია. ისინი ხალხისა  
და ყველა განათლებული ადამიანის აღ-  
ტაცებას იწვევდნენ, რამდენადაც თითო-  
ეული მათგანის სულს ეხმიანებიათ. ერთი  
სიტყვით, გენიები ფლობენ ფასდაუდე-  
ბელ საგანძურს, მეცნიერება რომ ამაოდ  
ეძებს რეცეპტებსა და გამოცდილებებსა.

რუბენსმა იტალია ანტიკურ ნაწარმოებებში დაინახა, მაგრამ მისი საკუთარი მხატვრული ალლო ვეკლა სხვა მაგალითზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდა და მშვენიერების ამ სამყაროდან სამშობლოში დაბრუნებული ფლამანდიელად დარჩა.

როცა რაფაელის სურათს „კამათი წმიდა ზიარების შესახებ“ ვადარებთ პაოლო ვერონეზეს ტილოს — „ქორწინება კანეში“, ვხედავთ, რომ პირველი ნაწარმოები გამოირჩევა ხაზების არაჩვეულებრივი პარამონიულობითა და ჩანაფიქრის მოხდენილობით, თვალსა და სულს რომ სიამოვნებას ანიჭებს. ამასთან ერთად, მასში არის ერთგვარი სიცივეც, რაც ფიგურათა კონტრასტული მოძრაობებითა და ფორმათა განსაკუთრებული დახვეწილობით აიხსნება. ვეკლა ამ ბრძენკაცსა და წმინდანს ისეთი იერი აქვს, თითქოს ერთმანეთს არ იცნობენ, მათი ფიგურები სამარადჟამოდ გაქვავებულს ჰგვანან. პაოლო ვერონეზეს სადღესასწაულო სცენაში კი ადამიანებს ვხედავთ ისეთებს, როგორებსაც ვეკლგან ვხვდებით, — განსხვავებული სახეებითა და ტემპერამენტით; ვეკლუც ქალსა და გულგრილ, გონებადაფანტულ მანდილოსანს, ადამიანებს დადუმებულებსა და მოსაუბრეთ. ირგვლივ ცხოვრებაა, მოძრაობაა. აღარაფერს ვამბობთ შეუდარებელ ფერადოვან ეფექტებზე, ჰაერისა და სინათლის შვერძნებაზე.

შეიძლება ვთქვათ, რომ ორივე ეს სურათი მშვენიერია? რა თქმა უნდა, მაგრამ სხვადასხვა აზრით. არ არსებობს სილამაზის სხვადასხვა ხარისხი, არსებობს მხოლოდ სილამაზის შვერძნების გამომწვევი სხვადასხვა ხერხი. ძლიერია ორივე მხატვრის სტილი, რამდენადაც ორივენი უაღრესად თავისებურნი არიან. შეიძლება მივბამოთ რაფაელის მანერას და მისებრ დავხატოთ სამოსის ნაკეცები, გავაწონასწოროთ კომპოზიციის ხაზება, შეიძლება შევარჩიოთ უნატიფესი გარეგნობის ტიპები, მაგრამ მაინც ვერ მივალწივით მსგავს მომხიბვლელობასა და

კეთილშობილებას. შეიძლება მოვდელი ვხატოთ მთელი მისი დეტალებით, ანდა ვეძიოთ ილუზიის შემქმნელი ეფექტები, მაგრამ ვერ მივალწივით იმ სიცოცხლესა და სითბოს, პაოლო ვერონეზეს მომავადობელი ნაწარმოები რომ არის გამსჭვალული.

როგორც ცნობილია, დავიდი აღტაცებული იყო რუბენის „ჯვარცმითა“ და, საერთოდ, ამ ოსტატის ქმნილებებით. ნუთუ შეიძლება ეს იმით ავხსნათ, რომ რუბენის მსგავსებას ხედავდა ანტიკურობასთან, რომელსაც თავიანთ სცემდა?

რით უნდა ავხსნათ ფლანდრიული პეიზაჟების ესოდენი მომხიბვლელობა? კონსტემბლის — ჩვენი შესანიშნავი პეიზაჟური სკოლის მამამთავრის — ძალა და გამორჩეულობა? აქვს თუ არა მას საერთო რამ პუსენის პეიზაჟებთან? კლოდ ლორენის პეიზაჟები ხომ არ აგებს პირველ პლანზე გამოსახული ხეების მეტისმეტი სინატიფითა და პირობითობით?

ცნობილია, თუ რა უპასუხა დიდრომ მხატვარ-ფერმწერალს, რომელმაც მამამისის პორტრეტი დახატა საზეიმო სამოსით. „შენ მამაჩემი საკვირად მორთული გამოვიხსნავს, მე კი მინდა, რომ ის ყოველდღიურ საშუაო ტანსაცმელში ვიხილო, როგორც მას ყოველთვის ვხედავდი“. ეს ფერმწერალი ისევე მოიქცა, როგორც იქვეიან ხოლმე სხვა მხატვრებიც, რომლებიც, ალბათ, თვლიან, რომ ბუნებას შეეშალა, როცა ადამიანებია ისეთები შექმნა, როგორებიც სინამდვილეში არიან. ეს მხატვრები ცდილობენ შელამაზებას და მათ გამოსახვას საკვირაო იერით, ამიტომაც გამოხატული პერსონაჟები არა მხოლოდ ჩვეულებრივი ადამიანები აღარ არიან, არამედ საერთოდ არ არიან ადამიანები. ჩვენ უკვე ვეღარაფერს ვხედავთ ჩახუჭუჭებული, პარიკებისა და სამოსის უზადო ნაკეცებს მიღმა. ესენი გახლავან სულსა და სხეულს მოკლებული ნიღბები.

თუკი ჩავთვლით, რომ ანტიკურმა სტილმა განსაზღვრა ხელოვნების სა-

ზღვრები, რომ ეს საზღვრები აბსოლუტურ უზადობა-სისწორეშია, მაშინ რა ადვილი უნდა მიეკუთვნოს მიქელანჯელოს თავისი უჩვეულო კომპოზიციებით, ფორმათა მძაფრი მოძრაობით, უტრირებული, ზოგჯერ აბსოლუტურად არასწორი პლანებით, მცირედ რომ უახლოვდება ნატურას? თქვენ იძულებული ხდებით აღიაროთ, რომ ის ამაღლებულია, მეტიც, ის მშვენიერია.

მიქელანჯელოს ნაწახი ჰქონდა ანტიკური ქანდაკებები და, როგორც ცნობილია, ჩვენზე არანაკლებ იხრიდა ქედს დიდებული ნაწარმოებების წინაშე. მაგრამ ამ თავყანისცემას არაფერი შეუცვლია მის შემოქმედებაში, არც მისი გენიის ბუნებაში. იგი საკუთარი თავის ერთგული დარჩა და შექმნა ნაწარმოებები, რომლებიც თავყანისცემას იმსახურებს ისევე, როგორც ანტიკური ქმნისებანი.

მწელი შესამჩნევი არ არის, რომ ერთი და იგივე ოსტატის ნამუშევართა შორის გამოჩნეულად სრულყოფილი ყოველთვის როდია ტრადიციული თვალსაზრისით ყველაზე თანმიმდევრული. მაგალითისათვის ბეთჰოვენს მოვიყვან. მთელ მის შემოქმედებაში, თითქოს ერთი ამოსუნთქვით რომ არის შექმნილი, მკაფიოდ შეიძლება გამოვყოთ სამი სხვადასხვა ფაზა. პირველ ფაზაში მისი შთაგონება სუფთა ტრადიციას მისდევს, თუმც კი აქ შოკარტის ლეთაებრივი ენის გავლენასთან ერთად იგრძნობა მელანქოლიის სუნთქვა და ბოლოქარი ალტკინება: ისინი შინაგან, მბორავ ეტცხლს აელენენ. იდეების სიუხვის დარად იგი მიმართავს მანამდე მოუსინჯავ ფორმებს, თავს არიდებს ძველ გზას და პროპორციების სიმკაცრეს. იმავედროულად მისი სფერო ფართოვდება და ტალანტიც უმაღლეს გამოვლენას აღწევს. მე ვიცი, რომ სწავლულებსა და ამ საქმის მცოდნეთ არ ძალუძთ შეიცნონ ბეთჰოვენის შემოქმედების უკანასკნელი პერიოდა. ისინი მერყეობას იჩენენ მისი გრანდიოზული, უჩვეულო და მათთვის უკერ კი-

დეე არცთუ ნათელი ქმნილებების მიმართ, რომლებიც მარადიულად დარჩებიან შეუცნობელნი. თუ გავიხსენებთ, რომ ბეთჰოვენის მეორე პერიოდის ნაწარმოებებმა, უჩვეულოდ რომ გვეჩვენებოდა, უკვე მოიპოვეს საერთო აღიარება და შედეგებად არიან მიჩნეულნი, მე მზად ვარ ვაღიარო მისი მართებულობა ჩემი საკუთარი გრძნობების საწინააღმდეგოდაც კი, და მიმანია, რომ ამ შემთხვევაში, ისევე, როგორც სხვა მრავალ შემთხვევაში, ყოველთვის უნდა ვეხლოთ გენიოსს.

რაც შეეხება სრულქმნილების ძირითად შემადგენელ ღირსებებს, ამ საკითხში კრიტიკოსები ყოველთვის არ არიან ერთსულოვანნი. ისინი, ვინც დღეს ბეთჰოვენსა და მიქელანჯელოს ბრალს დებენ ტრადიციების მართებულობისა და სიწმინდის დარღვევაში, შესაძლოა ეს კიდევ გაემართლებინათ და ცამდეც კი აეყვანათ სხვა დროში, როცა სხვა პრინციპები იყო გაბატონებული. ამ პრინციპებს სხვადასხვა სკოლები ხედავდნენ ხან ნახატში, ხან ფერში, ხანაც ექსპრესიაში და (დასაჯერებელია კი?) ფერისა და ყოველგვარი ექსპრესიის სრულ უგულვებელყოფაშიც კი. ასე, მაგალითად, ვასული საუკუნის დასასრულისა და ჩვენი საუკუნის დასაწყისის ინგლისელი ფერმწერლები, ჩვენს ქვეყანაში ნაკლებად დაფასებული ცნობილი სკოლების წარმომადგენლები, ამ პრინციპების გამოხატულებად ძირითადად შეუჩრდილის ეფექტებს მიიჩნეოდნენ, მაშინ, როცა დღეს მას ხედავენ მხოლოდ კონტურში, ესე იგი, ყოველგვარი სხვა ეფექტის უარყოფაში.

უნდა მივიჩნიოთ, რომ ყველა დროის დიდი მხატვრები არაფრად ავადებდნენ ამგვარ დაყოფას და სრულიადაც არ ისწრაფვოდნენ ნახატისა თუ ფერის უპირატესობისაკენ — ორი ძირითადი ელემენტისაკენ, რომელთაც იყენებდნენ. თუკი ისინი ზოგიერთ ცალკეულ ღირსებას გამოარჩევდნენ, ამას არა წინასწარგამიზნულად აკეთებდნენ, არამედ საკუ-

თარი ბუნებრივი მიდრეკილების გავლენით. განა შეიძლება ვიფიქროთ, რომ შეიძლება არსებობდეს ფერწერული შედეგები, რომელშიც შერწყმული არ არის ამ ხელოვნების ყველა ძირითადი ელემენტი? ყველა დიდი ფერმწერალი ნახატსა და ფერს იყენებდა საკუთარი ხედვის შესატყვისად და ეს ანიჭებდა მათ ქმნილებებს იმ უმაღლეს ღირსებებს, რაზეც დუმს ხოლმე ფერწერის ყველა სკოლა და რასაც ისინი ვერ ასწავლიან: ფორმისა და ფერის პოეზიას.

თითოეულ ტალანტს ბუნება თავისებურ თილისმას ჩუქნის. მე ამას ვაძარებ ათასობით ძვირფასი ლითონის შენადულს, რომელიც დამატყვევებელ ღამელურ ხმას გამოსცემს მასში შემავალ სხვადასხვა ელემენტთა პროპორციებისაგან დამოკიდებულებით. არიან დაზვეწილი ტალანტები, რომლებიც ძნელად აღწევენ კმაყოფილებას. სრულყოფილების მისაღწევად ისინი ყველა საშუალებას მიმართავენ, მრავალჯის გადააკეთებენ ერთსა და იმავე ღეტალს. და ზოგჯერ მსხვერპლად წირავენ ოსტატურად შესრულებულ მონაკვეთს მთლიანობისა და ღრმა შთაბეჭდილების მისაღწევად. ასეთია ლეონარდო და ვინჩი, ასეთია ტიცინი. მაგრამ არიან სხვაგვარი ტალანტებიც, როგორცაა ტინტორენტი და განსაკუთრებით რუბენსი, ვისთანაც კიდევ უფრო თვალსაჩინოა ექსპრესია. მათ ტალანტს წარმართავენ ერთგვარი შინაგანი ცეცხლი, ფუნჯს რომ გადაეცემა. ეს ძალა მათ ქმნილებებში იძენს არანაყოფიერებრივ სიცხოველეს, რაც ვერ მიიღწევა უფრო თავშეკავებული შესრულებით.

ამგვარი შედეგები შეიძლება შევადაროთ მგზნებარე ორატორებს, გატაცებული სიუჟეტით, მომენტით, აუდიტორიით და რომლებიც ისეთ სიმაღლეზე აღიან, მერე თავდაც რომ უკვიროს ხოლმე. უჩვეულო აღტკინების ამ წუთებს, აღტაცებას რომ ვერის მსმენელებს და თვით ორატორსაც, იმპროვიზაციას უწოდებენ. მაგრამ ძნელი მისახვედრი

არაა, რომ ამგვარ იმპროვიზაციას (თუკი შეიძლება ეს სიტყვა ვიხმაროთ) ფერწერაშიც და ორატორულ ხელოვნებაშიც უკიდურესად საშუალო ეფექტი ექნება, თუკი ეს წინასწარ არ არის მოფიქრებული და შემზადებული ბეჯითა შრომით. მიიჩნევენ ხოლმე, რომ ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, სადაც ფორმები დამუშავებულია, იმპროვიზაცია განხილვას არ ექვემდებარება. მაგალითად, როცა მირაბოს მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს ვკითხულობთ, ვერ ვიზიარებთ მისი უშუალო მსმენელების აღფრთოვანებას. მაგრამ განა ეს ნიშნავს იმას, რომ იმ მომენტში სიტყვა არ იყო ბრწყინვალე? ის ხომ არა მარტო ეროვნულ საკრებულოს, მთელ ერს აღლევებდა კაპრიქით: კაბინეტის მყუდროებაში ებრუნებოდა გააზრებულ სიტყვას მეტისმეტად ცივად ხედებოდნენ ფორუმზე, ათათასობით მსმენელთა წინაშე წარმოთქმულს. სახელოსნოში უნაკლოდ შესრულებული სურათიც კი ყოველთვის არ ამართლებს მხატვრის თავჯანსიციემელთა მოლოდინს შუქით სავსე საგამოფენო დარბაზში, საამისოდ აუცილებელ სიმაღლეზე და გარკვეულ ადგილას მოთავსებული.

მშვენიერება იქ უნდა დაეინახოთ, სადაც მხატვარს სურდა ეჩვენებინა. ამიტომაც ნუ მოსთხოვთ მურილიოს მადონებს რაფაელის მადონათა უბიწოთ აღსავსე სიმშვიდესა და მოკრძალებულ მორცხეობას. მათ ნაკეთებსა და პოზებში აღტაცება უნდა მოგვკაროთ ღვთაებრივმა ექსტაზმა და გამარჯვების მღელვარებამ. როცა მადონას ამაღლებას გამოსახავენ, ორივე მხატვარი მას წმირად ღვთისმოსავეებისა ან წმინდანების გარემოცვაში ხატავს, მაგრამ რაფაელთან ჩვენ გვაჯადოებს მათი კეთილშობილი სისადავე და მოძრაობის გრაციოზულობა, მურილიოსთან კი, პირველყოელისა, ამ მშვენიერი ფიგურების ექსპრესია. როცა მის სურათებზე გამოსახულ, უღაბნოში განმარტოებულ ან წმიდა ჯვარცმის წინაშე დამზობილ ბერებს და გან-



დევილებს ვუმზერო, ჩვენც გვიპყრობს თავდალებისა და რწმენის გრძნობა.

განა შეიძლება მშვენიერებად არ მივიჩნიოთ შთაბეჭდავი კომპოზიციება, რომლებსაც სულ სხვა სემყაროში ვადავყავართ და ჩვენი ცხოვრების სკეპტიციზმისა და ბავშვურ გართობათა შორის გვაიძულებს შევიგრძნოთ სულის მყუდროება, მსხვერპლშეწირვისა და ჭკერეტის სიდიადე? და თუ ეს კომპოზიციება მართლაც მშვენიერია, მოიგებენ თუ არა ანტიკურ ნაწარმოებებთან თავიანთი მსგავსებით?

გვებალება კითხვა: როგორ იქცეოდნენ ძველი ხელოვანი, თუკი მათ ნიმუშად ანტიკურობა არ ჰქონდათ? ანდა, ავიღოთ რემბრანდტი, რომელიც ასეთსავე მღვთმარებაშია, ვინაიდან არასოდეს დაუტოვებია პოლანდია. „აი ჩემი ანტიკურობა“ — ამბობდა ის და უთითებდა ადამიანებზე, რომლებიც საღებავებს უშვადებდნენ.

ის, ვინც თელის, რომ ანტიკურობას უნდა მივბაძოთ, მართლები არიან, მაგრამ მართლები არიან მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ ანტიკურ ქმნილებებში დაცულია ხელოვნების მარადიული კანონები: გამომსახველობა და ზომიერების გრძნობა, კეთილშობილება და უბრალოება და კიდევ იმითომ, რომ მათი გამოსახვის საშუალებანი გონიერულა და საჭირო ეფექტის მომტანია. მაგრამ ეს საშუალებანი შეიძლება გამოვიყენოთ არა მხოლოდ იმისათვის, რომ უსასრულოდ გამოვსახავდეთ ანტიკურ გმირებს, ანდა, ოლიმპოს ჭეფეებს, რომლებსაც ჩვენ უკვე აღარ ვცემთ თაყვანს. როცა ძონძებში გამოხვეულ მათხოვარს ხატავდა, რემბრანდტი ემყარებოდა იმავე საფუძვლებს, რასაც ფიდაისი, თავისი იუპიტერისა და პალადას შექმნისას. ან ნაწარმოებებში ერთნაირად აისახებ: მთლიანობისა და სხვადასხვაობის, პროპორციებისა და გამომსახველობის დიადი პრინციპები. მაგრამ თითოეული ღირსება მათში მოცემულია, ცოტად თუ ბევრად, იმისაგან დამოკიდებულებით,

თუ რა არის გამოსახული და როგორა: მხატვრის ტემპერამენტი, მისი გემოვნება.

რასინს საყვედურობდნენ, რომ მისაგმირები არ ემსგავსებიან რომაელ ან ბერძენ გმირებს. ჩემი აზრით კი, ეს მისასალმებელია. ისე კი, თვით მას ეს ნაკლებად აღელვებდა. შექსპირს ბევრად მეტი საერთო ჰქონდა ანტიკურობასთან, რაც არ უნდა თქვან კლასიციზმის დამკველებმა. მისი ხასიათები — ეს გახლავთ პლუტარქის ხასიათების ასლები, მისი კორინთალი, ანტონიუსი, კლეოპატრა, ბრუტოსი და სხვა პერსონაჟება ისტორიულად ჭეშმარიტია. მაგრამ ეს მხოლოდ მცირე ღირსება თუ იქნებოდა, ისინი რომ ნამდვილი ადამიანები არ ყოფილიყვნენ. შექსპირს სურდა გამოეხატა და გამოსახვდა კიდევ სწორედ ადამიანებს, ისევე, როგორც რასინი. დაე, მას ბრუტოსი, ნერონი და აგრძინა ისტორიიდან აეღო. განა სულ ერთი არაა? მე მინდა ისინი თეატრში ვიხილო მაყურებლებთან ერთად, ვინც სრულიად არ ფიქრობს ტაციტზე ან პლუტარქზე, მინდა ისინი მთელი თავიანთი სულიერი ძვრებითა და ვნებებით ვიხილო საინტერესო, პოეტურ მოქმედებაში, რომელიც გამიტაცებს უფრო მეტად, ვიდრე ნამდვილი ისტორია.

თეატრში არაერთხელ მინახავს ანტიკური ტრადიციების უცნაური მიბაძვა. მათ ავტორებს პირდაპირ გადმოაქვთ დიდი ტრაგიკოსებისაგან, შთაგონებულნი არიან იმ დროისათვის სახასიათო პრიმიტიული უბრალოებით, რაც ჩვენთვის სრულიად უცხოა. ახლოხანად ერთმა ღირსეულმა ავტორმა სცენაზე წარმოადგინა ნაწყვეტები ოდისეადან. ვფიქრობ, რომ დიდებულ ლექსად დაწერილი და საინტერესოდ განხორციელებული ეს ნამუშევარი ძალზე აკებს უადგილო ცდებით — აჩვენოს იმ დროის წეს-ჩვეულებანი, რომელზეც არავითარი წარმოდგენა არ გაგვაჩნია. მე უფრო გამოაცა, ვიდრე დამაინტერესა ლაერტის მელორეებმა, ულისესა და ტელემაკის

წყველა-კრულვამ, პენელოპასადმი რომ იყო მიმართული, და ბევრმა სხვა დეტალმა, რომელიც სრულიად ანგრევს მოქმედებას, თუმც კი, ლექსად თხრობისას, შესაძლოა ცოცხალ ინტერესსაც იწვევდეს.

ძველ შემოქმედთ პიესებში შეჰყავდათ ქორო, რომელიც ხალხს განასახიერებდა და მიმდინარე მოქმედებაზე თავის თვალსაზრისს გამოთქვამდა. ჩვენ კი ვთვლით, რომ მაყურებელმა თვითონ უნდა გამოიტანოს მსჯავრი იმაზე, რასაც უყურებს, თვითონ უნდა დაფიქრდეს და დაფიქრდეს სწრაფად, რათა არ ჩამორჩეს მოქმედებისა და სცენური ხასიათების განვითარებას. ბერძნების მიერ შერჩეული ეს ხერხი გამიზნული იყო როგორც ერთგვარი გარდამავალი — მოქმედებიდან მოქმედებაზე და შესაძლებლობას იძლეოდა განგვიჭვრიტა მოვლენათა შემდგომი განვითარება. მაგრამ, ამავე დროს, ისინი არ ცდილობდნენ ეფექტის შექმნას გამომდინარე თვით პიესის ტექსტიდან და სცენების ლოგიკური კავშირებიდან, რაც თანამედროვე ხელოვნების უდიდესი ღირსებაა.

თვალსაზრისს მშვენიერებაზე ყოველთვის მოდა აღძრავდა ხოლმე. ის ეთამაშებოდა ტალანტებს და გამოთქვამდა საკუთარ უდიდურ აზრს ყოველივეზე; მიაჩნდა, რომ მისი ქარაფშუტული გავლენა მშვენიერების ხელთუქმნელ პრინციპებამდე ერცვლებოდა, მაგრამ მშვენიერი სახეები ყველა ადამიანის სულში ცოცხლობს, და ისინი, ვინც საუკუნეების შემდგომ დაიბადება, მას შეიცნობს მარადიული ნიშნებით, რასაც ვერც მოდა და ვერც თხზულებები ვერ შეცვლის. მშვენიერი ნაწარმოები ცოცხალ გამოძახილს პოულობს ჩვენს გულეში და ითავისებს მის კეთილშობილ თვისებებს. კულტურის გარკვეული დონე ერთგვარად განსაზღვრავს ტკობის სიფაქიზეს, რასაც გვანიჭებს მშვენიერება, ის გახსნის ჩვენს წინაშე სილამაზეს, რაც მოუშადადებელი თვალისათვის მხოლოდ მცირედაა მისაწვდომი. მაგრამ იგივე

კულტურამ, ზოგჯერ მოკრძალებას მოკლებულმა, შეიძლება დაამახინჯოს ბუნებრივი გრძნობა და მცდარი განსჯა გამოიწვიოს.

ნუთუ ჩვენი შინაგანი მოთხოვნილება და სულის უწმინდესი ვანცდა — სილამაზე მკაცრად არის შემოსაზღვრული? ნუთუ შეიძლება ავვიკრძალონ, ვეძიოთ ის ჩვენს ირგვლივ ცხოვრებაში და ბერძნული სილამაზე ერთადერთად უნდა დარჩეს სამარადეამოდ? მათ, ვინც ან მკრეხელობას ამართლებენ, საერთოდ არ გააჩნიათ სილამაზის ვანცდა, მათ გულეში ვერ პოულობს გამოძახილს მშვენიერი და დიადი, ჩვენში ალტაცების მთრთოლვარებას რომ იწვევს.

არა მგონია, დემეტოს მხოლოდ ბერძნებისთვის მიეკუთვნებინა შექმნა იმისა, რაც ჩვენ, ჩრდილოელებს უნდა გვიყვარდეს. მით უარესი თვალებისთვის, დანახვა რომ არ სურთ, ყურებისთვის, მოსმენა რომ არ უნდათ, გონებისთვის, შეცნობა რომ არ სწადია, და, ამრიგად, არც ტკობა სურს. მშვენიერებით ტკობის ეს უუნარობა იმის ტოლფასია, რომ მათ არც დიდი ნაწარმოების შექმნა ძალუძთ. მხოლოდ რჩეულ გონებას აქვს მომადლებული სიყვარული სრულქმნილების სხვადასხვა ტიპისა, რომელთა შორის, სწავლულთა აზრით, ღრმა უფსკრული დევს. დიდი ადამიანების საკრებულოში კი დავა მშვენიერებაზე დიდხანს არ წარიმართებოდა: თუკი ხელოვნების ყველა შუქურა — რაფაელმა, ტიციანმა და რუბენსებმა, მათი მიმდევრებით, ერთად შეიყრებოდნენ, რათა ღირსეულად შეეფასებინათ ტალანტები და ერთმანეთის მიმართ ალტაცება გამოეთქვათ, რაც უკვე გამოთქვეს მთელმა თაობებმა, ისინი მაშინვე იპოვნიდნენ საერთო ენას, ვინაიდან მათ აქვთ გამაერთიანებელი — ყველა მათგანმა მიაღწია დიდ ძალას სხვადასხვა გზით სიარულისას მშვენიერების შექმნისაკენ.

# მარია კალასი, მისი დრო და ხელოვნება

პოპი ნიჟარაძე

მარია კალასი მეოცე საუკუნის უდიდესი საოპერო მომღერალია, რომლის სახელიც საუკუნეებში ისევე იტოვებს, როგორც მე-18 საუკუნიდან ფრანჩესკა კუცონისა, მე-19 საუკუნიდან — ჯულიტა პასტასი, მარია მალიბრანისა, დები გრიზებისა და ადელინა პატისა. ამათგან მარია კალასი, ალბათ, ყველაზე მეტად უნდა შევადაროთ ფრანჩესკა კუცონის, ვისთვისაც ჰენდელმა სპეციალურად დაწერა კლეოპატრას დიდი არია. ოპერა „იულიუს კეისარის“ პრემიერაზე აღტაცებაში მოსულმა ერთ-ერთმა ენთუზიასტმა ჰანდარიდან დაიძახა — ამ ქალს მუცელში ბულბულების ბუდე აქვსო, სხვებმა კი შეუსწორეს — მის სხეულში არამართო ბულბულებს, არამედ სატანასაც უღევს ბინაო.

გარდა იმისა, რომ კალასი უდიდესი მომღერალი იყო, რაც უპირველესად უნდა აღინიშნოს, იგი უდიდესი ტრაგიკული მსახიობიც გახლდათ. სცენაზე მის თამაშს ადარებდნენ რამელის, სარა ბერნარისა და ელეონორა დუზეს ხელოვნებას.

ფენომენალური ხმა, ყველა სხვა მომღერლისაგან განსხვავებული უნიკალუ-

რი ტექნიკა, დიდი დრამატული ნიჭი, საოცარი ექსპრესია, უზადო გემოვნება, მაღალი ინტელექტი, მახვილი ჭკუა, ფანტასტიკური ენერჯია, ფანატიკური დამოკიდებულება შრომისადმი, სამი საუკუნის მომცველი საოპერო რეპერტუარის<sup>1</sup> ფლობა, ვოკალური სახეების სრულყოფილად გამოძერწვის უნარი და, რაც ყველაზე მთავარია, მსმენელზე და მაყურებლებზე მომთაბოდებელი გაკლენის მოხდენის ძალა — აი, კალასის ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნები.

კალასს ჰქონდა სამიარუსიანი ხმა, რომელიც ჟღერდა როგორც ორკესტრი. ასევე ორკესტრივით ჟღერდა იაშა ჰეიფეცის ვიოლინო და ვლადიმერ გოროვიცის როიალი. კალასის ხმა იყო მკერდული, ხავერდოვანი, მოგუდული ჟღერადობისა, რომელშიც ინსტრუმენტი ოდნავადაც არ იგრძნობოდა (იდეალური ვარიანტი ნებისმიერი მომღერლისთვის). მის ხმას ხელეწიფებოდა გამოეხატა ადამიანური გრძნობების ყველა უფაქიზესი ნიუანსი. კალასს ხმის დიაპაზონიც განსაკუთრებული ჰქონდა — ქვედა ოქტავის ფა-დიეზიდან მესამე ოქტავის ფამდე, თვით მომღე-



მარია კალასი — ნორმა (ბელინის „ნორმა“)

რალი თავის ხმას განსაზღვრავდა როგორც დრამატულ კოლორატურას.

კალასის სახელი ოქროს ასოებით ჩაიწერა ვოკალური ხელოვნების ისტორიაში, ხოლო საოპერო ხელოვნების სპეციალისტებს და მოყვარულებს ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეში პქონდათ ვაცნობიერებული, რომ კალასი არ იყო მხოლოდ ჩვენი საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების უდიდესი მომღერალი. მარია კალასის თაყვანისმცემლებს სჯეროდათ, რომ მათი კერპი ღვგნდოდ დარჩებოდა საერთოდ ვოკალური ხელოვნების ისტორიაში ისევე, როგორც ენრიკო კარუზო, თედორე შალიაპინი, ტიტო რუფო, ბენიამინო ფილი და სხვა უდიდესი მომღერალი XX საუკუნისა. შეგახსენებთ, რომ ამავე პერიოდში მოღვაწეობდა მომღერლების ბრწყინვალე თანაგარსკვალავი — რენატა ტეზბალდი, ვიქტორია დე ლოს ანხელესი, ელიზაბეთ შვარცკოფი, მირიამ პირაჯინი, ებე სტინიანი, ფედორა ბარბიერი, მარია დელ მონაკო, ვუზუპე დი სტეფანო, ტიტო გობი, ჯინო ბუკი, ეტორე პასტიანინი, ბორის ხრისტოვი, ჩეზარე სიეპი, ნიკოლა როსი-ლეგენი და სხვა მრავალი, რომელთა შემოქმედებით ცხოვრება მეორე მსოფლიო ომის დროს დაიწყო და სწორედ ორმოცდაათიან წლებში გაიფურჩქნა.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს,

რომ კალასის ხელოვნებამ შესანიშნავად გამოხატა დროის ის კონკრეტული მონაკვეთი — ჩვენი საუკუნის ორმოცდაათიანი წლები — რომელშიც მას მოუხდა მოღვაწეობა, ე. ი. ის ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომელიც ხელს უწყობდა ევროპული ხელოვნების სულიერ და ზნეობრივ ფასეულობათა განმტკიცებას. საქმე ისაა, რომ იმხანად ფაფი იზინა ამ ფასეულობათა დეკლავაციის სიმპტომებმა, რაც სამწუხაროდ, მოგვიანებით ტენდენციად ჩამოყალიბდა და აბოგვას ჩვენს ეპოქაში მიაღწია.

კალასის შემოქმედების შესახებ ძალიან მოკლედ შეიძლება ითქვას პეველის სიტყვებით, რომ ხელოვნებაში ჰეშმარიტად ფასეულია მხოლოდ ის, რაც თავად იქცევა ხელოვნებად. იტალიელები კალასს სიცოცხლეში უწოდებენ ღვთიურს — Callas La Devina იმავე პერიოდში ასეთნაირად ისინი მხოლოდ რენატა ტეზბალდის იხსენიებდნენ — La Devina Renata.

ძნელია შევხო დაწერილებით კალასის ბიოგრაფიის ყველა მომენტს, გააანალიზო მის მიერ შესრულებული პარტიები, თვალი გადავქნო კალასის უდიდეს შემოქმედებით მიღწევებს, თორმეტწლიან ტრიუმფებს, აქედან რეაწლიან დედოფლობას „ლა სკალაში“. 1959 წლიდან იწყება-მისი სამომღერლო კა-



რიერის მიღების პროცესი: თუ 1958 წელს კალასმა მონაწილეობა მიიღო 28 სექტაკლში, 1959 წელს მან 11-ჯერ იმღერა, 1960 წელს — 7-ჯერ, 1961 წელს — 5-ჯერ, 1962 წელს — 2-ჯერ, ხოლო 1963 წელს არც ერთხელ. 1964 და 1965 წლების პირველ ნახევარში, თითქოს, კვლავ ხდება აღმავლობა, მაგრამ 1965 წლის 5 ივლისს მან მონაწილეობა მიიღო თავის ბოლო სექტაკლში და საოპერო თეატრისათვის ლეგენდარულმა კალასმა შეწყვიტა არსებობა.

კალასის სამომღერლო კარიერის ასე ადრე დასრულებას მიაწერენ მის დაკავშირებას ონასისთან, რაც 1959 წლის აგვისტოში მოხდა. პირველ ხანებში კალასი ბედნიერების მწვერვალზე იმყოფებოდა — შესანიშნავად გამოიწყობილი იგი ბევრს მოგზაურობდა: ბილბაო, ლონდონი, კანზას-სიტი, დასავლეთ ბერლინი, მაგრამ მას ძვირადღაც უჯავებოდა ცხოვრების ახალი წესი. 1959 წლის 6 ნოემბერს დაღასში ლუჩიას შემლილობის სცენის ფინალში მან მი-ბეძვოლი ვერ აიღო. ამერიკულმა პრესამ აღნიშნა, რომ ქალბატონი კალასი თავის ზელობას სერიოზულად აღარ ეკიდებოდა. ოდნავ მოგვიანებით, 1962 წელს ლონდონის „ტიამისი“ წერდა, რომ, რასაც კალასი დღეს გვთავაზობს, დაუფარავი საზოხდრობაა, მისი სიმღერა გამჭოლავი, ყრუ და არასტაბილურია. საბედნიეროდ, მაყურებლები და მსმენელები ასეთ შეფასებას არ იზიარებდნენ, ისინი კვლავინდებურად დიდი აღტაცებით იღებდნენ მონღერალს.

ბევრის აზრით, მარია კალასი 1977 წლის 16 სექტემბერს გულის შეტევას განიცდის. ეს შეტევა გამართლება იყო მის მიმართ ვაჟინობიერებლად ჩაღწეული დანაშაულისა, რაშიც ბრალი მიუძღვოდათ საზოგადოებას, კრიტიკას, ონასისს, მარიას დედას, კალასის მოწინააღმდეგეებს და თვით მარიასაც, რომელმაც უკანასკნელ წლებში თავის თავს მარტოობა თვითონ მიუსაჯა.

მისი უკანასკნელი დღე ასეთი ფილა: ჩვეულებრივ, კალასს პირველ საათზე გაღვიძებია. მოახლე ქალი ბრუნა მასთან შესულა ფორთოხლის წვენით, ფარდები გადაუწვია. კალასი მისალმებია. ბრუნა წასულა სამზარეულოში ფაფის მოსატანად. როცა მობრუნებულა, კალასი საწოლში აღარ დახვედრია, იგი აბაზანის ოთახში ეგდო კომოდის წინ (სააბაზანო მოპირკეთებული ყოფილა ოქროთი და ძვირფასი მარმარილოთი). კალასს უთქვამს, უეცრად თავბრუ დამეხვა და წავიქეციო. შეეცადა, თურმე, წამოდგომას, მაგრამ კვლავ წაქეულა. ბრუნამ მოიხმო მსახური ფერუნი. მათ დიდი ვაჭირვებით მიუყვანიათ იგი ლოგინამდე. კალასს სახეზე სამინელი ფერი ედო, ტურები გაღურჯებული ჰქონდა. კალასის ექიმს ტელეფონზე არ უპასუხია, ხოლო იმ ამერიკულ პოსპიტალში, სადაც ორი წლით ადრე ონასისი გარდაიცვალა, ტელეფონები დაკავებული აღმოჩნდა. ამიტომ ფერუნოს თავისი ექიმი გამოუმანია. კალასს უთხოვია, რამდენიმე წვეთი ყავა მომეცითო. როცა ბრუნას სურვილი შეუსრულებია, მას უთქვამს უკეთ ვარო, მაგრამ მალე, ექიმის მოვლამდე დაუღევია სული. ასე რომ, სიკვდილის წინ მას არ უწვავია, ყველაფერი უეცრად მომხდარა.

რამდენიმე დღით ადრე კალასი გაციებულა, წინა დამეს ბეჭის ქვედა და შუა ნაწილში სამინელ ტკივილებს შეუწუხებია. ტკივილი იმდენად ძლიერი ყოფილა, რომ მას ბრუნასათვის მასაჟის გაკეთება უთხოვია.

მეგობრების ცნობით, კალასს ანდერძი-ლაუსერი, მაგრამ იგი უზოთუკვლოდ გაქრა ისევე, როგორც ბევრი სხვა საჭირო ქალადი და ნივთი.

კალასის დედა, ქალბატონი ივანხელია და ყოფილი მეუღლე მენეგინა დასაფლავებას ვერ დაესწრნენ. ნერვიულობის ნიადაგზე ივანხელიას დიაბეტი გაურთულდა, ხოლო მენეგინის გულის შეტევა განუვითარდა. პარიზში ჩასულა კალასის უფროსი და ჯეკი.



გარდაცვალების შემდეგ პირველ დღეებში კალასის სახლში შესვლის უფლება მხოლოდ რამდენიმე ადამიანს ჰქონდა: სანდერ გოლენსკის — მარიას ავენტს, ახლო მეგობრებს — მანოლო ბალომეოს, კარლა ნანი მოსენივოს, მოახლეებს ბრუნას და ფერუჩოს, დასჯეკის, ვასო დევეტის — ბერბენ პიანისტ ქალს, რომელიც შემდეგ კალასის ფონდის გამგებელი გახდა. იგი ბოლო წლებში დაუახლოვდა თურმე კალასს. მას, ალბათ, ამიტომაც არ იცნობდნენ მარიას სხვა მეგობრები. ყველანი აღნიშნავდნენ, რომ მათ არასოდეს უნახავთ დევეტის კალასის სახლში. იქვე იმყოფებოდა კალასის პატარა ჯუჯა ძალი რიკი.

გარდაცვალების დღესვე ლონდონიდან დაურეკია ფრანკო ძეფირელის დაკრძალვის დღის გასაგებად, მაგრამ ბრუნას უთქვამს დევეტისათვის, რომელიც ცნობილ რეჟისორს ტელეფონით ესაუბრებოდა, როგორმე გადააფიქრებინეთ ჩამოსვლა — სენიორა კუბოში გადაბრუნდება ძეფირელიმ ფეხი რომ შემოღვას მის სახლშიო.

ძეფირელი არ ჩასულა პარიზში. მას კალასისათვის ლონდონში გადაუხდია პანაშვიდი. მიუხედავად ამისა პრესაში მაინც გაიქცა ცნობამ, თითქოს ლეგენდარული კალასი ძეფირელიმ თვითონ ჩაასვენა კუბოში. მარიას მეგობრები არ ადასტურებენ ამ ფაქტს.

კალასი სარცრად ღამაში ყოფილა სიკვდილის სარეცელზე. დაკრძალვაზე ორი ათას კაცს მოუყვრია თავი. იქ ყოფილან: ოფიციალური პირები, მუსიკალური და კინოხელოვნების ვარსკვლავები, მაღალი წრის წარმომადგენლები, მეგობრები, თავჯანისმცემლები...

გამოასვენეს კალასი ფორე ბიზეს ქუჩაზე მდებარე ბერბნული მართლმადიდებლური ეკლესიიდან. კუბო ღრუბრული ყოფილა და ფოტორეპორტიორებს სურათების გადაღება ვერ მოუხერხებიათ.

კალასის დის ჯეკის ცნობით, მარიას, რომელიც 1951 წლიდან დედასთან

უბრად იყო, სიკვდილამდე ერთი თვით ადრე სახლში დაურეკია და უსაუბრია ჯეკისთან. ამის შემდეგ თითქმის ყოველდღე რეკავდა ათენში და იგონებდა ბავშვობას, ბუერს ხუმრობდა და აპირებდა კიდევ სამშობლოში ჩასვლას. მაგრამ დედასთან შეხვედრაზე კვლავ უარი განუცხადებია. ჯეკი იგონებს: „ბოლო საუბრის დროს მარიამ მითხრა, საოცრად მარტოხელა და ავადმყოფი ვარო. მას, ალბათ, ჯანმრთელობა შეურყია ძლიერმა აბემა, რომლებსაც იგი იღებდა. იგი დაიღალა ბრძოლისაგან, რომელსაც ცხოვრების მანძილზე ეწეოდა არამარტო სხვებთან, არამედ საკუთარ თავთანაც“.

კალასს ერთხელ უთქვამს: „მე იმ ადამიანების კატეგორიას მივუკუთვნები, რომლებიც სხვას ანიჭებენ ბედნიერებას. მე თვითონ ნაკლებად ბედნიერი ვარ. მუსიკამ გაამდიდრა ჩემი ცხოვრება, და თუ ვინმემ ჩემი სიმღერის შემდეგ საოპერო დარბაზი უფრო ბედნიერმა დატოვა, ვიდრე მანამდე იყო, მაშინ ჩაეთვლი, რომ მივალწიე ჩემს ძიანს“.

ჯეკი აგრძელებს: „მარია ტრაგიკული პიროვნება იყო, მაგრამ არ შეიძლება დარწმუნებით იმის თქმა, რომ მას ეს გაცნობიერებული ჰქონდა. მისი სიკვდილი ქალბატონმა დევეტემ ტელეფონით შემატყობინა. მე დაუშვალე დედას, ვინაიდან იგი ავად იყო, მაგრამ ყოველდღე საღამოს 6 საათზე იგი რთავდა ტელევიზორს და უსმენდა ახალ ამბებს. 17 სექტემბერს ვაღმოსცეს მარიას გარდაცვალების ცნობა“.

ქალბატონ ივანხელიას, თურმე, ბუერს უტირია, ცუდად გამხდარა. ჯეკის თქმით, დედას სივითემდე უყვარდა მარია. დედა-შვილს შორის ურთიერთობა დიძაბა 50-იან წლებში. მექსიკაში ჩასულა კალასის პირველი გასტროლების დროს ივანხელია და თურმე სულ ჩხუბობდნენ. კალასი ასე იგონებს ამ პერიოდს: „1950 წელს დედაჩემმა მომთხოვა დიდი თანხა, რაზეც უარი ვუთხარი. იგი მანამდე იყო მექსიკაში ჩემ-

თან, ჩემს ხარჯზე ცხოვრობდა. მე უყუდიდ მას ნუტრიის ქურქი და სხვა ძვირფასი საჩუქრები, გადაუხადე ვალები, თითოეული 1000 დოლარს აღწევდა. მან 1500 დოლარი გადასდო ჩემს მიერ ნაჩუქარი თანხებიდან. მე კი ამ დროს 3000 დოლარს ვიღებდი და ჩემთვის ფაქტიურად აღარაფერი მრჩებოდა. დროთა განმავლობაში იგი სულ მეტს მოითხოვდა, ბოლოს მეც აფეხტქდი. ერთ მშვენიერ დღეს დედანმემა განაცხადა, რომ გადაწყვიტა დამორეობდა მამას, რომელიც იმხანად სერიოზულად ავად იყო. მე კი მამა სივამეძღე მიყვარდა.“ ცოტა ხნის შემდეგ, 1951 წელს მოხდა კიდევ ერთი ინციდენტი, რის გამოც კალასმა სრულიად განწყვიტა ურთიერთობა დედასთან. ივანხელიას წერილი მიუწერია და მარიასთვის უთხოვია, 100 დოლარი გამოემიგზავნო, რაზეც კალასს წერილობით უარი შეუთვლია. ქალბატონ ივანხელიას ეს წერილი 1000 დოლარად მიუყიდა აშერიკელი ჟურნალისტებისთვის, რომლებმაც მთელ მსოფლიოს მოსდეს ეს ამბავი შემდეგნაირი კომენტარით: პრიმადონა, რომელიც თითო გამოსვლაში 3000 დოლარს იღებს, გაჭირვებულ დედას 100 დოლარზე უარს ეუბნებაო.

კალასის გარდაცვალებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ ჯეკის და ივანხელიას ბინა გაუყიდიათ ათენში და დასახლებულან პარიზში კალასის სახლში ყოფი მანდელის ქუჩაზე, მაგრამ იქაურ ჰავას ვერ შეეგუენ და 6 თვის შემდეგ უკან დაბრუნებულან ათენში.

ჯეკი ჩასულა კალასის გარდაცვალების მეორე დღეს პარიზში. დაკრძალვასთან დაკავშირებული საქმეები ქნ დევეტცის მოუგვარებია. მასვე გაუნაწილებია ქონება. ჯეკი იგონებს: „მე იქ უტხო ვიყავი, თანაც ფრანგული არ ვიცოდი. ვაკვეთა არ ყოფილა. დიაგნოზი მიოკარდიუმის ინფარქტი იყო. სასაფლაოზე 40 წუთში მოახდინეს მისი ცხედრის კრემაცია. ასეთი ყოფილა მარიას სურვილი, რაც მისმა მეგობრებმა და ნაცნობებმა დაადასტურეს“.

კალასის გარდაცვალებიდან რამდენიმე კვირის შემდეგ, როდესაც მენეგინი ჩასულა პარიზში, მან წარმოადგინა 1954 წლის 23 მაისს შედგენილი ანდერძი, რომლის თანახმადც მთელი ქონება იმ მეუღლის ხელში უნდა გადასულიყო, ვინც ცოცხალი დარჩებოდა. მართალია, 1959 წელს კალასმა და მენეგინიმ ოფიციალურად გააფორმეს თავიანთი განქორწინება, მაგრამ ვინაიდან არ მოიძებნა სხვა ანდერძი, სასამართლომ სენო კალასის ერთადერთი ოფიციალური ქმრის ანდერძი.

ჯეკი იხსენებს: „მენეგინის არ უნდოდა რაიმეს მიცემა მსახურებისთვის, მაგრამ მე და დედამ ვაიმუღეთ იგი საკმაოდ დიდი თანხა გამოეყო მათთვის, ხოლო ბრუნას მე თვითონ წაყვევი მალაზიაში, უყუდიდ მას კოსტიუმი, ბლუზა, შალის სვიტრი და ფეხსაცმელები. მარიას ნივთები ქნ დევეტცის გადაწყვეტილებით აუქციონზე გაიყიდა, ფული გაიყავით ჩვენ და მენეგინიმ. მე მიწილა ბერძენი ვეკილი ამეყვანა, მაგრამ დევეტციმ მხარი არ დამიჭირა. ყველაფერი არ გაგვიყიდა. მარიას დარჩა 200 ბლუზა, 250 სვიტრი, ძალიან ბევრი ფეხსაცმელი, პენუარები, ხელთათმანები, ბევრი რამ ხელუხლებელი იყო და გაუხსნელ პაკეტებში ეწყო. მე რამდენიმე პაკეტი გადავდე ჩემთვის, მაგრამ როცა ათენიდან უკან დაბრუნდი, მხოლოდ 7 პაკეტიდა დამხვდა. დანარჩენები რა იქნა, ვერ შევიტყვე“.

მენეგინის უნდოდა კალასის ფერფლი გადაეტანა სირმიონში, სადაც იგი ცხოვრობდა კალასთან დაცილების შემდეგ. 1959 წელს, განქორწინების შემდეგ, სასამართლომ კალასს მიაკუთვნა სახლი მილანში ბუანაროტის ქუჩაზე და მენეგინის მიერ ნაჩუქარი ყველა ძვირფასი სამკაული. მენეგინის კი ერგო ვილა სირმიონში. მოგვიანებით მან იქ მოაწყო კალასის მუზეუმი. ასე რომ, 600 მილიონი ფრანკის ქონება შუაზე გაიყო.

1982 წლის ბოლოს მენეგინი გარდაიცვალა. სექტემბრის თვეში მან ინ-

ტერვიუ მისცა იტალიის ტელევიზიას, რომელიც ამზადებდა გადაცემას კალასის შესახებ. ინტერვიუ ერთობ სწორ-საზოვანი გამოსულა. მენეჯინის თითქმის შესულილობამდე მისული, იმდენად გაღიზიანებული კაცის შთაბეჭდილება დაუტოვებია, რომ ეს ინტერვიუ გადაცემაში არ გამოუყენებიათ. მოგვიანებით მაინც ვახდა ცნობილი ამ ინტერვიუს შინაარსი: „კალასი უეცრად წავიდა ამ ქვეყნიდან. მსოფლიომ არ იცის მისი სიკვდილის ნამდვილი მიზეზი, რომლის დადგენაც ვერ მოხერხდა, ვინაიდან ქ-ნმა დევეტციმ ყველაფერი გააკეთა ცხედრის კრემაციისათვის. მე დარწმუნებული ვარ, რომ დევეტცი გათხოვილია თავის კომპანიონზე და მათ ერთად მოუსწრაფეს სიცოცხლე დიდ კალასს. როგორ გაბედეს მათ კრემაცია! მე ვიყავი მარიას ცხოვრების ერთადერთი მეგობარი. მათ ჩემს დაუკითხავად მოახდინეს კრემაცია, თანაც ისე, რომ არ გაუკეთებიათ მისი არც ხელის და არც სახის ნიღაბი“.

მენეჯინი დარწმუნებული იყო, რომ მარია მოწამლეს. მაგრამ ხანდახმულ და ავადმყოფ ადამიანს არავენ არ აქცევდა ყურადღებას და არ უსმენდა. მით უმეტეს, რომ მისი ბრალდებები ოფიციალურ დოკუმენტებს არ ეყრდნობოდა. ის კი ახალ-ახალ ბრალდებებს უყენებდა ადამიანებს: „სანამ ცხედარი არსებობს, ყველაფერი შეიძლება დაადგინო. კალასს ბევრი ავადმყოფობა აწუხებდა: უძილობა, ნერვები, მისი ორგანიზმი გამოფიტული იყო. იგი ნარკოტიკებს ხმარობდა, რათა თავისი ხვედრი შეემსუბუქებინა და არა იმიტომ, რომ თვითმკვლელობით დაესრულებინა ცხოვრება. მე ზუსტად ვიცი, რომ ნარკოტიკებს იგი ამერიკიდან იღებდა, მაგალითად, მანდრაკს, რომელიც ძლიერი საწამლაჲა და იტალიაში აკრძალულია. ეხლა ვვიანია. 1978 წელი მე პარიზში გაატარე. ყოველდღე დაუდიოდი სასაფლაოზე და მიმიქონდა ყვაილები. შემდეგ აღმოვაჩინე, რომ ურნა ჩემი ცოლის ფერფლით გაქრა წარწერიანი

ქვის უკანა ნაწილიდან და მხოლოდ მეორე დღეს მოიძებნა იგი სასაფლაოს სხვა ნაწილში, მიწაზე დადგენილი ცხედრის კრემაცია მოახდინეს კრემაციონში მისი მოხვედრისთანავე ნახევარი საათის შემდეგ. არა და, წესისამებრ, კრემაცია კეთდება მხოლოდ მეორე დღეს. ეს ყველაფერი ბუფონად იყო.“

კალასის ფერფლი ბანკში ინახებოდა 1979 წლის 3 ივნისამდე. იმ დღეს კი ბერძნული მთავრობის ოფიციალურმა წარმომადგენელმა იგი ეგეოსის ზღვაში ჩაყარა. მან, თურმე, ქარის მიმართულება არ გაითვალისწინა, რის გამოც ფერფლი გემბანზე დაბრუნებულა და შევრია ქ-ნ დევეტცის, რომელსაც განუცხადებია: „ქარმა უკან მოიტანა კალასის ფერფლი, იგი მე შემეყარა. ჩემთვის ეს მისი უკანასკნელი ამბორია“. მენეჯინიც ესწრებოდა ამ ცერემონიალს და კინაღამ გაგიჟებულა. მას უთქვამს ვასო დევეტცისთვის: „გრცხვენოდეთ, კალასის უკანასკნელი ამბორი შეიძლება მხოლოდ მე მეკუთვნოდეს და სხვას არავის. მან მხოლოდ მე მომწერა, რომ უნდოდა სირმიონში დაბრუნება“.

ერთი წლით ადრე, 1978 წლის ივნისის ერთ-ერთ ცხელ დღეს კი კალასის პარიზულ ბინაში მოეწყო აუქციონი, რის შესახებაც მენეჯინი ასე წერს: „ჯონ არდონმა, რომელიც აუქციონს ესწრებოდა, მომწერა, რომ არ იყო ცნობილი, თუ ვინ მიიღო ეს გადაწყვეტილება. მე შევისყიდე ყველა სურათი, რომელიც მარიას ვანუქე ჩვენი ქორწილის შემდეგ. ვიყიდე აგრეთვე კალასის საწოლი, როიალი და მე-18 საუკუნის ხალიჩა, რათა ეს ნივთები დამატებოდა ჩემს ბუზუემში არსებულ სხვა საგნებს“.

მარიო დელ მონაკო თავის მოგონებებში წერს: „მენეჯინი საოცარი და თბილი ადამიანი იყო. თავის ასაკში, მიუხედავად განცილებისა, მარიასთან დაშორების შემდეგაც ახალგაზრდული გატაცებით უყვარდა კალასი, თავის თავს მის ჩრდილად თვლიდა და ბედნიერი იქნებოდა, კვლავაც რომ მოხვე-



დრილიყო მისი დიდების ველში. თავისი ვილა სირმიონში გარდის ტბის ნაპირზე მან სამლოცველოდ გადააქცია, სადაც თავმოყრდნო იყო მარიას ნივთები. მე ერთხელ სტუმრად მოვხვდი ბატისტასთან და მან თითქმის ძალით მაიძულა დამეთვალეობინა ისინი სათითაოდ“.

1978 წლის ივნისში კალასის ბინაზე მოწყობილ აუქციონს ონასისის ქალიშვილი ქრისტინაც დასწრებია და მას შეუძენია დიდი კერამიკული სპილო.

ჯონ არდონის გადმოცემით, აუქციონის დროს, თურმე, გაღებულა ერთ-ერთი ფანჯრის კარი და კომოდის მარმარილოს ზედაპირი დაუზიანებია. დაჯახებისაგან კედლიდან ჩამოვარდნილა რამდენიმე სურათი, ხოლო, როცა დაუსწვიათ ვერცხლის ჭურჭლის გაყიდვა, ერთ-ერთი სარკიანი ლანგრიდან ამოვარდნილა სარკე და ძირს დაცემულა. ასე რომ, ვისაც ოკულტიზმისა სჯერა, იმ დღეს განსაკუთრებული ძალის არსებობაში დარწმუნდებოდაო.

სამწუხაროდ, კალასის სიკვდილის შემდეგ ვაქრა არა მარტო მისი საქმიანი ქალაღები, არამედ პარტიტურებიც, კლავირებიც, სხვა მუსიკალური მასალებიც კალასის აღნიშვნებით. ყოველივე ეს მომავალში მკვლევარებს და, პირველ რიგში, მომღერლებს დიდ სამსახურს გაუწევდა.

კალასისა და მენეგინის გარდაცვალების შემდეგ თითქმის ყველაფერი, რაც მარიას ეკუთვნოდა, თითქოს რაღაც ბოროტი ძალის გავლენით, ან დაიკარვა ან დაიწვა და განადგურდა. სახლი ვერონაში დანგრეულს ახალი მაგისტრალის გაყვანის გამო. იგივე მიზეზით დანგრეულს სახლი მილანშიც ბუანაროტის ქუჩაზე. ბინა პარიზში და ვილა სირმიონში უაკაციელი დარჩა. მენეგინის გარდაცვალების შემდეგ სირმიონის ვილაზე რამდენიმე თვეში დანგრეულა ყველა კიბე და მოაჯირი. რათქმა უნდა, კალასის დიდებასთან არაფერი აქვს საერთო მის პირად ცხოვრებასთან დაკავშირებულ ნივთებს. კა-

ლასმა თვითონ შექმნა თავისი სახელობის სტიპენდიალური ფონდი, რომელიც ამჟამად ფუნქციონირებს კალასის ფონდის სახელით. სწორედ ეს ფონდი მართავს კალასის სახელობის კონკურსებს. კალასის ანდერძის მიხედვით, ეს კონკურსები ვზის გაკვლევაში ეხმარება ნიჭიერ ახალგაზრდა მომღერლებს, რომლებმაც უკვე მიიქციეს საზოგადოების ყურადღება. ამ ფონდს დღესაც სათავეში უდგას წარსულში ცნობილი ბერძენი პიანისტი ქალი, კალასის მეგობარი ვასო დევეტცი, რომელსაც კალასის ყოფილმა მეუღლემ მენეგინიმ ამდენი ბრალდება წაუყენა.

კალასის სახელობის პირველი კონკურსის ლაურეატია ჩვენი თანამემამულე, გამოჩენილი ბანი პაატა ბურჭულაძე, რომელიც 1987 წელს მიიწვიეს პარიზის გრანდ-ოპერაში კალასის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოში მონაწილეობის მისაღებად. პაატა ბურჭულაძემ ბრწყინვალედ შეასრულა დე სილვას კავატინა ვერდის ოპერიდან „ერნანი“ ფორჟ პრეტროსან ერთად, რომელიც არაერთხელ ყოფილა კალასის საკონცერტო პროგრამების დირიჟორი. ბატონ პაატას მიღებული აქვს მონაწილეობა ფრანკფურტში გამართულ გალაკონცერტშიც, რომელზეც წარსდგნენ კალასის კონკურსში გამარჯვებული მომღერლები. იმავე კონცერტში მონაწილეობდა სოპრანო აპრილი მილო, რომელიც თავის ადგილს იმკვიდრებს მსოფლიოს წამყვან საოპერო სცენებზე.

1991 წლის მარტში საბერძნეთში ჩატარდა კალასის სახელობის მეორე კონკურსი, რომელშიც ჩვენი რესპუბლიკიდან მონაწილეობა მიიღო ბერძნული წარმოშობის მომღერალმა პანაკისმა. მას კონცერტმაისტერობას უწევდა ქალბატონი ნანა დიმიტრიადი.

კალასი ბავშვობიდან იზრდებოდა ისეთი სულისკვეთებით, რომ მომღერალი უნდა გამხდარიყო. მისი ბაბუა დედის მხრიდან — პეტროს დიმიტრიადისი პოლკონიკი, ყოფილა, მაგრამ არც უოცნებია ორ მსოფლიო ომს შორის ბალკანე-



მარია კალასი — მედეა  
(ქერუბინო „მედეა“)

ფეს საომარი მოქმედების თეატრში სამხედრო კარიერის გაკეთებაზე. მას ჰქონია ულამაზესი ტემბრის ტენორი და მუსიკალურ თეატრში დაუწყია სიმღერა. მოკრძალებული საოჯახო ტრადიციების გაგრძელებისთვის პოლკოვნიკის ქალიშვილმა ივანხელია არავითარ იმედებს არ იძლეოდა და ამიტომ მთელი მოლოდინი, ავტომატურად, მომავალ თაობაზე უნდა გადასულიყო. ივანხელიასაც მამისთვის არ გაუწყევია წინააღმდეგობა და ცოლად გააყოლია გეორგეს კალაგეროპულოსს, რომელიც მასზე ათი წლით უფროსი ყოფილა. მას ათენში დაუმთავრებია ფარმაკოლოგიის ფაკულტეტი. მომზიბეღელი გარეგნობა და ლამაზი ტემბრის ხმა ჰქონდა. არ უყვარდა ფულის ხარჯვა, თავს ევლებოდნენ ლამაზმანები და ივანხელია მალე მიხვდა, რომ მისი მეუღლე პელებონისელ კაზანოვას წარმოადგენდა.

1916 წელს პოლკოვნიკი დიმიტრიადისი მძიმედ დაიჭრა ბალკანეთის ფრონტზე და მალე გარდაიცვალა. ასე რომ, იგი ვერ მოესწრო შვილიშვილებს. კალაგეროპულოსებს პირველი ვაჟი შეეძინათ, რომელსაც ჯეკი დაარქვეს. მეორე იყო ვაჟიშვილი ვასილიოსი, რომელსაც სამი წლის ასაკში ტიფი შეეყარა და გარდაიცვალა. ცოლ-ქმარს შორის ურთიერთობანი საბოლოოდ მოიშა-

ლა, მაგრამ მათი ოჯახი არ დანგრეულა. 1923 წლის იელისში ისინი სტატუსში გადასახლდნენ. ნიუ-იორკში კალაგეროპულოსები ნათესავმა, დრექტორმა ლეონიდის ლანცენისმა შეიკვლია, რომლის ხელშეწყობითაც გეორგესმა აფთიაქში მუშაობა დაიწყო და იქირავა პატარა ბინა ლონგ აილენდის ქუჩაზე. აქ დაიბადა მარია 1923 წლის დეკემბრის პირველ რიცხვებში<sup>3</sup>. ივანხელია დარწმუნებული იყო, რომ ბიჭი გაჩნდებოდა. იმედის გაცრეუბა იმდენად მტკივნეულად განიცადა, რომ ოთხი დღე ბავშვი არ მიიკარა. კალასი წერდა: „ჩემს მშობლებს არასოდეს ვყვარებივარ. ისინი ბიჭს ელოდებოდნენ. მე მათ იმედი გავუცრეუე. მსუქანი და ახლომხედველი ვიყავი. ამიტომ ჩემი მშობლები აღმერთებდნენ ჩემს დასჯეკის, რომელიც გამხდარი და ძალიან ლამაზი იყო“. მომავალი მომღერლისთვის სახელის დარქმევაც ერთბაშად ანუ შეუძლებელი იყო ბავშვისთვის დაერქმიათ სოფია, მამა კი სესილიას სახელზე შეჩერებულა. შემდეგ ორივენი კომპრომისზე წავიდნენ და ბავშვს მარია დაარქვეს. როცა კალასს 3 წელი შეუსრულდა, იგი მონათლეს ბერძნულ მართლმადიდებლურ ეკლესიაში 74-ე სტრიტზე და მისცეს ოთხი სახელი: ანა, მარია, სოფია, სესილია. გეორგეს კალაგეროპულოსმა გვარი კალასი მიიღო 1926 წელს, როგორც უფრო ადვილად წარმოსათქმელი ამერიკელებისთვის. ბერძნულად იგი თავს ნიშნავს. სამი წლის შემდეგ მან აფთიაქი იყიდა და ოჯახიც საცხოვრებლად ახალ ბინაში 192-ე სტრიტზე გადავიდა.

მარიამ ძალიან ადრე გამოავლინა უცნაურობანი. სამი წლისა იყო, როცა პატარა ხელებით უკვე მოცარტს უკრავდა კლავესინზე. ნოტები უფრო ადრე ისწავლა, ვიდრე ანბანი და ძალიან უყვარდა ნოტების გადაწერა. დადიოდა 189-ე სკოლაში ამსტერდამ-ავენიუსზე. ჰქონდა ჩაკტილი ხასიათი. იცოდა ფრანხილების კენეტა. მეგობრებთან თა-

მამს თავის თავთან განმარტოება ერჩია. იყო შემთხვევები, როცა კუთხეში საათობით იდგა. ჰქონდა თავისი სამყარო. ბავშვობიდან ოცნებობდა მომღერლობაზე. მხოლოდ ერთხელ, როდესაც 10 წლისა იყო, გაიტაცა კბილის ექიმის პროფესიამ, მაგრამ, ეს გატაცება ხანმოკლე აღმოჩნდა.

1928 წლის ივნისში მარიას ქუჩის მეორე მხარეს ჯეკი დაუნახავს, მისკენ გაქცეულა, მანქანა დაჯახებია და 22 დღე დედასთან ერთად საავადმყოფოში გაუტარებია. ამ ამბის შემდეგ მარიასა და მისი დისთვის აუყვანიათ მუსიკის მასწავლებელი სენიორინა სანდრინა. 10 წლის კალასი უკვე მღეროდა თურმე „პალომას“, ტიტანის გამოღვიძებას ტომას „მინიონიდან“ და ხაზანერას ბიზეს „კარმენიდან“. ქუჩაში ხალხი ჩერდებოდა და უსმენდა პატარა მომღერალს. მალე მარიამ პირველ წარმატებასაც მიაღწია. ბროდვეიზე ერთ-ერთ დარბაზში მოუწყვათ ბავშვების კონკურსი სიმღერაში. მარიას პირველი პრემია მიუღია, თანაც დაუსაჩუქრებიათ ბრასლეტაინი საათით.

1937 წელს კალასმა საშუალო სკოლა დაამთავრა და იმავე წლის გაზაფხულზე დედასთან ერთად გაემგზავრა საბერძნეთში ტრანსლოკანური ლაინერით „სატურნია“. ივანხელიას იმედი ჰქონდა, რომ მდიდარი ნათესაების დახმარებით ქალიშვილებს ეოკალურ განათლებას მიაღებინებდა. მშობლებმა ჯეკი უფრო ადრე გაამგზავრეს საბერძნეთში. გემზე კალასს შეუსრულებია „პალომა“ და ბახ-გუნოს „ავე-მარია“. მგზავრებში მოხიბლულან მისი სიმღერით. მათ უთხოვიათ, მომავალ კვირა დღეს წირვაზე „ავე-მარიას“ შესრულება, რაზეც მარიას კატეგორიული უარი განუცხადებია. ასე რომ, პატარა მარიას ქცევაში უკვე მაშინ ვლინდებოდა მომავალი კალასის ხასიათი.

ივანხელიას ოცნება იყო კალასი ჩარიცხულიყო ათენის მთავარ კონსერვატორიაში, ოღონ აფინონში, მაგრამ იქ სწავლას 16 წლის ასაკიდან იწყებდ-

ნენ. კალასი კი ჯერ 14 წლისა ვრ იყო. იგი მიიღეს მეორე კონსერვატორიაში ეთნიკონ ოღონში. ქალბატონ ნუანსელიას მარიას ასაკი დაუმაღლავს — 16 წლისა გახლავთო. კალასმა მეცადინეობა დაიწყო მარია ტრაველასთან, რომელიც არ ყოფილა გამოჩენილი მომღერალი, მაგრამ განთქმული იყო თავისი პეთოდით. 1938 წლის ნოემბერში კალასმა მონაწილეობა მიიღო სტუდენტურ სპექტაკლში — იმდროს სანტუკას პარტია მასკანის „სოფლის პატიოსნებაში“. ასე რომ, თავისი პირველი საოპერო პარტია კალასმა 14 წლის ასაკში შეასრულა.

1939 წლის დეკემბერში კალასი გადავიდა ოღონ აფინონში, სადაც მისი ჰელაუოვი გახდა სახელოვანი ესპანელი მომღერალი ელვირა დე იდალგო (კოლორატურული სოპრანო), რომელიც 20-იან წლებში წარმატებით გამოდიოდა მსოფლიოს წამყვან საოპერო თეატრებში, სპექტაკლებში მონაწილეობდა კარუზოსთან ერთადაც. გამოცდაზე მარია კალასი წარსდგა ვებერის არიით „ობერონიდან“ — „ოკეანე, შენ ძალმომრევი ურჩხული ხარ“... როცა იდალგოს მარია დაუნახავს, უფიქრია ამ უშნო გოგონამ რა უნდა იმღეროსო. მაგრამ ერთბაშად მოხიბლულა კალასის სიმღერით, მათ შორის კონტაქტი უმაღლე დამყარებულა. იდალგომ განაცხადა, რომ მარიასთან უფასოდ იმეცადინებდა. შემოქმედებითი მეგობრობა 5 წელი გაგრძელდა. თავისი ცხოვრების ამ პერიოდს კალასი ასე იხსენებს: „იმხანად მე ვიყავი, ვითარცა ათლეტი, უდიდეს სიამოვნებას რომ გვრის ვარჯიში, რომელიც კუნთებს უნვითარებს. ვგავდი აგრეთვე იმ გოგონას, ცეკვით რომ ტკებუა და გრძნობს, თანდათან თუ როგორ ხდება მოცეკვავე. სიმღერაში ვარჯიშს ვიწყებდი დღის 10 საათზე. ვარჯიში გრძელდებოდა საღამოს 8 საათამდე. ასე მეორდებოდა ყოველ დღე“.

საოპერო სცენაზე პირველ დიდ წარმატებას კალასმა მიაღწია 1942 წელს

პუჩინის ოპერაში „ტოსკა“. მისი სა-  
მომღერლო კარიერა დაიწყო ფაშისტე-  
ზის მიერ ოკუპირებულ საბერძნეთში:  
მოგვიანებით ამ ფაქტის გამო მ. კალასს  
ბრალი დასდეს კოლაბორაციონიზმში,  
ისევე როგორც ვილჰელმ ფურტვენგ-  
ლერს, რიჰარდ შტრაუსსა და ჰერბერტ  
ფონ კარაიანს. არა და კალასს ჭირივით  
სძულდა ფაშიზმი, ამის შესახებ მან  
განაცხადა 1970 წელს მოსკოვში ჟურნ-  
ნალისტებთან გამართულ პრესკონფე-  
რენციაზე. 46-იან წლებში კალასი ცუ-  
დად ფლობდა იტალიურ ენას, ენის გა-  
წაფვის მიზნით იგი საუბრობდა მუსო-  
ლინის ჯარისკაცებთან.

კალასის ბიოგრაფიაში ტოსკას პარ-  
ტიას განსაკუთრებული ადგილი უკავია.  
ტოსკამ მოუტანა მას პირველი დიდი  
წარმატება. „ტოსკაშივე“ დამთავრდა  
მისი საოპერო კარიერა 1965 წლის  
5 ივლისს ლონდონის „კოვენტ-გარ-  
დენის“ სცენაზე.

1942 წელს ელვირა დე იდალგოს  
მცდელობით მარია სოლისტად ჩაი-  
რიცხა ათენის საოპერო თეატრში. იმა-  
ვე წლის 12 ივლისს კალასს შესაძლებ-  
ლათა მიეტა უდიდესი წარმატებით გა-  
მოსულიყო ამ საოპერო სცენაზე. ავად  
გახდა თეატრის პრიმადონა, რომელსაც  
მეორე საღამოს ცენტრალური პარტია  
უნდა ემღერა პუჩინის „ტოსკაში“. თეა-  
ტრის ხელმძღვანელობამ გამოიძახა  
კალასი და მომღერლის შვეკვა დაავა-  
ლა. ასე რომ, კალასს ერთ დამეში მო-  
უწია ამ ურთულესი პარტიის დახვეწა.  
მეორე საღამოს მან ნამდვილი ფურო-  
რი მოახდინა. ასე გახდა იგი ათენის  
თეატრის წამყვანი სოლისტი. მას თვე-  
ში დაენიშნა სამი ათასი დრამა.

1942 წელს კალასმა ტოსკას პარტია  
12-ჯერ იმღერა, თანაც მღეროდა ყო-  
ველ მეორე საღამოს. მომდევნო 1943  
წლის სეზონშიც ამ პარტიაში იგი 7-  
ჯერ გამოვიდა.

სპეციალისტების აზრით ტოსკა არ  
იყო კალასის ხმის შესაბამისი პარტია.  
ტოსკამ ისევე, როგორც ლეონორამ (ბე-  
ოპოენის „ფიდელიო“), კუნდრამ (ვაგნე-

რის „პარსიფალი“), იზოლდამ (ვაგნე-  
რის „ტრისტან და იზოლდა“) და ტუ-  
რანდოტმა (პუჩინის „ტურანდოტი“)  
ზიანი მიაყენა კალასის ხმას. საქმე ის  
გახლავთ, რომ კარიერის დასაწყისში  
(ე. ი. 1947 წლის 3 აგვისტოდან, როცა  
მან მკესტრო ტულიო სერაფინის ხელ-  
მძღვანელობით უდიდესი წარმატებით  
იმღერა ღია ცის ქვეშ არენა დი ვერიონს  
სცენაზე ჯოკონდას პარტია პონციელის  
ერთსახელიან ოპერაში) კალასი არაფე-  
რზე არ ამბობდა უარს. სერაფინმა, რო-  
მელიც აღაფრთოვანა კალასის მიერ  
შექმნილმა ჯოკონდას ვოკალურ-სცე-  
ნურმა სახემ, თავიდანვე არ შეურჩია  
მას სათანადო რეპერტუარი. პირიქით,  
1948 წლის დასაწყისში სერაფინმა შეს-  
თავაზა კალასს ვენეციის თეატრ „ლა  
ფინიეში“ იზოლდასა და ტურანდოტის  
პარტიები. მხოლოდ 50-იანი წლების  
დასაწყისში, როცა კალასი უკვე აღია-  
რეს მსოფლიო საოპერო სცენის ვარს-  
კელავად, სერაფინმა ურჩია მას უარი  
ეთქვა გერმანულ რეპერტუარზე და  
ძირითადად ემღერა როსინის, ბელი-  
ნის, დონიცეტისა და ვერდის ოპერებში.

კალასის მონაწილეობით ოპერა „ტო-  
სკას“ სამი ჩანაწერი არსებობს. პირვე-  
ლი ჩანაწერი 1952 წელსაა შესრულებუ-  
ლი მეხიკო-სიტოში გამართული სპე-  
ქტაკლიდან, კავარადოსის პარტიას ჯუ-  
ზეზე დი სტეფანო ასრულებს და ორივე  
მომღერალი შესანიშნავ ფორმაშია.

1953 წელს გამოჩენილი დირიჟორის  
ვიქტორ დე საბატას ხელმძღვანელობით  
მარია კალასმა „ტოსკა“ სტუდიაში ჩა-  
წერა ჯუზეპე დი სტეფანოსა და ტიტო  
გობისთან ერთად. შეიძლება ითქვას,  
რომ ეს ყველაზე უნაკლო ჩანაწერია ამ  
ოპერის ჩანაწერებს შორის. სამივე მო-  
მღერალი შესანიშნავ ფორმაშია. დე  
საბატას ინტერპრეტაცია ოპერას ანი-  
ჭებს ჭეშმარიტ ტრაგიკულ ჟღერადო-  
ბას, დღესაც რომ გვატყვევებს და  
მომავალშიც ბევრ თაობას მოიყვანს  
აღტაცებაში.

1964 წელს კალასმა ბერგონცისა და  
გობისთან ერთად ჟორჟ პრეტრის ხელ-

მძღვანელობით „ტოსკას“ მეორე სტუ-  
დიური ჩანაწერიც განახორციელა. მაგ-  
რამ კალასი და გობი უკვე აღარ იყვნენ  
ისეთ ფორმაში, როგორც 1953 წელს.  
ვერც პრეტრის ინტერპრეტაცია მიუ-  
ახლოეს და საბატას ვერსიასთან.

1958 წლის შემოდგომაზე საფრანგე-  
თის რესპუბლიკის იმჟამინდელმა პრე-  
ზიდენტმა რენე კოტიმ ხელი მოაწერა  
ბრძანებულებას მარია კალასის „საპა-  
ტიო ლევიონის“ ორდენით დაჯილდოე-  
ბის შესახებ. ამ ფაქტის აღსანიშნავად  
იმავე წლის 19 დეკემბერს მ. კალასმა  
ამ ორდენის სახელზე პარიზში საქველ-  
მოქმედო კონცერტი გამართა, რომელ-  
საც დაესწრო პარიზის მაღალი საზოგა-  
დოება — ხელოვნების მოღვაწეთა ელი-  
ტა და თვით პრეზიდენტი რენე კოტიც.  
ამ კონცერტზე მარია კალასი პირველად  
ნახა ონანისმა. მან გადაწყვიტა, რომ მა-  
რია მისი უნდა გამხდარიყო, რასაც მი-  
აღწია კიდევ 9 თვის შემდეგ — 1959  
წლის აგვისტოში.

კონცერტის პირველ განყოფილება-  
ში კალასმა შეასრულა დიდი სცენა და  
ცნობილი არია „Casta diva“ ბელი-  
ნის ოპერიდან „ნორმა“, როზინას კავა-  
ტინა როსინის „სევილიელი დალაქიდან“  
და მწუხრის სცენა (Miserere) ვერ-  
დის „ტრუბადურიდან“. მეორე განყოფი-  
ლებაში წარმოადგინეს „ტოსკას“ მეო-  
რე მოქმედება. „ტოსკას“ ჩაწერიდან  
ხუთი წლის შემდეგ ამ ოპერაში პირვე-  
ლად შეხვდნენ ერთმანეთს სცენაზე მა-  
რია კალასი და ტიტო გობი. არსებობს  
ამ კონცერტის ვიდეოჩანაწერი. კალასი  
და გობიც უდიდესი ოსტატობით მღერი-  
ან და თამაშობენ, მაგრამ ისიც იგრძნობა,  
რომ ეს დიდებული მომღერლები ნაუც-  
ბათევედ არიან შეყვანილი გრანდოპერის  
სპექტაკლში. დირიჟორია ცნობილი მა-  
ესტრო ფორე სებასტიანი. კავარადოსის  
პარტიას მღერის ალბერტ ლანცე.

ამ სპექტაკლში გობი შესანიშნავად  
ასრულებს სკარპიას პარტიას. მას როლი  
მიჰყავს ევროპული მსახიობისთვის და-  
მახასიათებელი მაღალი კულტურით.  
მთელი მოქმედების მანძილზე იგი

გარშემო უკლის ტოსკას — თითქოს  
ქსოვს ქსელს ობობასავით. არ, ესაა  
თავის მსხვერპლს. მოთმენებულნი  
გამოსული ტოსკა თავად მიიჭრება  
მასთან (და არა პირიქით, როგორც ეს  
ვეინახავს სხვა დადგმებში). გობი თა-  
მაშობს, როგორც უდიდესი დრამატული  
მსახიობი, მას ყველაფერი, უმნიშვნელო  
დეტალებიც კი, წინასწარ აქვს გააზრე-  
ბული. კალასს კი ისე მიჰყავს როლი,  
რომ წინასწარ ვერავენ ამოცნობს, თუ  
რას მოიმოქმედებს მომდევნო მომენ-  
ტში — იგი გააკეთებს იმას, რასაც იმ  
მომენტში უკარნახებს ინტუიცია.

არსებობს „ტოსკას“ მეორე მოქმედე-  
ბის კიდევ ერთი ვიდეოჩანაწერი. იგი  
გაკეთებულია 1964 წელს ლონდონის  
„კოვენტ-გარდენში“ ფრანკო ძე-  
ფირელის მიერ სპეციალურად  
კალასისათვის დადგმული სპექტაკლი-  
დან. სკარპიას როლს კვლავ ტიტო  
გობი ასრულებს. ამ სპექტაკლში მარია  
კალასმა და ტიტო გობიმ „ტოსკა“  
პირველად გაითამაშეს ერთად თავიდან  
ბოლომდე. ეს სპექტაკლი ლეგენდად  
იქცა. იგი აჩვენეს პარიზსა და ნიუ-  
იორკშიც.

ძეფირელის დადგმა თავისი სტილის-  
ტიკით კლასიკურია. პრემიერა გაიმართა  
1964 წლის 21 იანვარს. კალასი პირ-  
ველად გამოვიდა სცენაზე 2 წლის შე-  
სვენების შემდეგ. 1962 წელს „ლა სკა-  
ლაში“ გამოსვლების დროს მას უმტ-  
ყუნა სახმო აპარატმა. ხმის იოგები  
წესრიგში ჰქონდა. გაციებამ, ქრონიკუ-  
ლმა სურდომ დაურღვია რეზონატო-  
რების ფუნქცია, რის გამოც ხმას ძაბა-  
და მაღალ რეგისტრზე. სმენამ დაკარგა  
რეგულირების სიზუსტე. ამის გამო  
1963 წელს იგი იძულებული გახდა ისე  
ემეცადინა, როგორც მეცადინეობდა ელ-  
ვირა და ილაღოსთან სტუდენტობის  
დროს. უკვე 1963 წლის შემოდგომაზე,  
ფორე პრეტრთან ერთად, მან გამართა  
ფრანგული არიებისაგან შემდგარი კონ-  
ცერტები დასავლეთ ბერლინში, დიუსე-  
ლდორფში, შტუტგარტში, ლონდონში,  
პარიზსა და კოპენჰაგენში. კონცერტები

ქველბური ბრწყინვალეობით ტარდებოდა, მაგრამ კალასს მაღალ რეგისტრში მაინც უჭირდა, აშკარად იგრძნობოდა ტრემოლაცია. აი, ასეთ მდგომარეობაში იყო იგი 1963 წლის დეკემბერში, როცა ლონდონში ჩავიდა, და რეპეტიციებს შეუდგა. მსოფლიოს ყურნალ-გაზეთები აჭრელბული იყო კალასის ფოტოებით, სენსაციური ცნობებით მისი პირადი ცხოვრებიდან. კალასი საოცრად ლელავდა. დილის რეპეტიციების შემდეგ მას ეჭვები იპყრობდა. სასტუმროში დაბრუნებისთანავე გობის ურეკავდა და სთხოვდა მეორე მოქმედების ხელახალ გააზრებას. გობის დაულებული ჰქონია კალასის გამხნევება. თუმცა, ამას იგი ისედაც გააკეთებდა, კალასსა და გობის ხომ დიდი მეგობრობა აკავშირებდათ. გობიც აწყნარებდა, ვველაფერში ეთანხმებოდა.

პრემიერამ შესანიშნავად ჩაიარა. იმ საღამოს, თურმე ტაში არ ყოფილა II მოქმედების ცნობილი არიის „ვიზი დარტეს“ შემდეგ. გობის მეუღლის ტოლდა გობის გადმოცემით, მოჯადოებულმა მაყურებელმა ვერ გაბედა საათივით აწყობილი მოქმედების დარღვევა. საერთოდ სთვლიდნენ, რომ ტოსკას ეს უღამაზეც არაა აღუნებს მოქმედების დინამიკას. თავის დროზე პუშინისაც სურდა ეს არაა ამოღო ოპერიდან, რაც არ გააკეთა ტოსკას პირველი შემსრულებლის პარიკალა დარკლეს ხათრით. ლონდონის დადგმაზე მუშაობისას კალასსაც უფიქრია ამაზე, მაგრამ ვერ გაუბედია ამ ნაბიჯის გადადგმა. მართალია, არიას აპლოდისმენტები არ მოჰყოლია, მაგრამ როდესაც II მოქმედება დამთავრდა და ფარდა დაეშვა, აიწყვიტა გაოგნებულმა მაყურებელმა თავსეკავებულ ინგლისელებს გაუხდიათ პიჯაკები, აფრიალებდნენ ყელსაბამებს. აღფრთოვანებულ მაყურებელს მეორე მოქმედების შემდეგ შეიძლებოდა თამამად ეთქვა: ეს ოპერა მართა კალასს ეკუთვნის, როგორც ამას ადვილი ჰქონდა პარიზში ვიქტორიენ სარდუს პიესის პირველი წარმოდგენის

შემდეგ, წარმოდგენისა, რომელშიც ტოსკას როლს ლეგენდარული სარა ბერნარდი ასრულებდა. იმ საღამოს აღფრთოვანებული მაყურებელი ყვიროდა — ეს დრამა სარა ბერნარს ეკუთვნისო.

კალასმა და გობიმ ლონდონში 6 სპექტაკლი გამართეს. ეს იყო ამ ოპერის სრულიად ახლებური წაქითხვა. სპექტაკლი არ მეორდებოდა, ყოველ საღამოს ახლებურად თამაშდებოდა.

ერთ-ერთი წარმოდგენის დროს მეორე მოქმედებაში, როცა კავარადოსი ძალით გაჰყავთ სკარპიას კაბინეტიდან, ჟანდარმი ტოსკასა და კავარადოსს ხელის კერით აშორებს ერთმანეთისგან, კალასს ფეხი დასცდენია კიბის საფეხურზე და მთელი ბალით დავარდნილა სცენაზე. გობის შეშინებია, თვალბით უკითხავს: „მაგრად ხომ არ დაციო?“, რაზეც კალასს ასევე მიუნიშნებია — არაო. ამის მერე, გობი მიუახლოვდა მას, გაუწოდა მარცხენა ხელი, მაგრამ კალასი არ ამდგარა, წამოიწია მხოლოდ და ისე შეეკითხა სკარპიას: „ვინ უშველის მას?“, „თქვენ, მე“ — უპასუხა გობიმ და ხელი გაუშვა. კალასი ისევე დაემხო სცენაზე. დარბაზს თანაგრძნობის გმინვამ გადაუარა. შემდეგ წარმოდგენებში გობისა და კალასს დაუფიქსირებიათ სტიქიურად შობილი ეს მიზანსცენა.

ერთ-ერთი სპექტაკლის დროს ხანთლებიდან კალასის პარიკს ცეცხლი წაკიდებია. გობიმ წასწურულა თურმე — პარიკი გეწვისო. კალასს აუღელვებლად მოუხსნია პარიკი და ისეთი ვესტით გადაუგდია კულისებში, თითქოს, სწორედ ასე უნდა მომხდარიყო.

ყოფილა ასეთი შემთხვევაც — კალასს II მოქმედების ფინალში დავიწყნია რომელი მხრიდან უნდა გასულიყო კულისებში. ამ დროს ტოსკა მოკლულ სკარპიას თავთან შანდლებს უწყობდა და კალასისთვის თან ჩუმაღ უკითხია: გასასვლელი საით არისო? გობის უხუმრია — არ გეტყვიო. კალასს ისე მოუღერებია დანა, რომ გობი იხსენებს — მართლა შეშინდა და სწრაფად ეუპასუხეო. შესა-

ნიშნავია მიზანსცენა, როცა ტოსკა — კალასი განიზრახავს სკარპიას მოკვლას. აქ ძეფირელი ფაქტობრივად აღადგენს რომის თეატრ კოსტანცში ამ ოპერის აბსოლუტური პრემიერის გენერალურ რეპეტიციაზე (1900 წლის 12 იანვარს) წარმოდგენილ მიზანსცენას. ამ რეპეტიციას პუჩინის გარდა ესწრებოდა ორი პიროვნება — მისი ახლო მეგობარი პანიკელი და გამოჩენილი დრამატული მსახიობი ერმეტე ნოველი, რომელიც მეორე დღეს საგასტროლოდ მიემგზავრებოდა სამხრეთ ამერიკაში. მას უნდოდა წასვლის წინ მოესმინა პუჩინის ახალი ოპერა, რომლის პრემიერა 14 იანვარს იყო დანიშნული. არავის ჰქონდა ხმის ამოღების უფლება, თვით კომპოზიტორსაც კი. საღირიჟორო პულტთან იდგა ცნობილი მაესტრო ლეოპოლდო მუნიონე — ძალიან მკაცრი პირი, რომელიც პიროვნება. იმ ადგილამდე, ანამ ლეგენდარულმა დარკლემ (პარიკლეა პარიკლიმ), ტოსკას პარტიის პირველმა შემსრულებელმა, მაგიდიდან დანა აიღო და სკარპიას მოსაკლავად მოემზადა, ყველაფერი ნორმალურად მიმდინარეობდა. მაგრამ, როცა დარკლემ დანა მიმართა ეუჯენიო ჯირალდონისკენ, ნოველიმ, ველარ მოითმინა და დარბაზიდან დაიყვინძა: „არა, არავითარ შემთხვევაში!“ რამდენიმე წამში იგი სცენაზე აღმოჩნდა, მიუახლოვდა დარკლეს, ბოდიში მოუხადა და უთხრა: „ქალში, რომელიც მვისიერად მიიღებს გადაწყვეტილებას ადამიანის მოკვლის შესახებ, უდიდესი გარდატეხა უნდა მოხდეს, რაც გამოიჭატება მისი სახის ყოველ ნაკვთში. ამას დაუმატეთ სიმძულელი ტირანისადმი და თქვენ მიიღებთ დიდი ტრაგიკული მსახიობისათვის შესაფერის გადაწყვეტას“. შემდეგ ნოველიმ დანა მოიმარჯვა, ერთი წამით მიბრუნებულა მაყურებელთა დარბაზისაკენ, თითქოს გაქვავდაო, უაზრო, გაწითლებული თვალები ღამის გამოსულან ორბიტებიდან. ასეთნაირად ჩასცა დანა წარმოსახვით წარმოდგენილ მოწინააღმდეგეს. პუჩინის და დარკლეს ტაში

დაუკრავთ დიდი მსახიობისთვის, მიუხედავად მუნიონეს პროტესტისა. კალასიც, ალბათ, ძეფირელის მითხრობით რომელმაც უთუოდ იცოდა ეს ამბავი, ზუსტად ასევე ატარებს ამ სცენას. „კოვენტ-გარდენის“ სპექტაკლის მეორე მოქმედების ფინალი თავისი ემოციური დატვირთვით თეატრალური ხელოვნების შესანიშნავი მინაპოვარია. ეს არის ამალღებული თეატრი, რომელმაც არ შეიძლება ვინმე გულგრილი დატოვოს. კალასს ეს შელოდრამა მაღალ ტრაველიამდე აჰყავს, რაც დამახასიათებელია იყო მისი ხელოვნებისათვის. ასეთია არა მარტო მისი ტოსკა, არამედ ბატერფლაი და ლუნიაც. როცა გერმანული მუსიკალური თეატრის რეფორმატორმა, ცნობილმა რეჟისორმა ვალტერ ფელზენშტაინმა პირველად მოუსმინა კალასის ლუნიას, არ გაიზიარა ლამერმურელი პატარძლის სახის ვოკალური გააზრება. მისი აზრით, კალასის შესრულება მეტისმეტად ამძაფრებდა ვალტერ სკოტისა და ვიქტანო დონიკეტის პერსონაჟის განცდებს. ფელზენშტაინმა, შესაძლოა, იმიტომაც ვერ მიიღო კალასის ლუნია, რომ იგი არღვევდა ათწლეულების მანძილზე მსუბუქი სობრანობის მიერ შექმნილ ტრადიციებს. კალასისეული ინტერპრეტაცია ვერ გააგრძელებდა გამოჩენილი მომღერლების ამელიტა გალი კურჩის, ტოტი დალ მონტესა და ლილი პონსის მიერ გაკვალულ გზას. კალასმა გადაუხვია ამ გზას და შექმნა თავისი კონცეფცია, რომელსაც ანგარიშს უწევენ მომღვეთო თაობების მომღერლები: ჯოან საზერლენდი, რენეტა სკოტო, ანა მოფო, მარგარიტა გულიელმი და კატია რიჩარელი. იგივე ითქმის ტოსკას პარტიაზეც — ისმის რაღაც კალასისეული ლეონტინ პრაისის, რაინა კაბაიანსკასა თუ გალინა ვიშნევსკაიას შესრულებაში.

1965 წლის თებერვალში, გრან-ოპერაში, კალასმა 9-ჯერ მიიღო მონაწილეობა ძეფირელისეულ დადგმაში. ცნობილი ფრანგი მუსიკალური კრიტიკოსი კლარენდონი აღნიშნავდა, რომ



მისი პარიზული ტოსკა ლონდონის დადგმასთან შედარებით უფრო ფაქიზი და დახვეწილი იყო. იმავე წლის მარტში კალასმა ტოსკას როლი შეასრულა ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ-ოპერის ორ სპექტაკლში. ამჯერად მშობლიურმა ქალაქმა არნახული შეხვედრა მიუწყო გამოჩენილ ნომდერალს. სცენაზე მისი გამოჩენა ოთხწუთიანი ოვაციით აღინიშნა. თეატრის წინ გამოკრულა იყო ტრანსპარანტი — „კეთილი იყოს, მარია, შენი დაბრუნება საკუთარ სახლში“. ნიუ-იორკიდან კალასი კვლავ პარიზში დაბრუნდა და „ნორმას“ რეპეტიციებს შეუდგა. პრემიერის წინა დღეებში მან ნახევარსაათიანი პროგრამა გადაიღო პარიზის ტელევიზიისთვის, რომელშიც გამოთქვა თავისი მოსახრებანი ვოკალური ხელოვნების პრობლემებზე და შეასრულა სამი არია: მასნეს „მანონიდან“, ბელინის „სომნამბულიდან“ და პუჩინის „ჯანი სკიკიდან“.

„ნორმას“ პრემიერა 14 მაისისათვის იყო დანიშნული, მაგრამ 11 მაისს კალასმა თავი შეუძლოდ იგრძნო — დაუვარდა წნევა, დაემართა ფარინგიტი. პარიზში უჩვეულოდ ცხელოდა. სიცხე კი კალასზე ყოველთვის ცუდად მოქმედებდა. მიუხედავად ამისა, მან პრემიერა მაინც არ გადაადებინა. სპექტაკლის დაწყებამდე ფარდის წინ გამოხსულა თეატრის ადმინისტრატორი, რომელმაც საზოგადოებას მოახსენა, რომ კალასი შეუძლოდა და ძალიან შკაცრად ნუ მიუღვებთო. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა კალასი ბოდიშს იხდიდა მსმენელის წინაშე.

კალასი უბრალოდ გამოსულა, მაგრამ მაინც იგრძნობოდა, რომ სცენაზე იღვა დიდო ტრაგიკული მსახიობი, რომელიც მაგიურ ძალას ასხივებდა. მას შეჰყავდა ადამიანები ამაღლებულ სამყაროში. იმ საღამოს კალასის ხმას განსაკუთრებული ტემბრისა და სითბოს გარდა, თავისებური შეფერილობაც ჰქონია. სპექტაკლს ესწრებოდა ონასისი. მის ლოჟაში ყოფილან მონაკოს პრინცესა გრეისი,

აღა ხანის ქერივი, ჩარლი ჩაილენი და სოფრანგეთის რამდენიმე მინისტრი.

ფინალში კალასის ხმა თურმე ზღაბრულად ჟღერდა, მაგრამ მას სუფთად ვერ აუღია ღო ბგერა. უმრავლესობაში ამას სინანული გამოუწვევია, რასაც ვერ ვიტყვით იმ უმცირეს ნაწილზე, რომელიც მისი მოწინააღმდეგეებისაგან შეღვებოდა და მოუთმენლად ელოდებოდა ამ მომენტს, რათა ხმამაღლა გამოეხატათ თავიანთი აღშფოთება. მათ რუტეხათ ხმაური და სტენა. კალასს დედოფლური ფეხტით უნიშნებია დირიჟორისათვის — გავიმეორეთ ეს მონაკეთიო. მას ბრწყინვალედ აუღია ეს ნოტი, რამაც აღაფრთოვანა მისი თაყვანისმცემლები. ოვაციებს ბოლო არ უჩანდა. ვარნიეს სახაზლის გარეთ კი შვექა-ქუხილი მძვინვარებდა.

კალასს ეგონა, რომ მეორე წარმოდგენას უკეთესად ჩაატარებდა, მაგრამ წნევა ისევ მკვეთრად დასცემია, რის გამოც პირველი აქტი ძალიან ცუდად უმდერია, მეორე — უკეთ. იგი კიდევ ექვსჯერ გამოვიდა გრანდ-ოპერაში, მაგრამ ეს სპექტაკლები მისთვის ნამდვილ წამებას წარმოადგენდა. ბოლო სპექტაკლის მეორე მოქმედებაში კალასი ვეღარ გამოვიდა სცენაზე, ვინაიდან ვერ ინარჩუნებდა წონასწორობას. იმ საღამოს ერთი ინციდენტიც მოხდა — ადალჯიზას პარტიის შემსრულებელმა, ცნობილმა მეცო-სოპრანომ ფიორენცა კოსოტომ, არ გაუწია ანგარიში კალასის მდგომარეობას. პირველი მოქმედების ცნობილ დუეტში სრულიად გადაფარა მისი ხმა. არა მგონია, რომ ამით მან თავის დიდებას რაიმე შემატა და ოდნავ მაინც მიუახლოვდა კალასის ფენომენს, მიუხედავად იმისა, რომ კოსოტო ნამდვილად გამოჩენილი მომღერალია. სამწუხაროდ, ხელოვნებაში, ასეთი რამეები არც თუ იშვიათად ხდება.

საზოგადოებამ გულისხმიერება გამოიჩინა. არავის დასცდენია საყვედური. კალასმა მწუხარებით თქვა: „პატიებას ვთხოვ პარიზს, მე კიდევ დავბრუნდები“. ამ წარუმატებლობამ მომღერალი



დეპრესიაში ჩააგდო. მეორე დღეს მას უთქვამს: „გუშინ მე არ ვმღეროდი, სხვისი უცნობი ხმა მესმოდა“. არადა, ერთი თვის შემდეგ იგი ლონდონში, „ტოსკას“ ოთხ სპექტაკლში უნდა გამოსულიყო. დასვენების შემდეგ კალასმა თავი კარგად იგრძნო, მაგრამ ბოლო მომენტში წნევა კვლავ დაუვარდა და ლონდონში ვერ გაემგზავრა. ექიმმა მხოლოდ ერთი სპექტაკლის ჩატარების ნება დართო. 5 ივლისს მან მიიღო მონაწილეობა გალა-სპექტაკლში. ეს იყო მისი ბოლო გამოსვლა საოპერო სცენაზე. კალასი ჯერ 42 წლისა არ იყო. მას დარწმუნებულად ჰქონდა 12 წლის სიცოცხლე.

„ტოსკასთან“ არის დაკავშირებული მარია კალასისა და რენეტა ტებალდის განხეთქილება. ისინი პირველად შეხვდნენ ერთმანეთს 1949 წელს ვენეციაში, როცა ტებალდი უკვე საყოველთაოდ აღიარებული მომღერალი იყო, კალასს კი ჯერ ნამღერია არ ჰქონდა „ლა სკალაში“. ისინი ძალიან დაშვებულდნენ. ორმოცდაათიან წლებში ისინი უდიდესი წარმატებით გამოდიოდნენ სამხრეთ ამერიკის ქვეყნებში. 1951 წელს კალასმა ბრწყინვალედ იმღერა მეხიკოში „ტრაეიატასა“ და „აიდაში“, შემდეგ უნდა გამოსულიყო სან-პაულოში ამავე ოპერებში, მაგრამ ავად გახდა. „აიდაში“ საერთოდ არ გამოსულა, მორიგეობით გამოდიოდა ტებალდისთან ერთად. ორმა დიდმა მომღერალმა წარმატება თანაბრად გაიყო. ისინი ერთად გაემგზავრნენ რიო-დე-ჟანეიროში. კალასმა იმღერა „ტრაეიატაში“, „ნორმაში“ და „ტოსკაში“. ტებალდიმაც და კალასმაც მონაწილეობა მიიღეს გალა-კონცერტში, სადაც მოხდა მათი პირველი დაპირისპირება. მოლაპარაკებების თანახმად, მათ ბისზე უნდა ემღერათ თითო-თითო არია. კალასმა პირობა შეასრულა. ტებალდიმ კი ბისზე მეორე არიაც იმღერა. ასე დაიძაბა მათ შორის ურთიერთობა. კალასი კიდევ ორჯერ უნდა გამოსულიყო „ტოსკაში“, მაგრამ თეატრის დირექტორმა რიო ბარეტი პინტუმ განუცხადა, რომ მსმენელი თქვე-



მარია კალასი — ვიოლეტა (ვერდის „ტრაეიატა“)

ნი სიმღერით უკმაყოფილოა და იმუღებულები ვარ კონტრაქტი დავარდვითო. გამოცხადებულ სპექტაკლებში ტოსკას პარტია რენეტა ტებალდიმ შეასრულა. ეს იყო შეთქმულება კალასის წინააღმდეგ, რომელშიც აქტიურად მონაწილეობდნენ ტებალდი და მისი გარემოცვა. მაგრამ კალასი მათ ადვილად არ დანებდებოდა. ამბობენ, რომ „ტოსკას“ პირველ წარმოდგენაზე კალასს ხელში ეჭირა ხურდა ფულით გატენილი ქისა. მეორე მოქმედების კულმინაციურ მომენტებში, როცა სკარპია და ტოსკა არკვევის ურთიერთობებს, ხურდა ფული ცვიოდა კალასის ქისიდან. მაყურებელი, რომელმაც ყველაფერი იცოდა, მხიარულად ადევნებდა თვალყურს კალასის საქციელს დარბაზში და უფურაღებოდ სტოვებდა ტებალდის მოქმედებას სცენაზე. ასე დაედო სათავე ტებალდისა და კალასის მტრობას. 1959 წელს ისინი შემთხვევით შეხვდნენ ერთმანეთს ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ-თეატრში ფრანკო კორელის საკაზმულში, ჩილვას ოპერა „ადრიენა ლეკუერერის“ წარმოდგენის შემდეგ, რომელშიც ცენტრალურ პარტიას რენეტა ტებალდი ასრულებდა.

მასთან ერთად უდიდესი წარმატებით გამოდიოდა ფრანკო კორელიც. კალასი მისულა კორელისთან წარმატების მისალოცად. ტებალდიც შესულა პარტნიორთან. ფოტორეპორტიორებს ეგონათ, რომ მათ შორის ხელჩართული ბრძოლა გაიმართებოდა, მათ თადარიგიც დაუჭერიათ, რათა ყველაფერი ფირზე აღებუქდათ, მაგრამ კალასი ტებალდისაც გადაეხვია და მიულოცა წარმატება. ამის შემდეგ მათ შორის კვლავ აღსდგა კარგი ურთიერთობა. როცა ისინი ჩამოვიდნენ საოპერო სცენიდან, კალასი პარიზში დასახლდა, ტებალდი — მილანში, ისინი ყოველ საღამოს ტელეფონით ესაუბრებოდნენ ერთმანეთს ვოკალური ხელოვნების მდგომარეობაზე, ახალ მომღერლებზე, ახალ საოპერო სექტაკლებზე.

საზოგადოდ, როცა ერთდროულად მოღვაწეობს ორი დიდი მომღერალი, (ორივენი — ტებალდიცა და კალასიც გენიალური მომღერლები იყვნენ), რომლებიც ერთ თეატრში გამოდიან და აქეთ საერთო რეპერტუარი, დაპირისპირება გარდუვალია. ურთიერთობებს ართულენენ მაყურებელთა შორის გაყოფილი სიმპათიებიც. დაპირისპირების გამწვავებას ხელს უწყობენ მომღერალთა ახლობლებიც, მეგობრებიც, განსაკუთრებით თავყანისმცემლები. კალასს კი თავყანისმცემლები აჩრდილივით დაჰყვებოდნენ კონტინენტიდან კონტინენტზე, რათა არ გამოეტოვებინათ არც ერთი მისი გამოსვლა. მსგავსი ამბები ხდება არა მარტო საოპერო ხელოვნებაში. კონკურენციით განპირობებული ვნებათა ღელვა დამახასიათებელია ისეთი შემოქმედებითი ორგანიზმისათვის, როგორცაა თეატრი. ბედნიერ გამონაკლისს წარმოადგენდა ვერიკო ანჯაფარიძე, რომელსაც მეტოქე არ ჰყოლია

შემოქმედებითი ცხოვრების არც ერთ ეტაპზე.

50-იან წლებში ლა სკალას აუღი-ტორია გაიყო კალასისტებად და ტებალდისტებად. სხვათა შორის, ანალოგიური ამბები ხდებოდა თბილისის ახლადგახსნილ საოპერო თეატრში, რომელმაც ბინა დაიღო თამამშევის ქარვასლაში ერეკნის მოედანზე, ზუსტად ასი წლის წინათ 1852—53 წლების სეზონში. იმხანად თბილისში მოღვაწეობდა ორი პირველხარისხოვანი სოპრანო — რამონი და ვაზოლი. თბილისელებიც გაყოფილან ორ ბანაკად — რამონისტებად და ვაზოლისტებად. ისინი ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ სათაყვანო მომღერლების სცენაზე გამოწვევასა და თავგულების მირთმევაში. 1853 წლის 1 მარტს თბილისის საოპერო თეატრმა წარმოადგინა მეიერბერის ოპერა „რობერტ-ემშაკი“, რომელშიც ერთდროულად ორივე მომღერალი მონაწილეობდა. თბილისელებს ორანყვრეები გაუძარცვიათ, გამოუცარიელებიათ ბლოტასა და ტოლიეს მაღაზიები. საგულღატულოდ შეუგროვებიათ ბუნებრივი თუ ხელოვნური ყვავილები და მაღალ დონეზე მომზადებულან გენერალური ბრძოლისათვის. ქალბატონი რამონი გამოცდილი მომღერალი ყოფილა, ვაზოლი კი მხოლოდ იწყებდა თავის მოღვაწეობას. იმ საღამოს ყვავილები ორივე მომღერალს თანაბრად ერგო. რამონის მიართევს ყურსაკიდები და სამაჯური, ვაზოლის მიუღია ორი სამაჯური. მათ იქამდე იწვევდნენ სცენაზე, სანამ თეატრის ადმინისტრაციამ არ ჩააქრო ლამფები.

მაყურებელთა სიმპათიები გაიყო გასული საუკუნის 30-იან წლებშიც, როცა ლა სკალაში პირველად იმღერა მარია მალიბრანმა. მანამდე ლა სკალაში



ერთპიროვნულად დედოფლობდა ჯუ-  
დიტა პასტა, რომელმაც იხილა რა მა-  
ლიბრანი სცენაზე. უარი განაცხადა ამ  
თეატრში გამოსვლებზე. სამწუხაროდ,  
მარია მალიბრანის სიცოცხლე ხანმო-  
კლე აღმოჩნდა.

გასული წლის 1 თებერვალს რენატა  
ტებალდის 70 წელი შეუსრულდა. იგი  
თავს მხნედ გრძნობს. ძნელია 70  
წელს მიღწეული კალაის წარმოდგე-  
ნაც კი. 1982 წელს, როცა ხუთი წე-  
ლი შესრულდა მარია კალაის გარდა-  
ცვალებიდან, რომის ტელევიზიამ აი-  
თარიღს მიუძღვნა სპეციალური გადაცე-  
მა, რომელშიც მონაწილეობდნენ ჯუ-  
ლიეტა სიმონატო, ჯუზეპე დი სტეფა-  
ნო და რენატა ტებალდი. კატია რინი-  
არელიმ და ალბერტო სორდიმ ექიმ  
გრენვილისა და ვიოლეტას სცენა შე-  
ასრულეს „ტრაფიანს“ ბოლო მოქმე-  
დებიდან. ეს გადაცემა ჩვენც ვნახეთ.  
როცა ტებალდის ჰკითხეს — დღეს კა-  
ლასის დონის მომღერლები თუ არსე-  
ბობენო, მან უარყოფითად უპასუხა, თუ-  
მცა დასძინა, რომ საოპერო სცენას მო-  
ძაველში მოეკლინებოდა ახალი ტება-  
ლდი და ახალი კალაზიო. მან პირვე-  
ლად თავისი გვარი დაასახელა, რაც არ  
უნდა ეწყინოს კალასის თაყვანისმცემ-  
ლებს. ტებალდის სრული უფლება აქვს  
თავისი სახელი მოიხსენიოს კალასის  
გვერდით. პირველობის სურვილი კი  
დამახასიათებელია ყველა დიდი მომ-  
ღერლისათვის. ძნელია, დაეასახელოთ  
გამოჩენილი მომღერალი, რომელიც  
თავის თავს-ოდნავ მაღლა არ დააყენებს  
თანასწორთა შორის... ასე რომ, ეს  
ეპატიება ყოფილ პრიმადონას...

(გაგრძელება იქნება)

1. კალასის ძირითადი პრინციპი იყო ნაწარმოებების შესრულება, ამ გადაწყვეტილ-  
ბას მან ცხოვრებაში ერთხელ უღალატა, როცა  
1973 წელს ჯუზეპე დი სტეფანოსთან ერთად გა-  
მართული კონცერტების პროგრამაში ჩართო  
რომანსები და სიმღერები, რასაც შემდეგ ძალ-  
ზე ნანობდა და განიცდიდა.

2. ოჯახურ წრეში მას ლიტკას ეძახდნენ.

3. თავად კალასი თავის დაბადების დღეს  
ყოველთვის აღნიშნავდა 2 დეკემბერს. იგივე  
დღეს ასახელებდა მარიას დაბადების დღედ ლე-  
ონინის ლანცენისი, რომელიც კალასის ნათლიაც  
იყო. კალასის დედა, ქალბატონი ივანზელია ამ-  
ტაკებდა, რომ მარია 4 დეკემბერს გამოთენისას  
დაიბადა, ხოლო სკოლაში, რომელშიც კალასი  
სწავლობდა, მისი დაბადების დღედ აღნიშნულია  
3 დეკემბერი.

4. გამოჩენილი იტალიელი ბარიტონი, სკარპი-  
ას პარტიის პირველი შემსრულებელი.

5. კალასი ათი წლისა ყოფილა, როცა რადიო-  
თი მოუსმენია პონსის შესრულებით ლუნისა  
შეშლილობის სცენა. მას განუცხადებია მშობ-  
ლებისათვის: „ეს დეიდა ზუსტად არ მღერის. მე  
რომ გავიზრდები და მომღერალი ვაგხდები, ისე  
შევასრულებ ამ არიას, როგორც საჭიროა“.

# „პოპლა, ჩვენ ვსოცხლობთ“

მანია კიკნაძე

მცნიერი წლებიდან მოყოლებული, ევროპული თეატრების სცენაზე დიდი პოპულარობით იდგმებოდა ექსპრესიონისტული პიესები. ამ პერიოდი კართულ თეატრშიც განსაკუთრებული ინტერესი ექსპრესიონისტული მიმართულებებისადმი, იდგმება გერმანელ ექსპრესიონისტ დრამატურგთა პიესები.

1920 წელს, როცა მოხდა რუსთაველის სახელობის თეატრის რეორგანიზაცია, რომელმაც ფაქტიურად საფუძველი დაუდო ამ თეატრის ისტორიის ახალ ეტაპს, მისი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო ა. ახმეტელის მიერ ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანიას“ დადგმა, ხოლო 1928 წელს, ახალი თეატრის (ქუთაის-ბათუმის თეატრი) სათავესთან კვლავ ექსპრესიონისტული პიესაა — გერმანელი მწერლის ერნსტ ტოლერის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“. ეს ორი ფაქტი აღსანიშნავია იმიტომაც, რომ ახმეტელისა და მარჯანიშვილის სპექტაკლები დიდ როლს ასრულებდნენ ქართული თეატრის მოდერნიზაციაში, მის სტილისტურ განახლებაში.

1926 წლის ზაფხულში კოტე მარჯანიშვილი ტოვებს რუსთაველის თეატრს, ხოლო ორი წლის შემდეგ ქმნის თეატრს, რომელსაც ქუთაის-ბათუმის თე-

ატრის სახელი ეწოდება. დასში ერთიანდებიან: ვ. ანჯაფარიძე, უ. ჩხეიძე, შ. ლამბაშიძე, თ. ქავჭავაძე, ს. ჟორჯოლიანი, გ. შავგულიძე და სხვები. მათ შექმნეს ახალი, ახმეტელის სათეატრო ესთეტიკისაგან განსხვავებული თეატრი. უ. ჩხეიძე ივონებდა: „ერთადერთი მიზეზი, როდესაც ჩვენ რუსთაველის თეატრიდან მოვდიოდით იყო იმ მხატვრული გზის მიუღებლობა, რომელსაც მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ დაადგა რუსთაველის თეატრის მაშინდელი ხელმძღვანელობა“.

„1928 წლის ზაფხულზე შეიქმნა საინიციატივო ჯგუფი ახალი ქართული თეატრის ჩამოსაყალიბებლად, რომელშიც კოტე მარჯანიშვილის გარდა, შევიდნენ რუსთაველის თეატრის მხატვრული გზიდან და ახმეტელის რეჟისორული მეთოდიდან გამოჯნული თეატრალური მოღვაწეების ქრთი ნაწილი: ვ. ანჯაფარიძე, თ. ქავჭავაძე, ე. დონაური, უ. ჩხეიძე, შ. ლამბაშიძე, ალ. ჟორჯოლიანი, დ. ანთაძე. ამ ჯგუფმა კ. მარჯანიშვილთან ერთად დაიწყო ბრძოლა მეორე სახელმწიფო ქართული დრამის გახსნისათვის, როცა თბილისში გახსნის უფლება ვერ მიიღეს, ისინი დათანხმდნენ პროვინციაში გაეხსნათ ახალი თეატრი...“

მთავრობამ დაუჭირა მხარი საინიცია-

ატვივ ჯგუფის ხელმძღვანელობას, მეორე სახელმწიფო ქართული დრამა გაეხსნათ ქუთაისის თეატრის სტაციონარის ბაზაზე, იმ პირობით, რომ ეს თეატრი ბათუმელ მსყურებელსაც მთავრად უნდა ემსახურებოდა თავისი სპექტაკლებით<sup>2</sup>“. ასე შეიქმნა მეორე სახელმწიფო თეატრი კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით. ამ თეატრს ბათუმში უნდა გაემართა ოთხი წარმოდგენა. სულ სეზონის მანძილზე კი ოცდაოთხი.

კოტე მარჯანიშვილს მსახიობებთან ერთად გვერდში ედგნენ თანამოაზრე ნიჭიერი მხატვრები პ. ოცხელი, დ. კაკაბაძე, ე. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი, თ. აბაკელია, კომპოზიტორები ა. ბალანჩივაძე, თ. ვახვახიშვილი, კ. მეღვინეთუხუცესი, შ. შველიძე, ღირსკორი ა. გველეხიანი, ქორეოგრაფი დ. მაკავარიანი და სხვები.

ასე რომ, თეატრში თავი მოიყარეს საუკეთესო შემოქმედებითა ძალებმა, რომელთაც შეეძლოთ ყველაზე რთული მხატვრული პრობლემების გადაჭრა.

კოტე მარჯანიშვილმა დაიწყო სეზონისათვის მზადება.

1928 წლის 7 აგვისტოს დილის 11 საათზე პირველად შედგა ახლადჩამოყალიბებული დასის საერთო კრება. მარჯანიშვილმა შეკრებილთ ვააცნო თეატრის შინაგანაწესი. მისთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა დასის ერთიანობას და აფრთხილებდა კიდევ მათ ამის შესახებ: „ადგილი არ უნდა ჰქონდეს არავითარ დაჯგუფებას, მტკიცედ უნდა იქნეს დაცული მხატვრული საიდუმლოება, რისი დარღვევაც ანელებს თეატრისადმი ინტერესს, ვინც მუშაობას ხელს შეუშლის, არ დაემორჩილება დისციპლინას, დაუყოვნებლივ იქნება დათხოვნილი დასიდან“.

დ. ანთაძე იგონებს: დაძაბულ ორგანიზაციულ და შემოქმედებით მუშაობას ეწეოდა კ. მარჯანიშვილი. კითხუ-

ლობდა უამრავ პიესას, ესაუბრებოდა მხატვრებს, კომპოზიტორებს, აწარმოებდა სცენის რეკონსტრუქციას, მაგრამ მისი მთავარი საზრუნავი მაინც რეპერტუარი იყო. როდესაც კოტე შეგვეკითხა, თუ ვის რა პიესა მოსწონს, რეჟისორთა უმეტესობამ დაასახელა კლასიკური ნაწარმოებები. მე კიდევ ვუთხარი ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, რომელიც იმჟამად მოსკოვში, რევოლუციის თეატრში იდგმებოდა ხოლო გერმანიაში, დიდი წარმატებით განახორციელა რეჟისორმა ერვინ პისკატორმა.

კოტემ მიბასუხა: „პიესას არ ვიცნობ... საინტერესოა... თუ გაქვს, წამაკითხე! პიესა თან მქონდა და გადავეცემა“.

შემდეგ შეხვედრაზე კოტე მარჯანიშვილმა აღტაცება გამოთქვა ამ პიესის გამო: „უსათუოდ უნდა შევიტანოთ რეპერტუარში“.

გადაწყდა პიესა ბესო ელენტს ეთარგმნა. „1928 წ. 27 ივნისი. ბესო ელენტს სათარგმნელად გადაეცა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“<sup>4</sup>.

ამ პიესის გარდა რეპერტუარში შეტანილი იყო ბ. შოუს „წმინდა ქალწული“, უ. შექსპირის „მაკბეტი“, კ. გუცოვის „ურთიელ აკოსტა“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, კირშონის „ლიანდაგი გუგუნებს“, რეპეტიციები პარალელურად მიდიოდა. როლები განაწილებული იყო, დასი დიდი ინტერესითა და გატაცებით მუშაობდა.

კოტე მარჯანიშვილს თავისებური მუშაობის წესი ჰქონდა. ყოველ ახალ პიესას ეცნობოდა, თვითონ ატარებდა პირველ რეპეტიციებს, ხსნიდა სახეებს, მიჰყავდა სამაგიდო რეპეტიციები, შემდეგ უტოვებდა პიესას რეჟისორს და გადადიოდა სხვა პიესაზე სამუშაოდ ამავე წესით. მერე კვლავ უბრუნდებოდა ყოველ რეჟისორს საკონტროლოდ და შესწორების შემდეგ რეჟისორი კვლავ აგრძელებდა მუშაობას, ასე და



ამგვარად სრულდებოდა წინასწარი შავი სამუშაო. რეპეტიციები გადადიოდა სცენაზე. აქ უკვე კოტე ხშირი სტუმარია ხდებოდა, ხოლო უკანასკნელ ცენტრალურ რეპეტიციებს თვითონ ეპატრონებოდა.

გადაწყდა, რომ სეზონი გაიხსნებოდა ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. პრემიერის დღეც დაინიშნა — 3 ნოემბერი. საზოგადოება დიდი ინტერესით ელოდა სეზონის გახსნას. ეს არ იყო ჩვეულებრივი, რიგითი სპექტაკლი. ეს იყო ახალი თეატრის დაბადება.

ე. ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესათა რიცხვს მიეკუთვნება. მასში მოქმედი პირები რეალური ადამიანები არიან. პიესაში ნათლად ჩანს ავტორის მისწრაფება თავისუფლებისაკენ. ე. ტოლერი არა მარტო შემოქმედებით, არამედ პირადი მაგალითით ერთგულედა თავისუფლების იდეას; ახალგაზრდობის წლებში ნებაყოფლობით წავიდა ჯარში. იგი თავს მოვალედ თვლიდა პატრიოტული ვაჟობა საქმით დაემტკიცებინა. არაერთხელ მიუღია მონაწილეობა რევოლუციურ ბრძოლებში, რის გამოც დაპატიმრებ, ერთხანს ფსიქიატრიულ საავადმყოფოშიც მოათავსეს. თითქოს პარადოქსული იყო, თუ როგორ შეეძლო ბურჟუაზიული ოჯახიდან გამოსულ კაცს თავისი საქმე მუშათა კლასისათვის შეეწირა, მაგრამ ეს რეალობა იყო. ტოლერი ერთხანს ბავარიის საბჭოთა რესპუბლიკის ერთ-ერთი ხელმძღვანელიც იყო, ხოლო როდესაც 1919 წელს სამთავრობო ჯარების მიერ დაკავებული იქნა მიუნხენი, ტოლერი გაასამართლეს ვაიმარის რესპუბლიკის სასამართლოში და მიუსჯიეს ხუთი წლით თავისუფლების აღკვეთა. 1924 წლამდე ბატიმრობაში მყოფი ტოლერი არ წყვეტს ლიტერატურულ მოღვაწეობას. წერდა ლექსებს, რომელიც „ციხის სიმღერის“ სახელითაა ცნობილი.

ციხიდან გამოსვლის შემდეგ წერს დრამას „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, სადაც ავტორი თავისი ცხოვრების ამ-

სახველ ეპიზოდებს წარმოგვიჩენს. თავად ტოლერმა ბევრი ნახა დრამატული იტანა, ციხეში ყოფნის დროს, მასთან ერთად 7000-მდე პოლიტიკური პატიმარი იჯდა.

ასე რომ, პიესა ცხოვრების რეალურ სურათებს ასახავს, თავისი დაძაბული რიტმით, მგზნებარე განწყობილებით, ნერვული სტილით. პიესაში მოქმედება სხვადასხვა ადგილას და დროს ვითარდება.

...1919 წელი. სიკვდილმისცილინი ათი დღეა, რაც ვანაჩენის სისრულეში მოყვანას ელიან. ისინი აწყობენ გაქცევის გეგმებს. საუბარში, დიალოგებში იკვეთება ხასიათები. ევა ბარგი, კარლ ტომასი, ვილჰელმ კილმანი, ფრაუ მილერი, ალბერტ კროლი. პიესის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია კარლ ტომასი, რომლის ირგვლივაც აგებულია მთელი სიუჟეტი. იგი დაეინებით მოითხოვს გაქცევას „ან გამარჯვება ან საპატიოდ სიკვდილი“ — ასეთია მისი ლოზუნგი. თუმცა, ხანდახან ფიქრობს „რისთვის უნდა მოვკვდე — იდეისათვის, სიმართლისათვის?... ბოლოს და ბოლოს, თუ კარგად დაფიქრდებით, ჩვენ თვითონ არ ვიცით ზუსტად — რისთვის ვკვდებით... ადამიანები, რომლებიც მალალი იდეალებისათვის იბრძვიან და ეწირებიან, ცოტანი არიან“.

სიკვდილმისცილ პატიმრებს ლეიტენანტი ატყობინებს პრეზიდენტის ბრძანებას შეწყალების შესახებ. კარლ ტომასი იწყებს ისტერიულ სიცოლს, რის გამოც მას ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოათავსებენ. ამ დღიდან იწყება კარლ ტომასის ცხოვრების კიდევ უფრო ტრაგიკული გზა.

რვა წელიწადი დაპყრობის საავადმყოფოში. იგი შეიტყობს ექიმი-პროფესორი დუდინისაგან, რომ მისმა მოკავშირე კილმანმა შესანიშნავი კარიერა გაიკეთა. ციხეში ყოფნისას მან დაწერა განცხადება შეწყალებაზე და მთავრობას ერთგულებას დაჰპირდა. სწორედ ამის წყალობით კილმანმა მიაღწია მაღალ თანამდებობას და ემსახურება იმ

მთავრობას, რომელსაც ერთხანს ებრძოდა.

კარლ ტომასისათვის ეს ყველაფერი დაუჭერებელია და ამიტომ საავადმყოფოდან გამოსვლისთანავე შეუდგება თავისი თანამებრძოლი ამხანაგის ძეზნას და იპოვნის კიდევ მინისტრის თანამდებობაზე.

კარლსა და კილმანს შორის მოხდება მძაფრი კამათი. ისინი უკვე სხვადასხვა იდეების მატარებლები არიან, თუმცა ვიღველმ კილმანი თავიდანვე ამკლავნებდა სისტუსტეს, ეს ჩანს პიესის დასაწყისში ალბერტ კროლთან დიალოგის დროს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კილმანი სულ მუდამ იმას იკვებნიდა, რომ 15 წელი პარტიულ მუშაობას შესწირა თავი.

კარლ ტომასს არ სურს დაიჯროს, რომ კილმანი აღარ არის რევოლუციონერი. „ნუთუ შენთვის გასაგები არ არის, რომ უღალატე იდეას და ხალხის წინააღმდეგ გამოდიხარ?“. ვიღველმი კი თავს იმართლებს და ამბობს, რომ სწორედ ხალხის სამახურშია. მას თავისებური წარმოდგენა აქვს რევოლუციაზე, რაც შეეხება მასებს, კილმანი თვლის, რომ ისინი მხოლოდ ხელს უშლიან ბრძოლაში. მისი აზრით, მუშა და პროლეტარიატი საკმაოდ გაუნათლებელია, ისინი ვეღარ შესძლებენ არათუ ქვეყნის გადარჩენას, არამედ ელექტროქარხნის დირექტორობასაც კი.

კარლ ტომასი განცვიფრებულია კილმანის საუბრით, მას არ ესმის, თუ ვისი იმედს აქვს, ვის ენდობა იგი, რის საშუალებით სურს ცხოვრების გაუმჯობესება.

მიუხედავად განსხვავებული აზრისა, კილმანი შეახსენებს, რომ მათ ერთი ამოცანა აქვთ, ხოლო გზა კი სხვადასხვა.

კარლის სახე მკაფიოდ ვლინდება თავის მეგობრებთან ურთიერთობაში. იკვებება მისი პოზიცია, იგი ჩვეულებრივი ადამიანია თავისი სუსტი მხარეებით, ოცნებობს პირად ზედნიერებაზე, თავის საყვარელთან ევა ბერგთან ერთად სურს წავიდეს შორს და მოშორ-

დეს უხამს სამყაროს. ნახოს ადამიანები, რომლებმაც არაფერი იციან ქვეყნის ლიტერატურაზე, ცოცხლობენ და ტყვეობენ და არ არიან დაკავებული მუდმივი ბრძოლებით. ეს არასრებული სამყაროა.

კარლის რეალური სამყარო კი ძალზე სუბურულია. იგი სასოწარკვეთილებაშია იმის გამო, რომ ხალხს არ ესმოდა, მათი ინტერესებისათვის რომ იბრძოდნენ. კარლი ხვდება თავის თანამებრძოლს ალბერტ კროლს, საბოლოოდ რწმუნდება, რომ მისი ამხანაგები უკვე სხვადასხვა ადამიანები არიან. იბრძვიან, მაგრამ არა ისე, როგორც ათი წლის წინათ: „თქვენ ყველანი მშიშრები ხართ“ — ეუბნება მათ. უჭირს რა ყველაფრის შეგუება, რაც მის ირგვლივ ხდება, ამბობს: „კარგი იქნებოდა დავრჩენილიყავი საგიყეთში... ყველაფერი ეს საზიზღრობაა“...

პიესაში ჩანს ახალგაზრდა სტუდენტი, რომელსაც კილმანის მოკვლა სურს, რადგან მისი ბიძა დახვრიტა. კარლი ამ დროს რესტორანში მუშაობს ოფიციალად. მასაც უნდა მოკლას კილმანი, მაგრამ სტუდენტი დაასწრებს, კარლს დააპატიმრებენ, როგორც მკვლელობაში ეჭვმიტანილს, ამ ფაქტთან დაკავშირებით დაპატიმრებულები არიან სხვებიც. კარლი კვლავ საგიეთშია, შემდეგ ისევ ციხეში, სადაც ვითარდება პიესის ფინალური მოქმედება, მისი ძველი მეგობრებიც გვერდით კამერაში არიან. კარლს არ შეუძლია იგივე აიტანოს და ელოდოს განაჩენის ასრულებას, როგორც რამოდენიმე წლის წინათ.

აღსანიშნავია კარლის ბოლო მონოლოგი, რომელიც დაკვირვებაა სამყაროზე, ადამიანებზე — „ჩვენ ვსაუბრობთ და არ გვესმის ერთმანეთის... ჩვენ ვერ ვიტანთ და ვერ ვხედავთ ერთმანეთს... ჩვენ გვიყვარს და არ ვიცნობთ ერთმანეთს... ჩვენ ვკლავთ და ვერ ვგრძნობთ ერთმანეთს... ნუთუ ასე იქნება ყოველთვის? ყოველთვის? მე მივდივარ შენგან შეშლილო სამყარო!“... და თავს იკლავს. კილმანის

მკვლელს მალე იპოვნინ, პატიმრებსაც განათავისუფლებენ.

ერნსტ ტოლერის ეს პიესა ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა. მწერლის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას თვალს თუ გადავავლებთ, ბევრ მსგავსებას აღმოვაჩინებთ. ტოლერმა განიცადა ის ფსიქიური ზეწოლა, სულიერი კრიზისი, რაც მისი გამირებისათვის და კერძოდ, კარლ ტომასისათვის იყო დამახასიათებელი.

ტომასი რევოლუციონერია. იგი ფსიქიატრიული საავადმყოფოდან გამოსვლის შემდეგ ჭბრუნდება რეალურ ცხოვრებას, სადაც სამყარო მას აბსურდული ეჩვენება, ირგვლივ კი უსამართლობაა გამეფებული. ყველა გზა ხალხის გამოღვიძებისა ტყუილი იყო. ვინ იბრძოდა და ვინ აღმოჩნდა საპატიმროში. სამყაროში ქაოსი და განუყიებლობაა. ზოგიერთი ეგუება ამ სამყაროს. კარლი კი ამ სამყაროში მარტოა. იჭრება ძალზე პოპულარული თემა — მარტოობის ტრაგედია. ერთ-ერთ ეპიზოდში კარლი რადიოს უსმენს და მისგაოცებას საზღვარი არა აქვს. იგი ხედავს პროგრესს ტექნიკაში, ადამიანთა სულელებში კი ვერა. სწორედ მარტოობა იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ კარლი თვითმკვლელობით ამთავრებს სიცოცხლეს, ხოლო შემდეგ ტოლერსაც მისი გამირის ბედი ეწვევა.

კარლ ტომასმა, ისევე როგორც ტოლერმა რწმენა დაკარგა პროლეტარიატის რევოლუციური ძალებისადმი. რევოლუციური ფრაზეოლოგია ტალღასავით იტაცებს მასებს, მაგრამ ვერ წვდება სულის სიღრმეებს. მასა იქცევა ბრბოდ, ამიტომ ყველაფერს ეუფლება სტიქიურობა, სინამდვილის არარეალური განცდა. საკმარისია დაფიქრება, ანალიზი და გამირის თვალწინ იშლება ადამიანთა გაუტანლობა და სიცრუე, მოჩვენებითობა და პირადი კეთილდღეობისათვის ბრძოლა. ეს არის ის სოციალური და ფსიქოლოგიური საფუძველი, რომელიც გამირში იწვევს სინამდვილის გაუცხოებას.

სწორედ კარლის ცხოვრების რიტმი მისი ხასიათის ექსპრესიულობა, არნოსტოლერის პიესის განსხვავებული რიტმის, მისი რიტმისა და საერთოდ, ცხოვრების წესის თავისებულება.

პიესა წარმატებით იდგმებოდა მსოფლიო თეატრების სცენაზე, უპირველესად კი გერმანულ თეატრში. ამ პიესის განხორციელება დაკავშირებულია პისკატორის სახელთან, რითაც გახსნა თავისი თეატრი 1927 წელს ბერლინში პოლენდორპლატცეზე.

პისკატორის ახალ თეატრს გააჩნდა ახალი მსოფლმხედველობა, ეძებდნენ ახალ თემებს. „ახალი მსოფლმხედველობა“ პისკატორისათვის ნიშნავდა ადამიანის ფუნქციას რევოლუციის თეატრში.

ადამიანს მთავარი ფუნქცია აკისრია. მთავარია მისი დამოკიდებულება არა საკუთარ თავთან ან ღმერთთან, არამედ საზოგადოებასთან. „სადაც ჩნდება ადამიანი, იქ იქნება მისი კლასიც, ფენაც“<sup>7</sup> ამიტომ პისკატორს სურდა აეღო ისეთი პიესა, რომელსაც ახლოს იყო მათ იდეებთან. პიესის არჩევის შემდეგ პისკატორმა ყურადღება „პოპლაზე“ შეაჩერა. წაკითხვისას გამირის სახემ გამოიწვია გაღიზიანება, მას აღანაშნულავენ პასიურობაში და ბუნდოვანებაში, კარლი საგიეთიდან გამოსვლის შემდეგ გულგატეხილია, კარგავს პერსპექტივას და საკუთარი სურვილით ტოვებს ქვეყანას, ამიტომ იყო პიესა ჰესიმიისტური, რის გამოც ტოლერს ხშირად აკრიტიკებენ. კარლი არ იყო შეგნებული პროლეტარი, მაგრამ მაინც ყველაზე უფრო ახლოს იდგა მუშათა კლასთან, ვიდრე დანარჩენი მოქმედი პირები. პისკატორს სურდა წარმოეჩინა კარლის ცხოვრების გზა საგიეთიდან თვითმკვლელობამდე.

პიესაზე მუშაობისას დიდი ყურადღება ექცეოდა რემარკებს, სადაც ბევრი რამ ზუსტად და დეტალურად არის მინიშნებული. ავტორს პიესაში მითითებული აქვს სცენის განლაგება. პისკატორის დადგმაშიც გამოყენებული იყო ახალი ტექნიკური მიღწევები, ახ-



ალი ფორმები მოითხოვდა ტექნიკურად ახლებურ სცენას. მაყურებლისათვის უნდოდათ ეჩვენებინათ არა ფერადოვანი დეკორაცია, არამედ კონსტრუქცია. ამის გაკეთება საკმაოდ ძნელი იყო.

მოქმედების ადგილად მოგონილი იქნა მრავალსართულიანი შენობა. ამ სახლის პროექტი უნდა ყოფილიყო დიდი, დაფარული მაყურებლისაგან კინოეკრანით, ნაჩვენები იქნებოდა ფილმი, ამას მოითხოვდა თავად პიესა, სადაც კინოინტერმედის სახით ჩართულია პატარა-პატარა ეპიზოდები, რომლის საშუალებითაც თვალნათლივ წარმოჩნდება მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოვლენები. ამბავი 1917 წლიდან 1927 წლამდე. 1919 წლის ვერსალის ხელშეკრულება — 1921 წლის ფაშის იტალიაში, ეს ფონი საშუალებას გვაძლევდა წარმოგვედგინა თუ რა ხდებოდა სამყაროში. ამ ფონზე კი მაყურებლისათვის უნდა ეჩვენებინათ რვა წლის განმავლობაში საზოგადოებისაგან იზოლირებული ადამიანის შეჯახება თანამედროვეობასთან. კინოს შესვლა ცოცხალ თამაშში უნდა მომხდარიყო ბუნებრივად. შვიდი წუთის მანძილზე უნდა ენახა მაყურებელს კარლის ცხოვრების რვა მოუსვენარი წელი, ამისთვის სპეციალურად შექმნილი იყო დოკუმენტური სცენარი, გადაღებული იქნა დაახლოებით 3000 მეტრი ახალი ფილმი, რომლისგანაც მხოლოდ ნახევარი იქნა გამოყენებული. სცენის კონსტრუქცია მსახიობებს გარკვეული პრობლემების წინაშე აყენებდა. ამ გრანდიოზულ დეკორაციებში მსახიობები ერთხანს თავს დაკარგულად გრძნობდნენ, თუმცა შემდეგში შეეჩვივნენ.

პისკატორი იგონებს, რომ სპექტაკლის მზადების პროცესში ზშირად მოდიოდნენ მხატვრები, ყურნალისტები, იღებდნენ ფოტოებს, ინტერვიუებს, სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა. ახალგაზრდა პროლეტარები მღეროდნენ „ინტერნაციონალს“. სპექტაკლის ბოლოს კი პოლიტიკური დემონსტრაც

ციები იყო. ჩვენ ვერ ვიფიქრებდით, რომ პიესა რეპერტუარში სამ კვირაზე მეტხანს დარჩებოდა — აღნიშნავს პისკატორი.

პრესამ სპექტაკლი ორ მხრივად შეაფასა — პოლიტიკურად და მხატვრულად. მხატვრული მხარე უდაოდ დიდ წარმატებას იმსახურებდა, ხოლო რაც შეეხება პოლიტიკურ მხარეს, სპექტაკლის შეფასება იყო დადებითი და უარყოფითი.

1927 წელს მოსკოვში რევოლუციის თეატრმა დადგა ეს პიესა (რეჟ. ვ. ფეოდოროვი). ფეოდოროვმა შეცვალა სახე ცენტრალური პერსონაჟისა და გადააკეთა ფინალი, სადაც ტომასი თავს არ იკლავს, არამედ მიდის იმ აზრამდე, რომ აუცილებელია ბრძოლა პროლეტარტაა რევოლუციის წინაშე. მისი იდეოლოგიური ზეწოლა პიესაზე. მისი ტენდენციურობის ხაზგასმე. ვფიქრობ, მკვეთრად გამოჩნდა კომუნისტური პოლიტიკის ძალდატანება პიესის იდეაზე.

ქართულ თეატრში მოხდა ამ პიესის საფუძვლიანი მონტაჟი, მაგრამ არა იდეოლოგიური ტენდენციის გამაფრების მიზნით, თუმცა ახლებური ფინალით სპექტაკლი ოპტიმისტურად ქდებოდა.

ქართველი საზოგადოებისათვის მიუღებელი იყო პიესის ფინალური სცენა, ამიტომ კარლ ტომასის სახეში ახალი თვისებები შეიტანეს. შალვა მაქავარიანი წერს: „კარლ ტომასი, მუშათა კლასის საქმისათვის თავდადებული, მებრძოლი, მამაცი, უაღრესად პატიოსანი და უმწიკვლო ადამიანი, ფაქტიურად ინდივიდუალური ტერორის მომხრეა და ანარქისტულად განწყობილი. სწორედ იმიტომ, რომ იგი ჰეშმარტი რევოლუციური ბრძოლის ბუნებას იცნობს, პირველივე დამარცხების შემთხვევაში სასოწარკვეთილებას ეძლევა და თავს იკლავს“.<sup>8</sup>

პიესის ფინალის შეცვლა დროის ფაქტორით იყო განპირობებული. პიროვნების რევოლუციური ამბოხი იკითხებოდა არა როგორც კარლის ხასიათი, არამედ როგორც სიმბოლო, ამით

იდეოლოგიური ტენდენციურობა იკრებოდა ხასიათში, მის პოზიციაში.

გავიდა წლები და დღეს ნათელი გახდა რევოლუციურ ცვლილებათა მწარე შედეგები. რევოლუცია ანგრევს, ანადგურებს ყველაფერს. იგი არ არის აღმშენებლობითი ბუნების. ხალხმა თავის თავზე იწვნია ერთი სისტემის (კომუნისტური) რევოლუციური მსხვერვის შედეგი. ძველი დაიშხვრა — ახალი ვერ შეიქმნა. ეს სიტუაცია ახლოს არის ტომასის მსოფლმხედველობასთან. პიესის რევოლუციურ, სამიტიზგო ფრაზეოლოგიაა პრაქტიკულად ადამიანის ბედნიერება არ მოჰყვა. კარლის განცდები თანახმიერ გამოძახილს პოულობს თანამედროვეთა განწყობილებაში. მარჯანიშვილის სპექტაკლმა ადამიანებს მომავლის იმედი ჩაუსახა. თვითმკვლელობის, ფსიქიკური მოშლილობისა და შოკური განცდების საშუალოში შეუძლებელია ხანგრძლივი ცხოვრება. ამიტომ მარჯანიშვილის სპექტაკლის სტრატეგიული გამოჩნულობა სცილდება „დროის ლოკას“ და ფართო განზოგადებას იძენს.

კოტე მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას სცენის მოწყობას უთმობდა. ქუთაისის თეატრში (ძვ. თეატრი) მეტად პატარა იყო სცენა. ამის გამო წინააღმდეგობებს ქმნიდა. დოლო ანთაქეს თავისი გეგმა გაუცვნია მარჯანიშვილისათვის. საკითხი ეხებოდა სცენის გადაკეთებას. „კოტეს მოეწონა ეს აზრი და სცენის მუშა სერგო ჭილაძე იხმო. მეორე რეპეტიციის დროს მსახიობებმა საოცარი რამ ნახეს. პარტერის ზემოთ ცეკვის პატარა მიედანი იყო გაკეთებული. რესტორნის სცენის დროს მოცეკვავე წყვილები გამოდიოდნენ. სცენის რეკონსტრუქცია ისე იყო აგებული, რომ თითქმის შეუძველელად იდგა, მაგრამ რამდენიმე წუთის განმავლობაში ასულ უბრალო ცვლილებათა მეოხებით ციხის საკინდან იგი გარდაიქმნება ექიმის კაბინეტად, ხან ფეშენებელურ ოტელად, ხან კი საპოლიციო უბნის ოთახად და ისევ ციხედ“<sup>9</sup>. ეს დამახასიათებელი იყო

ექსპრესიონისტული სცენოგრაფიისათვის.

დავით კაკაბაძის მხატვრულ რამება დიდ შეფასებას იმსახურებდა. ერთ-ერთი რეცენზენტი აღნიშნავს: „დ. კაკაბაძის გაფორმება უბრალო, მეტისმეტად ეკონომიური („კონსტრუქტივისტული“) და მიზანშეწონილი არის. ერთი და იგივე „ტილო“ სხვადასხვა განათებაში ან სხვადასხვაანირად მოხმარებული, სრულიად სცვლიდა სცენას. სასიხარულოა, რომ „დეკორაციები“ თანდათან კვდება და მათ ადგოლებს იკავებს მასალის, ხაზის და ფერის მოხერხებული კომბინაცია“, რაც დ. კაკაბაძის დიდ ფანტაზიაზე მეტყველებდა.

მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას ფერთა თამაშს უთმობდა. უჩხვიძე იგონებს: „პოპლას“ გენერალური რეპეტიციები რომ დაიწყო, თითქო ყველაფერი მზად იყო, ერთ-ერთი „შავი“ რეპეტიციის დროს, კოტემ თურმე ყველა მსახიობი დაითხოვა დარბაზიდან, თვითონ ჩაიკეტა რეჟისორთან და განათებულ ინჟინერ ხარიკოვთან ერთად და როდესაც აქტიორებს დაგვიძახეს და დარბაზში შევედით, ჩვენ ვეღარ ვიცანით ის უბრალო, ნაცრისფერი ოთხკუთხა ყუთები, რომლებიც დეკორაციებს წარმოადგენდნენ“<sup>10</sup>.

სინათლის ფერებისა და კინოსაშუალებათა გამოყენება ქმნიდა მხატვრულ ეფექტს. აქ არ იყო ჩვეულებრივი „მხატვრული სინათლე“, არამედ ექსპრესიით სავსე ფერთა განლაგება. იგი არაჩვეულებრივ გარემოს უქმნიდა მსახიობებს. ეს იყო თეატრში იმ ახალი გზების ძიების გაგრძელება, რომელიც ექსპრესიონისტულ დრამატურგიას მოჰქონდა.

დ. კაკაბაძე წერდა: „ახალი გზების ძიებამ მოგვცა სხვადასხვა მიმართულება და იდეოლოგია მხატვრობაში. მათში საყოველთაოდ ცნობილია ფრანგული, იტალიური ფუტურიზმი და გერმანული ექსპრესიონიზმი... მათი დედა-აზრია მაშინიზმი, ახალი ცხოვრების, ახალი ცივილიზაციისა და კულტურის,

ახალი აზროვნების, ახალი გრძნობიერების მიხედვით ახალი, ძლიერი ხელოვნების დამყარება“.<sup>11</sup>

რაც შეეხება გერმანულ ექსპრესიონიზმს, დ. კაკაბაძე განმარტავს: „ექსპრესიონიზმი წინააღმდეგია ბუნების პირდაპირი მიმბაძველობისა, ეძიებს საშუალებას გადმოგვეცეს ცხოვრების შინაგანი სახე. ის გასაოცარი გრძნობერებით აღიარებს ახალი კაცობრიობის არსებობას. ეს აზრი ახალი კაცობრიობის არსებობისა განსაკუთრებული სიძლიერით ისახება დრამაში და ლირიულ პოემაში. ექსპრესიონიზმის ცდაა: გადმოგვეცეს უნივერსალურ ფორმებში ადამიანის ნამდვილი საკაცობროო სახე, გარეშე ყოველგვარი შემოხვევითი და დროებითი პიროვნებისა“.<sup>12</sup>

გამოჩენილი მხატვრის მიერ ამოხსნილია ექსპრესიონიზმის არსი მხატვრობაში. ზუსტად არის შენიშნული სტილის სპეციფიკა და მისი კავშირი პოლიტიკურ ტენდენციასთან. ტენდენციურობა აქ დასაშვებად ხაზგასმულია, რადგან მათთვის უცხოა ნატურალიზმი. აქტიური პოზიცია ექსპრესიონისტთა მახასიათებლობაა. ამ მხრივ არც ტოლერია გამოწაკისი. უფრო მეტიც სწორედ მის შემოქმედებაში ვლინდება აქტიური პოლიტიკური პოზიცია. რასაც ქართველი რეჟისორი არ ამცირებს, პირიქით, ამძაფრებს კიდევ მას და ამით სპექტაკლს პირდაპირ უკავშირებს თანამედროვეობას.

„ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ კ. მარჯანიშვილის დადგმით ჰეშმარტად ნოვატორული სპექტაკლი იყო. ვგულისხმობ უპირველესად ფორმის ძიებათა სიახლეს. მასში გამოყენებული იყო კინო, რადიო და დიდი სარკეები. სარკეებში ჩანდა კულისებში მომხდარი მოქმედება. „სპექტაკლში მსახიობის მიერ კინოში დაწყებულ მოქმედებას ცოცხალი ადამიანი (მსახიობი) აგრძელებდა და პირიქით, იმდროინდელი პრიმიტიული კინოტექნიკის პირობებში ეს უდიდესი გაბედულება იყო“.<sup>13</sup>

სინთეზი კინოსი, რადიოსი, ფერების მხატვრულ ეფექტს ახდენს მაყურებელ-

ზე — წერს გაზეთი „კომუნისტი“. „მთავარი ის არის, რომ რიტმი პიესაში შენარჩუნებულია ბოლომდე და არ წყდება. ეკრანიდან სცენაზე გადასული აქტიორები ბუნებრივად განაგრძობენ თამაშს, კონსტრუქცია მარტივია, მაგრამ ისე მოხდენილად არის გაკეთებული, რომ გადააჭრილია მთელი რიგი ამოცანები“.<sup>14</sup>

ასე რომ, წარმოდგენაში მიღწეული იყო ნამდვილი სინთეზი. საკითხი ეხება მარჯანიშვილის სინთეტური თეატრის იდეის მასშტაბების გაზრდას, მისი რთული სახეობის შექმნას. ტექნიკურ საშუალებათა სიუხვე ძალზე ეფექტური იყო, მაგრამ გარკვეულად ართულებდა მსახიობის მდგომარეობას. ხდებოდა აქცენტების ძალდატანება. თუ სხვა წარმოდგენებში სცენაზე ყველაფერი კონცენტრირებული იყო მსახიობზე, სადაც უნივერსალური რეჟისორული ფანტაზია არსად ჩრდილავდა მსახიობს, „ჰოპლაში“ კინოს გამოყენებამ ერთგვარად შეცვალა ფუნქციებისა და პლანების განლაგება. დღის წესრიგში დადგა თუ როგორ შერწყმოდა კინოს მსახიობი, ანდა პირიქით, მათი ურთიერთმიმართების გარკვევა. სულ სხვაა კინოს ენა და სულ სხვაა თეატრისა. სცენაზე მაინც მსახიობი უნდა დარჩენილიყო მთავარი. ამ ამოცანას კი რეჟისორი წყვეტდა. კ. მარჯანიშვილმა მართლაც მარწყინვალედ შესძლო არტისტრათივის დაემორჩილებინა კინოცა და ყველა სხვა აქსესუარი.

მარჯანიშვილი შესანიშნავად ფლობდა სცენური ეფექტების საიდუმლოებს. მან ზუსტად იცოდა თუ რომელ მიზანს ცენას რა სახის მეტაფორა თუ დეტალი დაამშვენებდა. იგი „სინათლის სხივს“ განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა: „ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ახლებურად იყენებდა. ეს სხივი მაყურებელთა ყურადღებას ხან სიკვდილმისჯილთა გაქვავებულ სახეებზე მიაპყრობდა, ხან მსუბუქედ და ძალდაუტანებლად მოძრაობდა რესტორანში მოცეკვავე წყვილთა სახეებზე, ხა-

ნაც თეთრ კედელ-ეკრანს გამოჰკვეთდა კინოკადრების დემონსტრაციასათვის<sup>15</sup>.

კ. მარჯანიშვილი სცენის კონსტრუქციას და სხვა ტექნიკურ საშუალებებს უმორჩილებს სპექტაკლის ჩანაფიქრს, სტილისტურ მთლიანობას, ქმნის პარმონიას, რომელიც აერთიანებდა მსახიობისა და მხატვრის, მსახიობისა და კომპოზიტორის ურთულეს კავშირთა მთელ სისტემას. რეჟისორის ძლიერი ნებისყოფა ამ მთლიანობიდან ქმნის კონკრეტულსა და ზოგადის მხატვრულ სამყაროს. აქ ყველაფერს მსპეციალავდა ექსპრესიონისტული განწყობილება, რიტმი, როგორც ძრავა, ისე მართავდა სპექტაკლს. სწორედ იგი ქმნიდა განსაკუთრებულ ნერვიულ ატმოსფეროს, ამადლევებელ, პათეტიკურ განწყობილებასაც და დიდ ტკივილსაც.

უ. ჩხეიძე წერდა: „რეჟისორული ინტერპრეტაციით და დადგმის ტექნიკით ეს სპექტაკლი იყო, მაღალ საფეხურზედ და ამასთანავე მაქსიმალური სიმარტივის, —კინოსა და შუქის გამოყენებით ახალი და ორიგინალური. მარჯანიშვილმა კინო გამოიყენა თეატრში არა მარტო ეკრანით, არამედ სცენის კადრებად დაყოფის პრინციპით, სადაც დატული იყო პირველი (მსხვილი პლანი) და საერთოდ ხედებიც“<sup>16</sup>.

კ. მარჯანიშვილი წავიდა რთული სინთეზის გზით. მან სცადა სცენაზე ნივთების ამეტყველება.

კინოკადრები ერთმანეთს ცვლიდა მოქმედების მსვლელობის შესაბამისად. კინოეპიზოდები მარჯანიშვილმა გადაიღო ნატურიდან, სპეციალურად შექმნილ სცენარის მიხედვით. ეკრანზე მიმდინარე მოქმედებას სრულიად არ ჰქონდა ილუსტრაციული ხასიათი. სპექტაკლის მოვლენებში ჩართული კინო ხან განაპირობებდა მის მსვლელობას, ხან კი პირიქით, მათგან გამომდინარეობდა. უკვე პირველ სცენებში უჩვენებდნენ კადრებს, რომელშიც აღბეჭდილი იყო ხალხის აჯანყება...

„შემდეგ კადრებში ნაჩვენები იყო კარლ ტომასი, რომელიც ქუჩაში მოჰქრის, მისი სირბილი სავსებით გამარ-

თლებულია. რვა წლის მანძილზე სავსე ეთში დამწყვდელი კარლი ახლა თავისუფლებას ეგებება... ნაჩვენები იქნება როგორ შედის ტომასი სამინისტროში და როგორ ედავება შიკრიქს, როგორ ჩხრეკენ ევა ბერგის (ხ. კიჭინაძე) ოთახს... აქვეა ნაჩვენები სტუდენტი, რომელიც მინისტრს ესვრის და გაიქცევა, მას სროლით კარლ ტომასი დაედევნება“<sup>17</sup>.

სპექტაკლში უპირველესი იყო უ. ჩხეიძის როლი. მისი შესრულება განსაზღვრავდა წარმოდგენის ხასიათს. ასე რომ, სპექტაკლის წარმატებაში დიდი როლი სწორედ მსახიობს მიუძღვის. საერთოდაც, მარჯანიშვილისათვის მსახიობი იყო წარმოდგენის ცენტრი, მაგრამ რთული ტექნიკური საშუალებები, გამომსახველ ფორმათა სიუხვე, თეატრისა და კინოს ხერხთა სინთეზი, მხატვრული ექსპრესიის მოქნილობა და ეფექტები, არაჩვეულებრივი რიტმული წყობა, ტემპერამენტი, —ერთისიტყვით ყველაფერი. რაც გამოსახვის სფეროში ძვეს, სირთულეს უქმნიდა მსახიობს ორგანულად ეცხოვრა მასში და ამასთანავე განცალკევებულიყო ფიგურა. მარჯანიშვილთან მსახიობი სინთეზის სიმბოლოც იყო და ინდივიდიც. მსახიობის დრამატული ბუნება, მისი ფეთქებადი, ძლიერი ტემპერამენტი, არტისტული ვნება, პოლიტიკური ფრაზეოლოგია, რომელიც ახასიათებდა ხოლმე ამგვარ პიესებს. უ. ჩხეიძესთან ფსიქოლოგიურ სიღრმეებში იკითხებოდა, ქრებოდა სქემატიზმი, ივსებოდა სახე ახალი ფერებით, მდიდრდებოდა პლასტიკური ვესტი თავისი გამომსახველობით და ნერვიული ექსპრესიით. ეს ყველაფერი შესანიშნავად ავლენდა სპექტაკლის ხასიათს, პიესის მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციას, თავისებურებას, რაც ყველაზე უკეთ სწორედ უ. ჩხეიძის როლია შესრულებაში გამოვლინდა.

უ. ჩხეიძისათვის ტომასი უაღრესად საინტერესო „მასალა“ იყო. მსახიობს განსაკუთრებით იტაცებდა მისი ღრმა ფსიქოლოგიაში და ინტელიგენტურობა.

მაშ ხიბლავდა გმირის მდიდარი ემოცია და რომანტიკულობა. აქტიორულად საინტერესო იყო ისიც, რომ ტომასის ხაზი არ იყო ერთხაზოვანი, იგი ვანიცდიდა შინაგან სულიერ მოძრაობას. იგი „ვეითარდებოდა ნახტომით და მეც მკაცრი სხვაობით ვცდილობდი მომეცა მისი ხასიათი, როგორც აღვზნების, ისე დეპრესიულ მდგომარეობაში... ზშირად მის მოქცევას და მოქმედებას ზედმეტი ნერვიულობა და უცნაურობა ახასიათებდა, როგორც საერთოდ ავადმყოფ ადამიანს... კულმინაციური წერტილი მისი აღვზნებისა იყო მეასამე აქტში მკვლელობის განზრახვა და შემდეგ შეშლილობა“...<sup>18</sup>

კარლ ტომასის სახე რთული შესასრულებელი იყო: მსახიობი შთაგონებით მუშაობდა როლზე, ოსტატურად ძერწავდა გმირის ხასიათს, არც ერთი დეტალი არ უნდა ყოფილიყო მისთვის გაურკვეველი და უცნობი.

კარლის როლზე მუშაობის დროს უჩხეიძემ მიაკითხა ქუთაისის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოს, მაგრამ იქ ვერაფერი საინტერესო ვერ იპოვა, რადგან სულ სხვა ხასიათის ავადმყოფები დახვდნენ. უ. ჩხეიძის მემუარები, სადაც საუბარია მის მუშაობაზე, ტომასის როლზე დასაერთოდ, სპექტაკლზე, წარმოადგენს ძვირფას დოკუმენტს. თუმცა მემუარები ყოველთვის სუბიექტურია და ისტორიული ჭეშმარიტების პრეტენზია არა აქვს, იგი მაინც შეიცავს მდიდარ მასალას.

ა. ტოლერის ტომასის სახის გააზრებაში არის ბესიმისტური მსოფლგანცდა. მარჯანიშვილმა წარმოდგენის აქცენტი სხვაგვარად გაიაზრა. ვატეხილი და იმედგაცრუებული კარლ ტომასის თვითმკვლელობის შემდეგ მისი ამხანაგები სულიერადაც კი არ ეცემიან, არამედ საბოლოო გამარჯვების რწმენით შთაგონებული ახალი ბრძოლისაკენ მოუწოდებენ.

ყველაზე დიდი კამათი ფინალმა გამოიწვია. იყო აზრთა სხვაობა, ეს ვასაგებიც არის. კამათი ფინალში იდეურ აქცენტებს ეხებოდა. აქ კი „მარჯანი-

შვილი იცავდა ზოგად დრამატურგიულ კონცეფციას და არ არღვევდა პრესის სპეციფიკურ ექსპრესიონისტულ მხედველობას, მაგრამ მას არ შეეძლო ტოლერის დასკვნები გაეზიარებინა. მარჯანიშვილს არ „შეუღამაზებია“ კარლ ტომასი, არ „გაუწმენდია“ მანკიერებისაგან, ხელუხლებლად დატოვა გმირის ტრაგიკული აღსასრული, მაგრამ ამ აღსასრულში მან საჭირო კორექტივი შეიტანა“.<sup>19</sup> „სატუსალოში დარჩენილი რევოლუციონერები გმობდნენ თავისი ამხანაგის კარლ ტომასის თვითმკვლელობას და მოუწოდებდნენ ყველას თავადაწირული ბრძოლისაკენ“.<sup>20</sup>

პიეის ეგზემპლიარზე მარჯანიშვილის ხელით მიწერილია მუშა ალბერტ კროლის დასკვნითი სიტყვები, რითაც იგი თავის თანამებრძოლებს მიმართავს: „ნუ სტირინხართ, საჭირო არ არის... კარლი ჩვენგან წავიდა, მას გამძლეობამ უმეტყუნა, სიმბდალე გამოიჩინა, ცხოვრებას გაექცა... იგი მოკვდა. მან თვალი აგვიხილა... მაშ, კვლავ წინ, საბრძოლველად... ნუ ვიტანჯებით, გავწიოთ საბრძოლველად „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“!<sup>21</sup>

ეს უკვე სპექტაკლის ზეამოცანის ზუსტი გამოხატვაა, მისი აზრის წარმართველი, გამკვეთი ხაზია. „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ — არა მხოლოდ დროის ძარღვია, არა მხოლოდ პიესის შუქ-ჩრდილების კონსტრუქციის გადაადგილებაა, არამედ ახალი თაობის თეატრის ორიენტირიც.

სპექტაკლში საინტერესო სახეები შექმნეს: ვ. ანჯაფარიძემ, ს. ზაქარიაძემ, შ. ლამბაშიძემ, შ. გომელაურმა, ხ. ჭიჭინაძემ, ელ. დონაურმა, შ. ჩხეიძემ, ა. ჟორეოლიანმა, ც. წულუხიანმა, ი. ჯორჯაძემ, შ. ხონელმა, გ. კოსტავამ, ს. ჭელიძემ, ბ. მაღლაკელიძემ. უ. ჩხეიძის გარდა კარლის როლი განასახიერა გ. შავგულიძემ. აქტიორული ანსამბლით გამოირჩეოდა სპექტაკლი, ყოველ მსახიობს მოძებნილი ჰქონდა ზუსტი მხატვრული ფუნქცია. გ. შავგულიძისათვის დიდი რისკი იყო უშანგის შემდეგ გამოსვლა, მაგრამ მისმა ხალასმა ნიჟმა

აქაც გაიბრწყინა. აღსანიშნავია, რომ ამდენი ინიციატივების მქონე მსახიობები ისე გაერთიანდნენ, რომ თითოეული მთელის ნაწილიც იყო და დამოუკიდებელი ინდივიდებიც.

1930 წელს კოტე მარჯანიშვილის თეატრი უკვე თბილისში დამკვიდრდა. 1934 წელს კვლავ მოხდა ამ პიესის განახლება. გაზ. „კომუნისტი“-ს რეცენზენტი ვინმე ელ-ვი თვითონ დადგმის ფაქტს დადებოდად აფასებს, რადგან ტოლერის პიესა არამც და არამც არ დაკარგავს თავის აქტუალობას, არამედ დღევანდელ ეტაპზე იგი უფრო გამახვილებულია და პიესა მიდის მყარ ბლამდე, როგორც საბრძოლო მოწოდებაო. რეცენზენტი ასევე შენიშნავს უკეთეს სპექტაკლის აღმდგენელთა რიგ საკითხებში.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ სიკვდილის შემდეგ (1933) ამ პიესის აღდგენა არ იყო მხოლოდ ნოსტალგია დიდი რეჟისორის სპექტაკლზე. არსებითად 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან თეატრში წყდება ექსპრესიონისტული ნაქაღი. ქართულ თეატრში (და საერთოდ იმპერიის თეატრში!) თანდათან გაბატონდა მხოლოდ ერთი სტილი — რეალისტური სტილი, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმის იარაღი ეკრა, თუმცა კონკრეტულად არავინ იცოდა, თუ რას ნიშნავდა ეს რეალიზმი. რეალისტურის კანონიზაცია გზას უხშობდა სხვა მიმდინარეობებს. ექსპრესიონიზმიცა და სხვა იზმებიც იდეოლოგიურად საშიში იყო უკვე, ამიტომ ე. ტოლერის ამ პიესის დადგმას გარკვეული თვალსაზრისით ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა.

### შ ე ნ ი შ ვ ე ნ ბ ი :

1. უ. ჩხეიძე, მოგონებები, წერილები „ხელოვნება“, თბ., 1956, გვ. 72.
2. შ. მაკაეარიანი, ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია. თბ., 1973, გვ. 175.
3. დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა. თბ., 1966, გვ. 6.

4. ე. გუგუშვილი, კ. მარჯანიშვილი, თბ., 1972, გვ. 458.
5. დ. ანთაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 8, 9.
6. ე. ტოლერი, „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, ლენინგრადის ბიბლიოთეკა, 1928, გვ. 169.
7. ე. პისკატორი, პოლიტიკური თეატრი — მოსკოვი, 1939, გვ. 123.
8. შ. მაკაეარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 177.
9. დ. ანთაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 14.
10. უ. ჩხეიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76.
11. დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბ., 1983, გვ. 95.
12. იკვე, გვ. 95.
13. შ. მაკაეარიანი, დასახ. ნაშრომი, 1973, გვ. 178.
14. გაზ. „კომუნისტი“, 1929, 6 აპრილი.
15. ე. გუგუშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 461.
16. უ. ჩხეიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81-82.
17. ე. გუგუშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 460-461.
18. უ. ჩხეიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 83.
19. ე. გუგუშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 459.
20. უ. ჩხეიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 78.
21. ე. გუგუშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 459.

# პოეზის თეატრალური სამყარო



იოსებ გრიშაშვილი

## ნანა ღვინეშაძე

... თეატრს, როგორც იოსებ გრიშაშვილის პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს საგანს, მე არ ვეხები, ვეყრდნობი მხოლოდ მის პუბლიცისტურ მემკვიდრეობას.

ნ. ლ.

„ადამიანს კულისების მტკერი და სურ-ნელება აყმაწვილებს და ახალისებს“.

ანატოლ ფრანსო

„ალბათ ამით აიხსნება, რომ საზოგადოდ არტიტი უბერებელი და ნიჭდაუშრეტელია“ — იოსებ გრიშაშვილი.

— როგორ მიწოდდა არტიტიბა! — ესეც იოსებ გრიშაშვილის წამოძახებია. მართლაც, თეატრისადმი უფაქიზესი გაუწელებელი სიყვარული იცხოვრა პოეტმა და როგორც იგონებს, დიდ ქართულ თეატრთან შეხედრამ გადაწყვიტა მისი მომავალი. ნიშანდობლივია, რომ ეს შემთხვევა (და არა შემთხვევითობა) დაკავშირებულია დავით ერისთავის ფრიად გახმაურებულ დრამასთან „სამშობლო“.

ღიახ, შემთხვევითი როდი იყო ის,

რომ 1907 წელს ისანში ვალერიან გუცნიას ზელმძღვანელობით ქართული დანის მიერ გამართული წარმოდგენის დროს ალაჩოხში, ანუ სუფლიორის ჯიხურში, სწორედ 17 წლის სოსო აღმოჩნდა!

ჩვიდმეტისა კი იყო, მაგრამ მას უკვე მიღებული ჰქონდა სცენური ნათლობა ქალაქის განაპირა მუშათა თეატრის ქართულ წარმოდგენებში.

...მაშ გადავიდეთ შორეულში, — როგორც იტყოდა პოეტი, რომელიც წარსულის გაცოცხლების რეტროსპექტივის დიდოსტატია, და უფრო ნაბიჯ-ნაბიჯ გავადევნოთ თვალი სათეა-

ტრო ცხოვრებაში მის მიერ განვლილ გზას.

„ჩემის მონაწილეობით წარმოდგენას ვდგამდით ავჭალის აუდიტორიაში, ვეტყულის თეატრში, რენესანსის ბაღში, რუსული დრამატული სტუდიის დარბაზში, ხოლო იშვიათად ვერის აუდიტორიაში. დავდიოდით ახლომხლო სოფლებშიც: ავჭალაში, დილოშა, წყნეთში და სხვ.“

წყნეთში გლეხებმა პირველად იხილეს ქართული წარმოდგენა (ი. გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმის საფონდო მასალებიდან).

იოსებ გრიშაშვილის ეს ჩანაწერი ჩვენი საუკუნის დასაწყისის თბილისის თეატრალურ ბოპემას ეხება, რომელსაც სიყრმიდანვე ეზიარა სწავლავანათლებლებზე გულწაყლულად დარჩენილი ობოლი. ასე რომ, იგი თანაბრად ეთაყვანებოდა პოეზიისა და თეატრალური ხელოვნების უმშვენიერეს მუზეებს.

მე პოეტი ვარო, — თამამად ამბობდა იგი 1914 წელს დაწერილ ლექსში: „მე პოეტი ვარ! მომისმინეთ: ჩანგის ერთი თმით შევკრავ, შეგბოქავ ქვეყნელიდან ამომტყდარ ქარსა! მე პოეტი ვარ! ჩემის ლექსით და ჩემის რითმით ზღვას დავამშვიდებ, ზღვას მრისხანეს, ზღვას ბობოქარსა!“

მე არტიტი ვარო, არ უთქვამს, როგორ მინდოდა არტიტობაო, — კი! და აი, ამასთან დაკავშირებით ძალზე საინტერესოა ერთი ეპიზოდის გახსენება:

„როგორ მინდოდა არტიტობა, სცენაზე გამოსვლა რომელიმე როლში, მაგრამ მაშინდელი მსახიობები: ბაღაშვილი, სალაყაია, გელიკურაშვილი და სხვ. როლებს არ მძლევდნენ, პატარა ხარო, და მეც სუფლიორის ხულაში ობლად მჭდარი ცრემლით ვაწოდებდი სიტყვებს: მშურდა, რომ მათ ტაშით აჯილდოვებდნენ, მე კი არა! და რო-

გორ გამეხარდა, როცა ერთხელ გოგაშვილებმა (სცენის მოყვარე ცოლქმარმა სონამ და სანდრომ, ნ. დ.) სოსანას როლი შემთავაზეს აჯაკი წერეთლის პიესა „კინტოში“. ეს იყო ჩემი პირველი არტიტული ნათესავი. სოსანასთანა ტიპები ხშირად მყავდა ნახული ჩვენს უბანში და ბუნებით მოკრძალებულმა, ალბათ, ძალიან თამამად შევასრულე ყარაჩოღელის როლი, რადგან სონა გოგაშვილისგან კოცნაც კი დავიმსახურე“.

ასე სასოებით იგონებს პოეტი პირველ თეატრალურ ნაბიჯებს, მაგრამ დიდ თეატრთან შეხვედრა სულ სხვა იყო!

ერთ დღეს ხმა დაირხა, რომ „მურაშკოს“ თეატრს ეწვევა ქართული დასი ვალერიან გუნჩის ხელმძღვანელობით და დადგამს დავით ერისთავის „სამშობლოს“ — მურაშკოს თეატრში კი ჭაბუკი სოსო მამულაშვილი სუფლიორობდა. ისანში გუნჩის დასის მიერ „სამშობლოს“ გამართვის წინ გამოიჩქვია, რომ არ გამოცხადებულა სუფლიორი ბეგლარ ბეგლარიძე. წარმოდგენას ხომ ვერ გადასდებდნენო და მოუთხოვიათ ადგილობრივი სუფლიორი. ადგილობრივი სუფლიორი კი, მოგეხსენებათ, ჭაბუკი სოსო მამულაშვილი გახლდათ, ჩინებული მოლექსე, მოკარნახე — უკვე საკმაოდ გაწაფული ეპიტაფიებისა და სატრაფილო ლექსების თხზვაში, სცენაზე უსაზღვროდ შეეყვარებული.

„მომძებნეს, წამიყვანეს და ჩამსვეს ალაჩრხში (ე. ი. სუფლიორის ბუღკაში). ორმა გრძნობამ დაუთმო ერთიმეორეს ადგილი: ჯერ ერთი ის მიხაროდა, რომ დიდ არტიტებს ვუკარნახებდი და მეორე კი — შიშის ხარს ვგრძნობდი, ვაითუ დავიბნე და ისინიც დავაბნო-მეთქი. როლი მხოლოდ სოსო ივანიძემ იცოდა, რომელიც სოლომონ ლეონიძეს თამაშობდა. ეს იმით შევიტყვე, რომ მან სცენის იატაკს ფეხი დაჰკრა, — ე. ი. ნუ მაწვდი და ნუ მი-



ში, როლი ზეპირად ვიციო. ეს შენიშვნა ხელად შევნიშნე, „უკურად ვიღე და დავღუძიე“ — ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსისა არ იყოს. დანარჩენებისათვის კარგი ჩამჭურჩენელი გამოვდექი“. (ტ. V, გვ. 79).

დაუყვირდით ამ გამოთქმას: „ჩამჭურჩენელი“, როგორ გამოხატავს მოკარანახის საქმიანობის ხასიათს — სიტყვის ლუქმასავით პირში ჩამჭურჩვის სიმარჯვეს — საუკეთესო მესხიერების წყალობით მას ბევრი პიესა, მითუმეტეს „სამშობლო“, ზეპირად ცოდნია და ესეც ხელს უწყობდა სიტყვის თუ ფრაზის დროულად მიწოდებაში.

„ზოგჯერ რემარკებსაც ვაწვდიდით მსახიობებს და განსაკუთრებით ვაქუნებდი კონის დრო რომ მოახლოვდებოდა: — „აკოცე, აკოცე...“

ხდებოდა კურიოზებიც: ერთხელ ეკატერინე გაბაშვილის პიესა „გუფერნანტკაში“ ჩაწერილი რუსული სიტყვები ვერ გაურჩევია და უხერხული გამოთქმა მიუწოდებია მსახიობ ართა ლოლუასათვის, რასაც სცენაზე მყოფთა სიცილი მოჰყოლია. ოღონდ ლეჟავას თვალზე კი ცრემლი შეუნიშნავს პოეტს — ეს გახდაო საბაბი „ოლოლისადმი“ მიძღვნილი პოეტური ციკლისა.

„სამშობლოს“ ჩვენ, მურაშკო-არაქქსიანის სცენისმოყვარენი ხშირად ვდგამდით სცენაზეო — განაგრძობს იოსებ გრიშაშვილი და ამას ხსნის იმით, რომ ხალხს უყვარდა ისტორიული პიესები, ხოლო „სამშობლოს“ განსაკუთრებით დიდი გავლენა ჰქონდაო ქართველთა გათვითცნობიერების საქმეში. „სამშობლო“ გახდა საბაბი დიდ თეატრში და დიდ არტისტებთან მოხვედრისა, რაც შემდეგში ჩემს უნივერსიტეტადაც გადაიქცაო.

ესეც ხომ ბეღია, ვალერიან გუნიას დასა რომ „მურაშკოს“ თეატრს ეწვია, მიზეზი კი თეატრის კორიფეების მუშათა რაიონებში მოღვაწეობისა იმ ხანად თბილისის დიდ ქართულ თეატრ-

ში წარმოდგენების აკრძალვა ყოფილა დარბაზის დაბზარული კედლების გამო, რისი შეკეთებაც ვაჰიანურებულა. გუნია დაინტერესდა ხარფუხელი ჭაბუკით, გამოკითხა ყოველივე და მისი ობლობა რომ შეიტყო, სამსახური შესთავაზა თავის კურნალში „ნიშადური“.

1908 წელს თეატრი ისევ დიდი ზემოთ გახსნილა (სასახლის ქუჩაზე, ახლანდელ გრიბოედოვის სახელობის რუსული თეატრის ადგილზე) კვლავ დავით ერისთავის „სამშობლოთი“ — ეს იყო იუჟინ-სუმბათაშვილის რეკომენდაციით გამოგზავნილი გიორგი არადელ-იშნენელის დებიუტი ხიმშიაშვილის როლში, მაგრამ ხიმშიაშვილის სცენური ხატის შექმნაში პოეტის მენსიერებაში ლადო მესხიშვილს ვერავენ ეცილებდა. იოსებ გრიშაშვილი უკვე ამ დიდი თეატრის მოკარანახეა, ერთად შევედითო განახლებულ ქართულ დრამაში მე და გიორგი ქუჩიშვილი, მე მოკარანახედ, გიორგი — არტისტად ჩვენი პოეტური კარიერის პირველ წლებში, ე. ი. 1907-08 წლებში.

რამდენმა პიესამ, რამდენმა სცენურმა სახემ გაიღვა ჭაბუკის თვალწინ. მისი შეფასება წრფელი და შეუმღებარია.

„...მე მიინც დამრჩა: და მგონი არასოდეს ამოვარდება ჩემი ხსოვნიდან — ლადო მესხიშვილის ხიმშიაშვილი. ორიოდე სიტყვა: თუმცა მე არ მინახავს ლადო ახალგაზრდობაში, როცა სხარტი ტანის და ხავერდოვანი ხმის პატრონი იყო.

პირველად 1904-05 წლებში 15-16 წლისას უნახავს ლადო მესხიშვილი „კაი გრაცხსა“ და „ახალ მოძღვრებაში“ ოპერის თეატრის სცენაზე, სადაც იმ ხანებში, ქართული თეატრის შენობის შეკეთების გამო, კვირაში ერთხელ იმართებოდა ქართული წარმოდგენები. მეორედ 1908 წელს, როცა ოდესიდან მოუწევიათ და სეზონის დასასრულს თბილისში შესანიშნავი გა-

სტროლები ჩაუტარებია ყოფილი არტისტული საზოგადოების შენობაში, ფოვენდელი რუსთაველის ქსახელობის თეატრში. ამ დაუფიწყარი შთაბეჭდილებებითაა შთაგონებული მისი მრავალი და მრავალი პუბლიცისტური თუ პოეტური სტრიქონი.

აი რას წერს ლადო მესხიშვილის შესახებ პოეტი:

„მესხიშვილამდე ჩვენი თეატრი გართობისა და სანახაობის ადგილი იყო. მესხიშვილის შემდეგ ამ სანახაობას გრძნობა — აზროვნებაც დაემატა“. ლადო მესხიშვილს უკავშირებს ქართული თეატრის რეპერტუარის გამდიდრებას — მან შემოიტანა ჩვენს სცენაზე შილერისა და შექსპირის სურნელებათ.

„ლადოს ბევრი მოწაფე დარჩა. მაგრამ მეორე ლადობა ვერაინ დაისაკუთრა“ — დასძენს იოსებ გრიშაშვილი და ეცოტავება მისთვის სიტყვა „ნიჰიერი“, „ნიჰიერი მსახიობი ბევრი გვყავდა ძველად, მაგრამ ლადოსთან მსახიობი კი არც ერთი“ და ერთ პიკანტურ დეტალსაც გვიმხვს: „ხალხს ისე უყვარდა, მის ფოტოსურათს ქალიშვილები გულზე ატარებდნენ — ავგაროზივით“.

რამდენ რამეს ხედავდა, გრძნობდა და აცნობიერებდა ჭაბუკი პოეტი სუფოლორის ნიჰარიდან. მას ხომ აქაც სიკეთესთან ჰქონდა საქმე, — სიტყვის გემო და ფერი კი მან ჩინებულად იცოდა, ამიტომაც იხსენებს ირონიით იმ კურორტულ შემთხვევებს, მსახიობის მიერ ტექსტის უცოდინარობას რომ მოსდევდა, რის გამოც სათქმელი მახინჯდებოდა. ეს ხან სასაცილო იყო, ხანაც სავალალო, ხშირად ნიჰარიდან შეუძახებია ხოლმე „უყურო“ მსახიობისათვის, სწორად მოუბარი კი შეუქრია. ამ მხრივ განსაკუთრებით აქებს ლადოს, რომელსაც როლი ყოველთვის ზეპირად ცოდნია. ცნობილია, რომ როცა დავით ერისთავმა რუსული თეატრიდან ქართულ სცენაზე მოიწვია (1881 წელი),

მესხიშვილს ქართული ლაბარაკი არ ეხერხებოდა, ამას მოგვიანებით აკაკ წერეთელიც გაიხსენებს, მაგრამ მალე შესანიშნავად დაუფლებია დედაენას, მის ბუნებას. იოსებ გრიშაშვილი აღნიშნავს, რომ მის მიერ ნათარგმნი პიესები ქართული ენის ბრწყინვალე ნიმუშებს წარმოადგენსო. ქართული ენის ლამაზინჯებაში პოეტი ხშირად თვით დრამატურგებსა და მთარგმნელებს აღიანაშაულებს. 1883 წელს ლადოს მიერ ჰამლეტის როლის სუსტი შესრულების მიზეზადაც შექსპირის ამ ნაწარმოების სუსტი ქართული თარგმანი მიაჩნია. მხედველობაში აქვს ანტონ ფურცელაძისა და ლავრენტი არდაზიანის თარგმანები, რომლებიც რუსულიდან თარგმნეს. მართალია, ფურცელაძისეული ვარიანტი — „ჰამლეტი დანიის პრინცი“, რომელიც ერთხელ წარმოადგინეს (1883 წლის თებერვალში) მიუხედავად ზოგიერთი უხერხული გამოთქმისა, არდაზიანისას ვერბოდა, მაგრამ ივანე მაჩაბლისეული „ჰამლეტი“ (1886 წელი) ქართული ლიტერატურის დიდ მიღწევად მიაჩნია.

„ცული ენით“ ნათარგმნი — ეს გრიშაშვილის გამოთქმაა. ასეთი პიესები ახალგაზრდა ლადოს სწორ მეტყველებას ხელს უშლიდა, ვიდრე არ გამოჩნდა ივანე მაჩაბელი, რომელმაც შექმნა ახალი ქართული ლიტერატურული ენა და განსაკუთრებით სასცენო ქართული ენა (გვ. 144. ტ. V).

სიყვარულითა და ფართული იუმორით აღწერს იოსებ გრიშაშვილი 1910 წლის მარტში (თბილისური სეზონის დამთავრების შემდეგ) ამხანაგობის შედგენას ლადო მესხიშვილის მეთაურობით. რეპერტუარი: „ჰამლეტი“, „ურთელ აკოსტა“ და „შავიბერი“ (ჩეხოვის მოთხრობებიდან გაკეთებული დრამა). სავსტროლო ქალაქები და დაბები: ბათუმი, ქუთაისი, ფოთი, სოხუმი, ჭიათურა, სამტრედიია, ზესტაფონი, ხონი — ეტი თვით.

დასის შემადგენლობას აღარ იკითხავთ? — თავად ლადო მესხიშვილი კოტე მესხი, რიონელის ქალი (მისი მეუღლე), პაშა შოთაძე, მარო მდივანი, კოწო ანდრონიკაშვილი, იუზა ზარდალიშვილი, ვასო ურუშაძე, ნიკოგვარაძე და მათთან ერთად იოსებ გრიშაშვილი.

„მე ამ დასის სუფლიორი ვიყავი (მშინდელი სასუფლიორო ეგზემპლარები ახლაც შენახული მაქვს)“. ქართული თეატრის მოღვაწეთა შორის ყველაზე ტანჯული სუფლიორი იყო. ამას დაეუმატოთ ისიც, რომ იოსებ გრიშაშვილი, როგორც მეორე სუფლიორი მცირე გასამრჩელოს იღებდა. იმ ხანებში თბილისის ქართულ დასს ორი სუფლიორი — ჰყოლია, ბეგლარ ახოსპირელი და გრიშაშვილი. ახოსპირელი, როგორც ქირველხარისხოვანი სუფლიორი, არ გაჰყოლია მესხიშვილის დასს პროვინციებში, დღე-ღამეში მანეთი მოუთხოვია, მე კი ათშაურიანი სუფლიორი ვიყავი, როგორც ახალგაზრდა და მცირესტაჟიანი.

თვით ლადო მესხიშვილს შეუთავაზებია მისთვის საქართველოს დაბაქალაქებში წაყოლა და „სიხარულით ფეხზე არ ვიდექი, რადგან დიღომს არ გავცილებოდი და ზღვა ხომ თვალითაც არ მენახა“. საგასტროლო პირობისამებრ ხარკების სიმციკრის გამო ეპიზოდური როლებიც უნდა შეესრულებინა:

1. „ქარდა სუფლიორობისა, მსახიობობასაც ვეტანებოდი. ერთი დიდი როლის მონატრული ვიყავი. ჩემს სიცოცხლეში სულ ლაქიებსა და გლეხის პატარა ბიჭებს ვთამაშობდი. მხოლოდ ერთხელ მოვიკალ ჩემი არტისტული ნიჭის ეინი, როცა ჩემს საღამოზე კავკასელი პეტრუს როლი შევასრულე აქსენტი ცაგარელის „ციმბირელში“ და ისიც ოღლა ლეჟავასთან ერთად (ის მაშკოს თამაშობდა). წარმოდგენა, რასაკვირველია კარგად ჩაივლიდა.

განსაკუთრებით კარგად ჩავატარეთ შეყვარებულთა სცენა...

ქუთაისის ნახევარი ამ კოლექტივის მოგზაურობის დროს შედისა. „ქუთაისმა პირველად გამიცნო როგორც მსახიობი. ეს იყო 1910 წლის 13 მარტს, ვთამაშობდი მეორე მესაფლავის როლს „ჰამლეტში“, პირველი მესაფლავის როლიც კი შემურდათ საწყალი სუფლიორისთვის“.

ორიზი დამატება: სამაგიეროდ, იმავე წელს, ქუთაისში შედიოთ თვის შემდეგ, მიუწვევიათ არა როგორც მსახიობ-სუფლიორი, არამედ როგორც პოეტი-დეკლამატორი. ეს იყო 1910 წლის 27 ოქტომბერს, ილია ქავკავაძის ტრადიციულ საღამოზე, რომელიც წერა-კითხვის საზოგადოების შეოხებით გამართულა და სიამაყით დასძენს, რომ თბილისიდან მხოლოდ ორნი იყვნენ მიწვეული — ის და ვაჟა-ფშაველა! იოსებ გრიშაშვილს წაუკითხავს ლექსი „მგოსნის საფლავი“. იმ საღამოს თურმე ოლივერ უორდროპი ესწრებოდა.

განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა გრიშაშვილის გულში ვალერიან გუნიას — როგორც მოღვაწეს, არტისტს, დასის წინამძღოლს და მამობილად მიჩნეულ ადამიანს, რომელმაც აზიარა დიდ თეატრალურ ცხოვრებას. მან იმ თეატრის მსახურად მოაქცია, ილიამ და აკაკიმ რომ აღადგინეს მკვდრეთით და ეროვნული მოძრაობის ამბიონად აკურთხეს. ვალერიან გუნია იყო სოსოს მეგობრე ამ საოცარ სამყაროში და გრიშაშვილიც მოძღვრად და მამად მიიჩნედა მის კეთილისმყოფელს.

თავის მხრივ ვალერიან გუნიაც რომ დიდად ემადლიერებოდა, ჩანს უკვე გამოჩენილი პოეტისადმი 1932 წელს მიძღვნილი ფოტოსურათის წარწერიდან: „იოსებ გრიშაშვილს (სოსო მამულაშვილს), ჩემს აღზრდილს, ჩემს საამაყო და სასახელო მოწაფეს და მეგობარს“. იქვე მიუწერია მისი სათაყვანო პოეტის — ილიას სიტყვები:

„შენზედ მოუხნობს კაცი და ქალი,  
ვისაც ენა აქვს, შენ ყველა გაქვებს,  
ვინი ახზავი დღესა მართალა  
ზღაპრად მიუფა ჩვენს შვილიშვილებს“.

და მართლაც, იოსებ გრიშაშვილის მონათბრობი ქართულ თეატრზე, მის საგარეო თუ საშინაო ამბებზე, დღეს ზღაპარივით საამო მოსასმენია, რადგან ეს ის თეატრია, რომელიც ჩვენ არ გვინახავს და რომლის ყოველ ქურუმს მსუყე ფერებით ხატავს პოეტი — ამიტომ შეიძლება თამამად ითქვას, რომ იოსებ გრიშაშვილი არა მარტო მემატიანეა ქართული თეატრისა, არამედ თეატრალური ხატუების იშვიათი ოსტატიც!

საილუსტრაციოდ მოვიშველიებ ფრაგმენტებს:

„... ელისაბედ ჩერქეზიშვილი ეკუთვნის ქართულ ოჯახს, რომელმაც ქართულ თეატრს ქართული სახე შეუნარჩუნა“.

პოეტი ელისაბედს იმ მანდილოსანთა გვერდით აყენებს, რომელთაც მიუხედავად უბირთა კილვა-კიცხვისა, მოქალაქეობრიობა გამოიჩინეს, სცენის კიბის საფეხურს შეახეს ნარნარი ფეხი და ამით საძირკველი ჩაუყარეს ქართველი მსახიობი ქალის გამოვლენის საქმეს. ნატო გაბუნია-ცაგარელისა, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ბაბო ავალიშვილისა და ელისაბედ ჩერქეზიშვილი იყვნენ ეს პირველი მერცხლები...

„... ლიზას არ ჰქონია არც წინასწარ გავლილი სკოლა, არც სათეატრო წრე და მომზადება. ინტუიცია და ბუნებრივი ნიჭის დოვლათიანობა კი საკმაოდ ჰქონდა...“

„ლიზას ქანრი თავისებურია: განსაკუთრებულ, ჩერქეზიშვილური“. და ასეთი ფაქიზი პარალელი:

„ელენონრა დუხემ თავისი ძვირფასი გრიმის ყუბი მერი პიფორდს უანდერძა. ლიზას არ მიუღია ასეთი არმალანი. მან ნიჭიერად განაგრძო ნატო გაბუნიას გაკაფული გზა და ყოველ-

თვის ღირსეულად ატარებდა ხანუშას მოხდენილ ქათიბს“ (33. 203, ტ.5).

პოეტური ქათინაური როდია. მომდევნო სიტყვებიდან ჩანს, რომ არა მარტო სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც მოხდენილად იცვამდა:

„ივანე მაჩაბლის ცოლის და ცოლისდების გარდა, ისე არავის უხდებოდა ქართული ტანისამოსის ტარება როგორც ლიზა ჩერქეზიშვილს. ამ ტანისამოსში გამოწყობილს ისე არავის არ უხდებოდა ქართული ლეკურის თამაში, ხელების გაშლა და ჩამოვლა, როგორც ლიზა ჩერქეზიშვილს.“

ქართული კაბა, სარტყელ-გულისა პირი, ჩიხტი და კობი, დაბასმული ლეჩაქი ლიზას ტანზე სუნთქავდა რაღაც ჯადოსნური ძალით და სათუთ ელფერს აძლევდა ქართველი ქალის ტრადიციულ ემხსა და მზეოსნობას. ცნობილმა ფოტოგრაფმა ერმაკოვმარამდენჯერმე გადაიღო ლიზას სურათი ღია ბარათებზე გასასყიდად. მოგზაურ ფრანგ მურიეს წიგნიც არის ჩახატული ლიზა, როგორც ქართველი ქალის ტიპიური გამოსახულება“.

ასე ჩახატა იოსებ გრიშაშვილმა ელისაბედ ჩერქეზიშვილის პორტრეტი, პორტრეტი პატიოსანი და შრომისმოყვარე მანდილოსანისა:

„... ის ძვირფასი თვალია, რომელიც მიწის გულიდან შემთხვევით ამოვარდება და ბედნიერი მგზავრი უტბად იპოვნის. ეს განძი ლიზა იყო, მგზავრი — ქართული თეატრისა“.

„... მისი ლეჩაქის შრიალში ქართლის ნამუსი ინახებოდა“..

„ლიზა ჩერქეზიშვილი — ეს ჩვენი ხალხის დარბაისლური დიმილი იყო, თბილი და მოციკროვნე“.

„ძველი და ახალი თეატრის ჩაუტეხელი ხიდი“..

„არ დარჩენილა თბილისში და მთელს საქართველოში ისეთი მიყრუებული კუთხე, სადაც ლიზა არ ყოფილიყო მიწვეული და ეს დღე საზეიმო დღეობად არ გადაქცეულიყო“ (გვ. 198).

რამდენ ასეთ საზეიმო დღეობას შესწრებია პოეტი, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მას, როგორც მწერალს, განსაკუთრებით მოსწონდა ჩერქეზი-შვილის ქალის მიერ, რომელიც ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო ამ საქმეში, ხალხური ლექსების გამოფენა, რაც დაუწყია მისი ქმრის, დიდი საზოგადო მოღვაწის ნიკო ხიზანიშვილი-ურბნელის წინადადებით და „ივერიასა“ და „თეატრში“ გამოუქვეყნებია თავის მიერ ჩაწერილი ხალხური შაირები, ანდაზები, გამოცანები. და პოეტი პატივს მიაგებს ჩამწერის ლიტერატურულ გემოვნებას. მაგალითიც იქვეა:

„წყალსა ნაფოტი მიჰქონდა,  
აღვის ხის ჩამონათალი,  
დადექ, ნაფოტო, შიამზე  
მოყურისა შემონათვალი“.

ეს ხალხის სიბრძნე ლიხას გამოტანილია პირველადო და იქვე შოკყავს მეორე ლექსიც, შედეგრი „ქართული ფოლკლორისა: „ვერცხლისამც თასად მაქცია“...

... იოსებ გრიშაშვილი იგავურად ასხენებს ერთი პოეტის ნათქვამს: „პოეტზე რომ წერო, მისი ლექსები უნდა გადმოიწერო“... მეც ასე მომდის.

იოსებ გრიშაშვილის სიტყვა აცოცხლებს ვალერიან გუნიას, ვასო აბაშიძის, ნატო გაბუნias, ნუცა ჩხეიძის, ალექსანდრე კარგარეთელის, მარო მდიენის, შალვა დადიანის, უშანგი ჩხეიძის სახეებს.

ვანო სარაჯიშვილსა და სანდრო ინაშვილს, გრიშაშვილის „ლიტერატურული საღამოების“ ერთგულ მონაწილეებს, ერთ-ერთ საღამოზე პირველად უმღერიათ დუეტი „აბესალომ და ეთერიდან“, რაც მანამდე საკონცერტო სახით არ სრულდებოდაო ცენენაზე და დასძენს:

— „ვანო და სანდრო — განუყრელი სახელებია ქართული ოპერის ისტორიისათვის, ვანო და სანდრო ერთ ტოტზე მობმული ორი ვარდია, ორი თვალის ერთი სინათლეა“.

ვანო შესთავაზა თურმე პოეტს დაეწერა ლექსი იტალიელი კომპოზიტორის ბონჯოვანის მუსიკაზე. ასე შეიქმნა ქართული-იტალიური „გენაცვალე“, რომლის ნოტებიც ვერ 1913-ში, შემდეგ კი 1925 წელს გამოიცა ყდაზე პირველი შემსრულებლის — ვანო სარაჯიშვილსა და ლექსის (სიტყვების) ავტორის იოსებ გრიშაშვილის ფოტოებითურთ.

1949 წელს პოეტს ჩაუწერია: „ამ 40 წლის განმავლობაში „გენაცვალეს“ ვინ არ მღერის და სად არ მღერიაან. და მას მღერიაან დღესაც, მაგრამ სულ სხვა ელფერი ახლავს ვანო სარაჯიშვილისა და ნიკო ქუმსიაშვილის ნამღერს.

უფაქიზესად ეხება პოეტის ფუნჯი და ყალამი კოტე მარჯანიშვილისა და ვერიკო ანჯაფარიძის პორტრეტებს — ქართული თეატრის გაზაფხულს უწოდებს იგი კოტე მარჯანიშვილს, ზოლო ვერიკოს — თავის გულის მსახიობს. მართლაც სიხარულის ნაბერწყლები სცივია მისი კალმის წვერს, როცა იგონებს 1919 წელს ჯაბადარის სტუდიაში 19 წლის ვერიკოს ბრევს პიესაში „სარწმუნოება“ და ქებას ასხამს მის მიერ განსახიერებულ ეგვიპტელი ქალის იაუმას როლს. უკვე პირველი როლით დაიმკვიდრაო განუთმეორებელი მსახიობის სახელი — მისი გრაციოზულობის ასაწერად ბესიკს იშველიებს: „მე არ შემიძლია მისი ნაკეთოვანი სხეულის აღწერა, ერთი სიტყვით, ვერიკო იმ საღამოს ბესიკ გაბაშვილის ლექსის „ტანოტატანოს“ განსახიერება იყო. ახლა ბაასი! თითქოს-ნიავემა ფოთლები შეაშრილაო. დგას ეს ეგვიპტელი ასული, დგას როგორც თბილი ქანდაკება და სათნის (მიხეილ ჭიაურელი) ასე მიმართავს: „მე შენ არ მიყვარხარ სათნი!“ (მაგრამ თითქოს შერცხვავო თავისივე სიტყვისა, ხელად მოტრიალდება და ალერსით გამოასწორებს თქმულს). „არა, მე შენ მიყვარხარ... გამოფხიზლდი, სათნი! ღმერთებმა მე ამირჩიეს მსხვერპლად ... მე უნდა შე-

ვწირო ჩემი თავი ნილოსს!“ რამდენი წელი გავიდა მას შემდეგ და ეს სიტყვები კიდევ მახსოვს...”

1956 წელსაა დაწერილი ეს „მოგონების ერთი ფოთოლი“ და რაოდენ ცოცხლადაა მასში შემორჩენილი ვერკოს ხატება.

„50 წელიწადია თეატრის ვიცი ვარ და ისეთი სიყვდილი სცენაზე, როგორც ეს ვერკოს ეხერხება, არ მახსოვს...”

ორიგინალურადაა გააზრებული 1923 წლის 2 იანვარს დაწერილი რეცენზია — რეპორტაჟი „მზის დაბნელება საქართველოში“, რომელიც დაყოფილია თავებად: „კახასთან“ — აუარებელი ხალხი. რუსთაველის თეატრის „ფოიეში“ — ყველას ღიმილი დასთამაშებს ტუჩებზე.

სცენაზე“ — ფარდის ახდისთანავე სცენაზე სიციცხლეა. თვალს ხიზლავს ვალერიან სიღამონ-ერისთავის დეკორაციები. სცენაზე უცოცხლდება ძველი თბილისის ერთ-ერთი უბანი. მთელი პიესა ეკრანის სისწრაფით მიდის...

ასევე გამოყოფილია მეორე და მესამე მოქმედებათა აღწერილობა.

... სცენაზე ალ. სუმბათაშვილის გამომჟღავნებელი კოტე მარჯანიშვილი (ხალხის მოთხოვნით, ნ. ლ.). ოვაციები. მარჯანიშვილი უსიტყვოდ ესალმება ყველას და განსაკუთრებით ქართული სცენის უზუცეს მსახიობს მაკო საფაროვა-აბაშიძისას, რომელიც მესამე მოქმედებაში სტუმრებში გამოდის. სცენაზე ლეკურს თამაშობს აგრეთვე ძველი მსახიობი ქეთო ანდრონიკაშვილისა, რომელსაც ერთ დროს ქართულ ცეკვაში ბადალი არა ჰყავდა... შემდეგ ასახელებს მსახიობებს და აქებს ვასო აბაშიძის, ნატალია ჯავახიშვილის, ნიკო გოციროძის, ალექსანდრე იმედაშვილის, ალექსანდრე სუმბათაშვილის და სხვათა ხელოვნებას.

ერთმა პოეტმა კოტე მარჯანიშვილს „ახალი ქრისტე“ უწოდა. აქ სრულე-

ბითაც არ არის გადაჭარბება. ასეთი პიესის ბოლომდე მოსმენას მხოლოდ მარჯანიშვილის ჯადოსნობას უნდა ვუმაღლოდეთ... აქვეა ცნობა გავით „მსახიობის დღის“ გაყიდვის შესახებ ანტრაქტზე თვით მოქმედ პირთა მიერ და ცნობა ზურაბ ანტონოვის ვინაობაზე.

ბევრ ასეთ დეტალს დრო წაშლიდა, მწერლის თვალი და გული რომ არა! იგი პრემიერის სრულ სურათს იძლევა.

ალარ შევჩერდებით იოსებ გრიშაშვილის თეატრალურ წერილებსა და ნარკვევებზე: „ილია ქაჭკაჭაძე და ქართული თეატრი“, „ა. ნ. ოსტროვსკი საქართველოში“ (ორივე 1937 წელსაა დაწერილი), „მაქსიმ გორკის „ნადირაონი“ (1938 წ.), „ქაღთული ესტრადის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა“, „ავექსენტი ცაგარელი“ და სხვა, რითაც შეივსო და გამდიდრდა ქართული თეატრის მატთანე.

... „ქართული თეატრი ჩემი განვითარების კერა იყო... თუ ჩემი გულის შინადასწავლაში რაიმე კარგი სუფევს, ეს ჩვენი კორიფეების სიახლოვის ნაყოფია...”

რა ბუმბერაზ მსახიობთა შორის ვტრიალებდი“...

იოსებ გრიშაშვილის თეატრალური ცხოვრება ვრცელზე ვრცელია.

...ძველი მწერლობის ემბაზში ნათელმიღებულს უწოდებს მას ნეტარსენებული კორნელი კეკელიძე; შემატეთ ამას ძველი თეატრის ემბაზში ნათელდებაც და მივიღებთ პოეტის სრულყოფილ პორტრეტს.

# ნატურალიზმი ქართულ თეატრში\*

მიხეილ კალანდარიშვილი

თუ რა იმალება სიტყვის სიღრმეში, მსმენელს მოსაუბრეზე უკეთ შეუძლია განჭვრიტოს; მკითხველს კი, თვით პოეტზე მეტად შესწევს ძალა ჩაწედეს მისი თხზულების იდეას...

აღიქსანდრე პოტენია

მოიწია ნაყოფის გამრავლების საათმა. ბიბლიაში აღწერილი ზილებების მსგავსად, ერთ ვაზს ათასი შტო ამოეზარდა, ყოველი რტო ათასი მტვენით დამძიმდა და ყოველი მტვეანი ათასი მარცვლით დაიხუნძლა. ჩვენი საუკუნის მეორე ათწლეულში ქართული მხატვრული კულტურა განვითარების ახალ გზას ირჩევს: ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა შეუპოვარმა, საყოველთაო ევროპულმა დინებამ, რომელმაც საიმედო ყლორტები გამოიღო. ახალი იდეა ზორცს ისხამდა. დაგროვდნენ სასიხარულო მოვლენები; ვანო სარაჯიშვილის თვითეული გამოსვლა დიდ ამბავს იწვევდა. დასასრულს მიუახლოვდა ქართული საოპერო პარტიტურის პირ-

ველი ნიმუში, სიახლეს ეძიებდნენ მხატვრობაშიც. საინტერესოა, ამ მხრივ არჩილ ჯორჯაძის შენიშვნა გ. გაბაშვილის ფერწერულ ნამუშევრებზე, რომლებშიც ჯერ კიდევ დაფრინავდა ნატურალიზმის სული: „ჩვენ უკვე გვექონდა ლაპარაკი გ. გაბაშვილის „ხევისურებზე“. აქ რეალიზმი გადაჭარბებულია. წითელი ფერი ისეთი სიუხვით მოუსვია პირი-სახეზე, რომ კანის ავადმყოფობა გეგონებათ...“<sup>1</sup>.

პოეზიაში, დრამატურგიაში და ზოგადად ლიტერატურაში ორი ტენდენცია გამოიკვეთა, რომელთა დაპირისპირება და მეტოქეობა უფრო მეგობრობაში და თანხმობაში გადაიზარდა, ვიდრე მტრობაში, ევროპისგან განსხვავებით. ერთი მათგანი ბრწყინვალედ ათავსებდა რეალიზმს ნატურალიზმთან, მეორე — ნატურალიზმსა და სიმბოლიზმს. პირველ განშტოებას წარმოადგენდა ე.

\* იხ. „ხელოვნება“ № 7, 1991; № 7—8, 1992; №№ 2, 3—4; 1993.



ნინოშვილის, შ. არაგვისპირელის, ნ. ლორთქიფანიძის, პ. ირეთელის და სხვათა შემოქმედება.

მეორეს — ი. გრიშაშვილი, ს. შან- შიაშვილი, შ. დადიანი, ტრ. რამიშვილი, ი. გედევანიშვილი და სხვანი. ზანდაზან ეს განშტოებანიც იზღარებოდნენ ერთიმეორეში, ერთობლივად აგროვე- ბდნენ სასიცოცხლო ტენს — ახალ ეპი- თეტებს, შედარებებს, მეტაფორებს. XX საუკუნის ხელოვნების გამორჩეულ ხერხებს, რომლებიც ესთეტიკური კრი- ტერიუმების ცვალებადობისა და ახალ მოულოდნელ ფორმათა ძიების შედეგად იშვნენ.

თუმცა რა საერთო გააჩნდათ, რო- დესაც პირველ შტოთა ნაყოფი ნიადა- გზე განურთხმელად ვერ მოიპოვებოდა. საყრდენს მოკლებულნი მიწის სიღრ- მეში ჩაზრდილიყვნენ, ხოლო მეორეთა კუნწულები ცაში გამოკიდულიყვნენ და, ვინც მას მიწის მოუწყვეტლივ მისჩე- რებოდა, ვერ აიცილებდა უკიდურესო- ბათა გაერთიანებას, რომელთა შორის ისეთივე უფსკრული გამოსჭვიოდა, რო- გორც ცასა და დედამიწას შორის. ისე- თივე უცხონი იყვნენ ერთმანეთისთვის, როგორც ცეცხლი და წყალი.

მოცემული ეტაპის თავისებურებად სწორედ ამგვარ წინააღმდეგობათა მოხ- სნის ტენდენცია უნდა ჩაითვალოს: უკ- იდურესობათა დაახლოება, ანუ ერთგვა- რი ზიარება ახალი ხელოვნების ჯერ კიდევ ამრუცნობ, მღელვარე სტიქიას- თან.

შესაძლოა სწორედ ამიტომ იყო მო- დერნიზმი საქართველოში რამდენადმე გარდასახული, ნაკლებად აგრესიული, შემწყვდარებული, უფრო თვინიერი, ვი- დრე დასავლეთში.

შემოქმედება დაპირისპირებამდე არც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სიტუ- აციის გამწვავებამ მიიყვანა. იგი ოფ- ურჩქნებოდა მოთმინების ნიშნით, სხვადასხვაგვარი მხატვრული იდეების აღქმისათვის მზადყოფნით. ახასიათებ- და სწრაფვა მოქნილ სახეთა მოსაპო-

ვებლად, შინაარსის სიმდიდრე და გა- დაწყვეტის ორიგინალურობა

1914 წელს კი ქვეყანას სიახლე მო- ევლინა: იშუა წმინდა სახით, ანკარა საწყისით, რაღაც სხვა, რამაც დაჩლუნ- გებულ წინააღმდეგობებს თავისი პირ- ველადი საზრისი დაუბრუნა, აღადგინა განუღებელი ცეცხლი. ეს „სხვა რა- ლაც“ გალაკტიონის ლექსთა კრებული იყო. სულისშემძვრელი პოეზია ქარ- ტხილივით შემოიჭრა და ახალი ათე- ლის წერტილად იქცა ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობაში. ამის შემდგომ გაცამტვერდა ცრუ ოპტიმიზ- მის ნაშთები, რომელიც ჯერ კიდევ ის- ტორიულ-პატრიოტული სომნამბული- შმის დროიდან იყო შემორჩენილი.

დაიწყო დეკადანსი. დაისადგურეს მარტოსულობის ხატებმა, ლამეებმა, ქა- რებმა, დაკარგულმა დრომ, სამყაროს უაზრობამ. პოეზიამ ლიდერობა იტ- ვირთა და ხელოვნების შემდგომი გან- ვითარება განსაზღვრა. დადგა დრო, აიხსნას მოდერნიზმი და დეკადენტობა— მოვლენები, რომლებიც ნატურალიზმმა და სიმბოლიზმმა წარმოშვა. უნდა აღი- ნიშნოს, რომ მათ გარშემო არსებული ლიტერატურა ერთობ ძუნწია, რაც ეთვალისცა, თუ თავისივალისწინებთ მათ მიმართ ყველა პოლიტიკური რე- ვიშმის დამოკიდებულებას. კომუნისტური ტოტალიტარიზმისათვის მოდერნიზმი და დეკადენტობა მიუღებელი იყო იდე- ოლოგიურ ასპექტში: შემოქმედების თავისუფლება, ფორმა — შინაარსის ფართო ურთიერთვარიანტულობა, ურ- წმუნობა და პესიმიზმი; ყველაფერი ეს, ვერაფრით ვერ ეწყობოდა სოციალი- ზმის პრინციპებიდან დასაშვებ გადახ- ვევას. რადგან ეჭვქვეშ აყენებდა ორი- ენტაციის საკითხს, ხელს უშლიდა ნა- ციონალური გამორჩეულობის იდეის ცხოვრებაში განხორციელებას.

საქართველოშიც, ყოველგვარი მცდე- ლობა ევროპულ მოვლენათა განხილვი- სა, თვითმყოფადობის შეღახვად აღიქ- მებოდა. დღესდღეობით, ჩვენს წინაშეა წინააღმდეგობრივი მონაცემები მოდერ-



ნიშნზე და დეკადანსზე. ყოველგვარი ანტირეალისტური ხელოვნებაში განიმარტება როგორც უნაყოფო და დაცეპული; ყოველგვარი რეალისტური კი როგორც პროგრესული და დემოკრატიული. ამაში რასაკვირველია ღრმა შეცდომაა, რომელიც აუცილებლად უნდა მოიხსნას.

პირველ ყოვლისა, რეალისტური არ ნიშნავს დემოკრატიულს თუნდაც იმიტომ, რომ ერთი მოვლენის ტიპიზაციით, ერთის ნიშნებს დანარჩენებზე ავრცელებს და პირიქით, არც ანტირეალისტური არ ხდება უფრო დემოკრატიული იმიტომ, რომ იდეურ შინაარსს უგულებელყოფს და ფორმათა დაშლა-გადალაგებისაკენ ისწრაფვის.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ისევ იბადება კითხვა: რა არის ხელოვნება—ცხოვრებისგან მოწყვეტილი ირეალური ჩუქურთმა, თუ მისი უშუალო ფოტოგრაფიული ანაბეჭდი? ისტორიული გამოცდილება ერთსაც ადასტურებს და მეორესაც. ფორმის მრავალფეროვნება, ხერხთა ფლობის ოსტატობა, მძალი პროფესიონალიზმი და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ყოველგვარი კულტურის აყვავების საფუძველია.

უცხო სიტყვათა ლექსიკონის უკანასკნელ გამოცემაში მოდერნიზმი საკმაოდ ზუსტად განისაზღვრება, როგორც „ზოგადი სახელწოდება XX საუკუნის ბურჟუაზიული ხელოვნების და ლიტერატურის მიმართულებებისა“<sup>2</sup>. ამ ფორმულირების მეორე ნაწილი, რომელიც ამტკიცებს მოდერნიზმების ექსპერიმენტატორობის არამოტივირებას, ჩემი აზრით, კიდევ უფრო სადავოა. ლექსიკონის ავტორები დეკადანსსაც იხილავენ, როგორც დაცემული ხელოვნების ზოგად განსაზღვრებას. უფრო რთულადაა საქმე ს. ოფეკოვის ცნობილ ლექსიკონში, სადაც მოდერნიზმი რატომღაც ფიგურირებს როგორც „ფორმალისტური მიმართულება“.

აკადემიკოსი მიხ. ლიფშიცი სამართლიანად თვლის, რომ მოდერნიზმის სათავე ნატურალიზმშია საძებნელი. აღ-

ნიშნავს რა ძმები გონკურების „ახალი ოპტიკის“ ფსიქოტექნიკის უდიდეს როლს, რისი წყალობითაც შემოქმედების არსი არა თვითონ სამყაროს მეტვლა, ხდება, არამედ შეცვლა მისი გამოხატვის საშუალებებისა. ამასვე იმეორებს მოდერნიზმზე ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული წიგნის ავტორი ს. მოქნიაგუნი. ამ განსჯის მცდელობის დასკვნას იძლევა ზოგე ორტევა — ი-გასეტი: „ფართო პუბლიკას, შენიშნავს იგი, აღაშფოთებს როცა ატყუებენ. იგი სიამოვნებას ვერ პოულობს.. ხელოვნების თვალწარმტაც სიცრუეში, რომელიც მით უფრო საოცარია, რაც უფრო აშკარაა მისი ცრუ ქსოვილი“<sup>4</sup>.

ამგვარ მოვლენათა გააზრების მოთხოვნილება შეინიშნება ქართველ ლიტერატურათმცოდნეთა შრომებშიც. ა. ხინთიბიძემ მოდერნიზმის საკითხს მიუძღვნა ერთ-ერთი თავი მეტად საინტერესო წიგნიდან, „გალაკტიონი და ცისფერყანწულები“.

მართალია, სადავო მგონია ის, რომ იგი მოდერნიზმს „მიმართულებას“ უწოდებს<sup>5</sup> გურამ ასათიანი საინტერესოდ შენიშნავდა, რომ „დეკადენტური ლიტერატურა საქართველოში... გამოხატავდა დადლილობის გრძნობას“, თუმცა უცნაურად ასრულებს აზრს: „რისი უფლებაც ქართველებს... არასოდეს არ ჰქონდათ“<sup>6</sup>.

რასაკვირველია, ისეთი კრებითი მოვლენები მსოფლიო მხატვრულ კულტურაში, როგორიცაა მოდერნიზმი, ავანგარდიზმი და დეკადანსი ერთ მიმართულებას ვერ წარმოადგენენ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მრავალს აერთიანებენ. მკვლევარი უფლებამოსილია ანალიზის პროცესში გამოჰყოს ნებისმიერი თავისებურება ამა თუ იმ ისტორიული მომენტისა, წამყვანი როლი რომელიც ცალკე აღებული მიმართულებებისა, მიმდინარეობისა თუ სკოლისა. მაგრამ, სასურველია მოდერნიზმისა და დეკადანსის ცნება არ შევავიწროვოთ. არ

შეიძლება მათი ზოგადი ხასიათის იკონორირება, რომელთაც XX საუკუნის ხელოვნების კანონზომიერებანი განსაზღვრეს. განა ვინმეს მოუეა თავში, რომ განმანათლებლობას მიმდინარეობა უწოდოს, ხოლო რენესანსს — სკოლა? სასურველია განვითავისუფლდეთ მსგავსი ტერმინოლოგიური ნონსენსისაგან.

ნატურალიზმი ქართულ თეატრში მხოლოდ მელოდრამატულობით არ ხასიათდებოდა. მიმართულების მნიშვნელოვან განმასხვავებელ ნიშნად, ჩვენს ნიადაგზე შეიძლება ჩაითვალოს მისი მიდრეკილება მოდერნისტულ „სამინელებათა“ თეატრისადმი, რაც მჟღავნდება როგორც ორიგინალური ეროვნული დრამატურგიის შექმნისას, ასევე რეჟისორულ ძიებებშიც. ამ გარემოებამ წარუშლელი კვალი დაატყო, განსაზღვრა ნატურალიზმის თავისებურება და შეალამაზა საუკუნის დასაწყისის სცენური კულტურა. ნ. ბერდიაევი მართალი იყო, როდესაც წერდა, რომ „კულტურის დეკადანსი, უზარმაზარ გამოცდილებას იძლევა და შეადებს უცნობს. დეკადანსის უძლეურება შესაძლოა მხოლოდ განსაზღვრულად და პირობითად ვამტკიცოთ. ხედვის უფრო ღრმა კუთხიდან, ანტიკური კულტურის... დეკადანსი ღრმად ნაყოფიერი იყო და ბევრი გაიღო ახალი ქრისტიანული სამყაროს სულიერი ცხოვრებისათვის“<sup>47</sup>.

ქართული თეატრის გზა და ეროვნული მხატვრული კულტურა საუკუნის დასაწყისში ორგანულად შეერწყა დასავლეთ ევროპულ დეკადანსს, დაბადა საკუთარი „შხამიანი ყვავილები“, დაქანცულობის გამოხატვა ამ ხელოვნებისათვის საპირისპირო იყო ისტორიულ-პატრიოტული ოპტიმიზმისა, რომელმაც კარგა ხანია რეალობა დაკარგა.

რაც შეეხება თეატრალურ ცხოვრებას, ისევე აგრძელებდა გამოცდილებას და ახარებდა მიმართულებათა და სტილითა ღრმევა. ამ მხრივ შეიძლება დავასახელოთ რამდენიმე სპექტაკლი, წარმოდგენილი როგორც ნატურალისტური სურათის ანაბეჭდი. მათ შორის ყუ-

რადლებას იმსახურებს ჰაუსტმანის დრამის „მზის ამოსვლის წინ“<sup>48</sup> დღეა, რომელიც განახორციელა მოსკოვიდან დაბრუნებულმა ვ. შალიკაშვილმა. იგი უხალისოდ შეუდგა რეჟისორის მოვალეობას. დრამატული საზოგადოების მმართველობაზე განაწყნებული ახალგაზრდა რეჟისორი, რომელსაც სტანისლავსკისთან სტაჟირება შეუწყვიტეს, ბუზღუნებდა და მოთქვამდა. ოცნებობდა როგორღა ფულის მოვნაზე, რომ მოსკოვში დაბრუნებულიყო, მაგრამ ამ განზრახვას ასრულება არ ეწერა.

გავა რამდენიმე წელი და ქართული სცენის აღიარებული მეტრისტის იხევ დიწყებენ ფულის შეგროვებას, მაგრამ არა მოსკოვში გასამგზავრებლად, ეს ფული ვალ. შალიკაშვილს მადღიერი მაყურებლისგან გადაეცა უკეთესი საკვებისთვის, რათა გაეძლო მოძალეებული ჭლექისათვის. ყოველ შემთხვევაში მხატვარმა სიცოცხლის ბოლომდე მოახერხა ეთქვა ის მთავარი, რაც აღელვებდა და შექმნა სპექტაკლი-ფეერია „სინათლე“, ჯადოსნური სიმბოლიზმის ნიმუში, რომელმაც უამრავი სიხარული მოუტანა დიდებს და პატარებს პირველი მსოფლიო ომის მძიმე დღეებში.

ჰაუსტმანთან დაბრუნება იუწყებოდა ნატურალიზმისადმი ერთგულებას. დიდი გერმანელი მწერლის პირველ დრამატულ ნაწარმოებზე დადგმული სპექტაკლი თითქოს უკან ეწეოდა ნაცნობ, საუკუნის პირველ წლებში გავლილი გაკვეთილებისაკენ ცუდ მემკვიდრეობითობაზე, ალკოჰოლიზმზე, მდიდარ მღაბითთა უზნეობაზე. კრიტიკოსი, რომელიც გამოეხმაურა სპექტაკლს სოციალ-დემოკრატების ორგანოში „სახალხო გაზეთში“ შთაგონებით მსჯელობდა პიესის მთავარ პრობლემატიკაზე: „ამ დაწყებულ ბუდეში ყველანი დეგენერატებად გამზდარან... ჰოფმანის ცოლი, ქალი, ლოთი და გარყვნილი კრაუზესი, რომელიც იქამდე დაცემულა, რომ მზად არის თავისი საკუთარი ქალიც კი გააუპატიუროს, — შთამომავლობით აღ-

კოპოლიკია... მშვენიერი იყო ქანი დავით-  
თაშვილი ელენეს როლში, სულიერი  
დრამა დეკენრატის ოჯახში აღზრ-  
დილი... გასაოცარის ხელოვნებით ვა-  
დმოგვცემდა სულიერ ტრაგედიას“.<sup>8</sup>

მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის მი-  
ზანი სხვა იყო. ვალ. შალიკაშვილმა მა-  
სში დამწეები მსახიობები დააკავა,  
რათა არობირებულ მასალაზე აეხსნა  
და გადაეცა მათთვის სტანისლავსკის-  
თან მიღებული გაკვეთილები: თამაშის  
ტექნიკა, საშემსრულებლო ელემენტე-  
ბი. ეს ამოცანა წარმატებით გადაწყდა  
სპექტაკლში.

ქართულ თეატრში ნატურალისტური  
სპექტაკლი საკმაოდ მეტი როლენო-  
ბით იყო. ხოლო მათ შორის მკაფიოდ  
გამოირჩევა შოთა დადიანის პიესა  
„განწმენდის სასახლე“, რომლის დად-  
გმითაც განახორციელა ვ. შალიკაშვილ-  
მა თავისი ბენეფისი 1911 წლის 17  
თებერვალს, ზუთშაბათს. დღესდღეობით  
შოთა დადიანი თითქმის მივიწყებულია.  
მისი სახელი ნახსენებია ალბათ მხო-  
ლოდ ვ. ციციშვილის სტატიაში „ქარ-  
თული ლიტერატურის ისტორიის“ მე-  
ხუთე ტომიდან. პირველი ცნობა სპექ-  
ტაკლზე შოთა დადიანის პიესის მიხე-  
დვით, გამოჩნდა გაზეთ „თემის“ ქრო-  
ნიკაში, სადაც იუწყებოდნენ, რომ „17  
თებერვალს, ქართულ თეატრში წარმო-  
ადგენენ ახალგაზრდა მწერლის შოთა  
დადიანის პიესას „განწმენდის სასახ-  
ლეს“. პიესა საინტერესოა, მას დგამს  
თავის საბენეფისოდ ჩვენი... ნიჭიერი  
მსახიობი და რეჟისორი ვალერიან შა-  
ლიკაშვილი“.<sup>9</sup>

პრემიერის მეორე დღეს, „სახალხო  
გაზეთმა“ დაინტერესება გამოხატა  
დადგმული პიესის მიმართ და მაყუ-  
რებელს პირდებოდა მის დაწვრილებით  
განხილვას, მაგრამ საშუუხაროდ ვერ  
გაამართლა: „მობენეფისე მახინჯ იო-  
სების როლს თამაშობდა და კარგადაც  
ჩაატარა თავისი როლი. პიესა საზოგა-  
დოდ კარგად იყო დადგმული. ანსამბ-  
ლიც ხელს უწყობდა.. ბ-ნ დადიანის  
პიესა ბევრის მხრივ არის საინტერესო,

ამიტომ მის დაწვრილებით ვარნევისა  
და რეცენზიას შემდეგ დავბეჭდათ“.<sup>10</sup>

რით იყო საინტერესო პიესა?  
ხდებოდა მასში? ცნობილმა მწერალმა  
იოსებმა თხზულებათა ორი ტომი შექმნა.  
რომელშიც ცხოვრებაში ყოველგვარი  
სიმაზინჯის მოსპობის აუცილებლობას  
აბტოციებდა. ნაწარმოების წარმატებამ  
ყველა მოლოდინს გადააჭარბა. — პირ-  
ველი ტომის 700 ეგზემპლარი რამდენ-  
იმე საათის განმავლობაში დაიტაცეს,  
რამაც გამოიწვია სპექტაკლის ერთ-  
ერთი რეცენზენტის აფორიაქება და  
მისი სიყალბეს მოკლებული ამონათქ-  
ვაში: „და ეს ჩვენთან“...<sup>11</sup>

თვითონ იოსები ფიზიკურად მაზინჯი  
იყო და თავისივე მსგავსი საშინელი  
პირმყო შექმნა. ბედისწერა ბოღვითი  
იდეების გამო თითქოს სამაგიეროს უხდი-  
და მას; მწერალი კი, საცოდავი ქმნი-  
ლების წარმატებისაგან ფრთაშესხმული,  
თავისი ჩანაფიქრის ცხოვრებაში გან-  
ხორციელებას იწყებს. ამ მიმართულე-  
ბით პირველი ნაბიჯი — საკუთარი ძუ-  
ძუმწოვარა ბავშვის მკვლელობაა, ხოლო  
მეორე — თვითმკვლელობა.

პიესაში „სიკვდილისა“ და „შიშის“  
მოტივები მჭიდროდ ეხლართებიან ნა-  
ტურალიზმის ესთეტიკას და მკითხველს  
მათ შორის საზღვრების წაშლისა და  
გაორების შეგრძნებას უქმნიან.

დრამატურგის მიერ უახლესი თეატ-  
რალური კონცეფციების თავისუფალი  
აღქმა, მისი თვითნებური კომბინაცია  
ავტორის პროფესიონალიზმზე მეტყვე-  
ლებს. მაგალითისათვის, დრამის მეორე  
მოქმედებაში, იოსები გატაცებით მსჯე-  
ლობს თავის მეგობართან და მეზობელ-  
თან — დათიკოსთან სიკვდილის ამო-  
უცნობ იღუმალებაზე, უსაზღვრო შიშ-  
ზე, რომელიც ამ თემას ნაღვლიან რე-  
ზულტატად მოეკლინება. ხოლო მესამე  
მოქმედებაში, თვითონვე უგრძობლად,  
დაწვრილებით მოიაზრებს მეგობრის  
თვალწინ ჩვილ ბავშვზე ანგარიშის გას-  
წორების საშუალებას. „რევოლუციით  
მოკვლა? არა, არ შემიძლია... იქნება მა-  
ლე არ მოკვდეს... დახრჩობა? არა... და-

იწყებს ყვირილს, ტირილს... ენას გადა-  
მოაგდებს, თვალები გადაუბრუნდება...  
სახე დაულურჯდება... ყველაფერს „გან-  
წმენდის სასახლე სჯობია. ავწევ ხე-  
ლებით და გადავაგდებ“.<sup>12</sup>

ნატურალისტური წვრილმანების გარ-  
და, რომელსაც გმირი განსაკუთრებული  
სახიერებით აღწერს, ყურადღება მისა-  
ქცევია ამა თუ იმ უხერხულობათა ახს-  
ნის გამოვლენას, რაც მამის მღე-  
ლვარებას განაპირობებს. იგი წი-  
ნასწარ წარმოიდგენს მოსალოდნელ არ-  
ასასურველ გართულებას (ყვირილი,  
ტირილი, ხელების ოფლიანობა). სიბ-  
რალულს არაფერ არ ახსენებს. მღელ-  
ვარებას იწვევს მხოლოდ უხერხულო-  
ბანი, გადაწვეტილების განხორციე-  
ლებას რომ ახლავს თან და საუკეთესო  
ვარიანტსაც ირჩევს.

ამგვარად, ცხადია, რომ ჩვენს წინ  
იმყოფება იდეის სიდიადით შეპყრო-  
ბილი გმირი, რომელმაც „სიკეთისა და  
ბოროტების“ მიღმა გადააბიჯა. ყველა-  
ზე რეალური, თვალსაჩინო ქმედება ე.  
წ. გონის გამარჯვებისა სიმახინჯეზე  
არის სწორედ ცოცხალი, უსუსური  
არსების მხეცური განადგურება; ჩვი-  
ლის, რომელმაც არც კი იცის რისთ-  
ვის აჩუქეს სიცოცხლე და მერე, რაღა-  
ტომ წართვეს ასე ერთბაშად.

იმ წლების თეატრალური მიმოძი-  
ლველები დრამატურგისგან გმირის  
ქცევის შინაგანი მოტივირების დასაბუ-  
თებას მოითხოვდნენ. ისინი ჯერ კიდევ  
არ იყვნენ მზად იმისათვის, რომ პიე-  
სისა და სპექტაკლის მთავარ გმირებად  
შიში და საშინელება ეცნოთ. სხვაგვარ-  
ად რომ ვთქვათ, იოსების მზადება სა-  
კუთარი იდეის სარეალიზაციოდ, გა-  
ცილებით რომანტიულად გამოიყურე-  
ბოდა, ვიდრე შედეგი, რომელიც პიესის  
ფინალში გამოიკვეთა. მაყურებელი და  
მკითხველი ყოველმხრივ მოაზრებული  
მკვლევლობის თანამონაწილე ხდებოდა,  
რომლის გამართლება, თითქოსდა მა-  
ხინჯი ხალხისგან სამყაროს განთავი-  
სუფლებაში მდგომარეობდა. იდეა უკვე  
მრავალს იტაცებდა და ცოტას თუ შე-

ეძლო დაფიქრება მისი განხორციელე-  
ბის უზნეობაზე. პიესის ტექსტის  
ირკვევა, რომ „განწმენდის სასახლე“  
უბირო უფსკრულია, რომელშიც გად-  
მოცემის თანახმად, საკუთარი სურვი-  
ლით გადაიხუნენ უკურნებელი სენით  
შეპყრობილი ცოლ-ქმარი. როდესაც  
იოსები შვილს ხრამში აგდებს, მათი  
ხმა ესმის. ისინი სთხოვენ საქციელის  
გამოვრებას და შემთხვევით არ ხდება,  
რომ სახლში მიბრუნებული გმირი,  
ისევ უფსკრულისაკენ იჩქარის, სადაც  
მას უკვე ელიან...

სახეზეა ნიციანული ზემოქმედების  
ნიშნები, გამოწყობილი ქართული სინა-  
მდვილის ჩამოსელში. „სიმამხინჯის“  
რომანტიკული კომპლექსი, რომელსაც  
აქვს სიცოცხლის უფლება (როგორც,  
მაგალითად ვ. პიუგოსთან), აქ მოდერ-  
ნისტულ ყალიბში ჯდება. სცენაზე სა-  
შინელებათა გადმოცემის ნატურალის-  
ტურმა მეთოდმაც თავისი გადაწყვეტა  
იპოვა, მიუხედავად აღმოფთვებულ კრი-  
ტიკოსთა მიერ აღნიშნული ლიტერა-  
ტურული ნაკლისა (არასცენიურობა,  
მდგომარეობათა არადამაჯერებლობა),  
ბოლოს დაბნეულმა რეცენზენტმა მა-  
ინც აღიარა, რომ ბენეფიციანტი „შთა-  
გონებით თამაშობდა და იყვრობდა მა-  
ყურებელს“. მას მხარს უბამდნენ... ლე-  
ვაჟა (ანა), მგალობლიშვილი (სამსო-  
ნი) და ზარდაღაშვილი (ლევანი).  
იგივე რეცენზენტი შვებით წერდა, რომ  
ბნელი სანახაობის მერე უჩვენეს „ნიჭი-  
ერი ბელეტრისტის დ. კლდიაშვილის  
მშვენიერი ცხოვრებისეული ვოდევილი  
„დარისპანის გასაჭირი“.<sup>13</sup>

თითქოსდა უკვე შეგვიძლია შევაჯა-  
მოთ, მაგრამ ეს ასე არ არის. ნატურა-  
ლიზმმა ქართულ თეატრში შესაშური  
სიცოცხლისუნარიანობა გამოამჟღავნა.  
დრამატურგიაში სიმბოლიზმს გადაე-  
ჯაჭვა, სცენურ ხელოვნებაში სამსახი-  
ობო ხელოვნება გაამდიდრა (მაგ. „ჰამ-  
ლეტი“ დ. მესხიშვილის შესრულებით  
ათიან წლებში). რეჟისურაში ამ მი-  
მართულების დამსახურება განსაკუთრე-  
ბით თვალსაჩინოა. აქ შეიძლება შე-

მოვისაზღვროთ იმ მიღწევათა ხსენებით, რომელიც დაკავშირებულია მაყურებელთა საყვარელ „საარქივო“ კოსტუმირებულ, ისტორიულ-რომანტიულ პიესათა აღდგენასთან.

ამგვარად, ნატურალიზმმა მოიპოვა სიცოცხლე სიკვდილის შემდეგ და იქცა საუკუნის დასაწყისის ქართული სცენური კულტურის ერთ-ერთ წამყვან მიმართულებად. ცხადია, დროდადრო ტრანსფორმირებას განიცდიდა, სახეს იცვლიდა, იკსებოდა ახალი, სოციალურად მნიშვნელოვანი შინაარსით, იოლად ჰყვეოდა მოდის ქროლვას, იმოსებოდა საშინელებათა თეატრის სამოსელში. სწორედ ეს მოქნილობა და შემგუებლობა შეიძლება ჩაითვალოს მის მთავარ მიღწევად. მოდერნიზმის ხელოვნების შეხამება და ორგანულად დაკავშირება ნატურალიზმის გულგრილად აღსაწერი სინამდვილის ფაქტებთან და მოვლენებთან.

კრიტიკა ნატურალიზმის წამყვან თემებს ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში თვლიდა მოძველებულად (მემკვიდრეობითობა, ალკოჰოლიზმი, ავადმყოფობა და მანიაკალურობა), მაგრამ ზოგიერთი იდეა სხვადასხვაგვარი ტრანსფორმაციით დღესაც განმსაზღვრელად რჩება. აუცილებლად უნდა ითქვას იმაზეც, თუ რა სახით გამოვლინდა ნატურალიზმის სპეციფიკური თვისებები ქართულ სცენაზე. უმთავრესად რასაკვირველია მელოდრამატულობაში, რაც მას ვერმანულ ნატურალიზმთან აახლოებს და არა მიმდინარეობის ფრანგულ და რუსულ განშტოებასთან. ეს გარემოება თავის მხრივ წინააღმდეგობრიობას ბადებს.

ერთი მხრივ, რა ესაქმება მხატვარ „ნატურალისტს“ ემოციებთან, როდესაც მის წინ მეცნიერული ამოცანაა — ავადმყოფური მოვლენის ზუსტი ფიქსაცია. მეორეს მხრივ, როგორ ჩაახშონ გრძნობა, რომლითაც ავსებულან მსახიობები და სპექტაკლის ყოველი შემქმნელი, მათ არ შეეძლოთ ერთის

გამოყოფა მეორისაგან (აღწერა უმოციური შეფერილობისაგან), მით უმეტეს რომ სიცოცხლეს განაგრძობდა მისი ტიული მსოფლმხედველობის ძველი ტრადიცია და რომელიც ისევ ძლევა მოსილი იყო ქართულ კულტურაში მთლიანად.

რეზულტატში, ნატურალიზმი ქართულ თეატრში სასუკვარ „სიწმინდემდ“ მაინც ვერ მივიდა, თუმცა ამ ფაქტს მის სიცოცხლისუნარიანობაზე არ უმოქმედია.

ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში ქართველი მხატვრები (ვ. შალიკაშვილი, ა. წუწუნავა, მ. ქორელი, ა. ფალავა), ერთიანი ძალებით ამზობდნენ რომანტიზმის ბურჯებს, მაგრამ მათი მცდელობა ხშირად ვერ აღწევდა სასურველ შედეგს.

პრინციპული გაერთიანება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მისაბაძი დროშის ქვეშ, ძალიან ხშირად ამუხრუჭებდა თვითმყოფადობას, ორიგინალურობას, ხოლო საუბრები მაყურებლებთან უკვე არ ატარებდა სიახლის მაშოკირებელ ეფექტს. თეატრის რეპერტუარში, უფრო მეტი დრო ეთმობოდა სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დრამებს, თუმცა მათ სცენაზე ნატურალისტური რეჟისურის ხერხებით დგამდნენ.

ამ პიესებში, მოვლენები ასახავდნენ ცხოვრებას, მაგრამ არ აღნიშნავდნენ მასში ავადმყოფურ მხარეებს და უკადურესობებს; მაყურებელს ტრავიზმით კი არ აბრმავებდნენ, არამედ სოციალური დრამატიზმის ოსტატური მიბაძვის ბრწყინვით. ამ მხრივ, განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ვ. შალიკაშვილის გახმაურებულმა სპექტაკლმა „მსხვერპლი“ (ი. გედევანიშვილის პიესის მიხედვით), რომლის შესახებაც გაზეთები ერთხმად იუწყებოდნენ, როგორც ქართული თეატრალური ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენაზე.



რეჟისორმა სპეციალურად იმოგზაურა ქართლში, რათა სცენაზე აღმოსავლეთ საქართველოს ნამდვილი ყოფაცხოვრება გადაეტანა. (შესაძარებლად გავიხსენით სტანისლავსკის ცნობილი ზიარული ხიტროვის ბაზარზე). პრემიერა 1910 წლის 19 დეკემბერს შედგა და შემდგომ, პიესა, რამდენიმე წლის განმავლობაში განუწყვეტლად იდგებოდა ქართულ სცენაზე სრულიად სხვადასხვა რეჟისორული გადაწყვეტით (ვ. შალიკაშვილის, ვ. გუნიას, ა. წუწუნავას მიერ).

მოკლედ შევხები პიესის შინაარსს, თუმცა არა მან, არამედ ნატურალისტურმა რეჟისორამ განსაზღვრა ამ პიესის საფუძველზე შექმნილი ყველა სპექტაკლის ჭეშმარიტად ისტორიული მნიშვნელობა.

სოფლის განაპირას პოლიციელი მოპკლეს. დამნაშავე ვერ მოიძებნა, მაგრამ იქაური მოსახლეობა წესრიგის დამაყრებელთა მძევალი ხდება. თუ ისინი დანაშაულში არ გამოტყდებიან, სოფლის კვალაც აღარ დარჩება. ახალგაზრდა სოფელი თავის თავზე იღებს დანაშაულს და მხოლოდ მისი დასჯას შემდეგ ირკვევა ნამდვილი მკვლელის ვინაობა.

რეჟისორამ აღაფრთოვანა მაყურებელი ძაღლების ყფით, ძროხების ბლავილით, დეკორაციის ფოტოგრაფიული სიზუსტით — გლეხთა ბანიანი სახლებით და სოფლის „ავთვისებიანი ხორცმეტი“ დუქნით, რომლის აბრაზეც ეწერა: „მელონი ლაკა. ვინო. ტაბაკ ი პაპიროს“, პირველი წარმოდგენების რეცენზენტი დაუფარავი აღტაცებით წერდა „ზაკაკაზსკაია რეჩიში“, რომ „მასიური ხცენები ნატურალისტური იყო“<sup>14</sup> და ითხოვდა სპექტაკლის „რამდენიმეჯერ გამეორებას“.

რეცენზენტი საყვედურობს მსახიობებს, რომ ვერ მოასწრეს ქართლური აქტენტის ათვისება და პირიქით, მადლობას უხდის რეჟისორს პიესის სანიმუშო დადგმისათვის.

შემსრულებელთა შორის გამოირჩე-

ოდნენ ვ. გამყრელიძე—გაბუა, ვ. გუნია—სოლომონი, ნ. ჯავახიშვილი—მარტოშვილი, ხოლო ვ. აბაშიძემ მედუქნე საქოს როლში მიმოხილველთა ყოველგვარ მოლოდინს გადაჭარბა და მართლაც, მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაშ ეს იყო ჩვენი დიდი მსახიობის ერთ-ერთი საუკეთესო როლთაგანი.

„მსხვერპლს“ ვ. გუნიას რეჟისორობით რეცენზირება გაუკეთა კიტა აბაშიძემ, რომელმაც განაცხადა: „ჩვენი სცენა განიცდიდა ერთგვარ ევოლუციას... ასე ვთქვათ, მხატვრული წარმოდგენების აუცილებლობა იგრძნო და შეძლებისდაგვარად ცდილობს ამ მიზნის განხორციელებას... მშვენივრად უგრძნვია რეჟისორს მეორე მოქმედების უადგილობა და ყოველი ღონე დაუხარჯავს ამ მოქმედებისათვის თავისი ადგილი მიეჩინა“.<sup>15</sup>

საუბარი ეხებოდა დრამატურგის მიერ თავადების ქეიფის გაწევილ სცენას გრძელი, ჩაგრეხილი სადღევრძელოებით, რომელთანაც გლეხების უღმერთო, გაწვალებული ცხოვრება კონტრასტს იწვევდა. იგი ამგვარი დაპირისპირებით ისეთ დამაბულობას აღწევდა, რომ ამ მაღალი საზოგადოების ცხოვრება ჭიქით ხელში და ელვარე სადღევრძელოებით კრიტიკოსებს და ჩვეულებრივ მაყურებლებს უშლიდა სწრაფად მიედწიათ დეტექტიური სიუჟეტის კვანძის გახსნამდე. ამიტომაც მოუთმენლად საყვედურობდნენ ი. გედევანიშვილს დეტალების სიუბეზე და სუფრის გაჭიანურებულ ხასიათზე. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ი. გედევანიშვილი ფაქტიურად არ სცოდავდა სიმართლის მიმართ, როდესაც ხატავდა რომანტიული სიბრძნის ურთიერთგაზიარების უწყვეტ ნიაღვარს. დრამატურგი ეთანხმებოდა ფრეიტაგს—არისტოტელის „პოეტიკის“ მკვლევარს და განმმარტებელს, რომელმაც მოქმედების გართულება ტრაგედიისა და დრამის აუცილებელ ელემენტად განსაზღვრა.



სპექტაკლში დიდხანს ალაგებდნენ და შლიდნენ სუფრას, ერთმანეთს ცვლიდნენ ჭრელ-ჭრელი სადღევრძელოები, რომლის ფონზე იშლებოდა გლეხთა მართებულად აღწერილი ცხოვრება და ააშკარავებდა არისტოკრატთა ფუჟე სიტყვებს. ამგვარდ შეკავებული მოქმედება ფაბულისადმი ინტერესს აღვივებდა და ართულებდა სიუჟეტს.

ა. წუწუნავას რეჟისურაში მასიურმა სცენებმა და ეფექტებმა დაიწყეს კრიალი. თუმცა, კრიტიკამ შესრულებული შრომის გულმოდგინება აღიარა, მაგრამ ეს მონდომება მაინც ქულათა ნაკლები როდენობით შეაფასა, ვიდრე შალიკაშვილისა და გუნიას გამარჯვების ტრიუმფები. შესაძლოა მაშინ დაიწყეს ლაპარაკი ქართული რეჟისურის მეტოქეობრივ ხასიათზე, რომელიც დღემდე აქტუალურია.

ნამრავლი ყოველთვის თანაბრად არ იყოფა. მოწყველნი მრავალი არიან, მაგრამ ცოტაა რჩეული. ეს ბიბლიური სიბრძნე, სხვადასხვაგვარდ შეგვიძლია გავიგოთ, მაგრამ მისი უარყოფა შეუძლებელია. ჩვენი მხატვრები სიზიფესავით ოფლად იღვრებოდნენ, ამ დროს კი, პეტერბურგის უნივერსიტეტის, მოურიდელები სტუდენტი რუსეთიდან თავისი კორესპონდენციებით სიმშვიდეს არღვევდა. დასაწყისში იგი აეროპლანებზე წერდა და სპონსორებს ეძებდა, რომელთაც შეებლით წინ წაეწიათ აერონაუტიკის საქმე. შემდეგ თეატრს მიაღმა და უაპელაციოდ გამოაცხადა: „როგორი დამაჯერებელიც არ უნდა იყოს ცნობები გაზეთებიდან, ჩვენი თეატრის წარმატებათა შესახებ, მიღწეული ახალ პირთა მცდელობის გამოისობით... მაინც ვერ დავიჯერებ... მე ვათვლიერებ სეზონის რეპერტუარს (1910-1911 წწ. — მ. კ.) და რა? აღმოჩნდა, რომ მხატვრულ ნამუშევართა 98% უცხოური პიესაა. ეს რომ გასაგებ ენაზე ვთქვათ, გამოდის, რომ ქართულ სცენაზე ასიდან ოთხმოც-

დათვრამეტჯერ მსახურება ახდენდა სადმი კი არ მიდის, არამედ უმეტესისადმი.“<sup>16</sup> ახმეტელის სტატია სრულდებოდა ასევე კატეგორიულად: „გაიმეორეთ რაიმე დადგმა რამოდენიმეჯერაცხადებდა იგი — და თქვენ დარწმუნდებით... თქვენი თეატრი ცარიელი იქნება“.<sup>17</sup>

აქედან გამომდინარეობს ორი დასკვნა. პირველი ეხება მგზნებარე სტუდენტის თავდაჯერებულობას, რომელსაც ჯერ თუმცა არაფერი არ შეუქმნია, მაგრამ თავის მომავალ დანიშნულებას ხელოვნებაში უკვე შეიგონებოდა. მეორე კი, ეხება თეზისს თეატრალური შემოქმედების თვითღირებულებაზე; რომელმაც შემდგომ ახმეტელის რეჟისურაში უმაღლეს დონეს მიაღწია: როდესაც „ანზორის“ ასჯერ გამეორების შემდეგაც არ დამსგავსებია სპექტაკლი, თავის ცეკვებით, ხანჯლებით სიმღერებით — ერთხელ და სამუდამოდ მომართულ არღანს.

მაგრამ ამ დასკვნებს ეკარგება აზრი, თუ არ ვაღიარებთ ყველაფერს, რამაც XX საუკუნის თეატრის ისტორია შექმნა და რაც ახმეტელის დიონისურ „გზნებას“ გაუძლია. ფ. ნიცშეს შრომების გავლენით. მომავალ რეჟისორზე ვანსაკუთრებით იმოქმედა ნიცშეს შრომამ — „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“. თანდათან მზადდებოდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ნეორომანტიული თეატრი; დიდი წარმატება მოიპოვეს თბილისში კ. მარჯანიშვილის „ოიდიპოს მქფის“ წარმოდგენებმა მ. რეინჰარდტის მიზანსცენებით, თუმცა ეს, ჯერ-ჯერობით, ვერაფერს ვნებდა ნატურალიზმს. ახალი დრო ჯერ არ იყო დამდგარი. ისეთი სპექტაკლები, როგორცაა „ხელები“, „სალხინო“, „საბედისწერო დამბახა“, „მეზობლები“, „მსხვერპლი“, „წყურვილი“, „სიამახინჯე“, „ავადმყოფი ხალხი“, „როზა ბერნდტი“, „მზის ამოსვლის წინ“, „უკუნეთის ძალაუფლება“, „ეანიუშინის შეილები“, „ქალაქში“, „განწმენდის სასახლე“, „გადატრფილი მუხა“.

„პრისტინე“ და სხვა. ახმეტელის პროზონის მიუხედავად, ათეულობით წარმოდგენებზე აგროვებდნენ სავსე დარბაზს.

ეს სპექტაკლები მაყურებელს ხელოვნების მაგიურ ძალებთან აზიარებდნენ, ატარებდნენ მას ადამიანის სულის ცხოვრების ლაბირინთებით — ხან შიშით, ხან აღშფოთებით, ხანაც შვების გრძნობით, რომ სცენურ პერსონაჟთა უბედურება მას პირადად არ გადახდა.

1910—1914 წწ. ქართული თეატრი წარმოადგენდა შეჯიბრის ველს, რომელზეც რეჟისორები ცდილობდნენ ოსტატობაში აღმატებოდნენ ერთმანეთს. ამ შეჯიბრში მონაწილეობას იღებდა დამდგმელთა მთელი პლეადა, ხოლო მათ შორის ფიგურირებდნენ როგორც აღიარებული ოსტატები (ლ. მესხი-შვილი, ვ. გუნია, ვ. შალიკაშვილი), ისე ახალგაზრდა, უკვე სახელმძღვანელო დამდგმელები (მ. ქორელი, ა. წუწუნავა, კ. შათირაშვილი, კ. ანდრონიკაშვილი და სხვა); მხატვრული კულტურის აყვავების ამ ეტაპზე მრავალი მიზეზი იძებნებოდა ღია პაექრობაში ჩასაბმელად, ინტერესთა გადაკვეთის კონტროლის ზონის სფეროები ხასიათდებოდნენ აგრეთვე შეკითხვათა უზვი რაოდენობით, რომელთა შორისაც აღსანიშნავია საკითხი კლასიკის ინტერპრეტაციისა, თანამედროვე დასავლეთ ევროპული და ახალი ორიგინალური დრამატურგიის ნიშნითა ათვისება, სადაღმომო ხერხების სრულყოფა, სანახაობრივი ეფექტების ანსამბლურობის მიღწევა, შთაბეჭდილებათა მთლიანობა, სახალხო სცენათა აგების პრინციპი და მრავალფეროვნება.

საქმე ისეთ ღონისძიებამდე მივიდა, როგორც სოფოკლეს სადამო იყო, როდესაც გადაჭედებულ დარბაზში „ოიდიპოს მეფე“ უჩვენეს მ. ქორელის დადგმით და მას შალიკაშვილის „ანტიგონე“ მიაცილეს.

კრიტიკამ სპექტაკლის შემქმნელებზე რეინპარდტისეულ მიღწევათა ზე-

გავლენა აღნიშნა, რომელიც პლასტიკაში, დეკლამაციაში, მიზანსცენათა არქიტექტურაში გამოვლინდა. ეს განუდი მ. ქორელის გამარჯვებით დასრულდა; უპირველესად ა. იმედაშვილის წყალობით, რომელიც ოიდიპოსის როლს თამაშობდა. მსახიობმა გმირს მეფურობა ჩამოაცალა, და წარმოადგინა ჩვეულებრივი, უბრალო ადამიანად. აშით მაყურებელს აიბულებდა თანაგრძნობა ვაენათ არა უჩვეულო მდგომარეობათა მიმდინარეობისათვის, არა ძალისთვის, რომელიც ბედისწერას შებრძოლებია, არამედ ტრაგედიისთვის, რომელიც შედეგია საყოველთაო ცოდვისა, რომლითაც იბადება ადამიანი.

ოიდიპოს მეფის მიწიერებამ დააბნია რეცენზენტები, რომლებიც არცთუ დიდი ხნის წინათ აღფრთოვანებულები იყვნენ ცხოვრებისეული სურათების აღდგენით; სიტყვებს ვეღარ პოულობდნენ, რომ თავისი კმაყოფილება გამოეხატათ სცენურ გამოსახულებათა და ფორმათა სინამდვილის დამთხვევასთან დაკავშირებით. მაგრამ იგივე კრიტიკოსებმა, როდესაც საქმე ანტიკურ გმირს შეეხა, მაშინვე დაივიწყეს თავისი ყველა პროგრესული მოთხოვნა თეატრალური ხელოვნებისადმი და შემსრულებლებს უსაყვედურეს მეფურობის არქონა. „ზაკავაკაჰაია რეჩიში“ არკვევდნენ „იმედაშვილი—ოიდიპოსი კარგი იქნებოდა, ასე თანამედროვე რომ არ ყოფილიყო“.<sup>18</sup>

სოციალ-დემოკრატიული პრესის მიმომხილველთა ყურადღება დაიპყრო სახალხო სახლის სპექტაკლებმა, რომელთა ავტორი ა. წუწუნავა იყო. მათ წრეებში უფრო და უფრო ხშირად გაისმოდა პროფესიული დასისა და სახალხო სახლის მოყვარულების სცენურ ნამუშევართა შედარება. ამგვარი დაპირისპირების სახასიათო მომენტებად იქცეოდა ხოლმე, ნაცნობ სურათთა ცნობისაგან მეტისმეტი გულანუყება. მაგალითად, ა. წუწუნავას მიერ



პ. ირეთელის „სოფლის კმირების“ დადგმის შესახებ „ზაკაკასკაია რეჩიში“, წერდნენ: „ერთადერთი, ვინც ამ საღამოს გაიბრწყინა, რეჟისორი იყო. განსაკუთრებით მხატვრულად იყო დაღვპული ვაკხალი. ძუნწი საშუალებებით აღწევდა ნამდვილი, მივარდნილი რკინიგზის სადგურის შთაბეჭდილებას. დადგმაში აღნიშნული იყო წერილობრივი ჩექმების მწმენდავის ჩათვლით. პუბლიკა, ჟანდარმები, მსახურები — ერთად ქმნიდნენ მთლიან ილუზიას“.<sup>19</sup>

მოყვანილი ციტატა დათარიღებულია 1911 წლით. უფრო მოგვიანებით, გაზეთის ფურცლებზე კიდევ უფრო იზრდება დაპირისპირება. იქმნება სპეციალური სტატიები, რომლებიც ა. წუწუნავას შემოქმედებითი პრინციპებისადმი სოციალ-დემოკრატიული პრესის ერთგულებას ამტკიცებდნენ. ამ მხრივ, ერთ-ერთი ნიშანდობლივი პუბლიკაცია იყო „სახალხო სახლში და ქართულ თეატრში ქართულ სპექტაკლებზე“. მასში შედარებული იყო ფოცხველის პიესა „განდევნილი“ ა. წუწუნავას დადგმით, ბარეტის „ახალ სამყაროსთან“ — რეჟ. ვ. შალიკაშვილი. აღიარა რა, რომ ორივე პიესა გათამაშებული იყო დამაკმაყოფილებლად, კრიტიკოსს უცებ ახსენდება და შენიშნავს: „ამგვარი გამოძახილი ჩვეულებრივ არ აკმაყოფილებს მაყურებელს და მკითხველს: ისინი კარგად თამაშს ითხოვენ, მაგრამ სახალხო სახლში იმას კი არ ცდილობენ, რომ კარგად ითამაშონ, არამედ იცხოვრონ შეძლებისდაგვარად ბუნებრივად, რეალური ცხოვრებით, შორს თეატრალურობისაგან! ასწავლის ახალგაზრდა რეჟისორი სცენისმოყვარე ახალგაზრდებს და მათ სჯერათ მისი. თამაშობენ დამაკმაყოფილებლად, მაგრამ ცხოვრებისეულად, ბუნებრივად, ხანდახან მეტ შთაბეჭდილებას ახდენენ, ვიდრე ნამდვილი მსახიობები.“

აქ შეცდომები არ არის (წუწუნავასთან — მ. კ.), ყველამ თავისი საქმე

იცის, ყველა ცდილობს საერთო ცხოვრებისეული განწყობის შექმნას.

ხუთშაბათს 12-ში ქართულ თეატრში ვიყავი მ. მდივანის ბენეფისზე, დაგმდნენ „ახალ სამყაროს“. კარგად თამაშობდნენ, — იყო კარგი სპექტაკლი. მაგრამ იყო შეცდომებიც... ასეთი შეცდომები სახალხო სახლში არ ხდება. იყო თეატრალურობა, ასე დევნილი დღეს აქედანაც, მაგრამ მაინც იყო... თეატრალურობა სახალხო სახლში სრულიად არ არსებობს... სახალხო სახლში სპექტაკლი დამაკმაყოფილებელი იყო, უშეცდომო. და იყო სპექტაკლი ქართულ თეატრში: კარგი, მაგრამ შეცდომებით“.<sup>20</sup>

მნელია კომენტარი გაუკეთო კრიტიკოსის ამგვარ გამოსვლას. „თეატრალურობის“ ცნება მასთან „შეცდომების“ სინონიმად გამოდის, რაც კითხვის ქვეშ აყენებს დრამატულ ხელოვნების საფუძვლებს. თუ მსახიობთა კარგი თამაში „მცდარია“, მხოლოდ იმ პირობით, რომ ეს „თამაშია“ და არა ცხოვრება; მაშინ, ამგვარი ლოგიკით, მთელი მსოფლიოს თეატრის ისტორია — ანტიურობიდან ჩვენს დღეებამდე — სხვა არაფერია თუ არა შეცდომათა უწყვეტი ჯაჭვი.

სხვა, უფრო ნაღვლიანი დასკვნა, რომელიც პასუხს ითხოვს, არის ის, რომ მისი ავტორი უსაფუძვლოდ შენიშნავდა შალიკაშვილის სწრაფვას „განდევნოს“ თეატრალურობა თავისი სპექტაკლებიდან. სხვა საქმეა, როცა ეს მდგომარეობა რეცენზენტს საიმედოდ მიაჩნია. მართალია, მხატიდან დაბრუნების შემდეგ ვ. შალიკაშვილი იღწვოდა ამისათვის, ცდილობდა მაქსიმალურად მიეახლოვებინა სცენური თხრობა ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობასთან. საბედნიეროდ მან ვერ მოახერხა გაენთავისუფლებინა თავისი სპექტაკლები თეატრალურობისაგან და ამის საუკეთესო საბუთია — ფერია „სინათლე“ — საუკუნის დასაწყისის ქართული რეჟისორული თეატრის ბრწყინვალე მიღწევა.

თავის დრამას „გადაჭრილ მუხას“ ვ. შალიკაშვილი დასადგმელად ლ. მესხიშვილს აძლევს. სპექტაკლი კარგად მიიღო კრიტიკამაც და მაყურებელმაც. და რამდენიმე სეზონის განმავლობაში დარჩა თეატრის რეპერტუარში. თავისი პოპულარობით ეს დრამა მხოლოდ ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლს“ ჩამორჩებოდა, რომელიც „სინათლის“ გამოჩენამდე ლიდერობდა თბილისისა და პროვინციული თეატრების აფიშებზე.

„გადაჭრილი მუხა“ იქმნებოდა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ გავლენით. დიდი კომედიის თემები და მოტივები გარდასახულად შეიჭრნენ ვ. შალიკაშვილის მხატვრული ნაწარმოების ქსოვილის სტრუქტურაში. თუ „სალხინოში“ („ალუბლის ბაღის“ გადმოღებული ქართული ვარიანტი) ვ. შალიკაშვილის ამოცანა იყო, რაც შეიძლება დაახლოვებოდა ა. ჩეხოვის კომედიურობის საწყისებს, „გადაჭრილი მუხის“ ჟანრული განსაზღვრება საპირისპიროდ მიემართება. მიუხედავად ცალკეული იუმორისტული სცენებისა. საინტერესო ტრანსფორმაციის დაქვემდებარა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ სიმბოლო ვ. შალიკაშვილთან. კითხველს ალბათ ახსოვს, რომ „სალხინოში“ იგი შეცვლილი იყო ფილოქსერიით დაავადებული ვენახით, ახლა კი საუკუნის მუხით, რომელზეც „კაკვაზში“ წერდნენ: „მუხა მეძამუღის ბაღში სიმბოლოა. იგი მოჭრა ახალმა მეპატრონემ. მაგრამ მისი ჯანმრთელი ფესვები მაცოცხლებელ ძალებს ინახავენ. გამოიყრიან ყლორტებს, რომლებიც დროთა განმავლობაში გაიზრდებიან მაღალ, ტოტებგამოიღ ხედ, რომლის ჩრდილში მომავალი თაობის განახლებული ცხოვრება ამოხეთქავს“.<sup>21</sup>

საზღვარგარეთ დიდი ხნის მოგზაურობის შემდეგ თავის სოფელში ბრუნდება დრამის მთავარი გმირი, თავადი ნიკო. აქ იგი ცხოვრებაში ახორციელებს თავის ოცნებებს: ხალხისთვის ბიბლიოთეკას ხსნის, ქორწინდება

ლაშა თანასოფელზე, იაზრებს თავის შორს მიმავალ მიზნებს, რათა გლეხებს მიძიმე ცხოვრება შეუმსუბუქოს. ნიკოს როლს პირველ სპექტაკლებში, თვითონ დადგმელი — ლ. მესხიშვილი ასრულებდა. 1912–1913 წწ. სეზონში ამ როლში ი. ზარდალიშვილი გამოდიოდა. მეორე მოქმედებაში, თავადს უცნაური მეტამორფოზა ემართება: „ჩვენ ვხედავთ მას ნევრასტენიკსა თუ ავხორცი პავიანის როლში, რომელსაც ყველა თავისი ოცნება სოფლის ცხოვრებაზე დაეწყვებია... ჩაუქრია თავისი სიყვარული ცოლისადმი, ოჯახისადმი... ბრმად და სულელურად მისცემია ცირცეას და შპავისყლაბაის ნებას (კარგარეთელი)... და მხოლოდ მაშინ, როდესაც თავადი რწმუნდება ქალის დაღატში, რომლის გამოც წავიდა ქალაქში, ისევ იფეთქებს ყოფილი... მაგრამ მისი სოფელში არყოფნის დროს — ხდება უბედურება. თავადის მიერ დაფუძნებულ ბიბლიოთეკას წვავენ; წვავენ მის ძველ მამულს, ჩეხავენ... მუხას და თავადი როგორც ჩეხოვის „ალუბლის ბაღში“ რანეესკაიას ძმა... გადაჭრილი მუხის კუნძთან და ძველი სახლის დამწვარ კიბესთან იწყებს წუწუნს“.<sup>22</sup>

„ზაკაკვასკაია რეჩის“ მიმოხილველმა გადმოსცა რა პიესა, სარკაზმით იკითხა: „მაგრამ ბ-ნო რეჟისორო, ღვთის გულიათვის, მიპასუხეთ, რა ჯიშის ფოთლოვან ხეებს განეკუთვნება „მუხა“, რომელიც სცენის შუაგულში დგას? ავსტრალიური ლეღვი ხომ არაა?“<sup>23</sup>.

რევენენტის გამკილავემა ტონმა წონასწორობიდან გამოიყვანა ლ. მესხიშვილი. თავის პასუხში, რომელიც გამოაქვეყნა ამავე გაზეთის ფურცლებზე სამი დღის შემდეგ, გაღიზიანებული წერდა: „როგორც რეჟისორისადმი თქვენს მიერ დასმულ კითხვაზე... ვიცხადებ, რომ ეს კითხვა შეიძლება დროულია, მაგრამ სხვა მისამართით დასმული. ამის შესახებ სჯობს ქართული თეატრის დირექციას მიმართოთ რომელიც ტექნიკურ, დეკორატიულ

დადგამაწი ყოველთვის ვერ შეესატყვისება რეჟისორის გეგმებსა და სურვილებს<sup>24</sup>...

მკვახე პასუხი, რომელიც მიიღო ლ. მესხიშვილმა საჭიროა უფრო სრულად წარმოჩინდეს: „არა, ბ-ნო რეჟისორო — წერდა კრიტიკოსი. თქვენ მართალი არ ბრძანდებით. თეატრალურ საქმეში რეჟისორი სრულყოფილებიანი პატრონია, და მის მხატვრულ გეგმებს დირექცია და თეატრალური ადმინისტრაცია ან უსიტყვოდ ემორჩილება, ან თუ ამ მორჩილებას რეჟისორი ვერ აღწევს, იგი თავის სახელს აფიშიდან ხსნის. ცუდია ის რეჟისორი, რომელიც უფლებას აძლევს თუნდაც თეატრის დირექციას ჩარიოს თავის მიერ შედგენილ პიესის დადგმის გეგმაში... ამგვარი ზერელე დამოკიდებულება საქმისადმი ისეთი უაზრობა და შეუ-საბამობაა, \* რაც გვაოცებს... აღრევა სტილისა, ეპოქისა, დეკორაციისა, სილატაკე ბუტაფორიისა, სინათლისა და ხმის ეფექტების გამოყენების სრული არცოდნა და სხვა... ნაწილობრივ, ამ საკითხთან დაკავშირებით ვიტყვი: წარმოსახული ფლორას სამეფოს ეს სიმახინჯე, რომელიც ფართოფოთლიან, ჩრდილიან მუხას უნდა ჰკავდეს, — თეატრის დირექციას 30 მანეთი დაუჯდა. ეს ხარჯი სრულიად ტყუილბურალოდ, ქარს გატანებული 30 მანეთია. რეჟისორი კი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დათანხმებოდა ამ უბადრუკობის დემონსტრირებას სცენაზე. თეატრი პანოპტიკუმი არ არის, სადაც სპირტში, ერთმანეთს მიზრდილ ტყუპებს აჩვენებენ. და მინდა ბ-ნო რეჟისორო დაგარწმუნოთ, რომ ამგვარი გაუთვალისწინებლობანი მეტად ვნებენ საერთო შთაბეჭდილებას, იმაზე, რომ აღარაფერი ვთქვათ, რომ პუბლიკას სცენაზე მძიმედართან არასერიოზულ დამოკიდებულებას აჩვენენ“<sup>25</sup>

ლ. მესხიშვილმა მიანება მასთან კამათს თავი. ან, რაზე შეეძლო ედავა? რეცენზენტის პოზიციაში, ქართული რეჟისურის ახალი ტალღის დინება გა-

მოსჭვიოდა. მესხიშვილსაც და გუნდსაც უჭირდათ მასთან შეჭიდება მართალია ვ. შალიკაშვილი ვერ კიდევ გამარჯვების ქულებს აგროვებდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში მას ეს იოლად აღარ გამოსდიოდა. ისევ თეატრის დირექციაზე გადაბრალეზაც საკმაოდ ხარისკო იყო. თუ არ იკისრებდი მილიანი მხატვრული შთაბეჭდილების შემქმნელის როლს, ნიშნავდა რეჟისორულ სარბიელზე ათეული წლების განმავლობაში მოპოვებული პრესტიჟის დაკარგვას. დუმილი სჯობდა და ლ. მესხიშვილიც ასე მოიქცა. ამასთან, ამ ჩამქრალი პოლემიკის კვალი აუცილებელი აღმოჩნდა შემდგომი წინსვლისათვის. სპექტაკლების გაფორმება და სცენის ტექნიკური აღჭურვა ამ დროისათვის ერთნაირად აქტუალური გახდა როგორც ქართული, ისე თბილისის რუსული თეატრისათვის.

1915 წელს „კაკვაზის“ ერთ-ერთი მიმომხილველი თხოვდა რეჟისორებს თავი შეეკავებინათ ისეთი ეფექტებისაგან, როგორიც იყო „მუხუდოს წვიმა“, „ფიცრის ქარი“, „დოლის ჭეჭი-ქუხილი“<sup>26</sup> იქამდე სანამ სცენის ტექნიკა განსაზღვრულ დონეს არ მიაღწევდა...

ვითარდებოდა და ოსტატდებოდა სახალხო სახლის თეატრიც 1912 წ. 26 მარტს წუწუნავა დგამს ტრ. რამიშვილის ახალ პიესას „შეშლილი“. დრამატურგი არ კარგავს კავშირს იმ იდეურ-თემატურ სივრცესთან, რომელიც „საბედისწერო დამბაჩაში“ აითვისა. პრესის მიმომხილველთა ერთსულოვანი აღიარების თანახმად, რამიშვილმა ამ პიესაზე შესძლო გადმოეცა ფსიქიატრიული სამკურნალოს მკვიდრთა ცხოვრების ზუსტი ფოტოგრაფიული სურათი. განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ კლინიკური მხარის დამაჯერებლობას. კრიტიკოსები გრძნობდნენ ტ. რამიშვილის დრამის სცენური ხორცშესხმის სირთულეს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის შემქმნელთა მისამართით გამოთქმული შეფასებანი, თეატრის მიერ წარმოქმნილი სიძნელეების დამ-



ლევის ფაქტს მოწმობენ. მოყვარულბ-  
მა, როგორც მაშინ სახალხო სახლის  
მსახიობებს ეძახდნენ, საშუალება არ  
მისცეს რეცენზენტებს თუნდაც ერთ  
შტრიხში შეეტანათ ეჭვი. ფსიქიატ-  
რიულ საავადმყოფოში გათამაშებული  
შემზარავი ატმოსფერო და დრამა, რე-  
ჟისორის მიერ გადმოიციელოდა ღრმად  
მოაზრებული მიზანსცენებითა და ზუს-  
ტა ანსამბლით.

ამგვარად, საუკუნის დასაწყისში ქა-  
თხულმა თეატრმა და მისმა პროფესი-  
ულმა რეჟისურამ მყურებელი ქვენა  
უნებების ჭკობში „ჩააყვინთა“, რო-  
მელშიც ავადმყოფი ადამიანის დაშ-  
ლისა და დაღუპვის სურათი იხატებოდა.  
არც თეატრი და არც ცხოვრება არა-  
ფერს არ აზვიადებდა. ბოლოს და ბო-  
ლოს, სოუჟეტების მოძებნა მხოლოდ  
პიესებში კი არ იყო აუცილებელი. სა-  
კმარისა იყო საგაზეთო ქრონიკის წა-  
კითხვა. მაგ. 1910 წლის 11 აგვისტოს  
„ქუთაისსკი ლისტოკიდან“: „ჯერ კიდევ  
შამის სიცოცხლეში და...იყოფდა სარე-  
ცელს დედასთან მამის სიკვდილის შემ-  
დეგაც არ შეწყვეტილა ეს კავშირი  
მკვლევობის ბედშავ დღემდე“. რა არის  
ეს, მოდერნიზებული „ოიდიპოსი?“ და  
მანც, ხელოვნება, უფსკრულში გადარე-  
ხვისგან თავის შეკავებას ცდილობდა.

იგი თამამად იცვლებოდა, გამოხა-  
ტავდა სხეულზე სულის გამარჯვებას;  
ხელოვნება, ცოდვაში გასვრილი ხალ-  
ხის წყურვილისა და მოთხოვნილებე-  
ბისადმი გულგრილი გახდა. მან სული-  
ერების უდიდესი კრიზისი გადაიტანა და  
ზურგი შეაქცია პოზიტივიზმს; თვა-  
ლი მიაპყრო ირაციონალიზმს, ინტუი-  
ტივიზმს, და უპირატესობა სიმბოლიზმს  
მიანიჭა — არა ნატურალიზმს.

**შ ბ ბ შ ბ ს ბ ა ბ ი :**

1. ჯორჯიძე ი. თეატრი და ხელოვნება. წ.  
II. — ტიფლისი 1911, გვ. 211.  
2. Словарь иностранных слов. — М.,  
1989, с. 326.  
3. Ожегов С. Словарь русского язы-  
ка, с. 288.

4. См. Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика, философия культуры. — М., 1991, с. 248.  
5. ხინთიბიძე ა. გალაკტიონი თუ ცისფერ-  
ყარწყლები. თბ., 1992, გვ. 36.  
6. Асатиани Г. Литературно - критиче-  
ские статьи. — М., 1985, с. 156.  
7. См. Бердяев Н. Кризис искусства. — М., 1918, с. 24—28.  
8. Ното ქართული თეატრი, — „სახალხო  
გაზეთი“, 1910, 5 ოქტომბერი, № 123.  
9 ახალი ამბები. — „თემი“, 1911, 14 თე-  
ბერვალი.  
10. ქართული თეატრი. „სახალხო გაზეთი“  
1911, 19 თებერვალი.  
11. Г. А-ли. Грузинский театр. За-  
кавказская речь, 1911, 19 февраля.  
12. დადიანი შ. „განწყმენდის სასახლე“. სა-  
ხელმწიფო თეატრალური მუზეუმი. ფ. 899,  
9621—2, 15, № 1792.  
13. Г. А-ли. Груз. театр. — «Закавказ-  
ская речь», 1911, 19 февраля.  
14. Г. А-ли. «Жертва» Гедевани-  
швили. — «Закавказская речь», 1919,  
21 декабря, № 289.  
15. აბაშიძე კ. გედევანიშვილის „მსხვერპ-  
ლი“. „სახალხო გაზეთი“, 1912, № 510.  
16. Ахметели А. Наша молодежь. —  
«Закавказская речь», 1911, 3 марта.  
17. იქვე.  
18. Мишель. Вечер Софокла. — «За-  
кавказская речь», 1913, 3 декабря.  
19. «Закавказская речь», 1911, 8 де-  
кабря.  
20. Мишель. На грузинских спектак-  
лях в народном доме и Грузинском  
театре. — «Закавказская речь», 1913,  
14 декабря.  
21. Д. Грузинский театр. — «Кав-  
каз», 1913, 22 октября.  
22. Л. К-ни. Грузинский театр. —  
«Закавказская речь», 1912, 20 октяб-  
ря.  
23. იქვე.  
24. Вл. Алексеев-Месхиев. Ответ г-ну  
рецензенту «Закавказская речь», 1912,  
23 октября.  
25. იქვე. რეცენზენტის პასუხი ბ-ნ რეჟისორს.  
26. Н. М. «Кавказ», 1915, 5 ноября.

# პოემურების საკითხი რიკარდ შტრაუსის ოპერებში „სალომე“ და „ელექტრა“

ხატუნა ბაგვაძე

პოემურობა, როგორც „ფსიქოლოგიური წყობის ფაქტორი“, როგორც პიროვნების პროექცია სამყაროზე, ლირიკული საწყისის გასვლა პირადული განცდის ფარგლებიდან განსაკუთრებულ როლს იძენს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რომანტიკულ მუსიკაში. ყალიბდება სიმფონიური პოემის ფორმი, რომელსაც მიმართავს მრავალი რომანტიკოსი კომპოზიტორი. გარდა ამისა, პოემურობის პრინციპები აღინიშნება სხვა ენარის ნაწარმოებებშიც. საუკუნეთა მიჯნაზე ეს ტენდენცია ყველაზე ნათლად რ. შტრაუსის შემოქმედებაში გამოიკვეთა. შეიძლება ითქვას, რომ კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნების თავისებურებანი სწორედ სიმფონიური პოემის ენარში ჩამოყალიბდა. ამასთან, პოემურობა აღმოჩნდა დამახასიათებელი მისი პირველი, მნიშვნელოვანი ოპერებისთვისაც — „სალომე“ და „ელექტრა“, რომლებიც შეიქმნა უშუალოდ სიმფონიური პოემების შემდგომ — 1905, 1908-9 წლებში.

ამ ოპერათა პოემური ბუნების შესახებ აღნიშნავენ ისეთი მკვლევარები, როგორცაა — მანი<sup>2</sup>, დელ მარი<sup>3</sup>, ორ-

ჯონიკიძე<sup>4</sup>, თუმცა მათი ნაშრომები არ ითვალისწინებენ საკუთრივ ამ საკითხის დაწვრილებით გაშუქებას. ვფიქრობთ, რომ პოემურობის პრინციპთა თანმიმდევრული ანალიზი ზემოთ აღნიშნულ ოპერებში საინტერესო დასკვნებს იძლევა მათი დრამატურგიული თავისებურებების წარმოსაჩენად. ამ ამოცანის გადასაჭრელად ვარჩიეთ ანალიზის ორი რაკურსი: პირველი გულისხმობს პოემურობის ნიშნებს ლიტერატურულ-პოეტურ ტექსტსა თუ საოპერო დრამატურგიის პრინციპებთან მიმართებაში, ხოლო მეორე კი — „ინსტრუმენტალიზაციის“ შედეგად ოპერის ერთაქტიან კომპოზიციაში სიმფონიური პოემის სტრუქტურულ თავისებურებათა ნიშნებს.

ცნობილია, რომ ოპერების — „სალომე“ და „ელექტრა“ ლიბრეტოს საფუძველად დაედო ოსკარ უაილდისა და ჰუგო ფონ პოფმანსტალის ერთსახელიანი დრამები. პოემურობას ამ ნაწარმოებებს ანიჭებს დახვეწილი პოეტური ენა, ერთიანი ლირიკული თხრობა, რომელშიც უარყოფილია ყოფითი დეტალები. წამყვან მნიშვნელობას იძენს ცენტრალური სახე-იდეა, სახე-



სიმბოლო, ხოლო დანარჩენი მოქმედი პირები, შესაბამისად, აღიქმებიან სწორედ ამ მთავარ სახელთან მიმართებაში. სიმბოლისტური დრამის მსგავსად, მათი სიტყვები გამსჭვალულია გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობის ოსტინატური ფრაზებით, რაც თხრობის ერთიან, პოეტურ ტონს განაპირობებს. ამ პოემათა ლექსიკა აღინიშნება მცნებათა, სავანთა თუ ფერთა ნატიფი სიმბოლიკით, მაგალითად: სხვადასხვა პერსონაჟთა სიტყვებში (სალომე, პეროდე, ჰაეი, ნარაბოტი) ელერს მთავრის სიმბოლო. მთვარე ხან მოცეკვავე მეფის ასულთანაა გაიგივებული, ხან უმანკო ყვავილთან, ან შეშლილ ქალთან და სხვა. ოპერის ვოკალური თუ ინსტრუმენტული პარტიები განმსჭვალულია ასევე საკუთრივ მუსიკალური სიმბოლოებით, ლაიტმოტივებით, რომლებიც ზოგადად რაიმე საწყისის, ემოციისა თუ აზრის გამომხატველია. წარმოიქმნება ვოკალურ-ინსტრუმენტული განვითარების ერთიანი ქსოვილი და ამასთან სვლა გენერალური კულმინაციისაკენ. ამ ოპერათა პოემური ბუნების კონტექსტში აღიქმება მონოლოგური ფორმების თანდათანობითი დამკვიდრება განვითარების პროცესში. სწორედ ასეთი ლირიკული აღსარების მონოლოგებში ყველაზე მეტად წარმოაჩენს თავის სიმშვენიერეს გართმული პროზა.

უდავოა, რომ რ. შტრაუსის აღნიშნულ პოემათა პოემურობა არსებითად რ. ვაგნერის მუსიკალური დრამის ტრადიციიდან მომდინარეობს. სწორედ ვაგნერი იყენებდა თავის ოპერებში სპეციფიკურ ლიტერატურულ (მითოლოგიურ) დრამას, რომლის მოქმედება და პერსონაჟები წარმოსახულია ფართო შტრიხით, ყოფითი დეტალების გარეშე. ვაგნერის ეპოქის გერმანული რომანტიკული ოპერის შესახებ ბ. იარუსტოვსკი წერს: „იგი (გერმანული ოპერა. ხ. ბ.) მოექცა თანამედროვე ლიტერატურის, პოეზიის, ფერწერისა თუ ფილოსოფიური იდეების გავლენის ქვეშ; იქნეს უფრო მეტად პოემურობის

სახეს, ვიდრე თეატრალური პიესისა, ძლიერ ლტოლვას ამკლავნებს პოეტური სიტყვებისადმი“.<sup>5</sup>

მითოლოგიური დრამის სპეციფიკა აღარ შეესატყვისებოდა ტრადიციულ საოპერო ფორმებს. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა ვაგნერის დრამებში ლაიტმოტივთა რთული სისტემა, ვრცელი მონოლოგური ფორმები, თუ გამჭოლი განვითარების სცენები, ინსტრუმენტული საწყისის მზარდი როლი, სპეციფიკური რენიტანტივი აფექტირებული, ზეაწეულ-თეატრალური დეკლამაცია.\*

გასული და ჩვენი საუკუნეების მიჯნაზე დრამისა და პოემის ყანრთა ურთიერთშეღწევის აღნიშნული ტენდენცია ნათლად აისახა უაილდისა თუ პოფმანსტალის ნაწარმოებებშიც. შემთხვევითი არ არის, რომ რომენ როლანი ხშირად უწოდებდა მათ პოემას. მაგალითად 1907 წლის მაისს რ. შტრაუსისადმი მიწერილ წერილში იგი აღნიშნავს: „მიუხედავად სტილის მაღალფარდოვანი მანერულობისა, უაილდის პოემაში (საუბარია „სალომე“ზე. ხ. ბ.) უეჭველად იგრძნობა დრამატული ძალა“.<sup>6</sup> აი რას წერს იგი „ელექტრას“ შესახებ: ... მე ახლა ვეცნობი რ. შტრაუსის „ელექტრას“ ... თვით პოემა გაცილებით უფრო ლამაზია, ვიდრე „სალომე“. მართლაც დრამატული პოემის მსგავსად განვითარება ამ ნაწარმოებებში მიედინება „მონოსახის“ პრინციპით. სალომეც და ელექტრაც მთელი პიესის მანძილზე სცენაზე იმყოფებიან და მათ მონოლოგებსა თუ სხვა მოქმედ პირებთან დიალოგებში თანდათან იკვეთება ამ სახეთა მხატვრული „კრედა“. მთავარი გმირი დომინირებს სხვა პერსონაჟებზე, რის გამოც ნაწარმოები აღიქმება როგორც მონოლოგი გარკვეული „შინაგანი თე-

\* ვაგნერის ელული ტრადიცია პოეტური სიტყვისა და მუსიკალური დეკლამაციის მჭიდრო ერთიანობისა მნიშვნელოვან როლს იქნის მოგვიანებით სიმბოლისტური დრამის და პოეზიის შემოქმედებით მიეგებში.

ატრით“. ასეთ „შინაგან თეატრზე“  
ლაპარაკობს სტეფან მალარმე შექსპირის  
„ჰამლეტთან“ დაკავშირებით, სა-  
დაც, მისი აზრით, მეორეხარისხოვანი  
პერსონაჟები ჰამლეტის აზრთა მოდუ-  
ლებია. მაგალითად მოკლული პოლო-  
ნიუსი — ეს „ფუჟი, ზერელე მჭევრმე-  
ტყველების განსახიერებაა. ასეთი შე-  
საძლოა გამხდარიყო ჰამლეტი სიმწი-  
ფის წლებში; დაღუპული ოფელია —  
„ჰამლეტის ბავშვობის სიმწინდის ობი-  
ექტივიზირებაა“.

შექსპირის ნაწარმოების ამგვარი ინ-  
ტერპრეტაცია დამახასიათებელია XIX  
საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის  
დასაწყისის მხატვრული აზროვნები-  
სათვის და ეხმიანება პოემური ტიპის  
დრამათა ნიშანთვისებებს.

მოქმედ პირთა შორის მსგავსი  
ურთიერთკავშირი აღინიშნება ჩვენს  
მიერ განხილულ ნაწარმოებებშიც. თა-  
ვდაპირველად სალომე წარმოვიდგება  
როგორც მშვენიერი მეფის ასული,  
რომელსაც „სული ეხუთება“ ტეტრა-  
ჩქის სამეფოში, აღიზიანებს ჰეროდეს  
მზერა. მას ანციფტრებს იოქანანის  
გაბედული, მკაცრი სიტყვები ჰეროდე-  
ზე და იგი ილტვის მისკენ. იოქანანის  
სწყველის მას, სალომე კი უფრო მე-  
ტად აენტება საკუთარი მიზნების გა-  
ნხორციელების სურვილით და მოუთო-  
კავი მგრძნობელობითა თუ ინსტინქ-  
ტების ბათოლოგიურობით რამდენა-  
დმე უახლოვდება ჰეროდესა და ჰერო-  
დეას მხატვრულ სახეებს. სწორედ ამ  
ეპიზოდში სცენაზე პირველად ჩნდება

ჰეროდე, რომელიც პირობითად შეი-  
ძლება წარმოვიდგინოთ როგორც  
ლომეს სახის ერთ-ერთი მოდუ-  
ლი. III სცენის უკანასკნელ ტა-  
ქტებში პირველადაა ხაზგასმული  
ამ ორი მხატვრული სახის მუსიკალური  
მასალის ინტონაციურ-პარამონიული კა-  
ვშირი, რაც მიგვიბრუნებს სალომესა და  
ჰეროდეს მოუთოკავი ვენებიანობის სი-  
ახლოვეზე. ამ ეპიზოდში (მე-6 ტაქტი  
ციფრა 151-დან) სალომეს სიმშვენი-  
ერის მოტივი ჟღერს შეცვლილი სახით:  
პირქუშად, პირველად კონტრაფაგო-  
ტის პარტიაში (როგორც ცნობილია  
კონტრაფაგოტის ტემბრი ოპერაში  
ჰეროდეს სახესთანაა დაკავშირებული).  
ამ მოტივის პასაჟებიდან თანდათან  
ამოიზრდება ჰეროდეს მოტივი (ც. 152-  
დან). ამის შემდგომ ლითონის ჩასა-  
ბერთა პარტიაში, პირველად გამო-  
კვეთილი სახით ჟღერს სალომეს „აკ-  
ვიატებული იდეის“ მოტივი, რომელზე-  
დაც (ც. 154-ზე) დაშრეგებულია ზე-  
მოთ აღნიშნული ჰეროდეს მოტივი ძი-  
რითად სიმალეზე აკორდის სახით და  
შემდგომ იქვე ჟღერს ასევე ჰორიზო-  
ნტალურ ვარიანტშიც (იხ. მაგ.).  
ამ ეპიზოდიდან მოყოლებული ეს მო-  
ტივები ხშირად ჟღერენ ერთად, და-  
წყებული იოქანანის თავის მოთხოვნის  
ეპიზოდიდან სახელდობრ იმ ეპიზო-  
დში, სადაც სალომე მოუთმენლად ელ-  
ის ჯალათის ამოსვლას ცისტერნიდან  
(ც. 306-დან მე-5 ტ. ც. 312) და ფინა-  
ლური მონოლოგის დასაწყისში (ც.  
314-დან). სწორედ ამ მონოლოგში კი-



დევ ერთი თემატიკური მასალა მიგვიით-  
თებს ჰეროდესა და სალომეს სახეთა  
სიახლოვეზე (ც. 318, 326, 327). ეს  
არის სეკუნდური, ვალსიებური მო-  
ძრაობის თემა ეპიზოდებიდან, სადაც ჰე-  
როდეს სთავაზობს სალომეს ხილს.

სალომეს სურვილის ასრულება და  
საბედისწერო დასასრული, რისი მო-  
ლოდინიც გამომდებთ ივრძნობა მო-  
ქმედ პირთა სიტყვებში, მჭიდროდაა  
ერთმანეთთან დაკავშირებული. ეს კა-  
ვშიორი სიმბოლურად გამოხატულ-  
ია ნაწარმოების ცენტრალური ლა-  
იტმოტივების მჭიდრო ინტონაცი-  
ური, რიტმული თუ ჰარმონიული  
კავშირით. ესენია: მესიის ლა-  
იტმოტივი, ჰაყის გაფრთხილების  
ლაიტმოტივი, ამბოროს ლაიტმოტი-  
ვი, სალომეს „აკვირებული იდეის“  
ლაიტმოტივი.

ანტიკური თემატიკის სრულიად ახ-  
ლებური გაშუქების თვალსაჩინო ნი-  
მუშს წარმოადგენს ჰოფმანსტალისა და  
შტრაუსის „ელექტრა“. თუ ანტიკურ  
დრამაში წამყვანია გამოსყიდვის მოტი-  
ვი, ბედისწერა და ეთიკური თავგანწი-  
რვის ამალღებული პათოსი, შტრაუსის  
ოპერაში მახვილი გადატანლია შური-  
სძიების, სიძულვილისა თუ მსხვერპლ-  
შეწირვის, შიშისა თუ ზმანებების მო-  
ტივებზე, რაც უშუალოდ ექსპრესიო-  
ნისტული დრამის თავისებურებებს  
უკავშირდება. დრამის განვითარებაში  
განმსაზღვრელ როლს იძენს ელექტრას  
შურისძიებისა და ექსტაზისაკენ სწრა-  
ფვის სურვილი. ელექტრას ამოძრავებს  
არა მარტო მკვლელის დასჯის, სამა-  
რთლიანობის აღდგენის მოტივი, არა-  
მედ დამცირებული თავმოყვარეობისა-  
თვის, წართმეული სიყვარულისათვის  
შურისძიების სურვილი. კლიტემნე-  
სტრა და ეგისტოსი უნდა შეეწირონ  
ელექტრას, ისევე როგორც ამ უკანა-  
სკანელმა შესწირა ყოველივე უკამე-  
ნონს. ამალღებული შთაგონებითა და  
სინანულით უამბობს ელექტრა ორესტს  
თავის წარსულ სიმშვენიერებზე (იხ.  
ელექტრასა და ორესტის სცენა).

ქრისოთემიდა სწორედ იმ სიმშვენი-

ერის, მოკრძალებისა და სულიერი სი-  
მშვიდის განსახიერებაა, რომელიც და-  
ჰკარგა ელექტრამ მამის სეკუნდური  
შემდეგ. ამ მხრივ ქრისოთემიდა შეი-  
ძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ელ-  
ექტრას სახის ერთ-ერთი მოდუსი.  
ქრისოთემიდას ფონზე კიდევ უფრო  
რელიეფურად გამოიკვეთება ელექტ-  
რას აქტიური სახე. განსაკუთრებით  
საყურადღებოა ამ თვალსაზრისით ორ-  
ესტის სიკვდილის ცრუ ცნობის ეპიზო-  
დი. ელექტრას სურვილის განხორცი-  
ელებას ამ ეპიზოდში ელოდება მაქსი-  
მალური წინააღმდეგობა — მას ჰქონდა  
ორესტის იმედი, ორესტი კი მოჰკლეს.  
ელექტრა ახლა მიმართავს ქრისოთე-  
მიდას, ეს კი, როგორც აღვნიშნეთ, გა-  
რკვეული „საწყისის“ განსახიერებაა  
თვით ელექტრას სახეში. ქრისოთემიდა  
შიშობს, უარს ამბობს. ელექტრა წყე-  
ვლის მას და თითქოსდა თავის თავში  
არსებული სისუსტის დაძლევით იღ-  
ებს გადაწყვეტილებას, ყოველივე მა-  
რტომ განახორციელოს. იგი ისევე მა-  
რტოა, როგორც ეს ტრადიციის დასა-  
წყისში იყო, თუმცა სულიერად განა-  
ხლდა, მიიღო რა გადაწყვეტილება და,  
ფაქტიურად, ახლა უკვე მეორეხარის-  
ხოვანი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ  
კონკრეტულად ვისი ხელით აღსრუ-  
ლდება სასიკვდილო განაჩენი. სწორედ  
ამ ეპიზოდში სცენაზე პირველად  
ჩნდება ორესტი. ქრისოთემიდას მსგა-  
ვსად, ამჯერად სწორედ ორესტი აღი-  
ქმება ჩვენს მიერ, როგორც ელექტრას  
სახის ერთ-ერთი მოდუსი, კერძოდ —  
განახლებული ელექტრას განსახიერე-  
ბა.

ოპერების — „სალომე“ და „ელე-  
ქტრა“ კომპოზიციური თავისებურება  
სათავეს იღებს ნაწარმოებთა იდეური  
ჩანაფიქრიდან. ერთიან, მზარდ დინა-  
მიკურ განვითარებას წარმოქმნის სა-  
ლომეს დაუოკებელი სწრაფვა მიზნის  
განხორციელებისაკენ. პირადი ინტე-  
ტესებიდან გამომდინარე სალომე არა-  
ერთხელ აღმოჩნდება მსგავს სცენურ  
სიტუაციაში (ცდუნების სიტუაცია)  
ოპერის სხვადასხვა მოქმედ პირთან:



II სცენის ბოლოს ნარაბოტთან, III სცენაში იოქანანთან, IV სცენაში ჰეროდესთან. ამ სცენურ სიტუაციას შეიძლება ვუწოდოთ „სცენური რეფრენი“, რომლის თითოეული გატარება, საკუთარი, ადგილობრივი კვანძის გახსნით წარმოქმნის ცალკეულ რგოლს დრამატურგიულ განვითარებაში და სტიმულირებს „რეფრენის“ შემდგომ გამოჩენას. ამრიგად წარმოიქმნება განვითარების სამი ძირითადი ფაზა, რამდენადაც ძლიერდება სალომეს ინტერესი და დაჟინება, მით უფრო იზრდება მისი გავლენის ხვედრითი წონა. სალომეს „სცენური რეფრენი“ სულ უფრო და უფრო მეტ სფეროს მოიცავს მუსიკალურ-დრამატურგიული განვითარებისა.

სალომეს შინაგანი, შემტევი, მომხიბლავი ძალა ოპერაში გამოხატულია ცეკვის სიმბოლოთი, საცეკვაო სტიქიით. ნარაბოტთან სცენაში ესაა ვალსისებური ცდუნების მოტივი (ც. 24). იოქანანთან სცენაში არაერთხელ იწენს თავს ვალსისებური მოძრაობა (ც. 102, ც. 92). საცეკვაო სტიქიის უმაღლესი გამოხატულებაა მთელს ოპერაში საორკესტრო ინტერლუდია — „სალომეს ცეკვა“, რომელიც, თუ წარმოვიდგინებთ სქემაზე აღნიშნულ განვითარების სამ ძირითად ფაზას, მოდის ნაწარმოების „ოქროს კვეთზე“. ცეკვის სიმბოლური მნიშვნელობა მინიშნებულია ნაწარმოების პირველივე ტაქტებში (ც. 2-3). ნარაბოტი მთვარეს ადარებს „პატარა მეფის ასულს“ და წარმოთქვამს — „შეიძლება იფიქრო, რომ იგი ცეკვავს“. ორკესტრი ასახავს საცეკვაო მოძრაობებს, პირველად გაისმის ტამბურინის დარტყმები. ეს მოტივი ოპერის მანძილზე მხოლოდ ორჯერ ეღერს. აქ და „სალომეს ცეკვა“-ში (4 ტ. V-მდე). ხის ჩასაბერი საკრავები და არფა).

თუ „სალომეში“ გამოვყავით „სცენური რეფრენი“, ოპერა „ელექტრასთან“ მიმართებაში შეიძლება აღინიშნოს „ფსიქოლოგიური რეფრენი“.

პირველ შემთხვევაში საზღვრებს, ნაწილად მოხატული და რეფრენის ხვედრითი წონა თანდათან იზრდება ხოლო „ელექტრა“-ში „ფსიქოლოგიური რეფრენის“ საზღვრები პირობითია. იგი დაკავშირებულია ელექტრას სულიერი ალტყინების მომენტებთან, გარკვეულ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასთან, კერძოდ, მომავალი გამარჯვების წინათგრძნობასთან, ესენია: მონოლოგის ბოლო ნაწილი, კლიტემნესტრასა და ელექტრას სცენის მეხუთე ნაწილში და ოპერის ფინალი. ე. ი. ამ შემთხვევაშიც გამოიკვეთება განვითარების სამი ძირითადი ტალღა, გარდა ამისა არის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ლირიკული კუმინაცია — სცენა ორესტთან, რომელიც სწორედ ქრისოთემიდისაეულ საწყისთანაა დაკავშირებული.

როგორც იყო აღნიშნული რ. შტრაუსის ამ ნაწარმოებებში პოემურობის საკითხი დაკავშირებულია ქანრის ინსტრუმენტალიზაციის ტენდენციასთან, ოპერის ერთაქტიან კომპოზიციაში სინთეტური ერთნაწილიანობის ნიშნებთან, რაც დამახასიათებელია სიმფონიური პოემისათვის, როგორც ცნობილია ოპერის ქანრის ინსტრუმენტალიზაციის ტენდენცია ასევე მომდინარეობს რ. ვაგნერის მუსიკალური დრამის ტრადიციებიდან. შემთხვევითი არ არის, რომ ვაგნერის შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარი ა. ლორენცი მის მუსიკალურ დრამებს ადარებს „ფართუ მასშტაბის სიმფონიას“ (2, გვ. 219). ინსტრუმენტალიზაციის ტენდენციამ ხელი შეუწყო პოემური ერთნაწილიანობის შეღწევის ოპერის ქანრში, რაც თვალნათლივას ასახული რ. შტრაუსის ჩვენს მიერ განხილულ ოპერებში.

ლაიტმოტივთა რთული სისტემა მსჭვალავს მუსიკალური განვითარების მთელ ქსოვილს, როგორც ინსტრუმენტარის, ასევე ვოკალის პარტიტურასაც. მხატვრული ჩანაფიქრის ასახვაში სრულყოფილებიანი როლი ენიჭება როგორც ვოკალს, ასევე საორკესტრო პარტიასაც. ვოკალის მელოდიურ ხაზში

უშუალოდ ჩაერთვის ლაიტმოტივთა რთული ქარგა, ხოლო ინსტრუმენტული ხმები, თავის მხრივ, ასევე უშუალოდ ასახვენ /სასიმლოერო წყობის მელოდიკას, თითქოსდა ინიციატივას ართმევენ ვოკალს. განსაკუთრებით ხშირად აღინიშნება მსგავსი შემთხვევები კულმინაციურ ეპიზოდებში. გავიხსენოთ თუნდაც სალომეს ფინალური მონოლოგი.

ლაიტმოტივურ სისტემასთან ერთად, რაც ვოკალურ-ინსტრუმენტული განვითარების ერთიან ხაზს წარმოქმნის, ამ ოპერებში აღინიშნება ვრცელი, ტონალურად თუ თემატურად დასრულებული ნაგებობანი, მსგავსად რ. შტრაუსის სიმფონიურ პოემათა სინთეტური ერთნაწილიანი ფორმის ცალკეული მონაკვეთებისა. ასეთი ნაგებობანი მოიცავენ ლაიტმოტივთა გარკვეულ კომპლექსს. ანალოგიურ სურათს ვხვდებით რ. შტრაუსის სიმფონიურ პოემებშიც. მაგალითად, სიმფონიურ პოემაში „ულენშპიგელი“ გმირის ორი სხვადასხვა ხასიათის ლაიტმოტივი მიეკუთვნება ფორმის ერთ მონაკვეთს — ეს არის რონდოს რეფრენი, ანუ სონატური ფორმის მთავარი პარტიის სფერო. ასევეა პოემის „სიკვდილი და გასხივოსნება“ შესავალშიც, სადაც ნაწარმოების სამი მთავარი მოტივია გატარებული, ან პოემის „გმირის ცხოვრება“ დამხმარე პარტიის სფეროში, განსაკუთრებით კი პოემაში „ასევე ამბობდა ზარატუსტრა“ (იხილეთ თუნდაც ლირიკული დამხმარე პარტია), რომელიც „ლაიტმოტივური პრინციპის თანმიმდევრული გატარებით ყველაზე მეტად უახლოვდება შტრაუსის ოპერებს.

შტრაუსის ოპერებში ფორმის ცალკეულ მონაკვეთთა ასეთ გამოყოფას ხელს უწყობს ერთი მუსიკალურ-დრამატურგიული თავისებურება, რომელიც, არსებითად განასხვავებს შტრაუსის საოპერო სტილს რ. ვაგნერის გამჭოლი ლაიტმოტივური პრინციპისაგან. იგი ცხადყოფს ტრადიციული საოპერო ფორმების მსგავსი ეპიზოდებისა თუ „ვოკალური ბუნების“ მელოდიკის არსებობას შტრაუსის ოპერებში. ამიტომაც იყენებენ დევნიარ დასახელებებს — „ელექტრას აროზო“, „ქრისოთემიდას ვალსი“, „პეროდეს სატრფიალო სიმღერა“, ებრაელების კვინტეტი და სხვა. შტრაუსის ოპერების ეს თავისებურებაც ასოციაციას იწვევს. ისევე და ისევე მის სიმფონიურ პოემებთან. ამაზე მიგვანიშნებენ შემდეგი დასახელების ეპიზოდები — „სატრფიალო სცენა“ პოემა „გმირის ცხოვრების“ ექსპოზიციონიდან, სხვადასხვა ხასიათის „სცენები“ „ულენშპიგელში“, „სამაგლოვიარო გალობა“ პოემაში „ასე ამბობდა ზარატუსტრა“ და სხვა.

ოპერაში „სალომე“ მუსიკალურ-დრამატურგიული თავისებურებიდან გამომდინარე ერთნაწილიან კომპოზიციონში აღინიშნება ვარიაციულობა და რონდოსებურობა. თავდაპირველად განვიხილოთ პირველი შემთხვევა.

თითოეული სცენა შეიცავს რომელიმე სახის მუსიკალური მასალის ჩვენებასა და სალომეს „სცენურ რეფრენს“ (ეს უკანასკნელი წარმოგვიდგება ასევე როგორც მუსიკალური რეფრენი). II სცენა — სალომე (ა), „რეფრენი“ (ბ), III სცენა — იოჰანანის (ც), „რეფრენი“ (ბ), IV სცენა — პეროდე, პეროდეა, ებრაელები (დ), „რეფრენი“ (ბ), მთლიანად ოპერის კომპოზიციონი შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც პროლოგი და „ძირითადი მოქმედების“ სამი სცენა: I სცენა — პროლოგი, II სცენა — A, III სცენა — A<sub>1</sub>, IV სცენა — A<sub>2</sub>. ე. ი. თითოეული სცენა აღიქმება როგორც წინამდებარეს „თავისუფალი ვარიაცია“ სულ უფრო და უფრო გაფართოებული „სალომეს რეფრენის“ საშუალებით. ამ მოვლენით აიხსნება საკუთრივ ოპერის სცენების მასშტაბთა თანდათანობითი ზრდაც რომლებიც შესაბამისად, სულ უფრო მეტ ნაწილებად შეიძლება დაიყოს. ყოველივე ამის შედეგად IV სცენა მოცულობით აღემატება პირველ სამს,

ყველა სცენას საკუთარი რეპრიზული მოჩარჩოებაც გააჩნია. პირველი ეს რეპრიზული მოჩარჩოება შემოიფარგლება მხოლოდ მთავარი ლაიტმოტივის — სალომეს სიმშვენის მოტივის გატარებით ძირითად სიმძლავზე. მეორე და მესამე სცენებში ესაა საორკესტრო ინტერლუდია, ხოლო მეოთხე სცენაში კი სალომეს ფინალური მონოლოგი, რომელიც, თუ მთლიანად ოპერას განვიხილავთ როგორც ცრულ ვარიაციებს შეიძლება წარმოვიდგინოთ კოდის სახით.

ოპერის „ერთნაწილიანი ფორმის“ ცალკეული ნაგებობა ერთდროულად წარმოადგენს როგორც წინამდებარე მუსიკალური მასალის განვითარებას ახლის ჩვენებას, ასევე მომდევნოს მომზადებასაც. ეს თვისება რამდენადმე მოგვაგონებს სიმფონიურ პოემათა სინთეტურ ერთნაწილიანობის ფორმის შემქმნელ პრინციპებს. აღვნიშნავთ თუნდაც ფორმის ნაწილთა ფუნქციურ ცვალებადობას, როდესაც რაიმე ნაგებობას შესაძლოა ჰქონდეს როგორც ექსპოზიციური, ასევე განვითარებელი ან დამაკავშირებელი მნიშვნელობა. მაგალითისათვის ვნახოთ თუნდაც „სალომეს რეფრენი“ III სცენიდან. აქ ერთის მხრივ განვითარებას განიცდიან წინამდებარე სცენების მოტივები, სალომეს სიმშვენის მოტივი, სიამაყის მოტივი და სხვა. ამასთანავე ჩნდება ახალი ლაიტმოტივებიც, როგორიცაა მაგალითად შიშისა და სიყვარული მოტივი რაზედაც აიგება „რეფრენის“ პირველი ნაწილი, ამბორის მოტივი (რომელზედაც აიგება „რეფრენის“ მეორე ნაწილი), სალომეს „აკვიატებული იღვის“ მოტივი (რომელიც ჩნდება საორკესტრო ინტერლუდის ბოლო ტაქტებში) და სხვა.

ვინაიდან მთლიანად ოპერის „ერთნაწილიანი ფორმა“ მრავალ ეპიზოდად იყოფა და მათ შორის ვხვდებით მსგავსი მუსიკალური მასალის გამეორებას იქმნება რონდოსებურობის შეგრძნება, „რონდოს“ რეფრენის

სახით შეიძლება წარმოვიდგინოთ ოპერის მონაკვეთები, სადაც მაქსიმალურადაა კონცენტრირებული სალომეს მუსიკალური მასალა. ესენია I და II სცენები, სალომესა და იოჰანანის სცენის ნაწილი დაწყებული ვალსისებური ხასიათის სი მაჟორული ეპიზოდიდან (ც. 92), „სალომეს ცეკვა“ და ფინალური მონოლოგი. „რონდოს“ პირველი ეპიზოდის — B მნიშვნელობას იძენს სალომეს და იოჰანანის სცენის დასაწყისი მონაკვეთი (III სცენა ც. 92-მდე). როგორც „რონდოს“ მომდევნო ეპიზოდი — C შეიძლება წარმოვიდგინოთ IV სცენის დასაწყისში „სალომეს ცეკვამდე“, ხოლო როგორც ეპიზოდი — D მონაკვეთი „სალომეს ცეკვასა“ და ფინალურ მონოლოგს შორის. C და D ეპიზოდებს შორის საყურადღებო ურთიერთდამოკიდებულებაა. ისინი თემატურად და სტრუქტურულადაც ენათესავენ ბიან ერთმანეთს. ორივე სამ ძირითად ნაწილად შეიძლება დაიყოს. ამასთან C ეპიზოდის მესამე ნაწილი ავლენს განვითარებადი რეპრიზულობის ნიშნებს პირველ და მეორე ნაწილებთან მიმართებაში, ხოლო მთლიანად D ეპიზოდი კი C ეპიზოდისა და რეფრენის წინამდებარე გატარებასთან მიმართებაში (A<sub>2</sub>), კერძოდ, თუ C ეპიზოდის პირველ ნაწილში გავაერთიანებთ ჰეროდესა და ჰეროდეს მუსიკალურ-სცენურ ექსპონირებასა და ჰეროდეს „სატრფიალო სიმღერას“, ხოლო მეორე ნაწილში „ებრაელთა კვინტეტს“, ნაზარეთელის „თხრობას“ მესიაზე და იოჰანანის მრისხანე წინასწარმეტყველებას ჰეროდეს სამეფოს მომავალზე დაგინახავთ, რომ ეპიზოდის მესამე ნაწილი, დაწყებული ჰეროდეს ფრაზებიდან — „იცეკვე ჩემთვის, სალომე“ (მე-5 ტ. ც. 223-დან) ავლენს რეპრიზულობის ნიშნებს წინამდებარე მუსიკალურ მასალასთან მიმართებაში. აქ ყლერს როგორც პირველი ნაწილის დასაწყისის (მთელტომიანი ბგერათრივი, „საშინელი ფრინველის“ სახე, რომელიც ეზმანება ჰეროდეს, ჰეროდეს მოტივე-

პი), ასევე ჰეროდეს „სატრფიალო სიმღერისა“ თუ იოქანანის წინასწარმეტყველების თემატური მასალა. რაც შეეხება D ეპიზოდს, როგორც აღვნიშნეთ, აქ თავს იჩენს განვითარებადი რეპრიზულობა C ეპიზოდსა თუ რეფრენის წინამდებარე გატარებასთან (A<sub>2</sub>) მიმართებაში. კერძოდ, მის პირველ ნაწილში ისმის ნაცნობი ეპიზოდები ჰეროდეს და „სალომეს ცეკვის“ მუსიკალური მასალიდან. მის შუა ყველაზე ვრცელ ნაწილში (ც. 268-დან. ჰეროდე ცდილობს გადაათქმევიოს სალომეს შემზარავი სურვილი) ჩნდება ჰეროდეს ახალი მუსიკალური მასალა. და ბოლოს, მესამე ყველაზე მცირე მონაკვეთში, რომელიც აღიქმება, როგორც გადასვლა ოპერის კოდაზე, წამყვანია სალომეს „აკვიატებული იდეის“ მოტივი. მთელტონიანი ბგერათრივი, ჰეროდეს მოტივი, რიტმები „სალომეს ცეკვიდან“.

ოპერა „ელექტრას“ ერთნაწილიან ფორმაში“ აღინიშნება სონატურობითა და რონდოსებურობის ნიშნები. განვიხილოთ სონატურობის საკითხი.

მსახურ ქალთა სცენა, სადაც ექსპონირებულია გმირის ძირითადი მოტივები შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც პროლოგი (ძირითადი ტონალობა d გაფართოებული); ელექტრას მონოლოგი — როგორც მთავარი პარტიის სფერო (იწყება Des გაფართოებულით და შემდეგ ც. 44-დან გადადის c გაფართოებულში); ელექტრასა და ქრისოთემიდას პირველი სცენა აღიქმება როგორც დამხმარე პარტიის სფერო; ფორმის შუა, დამუშავებით ნაწილში ერთიანდება ორი სცენა — ელექტრასა და კლიტემნესტრას სცენა და ელექტრასა და ქრისოთემიდას მეორე სცენა. ფორმის რეპრიზული ნაწილის დასაწყისად და მთავარი პარტიის სფეროდ აღიქმება ელექტრასა და ორესტის სცენის პირველი მონაკვეთი (იწყება C(a) გაფართოებულით და შემდეგ ც. 123a-დან გადადის d გაფართოებულში. როგორც ჩანს, ტონალური რეპრიზულობაც აღინიშნება).

ელექტრას სახის განვითარების მუსიკალური რეპრიზულობა მისი მხატვრული „კრედოს“ ჩამოყალიბების გარკვეულ ეტაპთანაა დაკავშირებული. ამის შესახებ ჩვენ ზემოთ გვექონდა საუბარი, როდესაც პოემურობის საკითხს განვიხილავდით ლიტერატურულ-პოეტურ ტექსტსა თუ მუსიკალურ-დრამატურგიულ თავისებურებებთან დაკავშირებით. ლაპარაკია ელექტრას სულიერ განახლებაზე.

„სონატური ფორმის“ დამხმარე პარტიის რეპრიზად აღიქმება ელექტრასა და ორესტის სცენის მეორე მონაკვეთი, რომელშიც მოცემულია ლირიკული კულმინაცია. როგორც კოდა წარმოგვიდგება ელექტრასა და ქრისოთემიდას ფინალური სცენა გუნდით.

ჩვენს მიერ მთავარი და დამხმარე პარტიის ამგვარი წარმოდგენა ოპერაში გამომდინარეა უპირველეს ყოვლისა თვით ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრიდან. გარდა ამისა ეს არ ეწინააღმდეგება შტრაუსისიეულ ფორმის შეგრძნებასა თუ დრამატურგიულ თავისებურებებს, თუნდაც ისევ და ისევ მის სიმფონიურ პოემებთან მიმართებაში. აქ, უმეტეს შემთხვევაში ვხვდებით სიტუაციას; როდესაც მთავარი თუ ლირიკული დამხმარე პარტიის სახეები ერთი საწყისის სხვადასხვა ასპექტებია და ხშირად კონფლიქტი წარმოიქმნება რომელიმე მესამე სფეროსთან მათი დაპირისპირებით. მაგალითად, პოემაში „ასე ამბობდა ზარატუსტრა“ მთავარი პარტიის მოტივები უშუალოდ აზრობრივ კავშირშია დამხმარე პარტიის ლირიკულ, პათეტურ მოტივებთან და ისინი ერთად უპირისპირდებიან შესავლის მუსიკალურ-სახეობრივ სფეროს. პოემაში „ულენშპიგელი“ გმირის სახე (მთავარი და დამხმარე პარტიები) უპირისპირდება სქოლასტებს (ფუგატო დამუშავებიდან), ხოლო „გმირის ცხოვრებაში“ მთავარი და დამხმარე პარტია—დამაკავშირებელი პარტიის ინტონაციურ-სახეობრივ სფეროს. ყოველივე ეს მოგვაგონებს მხატვრულ

სახეთა, კერძოდ „მთავარ“ და „დამხმარე“ პარტიებს შორის ურთიერთდამოკიდებულებას ოპერაში „ელექტრა“, სადაც ქრისოთემიდასა თუ ორესტის სახე შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც ელექტრას სახის მოდუსები. მხატვრულ სახეთა შორის ურთიერთდამოკიდებულების ეს თავისებურება გამოხატულობას პპოვეს ასევე თემატური თუ კილო-პარმონიული საშუალებებითაც. იმისთვის, რომ უკეთ წარმოვიდგინოთ აღნიშნული თავისებურება, სასურველია გამოვყოთ მუსიკალურ-დრამატურგიულ განვითარების ზოგიერთი ეპიზოდი.

თავდაპირველად ოპერის დასაწყის სცენებში (კერძოდ ელექტრასა და ქრისოთემიდას პირველი სცენა) ქრისოთემიდას მუსიკალური მასალა აღიქმება როგორც სრულიად ახალი თემატურ-სახეობრივი სფერო ანუ „ლირიკული დამხმარე პარტია“. აქვე აღვნიშნავთ, რომ იგი ძირითადად სამ ნაწილად შეიძლება დაიყოს. განაპირა ნაწილები ტონალურად მერყევი, ჩაუკეტავი, აგებულია გამჭოლი განვითარების პრინციპზე (აქ ძირითადად კლიტმენესტრას, ევისთოსისა და ელექტრას მოტივები განვიხილავთ განვითარებას). შუა ნაწილი კი შედარებით დასრულებული, ტონალურად უფრო გამოკვეთილია — „ქრისოთემიდას ვალსი“ Es dur (ც. 75). შემდგომი ეტაპი ამ სახეობრივი სფეროს განვითარებაში აღინიშნება „სონატის“ შუა, დამუშავებით ნაწილში. ლაპარაკია ელექტრასა და ქრისოთემიდას მეორე სცენაზე, სადაც ძირითადად განვითარებას განიცდიან ელექტრასა და ქრისოთემიდას მოტივები. ამ სცენიდან ზემოთ აღნიშნულ საკითხთან მიმართებაში ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ერთ-ერთი ეპიზოდი, კერძოდ ც. 52a-დან. აქ ჩნდება ელექტრას ახალი თემა, რომელიც ვალსისებური, საცეკვაო ხასიათის მოძრაობით, საკადანსო მიმოქცევებით, პარმონიული საბჭენებითა და ტონალობითაც — Es dur განვითარების პროცესში სულ უფრო

მეტად ავლენს მკიდრო კავშირს „ქრისოთემიდას ვალსთან“, თუმცა აღნიშნული ცენებულის ელექტრას შექმნისას „ავამეზონი!“ თითქოს ელექტრას სახე ითვისებს ქრისოთემიდას მუსიკალურ მასალას. ამ თემის დამუშავება უშუალოდ გადადის ელექტრას სიყვარულის თემის განვითარების ეპიზოდში (ც. 82a-დან). როგორც ამ სახეობრივი სფეროს განვითარების შემდგომი ეტაპი შეიძლება წარმოვიდგინოთ „სონატის“ დამხმარე პარტიის რეპრიზა, ანუ ელექტრასა და ორესტის სცენის მეორე მონაკვეთი. იგი ოპერის უმთავრესი ლირიკული კულმინაციაა. აქ ყველაზე ნათლად ვლინდება ელექტრას სატრფიალო გრძნობები, მის მიერ „ქრისოთემიდასეული“ საწყისის დაბრუნების, აღდგენის სურვილი. აქ „დამხმარე პარტიის“ სფერო, მთლიანად ტრანსფორმირდება ელექტრას სახეში, რომლის აპოთეოზიც მოცემული იქნება ექსტაზურ ფინალში, კოდაში. მთავარი და დამხმარე პარტიების სახეობრივი სფეროს ამგვარი ურთიერთობა მოგვაგონებს ისევ და ისევ შტრაუსის სიმფონიურ პოემებს, კერძოდ დამხმარე პარტიის გარდასახვას ფორმის რეპრიზულ ნაწილში. გავიხსენოთ პოემები „ღოს ეუანი“ და „ულენშმიგელი“, სადაც პროგრამული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე ვმირის სახე მთლიანად ითავისებს ლირიკულ დამხმარე პარტიის სახეობრივ სფეროს.

ამ საკითხთან მიმართებაში „სონატის“ დამხმარე პარტიის რეპრიზიდან ჩვენთვის ჩანსაკუთრებით საყურადღებოა დო მჯორული ეპიზოდი — მე-3 ტ. ც. 172a-დან. აქ ჩნდება ახალი, საცეკვაო თემა, რომელიც თავისი ნათელი ხასიათით, ვალსისებური მოძრაობით, საკადანსო ბრუნვებით უახლოვდება „ქრისოთემიდასეული“ საწყისის ეპიზოდებს (იხ. „ქრისოთემიდას ვალსი“, ეპიზოდი ქრისოთემიდას და ელექტრას მეორე სცენიდან ც. 52a).

როგორც მუსიკალურ-დრამატურგიული განვითარების ფინალური ეტაპი, ლირიკულ, ექსტაზურ სახეთა კვინტე-



სენცია წარმოგვიდგება „სონატის“ კოდა. აქ თავმოყრილია მუსიკალური მასალა დაკავშირებული ნათელი ხასიათის ეპიზოდებთან. მაგალითად, ქლერს ორესტის შეცნობის თემა ლირიკული „დამხმარე პარტიის“ რეპრიზული გატარებიდან, ელექტრას საცეკვაო ხასიათის Es dur თემა ქრისოთემიდას და ელექტრას მეორე სცენიდან, ასევე საცეკვაო ხასიათის C dur თემა „დამხმარე პარტიის“ რეპრიზიდან გარდა ამისა აღსანიშნავია ელექტრას სიყვარულის თემა, ვალისებური მოძრაობის თემა კლიტემნესტრასა და ელექტრას სცენიდან და სხვა.

გარდა სონატურობისა ოპერაში „ელექტრა“ რონდოსებურობის ნიშნებიც შეიმჩნევა. იგი წარმოგვიდგენია შემდეგნაირად: იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე ოპერის დასაწყისში რეფრენის ფუნქციას ასრულებს ქრისოთემიდას მუსიკალური მასალა, რომელიც მოგვიანებით ტრანსფორმირდება ელექტრას სახეობრივ-ინტონაციურ სფეროში, ხოლო „რონდოს“ ეპიზოდების ფუნქციას ასრულებს ელექტრასა და კლიტემნესტრას სცენა და ელექტრასა და ეგისტოსის სცენა.

ასე და ამრიგად, როგორც ანალოზის შედეგად დავრწმუნდით, პოემურობის ნიშნები რ. შტრაუსის 900-იანი წლების ოპერებში „სალომე“ და „ელექტრა“ უშუალოდაა დაკავშირებული პოეტური ტექსტის, მუსიკალურ-დრამატურგიული პრინციპებისა თუ კომპოზიციის რიგ თავისებურებებთან. კერძოდ: ცენტრალური სახე-იდეის, მისი მხატვრული კრედოს ერთგვარი დომინანტა, მუსიკალურ-დრამატურგიული თუ ვოკალურ-ინსტრუმენტული განვითარების ერთიანი დინება, პოეტური თუ მუსიკალური სიმბოლოები, სიმფონიური განზოგადების ვრცელი საოქრესტრო ინტერლუდიები, ლაიტ-მოტივთა სისტემა თუ კონსტრუქციულად და თემატურად შედარებით დასრულებული ვრცელი მონაკვეთები მსგავსი სიმფონიური პოემის სინთეტუ-

რი ერთნაწილიანი ფორმის ცალკეული ნაგებობებისა და სხვა.

ზემოთ აღნიშნული საკითხების დახილვაში წარმოაჩენს რ. შტრაუსის შემოქმედებითი პრინციპების რიგ თავისებურებებს, კერძოდ პოემურობის წამყვან მნიშვნელობას მისი პირველი შემოქმედებითი პერიოდის ქმნილებებში. ამასთანავე, რ. შტრაუსის ამ ნაწარმოებთა ანალოზის მაგალითზე გამოიკვეთება საკუთრივ ოპერის ქანრის განვითარებაში მიმდინარე საერთო პროცესებიც. საუკუნეთ მიჯნაზე ქანრის „ინსტრუმენტალიზაცია“ თუ სიმფონიური განზოგადების მრავალფეროვანი ხერხების თანმიმდევრული გამოყენების შედეგად ერთაქტიანი ოპერის კომპოზიციაში შეიღწევა სიმფონიური პოემის ფორმის შემქმნელი პრინციპები. ამ თვალსაზრისით ჩვენს მიერ განხილული ნაწარმოებები, ერთის მხრივ, ანვითარებენ ვაგნერისეული მუსიკალური დრამის ტრადიციებს, მეორეს მხრივ წარმოადგენენ სრულიად ახალ ეტაპს საოპერო ქანრის განვითარების ისტორიაში.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ბ. ასაფიფი. ჩიკოვსკის სიმფონიური პოემები, ბ. ასაფიფი. სინფონიურ და კამერულ მუსიკას. ლ. 1981. გვ. 117.
2. Mann W. Die Opern von R. Strauss — München, 1969.
3. Del Mar Norman. R. Stravss. A critical commentary of his life and work. — London, vol 1, 1969.
4. გ. ორჯონიძე, რ. შტრაუსის ოპერები „სალომე“ და „ელექტრა“. „მუზიკალნი სოვრემენიკი“ გამ. 5. მ. 1984.
5. ბ. იარუსტოვსკი. XX საუკუნის საოპერო დრამატურგიის ისტორიის ნარკვევები. 1971. წიგნი I. გვ. 39.
6. რ. შტრაუსი და რ. როლანი. მიმოწერა. ამონაწერი დილეჩიდან. წიგნი 3. მ. 1960. გვ. 81, 155.
7. ლ. ჩერნიაკოვა. სტ. მალარმეს შემოქმედება 60-70-იან წლებში. დისერტაციის ავტორეფერატი. გვ. 12.
8. ვალუშკო. მ. საოპერო ლიტმოტივის თეორიის შესახებ. დისერტაციის ავტორეფერტი. გვ. 219.

# შუა საუკუნეების რელიგიური ხელოვნება

(ქანდაკება)

ცნობილი ფრანგი მეცნიერის ლუი რეოს გამოკვლევები, მიძღვნილი შუა საუკუნეების ხელოვნებისადმი, ღრმად და ყოველმხრივ აშუქებს ქრისტიანული ხელოვნების მრავალპრობლემას. საქვეყნოდაა ცნობილი მისი მრავალტომეული მონუმენტური ნაშრომი იკონოგრაფიის შესახებ. ამ სახელგანთქმული ხელოვნებათმცოდნის ნაშრომები ნაკლებადაა ცნობილი ქართველი მკითხველისათვის. გთავაზობთ ლ. რეოს ერთერთი გამოკვლევის თარგმანს, რომელშიც მისთვის დამახასიათებელი სიღრმითა და სისრულით, ამასთანავე ლაკონურად და კონცენტრირებულად განხილულია შუა საუკუნეების ფრანგული ხელოვნების უმთავრესი მოვლენები, მოცემულია ქანდაკების ძირითადი ძეგლების მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი.

ინტერესი ამ ნაშრომისადმი იმითაც არის გაპირობებული, რომ მასში გა-

ანალიზებულია ევროპული ქანდაკების განვითარების ის ეტაპები, რომლებიც გაიარა ქართულმა პლასტიკურმა ხელოვნებამ ევროპაზე ასი წლით ადრე. მაგრამ საქართველოში, სადაც მართლმადიდებლობამ შეაფერხა ქანდაკების ბუნებრივი ევოლუცია და იგი მხოლოდ ქედური ხელოვნების სფეროთი შემოიფარგლა, მონუმენტურმა ქანდაკებამ ვერ ჰპოვა შემდგომი განვითარება. (გავიხსენოთ ოშკის ტაძრის სამხრეთის ფასადზე გამოსახული სკულპტურული პორტრეტები — X ს., რომელიც ადამიანის ნატურალურ ზომას უახლოვდება). დასავლეთ ევროპაში, სადაც ქანდაკება ორგანულად ჩამოყალიბდა მონუმენტურ ხელოვნებად, ევოლუციის ეს პროცესი შეუფერხებლად და თავისუფლად წარიმართა, რის შედეგადაც შეიქმნა რომანული და გოტიკური ეპოქების ქანდაკების ფანტასტიკური სამყარო.

ლუი რეო

პარიზი. 1946

## შესავალი

ქანდაკება, არქიტექტურასა და მხატვრობაზე მეტად, წარმოადგენს ხელოვნების იმ დარგს, რომელშიც საფრანგეთმა ბრწყინვალედ და განსაკუთრებული სისრულით გამოავლინა თავისი ნიჭის სწორუბოვრობა. ევროპის

სხვა ქვეყნებმა, განსაკუთრებით კი იტალიამ, შვეს უდიდესი მოქანდაკეები. განა შეიძლება ვინმე ამოუფეხნოს გვერდით ისეთ დიდებულ შემოქმედთ, როგორც არიან დონატელო, მიქელანჯელო და ბერნინი. მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ იტალიის ქანდაკების ამ ბრწყინვალე აყვავებამდე და მის შემდგომაც იყო უნაყოფობისა და მდარე

ლონის ქანდაკების ხანგრძლივი პერიოდები. ვაზარის მტკიცებით, ნიკოლო პიზანო, ქანდაკების განმარტებელი, სინამდვილეში იყო მხოლოდ კლიუნისა და ვეზელეს, ტულუზისა და მუსასაკის, შარტრისა და ამიენის, რაიმსისა და სტრასბურგის ანონიმური ოსტატების შემკვიდრე. ფრანგული კათედრების პორტალების გვერდით პიზის სკულპტურული კათედრები უმნიშვნელო წვრილმანად გამოიყურებოდა. XVIII საუკუნიდან მოყოლებული იტალიის პლასტიკური ნიჭი თითქოს დაიცალა და გამოიფიტა. კანოვას ეფემერულ სახელს აღარ შეეძლო მისთვის დაკარგული ჰეგემონიის დაბრუნება.

ამისაგან განსხვავებით, ფრანგული ქანდაკების უპირატესობა მტკიცდებოდა და მკვიდრდებოდა განუწყვეტლად და შეუსუსტებლად XI საუკუნიდან მოყოლილი დღევანდლამდე. სხვა რომელ ქვეყანას შეუძლია დაიტრიაბახოს ასეთი „ორგანული“ განვითარება პირველი რომანული ბარელიეფებიდან გოტიკურ ქანდაკებებამდე. მიშელ კოლომბიდან ჟან გუჟონამდე, კუანვეოქსიდან ჰუდონამდე, რიჟიდიდან და კარპოდან როდენამდე?

აღბათ, ფრანგული ქანდაკებების წარმატებები არასდროს არ ყოფილა ისეთი ბრწყინვალე, როგორც შუა საუკუნეებში. ამ ეპოქის ხელოვნებისა და რელიგიური აზროვნების შემსწავლელთა საფრანგეთის კათედრები ცხადპყოფს ძეგლთა უბადლო რეპერტუარს, რომლის ცოდნა აუცილებელია სახელოვანი წარსულის გაგებისათვის.

### მონუმენტური ქანდაკების ნიკავილი და აღორძინება

ქანდაკებამ ეგვიპტეში, ასურეთსა და ძვ. წ. V საუკუნიდან მოყოლებული კი საბერძნეთში სრულყოფის მაღალ ხარისხს მიაღწია. ქანდაკება, რომელიც ყველა ეპოქაში, ხუროთმოძღვრე-

ბასა და მხატვრობასთან ერთად წარმოადგენდა ერთს „სამ დიადთავანს“, თითქმის მთლიანად გაქრა ქრისტიანობის გავრცელებისა და რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ. აზიის სიღრმიდან მომდინარე და გუთების მიერ დასავლეთში გავრცელებული ბარბაროსული ოქრომჭედლობა (ლითონის ტიხროვანი ნაკეთობანი) ცელის ტაძართა მარმარილოს ბარელიეფებს, სატრიუმფო თაღებისა და სარკოფაგების რელიეფებს. ექესი საუკუნის განმავლობაში გადააფიწყდათ ჩაქუნისა და ბუარლის გამოყენება ქვისათვის ადამიანური ფორმის მინიჭებისათვის. თუ ამას განვაზოგადებთ კაროლინგების ეპოქის ზოგიერთ საკმაოდ უხეშ ნამუშევარზე, დასავლეთში მონუმენტური ქანდაკების ჩანასახებს კვლავ დავინახავთ მხოლოდ XI საუკუნის დასაწყისიდან (მაგ. 1020 წლით დათარიღებული სენ-ჟენი დე ფონტენის სარკმლის სკულპტურული სამკაული რუსიონში).

ხელოვნების ისტორიაში არაერთი შემთხვევა არსებობს, როდესაც ხელოვნების რომელიმე ფორმა ქრება დროთა განმავლობაში, ან კვდება. ეს ძირითადად ხდება იმის გამო, რომ მას ცელის უფრო მოქნილი ან უფრო ეკონომიური სახეობა. ასე იყო, როდესაც მოზაიკის ბრწყინვალე ხელოვნება შეცვალა ნაკლებად ღირებულმა ფრესკებმა, როდესაც შუა საუკუნეების დასაბრუნებს ხელნაწერი წიგნის მინიატურები გამოდევნა გრავიურამ, რომელიც მექანიკურად იბეჭდებოდა და ვრცელდებოდა ნაბეჭდ წიგნებში.

ქანდაკების ხედილი სრულიად განსხვავებულია. ეს დარგი სხვა მხატვრული ფორმების მსხვერპლი როდი გახდა. იგი დათრგუნა ქრისტიანული ეკლესიის მიერ გამოცხადებულმა მტრობამ, რომელიც „ათი მცნების“ დებულებას ეფუძნებოდა: „არა ჰქმნე თავისა შენისა კერპი, არცა ყოველი მსგავსებაი“





(გამოსვლ. 20.4). ეკლესიას აწინებდა კერპთა თაყვანისცემის დაბრუნება და ცდილობდა მის განდევნას ეკლესიებიდან. დაშვებული იყო მხოლოდ უწყინარად მიჩნეული მხატვრობა. სასტიკად იკრძალებოდა ყოველგვარი რელიეფური გამოსახულება, დემონთა საზარელი ბუდე, რომელშიც სამღვდლოება ხედავდა წარმართულ ღვთაებებს „დიდებაში“. კერპთაყვანმცემლურად მიჩნეული ქანდაკების ამგვარი განრიდება ეკლესიისაგან დიდხანს გრძელდებოდა ბერძნული თუ ორთოდოქსული რელიგიის ქვეყნებში: XVIII საუკუნის დასაწყისამდე რუსეთში, XIX საუკუნის შუა წლებამდე რუმინეთში\*. ეს აკრძალვა დღესაც მტკიცეა ისლამის ქვეყნებში, სადაც აღამიანური ფორმების ყოველი გამოსახვა მიზგიტებში წარმოუდგენელია. საბედნიეროდ, უფრო შემწყნარებელმა კათოლიკურმა ეკლესიამ იგი აღადგინა XI საუკუნეში და მოსეს კანონის ამ გადალახვით ჩვენ გავხდით დასავლეთში შუა საუკუნეების ქანდაკების შესანიშნავი აყვავების მოწმენი.

### მოქანდაკეთა მოდელები

მიეჩვენებული ხელოვნების ათვისების დრო ხანგრძლივი და მძიმე იყო. ქანდაკება ნულიდან იწყებოდა, რომანული-ეპოქის პირველ ოსტატებს არ ჰქონდათ სხვა საშუალება, გარდა ასლების გადაღებისა ძველი ტექნიკური საშუალებებით იმ მოდელებიდან, რომელთაც მათ სთავაზობდნენ უფრო განვითარებული და დაწინაურებული ხელოვნების დარგები.

ძალზე მრავალრიცხოვანი და ნაირ

\* ლუი ტროსაფის, როგორც ჩანს, არ იყო ცნობილი ქართული მასალა, რომელიც ანალოგიურ სურათს იძლევა, საქართველოშიც, სხვა მართლმადიდებელი ქვეყნების მსგავსად, შუა საუკუნეების შემდგომ ქანდაკება მხოლოდ XIX საუკუნეში აღორძინდება თავისი მონუმენტური ბუნებით.

გვარი ნიმუშები თუ მოდელთა მხოლოდ ფიქსაციაზე დასრულებულ ორ კატეგორიად შეიძლება დავაჯგუფოთ: ბრტყელი მოდელები (მოზაიკები, ფრესკები, მინიატურები, ქსოვილები) და რელიეფური მოდელები (გალორიზებული სარკოფაგების მარმარლოს რელიეფები, სპილოს ძვლისა და ოქრომჭედლობის ნაკეთობანი).

კედლის მხატვრობა ხშირად ემსახურებოდა მოქანდაკეებს ნიმუშებად და აშკარაა, რომ იგი შთაგონებული იყო უპირატესად აღმოსავლური, კოპტური და ბიზანტიური ქსოვილებით, რომლებიც ჭარბად ინახებოდა ეკლესიათა განძობებში, სადაც ისინი გამოიყენებოდა წმინდა ნაწილთა დასაფარად, ლიტურგიული სამოსლის შესაკერად. განსაკუთრებული როლი ენიჭებოდა მინიატურებს. შემკული ხელნაწერებით სავსე იყო სამონასტრო ბიბლიოთეკები, ისინი ადვილად გადადიოდა ხელიდან ხელში და მხატვრებს აწვდიდა ქრისტიანული იკონოგრაფიის თემების ფართო რეპერტუარს.

ეს გავლენა დასტურდება არა მხოლოდ რელიეფთა დრაპირების „კალიგრაფიული“ სტილით, რაც ვლინდებოდა დრაპირების ბრტყელ ნაკვეთებში, რომლებიც თითქოს მწერლის კალმის წვერით შექმნილ ფორაიტურებს მოგვაგონებს, არამედ რომანული ეკლესიების პორტალების ზოგიერთი ტიპის კომპოზიციით. ასე მაგალითად, მუასაკის ტიპანთა რამდენიმე ვარიანტში ჩანს სენ-სევერის აპოკალიფსის მინიატურებით შთაგონებული იონანს გამოცხადება.

მინიატურების ზეგავლენა მონუმენტურ რელიეფურ კომპოზიციებზე არ უნდა გავაზვიადოთ, რადგან ცხადია, რომ ახალბედა მოქანდაკეები უფრო ხელსაყრელი მოდელების ძიების დროს ამჭობინებდნენ რელიეფურ მოდელებს. ამიტომაც მეტი ანგარიში უნდა გავწიოთ წარმართული ოუ ქრისტიანული

სარკოფაგების რელიეფების იმიტაციას, რომელიც არაჩვეულებრივად მრავალრიცხოვანი იყო ძველ გალიაში, განსაკუთრებით კი პროვანსში. მხოლოდ არღვი ალიკამპის სასაფლაოზე მათი რამდენიმე ასეულია შემონახული.

შესაძლოა, რომანულმა მოქანდაკეებმა უმეტესწილად გამოიყენეს „მცირე სკულპტურის“ მიერ შემოთავაზებული ნიმუშები, სპილოს ძვლისა და ოქრომჭედლობის წაქეთობანი, რომელნიც, თავისი ხასიათის გამო, მოძრავნი და გადასადგილებლად უფრო მოსახერხებელნი იყვნენ. პირველი რომანული სკულპტურული ტიპანები ეკლესიების საკურთხეველთა მოჭედებების მიხედვით იყო ჩაფიქრებული. ეს იმიტაცია მკვდარება არა მხოლოდ კომპოზიციების მსგავსებაში, არამედ ტექნიკურ დეტალებშიც: ქვის რელიეფებში განმეორებულია ლითონის კომპოზიციებში ჩართული ლურსმნის თავებისა და პატისიანი თვლების იმიტაცია, წარწერათა ასოები, რაც უცნაურად გამოიყურება რელიეფებში.

### შუა საუკუნეების ქანდაკების ეპოქები

შუა საუკუნეების ქანდაკება მომდინარეობს ბარელიეფიდან. მოცულობები თანდათან გამოიკვეთება, რათა დასრულდეს XIII საუკუნეში მრავალი ქანდაკების შექმნით. ჩამოყალიბების ამ ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში ქანდაკება კვლავ დაკავშირებულია ხუროთმოძღვრებასთან, რომელიც კარნახობს მას კანონებს. ქანდაკება თანდათან თავს აღწევს თავის მეურვეს, თავისუფლდება მისგან, იწყებს დამოუკიდებელ ცხოვრებას.

ეს განთავისუფლება ქანდაკების ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ეტაპია. ძალზე საინტერესოა ხუროთმოძღვრების მიერ დამორჩილებული ხელოვნების გათავისუფლების ხილვა. იყო თუ არა ეს პროგრესი? ყოველი წარმატ-

ბა მუდამ დიდი სიძნელებით მიიღწევა. ხელოვნება მოწესრიგებული სწრაფვაა. საკითხავია, რას მოიგებდა ქანდაკება ხუროთმოძღვრებისაგან თავის დაღწევით. იგი ჰკარგავდა მონუმენტურობას, მაგრამ მოიპოვებდა თავისუფლებას, მოქნილობას, ვარიანტების უნარს.

ამ განთავისუფლების პროცესში მკაფიოდ გამოიყოფა სამი ეტაპი, რომელიც შეიძლება დავუკავშიროთ ბერძნული ქანდაკების სამ ფაზას, რომლის განვითარების ხაზსაც იგი იმეორებს.

1. რომანულ პერიოდად სახელდებული არქაული პერიოდი. ეს ტერმინი, რომელიც XIX საუკუნის დასაწყისში შეიქმნა, ზუსტად როდი შეესაბამება იმას, რასაც ჩვენ ვიცნობთ, როგორც პრიმიტიული გოტიკის ხელოვნებას რომლის წყაროები უფრო აღმოსავლურია, ვიდრე რომაული. ეს იყო თავისებური აღგზნების პერიოდი, ნაყოფიერი, თუმცა მოუწესრიგებელი მოსინჯვის ეპოქა, რომლის განმავლობაში ქანდაკება, უპირატესად ბარელიეფის სახისა, ხუროთმოძღვრებასთან დაკავშირებული რჩება.

2. XIII საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული ეს ხელოვნება, განწმენდილი, აღწევს წონასწორობას, რომელსაც შეიძლება გოტიკური კლასიციზმი ვუწოდოთ. ქანდაკებამ, რომელმაც მოცულობითობის გრძობა შეიძინა, თანდათან სცილდება თავის არქიტექტურულ საყრდენს და მონუმენტურ ხასიათს ინარჩუნებს.

3. შუა საუკუნეების დასასრულის ქანდაკება შეესაბამება ძველ ბერძნულ ბაროკოს. ყველა იძულებისაგან განთავისუფლებული, იგი სწყვეტს უკანასკნელ კავშირებს ხუროთმოძღვრებასთან. ამასთანავე, ერთი დარტყმით, იგი უარყოფს ეკლესიის მეურვეობას. საერო ქანდაკება თანდათან ცვლის რელიგიურს. მხატვრები გაუბრბიან ანონიმურობას, მხრებიან კოლექტი-

ური კორპორაციული მუშაობისაქენ. ეს არის რენესანსის დასაწყისი.

## თავი I

### რომანული არქაიზმი

რომანული პერიოდის მთავარი ნიშანია ქანდაკების ხუროთმოძღვრებასთან მჭიდრო კავშირი. უპირველესად ყოველისა, უნდა დაზუსტდეს მხატვართა მიერ ქანდაკებისათვის განკუთვნილი იდეალი.

#### დეკორის აღვიღვდებარეობა: ტიმპანები და შემავალი სვამისთავები

საფრანგეთის ზოგიერთ პროვინციულ სკოლაში, მაგალითად, პუატუსა და პროვანსში, ქანდაკება მთლიანად ფარავს ფასადების მთელს არეს. მაგრამ ეს გამონაკლისია. ძირითადად, ქანდაკების როლი შეზღუდულია ნაგებობის არსებითი ნაწილების ხაზგასმით: საკმელებისა და პორტალების მოჩარჩოებით.

პორტალის არქიტრავსა და თაღს შორის მოთავსებულია ლუნეტის ფორმის სივრცე, რომელიც მოქანდაკეებს სთავაზობს არეს ბერძნული ტაძრების სამკუთხა ფრონტონების ანალოგიურად. ეს არის ე. წ. ტიმპანი. სწორედ აქ შეეძლოთ ოსტატებს განეთავსებინათ რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც, თუ საჭირო იყო, შეიძლებოდა არქივოლტის ლილვზეც გადასულიყო.

მოქანდაკეები სკულპტურული გამოსახულებებით ფარავენ კაპიტელებსაც (სვეტისთავეებს). ფიგურული კაპიტელები რომანული ხელოვნების ნამდვილი აღმოჩენაა. ბერძნული ხელოვნება იცნობდა მხოლოდ გეომეტრიულ კაპიტელებს: დორიული ბალიში, იონური ეოლუტები, აკანთის კალათა კორინთულ კაპიტელზე. XIII საუკუნის და-



ადამი და ევა. კლონის სენ პიერის ეკლესიის კაპიტელი

საწყისიდან, გოტიკური ხუროთმოძღვრების პროგრესის შედეგად, რომელიც ტაძრის კამარებს უზომო სიმაღლეზე აიყვანს, ქანდაკებებით შემკული კაპიტელები წყვეტს არსებობას, მათ აზრი აღარა აქვთ. ისინი თვალისთვის მიუწვდომელი ხდებიან. შეიძლება ითქვას, რომ ფიგურული ქანდაკებით შემკული სვეტისთავეები დაიბადნენ და მოკვდნენ რომანულ ხელოვნებასთან ერთად.

#### ფიგურების დისპროპორციის მიზეზი

სკულპტურული სამკაულის (ლოკალიზაციის) პორტალების ტიმპანებსა და სვეტისთავეებში მნიშვნელოვანი შედეგი მოყვა. მოქანდაკე გარკვეულწილად იქცა ჩარჩოს ტყვედ, რომელიც მას შთააგონებდა და სთავაზობდა თავის სტილს.

ტიმპანის წრიულ ფორმას შედეგად მოყვა მაროსებრი ან პალმეტისმავარი კომპოზიცია. არქიტრავის წაგრძელებული სწორკუთხედი კი, სა-

კურთხევის მოხატული კედლის მსგავსად, თხრობით ფრინველს დაეთმო. კაპიტლების შესამკობად კი უპირატესობა ენიჭება კუბურ კვეთას და კუთხის ვოლუტებს.

სწორედ აქედან იღებს სათავეს ფიგურების დისპროპორცია, რომელიც შეურაცხყოფლად მიიჩნიათ მხოლოდ პოლიკეტესა და ლისიბეს კლასიკური „კანონების“ თაყვანისმცემლებს. კანონიერია თუ არა რომანული ქანდაკებისადმი წაყენებული ბრალდება ანატომიის არცოდნაში და პლასტიკურ ხერხთა სიმწირეში? სრულიადაც არა: როდესაც მათ სურთ, ისინი სავსებით უნარიანად ახერხებენ ფიგურების სწორი მასშტაბითა და პროპორციების ელემენტარული კანონების ცოდნით წარმოდგენას.

მოვიყვანთ რამდენიმე ახსნას:

აუცილებელია ანგარიში გაეწიოს ყველა პრიმიტივის მიერ გამოყენებულ „სულიერი იერარქიის“ პრინციპს. პერსონაჟების სიმაღლე მათი მნიშვნელობის შესაბამისია. ეს არის გულუბრყვილო ხერხი მანძილის აღსანიშნავად ღმერთსა და ანგელოზებს, წმინდანთა და ცოდვილთა, მეფეთა და გლეხთა შორის. მუასაკის ტაძრის ტიმპანში ჭივანტური ქრისტე ტახტზე ზის ჭუჭუათა საკრებულოს შუაში, რომელიც აპოკალიფსის მოხუცებს წარმოადგენს. ოტენის ტაძრის განკითხვის დღის მოციქულები პეტრე და პავლე ორჯერ აღემატებიან ზომით მოსწავლეებს; წყეულნი ძალზე პატარებია, რჩეულნი კი ისე არიან დაგრძელებულნი, რომ უახლოვდებიან ღვთაებრივ იერუსალიმს.

რომანული სტილისტიკის მეორე პრინციპია „ფუნქციური იერარქია“: მოქანდაკეები აზვიადებენ სხეულის გამოშახველ ნაწილებს: თავსა და ხელებს, როდესაც ისინი მოქმედებაში არიან. მაკურთხებელი ხელი ყოველთვის უფრო დიდია, ვიდრე მშვიდ

მდგომარეობაში მყოფი, მაჩვენებელი თითი, რომელიც ორატორის ყესტს ასახავს, უზომოდ დაგრძელებულია მისი მნიშვნელობის ზაზგასასმელად.

შემდეგია „კადრთა კავშირის“ კანონი, რომელიც ანრი ფოსიონმა ჩამოაყალიბა. მოქანდაკის მთავარი საზრუნავია არქიტექტორის მიერ მისთვის განსაზღვრული კადრის შევსება. ამოცანის შესრულებას მოქანდაკე უყოყმანოდ სწირავს ბუნებრივ პროპორციებს. ადამიანი თუ ცხოველი უნდა მოთავსდეს პროპორციულ სარეცელში. აქედან მომდინარეობს სხეულის ნაწილთა ნაძალადევი დაგრძელება ან შეკუმშვა. ტიმპანის ლუნეტში, არქიტრავის სწორკუთხედში, სვეტისთავის კალათაში მოსათავსებლად ფიგურები გრძელდება, იხრება, იწელება, იკლავება.

ამგვარად, კომპოზიციის ჩარჩო გაცილებით მეტ მნიშვნელობას იძენს, ვიდრე სივრცის ჩვეულებრივი ზღვარი. იგი აქტიური ელემენტია, „კანონმდებელი ძალაა“; არა მხოლოდ გარს აკრავს ფორმებს, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, იგი მათ წარმოშობს.

უდიდესი გამოგონებლობით შექმნილი ეს მომხიბლავი თეორია გარკვეული შეპასუხების სურვილს იწვევს. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ კადრისადმი ფორმების დამორჩილება არც სიახლეა, არც რომანული ხელოვნების განსაკუთრებული მონაპოვარი. ამგვარი რამ ადვილად მოიძებნება არქაული თუ კლასიკური ბერძნული ტაძრების ფრონტონებში. იგივეა ბარბაროსული ორნამენტის პრინციპებში. ადამიანის სხეულის სისტემატური დეფორმაცია, დაყვანილი ორნამენტის როლამდე, ჩანდა უკვე ირლანდიური მინიატურების ხელოვნებაში, უფრო გულმოდგინე შესწავლისას გაირკვევა, რომ მოქანდაკეებმა მხოლოდ გამოიყენეს ადრეული შუა საუკუნე-

ების პლასტიკურ ხელოვნებათა ზოგადი წესი.

მეორე შენიშვნა იმით არის გაპირობებული, რომ XIII საუკუნის ქანდაკების დიდი ნაწილი გაურბის „კადრის წესს“. პროვანსში, ჩრდ. იტალიაში ვხედავთ „გამოყენებითი სკულპტურის“ პრიორიტეტს, რომელიც არავითარ ანგარიშს არ უწყევს ხუროთმოძღვრებას.

### რომანული ქანდაკების სხვა დამახასიათებელი ნიშნები

რომანულ ქანდაკებას აქვს სხვა დამახასიათებელი ნიშნები, არანაკლებ — მნიშვნელოვანი, ვიდრე სტრუქტურულ ღირსებაში დაქვემდებარება. პირველ ყოვლისა, ეს არის სხეულთა მდგომარეობით ნაკარნახევი მოძრაობების ძიება: ფეხების გადაჯვარედინება, ზესწრაფული პოზები, დრაპირების იმგვარად გადმოცემა, თითქოს ისინი პაერის მძლავრი ნაკადით აფრიალებულან. თუმცა რომანული ქანდაკებისათვის ჩარჩო საპყრობილეს წარმოადგენს, და ადამიანთა და ცხოველთა ფიგურები კადრის ტირანის განიცდიან, ეს ქანდაკება უფრო დინამიკურია, ვიდრე გოტიკური.

აქვე უნდა ვახსენოთ აღმოსავლური გავლენებით შემოსული სიუჟეტები, მიდრეკილება ქიმერებისა და ურჩხულების გადმოცემისადმი, გაძლიერებული „ბესტიარიების“ ზეგავლენით. ეს უცნაური ნასესხები სახეები, ხშირად გაუგებარნი და გაურკვეველნი, პიკანტურობას და ეგზოტურობას ანიჭებს ქანდაკებას.

ამ ეპოქის ცოცხალ და ექსპრესიულ ხელოვნებაში ავიწყდებათ ისეთი მნიშვნელოვანი თვისება, როგორცაა წესრიგის გრძნობა. საქმე ეხება გავარჯერებულ ქურას, რომელშიც ღღვება სხვადასხვა ელემენტები. წინ არის XIII საუკუნე — როდესაც ეს მღვდვარება ჩაცხრება. ძიებისა და მოსი-

ნჯვების ეპოქის შემდეგ დგება რწმენისა და დასრულებულობის სიმშვიდე.

### ალბილობრივ სკოლათა კლასიფიკაცია

რომანული ხელოვნების მომხიბლავობის სათავე, რომელსაც ბევრი ჩვენი თანამედროვე ამჯობინებს გოტიკურ კლასიციზმს, მისი ასპექტების უსასრულო ნაირგვარობაშია, რომელიც ასახავს ფეოდალური საფრანგეთის პოლიტიკურ პარტიკულარიზმს. არსებობდა თითქმის იმდენივე მხატვრული სკოლა, რამდენიც პროვინცია.

ცენტრალიზაცია ფრანგული ხელოვნების ძალაც იყო და სისუსტეც. პარიზი და ილ-დე-ფრანსი, რომელთა უპირატესობა მტკიცდება XIII საუკუნის დასაწყისიდან, არავითარ როლს არ თამაშობს რომანული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში. კარგად გამოკვეთილი ხუთი სკოლა არსებობს: ბურგუნდია, ლანგედოკი, პუატუ, ოვერნი და პროვანსი.

#### 1. ბურგუნდიის სკოლა

სწავლულები ამაოდ დავობენ იმის თაობაზე, თუ რომელს მიაკუთვნონ პრიორიტეტი — ბურგუნდიასა თუ ლანგედოკს. დავა უაზროა, რადგან ქანდაკების ამ ორი დიდი სკოლის უძველესი ძეგლები, ყველაზე მნიშვნელოვანნი რომანულ საფრანგეთში, თითქმის თანადროულნი არიან. ტულუზის სენსერენის ბარელიეფებსა და კლიუნის კაპიტელებს შორის არც ისეთი დიდი ინტერვალია.

სასწორი შეიძლება გადაიხაროს ბურგუნდიისაკენ, რომელმაც 909 წელს შექმნა X საუკუნის ფრანგულ მონასტერთაგან ყველაზე ცნობილი და ძლიერი ორდენი — კლიუნის ორდენი, ბენედიქტელთა ორდენის გარდაქმნილი შტო. კლიუნის სააბატო თავის თავს ამაყად უწოდებდა „მეორე რომს“ და

მისი ოთხი წინამძღვარი წმინდანებადაა შერაცხული. ისინი პაპებთან თანაბარი უფლებებით სარგებლობდნენ და მათი წყალობით მონასტერმა დაიცვა საეკლესიო და პოლიტიკური თავისუფლება, განსაკუთრებული პრივილეგიები. იგი არ ეკუთვნოდა არც საფრანგეთის მეფეს, არც რომის საღვთო იმპერიას, აღზევებული იყო მთელს ერზე, ეს იყო ნამდვილი სამონასტრო იმპერიის დედაქალაქი.

თითქმის არაფერი არ დარჩა გრანდიოზული სააბატო ეკლესიიდან ორმაგი ტრანსეპტით, რომელიც 1811 წელს ვანდალიზმმა დაანგრია.

დაიკარგა პორტალის ტიმპანი. მაგრამ ლაბიდარულმა მუზეუმმა შემონახა რამდენიმე კაპიტელი — ქანდაკების შესანიშნავი ნიმუში. სავარაუდოა, რომ მოდელეები ნასესხები იყო მინიატურებიდან, რადგან აქ გხვდებით მონუმენტური ქანდაკებისათვის ძალზე იშვიათ სიუჟეტს — საეკლესიო საგალობლის რვა ტონს, განსახიერებულს ოვალურ მედალიონებში ჩაწერილი მუსიკოსებით.

კლიუნის სანაცვლოდ მიმოცვლეობა გაგრძელდა ორ ეკლესიაში — ოტენსა და ვეზელეში, სადაც თაყვანს სცემდნენ წმ. ლაზარეს წმიდა ნაწილებს და მის დას — წმ. მაგდალინას. ამ ორი ეკლესიის მეშვეობით ჩვენ შეგვიძლია დღეს შევისწავლოთ ბურგუნდიის რომანული სკულპტურა. ეს ორი ეკლესია — საეპისკოპოსო და სააბატო — თითქმის უცვლელად და დაუზიანებლად ინახავს შემკული კაპიტელებისა და ტიმპანების რელიეფების საუცხოო ანსამბლს.

### ოტენის წმ. ლაზარეს ტაძარი

ოტენის წმ. ლაზარეს კათედრალის პორტალი „განკითხვის დღეს“ ეთმობა მისი ტიმპანი 1130 წ. გამოკვეთა ოსტატმა ჟილბერტმა (მისი ხელმოწე-

რა შემორჩა. შუა საუკუნეების ოსტატების ანოწიმურობის მიუხედავად). იგი ვანდალთა ჩაქუჩებს გადაურჩა თაბაშირის მოგვიანო ბათქაშის წყალობით. არქიტრაზე ვხვდავთ სამარხებიდან გამოსულ მკვდრებს. აქ წარმოდგენილია ყველა ბოროტების განსახიერება, ავტორიტების სიმბოლოა შიშველი ქალის ფიგურა, რომელსაც ორი გველი უღრღნის მკერდს. სიძუნწეს განასახიერებს მამაკაცი, რომელიც სიკვდილშია არ იშორებს კისერზე ჩამოკიდებულ მძიმე ქისას. მოლაღატეს ახრჩობს ორი დიდი ხელი — კომმარული პალუცინაციების ხელები, მარწუხებივით რომ ჩასკიდებიან მის ყელს.

ტიმპანის არეზე, ქრისტეს კოლოსალური ფიგურის ქვეშ (მისი თავი დაზიანებულია) წარმოდგენილი არიან მართალნი და ცოდვილნი. სუფთა ღირსებანი და ცოდვანი სასწორის ფილებზე იწონება მთავარანგელოზ მიქელის მეთვალყურეობით, რომელიც ხელს უშლის ეშმაკის მზავრობებს.

ქვეყნელს ზეციური იერუსალიმი, ნეტარობა სასუფეველი უპირისპირდება. რჩეულნი, ანგელოზთა დახმარებით, საკუთარი მკლავების ძალით მიიწვევენ ზეციური სამყოფელისაკენ, ზემოთ მიიკვლევენ გზას აკრობატებივით. „მეტრ ჟილბერტის“ ოსტატობა, სიკოცხლისა და მოძრაობის გადმოცემა მოწონებს იმსახურებს, მაგრამ კომპოზიცია ჯერ არ არის მკაფიოდ აგებული და გაწონასწორებული, ფიგურები დისპროპორციულია.

### ვეზელეს წმ. მაგდალინას ტაძარი.

ვეზელეს ნარტექსის ტიმპანი არქაული ხსიათისაა, ოდნავ აღნიშნული რელიეფი კალჭარაფიული სტილისაა, დავას იწვევს სიუჟეტის ინტერპრეტაცია. ვარაუდობენ „სული წმიდის მო-

ფენას“, მაგრამ ამას არ შეესაბამება ქრისტეს არსებობა კომპოზიციაში. შესაძლოა საქმე გვაქვს ქრისტეს ამოღლებამდე თავისი მოწაფეებისათვის მიცემულ დაავლებასთან: „წადით და ასწავლეთ ყველა ხალხს“ („მოციქულთა მისია“).

მოციქულნი მოხმობილნი არიან არქიტრაზე და ტიმპანის მოჩარჩობაზე. აქვეა ჩართული ბესტიარიუმის საარაკო გეოგრაფია. იმ ხალხთა შორის, რომელთაც მოციქულებმა უქადაგეს სახარება, არიან პიგმეები, რომელნიც ცხენზე კიბის დახმარებით აღიან. აქვე არიან ღორის დინგიანი პავიანები. ცირცეს ჯადოქრობით ღორებად ქცეული ოდისევსის თანამგზავრები.

ბურგუნდიის ამ დიდ ტიმპანებს უნდა დაეუმატოთ დიქონის წმ. ბენინის, ბრიონის წმ. ფორტუნატისა და სხვა ძეგლები, რომელთა კაპიტელები, ორივე აღთქმიდან და „ოქროს ლეგენდოდან“ აღებული სიუჟეტებით შემკული, რომანული ქანდაკების საინტერესო ნიმუშებს გვთავაზობს.

ბურგუნდიის რომანული სკოლა ბრწყინავდა პროვინციის საზღვრებს გარეთაც: ნივერნეს, ორლეანის, სენ-ბენუაზიურ-ლუარის დიდ მონასტრებში, მდინარე რონის ხეობაში ვალენსიამდე და ესპანეთშიც, წმ. იაკობ დე კომპოსტელას მიერ გაკვალულ გზაზე.

წმინდა მიწაზე, რომელიც ჯვაროსანთა ომების შემდეგ პირველი ფრანგული კოლონია გახდა, ოტენისა და ვეზელეს კაპიტელების სტილი ჩანს ნახარეთში, ქრისტიანობის აკვანში.

## 2. ლანგედოკის სკოლა

აქვითანის ბრწყინვალე ცივილიზაცია, რომელიც XII საუკუნეში ტულუზის გრაფთა კარზე ვითარდება, თითქოს მოჩვენებითი და ნაჩქარევი იყო: იგი უწყალოდ ჩაახშო სისხლში ჯვა-

როსნულმა ომმა, რომელიც ინკვირაციამ ალბიგოელთა წინააღმდეგ გააჩაღა.

## ტულუზა

ტულუზის სენ სატურნენის დიდ მონასტრში, რომელიც უფრო ცნობილია სენ-სერნენის სახელით (იგი ბრწყინავდა და ბურგუნდიის კლიუნის მონასტრის უწყვედა მეტოქეობას), ლანგედოკის რომანული ქანდაკების ყველაზე ძველი ნიმუშებია: მთავარი საკურთხეველის მარმარილოს რელიეფები, „ქრისტეს დიდების“ სიუჟეტი, ანგელოზებითა და მოციქულებით, რომელიც ოდესღაც კრიპტის შესასვლელს ამკობდა.

მნიშვნელოვანია ეკლესიის სამხრეთის მხარეზე გახსნილი ორი გვერდითი პორტალი („გრაფების კარი“, „მიუევილის კარი“), რომელთა ქანდაკებების ხასიათი ანალოგურია წმ. იაკობ დე კომპოსტელას ქედური კარის რელიეფებისა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქალის ორი ფიგურა, რომელიც წარწერებითა და ატრიბუტებით (ლომი, ვერძი) ზოდიაქოს ნიშნებადაა მიჩნეული.

ძალზე დასანანია სამი ტაძრის — სენ-სერნენის, სენტ-ეტიენისა და დორადის დანგრევა 1812 წელს. ავუსტინელთა მუზეუმმა, „კაპიტელების სასაფლაომ“, შემოინახა მათი სვეტისთავების გარკვეული რაოდენობა.

ოქროსფონიანი მოზაიკების გამო „დორად“ წოდებული („მოოქრული“) ღვთისმშობლის ტაძრის კაპიტელები, 1080-1180 წლებში შესრულებული, სამკაულების მსგავსადაა გამოკვეთილი.

## მუასაპის საწინამძღორო ეპლენია

თუ ოტენი და ვეზელე გვთავაზობს კლიუნის ქანდაკების საუკეთესო ნი-

მუშებს, მუხასაკის საწინამძღვრო ეკლესია, ტულუზის მონასტრის დანგრევის შემდეგ, ლანგედოკის რომანული სკულპტურის ყველაზე სრული ანსამბლია. მან შეინარჩუნა არა მხოლოდ თავისი პორტალი, არამედ გალერეა, ყველაზე მშვენიერი სამხრეთ საფრანგეთში.

1047 წელს კლიუნის ორდენთან ერთებულმა მუხასაკმა თავისი ხელოვნების ელემენტები ბურგუნდიისა და ლანგედოკიდან გადაიღო: ეს არის რომანული საფრანგეთის ორი ყველაზე დიდი სკულპტურული სკოლის შეხვედრის წერტილი.

პორტალის ტიმპანზე წარმოდგენილია წმ. იოანეს აპოკალიფსური ხილვა — ქრისტე დიდებაში, ოცდაოთხ მოხუც შორის. ამ რელიეფებში მონუმენტური ქანდაკების ენაზე გარდაქმნილია სენ-სევერის აპოკალიფსის მინიატურები და რუსიონის წმ. მარტინის კატალონური ფრესკები. ეს არ არის ზუსტი ასლი, სავარაუდოა საერთო წყაროების გამოყენება.

### ლანგედოკის სკოლის ბრწყინვალება

ლანგედოკის სკოლის გამობრწყინება (მისი ძირითადი კერები იყო ტულუზა და მუხასაკი) შორს გავრცელდა ყველა მიმართულებით.

სუიაცის გუმბათიანი ეკლესიის პორტალის რელიეფების ჩახლართული ლაბირინთები მუხასაკის რელიეფებთან იწვევს ასოციაციას.

ბოლიეს ბენედიქტელთა მონასტრის კაპიტულის დეკორი. მუხასაკის ნაირსახეობას წარმოადგენს, თუმცა განსხვავებულია გვერდითი ბარელიეფების სიღრმეებით. აპოკალიფსური ხილვა განკითხვის დღით არის შეცვლილი. მსაჯულ ქრისტეს ხელზე ჯარისებურად აქვს გაშლილი მათზე იარაღების ჩვენებით. ეს ემოციური კონფიგურაცია შთაბეჭდილებას სენ-დენის პორტალს. ამგვარ-

ად, ბოლიე დამაკავშირებელია ლანგედოკურსა და გოტიკურ სტილს შორის, რომელიც ილ-დე-ფრენსში ჩაისახა.

„ამაღლების“ თემა, საკმაოდ უხეშად მოხაზული ტულუზის სენ-სერნენის მიეცევილის პორტალზე, თავის სრულყოფილ ფორმას მიაღწევს სენტ-ეტიენის კათედრალში. ქრისტეს ზეაღმართული ხელები ხაზს უსვამს ზეაღმავალ მოძრაობას. იგი მიფრინავს მკმეველ ანგელოზთა თანხლებით, რომელნიც მუხლმოყრილი აუწყებენ მოციქულებს მაცხოვრის დაბრუნებას.

ლანგედოკის სკულპტურის ექსპანსიის ძირითად ასპარეზს მისი უახლოესი მეზობელი ესპანეთი წარმოადგენდა. ბევრი რამ აითვისა მისგან ჩრდილო იტალიამაც.

### 3. პუატუს სკოლა

პუატუს სკოლად წოდებული სინამდვილეში მოიცავს საფრანგეთის მთელ დასავლეთს, ბრეტანიდან პირენეებამდე და შთ გადაღმაც, რადგან ისინი არ წარმოადგენდა მისთვის ზღუდეს, ისევე, როგორც ლანგედოკის სკოლისათვის.

ამ სკოლისათვის დამახასიათებელია პლასტიკური დეკორის სიჭარბე. პორტალის გარშემო დაჯგუფების ნაცვლად, ქანდაკება ფარავს ფასადს თაღების მრავალრიცხოვანი წყებით. აქ სკულპტურული ტიმპანის წაცვლად არქივოლტის მრუდებია, ხშირად ოთხი ან ხუთი, ჭარბად შემკული რელიეფებით.

თაღებში სიუჟეტები რამდენადმე ერთფეროვნად მეორდება: აპოკალიფსის 24 მოხუცი, ზოდიაქოს 12 ნიშანი, თევზების საქმენი, სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა. მოქანდაკეები მიყვებიან თაღების მრუდებს და ხშირად განავრცობენ სიუჟეტების რიცხვს.

პუატუსა და სენტონის სკოლათა დამახასიათებელი თემაა „ცხენოსანი თაღის ქვეშ“, რომელსაც არქეოლოგ-





ბი აიგებენ იმპერატორ კონსტანტინესთან. ვარაუდობენ, რომ ამ ფიგურის საწყისი მომდინარეობს რომის მარკუს ავრელიუსის ცხენოსანი ქანდაკებიდან, ოღონდ უცნაურია, რატომ არის ლოკალიზებული ეს ქანდაკება ამ რეგიონში.

პუატის ნოტრ-დამ ლა გრანდის ეკლესია, რომლის ფასადი სახარების ყდის მსგავსად არის გამოკვეთილი, ამ სკოლის ტიპური ძეგლია. მას მეტოქეობას მხოლოდ ანგულემის კათედრალის ფრონტისპისი თუ გაუწყვს.

#### 4. ოვერნის სკოლა

რომანულ სკოლათა შორის ყველაზე ნაკლებად იყო გავრცელებული ოვერნის სკოლა, თუმცა არანაკლებ ორიგინალურია.

იგი გამოირჩევა ვალო-რომაული ტრადიციების სიმყარით და ქანდაკების სიუხეშობით. მოკლებული იყო სინატიფეს სამეფო კარის ცხოვრებისა და უახლოვდებოდა ხალხურ ხელოვნებას. ფიგურები არაპროპორციულია, დიდი, ტლანქი თავებით. წინა სკოლებთან შედარებით, ოვერნის ეკლესიების სკულპტურული დეკორი ძალზე ღარი-

ბია. აქ ვერ შეხვდებით ვერც სკულპტურულ ტიმპანებს, ვერც თაღის შემკულ რკალებს. ეს უპირატესად და არსებითად კაპიტელთა ქანდაკებაა.

ამ ქანდაკებათა სიღარიბეს განაპირობებს ადგილობრივი მასალების სიმყარე, უმთავრესად ვულკანური ქვები; მოყვითალო ქვიშაქვა („არკოზი“), მოშავო ლავა. ძნელად დასამუშავებელი ქვები ქანდაკებებისათვის ისეთივე სირთულეს წარმოადგენდა, როგორც ბრეტანის გრანიტი. ამიტომაც, რომ მოქანდაკეები იფარგლებიან კაპიტელებით, რომლებიც იკვეთება მეზობელი პროვინციებიდან ჩამოტანილი რბილი კირქვისაგან, გამოიყენება შტუკის მოპირკეთებაც.

ოვერნის მოქანდაკეები, პუატუს მეზობელთა მსგავსად, განსაკუთრებულ ინტერესს ამჟღავნებენ ალფგორიული სიუჟეტებისადმი, როგორცაა, მაგალითად, სიკეთისა და ბოროტის ბრძოლა. ყველაზე ხშირად გამოისახებოდა სიძნეწე, განსაკუთრებით გავრცელებული ოვერნში; სიძნეწე თუ მევახშეობა გამოისახებოდა კისერზე ავგაროზივით ჩამოკიდებული ქისით, რომელსაც დემონები ართმევენ, ეს თემა გავრცელებული იყო ამ ოლქის ტაძარ-

ღვისმშობლის მიძინება. სტრასბურგის ტაძრისტიმპანი





რომ მრავალრიცხოვან კაპიტლებზე, რომელთაგანაც ყველაზე შესანიშნავია ნოტრ-დამ დიუ პორტი კლერმონში.

ოვერნის სკოლასთან დაკავშირებული სენტ-ფუას ეკლესია: კონქში განლაგებული, კომპოსტელასკენ მიმავალ გზაზე, ტიმპანისა და არქიტრავის ქანდაკებები, ოტენისა და ბოლიეს მსგავსად, ასახვენ „განკითხვის დღის“ ტრაგედიას, სიუჟეტი გადმოცემულია სატირული და თითქმის კარიკატურული გონებასახვილობით, რომელიც თითქოს იერონიმ ბოსხის ფლამანდური „ემპაკობების“ წინაწარმეტყველებაა. ყველა სცენა წარმოსახულია ბრწყინვალედ, მრავალფეროვნად, რომელშიც ხალხური სული იგრძნობა.

### 5. პროვანსის სკოლა

რაფინირებული პროვანსალური სკულპტურა, რომლის ძირითადი ძეგლებია არლის წმ. ტროფიმესა და სენ-ჟილდიუ-გარის ტაძრები, ბევრ საერთოს პოვნებს ოვერნის სკოლასთან.

ყველაზე გასაოცარია რომაული მოდელების მიბაძვა. ნიმუშები განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანია იტალიის მოსაზღვრე საფრანგეთის ამ რეგიონში, რომლის სახელიც კი საკმარისია რომანული „პროვინციის“ წარსულის გასახსენებლად. წმ. ტროფიმესა და განსაკუთრებით კი სენ-ჟილის ფასადები ჩაფიქრებულია ორანჟის სატრიუმფო თაღის მსგავსად. მათი კოლონებისა და ფრიზების დეკორს სრულიად არ აქვს კავშირი არქიტექტურასთან. შერჩეულია მოძრავი ორნამენტი: ოვალები, ბერძნული ორნამენტული მოტივები, აღებული ანტიკური ხელოვნების რეპერტუარიდან.

სენ-ჟილის სატრიუმფო ფასადი და ზიანდა ჰუგენოტების რელიგიური ომების დროს. მინაშენების ჩამოცილების შემდეგ, სენ-ჟილის სამაგიე პორტალი, პროვანსის სკოლის შედევრი,

აღდგა თავისი უბადლო კეთილშობილებით, რომელი დიდებით.

არლის წმ. ტროფიმეს კათედრალის ფრონტონით დაგვირგვინებული უფრო მოკრძალებული ფასადი მხოლოდ ერთი პორტალით არის დამშვენებული. ტიმპანზე ქრისტეს დიდების კომპოზიციაა. ქრისტე ტეტრამორფების ჩარჩოშია მოთავსებული (მუხასაკის მსგავსად). აქვეა შემკული კაპიტლების მთელი გალერეა.

სენ-ჟილის თარიღის შესახებ კმათი ჯერაც არ დასრულებულა. ერთი მას XII საუკუნის დასასრულს მიაკუთვნებენ, მეორე კვლავაც ამავე საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლად მიიჩნევენ. თარიღის დაზუსტებას დიდი მნიშვნელობა აქვს შუა საუკუნეების ქანდაკების ევოლუციის ზუსტი დადგენისათვის, ათელის სწორი წერტილის დაზუსტებისათვის.

საქმე ეხება იმის გარკვევას, თუ რას წარმოადგენს არლისა და სენ-ჟილის ქანდაკებები — რომანული პერიოდის დასასრულის ხელოვნების გაყინულ ფორმას, თუ სენ-დენისა და შარტრის პორტალების ქანდაკება-სვეტებისათვის მოდელების შემოთავაზებას. ამ შემთხვევაში ისინი იქნებოდნენ გოტიკური ქანდაკების წინამორბედი. ამ საკითხის გადაწყვეტა საშუალებას მოგვცემს გავარკვიოთ, საით არის მიმართული პროვანსის სკოლა, წარსულია თუ მომავლისაკენ.

ამ პრობლემის შესახებ დისკუსია შორს წაგვიყვანდა. ყველაფერი იმაზე მეტყველებს, რომ შარტრის სამეფო კარიბჭე წინადროულია პროვანსის პორტალებთან შედარებით, რომლებთან მსგავსება საკმაოდ ზედაპირულია. გავლენა პროვანსის ქანდაკებისა, რომელიც რომანული ხელოვნების გვიანდელ შტოს წარმოადგენს, უფრო მეტად გავრცელდა ჩრდ. იტალიაში და არა ილ-დე-ფრანსში — გოტიკის აკანში.

**გოტიკური კლასიციზმი**

ძნელია და თითქმის შეუძლებელი სადმარკაციო ხაზის გავლება რომანულსა და გოტიკურ ქანდაკებას შორის. რაც არ უნდა ითქვას, ეს არ არის ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი და შეკრულ შრეში განვითარებული ორი სხვადასხვა ხელოვნება, არამედ ერთი განვითარებადი ხელოვნების ორგანული ევოლუციის ორი ფაზა. ერთი სტილიდან მეორეზე გადასვლა შეუძენველი გარდამავალი საფეხურებით მოხდა. ამის დამადასტურებელია XII საუკუნის ქანდაკების ყველაზე მნიშვნელოვანი ძეგლები: შარტრის სამეფო კარიბჭე (1145 წ.), სანტ-იაგო დე კომპოსტელას დიდების პორტიკი (1180 წ.) ერთნაირად შეიძლება მივაკუთვნოთ როგორც ერთს, ასევე მეორე პერიოდს.

**გოტიკური წესრიგი**

გოტიკური ხელოვნება, რომელიც რენესანსამდე გრძელდება, თავისი სიუჩეტებით რელიგიასთან, ჩქალესთან არის დაკავშირებული. თემები იგივეა, რაც რომანულ ეპოქაში, მაგრამ სქოლასტიკის ზემოქმედებით ისინი უფრო მოწესრიგებული და მკაფიოა.

**წესრიგი და მკაფიოება** — ასეთია შუა საუკუნეების ესთეტიკის ახალი იდეალები. უკვე წმ. ავგუსტინე აღიღებდა „წესრიგის ბრწყინვალეობას“, წმ. თომა აქვინელი დასძენდა: „არ არსებობს მშვენიერება მკაფიოების გარეშე“. მთლიანად ანსამბლს დაქვემდებარებული დეტალები განსაკუთრებულ გამომსახველობით ღირებულებას იძენენ. თეოლოგები მიანიშნებენ იკონოგრაფიულ პროგრამებს სილოგიზმის მოჩვენებითი სიმკაცრით. ხელოვნება გაიგებოდა, როგორც დარბეების ფორმა: დეკორატიულიდან იგი დიდაქტიკურად იქცა. ეკლესიის სა-



მსახურში ჩაყენებული მოქანდაკეების ვისებურად ქადაგებდა და ამას არანაკლები ეფექტი ჰქონდა.

ეს ტენდენცია აშკარად ჩანს ფასალების განაწილებაში და ტიმპანთა კომპოზიციებში. ამინის კათედრალში, რომელიც ამ ტიპის მოდელს წარმოადგენს, თითოეულს სამ პორტალთაგანს თავისი გარკვეული ფუნქცია ჰქონდა. შუა პორტალი მიძღვნილი იყო ქრისტესადმი — ღვთაებისადმი, რომელიც არა მხოლოდ მსაჯული, არამედ მასწავლებელიც იყო. მარჯვენა პორტალი ეძღვნებოდა ღვთისმშობელს — წმ. ქალწულს, როგორც მას უწოდებდნენ შუა საუკუნეებში, მარცხენა პორტალი ეკუთვნოდა „ეპარქიის წმინდანებს“, რათა ადგილობრივ რწმუნებს თავისი ადგილი დაეცაყუთრებინათ უნივერსალური რელიგიის გვერდით.

ტიმპანი, რომელიც რომანულ ეპოქაში სხვადასხვა მასშტაბის ფიგურათა ნაერთს წარმოადგენდა, ახლა მოწესრიგდა, აეწყო გარკვეული წესით. ჰორიზონტალური ზოლებით იგი რამდენიმე რეგისტრად იყოფა (სამიდან ხუთამდე), ან ბადისებურად სწორკუთხედებად ნაწილდება. ამ დანაწილების მიზანია კომპოზიციის მკაფიოება, იგი ისეთსავე როლს თამაშობს, როგორც პუნქტუაცია ტექსტში.

სიუჟეტების ჩანლაგება შემთხვევითობასა და ფანტაზიას აღარ ექვემდებარება. ყოველ მათგანს მიჩენილი აქვს ადგილი, რომელიც ზუსტად შეესაბამება მის აზრობრივ მნიშვნელობას ანსამბლში. მთავარი ფიგურები ტიმპანების ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილას თავსდება. მეორეხარისხოვანი კი — შენობის ქვედა ნაწილებში, ისინი ბარელიეფითაა შესრულებული, ყველაფერი იქითკენაა მიმართული, რომ მაყურებლის ყურადღება არ გაიფანტოს, არ დაიბნეს აქსესუარებში.

რომანულ და გოტიკურ ხელოვნე-

ბათა კონცეფციების ამ ძირითად განსხვავებას ემატება მატერიალური და ტექნიკური ხასიათის განსხვავებანი. ქანდაკება კვლავ მჭიდროდაა დაკავშირებული არქიტექტურასთან. იგი მასზეა დამაგრებული ბარელიეფისა და და მრგვალი ქანდაკების სახით. მრგვალი ქანდაკება კვლავ აღდგა ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ. ქანდაკებას აღარ სჭირდება საყრდენი, მას უკვე ძალუძს მოძრაობა და სუნთქვა. საოცარია ის რევოლუციური გარდაქმნა, რასაც ვხედავთ XI საუკუნის „ქსოანებში“. მაგრამ ამ რევოლუციის საზღაური ერთგვარი ერთფეროვნებაა. რომანული ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი მომხიბლაობათაგანი — პარტიკულარიზმი — გაქრა, პროვინციული ნიუანსები იშლებოდა პოლიტიკურ ცენტრალიზაციას შედეგად მხატვრული ცენტრალიზაცია მოჰყვა.

სამეფო დომენში იქმნება ახალი ხელოვნება, რომელიც ენაცვლება პროვინციულ სკოლებს. პარიზი ტულუზის შემკვიდრედ იქცევა, სენ-დენი კლიუნის ადგილს იკავებს. ილ-დე-ფრანსი, რომელიც არავითარ როლს არ თამაშობდა რომანულ ქანდაკებაში, გოტიკური ქანდაკების კერად ხდება.

### დიდი კათედრალეზი

XIII საუკუნე დიდი კათედრალეზ-სა და მონასტრების ეპოქაა. ისინი იგება საფრანგეთის ყველა პროვინციაში, განსაკუთრებით ჩრდილოეთ: ილ-დე-ფრანსში, პიკარდიაში, შამპანში. ახალი ტაძრები უმეტესად იგება დანგრეული ან დამწვარი ძველი შენობების ადგილას. ზოგიერთი გოტიკური კათედრალი იმ ადგილას აგებული მეოთხე ან მეხუთე შენობა იყო ხოლმე; წარმართული ტაძრის, მეროვინგული და შემდეგ კაროლინგური ბაზილიკებისა და რომანული ტაძრის შემდეგ, რომელთაგან მხოლოდ სუბსტრუქციები და იყო დარჩენილი.

სკულპტურული დეკორაციის თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანი კათედრალეზია — შარტრის, პარიზის, ანიენის, რაიმსისა და სტრასბურგის — ყველა ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი.

### შარტრი

შარტრში, შესაძლოა, პირველად ჩნდება პორტალი ქანდაკება — კოლონებით, რომელთა საწყისები რომანული ეპოქიდან მომდინარეობს. აქ პირველად ვხვდებით აქამდე დანაწევრებული და ერთმანეთისაგან გამიჯნული ელემენტების — ტიპანების ბარელიეფების, კამარის მრუდის, თალის საყრდენი ბოძების ქანდაკებების უჩვეულო ერთიანობას.

ეს ქანდაკებები ჯერ არ ქცეულან მრგვალ ქანდაკებად: ისინი გამოიყენება კარის ღიობის სვეტებში, რომლებთანაც ერთ მთლიან სხეულს წარმოადგენენ. ტერმინის — „ქანდაკება — სვეტის“ აზრობრივი მნიშვნელობის მიუხედავად, ისინი არ წარმოადგენენ რაიმეს საყრდენს: ეს არც ატლანტები, არც კარიატიდები. მათი თავები არ აღწევენ კაპიტლებამდე, ფეხქვეშ ნიდავაი ეცლებათ. ისინი თითქოს შარტრში არიან ჩამოკიდებულნი და ლივილივებენ, მიზიდულობის კანონებისაგან განთავისუფლებულნი, ციურ მნათობთა მსგავსად.

ერთ დროს ამ ტიპის პორტალების შექმნას სენ-დენის აბატს სიუერს მიუწერდნენ. ახალმა გამოკვლევებმა შეცვალეს ეს ჰიპოთეზა. შესაძლოა, შარტრის სამეფო კარიბჭე რამდენიმე წლით წინ უსწრებს სენ-დენისას. ამასთანავე, შარტრის ფასადი უკეთ არის შემონახული და იგი მიჩნეულია ქანდაკება — კოლონიებიანი პორტალების პროტოტიპად, რომელნიც ასე მომრავლდნენ ჩრდ. საფრანგეთში 1140-1180 წწ. მათგან მრავალი განადგურდა დროთა ვითარებაში, მაგრამ ისინი გა-



ნაგრძობენ არსებობას მრავალრიცხოვან შთამომავლობაში: თვით პარიზში, სენ-ჟერმენ დე პრეში, ეტამპში და კორბეიში, შატოდენში, მანში, ბერკეში.

შარტრის სამეფო კარიბჭესა\* და XIII საუკუნეში აგებული ტრანსეპტის გადახურულ შესასვლელებს შორის ქანდაკების რამდენიმე შედევრია ჩადგმული. მათი ოსტატი სანლისის პორტალის ბარელიეფთა აშკარა გავლენას განიცდის. ესენია — „ამალღება“ და „ღვთისმშობლის დაგვირგვინება“. ამ ქანდაკებებს არ გადაუჭროლა სქოლასტიკური დიდაქტიკის დამაქნობელმა ქარიშხალმა, კვლავ ცოცხალი და ნატიფია. ეს ნაწარმოებები — გოტიკური ქანდაკების გაზაფხულია.

შარტრის ტრანსეპტის დახურული შესასვლელის ქანდაკებებში ევროპული რელიგიური სკულპტურა თავისი სიმწიფის მწვერვალს აღწევს.

ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით ტაძრის ჩრდ. მხარე მიძღვნილია ძველი აღთქმისადმი, სამხ. მხარე, შუქთან და ნათელთან დაკავშირებული, ახალ აღთქმას ეთმობა.

შარტრის ტაძრის სკულპტურული სამკაული შექმნილია სწავლულ თეოლოგებთან მოქანდაკეთა ერთობლივი მუშაობით. ამაზე მეტყველებს წმინდანთა და მოწამეთა შერჩევა, სიუჟეტების აზრობრივი და მხატვრული განაწილება ფასადებზე.

ქანდაკებათა და ბარელიეფთა მხოლოდ ჩამოთვლაც კი ალბათ ერთ დიდ ტომს მოითხოვდა, რადგან ეს ქვის პოემა ერთდროულად არის ენციკლოპედია და შუა საუკუნეების „მეცნიერებათა ერთობლიობა“. მართალია, ფრანგულმა ლიტერატურამ ვერ შექმნა დანტეს სადარი შემოქმედი, მაგრამ იტალიურმა შუა საუკუნეებმაც

ვერ შვა ვერაფერი, რაც შეიძლება გადაროთ შარტრის პორტალს. ეს ფრანგული „ღვთაებრივი კომედიაა“.

### პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი (ნოტრ-დამი)

შუა საუკუნეების საეკლესიო იერარქიაში პარიზი მოკრძალებული საეპისკოპოსოა, რომელიც სანსის ეპისკოპოსებს ექვემდებარებოდა. მაგრამ იგი ხომ სახელმწიფოს დედაქალაქი იყო.

სამწუხაროდ, რევოლუციურმა ვანდალიზმმა განძარცვა ტაძარი მისი სკულპტურული სამკაულისაგან. სანკილოტები არ დასჯერდნენ იუდეველ მეფეთა ანფილადის ნგრევას, რომელიც საფრანგეთის მეფეებად მიიჩნის. 1793 წელს უმოწყალოდ დაანგრეს ფასადისა და ტრანსეპტის ხუთი დიდი პორტალის მონუმენტური ქანდაკებები. მხოლოდ ჩრდ. პორტალის მშვენიერი მადონა გადაურჩა განადგურებას. ამგვარად, პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ყველა ქანდაკება, ერთის გამოკლებით, გვიანდელი ასლია ან XIX საუკუნის შუა წლებში ვიოლე დე-დიუეის ხელმძღვანელობით შესრულებულ რესტავრაციის ნაყოფია. ორიგინალურია მხოლოდ ტიმპანების ბარელიეფები, კამარების სკულპტურული სამკაული და ცოკოლის ოთხფურცლელები.

როგორი განძარცვულიც არ უნდა იყოს ამ ტაძრის ნაქანდაკევი სამკაული, შუა საუკუნეების ქანდაკების ისტორიისათვის ეს დიდებული სკულპტურული ანსამბლი უაღრესად მნიშვნელოვანია. ჩვენ არ შეგვხვებოთ აქ წმ. ანას პორტალს, რომელშიც ჩადგმულია არქაული ტიმპანი, შარტრის ღვთისმშობლის დიდების სცენის განმეორებით, არც ცენტრალურ ტიმპანს, განკითხვის დღის კომპოზიციით, რომელიც XVIII საუკუნეში პანთეონის არქიტექტორმა სუფლომ ამოამტრევეინა ბა-

\* ეს სახელწოდება მომდინარეობს შესასვლელის თავზე ისრაელის მეფეთა ქანდაკებებიდან.

ლდაქინიანი პროცესის გასატარებლად.

ყველაზე სრულყოფილი და კარგად შემონახულია ორი შედეგრი — ფასადის მარცხენა შესასვლელის ტაძარი „ღვთისმშობლის დაგვირგვინების“ კომპოზიციით და „წმ. სტეფანეს წამება“ — ტრანსეპტის ჩრდილოეთ განივზე.

ღვთისმშობლის პორტალი სანლისის მშენებელი მოდელით შთაგონებული, გასაოცარი ოსტატობითაა შესრულებული. „მიძინებისა“ და „აღდგომის“ ძნელად შესათავსებელი თემები ერთიან სქემადაა შერწყმული. მართალია, უკიდურესად დახვეწილი კომპოზიცია გასული გაზაფხულის სურნელს შეიცავს — კლასიკური სრულყოფა უმსხვერპლოდ როდი მიიღწევა — მაგრამ იგი შნიშვნელოვნად იგებს მკაფიობასა და კეთილშობილებას.

წმ. სტეფანეს ნაკლებად ცნობილი პორტალი — ნარატიული სტილის შედეგია. მოწამე — დიკენის ლეგენდა ისეთი თავისუფლებითაა მოთხრობილი, რომელიც „ოქროს ლეგენდის“ ავტორსაც კი შეშურდებოდა. ძნელია, ალბათ, უფრო მკვერმეტყველი საბუთის მოტანა იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ აღემატება XIII საუკუნის ფრანგული ქანდაკება, თავისი ვირტუოზული ოსტატობით მის თანადროულ ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურას, რომელიც ხშირად საკმაოდ ვრცელი და გაწეულია.

ქანდარის პოლიქრომულ პორელიეფებში, ქრისტეს გამოცხადებებით, კარგად ჩანს ფრანგული ქანდაკების განვითარების ახალი ეტაპი, როდესაც მონუმენტური სტილი ეწირება ცხოველხატულ მომხიბლაობას.

ეს ძირითადი მომენტები საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ფრანგული ქანდაკების სწრაფ პროგრესს XII საუკუნის დასასრულიდან ვიდრე XIV საუკუნის შუა წლებამდე,

რომელიც მხოლოდ ბერძნული ქანდაკების პროგრესს თუ შეედრება.

პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის სახელოსნოს გავლენა შორს გავდა საფრანგეთის საზღვრებს. ამის არაერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება (წმ. სტეფანეს ტაძრები მოსა და ბურგუნდი, ფრანგი ოსტატის სტეფანე ლა ბონენის მიერ აგებული უფსალის კათედრალი შვეიციაში), მაგრამ ყველაზე კარგად ეს გავლენები ჩანს ამიენის კათედრალში.

### ამიენის კათედრალი

ამიენის ღვთისმშობლის ტაძარი. „გოტიკის პართენონი“, დიდ ფრანგულ კათედრალთაგან ყველაზე სრულყოფილი და ამაღლვებელია. ერთი ამოსუნთქვით აგებული ტაძარი სტილის ერთიანობით, კონსტრუქციის მკაფიოებით გამოირჩევა. მან პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარზე უკეთ შემონახა თავისი პლასტიკური დეკორაციის მთლიანობა: მონუმენტური მრგვალი ქანდაკებები ტიპანების, კამარებისა და ცოკოლის ბარელიეფები. შესაძლოა, ეს უპირატესობა ოდნავ ცივი და განყენებულია. ანონიმურ ოსტატებს, ალბათ, მეტი მრავალფეროვნება და ინდივიდუალურობა მართებდათ.

დას. ფასადის ზოგიერთი ქანდაკება ქეშმარიტი შედეგია. ამიენის „კეთილღმერთს“ ვერც რაიმისა და ვერც შარტრის ქანდაკებები ვერ შეედრება. ქრისტეს ამ დიდებულ ფიგურაში, რომელიც ძალასა და სინაზეს, სიმშვიდესა და კეთილშობილებას გამოასხივებს, სრულადაა გამომყდვენებული შუასაუკუნეების რელიგიური იდეალი.

ღვთისმშობლის ქანდაკება, რომელსაც რესტავრატორის ხელი შეეხო, შედარებით ნაკლები მხატვრული ღირსებისაა. მას ხარისხობრივად აღემატება ცოკოლის მომხიბლავი ბარელიეფები, რომლებიც იმეორებენ პარიზის ნოტრ-დამის ოთხფურცლედების

თემებს: სათნოება და ბოროტება, თვეების საქმენი.

გოტიკის ქანდაკების ევოლუციის გასაგებად უნდა მივმართოთ ტრანსეპტის ჩრდ. განივის ცნობილ „მოოქრულ ქალწულს“, რომელმაც დღეისათვის თუმცა დაკარგა თავისი ოქროფერილობა, არ დაკარგა ვასაოცარი მომხაზლობა. აქ იგი მკაცრი და დიდებული ქალი კი არ არის, არამედ ნაზი და კობხტა ახალგაზრდა დედაა, რომელიც უღიმის თავის ჩვილს. მისი მოქნილი სხეულის პოზა გრაციოზული და დინამიკურია, რაც XIV საუკუნის სტილის მომასწავებელია. ეს მომლიმარი ქალწული თითქოს ამოვარდნილია ამიენის ქანდაკებათა სტილიდან. იგი თითქოს „მომლიმარე ანგელოზის“ დაა. ფსადის ღვთისმშობლისა და გაღიმებული ქალწულის მეშვეობით ამიენი ბარიზის ნოტრ-დამის და რაიმსის ნოტრ-დამის ქადაგებულად გვევლინება.

### რაიმსი

რაიმსის კათედრალი შარტრისა და სტრასბურგის ტაძრებთან ერთად, ყველაზე მეტად აღელვებს ფრანგის გულს, განუტრყვლად იმისა, მორწმუნეა იგი თუ არა: აქ აკურთხებდნენ საფრანგეთის მეფეებს, XV საუკუნეში რაიმსის კათედრალმა ისმინა ქანაღარკის მხურვალე ლოცვა. იგი უფრო ძვირფასი ვახდა ფრანგებისათვის პირველი მსოფლიო ომის დროს, მისი დაბომბვის შემდეგ. ეს არ არის მხოლოდ რელიგიური შენობა, ეს — ეროვნული ძეგლია.

რაიმსის პლასტიკური დეკორაციის სიმდიდრე აღმატება ყველაფერს, რაც კი შეუქმნია შუა საუკუნეების ფრანგულ ხელოვნებას. აურაცხელი ქანდაკებაა ტაძრის მალღივ ნაწილებში, სადაც ვერ ხვდება ადამიანის თვალი. ისინი იქ თითქოს ფრინველთა და ანგელოზთა დისატკობადაა მოთავსებული. რაიმსის ქანდაკებათა ანსამბლი არა-

ერთგვაროვანია. აქ თითქოს ორი იკონოგრაფიული პროგრამაა ერთმანეთში შერეული. სამაგიეროდ, კარგად იგრძნობა ამ სკულპტურული ანსამბლის შემოქმედთა ინდივიდუალური ხელწერა. აქ აღარ არის სერიული ნამუშევარი. თუმცა მოქანდაკეები ჯერ კიდევ ანონიმური არიან, ყოველ მათგანს საკუთარი ინდივიდუალური სტილი აქვს.

ცენტრალური პორტალის ამბრაზურების დიდი ქანდაკებების მხატვართა შორის სამ პირველხარისხოვან ოსტატს გამოარჩევენ: „ხარების“ ხმიენელი ოსტატი, „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ ოსტატი, „მომლიმარე ანგელოზის“ მოქანდაკე.

თუ „ხარების“ მოქანდაკე ამიენის პორტალის სკულპტურებთან დიდ მსგავსებას ჩამყვანებებს „შეხვედრის“ ავტორი — ანტიკური ქანდაკების გენიალური იმიტატორი — პიზის ბაპტი-სტერიუმის კათედრის მოქანდაკის უშუალო წინამორბედი. ცნობილი სწავლული ემილ მალი ვარაუდობს, რომ ეს მოქანდაკე თან ახლავს შამპანის რაინდებს IV ჯვაროსნულ ლაშქრობაში და საკუთარი თვალით ნახა ათენში პართენონის ფრონტონები. სავარაუდოა, რომ ეს მოქანდაკე იმდენად ფიდიასის მარმარილოს შედევრებით კი არ იყო შთაგონებული, რამდენადაც რაიმსის გალო-რომაული სარკოფაგების რელიეფებით.

მესამე ოსტატის — „მომლიმარე ანგელოზის“ ავტორის ნაწარმოები გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს პრაქსიტელეს აპოლონ — სავროქტონთან. მისი ღიმილი — არქაული საბერძნეთის ღიმილია. რაიმსის ანგელოზები შამპანის ქმნილებებია და შეუძლებელია მათი აკლიმატიზაცია სხვაგან. გერმანელმა მოქანდაკეებმა სცადეს მათი ასლების გაკეთება ბამბერგის ტაძარში: ასლი კარიკატურად იქცა, ღიმილი — გრიმასად.

პორტალების ცარდა ქანდაკების არა-

ერთი შედეგია შემონახული კათედრალის სხვა ნაწილებშიც. მათ შორის — ნავის სიღრმეშია სახელგანთქმული ბარელიეფი „რაინდის ზიარება“. სამეფო გალერეაში იუდეველ მეფეთა ნაცვლად საფრანგეთის მეფენი არიან წარმოდგენილი.

პარიზის ლეთისმშობლის ტაძრის მსგავსად, რაიმის ატელიემაც თავისი სკოლა შექმნა საფრანგეთის საზღვრებს გარეთ: ლეონის კათედრალი ესპანეთში, ბამბერგის კათედრალი გერმანიაში.

### სტრასბურგი

ლათინიზმისა და გერმანიზმის საზღვარზე მდებარე სტრასბურგის მეშვეობით ეზიარა გერმანია გოტიკის ხელოვნებას.

სტრასბურგის კათედრალის შესახებ განსხვავებული აზრები არსებობს, მაგრამ ცხადია, რომ ელზასელი ოსტატები საფრანგეთით და მხოლოდ საფრანგეთით სულღმყოფობდნენ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „გოტიკურად“ უმართებულად სახელდებული სტილი ფრანგული სულის ქმნილებაა. სტრასბურგის სამი ქარბად შემკული პორტალი თავისი წარმოშობით პარიზის ლეთისმშობლის ტაძარს უნდა უმაღლოდეს.

არის თუ არა რაიმე გერმანული სტრასბურგის ტაძარში? მხოლოდ სამრეკლოს აყურული შპილი, რომელიც უფრო გვიან, შვაბი ხუროთმოძღვრის მიერ იქნა აგებული. ამ ნაწილის გამოკლებით, სტრასბურგის ხუროთმოძღვრული ფორმები პარიზის ლეთისმშობლის ტაძარს ენათესავენ, იგი ნოტრ-დამის უმცროსი დაა. ქანდაკება ადასტურებს ხუროთმოძღვრული კვლევის შედეგად მიღებულ დასკვნებს.

ჩვენ არ ვიცით ვასაოცარი ნიქის მოქანდაკის არც სახელი, არც ეროვნება, პირობითად მას „ეკლესიისა და სინაგოგის ოსტატს“ უწოდებენ. დაბეჭოთებით შეიძლება ვამტკიცოთ მხოლოდ,

რომ მან განათლება შარტრის სახელოსნოში მიიღო.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ერთი ტიპანის ბარელიეფი „ლეთისმშობლის მიძინების“ სცენით. ბიზანტიური იკონოგრაფიის მიხედვით, კომპოზიციაში ჩნდება ქრისტე, რათა დედის სული მიიბაროს.

ორი მხრიდან აღმართულია ორი მოცილე ფიგურა „ეკლესიისა“ და „სინაგოგის“, ერთი — მართალი, გამარჯვებული, მეორე კი — დამარცხებული და გვირგვინახდილი. „სინაგოგის“ გადამტვრეული შუბი უძლურია „ეკლესიის“ ჯვრისა და მესიის სისხლით სავსე თასის წინაშე. ეს ალევორიები უკვე წარმოდგენილი იყო შარტრში, პარიზსა და რაიმსში. მაგრამ ვერაფერი ვერ შეედრება სტრასბურგის „სინაგოგის“ ნორჩი სხეულის მოქნილ სინატიფს.

დას. ფასადის სამი პორტალი XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედს მიეკუთვნება, მათში უკვე XIV საუკუნის წინათგრძობაა. ტაძრის ამ ბრწყინვალე ფრონტისპისზე მოცქეულთა და წინასწარმეტყველთა ფიგურების იკონოგრაფია და ქანდაკებათა საერთო წყობა ტიპურად ფრანგულია.

სტრასბურგის ქანდაკებებში სტილი კარგავს თავის შარტრისეულ კეთილშობილებას, სკულპტურულ სახეებში დეკადანსის ნიშნები ჩნდება: ზედმეტი გატაცება ალევორიებით, ვულგარული რეალიზმი, პროვინციული მოუქნელობა — რაც უპირისპირდება შარტრისა და რაიმსის რაფინირებულ არისტოკრატიზმს.

სტრასბურგის ხელოვნება, ღრმად გამსჭვალული ფრანგული სულით, ნიმუშად იქცევა მთელი ჩრდილოგერმანული ქანდაკებისათვის, ფრაიბურგიდან მოყოლებული ვიდრე ნიურნბერგამდე.

ტექსტი თარგმნა და პუბლიკაცია მოამზადა  
კიბი მაჩაბელა



# ქრონიკა

კომპოზიტორი პეტრე ნალბანდიშვილი ამ თორმეტობედ წლის წინ დაკვარგეთ. მუსიკალურ საზოგადოებას გამოაკლდა პატიოსანი, თავმდაბალი, აქტიური წევრი, მოსწავლე ახალგაზრდობამ კი დაკარგა გულისხმიერი აღმზრდელი, მზრუნველი მასწავლებელი. თავისი ცხოვრების გზაზე პ. ნალბანდიშვილმა განიცადა ყველა ის სიღუპე, რაც თან ახლდა ჩვენს ცხოვრებას 80-იანი წლებიდან მოყოლებული: ფინეთისა და მეორე მსოფლიო ომები, ტყვეობა, რეპრესიები, ყველგან და ყოველთვის მუსიკა იყო მისი მანუგეშებელი, მისი მხსნელი. სიმღერას ასწავლიდა ნიჟიერ ახალგაზრდებს. გუნდს ლოტბარობდა, ხელმძღვანელობდა ქაზს და თვითონვე წერდა მისთვის მუსიკას. კმნიდა თავის დროზე ძალზე პოპულარულ საესტრადო სიმღერებს, რომლებიც დიდხანს შერჩა საესტრადო მონღერლების რეპერტუარს. ბევრს ახსოვს მისი „ლურჯი იები“, „გაზაფხული“, საესტრადო ფანტაზია ორკესტრისათვის ქართულ თემაზე, რომელსაც საქართველოს ფარგლებს გარეთაც იცნობდნენ.

მეორე მსოფლიო ომის დროს, ტყვეობაში მყოფმა პ. ნალბანდიშვილმა სხვა თანამემამულეებთან ერთად ქართველ მომღერალთა გუნდი ჩამოაყალიბა და კონცერტებს მართავდა დაკრილი მებრძოლებისათვის პარიზისა და ევროპის სხვა ქალაქების სავაადმყოფოებში, საკონცერტაციო ბანაკებში,

სამხედრო ბატალიონებში, ქართველ მუსიკოსს, მის მოღვაწეობას ინტერესით ეკიდებოდნენ უცხოეთში. მისი წყალობით ქართული პანგები იმედოდ და ნუგეშად მოეკლინა სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებს იმ მიმედ დღებში.

ომიდან დაბრუნებული პ. ნალბანდიშვილი სერიოზულად აკიდებს ხელს მუსიკალურ განათლებას, უბრუნდება კონსერვატორიას და წარმატებით შეცადინეობს ცნობილი პედაგოგის, პროფესორ იონა ტუსკიას საკომპოზიციო კლასში. კონსერვატორიის დამთავრების (1952) შემდეგაც პეტრემ არ უღალატა თავის ძირითად გატაცებას — საესტრადო მუსიკას, თუმცა ამავე დროს მას გაუჩნდა ინტერესი სერიოზული ფანრებისადმიც. შექმნა სახავშვო ოპერა „დედის სიყვარული“, რომელიც დაჭილდოებული იყო დიპლომით და პრემიით, კანტატა „სამგორი“, სიმებიანი კვარტეტი, კონცერტინო საყვირისა და ფორტეპიანოსათვის, საგუნდო სიმღერები და რომანსები. 1955-66 წ.წ. წერდა მუსიკას დრამატული სპექტაკლებისათვის, უმეტესად მოზარდ-მკურნებელთა ქართული თეატრისათვის. ამ პერიოდის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია სავიოლინო კონცერტს ორკესტრთან ერთად (1964). ეს არის ტრადიციული სამწინწილიანი საკონცერტო ციკლი, რომელშიც სკარბოს ლირიული განწყობილება, აქ უდევს სათავე მიწმხატვრულ სახეებს და

აქედან მოდის სათანადოდ შერჩეული გამოშასხველობითი საშუალებებიც. მასში კომპოზიტორი სრულად გამოგვეცემს მისთვის დამახასიათებელ რომანტიკულ მსოფლშეგარძნებას, ფაქიზ განცდებს, ლირიკული გრძნობების სამყაროს. ხალხური ინტონაციები კმნიან ნაწარმოების ეროვნულ კოლორიტს.

პ. ნალბანდიშვილის სავიოლინო კონცერტის მხატვრული ჩანაფიქრი ტრადიციულობისკენ იხრება, მაგრამ მისთვის არ არის უცხო თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი ცალკეული ნიშნები. ეს კონცერტი მამინ იქმნებოდა, როცა ქართულ მუსიკაში იმძლავრა ძიებებმა, განახლების ტენდენციებმა. კომპოზიტორი თავისთავად, გამოეხმაურა ყოველივე ამას. ამ ნაწარმოებში ვხვდებით მუსიკალური აზროვნების ტრადიციული და ახალი ფორმების თუ საშუალებების შეზავების ცდას.

შემთხვევითი არ იყო კონცერტის პირველი შემსრულებლის, — ცნობილი რუსი დირიჟორის კ. ივანოვისა და გამოჩენილი მევიოლინე გ. ფიკინის ინტერესი ამ კონცერტისადმი, მთ პირველად შეასრულეს იგი საქართველოს სიმფონიური ორკესტრის მონაწილეობით, თბილისში გამართულ ფესტივალზე „ამერიკაუკასიის მუსიკალური გაზაფხული“ (1965), შემდეგ კი ეს კონცერტი შევიდა მოსწავლე ახალგაზრდობის სასწავლო რეპერტუარშიც.



ასტლბერდული ან-სანლის ჯან-დუტის ხელოვნებას, უწინარესად, მათი თანამემანუღენი გაცევანიო. დავაჟმასოჯრად კულტურის ფონდის დარბაზში გამართული კონცერტი, რომელმაც წარმოაჩინა ვოკალისტ მიაი კანკავასა და პიანისტ დანარა ვირსალაძის პროფესიონალიზმი შერწყმული სცენურ მომხიბვლელობათან. ჯან-დუტის წევრების ხელოვნება გამოირჩეოდა შემოქმედებითი აღმაფრენით, ჯანური მუსიკის შეგრძნებით, იმპროვიზაციულობით. დინარა ვირსალაძე პროფესიონალი პიანისტია. იგი გატაცებულია კომპოზიციით, სცდის თავის შესაძლებლობებს როგორც ჯანური, ისე კლასიკური მუსიკის ფანტრეში. (აღსანიშნავია მისი საშობაო პიესა ორგანისათვის), მიაი კანკავა პროფესიონალი მომღერალია. იგი კონსერვატორიაში სწავლობდა ცნობილ პედაგოგებთან — ნოდარ ანდელუაძესთან, ოლდა კუნცეცოვასთან, გულიყო კარიულთან. მიაის განსაკუთრებით უფარს ვერძალული კლასიკური მუსიკა, ამაღებს საკონცერტო პროგრამას კლასიკური რეპერტუარიდან. შესრულების დროს იგი ამჟღავნებს მუსიკალობას, დახვეწილ გემოვნებას, ემოციურობას.

სწორედ ამ თვისებებით გამოირჩნეს თავი ჯან-დუტის წევრებმა ქალაქ ნოვოსიბირსკში. გამართულ საერთაშორისო ფესტივალზე, რომელშიც მონაწი-

ლობდნენ ამერიკელი, შვედო, დანიელი მუსიკოსები...

ფესტივალზე, რომელიც ერთ კვირას მიმდინარეობდა, წარმოადგინილი იყო ჯანური მუსიკის სხვადასხვა სტილი. პირველი სამი დღე დეთმო ზიგ-ბენდს. თავისი ხელოვნება უჩვენეს ისეთმა ცნობილმა ანსამბლებმა, როგორებიც არიან: ჯან-კარლო ნიკოლაისა და რიველ ნოიპარესის დუეტი (შვეიცია), კვარტეტი ნილბს რუდეს ხელმძღვანელობით (დანია), ბორის ბალახანის „დიქსი-ბენდი“ (ნოვოსიბირსკი), განსაკუთრებული წარმატება ზღდა ანსამბლს „ციმბირის ექსპრესია“ ე. გიმერის ხელმძღვანელობით. ეს ის გიმერია, რომელიც გამოჩინდებრუებთან ერთად უკრავდა. ფესტივალის მონაწილეებს და მათს შორის გიმერსაც შეუშინეველი არ დარჩენია ქართული ჯან-დუტით. აღინიშნა დინარა ვირსალაძის ჯანური კომპოზიციების მომხიბვლელობა (ფესტივალზე ჯან-დუტის სწორედ დ. ვირსალაძის კომპოზიციით წარსდგა). გიმერმა ქართველ პიანისტს შესთავაზა ერთობლივი ნაწარმოების შექმნა. როგორც დინარამ აღნიშნა ნაწარმოების დასაწყისს, ალბათ, გიმერი დაწერს, ხოლო იგი დაასრულებს მას. მეოთხე დღე მთლიანად დეთმო ვოკალურ ჯანს, რომლის სპეციფიკას კარგად აულო ალლო ქართველმა ჯან-დუტებმა, სწორედ აქ წარსდგა პირველად ქართველის წინაშე მიაი კანკავა და საყოველთაო ყუ-

რადღებაც მიიყრო. განსაკუთრებული წარმატება ზგდა მისი შესრულებით სტრენიშორის „ალტანის თოქინას“, რომელმაც დარბაზის მხურვალე რიტაქია გაიწვია. რაც ყველაზე სასიხარულოა, ფესტივალის უმაღლესი წოდება „მის ფესტივალი“ მიენიჭა ქართველ მომღერალს მიაი კანკავას. საერთოდ იგი თავის თავს არ ანცალკევეს დინარა ვირსალაძისგან და თვლის, რომ ეს მათი ერთობლივი გამარჯვებაა. „მინტერ ფესტივალის“ წოდება კი მოიპოვა ცნობილმა ამერიკელმა ჯან-დუტმა ჯო კარტერმა. ფესტივალის ბოლო, დასკვნით კონცერტში ყველა შემსრულებელი მონაწილეობდა. ეს იყო ჯანური მუსიკის ზეიმი, რომელიც შეიღღამეს გაგრძელდა. გამარჯვებულებს გადაეცათ პრიზები. უნდა დავძინოთ ერთიც: ქართველ მუსიკოსებს ფესტივალზე გამაჯვრების და თავისი ხელოვნების ასე ფართოდ წარმოჩენის საშუალება არ ექნებოდათ, რომ არა ბანკონ ნოდარ ნათაძის და ფირმა „ორბის“ პრეზიდენტის ზურაბ პანკვეტაძის, მოსკოველი სპონსორების: ქეთი ქობულაასა და დავით ახვლედიანის დახმარება. როგორც ჯან-დუტის წევრები, ისე მათი ხელოვნების თავანისმებელები დიდ მადლობას მოასხენებენ მათ ამ გულიწმინგებისათვის.

ნინო მინსარაძე

გადაეცა წარმოებას 9. 08. 94 წ. ხელმოწერილია დასაბუქად 08. 11. 94 წ. საბუქდი ქალაღი 5,25. ქალაღის ფორმატი 70X108/16. ფიზიკური ნაბუქდი თაბაბი 11,5. სააღრიცხვო-საგამომეღლო თაბაბი 19,65. შეიქვეთა 832, ტირაღი 900.

ქრნალში დაბეჭდილია შ. ზაბოვის, ე. კეკეანტრიაძის ფოტოები.

[2-50]