

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



სტატუსთა სელტენება

ISSN 0132-1307

6
1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკვალტვიური ჟურნალი

ს ა გ ჯ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

6.1988

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარიდაქციო კოლეგია:
ჯურაბ აბაშიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
აქაძი ბაჩრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაბუნია,
ლილი გვარამაძე,
ვახილ კიქნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო ზავთავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 850029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩავაძე

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1988

შინაარსი



კინო

კინემატოგრაფისტ ქალთა საერთაშორისო ასოციაციის დამფუძნებელი კონგრესი 2

ნინო მხეიძე —
„დებიუტი“ — 87 7

ფელიქს კუთაშვილი —
ვის ვაჟრით ნაცვარს თვალებში? 124

მხატვრობა

დავით ანდრიაძე —
ათწლეულების გზაგასაყარზე 11

ვადიმ ხტარკი —
კორტრეტები ზაცვაინის მინიატურებზე 31

რემ დავილოვი —
ქართველთა კორტრეტები ბორჯომის რაიონის შემოქმედებაში . . . 36

ნოდარ მგალობლიშვილი —
ცხოვრების პარანახი 44

ბუჯრ ამაშუპალი — ქართველი მხატვარი პარიზში 83

თინათინ ვირსლაძე —
ატენის სიონის მხატვრობის დათარიღებისა და კტიტორთა კორტრეტების იდენტიფიკაციის საკითხისათვის 88

ზაზა აბზიანიძე —
შტუნაური ნატურმორტი 107

ვანდა სახუტაშვილი —
პირველი პერსონალური გამოფენა 140

მუსიკა

ინგა ხახტაძე —
მუსიკალური განათლების სოციოლოგიური ასპექტისათვის 38

ანტონ წულუკიძე —
შალვა მშველიძის სიმფონიაში 74

ლევან ხაინდრავა —
შალიაძინი შანშიში 105

გიორგი ჩიჩერინი —
მიცარტი 110

პლასიდო დომინგო —
მომღერალი კამერის წინ 131

ნანა ლორია —
მეგობრის ბახსენება 144

თეატრი

გრიგოლ რობაქიძე —
თეატრი, როზორც რიტმი 23

ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა 27

ნსვ თეატრის პრობლემაზე (დისკუსიის შეჯამება) 50

ნათელა ურუშაძე —
რეპეტიტივი, ბუბაფორია, მათი მესვეურები 60

გიორგი ლალიაშვილი —
„უზანდუროდ სემღერი“ 66

თამარ ბოკუჩავა —
„შეიპილი დედაბავი“ 70

ანა ჭავჭავაძე —
„ბრეტის ზავი“ და „შიკა წყალი“ 128

ვასილ კიკნაძე —
თეატრის ჯიანთღმედი 141

უილიამ შექსპირი —
საწყაული საწყაულისა წილ (ინგლისურიდან თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ) 145

ქრონიკა 157

**ს ა ბ ჭ ო თ ა
ს ე ლ ო მ ნ ე ბ ა**

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: გ. შხვაცაბაია „გამარჯვება“, მემორიალი კომკავშირულ ქალაქ „ბორის ძნელაძეში“, ფრაგმენტი ქანდაკებისა „გამარჯვება“.



კინემატოგრაფისტ ქალთა საერთაშორისო ასოციაციის დამფუძნებელი კონგრესი

წლებულს გაზაფხულზე თბილისში მიმდინარეობდა კინემატოგრაფისტ ქალთა საერთაშორისო ასოციაციის დამფუძნებელი კონგრესი.

ამ ასოციაციის შექმნის იდეა გაჩნდა შარშან, მოსკოვის XV საერთაშორისო კინოფესტივალზე, როდესაც კინემატოგრაფისტთა კავშირის პროფესიულ კლუბში „ქალთა დღეზე“ თავი მოიყარა მსოფლიოს 20 ქვეყნის 300-მდე წარმომადგენელმა. მსახიობმა ალა დემიდოვამ შეკრებილთ გააცნო „მიმართვა მოსკოვის XV საერთაშორისო კინოფესტივალის მონაწილე კინემატოგრაფისტ ქალებს“, რომელშიც ნათქვამია: „...ჩვენ საერთო ინტერესები გვაქვს, რომელთაგან უპირველესია კაცობრიობის გადარჩენა და საზოგადოების ზნეობრივი სიჯანსაღე. და მინც, ჩვენ დაქაჩსულნი ვართ და ცოტა რამ ვიცით ერთმანეთის შესახებ. ჩვენ არ წარმოვადგენთ ერთიან ძალას, რომელიც მიზანმიმართულად იმოქმედებდა. ჩვენ, კინოში მოღვაწე საბჭოთა ქალები გთავაზობთ საერთაშორისო ასოციაციაში გაერთიანებას, რათა ერთად გადავწყვიტოთ ჩვენი პრობლემები“.

* მის შესახებ ჟურნალმა მასალა გამოაქვეყნა 1987 წლის № 5-ში.

კნობილმა დასავლეთგერმანელმა კინორეჟისორმა მონიკა მაუტერმა* ქალთა ასოციაციის ერთ-ერთ სადღესო ამოცანად განსაზღვრა მესამე სამყაროს ქვეყნების კინემატოგრაფისტ ქალთა მიმართ პროფესიული დახმარება. მას მხარი დაუჭირა ევგენტელმა კინომცოდნემ ეკიბელ ბარაკამ, რომელმაც დამსწრეთ შესთავაზა ასოციაციის თაოსნობით მესამე სამყაროს ქვეყნებში მცხოვრებ ქალთა პრობლემებისადმი მიძღვნილი სემინარის ჩატარება. სხვადასხვა წინადადება შესთავაზეს ახალ ორგანიზაციას დასავლეთ-გერმანელმა კაროლა გრამანმა, ინგლისელმა მსახიობმა ვანესა რედგრევიმ. ჩიხმა რეჟისორმა ვერა ხიტლიოვამ და სხვ.

სსდმამ აირჩია კინოში მოღვაწე ქალთა ასოციაციის ორგკომიტეტი, რომლის თავმჯდომარედაც დაასახელეს ქართველი რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე. ორგკომიტეტს დაევალა ასოციაციის დამფუძნებელი კონგრესის მომზადება და ამ ღონისძიების ჩასატარებლად ადგილის შერჩევა. ხანგრძლივი ბუკობის შედეგად არჩევანი თბილისზე შეჩერდა.

და აი, 26 თებერვალს ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქს 80-მდე საბჭოთა და უცხოელი სტუმარი ეწვია. კონგრესის მუშაობაში მო-



ნაწილობა მიიღეს აშშ, ინგლისის, საფრანგეთის, გერმანიის, შრი-ლანკას, პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკის, რუმინეთის სოციალისტური რესპუბლიკის, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის, ჩეხოსლოვაკიის სოციალისტური რესპუბლიკის, ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკისა და საბჭოთა კავშირის მოძმე რესპუბლიკებიდან - მოწვეულმა კინემატოგრაფისტმა ქალებმა: ჟურნალისტებმა, კრიტიკოსებმა, რეჟისორებმა, მსახიობებმა, პროდიუსერებმა, ფესტივალების დირექტორებმა და სხვ.

მონაწილეთა შორის იყვნენ ცნობილი ფრანგი კინომსახიობი, საფრანგეთის სიმონა დე ბოვუარის აუდიოვიზუალური ცენტრის დირექტორი **დელოფინ სეირიგი**, მანჰაიმის საერთაშორისო კინოფესტივალის დირექტორი **ფეი ვიანი**, დასავლეთ ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალთან არსებული კინოფორუმის ორგანიზატორი, კინომცოდნე **ერიკა გრეგორი**, დასავლეთ გერმანელი კინოდოკუმენტალისტი **მონიკა მაურერი**, ცნობილი ბულგარელი კინორეჟისორი **ბინკა ულიაშკოვა** და სხვ.

კონგრესს უნდა ოფიციალურად გაეფორმებინა ქალთა საერთაშორისო ასოციაციის — პირობითად „კენ“-ად (კინო ვიმენ ინტერნეიშნელ) წოდებული ორგანიზაციის არსებობა. განესაზღვრა მისი მიზნები, შეემუშაებინა წესდება, აერჩია საბჭო და ასოციაციის პრეზიდენტი.

ასოციაციის გენერალური პროგრამის შემამუშავებლად მუშაობა წარმართა ჯგუფებში, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ მოსკოველი კინოდრამატურგი **ნატალია ნებილიცკაია**, ინგლისელი რეჟისორი და პროდიუსერი **შან ტომასი**, მწერალი **ალა გერბერი**, კინოდრამატურგი **მარია ზვერევა** და კინომცოდნე **ოლღა თაბუკაშვილი**. საერთო სხდომაზე ჯგუფებმა საკუთარი პროგრამები წარმოადგინეს:

6. **ნებილიცკაია**: XX საუკუნის დასასრულს ქალმა უნდა შეასრულოს თავისი ისტორიული მისია — მსოფლიოს, კაცობრიობას დედობა უნდა გაუწიოს. ჩვენ უნდა დავიცვათ ჩვენი სულიერი და კულტურული

ფაქტობანი, ამიტომაც გადავწყვიტეთ ჩვენს ძალთა გაერთიანება. სულიერ, ზნობრივ დონეზე უნდა გავარღვიოთ სახელმწიფოებრივი ზღვარი. ამისათვის კი საჭიროა პერმანენტული, სრული და ყოველმხრივი ინფორმაცია ერთმანეთის შესახებ. ჩვენ უნდა უზრუნველვყოთ ევროპული ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაში (კინო, ტელევიზია, ვიდეოპროდუქცია) მოღვაწე ქალთა უფლებების დაცვა. ამასთანავე ჩვენს ჯგუფს უმართებულოდ მიაჩნია ტერმინი „ქალთა კინო“.

ასოციაციას სამუშაო პროგრამისათვის ვთავაზობთ შემდეგ კონკრეტულ წინადადებებს:

1. ყველა ქვეყნის კინემატოგრაფისტ ქალთა ნამუშევართა კატალოგის სისტემატურ გამოცემას;
2. ასოციაციის პრეზის დაწესებას რეჟისორი ქალის საუკეთესო ფილმისათვის;
3. ურთიერთდახმარების ფონდის შექმნას;
4. კონკურსებსა და საერთაშორისო ფესტივალებზე კინოში მოღვაწე მხატვარ ქალთა ნამუშევრების გამოფენების მოწყობას;
5. მესამე სამყაროს ქვეყნების ქალებისათვის პრაქტიკული დახმარების აღმოსაჩინად რეალური გზებისა და ფორმების ძიებას;
6. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ასოციაციის ერთ-ერთ ძირითად ამოცანას წარმოადგენს საკუთარი შემოქმედებითი კონცეფციის გამოხატვის თავისუფლების დაცვა, რაც შესაძლებელია სხვადასხვა ფორმით, მაგალითად ფესტივალებზე იმ ქალთა მოწვევით, რომლებიც ამის საჭიროებას განიცდიან.
7. ჩვენ ვაღიარებთ ვართ გამოვავლინოთ პრობლემები, რომლებსაც აწყდებიან სხვადასხვა კინოპროფესიის ქალები მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში, მიუხედავად მისი რელიგიური და იდეოლოგიური მრწამსისა; უნდა ვეძებოთ ეკონომიკური და შემოქმედებითი ურთიერთდახმარების სხვადასხვაგვარი ფორმები. მაგალითად, თუკი საბჭოთა კინორეჟისორი წავა გადასაღებად სხვა ქვეყანაში და იქ წააწყდება ფინანსურ თუ საწარმოო სიძნელეებს, ამ ქვეყანაში მცხოვრები ასოციაციის წევრები ვალდებული უნდა იყვნენ აღმოუჩინონ მას ყოველმხრივი დახმარება.

და ბოლოს, ურიგო არ იქნება, თუკი ჩვენ შევძლებთ ერთობლივი ნოველისტური ფილმის გადაღებას, რომელშიც თითოეული ქვეყანა წარმოადგენს თითო ნოველას, გაერთიანებულს საერთო თემით, მაგალითად „ძილისპირულით“.

ა. გერბერი: ზოგი რამ ჩვენს წინადადებაში ალბათ განმეორდება, მაგრამ ჩვენი ჯგუფების მუშაობის აზრიც სწორედ ეს არის.

აგრესიის კონცენტრაციამ მთელს მსოფლიოში უკიდურეს ზღვარს მიაღწია და ვფიქრობთ ქალთა ნებისმიერ ერთიან ორგანიზაციას, კერძოდ კი ისეთს, როგორც კინემატოგრაფისტ ქალთა საერთაშორისო ასოციაცია, შესწევს ძალა განმუხტოს ეს დაძაბულობა.

ქალმა ეკრანის საშუალებით თავად უნდა შეიქნოს საკუთარი თავი, დაინახოს როგორია იგი დღეს, XX საუკუნის დასასრულს, მაგრამ დაინახოს არა მამაკაცის, არამედ საკუთარი თვალით. ამასთანავე ჩვენი ჯგუფიც წინააღმდეგია წმინდა ფემინისტური ფილმებისა და ტერმინისა „ქალთა კინო“.

ქალს, როგორც არავის, ძალუძს ეკრანის საშუალებით მთელს მსოფლიოში გაბატონებული არაკომუნიკაბელურობისა და იზოლაციის დაძლევა. ამისათვის ჩვენი ორგანიზაცია „იუნესკოს“ მიერ შემოთავაზებულ ლოზუნგებით უნდა შეიარაღდეს.

ასოციაციის არც ერთმა წევრმა თავი ეუფლად არ უნდა იგრძნოს. ჩვენც საჭიროდ მივიჩნევთ ურთიერთდახმარების ფონდის შექმნას, რომელიც მოხმარდება დებიუტს, ექსპერიმენტულ ფილმს, გასაჭირში ჩავარდნილ კოლეგებს, ავადმყოფებს და სხვ.

ასოციაციამ მიზნად უნდა დაისახოს უფრონალის გამოცემა, რომელიც ინფორმაციას მიაწვდის მკითხველს არა მარტო იმის შესახებ, თუ რა ხდება ასოციაციაში, არამედ საერთოდ — ქალთა კინემატოგრაფში.

ჩვენც საჭიროდ ვთვლით ასოციაციის პრიზის დაწესებას და მესამე სამყაროს ქვეყნებში მცხოვრები ქალებისათვის დახმარების აღმოჩენას.

შ. ტომასი: მსოფლიოს დაყოფა სამ ნაწილად — კაპიტალისტურ, სოციალისტურ და მესამე სამყაროდ ჩემთვის მიუღებელია.

ჩვენ ყველანი ერთმანეთს ვეხმარებოდა და გვეოფნის ამის გამბედაობა. ვფიქრობ, ეს გამბედაობა დაგვეხმარება ზეგავლენაში დადინოთ ერთმანეთზე. ამის მაგალითია ის ფაქტი, რომ საქართველოში მოიწვიეს ეს შესანიშნავი კონგრესი, რაც დიდ ბრიტანეთში შეუძლებელი იქნებოდა.

ჩვენ დახმარების სხვა საშუალებები გვაჩნია: შეგვიძლია მოვამარაგოთ ტექნიკით, ფირით, აპარატურით. მესამე სამყაროს ქალები კი თავიანი ბრძოლისუნარიანობით შთაგვაგონებენ. მათ ხომ ვაცილებთ რთული პრობლემების დაძლევა უხდებიათ, ვიდრე ჩვენ.

საერთაშორისო ასოციაცია ხელს შეგვიწყობს პრაქტიკული ურთიერთდახმარების აღმოჩენაში. მაგრამ, სამწუხაროდ, დასავლეთში ასეთ ორგანიზაციას ფინანსური საფუძველი სჭირდება. საერთაშორისო ორგანიზაცია რომ გავხდეთ, აუცილებელია დაფინანსების გზების ძიება. მესამე სამყაროს ქვეყნების ქალები ამ კონგრესს სწორედ უსახსრობის გამო ვერ ესწრებიან.

აუცილებლად უნდა გვქონდეს ბექდგიითი სიტყვის ორგანო, რომელიც წელიწადში სამჯერ მაინც გამოვა და მოგვანდის ინფორმაციას მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში მოღვაწე კინემატოგრაფისტ ქალთა საქმიანობის შესახებ. ვარდა ამისა, გთავაზობთ კომპიუტერული ბაზის გამოყენებას, რომელიც საკმაოდ ცინცხალ ინფორმაციას იძლევა. ზოგიერთები აქ უკვე წუხან, რომ ეს ბაზა მათთვის ხელმიუწვდომელია. ვფიქრობ, თქვენ უნდა იმუშაოთ ამ საკითხზე და დაინახეთ, რომ პრინციპში ეს საკმაოდ ხელმისაწვდომი სისტემაა.

ჩვენი ორგანიზაციის მოღვაწეობის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია უნდა იყოს ქალთა ფილმების მსოფლიოს ეკრანებზე გავრცელება. ამისათვის გვჭირდება ინფორმატიკისა და საარქივო ცენტრი, რომელიც თავს მოუყრის კინემატოგრაფისტ ქალთა ფილმებს. ამ ცენტრის სამსახურები იზრუნებენ ფილმების განაწილებაზე სხვადასხვა ქვეყანაში. ჩვენ შეგვიძლია გავხსნათ კინოთეატრები, სადაც მხოლოდ ქალთა ფილმებს უჩვენებენ.

ო. თაბუკაშვილი: ჩვენ მხარს ვუჭერთ აქ გამოთქმულ ყველა წინადადებას, ამასთანავე გთავაზობთ, ასე უცებ უარს ნუ

ვიტყვიტ ქალთა კინოს თეორიულ პრობლე-
მებზე, ნუ უგულვებელყოფთ იმ სოციალურ-
ფსიქოლოგიურ საფუძვლებს, ამ ცნებას რომ
უღევს საფუძვლად.

ჩვენი აზრით, ასოციაცია საწევრო ორ-
განიზაციის სტატუსს უნდა ატარებდეს. ეს
საშუალებას მოგვცემს შევქმნათ ერთიანი
ფონდი, რომელიც დაგვეხმარება აქ გამოთ-
ქმული წინადადების განხორციელებაში.

გარდა ამისა, შემომავს წინადადება ქა-
ლთა ფილმების გაქირავებისას მიღებული
შემოსავლის გარკვეული პროცენტი გადაი-
რიცხოს ასოციაციის ფონდში.

ჩვენ მხარს ვუჭერთ ასოციაციის პრი-
ზის დაწესების იდეას, ამასთანავე დავამა-
ტებდით, რომ ამ პრიზით აღინიშნოს არა
მარტო რეჟისორის, არამედ ფილმის შექმნის
პროცესში მონაწილე ყველა შემოქმედებით
კინემატოგრაფიული პროფესიის წარმო-
მადგენლის ნაშუაგარი.

ხელმძღვანელი ორგანოების მიერ ნავა-
რაუდევ კონტაქტებში გასათვალისწინებე-
ლია არა მარტო ფილმების ავტორები, არა-
მედ ყველა კინემატოგრაფიული პროფესიის
წარმომადგენლები.

მ. ზვერევა: ჩვენს ჯგუფში სხვადასხვა
ქვეყნის წარმომადგენლებმა მოიყარეს თავი.
ხანგრძლივი დებატების დროს გაჩნდა ერთი
ტერმინი, რომელიც ძალიან უხდება ჩვენს
ორგანიზაციას, ზუსტად გამოხატავს მის
არსს — „ქოლგისებური“ ორგანიზაცია. იმ
ფაქტს, რომ ჩვენი ასოციაცია „ქოლგისე-
ბური“ ორგანიზაცია იქნება, არსებითი
მნიშვნელობა აქვს, რადგან ჩვენს „ჭერქვეშ“
თავს მოიყრის სხვადასხვა ქვეყნის ეროვნუ-
ლი ორგანიზაციები. გარდა ამისა, იმედი
მაქვს, რომ ჩვენ „ქოლგის“ როლს შევასრუ-
ლებთ არა მარტო გაერთიანების თვალსაზრი-
სით, არამედ სხვა მნიშვნელობითაც. ჩვენ
დავიცავთ მსოფლიოში მოღვაწე კინემატო-
გრაფისტ ქალებს ჩვენი დროის ავდრისა და
ქარიშხლებისაგან, მარტოობის გრძნობისა-
გან. ჩვენი ორგანიზაცია საიმედო ფარი უნ-
და გახდეს თითოეული ჩვენგანისათვის,
უნდა ვაგვიჩნდეს რწმენა, რომ ჩვენს ზურგს
უკან დგანან ადამიანები, რომლებიც ჩვენსა-
ვით ფიქრობენ და ყოველ წუთში მზად არი-
ან აღმოგვიჩინონ დახმარება.

არსებითი პრობლემა — მატერიალური

სახსრებია. უნდა ვეძებოთ დაფინანსების
ზებები. აქ შემოთავაზებულ წინადადებებს
დავამატებდი კიდევ ერთს: გამოვეცით
მატოგრაფისტ ქალთა პორტრეტების
ბული, რომელიც დაისტამბება და გაიყიდე-
ბა მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში. ამ კრებუ-
ლის გაყიდვის შედეგად მიღებული შემოსა-
ვლი ჩვენი საერთო ფონდის ნაწილი შეიძ-
ლება გახდეს.

ჩვენ ყურადღებით უნდა ვუსმინოთ ერთ-
მანეთს. კეთილგანწყობილი დამოკიდებუ-
ლების გარეშე არაფერი გამოგვივა. ვეცადოთ
მოვეწონოთ ერთმანეთს და დავმეგობრდეთ!
ამასთან დაკავშირებით მაქვს კონკრეტული
წინადადება: ვისურვებდი, რომ მომავალი
თაობა სხვაგვარად აღიზარდოს, სხვა-
გვარი იყოს. სხვადასხვა ქვეყნის ბავშვებმა
გაიციონ ერთმანეთი, ამისათვის მე მოხარუ-
ლი ვიქნებოდი, თუკი ჩვენ მოვახერხებდით
ბავშვების გაცვლას. მათ საშუალება უნდა
ჰქონდეთ უფრო ახლოს გაეცნონ სხვადასხვა
ქვეყანას, მათ ადამიანებს. პირადად მე მზად
ვარ მივიღო ნებისმიერი თქვენგანის შვილე-
ბი, გავაცნო ჩვენი ქვეყანა და მათი სტუმ-
რობის დროს მზრუნველობა აღმოგუჩინო
მათ“.

ასოციაციის ერთიანი საშუაო პროგრამის
შემუშავების პროცესში გაიმართა საქმიანი
კამათი, რომელშიც მონაწილეობდნენ სხვა-
დასხვა ქვეყნისა და პროფესიის წარმომად-
გენლები. მოსკოველმა კინოდრამატურგმა
რიტა ბელიაკოვსკაია ჩამოაყალიბა საკითხ-
ის საკუთარი კონცეფცია:

„ფიქრობ, ჩვენი თავყრილობის მიზანი
განვმარტოთ, თუ რას წარმოადგენს დღეს
ქალთა მოძრაობა და გამოვეყოთ ორი ასპექ-
ტი: ქალთა კინო, როგორც ქალური საწყისის,
სამყაროს, პრობლემების თავისებური აღ-
ქმა-გამოხატვა და ქალი, როგორც კინოხე-
ლოვნების ობიექტი.“

მეორე საკითხთან დაკავშირებით მინდა
ვთქვა, რომ მამაკაც რეჟისორთა მიერ შექ-
მნილი ქალის ეკრანული სახე, რბილად რომ
ვთქვათ, არ მაქამყაფილებს. არის, რა თქმა
უნდა, გამონაკლისები იმ რეჟისორთა და სცე-
ნარისტთა შემოქმედებაში, რომლებიც ფა-
ქიზად გრძნობენ ქალის ბუნებას.

რაც შეეხება პირველ საკითხს — ქალთა
კინოს, როდესაც ეკრანის საშუალებით სამ-

ყაროსადმი ჩვენს დამოკიდებულებას გამოვხატავთ, აი აქ კი, სამწუხაროდ, მამაკაცებს საგრძნობლად ჩამოვრჩებით. მე ვისურვებდი, რომ ქალთა კინო, რა დამოკიდებულებაც არ უნდა მქონდეს ამ ტერმინის მიმართ, იყოს უკეთესი, უფრო საინტერესო და ამაღლებული, ვიდრე მამაკაცებისა. ამისათვის ჩვენ მკაფიო წარმოდგენა უნდა გვქონდეს რამდენიმე საკითხზე: პირველ რიგში უნდა ვალიაზროთ, რომ კინემატოგრაფისტ ქალთა პროფესიული მომზადების დონე მნიშვნელოვნად ჩამორჩება მამაკაცებისას.

გარდა ამისა, ჩვენ წარმოდგენა უნდა გვქონდეს იმ მიზნებსა და ამოცანებზე, რომლებიც მრავალ უთანხმოებას იწვევს. თუკი ჩვენ არ შევივანებთ თუ რა ადგილი უჭირავს ქალს ისტორიულ პროცესში, ჩვენს მიზანს ვერასოდეს მივალწევთ.

ჩვენ მამაკაცთა სამყაროში ვცხოვრობთ, და ამ სამყაროს ყველა სირთულე მამაკაცური ცნობიერების სირთულეებითაა ნაკარნახევი. ფსიქოლოგიურად და ისტორიულად შეიქმნა ისეთი ვითარება, რომ მამაკაცმა ვარაუდვია ბუნებისაგან ორივე სქესისათვის ნაბოძები თანასწორობა და წინ გაიჭრა, რაც ნაკარნახევია ყველგან და ყველაფერში პირველობის სურვილით. სწორედ ეს სურვილი განსაზღვრავს მისი ქცევის თავისებურებებს. ჩამოყალიბდა საქმიანი კაცის სტერეოტიპი, რომელიც მუდამ წარმატებისაკენ, გამარჯვებისაკენ ისწრაფვის. ამ სტერეოტიპის დამკვიდრებამ უკიდურეს, ზღვრულ მდგომარეობამდე მიგვიყვანა. ის, რაც ჩვენს გარშემო ხდება, ამ სტერეოტიპის მოქმედების შედეგია. სამყაროს გადარჩენა მხოლოდ კულტურის ჰარმონიზაციას შეუძლია. დღევანდელ პირობებში ჩვენს ბავშვებს არ შეუძლიათ დარჩნენ ისეთები, როგორც დაიბადნენ. ისინი იძულებული არიან გახდნენ მოხერხებულნი, ქლიერნი, იბრძოლონ წარმატების მისაღწევად. ქალს აღარ შეუძლია იყოს ისეთი, როგორც ის ბუნებამ გააჩინა, რადგან იმარჯვენენ მხოლოდ ისინი, ვინც წარმატებას

აღწევს. ჩემი აზრით, სუსტს არსებობის ისეთივე უფლება აქვს, როგორც ძლიერს.

როგორც კი ჩვენ შევეუქმნით, აღდგინეს ყველა პირობას შეინარჩუნოს თავისი მნიშვნელობის მდგომარეობა, მივცემთ უფლებას არ შეიცვალოს თავისი ფსიქიკა, ჩვენ უამრავ პრობლემას გადავწყვეტთ. ჩემი აზრით, ქალთა კინოს უპირველესი მიზანია არა ლოზუნგების წარმოთქმა, არამედ ერთი კონკრეტული საქმის გაკეთება — ადამიანის ნების დამორგუნველი ამ ერთიანი სტერეოტიპის დახრება.“

კონგრესის მუშაობის დროს გამოითქვა მრავალი წინადადება, რომელიც ასოციაციის ფინანსური ფონდის შექმნას ეხებოდა.

ერთი სხდომა მიეძღვნა ასოციაციის სახელწოდების დადგენას. კონგრესის მონაწილეთა მიერ შემოთავაზებული ოცამდე ვარიანტიდან შეირჩა და დამტკიცდა ერთი — **CWIF Cinema Women International Federation**) — ქალ კინემატოგრაფისტთა საერთაშორისო ფედერაცია.

3 მარტს კონგრესის მონაწილეთაგან შემდგარმა სარედაქციო ჯგუფმა, რომელსაც ამერიკელი მწერალი და პროდიუსერი **ბარბარა პარკერი** თავმჯდომარეობდა, შეიმუშავა ორგანიზაციის წესდების პროექტი, რომელიც კონგრესის დასკვნით სხდომაზე დამტკიცდა.

წესდების თანახმად **CWIF**-მა მიიღო არაკომერციული ორგანიზაციის სტატუსი. ამავე სხდომამ აირჩია ფედერაციის საბჭო, რომლის შემადგენლობაში შევიდა შვიდ-შვიდი წარმომადგენელი მსოფლიოს შვიდი რეგიონიდან (აზია და ოკეანია, აფრიკა და ახლო აღმოსავლეთი, დასავლეთ ევროპა, აღმოსავლეთ ევროპა, ლათინური ამერიკა და კარიბის აუზის ქვეყნები, სსრკ, აშშ და კანადა).

ფედერაციის პრეზიდენტად კონგრესმა ერთხმად აირჩია საქართველოს სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, კინორეჟისორი **ლანა ლოლობერიძე**.



„დებიუტი“ — 87

ბ. წ. შემოდგომაზე კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ახალგაზრდული შემოქმედებით გაერთიანება „დებიუტი“ (დირექტორი — თამაზ გომელაური, მხატვრული ხელმძღვანელი — რეზო ესაძე, მთავარი რედაქტორი — ანზორ ჯუღელი) თავისი არსებობის მე-10 წლისთავს იხეიმებს. ამ ხნის მანძილზე გაერთიანებაში ახალგაზრდა ქართველ კინემატოგრაფისტთა არა ერთი საინტერესო დებიუტი შედგა, აქ შექმნილ ფილმებს მრავალი თაყვანისმცემელი გაუჩნდა არა მარტო საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც როგორც სპეციალისტთა, ისე კინოს მოყვარულთა წრეებში. 1982 წელს „დებიუტი“ საქართველოს ლენინური კომპაქსიის პრემიით დაჯილდოვდა. წელს, იანვარში „დებიუტის“ ფილმების პროგრამამ, რომელიც წარმოადგენილი იყო როტერდამის საერთაშორისო კინორეტროსპექტივაზე, მასურებელთა და კრიტიკოსთა დიდი ინტერესი გამოიწვია.

ვებქდავთ ახალგაზრდა კინოკრიტიკოსის ნინო მხეიძის წერილს, რომელიც 1987 წელს გაერთიანება „დებიუტში“ შექმნილ ფილმებს მიმოიხილავს.

ნინო მხეიძე

ბამრტიანების სახელწოდება გვაძლევს დაფიქრების, განსჯის საშუალებას. უკვე თვით ეს სიტყვა მრავლისშემძველია. ხელოვანის დებიუტზე ხომ ბევრია დამოკიდებული. შეიძლება შეგამჩნიონ, დაგიმახსოვრონ, ვერ გაგიგონ, შეგეკამათონ. ყველაზე შემოშფოთებელი ალბათ ის არის, როცა შენი დებიუტი წლების მერე აღარავის ახსოვს, როცა შენი პირველი ნამუშევარი, პირველი ცდა დაუახლოვდეს მასურებელს, შენი სატკივართ აცხოვრო, თუნდაც ეკრანული დროის პერიოდში, არაფრისმთქმელია. მაგრამ თუ სათქმელი მასურებელამდე მიიტანე, თუ ის შენი თანამოაზრე გახადე, მამსადაძმე, პირველი ნაბიჯი გადაგიდგამს იმ დიდ სამყაროში, რომელსაც კინო ჰქვია.

ძალიან ხშირად სასურველია ზოგიერთი ახალგაზრდის დებიუტი მხოლოდ სპეციალისტებმა ნახონ. ჩვენც ზაზვასმით ხომ მაშინ ვამბობთ, ესა და ეს ფილმი რეჟისორის დებიუტიაო, როცა საქმე ეხება დაბალი დონის ნაწარმოებს, როცა ვცდილობთ რეჟისორის არაპროფესიონალიზმა გავამართლოთ, თორემ უკვე აღარავის ახსოვს, რომ „ელისო“ ნ. შენგელიას დებიუტია, „მარილი სვანეთს!“ — მ. კალატოზიშვილის, „მიგდანას ლურჯა“ — თ. აბულაძისა და რ. ჩხეიძის, „ალავერდობა“ — გ. შენგელიასი, „ბედურების გადაფრენა“ — თ. ბაბლუაშვილის. ამ მაგალითების გაგრძელება დაუსრულებლად შეიძლება თუნდაც მსოფლიო კინემატოგრაფის მაგალითზე. სწორედ ამიტომ, როდესაც გაერთიანება „დებიუტის“ პრო-

დუქციას უყურებ, ხშირ შემთხვევაში სურვილიც არ გიჩნდება ზოგიერთ ფილმზე გამოთქვა აზრი, იმდენად უსუსურია ამ ფილმების რეჟისურა. ზოგიერთი ნამუშევარი საერთოდ დაუმთავრებლობის შთაბეჭდილებას სტოვებს, ბევრი ეტიუდის დონეზეა დარჩენილი, ბევრში სათქმელიც კი არ არის გამოკვეთილი. ზოგის დებიუტი პირდაპირ გაფიქრებინებს: შემთხვევით ხომ არ მოხვდნენ ეს ახალგაზრდები კინემატოგრაფში?

ყოველწლიურად გაერთიანება „დებიუტში“ ოთხი ფილმი იქმნება. 1987 წელს ნარგიზა ვარდაფხაძე, მამუკა მინდიაშვილი, ირაკლი შავლიაშვილი და ერეკლე ბაღურაშვილი წარმოადგინეს თავიანთი ნამუშევრები. მათი სურათები მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. რეჟისორი ნარგიზა ვარდაფხაძე ფილმში „ორშაბათი“ (სცენარის ავტორი მ. კობახიძე, ოპერატორი გ. ხაინდრავა, მხატვარი თ. ფოცხიშვილი) შეეცადა, მოკლე ეკრანულ დროში მოეთხრო მარტოხელა ქალის შემთხვევით შეხვედრაზე ვაჟთან, რომელსაც შეიძლება მისი ერთფეოვანი ცხოვრება უფრო ხალისიანი გაეხადა. მაგრამ ყველაფერი „ტრაგიკულად“ მთავრდება — ვაჟი ავტოკატასტროფაში ხვდება. ქალის მიერ შექმნილი ოცნების სამყარო იმსხვრევა. ასეთ მარტოხელა ქალებს, რომლებიც ბედის მოლოდინში მთელ ცხოვრებას ატარებენ, ჩვენ არაერთხელ შევხვედრივართ, მაგრამ, სამწუხაროდ, „ორშაბათი“ მხოლოდ განაცხადის დონეზე დარჩა, სიუჟეტური განვითარება ვერ პპოვა. ფილმ-



კადრი ფილმიდან „ორშაბათი“.
ქალი — მ. ნემსიფერაძე

ში თავიდანვე ყველაფერი გასაგებია. მაყურებელს არც ფინალის მიხედვრა გაუჭირდება. „ორშაბათი“ არის „ეტიუდი“, ჩანახატი, დაუმთავრებელი, დაუხვეწავი. ვფიქრობ, ასეთი „სავარჯიშოს“ გამოტანა მაყურებლის სამსჯავროზე არ არის მართებული. ჩემი აზრით, ამ ნამუშევრით რეჟისორის დებიუტი ვერ შედგა. ნ. გარდაფხაძის საკურსო ფილმი „ძილისპირული“, რომელიც მან მოსკოვში ორწლიან უმაღლეს სარეჟისორო კურსებზე სწავლის დროს გადაიღო, უფრო საინტერესოა და დასაინათ, რომ რეჟისორისათვის დებიუტი არ იქცა წინ გადადგმულ ნაბიჯად კინემატოგრაფში. არის სურათები, რომლებიც მხოლოდ შეფასებებს იმსახურებს, რადგანაც მათი ანალიზის საშუალებას თვით მასალა არ იძლევა. სწორედ ასეთი ფილმების რაგს ეკუთვნის ნ. გარდაფხაძის „ორშაბათი“. ერთადერთი, რითაც ეს ნამუშევარი „დებიუტი“ გადაღებული სხვა ფილმებისაგან განსხვავდება, არის ფილმის ხმოვანი რიგი (ხმის ოპერატორი მ. თევზაძე). ფონოგრამა დახვეწილია, არსად არ ჟღერს დამოუკიდებლად, არც ერთ ეპიზოდში ეკრანი არ დუმს. ეს ნიშანდობლივია, რადგანაც ბევრ ჩვენს ახალგაზრდა რეჟისორს არც ხედვა აქვს და არც სმენა. ალბათ სწორედ ამიტომ არის, რომ დღესდღეობით ეკრანი წალეკა, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, „ამუსიკალურმა“ ფილმებმა, სადაც ხმოვან რიგს ხშირად არც კი ექცევა ყურადღება. როგორც ჩანს, ავტორებს იგი მეორეხარისხოვნად მიაჩნიათ. ხმოვანი რიგის უგულვებელყოფა კი სურათის მხატვრულ ხარისხზე მოქმედებს. ფილმი არ უნდა ტოვებდეს გახმოვანებულის შთაბეჭდილებას.

სწორედ ასეთ აბსოლუტურ შეუსაბამობას ვხვდებით მამუკა მინდიაშვილის ფილმში „ბილიკი“ (სცენარის ავტორი მ. მინდიაშვილი, ოპერატორი ნ. ნოზაძე, მხატვარი დ. გვეტაძე, კომპოზიტორი გ. ცინცაძე, ხმის ოპერატორი გ. ვახანიშვილი), სადაც გამოსახლება და ფონოგრამა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არსებობენ. ფილმი გახმოვანებულის შთაბეჭდილებას სტოვებს და არა ხმოვანისა, თუმცა ამის თქმა ი. შავლიაშვილის და ე. ბაღურაშვილის ნამუშევრებზეც შეიძლება.

ჩვენ უკვე შევეჩვიეთ იმ ფაქტს, რომ ბევრი ახალგაზრდა რეჟისორი თვითონ ქმნის სცენარს. ბევრს მიაჩნია, რომ დრამატურგია არ არის ფილმისათვის გადაწყვეტი კომპონენტი, რომ სცენარის დაწერა ადვილია, რომ დრამატურგია მხოლოდ დიალოგები და მონოლოგებია. დრამატურგია კი, პირველ რიგში, ამბავია, რომელიც დროში ვითარდება, მას დასრულებული კონცეფცია უნდა ჰქონდეს. იქ სადაც რეჟისორული ხედვა და დრამატურგიული საფუძველი ერთმანეთისაგან გათიშულია, ხელოვნების ნიმუშს ვერ მივიღებთ. რა თქმა უნდა, არავინ არ მოითხოვს ხელოვანის არჩევანის შეზღუდვას, არ არის აუცილებელი გადაიღო სხვისი სცენარით, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება ახალგაზრდებს მხოლოდ პირველი ნამუშევრისათვის თუ ჰყოფნით, ისიც მოკლემეტრაჟიანი ფილმისათვის, შემდეგ კი უკვე ერთი და იგივე თემის ვარიაციებია, რომლებიც ხშირად სრულმეტრაჟიანი ფილმში განვითარებას ვერ პოვენს. იმასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ სცენარის შესაქმნელად „ცოტათი“ მაინც უნდა იყო მწერალი, მივხვდებით, რა დიდ პასუხისმგებლობას იღებს თავის თავზე რეჟისორი, როცა თვითონ ქმნის სცენარს.

სწორედ დრამატურგიულად გაუმართავია მამუკა მინდიაშვილის „ბილიკი“.

„ახალგაზრდა ვაჟს ბედისწერა სხვის მიერ განვილი ბილიკზე დააყენებს და შემდეგ შეუძლებელი ხდება ამ გზიდან გადახვევა“ (ფილმის ანოტაციიდან). თავისთავად ამბავი საინტერესოა, დამაფიქრებელი, მაგრამ რეჟისორმა მოცემული ამბის განვითარება ვერ შეძლო. იგი შეეცადა ზედმიწევნით ნათლად დაეხატა ვითარება, რომელშიც ახალგაზრდა გმირს მოუხდა ცხოვრება. ფილმის პირველი

ნაწილი დინამიტურია, შეკრული. იგრძნობა რეჟისორის ირონიული დამოკიდებულება ეკრანზე წარმოდგენილი ცხოვრების მოდელის მიმართ. ასეთ ვითარებაში მოხვედრილი ადამიანი გაქცევის გზებს უნდა ეძებდეს (მოსაზერებელია სხვის ხელში მართონეტად ყოფნა). გმირიც გარბის. ერთი წამით ზღვისპირა ქალაქში თავს ბედნიერად იგრძნობს, ახალი ცხოვრების დაწყების იმედით გაუჩნდება, მაგრამ ყველაფერი ერთბაშად იმსხვრევა, როცა ის სამზარეულო მაგიდის უჯრაში კვლავ მეგობრის სურათს წააწყდება და მიხვდება, რომ აქაც დაასწრეს, რომ ის ისევ «გაკვალულ» გზაზე დადის, გმირი ამ სიტუაციიდან გარბის, მაგრამ შეძლებს თუ არა მთლიანად დააღწიოს თავი ამ ვითარებას, ჩვენთვის გაურკვეველი რჩება. რეჟისორს არც ინტერესებს შედეგი, მას პროცესი იზიდავს, და ეს ასეც უნდა იყოს, მაგრამ იგი ვერ ჩასწვდა მოვლენის სიღრმეს, კომპოზიციურად ვერ შეკრა ფილმი. დარღვეულია შიდა კადრული მონტაჟის პრინციპი და ამიტომ „ბილიკი“, მხოლოდ ცალკეული ეპიზოდების შეკვრას უფრო გვაგონებს, ვიდრე ერთ დასრულებულ ნაწარმოებს. აქ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ოპერატორ ნ. ნოზაძის სუსტი ნამუშევარი, რომელიც ხელს გვიწლის სურათის მთლიანობის აღქმაში. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ოპერატორს არა აქვს სივრცის შეგრძნება, არ იცის კადრის აგება. ოპერატორი და რეჟისორი ამ ფილმში თანამაზრენი ვერ გახდნენ.

ი. შავლიაშვილის „სალომეში“ (სცენარის ავტორები დ. ერისთავი, ი. შავლიაშვილი, ოპერ. თ. ბაშინი, მხატვარი გ. მიქელაძე, კომპოზიტორი გ. ცინცაძე, ხმის ოპერატორი ა. იონიდი) კი საწინააღმდეგო შედეგი მივიღეთ. ოპერატორ ოლეგ ბაშინის ნამუშევარი დახვეწილია, ნატიფი, დინამიკური. ცალკეული კადრი დამოუკიდებელი მხატვრული ტილოს შთაბეჭდილებას სტოვებს. გამოსახლება საოცრად ლამაზია, კომპოზიციურად ყველა კადრი შეკრულია, მაგრამ ამავე დროს ზოგიერთ შემთხვევაში კადრის სილამაზე, მისი ფოტოგრაფულობა თვითმიზნური ხდება და მაშინ იგი მაყურებელში გაღიზიანებას იწვევს. ალბათ ეს, უპირველეს ყოვლისა, ფილმის დრამატურგიადაც გამოიწვია. რეჟისორმა ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნა, რომ მას ადამიანური ურთიერთობე-



კადრი ფილმიდან „სალომე“. დარაჯი — რ. ესაძე

ბი ინტერესებს, ცდილობს გაერკვეს თვითული ინდივიდის ბუნებაში, გამოარკვიოს რა მიმართებაში არიან ისინი ერთმანეთთან, რა ურთიერთობები იბადება მათ შორის. ფილმში სულ სამი მთავარი მოქმედი გმირია. არის მიტოვებული ციხე და ქალაქის მხაურს გამოქცეული მარტოხელა დარაჯი, არის მიტოვებული, არც თუ ისე ახალგაზრდა, ერთ დროს ლამაზი ქალი მარიაში. „სალომეში“ ყველა მარტოსულია, ყველა ვიღაცამ მიტოვა, ცხოვრებისა და ბედის ანაბარა არიან დარჩენილი. ისინი თითქოს უნდა ეძებდნენ მეორე ადამიანთან კონტაქტის დამყარების საშუალებას. მაგრამ ამ სურვილს ჩვენ მხოლოდ სალომეში ვხედავთ. იგი ველური ბუნების შვილს უფრო ჰგავს, ვიდრე ცივილიზებულ სამყაროში აღზრდილ ადამიანს. ამიტომ გამაღიზიანებელია მისი ქცევა, ჭამის მანერა, სიარული, ლაპარაკი. იგი ასაკისათვის შეუფერებელ სისასტიკეს იჩენს უმწეო მწერის მიმართ, მაგრამ ალბათ არც არის გასაკვირი, რომ ადამიანურ სიტბოს მოკლებული ბავშვი თავის თავში ჩაკეტილი, მიუსაფარი და უხეში იყოს. იგი თითქოს უთვალთვალეს მარიაში, ეძებს მასში იმ მეორე ადამიანს, რომლის პოვნაც მისთვის აუცილებელია, მაგრამ ისინი სხვადასხვა სამყაროს შვილები არიან. ვერც დარაჯში ჰპოვებს იგი იმ მეორე ადამიანს, ვისთვისაც ხშირად ეცხოვრობთ ამქვეყნაზე. დარაჯის ტრაგიკული დაღუპვის შემდეგ იგი ისევ მარტო რჩება და მხოლოდ ტყე-ტყე ხეტიალი დარჩენია, სანამ ინტერნატის მესვეურნი არ დაიჭერენ არაერთხელ გამოპარულ და უკანმობრუნებულ სალომეს.

ალბათ, ყველაფერი რაც ზემოთ ითქვა,



ქადრი ფილმიდან „ბილიკი“
ბ. დვალისფილი, კ. თავართქილაძე

ირაკლი შავლიაშვილს სადად, ყოველგვარი ზედმეტი სიმბოლოების გარეშე რომ გადაელო, ეკრანი არ გადაეტვირთა ეპიზოდებით, რომლებიც არაფერს მატებს შინაარსს და არც რეჟისორული კონცეფციის წარმოჩენას ეხმარება, უკეთესი იქნებოდა. ამოვარდნილია ფილმის მთლიანი ქსოვილიდან ინტერნატის მასწავლებლების სცენა, მთლიანად დარაჯის ხაზი გამაღიზიანებელია, მისი ქცევაც აბსოლუტური დისპარმონიის შთაბეჭდილებას სტოვებს, ქვაში ჩამარხული მისი სხეულიც შეძრწუნების მაგიერ გაღიზიანებას იწვევს მაყურებელში. ფილმი რომ არ იყოს გადატვირთული არაფრისმთქმელი ეპიზოდებით და იყოს მართლაც ადამიანების მარტობაზე, შეუთავსებლობაზე, უფრო საინტერესო ამბავს მივიღებდით. ზოგიერთი ეპიზოდი თვითმიზნურად არის გაწეილი, ხშირად ეკრანული დუმილი სასურველ შედეგს ვერ აღწევს, ატმოსფეროს ვერ ქმნის.

ატმოსფეროს შეგრძნებით, დროის ნიშნების ზუსტი გამოყენებით გამოირჩევა რეჟისორ ე. ბაღურაშვილის „ავტობორტრეტი“ (სცენარის ავტორები რ. ჭეიშვილი, ე. ბაღურაშვილი, ოპერატორი გ. ხაინდრავა, მხატვარი ვ. არაბიძე, კომპოზიტორი დ. ევგენიძე, ხმის ოპერატორი გ. შუბლაძე). „ავტობორტრეტი“ მიღწეულია ის სასურველი სინთეზი, რომელიც ასე ძალიან გვაკლია ახალგაზრდების ფილმებში. ხშირად, თუ ფილმი რეჟისორულად გამართულია, ყურადღებას აღარ ვამახვილებთ ოპერატორის, კომპოზიტორის, მხატვრის, მსახიობის ოსტატობაზე. თითქმის ერთი თაობის ახალგაზრდებმა შექმნეს ერთობლივი ნაწარმოები, რომელშიც გამოჩნდა თვითუელის ინდივიდუალობა,

ამ ინდივიდუალობების წარმოჩენამ ხელი არ შეუშალა რეჟისორს ბოლომდე გამოყვლინა თავისი შესაძლებლობები.

ე. ბაღურაშვილმა ეკრანზე შეიქმნა ათანამედროვე ახალგაზრდა, მიუხედავად დროის იმ მინიშნებებისა, რაც სურათშია. მან ფილმის გმირად აქცია არა ნარკომანი და ლოთი, არა ცხოვრებით წაქცეული კაცი, რომელიც ხშირად ქუჩის მაწანწალა ძაღლს გვაგონებს, არამედ ჯანსაღი სულის ახალგაზრდა, რომელიც უპატრონოა, მარტოხელა, მაგრამ ამაყი. ასეთი გმირი არ შეიძლება შეგვეცოდოს. არსებობს ალბათ, ცხოვრების ის მოდელიც, რომელიც მან აირჩია. იქ, სადაც გაბატონებულია სიყალბე, სწორედ ყალბი ფულით, ყალბი ატესტატით, ყალბი იდეალებით უნდა იცხოვრო. სხვანაირად ამ ცხოვრებიდან გარიყული დარჩები, რადგან უკვე ის ფაქტი, რომ სხვებს არ ჰგავხარ, გამოირიცხავს შენს ჰარმონიულ არსებობას ამ სამყაროში. ძალიან ხშირად ახალგაზრდებს არ გვეჩქარება საქმის კეთება, გვგონია, რომ ჯერ კიდევ ყველაფერი წინ არის და ამიტომ დროის ფაქტორი ჩვენდა უნებურად გვაიწყვდება. დრო კი ულმობელია, იგი კატასტროფული სიჩქარით მიდის წინ. ის სურათებიც, ფილმში რომ ჩნდება, ძალიან ჰგავს მხოლოდ პატარა ბიჭის წარმოსახვაში დახატულ სურათებს, რადგანაც იმას, თუ რას დახატავს, არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. ხშირად თვით ის, რომ სხვას არ ჰგავხარ, რაღაც ნიშნით გამოირჩევი, უკვე განაპირობებს შენი არსებობის საჭიროებას.

ე. ბაღურაშვილმა შესძლო უმნიშვნელო დეტალებით, ინტერიერების, ნატურის, კოსტიუმების ზუსტი შერჩევით შეექმნა 50-იანი წლებისათვის დამახასიათებელი გარემო. მან ეკრანზე გააცოცხლა იმ დროის ეპოქა, ქალაქი, თავისი პატარა ქუჩებით, კაფეებით, ხილით, რომელიც ბედის ხიდს უფრო ჰგავს, უშიშრად რომ უნდა გაიარო, ყველაფერს გაქვაცურად შეხვდე. ხალხიც ისეთი შეარჩია მასობრივი სცენებისთვის, რომ ერთი წამით ეჭვი არ შეგებაროს, რა დროში ხდება მოქმედება.

ფილმში კინოსათვის აუცილებელი ხელოვნებათა სინთეზია მიღწეული. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ოპერატორ გიორგი ხაინდრაავას ნამუშევარი. ახალგაზრდა ოპერატორი რეჟისორის თანამაზრე გახდა.



ათნელაულები გზაბასაყარზე

თანამედროვე ქართული ფერწერა
ხელოვნების ისტორიისა და
თეორიის კონფერენცია

დავით ანდრიძე

მან კამერა თვითმიზნურად არ გამოიყენა, არსად არ დაარღვია ფილმის მთლიანი სტილისტიკა, მისი ნამუშევარი თვალში არ გზვდება, არ ვალიზიანებს. იგი სრულყოფილად ფლობს თავის პროფესიას, იცის კადრის კომპოზიციურად აგება, ქმნის ეკრანულ სივრცეს, მთავარი გმირის საინტერესო პორტრეტებს. ექსპრესიულად არის გადაღებული მთავარი გმირის დაჭერის სცენა, კარგი გადასვლებია ინტერიერიდან ნატურაზე, გრძელი პანორამები, საინტერესო რაკურსები. ფილმი შეკრული და დინამიურია. არ არის დარღვეული ეკრანული დრო, სრულყოფილია მონტაჟი. ყველაფერი იმას მეტყველებს, რომ რეჟისორიც და ოპერატორიც ფლობენ თავიანთ პროფესიებს.

„ავტობორტრეტში“ — ყველა რეჟისორის თანავეტორია — მსახიობიც, მხატვარიც, ოპერატორიც, კომპოზიტორიც. დავით ევგენიძემ, გაითვალისწინა რა ფილმის სტილისტიკა, შექმნა შესატყვისი მუსიკა, რომელიც ხან მსუბუქად, სევდიანად, ხანაც მარშისებურად ჟღერს და ქმნის ატმოსფეროს ფილმში. მაგრამ მუსიკა ზოგჯერ ისე შემოდის ფილმის ქსოვილში, რომ ყურს ჭრის. მაყურობელს. ხმოვანი რიგი ასეთი უხეში რომ არ იყოს, ფილმიც და მუსიკაც ბევრად მოიკვებდა. მეტი სიფაქიზეა საჭირო მისი ფილმში შემოყვანის დროს. ერეკლე ბაღურაშვილმა „ავტობორტრეტში“ რეზო ჭეიშვილის მოთხრობის — „მხატვარი იასას“ მიხედვით გადაიღო. მან მოთხრობას მიმართა, სათქმელი განაზოგადა და ამიტომ ფილმში გადმოცემული ამბავი არ დარჩა მხოლოდ გარკვეულ დროში, გარკვეული საზოგადოების, ადამიანის ჩვენების ნიმუშად. რეჟისორი ბოლომდე დაიხარჯა, შემდეგისთვის არ გადადო ის, რისი თქმაც მას ამ ეტაპზე შეეძლო. სწორედ ასეთი დამოკიდებულების მომხრე ვარ მე ხელოვნებაში, იმიტომ, რომ იქ, სადაც სიყალბე სჭარბობს, შეუძლებელია მხატვრულ ღირებულებებზე საუბარი.

1987 წელს გაერთიანება „დებიუტში“ გადაღებული ფილმები გვაფიქრებინებს, რომ მათი ავტორების უმრავლესობა ჯერ კიდევ სწავლის პროცესშია, მათ ბევრი მუშაობა დასჭირდებათ, რათა დაიმიჯნონ ადგილი კინემატოგრაფში. ზოგის დებიუტი კი შედგა და მათ შეიძლება დაეულოცოთ გზად კინოში.

იშარი ტინინაშვილმა გასული საუკუნის რუსული პოეტური პარანაის ორ ბანაკად დაჰყო: „არქაისტებად და ნოვატორებად“.

ამგვარი დიფერენციაცია თანამედროვე ქართული მხატვრობის კლასიფიკატორსაც შეუძლია, ოღონდ ერთი არსებითი გარემოების გათვალისწინებით: არც განზრახ ნოვატორობას და არც ახირებულ ტრადიციონალიზმს შედეგი არ მოჰყვება. შემოქმედებით სულს საზღვარი არა აქვს, ყველგან დაჰქრის — ტრანსცენდენტურ სივრცეებსაც ელაციდება და, თუ საჭიროა, ყოფითი „ნავაგითაც“ საზრდოებს (შეგახსენებთ ახმატრავის სულ: «Когда н вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»). ერთადერთი ფასეულობა მხატვრის ნიჭიერება, ზნეობრივი სიფხიზლე და შინაგანი თავისუფლებაა. სურვილიც კი, ოფიცოზის გულის მოგებისა თუ სწობი მაყურებლის ეპატრიებისა — უკვე მონური ფსიქოლოგიის გამოვლენებაა.

მაგრამ სულის თავისუფლებას მოჰოვება უნდა. რაც უფრო მძიმეა და აუტანელი ამგვარი თავისუფლების შემზღველელი თუ დამორგუნველი გარემოპირობები, მით უფრო დიდი ნეტარებაა მისთვის ბრძოლა. სულის თავისუფლებას ნაწიარევი ხელოვანისათვის კი მნიშვნელობა აღარა აქვს ყბადაღებულ „იუმებს“ და, აქედან გამომდინარე, აზრი ეკარგება ერთი შეხედვით, გულბრყვილო, სინამდვილეში კი — ვერაღ დევოზს: „რალიში — კარგია, მოდერნიში — ცუდი“ (ანდა პირიქით). არადა, დღესაც ხომ ვაწყუდებით კონიუნქტურულად „მოაზროვნე“ ხელოსანთა მიერ ზემოთ მოხმობილი „დევით“ წარმართულ დემარშებს, ვითომდა რეალიზმის, სინამდვილეში კი,

საუბრობს ტუპის გადასარჩენად. ამგვარი ფუნქციონერები მუდამ მზად არიან, ბევრად დაიხუთხონ ახალი პოლიტიკური ლეკსიკონი, რათა ნიჭიერებაზე გაბატონდნენ.

რა კარგად ამბობს ჩეხოვის „თოლიას“ გმირი: «...Я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и новых формах, а в том что человек пашет, не думая ни о каких формах, пашет, потому что это свободно льется из его души».

და მაინც, „არქაისტვი“ და „ნოვატორი“ ჯერჯერობით დავტოვებ სამუშაო ტერმინებად, მით უფრო, რომ სამოციანი წლების ქართული მხატვრობის სინამდვილეში ამგვარი დაყოფის ობიექტური საფუძველი არსებობს.

თუმცა აქ ერთი შენიშვნის გაკეთება მაინც აუცილებელია: 1950-60-იანი წლების მიჯნაზე მაშინდელი ანალგაზრდული ფერწერის მეორე ფრთის წარმომადგენლებიც, პირობითად „ნოვატორებად“ რომ მოვწოდებ, „არქაისტები“ იყვნენ, იმ გაგებით, რომ იხინიცასი წლის წინამდელი სტილურ-ტიენოლოგიური ინვენტარით სარდლობდნენ. მაგრამ მთავარი და არსებითი ის იყო, თუ რომელი მსოფლმხედვა გამოადგებოდა ეროვნული ფერწერის განვითარების გზამკვლევად — „პერედვიენიკული“ თუ „იმპრეციონისტული“.

მხატვრობაში თავიანთი პირველი ნაბიჯებით „პერედვიენიკის“ მიმდევრებმა, ანუ „არქაისტებმა“ თავისთავად საჭირო, აკადემიური მომზადების განაცხადი გააკეთეს. შემდგომ სცადეს თავიანთი პროფესიული წვრთნის შეტყობვით რეალიზება. თითქოს გარკვეულ შედეგებსაც მიაღწიეს, მაგრამ, მაღე შუა გზაზე გაჩერდნენ და დღეს ხელოვნებაში ძველი კაპიტალის პროკენტებით ცხოვრობენ.

რა თვისებები შემორჩა „არქაისტს“? იგი დღესაც მტიკვენულად განიცდის ფორმის რღვევის ყოველგვარ რეცოდებს. მისთვის ისევე კრიმინალია, თუ ფერწერულ-პლასტიკური ფორმა არ იმეორებს საგნის გარეგულ ნიშნებს. მისი „სტეტიკური პოზიცია“ ერთპიროვნულადაა განსაზღვრული სინამდვილეზე ემპირიულად დაკვირვებით, და თუმცა, მხატვრული ფორმატიონალადაა არაიშვიათად რეალიზატთან შექანიურ შესატყვისობამდე დაჰყავს, მის ზოგიერთ ნამუშევარში მაინც მოიძებება მეტ-ნაკლებად ნაწრთობი ფერიცა და ფორმაც.

იყო დრო, როცა გზმბი თოთიბაძემ მთელი დავროთოთი მუშაობად, ცდილობდა დიდი „მამოთადის“ შუაგულში ყოფილიყო, არ თაკილობდა „დედური მუშის“ როლს. ამგვარი როლი მისი თაობის ბევრ ოსტატს ერგო. კონკრეტული მაგალითებით აღარ დავტვირთავ წერობს. სიმპტომატური ისაა, რომ ახლა აღარ აწუხობთ ამ პერიოდის გახსენება. თოთიბაძე კი დღემდე ამყოფს იმდროინდელი მარაგით.

მაგრამ მთავარი აქ სხვა მომენტია: ავტორის სურვილი, ყოველდღიურ პროზაში ეგრძნო და დაენახა ამაღლებული რომანტიკის საგანი.

გ. თოთიბაძე ფრთხილ და ტაქტიანი ოსტატია. განვითარებული აქვს მხატვრული ზომიერების გრძნობა. ერიდება მყვირალა საღებავებს და უფრო ხშირად თავშეკავებული მინიშნებების ენას მიმართავს. მას იზიდავს ცოცხალი, ნატურალური ხასიათები, ლოკა-

ლურად დასაზღვრული მშობლიური გარემო, „ინდელო“ საღებავებით ამოწერილი ყოფა და, ამდენადვე არსოდეს იტვირთავს თავს ანალიტიკური მანიპულაციებით, რადგანაც კარგად უწყის, რომ თოთიბაძის გამოწვილი „კონცეფტუალისმს“ ისევე პროფესიულად განსალი ოსტატობა სჯობს. გ. თოთიბაძის მხატვრობაში მთავარია არა თავისთავად ფერწერული ნატურა, არა მეტაფორული რიგის ორიგინალური რიტმი, არამედ საგნობრივად ნათელი და ჩამოყალიბებული სამყაროს, ერთი შეხედვით, გაუჩნებულ ნერვის დაქვარა. მისთვის უტოხა და მიუწვდომელი კონტრასტულად შერჩეული ფსიქოლოგიური შტრიხები, მოქმედების გაუცხოებული ფონი, გონების თვალთ განკვერტულ ხასიათთა ურთიერთიდილის განცდა.

ფვიქრობ, მხატვარი უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს პორტრეტებში, ვიდრე მრავალფეროვან კომპოზიციებში, რომელთა პერსონაჟებიც ხშირად ერთი ნატურის ვარაიაციებს წარმოადგენენ. მიუხედავად ემპირიული ხასიათების მრავალფეროვნებისა, ეს პერსონაჟები ვერ ამყარებენ „დელოგოურ“ კავშირს, ვერ „უსმენენ“ ერთმანეთს და ამიტომ ხელოვნურად დაგუფებული „ტიპაჟების“ დონეზე რჩებიან. ამიტომ მხატვრულად შედარებით უფრო დამაჩერებელი და მისაღებია თოთიბაძის „თამადა“, ვიდრე მისივე „კახელი მევენახეში“ თუ „მრავალკამერი“.

როგორც ითქვა, თოთიბაძე ქართულ ფერწერაში პუბლიცისტური ორიენტაციის მხატვრის განაცხადით მოვიდა, რომლის მიხედვითაც მას უნდა ეხატა ჩვენი დროისათვის ნამდვილად აქტუალური და, მე ვიტყვოდი, შინაგანად პოლიტიკური ნაწარმოებები, ფერწერულად უნდა მოეთხოვა მწვავე, ამაღლებული, მძაფრი და ვნებიანი განცდებით დატენილი ამბები. მაგრამ ეს მიმედი არ გამართლდა. თოთიბაძემ მთელი რიგი სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო, ვაცოცხებით „მშვედობიან“ გზას დააღდა, თუმცა ამის გამო საუვედური უკვე დაგვიანებულია:

გოგი თოთიბაძე და კომპი მხსბარბმ ოდესღაც ხელოვნებაში „სისხლით ნათესავები“ იყვნენ. მაგრამ მხარბად 60-იანი წლების დასაწყისშივე მიხვდა, რომ შეგარდულ-აკადემიური ოსტატობით შესრულებული ისტორიულ-ბატალური სცენების („სუვროვი და ბაგრატიონი ალაპეში“, „კრწანისის ბრძოლა“) „თხვა“ მისი შემდგომი შემოქმედებითი კარაერისთვის არცთუ სახარბილო იქნებოდა. და მაინც, ყოველგვარი ყუყმანის გარეშე, მოულოდნელი ნახტომი გააკეთა რუსული „პერედვიენიკული“ სკოლის ეპიგონობიდან XX საუკუნის მექსიკური მონუმენტური ფერწერისაკენ და 1967 წელს საზოგადოებას მოველინა კაპიტალური ნაშრომით — „მინა ქართული“. შემოქმედებითი ევოლუციის მხრივ, რაც უნდა არადამაჩერებელი იყოს ამგვარი ნაბიჯის გულწრფელობა და გონივრულობა, იგი მაინც იმ დადებითსა და კეთილმყოფელ გუნდუნაზე მინიშნებს, რომელიც თავის დროზე ჩვენმა სამოციანელმა „ნოვატორებმა“ მოახდინეს თავიანთი კიბლა „არქაისტებზე“ და ჭეშმარიტად თანამედროვე სპეციფიკურ-ფერწერული და პლასტიკურ-კომპოზიციური აზროვნებისაკენ შემოსაბრუნებლად უზიბებს.

ასეა თუ ისე, ნაფიც „სამოციანელთა“ მიერ „სისხლის ფსადა“ მოპვებული ისეთი კატეგორიები, რო-

გორიც მხატვრული პირობითობა, სიმბოლქვა-ემბ-
ლემატიკა, უტრირება თუ მიპერბოლიზაციაა, მახარაძემ
შუა მასალის სახით გაითავისა.

„მიწა ქართული“ ძალზე მერყეობს დაზგურ სუ-
რათსა და პანოს შორის, რაც სხვათა შორის, იმიტაც
დასტურდება, რომ ავტორს გაუჭირდა, ამ სურათის
საფუძველზე უნივერსიტეტის სააქტო დარბაზის ფოიე-
ში განმეორებითი ვარიანტის დასრულება.

„მიწა ქართულიში“ გამოყენებული სტილისტური
საწვევი მახარაძეს კიდევ ორი მოზრდილი სურათი-
სათვის ეყო — „თეთრი ხარი“ და „ლენინი — ოქტომ-
ბრის შემოქმედი“. ხსენებულ ტრიადაში მხატვარმა
ფორმისა და ფერის გარკვეულ სინქრონულობას მია-
ღწია, თუმცა ვერ აცდა ფორმის ბუტაფორულობას.
ვერ მოახერხა სიმბოლოსა და რეალური საგნის, პი-
რობითობისა და რეალური გამოსახულების ორგანუ-
ლი სინთეზი.

დღეისათვის მახარაძე ფერისა და, შესაბამისად,
ფორმის მოძრავი, დინამი, ტრანზიტული თვისებებითაა
გატაცებული. მხედველობაში მაქვს ტურისტულ მოგ-
ზაურობათა მასალაზე გაკეთებული ეგზოტიკური მო-
ტივები. „მიწა ქართული“ ცივსა და მთუკარებელ
„წესრიგს“ აქ ხაზგასმულად მცხუნვარე „ქაოსი“ ცვლის,
„გლუვი“ ზედაპირით მოდელირებულ სახეებს — „აწე-
წილი“ ფერწერული ფაქტურა.

დომიტრი ხახუბაშვილის „სავიზიტო ბარათიც“
სადიპლომა ნაშრომი („მხოვანი ქართველი მხატვ-
რები“) იყო. სულ მოკლე ხანში იგი გაცნო იმპრე-
სიონისტების, ცოტა მოგვიანებით კი ფოვისტების გა-
მოცდებებს. ხელი გაიწაფა პუანტილიზტურ ტექ-
ნიკაშიც. ყოველზე ამან ხახუბაშვილს გამოუმუ-
შავა „ფერწერის“ გარკვეული სპეციფიკური თვისე-
ბები. მაგრამ, როგორც კი გასცდა თანამედროვე ფერ-
წერის ტექნოლოგიური პრინციპების მიმბაძველობითი
ათვისების ფარგლებს და კონკრეტული მხატვრული
ამოცანების სფეროს შეერო, ეს პრინციპები გაუმარ-
თლებელი აღმოჩნდა მისთვის. ამ მხრივ, პირველი მარ-
ცხი ხახუბაშვილმა ჭერ კიდევ 1957 წელს იწვინა, როცა
თბილისი-რეალისტურად შესრულებული სურათი („ვი-
დაობა“) მყვირალა „სუანდებითი“ ააქრელა და ფერ-
წერული კომპოზიციის ფორმალურ, ტექნიკურ გა-
მართავს შესწირა ამ ნამუშევრის ერთგვარი
უწარული სიმბავილე. „ვიდაობაში“ დაშვებული შეც-
დომები მხატვარმა ცოტა ხნის შემდეგ „ნაშვილებშიც“
გაიმეორა და შედეგად კვლავ — სტილისტური ექ-
ლეტიკაში.

1970-იან წლებში მხატვარი მორიგ ცდებს აკეთებს.
ლამპის გამოადვიმოს კოლორითი და გაუფართოვოს
ასპირაში თავის „ფერწერულ“ ფანტაზიას. სამაგიერ-
ოდ, ფერის აუტსტიკურ უღერადობას ეწიერება ხა-
განთა ფაქტურა და ზოგჯერ — მოცულობაც. საბო-
ლოლო ანგარიშით, ამგვარ, ხელოვნურად „გახმოვანე-
ბულ“ ტილოებს მინც აკლიათ ფერწერული „მელო-
დიის“ დამსრულებელი აკორდი. მუყურებლის აღქმა-
ში ვერ „იკრიბება“ ტილოს ზედაპირზე გახსნული
ფერადოვანი ლაქები და ვერ ყალიბდება დამოთავრებულ
ფერწერულ „აზროდ“.

და კიდევ ერთი: ამ ტილოების ენა მეტისმეტად ზო-
გად შთაბეჭდილებას ტოვებს, მოკლებულია ეროვ-
ნულ გარკვეულობას.



გ. თოთიბაძე. მიხეილ ყიფიანის პორტრეტი

ბოლო დროს ხახუბაშვილი ისტორიული უწარის
ფერწერასაც მიმართავს, ცდილობს თავისი აკადემის-
ტური გამოცდილება შეაჯავოს მუტ-ნაკლებად პირო-
ბითი პლასტიკური ფორმის არქაიზაციასა და სტი-
ლიზებულ დეკორატივიზმთან. ამ კომპოზიციებში
ფახულა უქანა პლანზეა გადაწეული. შეიძლება ითქვას,
რომ ესა კომპოზიციები მოქმედების გარეშე, რომლე-
ბიც გრავიკული ილუსტრაციის მოტივებს უფრო წარ-
მოადგენს.

ბუნებამ გელოვანამ — თავის დროზე რამდენიმე
განხურებული თემატური სურათის ავტორმა, იმთა-
ვისთვე მიიქცია ოფიციალური საზოგადოების ყურად-
ღებვა. და ეს გარკვეული გაგებით, ბუნებრივიც იყო.
გელოვანი თავის პირველსავე დიდი ფორმის ფერ-
წერულ თხულებებში ისეთ მასალას შეეკიდა, ისეთი
რეზონანსის თემებს შეახო ხელი და ისეთი გარეგნუ-
ლად მნიშვნელოვანი ფორმები აირჩია, რომ ყურადღე-
ბის ცენტრში აღმოჩნდა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს
იყო ახალგაზრდა მხატვრის ძალზე ეფექტური დებიუტი
და ამის შემდეგ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა,
შემდებლად თუ არა იგი თავის მომავალ ნაწარმოებებ-
ში ამ „დროის“ შეწარაუნებას.

სულ მალე მხატვრის შემოქმედებაში დიდი პაუზა,
ხანგრძლივი ანტრაქტი ჩამოწვა. და ეს ანტრაქტი მხატ-
ვრის გარდაცვალებამდე გაგრძელდა.

გურამ გელოვანის თემატური კომპოზიციები იმ
დროისათვის მართლაც ერთგვარად ყურადსაღები მოვ-
ლენა იყო. მაგრამ, ჩემი ფიქრით, თანამედროვე ქარ-
თულ მხატვრობაში, კერძოდ 60-იან წლების ქარ-
თულ ფერწერაში ამგვარ ნაწარმოებთა „იხვას“ თა-
ვისი ობიექტური, უთუო საფუძველი ჰქონდა. ამ



დ. ხახუტაშვილი. ქალიშვილის პორტრეტი

ზურაბ ნიჭარაძე თავისი თაობიდან ერთ-ერთი აპრობირებული ფერმწერია.

პირდაპირ და სრული გულახდილობით უნდა ითქვას, რომ ნიჭარაძის მხატვრული სამყარო მსახიობურია და ბევრი სტილური წყაროსაგანა დავალებული. მის შემოქმედებაში იგრძნობა როგორც ძველი, ისე ახალი დროის უამრავი დიდოსტატის ზეგავლენა, რაც, რასაკვირველია, მხატვარს ღირსებად ვერ ჩაეთვლება. ამას უვალა ზედავს და გრძნობს. იმისათვის, რათა უვალა წყარო აღმოაჩინოს და მათი სადაურობა დადგინოს, საჭირო არაა მხატვრული მასალის მიკროსკოპული კვლევა.

მაგრამ, ამავე დროს, ნიჭარაძე ნამდვილი პროფესიონალია. ძნელია მას გამოეღვათ ამა თუ იმ სურხისა თუ ფაქტურის გამოყენების გამო. ბევრი მისი სახე მოფიქრებული, გააზრებული და გამომსახველია.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარმა წლების განმავლობაში მრავალი სტილური სამოსი გამოიკვალა, მისი ბოლოდროინდელი შემოქმედება ითქმის განწმენდილია ეპიგონობისაგან. თუმცა, როგორც მივანიშნე, მისი ხელოვნების კოსმოპოლიტური იერი დღემდე საცნაურია. ამის მიზეზი, გარკვეული გაგებით, ნიჭარაძის მხატვრული მეთოდის უნივერსალურობაში შეიძლება ვეძებოთ. მისი მხატვრული ენა „პოლიგლოტური“ა, ამიტომ ძნელდება ამ ენის გაშიფვრა, თავისებურებების ახსნა ერთი რომელიმე კულტურის ტრადიციებით.

ნიჭარაძის მიდრეკილება მხატვრული ენის უნივერსალიზაციისაკენ, არაერთგუნული სახვითი ფორმების ათვისებას რომ გულისხმობს, ცალკეულ შემთხვევაში ეროვნულის ნიველირებას მოასწავებს, ზოგიერთ შემთხვევაში — სინთეზის მაუწყებელია, უფრო ხშირად კი პოლიგენურობას ავლენს. ნიჭარაძის მხატვრობის პოლიგენურობა ამ ეტაპზე ფაქტობრივად აღარ ნიშნავს ეკლექტიკუმს, რადგანაც გარკვეული მნიშვნელობის გამაერთიანებელი მოეპოვება, შინაგანად მთლიანია და პროეცირებულია სინამდვილისადმი თავისებურ და მოკიდებულუზაზე.

ბოლო დროს ნიჭარაძის ფერწერულმა პოეტურობამ შესამჩნევი ცვლილებები განიცადა. იგი ერთგვარად უარყოფს მკლერ ფერადოვან კონტრასტებს, ფერწერული ფორმის საღებავებით „დატენვის“ ტექნიკას და გარკვეული გაგებით, ნატივ, პაეროვან, პარმონიულ კომპლექსებს აძლევს უპირატესობას, უფრო თხლად წერას მიხსწრავის და ამითაც ცდილობს თავი დააღწიოს ფერის დაუსრულებელ ტექნას და ტილოზე გაკიანურებულ შემოშობას.

ნიჭარაძის მხატვრობაში „ენობრივი“ კონტრასტის მისივე შემოქმედებითი მეთოდითაა გამართლებული. მხატვრის მიერ მოხმობილი და გამოყენებული „კულტუროლოგიური“ მოდელების დიპაზონი — ფართოა, მხატვრულ საშუალებათა რეპერტუარი კი — მრავალფეროვანი.

ნიჭარაძე ბოლო დროს შეგნებულად მიმართავს მწამარეულ სტილისტურ ინვენტარს, დამუშავებულ თემებსა და შოტივებს და ქმნის მათ პარაფრაზებს. ამასთან, იგი უფრო ემოციურად გარდასახავს ნაცნობ მოდელებს, ვიდრე კონცეფტუალურად გადააზრებს მათ. ამ მხრივ, ნიჭარაძის მეთოდი არ გულისხმობს აპელირებადი მასალის შემოწმებას, პროვოცირებას —

მხრივ საგულისხმოა არა მხოლოდ პათოსი თვით ავტორის მიერ აღებული თემებისა, რომელითა გადაწყვეტაც ოსტატობის თვალსაზრისით, თავისთავად, საკმაოდ სოლიდურ შთაბეჭდილებებს ტოვებდა, არამედ ზოგიერთი, საკუთრივ სოციალური ფაქტორიც, რომლებმაც განსაზღვრეს იმხანად გელოვანის ნაშუაგვრების დამსახურებული პოპულარიზაცია. ამ ფაქტორების გათვალისწინება აუცილებელია კონკრეტული მხატვრული პროცესის გასაგებად და ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედებითი სიცოცხლისუნარიანობის გასარკვევად.

ახეა თუ ისე, მე მუდამ მამეკვება ერთი გაურკვეველი საკითხი: ე. წ. თემატური სურათები ავტორთა შინაგანი სულიერი გამოცდილებისა და მათივე საკუთარი, შემოქმედებითი ძიებების ნაყოფი იყო თუ მხატვრული შეგირდობის გზაზე მოპოვებული დროებითი წარმატებები.

ოღონდ ეს ეჭვი მხოლოდ გურამ გელოვანს არ ეხება.

* * *

ასაკს უველაფერში დიდი მნიშვნელობა აქვს, ხელოვნებაში — განსაკუთრებული. ბოლო დროს სამოციანელთა შემოქმედებაში შეიმჩნევა ასაკობრივ ფერისცვალებათა ნიშანი.

მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩემთვის არსებითია არა იმდენად მხატვრობის ასაკი, რამდენადაც თავად მხატვრობის ასაკი.

ქართული ფერწერა ამაჟამად გაახლგაზრდავების მიჯნაზე დგას. ამას ზოგიერთი სამოციანელი გრძნობს. ნიშანდობლივია, რომ ავტორები, რომლებმაც ჭერ კიდევ ოცდაათი წლის წინ მოასწრეს სათანადო ცენზის მოპოვება, ფაქტურად ახლა მკვადრდებიან საკუთარ სამყაროში და მიუხედავად იმისა, რომ მილიან პროცენტთან მიმართებაში თითოეულის სახე გამოკვეთილია, ზოგი მათგანი შეუმჩნეველად დღემდე იზრდება.

აქედან ერთი ნაბიჯია „პირინციპულ ეკლექტიზმამდე“. იგი არც პოლემიკურ და მოკიდებულულებაშია დედანთან, არასოდეს უპირისპირდება მას. ესაა მშვიდი, გულთიანი „დიპლომატი“ ციტირებად მასალასთან.

მოკლედ, ნიჟარაძის პოლიგენურ სახეთ ენაში მრავალი სტილურ-ისტორიული ფენა გამოირჩევა — ვენეციური სკოლის ქალთა კლასიკური ტიპებიდან არსისა და შავლის ნაივურ-გროტესკულ ტიპებამდე. რაც შეეხება ნიჟარაძის ასოციაციურ-უნარული სცენების სამყაროს, ეს საოცარი კონგლომერატია, სხვადასხვა ჭურბის, ღირსებისა და დანაშნულების პერსონაჟების კარნავალი. მათი პლასტიკა მარიონეტების პლასტიკის მოვლავიერებს. საღებავებისა და ფორმების თამაში, მათი დეკორატიული, რიტმული თუ კომპოზიციური შეთანხმებები, — ნიჟარაძე ამ მხრივ თავადაც ამუშავებს გამოგონებლობის და იოლად აღწევს სასურველ ეფექტს — ახე თუ ისე, ემსახურება წაშვან საზოგადოებრივ მოტივს. აშკარაა მხატვრის საშემსრულებლო კულტურა, არტისტიკაში, თუმცა დროდადრო თავს იჩენს სახიფათო სიახლოვე სალონურ გემოვნებასთან.

ნიჟარაძის „მიამატური“ სამყაროს უკან იგულისხმება გარკვეული სააზროვნო სისტემა, რომელიც მხატვარს იქნებ გაცნობიერებულიც არა აქვს, რადგანაც მისი ხასიათი და ფსიქიკა სპონტანურად აფიქსირებს ამგვარი მსოფლგანცდის ანაბეჭდებს.

ნიჟარაძის ლირიკული ოპუსებიდან სიკეთე იღვრება, თიქმის გულუბრუნელო წიღობა ადამიანებისადმი. პირადად ჩემთვის ძნელია ამ „უწყინარი“ სურათების ატორის ერთ დროს „შეამბოხდე“ წარმოდგენა. ყოველ შემთხვევაში, მის შემოქმედებაში კარგა ხანა წამყვანია თანაგრძობისა და ურთიერთგაგების თეოსი. საალერსო ფესტი და მიმიკა, ნიჟარაძის ბევრ ნამუშევარში აშკარა ჩვილი და დამალონებლად უმწყო ინტონაცია, ამ სურათების ქვეტექსტი ადამიანთა შორის ნეიტრალიტეტს უფრო გულისხმობს, ვიდრე ერთმანეთის გატანას, კომპოზიციებში მოდელირებ მათი და სინათლე თავისებურ „აურას“ ქმნის პერსონაჟთა გარშემო და ერთგვარი პარმონიით მსკვალავ ემოციურ ატმოსფეროს. მაგრამ ეს პარმონია ინტელექტუალური გულგრილობის ხარჭზე უფროა მიღწეული, ვიდრე მოპოვებული რაღაც მტიკნული შინაგანი ქილილისა თუ დამაბულობის საფასურად.

საერთოდ, ნიჟარაძის ტიპის მხატვრები მხოლოდ „რაფინირებულ“ ემოციებს გამოხატავენ, ადამიანთა გამხნეება, შეძვრა, მოქმედებისაკენ წარმართვა, პროვოცირება არაა მათი მიზანი. ამგვარი მხატვრები მუდამ იუვენ და იქნებიან ხელოვნებაში, მუდმივი მუშაობის შედეგად მაღალ ოსტატობას რომ მიადწიეს, შესანიშნავად იციან სურათის კეთება, ემოციური ინტონირებაც ძალუთ და უდავოდ კარგ მხატვრებად ითვლებიან. მათი ნამუშევრის ცქერა გსიამოვნებს. მაგრამ არ გძრავს, არ გაფორმაქმებს, არ გტკივა. მოკლედ, ესაა დამშვიდებისა და მოღუწების ესთეტიკა. და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ ნიჟარაძე თავისი ინდივიდენტული ეანწყობით ემოციურად „განაიარაღებს“ ადამიანს, მის ნამუშევრებში, სადაც „ეეროპებისტი“ ინტელიგენტის „გაუცხოებული“ მჭერა და ირონიული ღიმილია ჩასაფრებული. ეს უკვე ერთგვარი

მსოფლადქმაა. შესაძლოა არა ძალიან ბრძნული და შორსმჭვრეტელური, მაგრამ მაინც მსოფლადქმა. უფროა ნიჟარაძე ტოლერანტული პიროვნება მის და ვიფიქრო რომ აქედანაც მომდინარეობს მისი მხატვრული პარმონიისა და წონასწორობის იდეალისადმი, ოღონდ ეს ტოტალური კრიზისის სიტუაციაში გამყვანებული გაბრძობებაა, მე ვიტყვოდი, უმწყო გაბრძობება ალკვეთილი პარმონიის აღსადგენად.

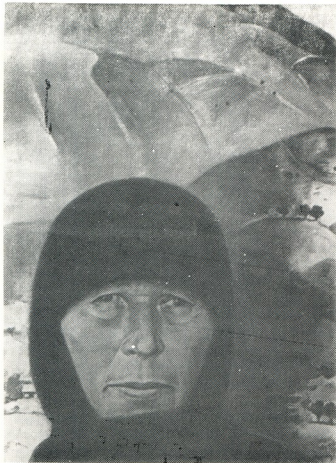
ზოგადკაცობრიული კულტურის კონტექსტში უნივერსალური პარმონიისა და სინთეტიკის ძიების პარადიგმაა აღორძინების ეპოქის აზროვნება. საქმარისა გავისხნოთ, თუნდაც პიკო დელა მირანდოლას „ტოლერანსის“ იდეა.

ამგვარი პარალელი, აქ, ცხადია, თვითმიზანი არაა. ნიჟარაძე ერთობ ხშირად მიმართავს როგორც რენესანსულ, ისე ამ უკანასკნელ არქტიპულ-ანტიკურ მოტივებს და პირდაპირი თუ არაპირდაპირი ციტირების გზით ცდილობს თავის შემოქმედებაში სილამაზისა და პარმონიის კულტის დამკვიდრებას. შემთხვევითი არაა, რომ იტალიაში მოგზაურობის შემდეგ გაიხსნა ქართული მხატვრის შემოქმედებაში ახალი მხატვრულ-სააზროვნო სივრცე და ოცი წლის წინანდელი შთაბეჭდილებანი დღესაც ჰკვებავს მის ფანტაზიას.

ნიჟარაძის ტოლერანტული ესთეტიკა და ეთიკა ე. წ. შინაგანი რეკონსტრუქციის მეთოდით რომანტიზმთანაც შეიძლება დავაკავშიროთ. მის ბოლოდროინდელი ოპუსებში ხშირია სუბიექტური იუმორის, ეკრძოდ ზემორობის ელემენტები. რომანტიზმში, სახელდობრ კონ-

ქ. მახარაძე. „მიწა — ქართული“. (ფრაგმენტი)





ბ. გელოვანი.

თუში ქალი

ხერვატულ რომანტიზმში კი იუმორის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი სწორედ მისი შემოირიგებელი და შემაწყნარებელი ხასიათია. ამ დებულებას ჰეგელიც იზიარებდა, რომელიმაც სხვათა შორის, ისიც დროულად მიანიშნა, რომ რომანტიზმი, თავისი სუბიექტივიზმისა და გაორების გამო ვეღარ აღწევს იდეალს. თუმცა მასში მოიძებნება ერთგვარი სულიერი სინაჟი, რომელიც ამშვიდებს და ატკბობს ადამიანს. ამ ასპექტში უნდა იქნეს მგრემენტიკულად გაგებული ნიუარაძის მხატვრობაში გამჟღავნებული სიმშვიდისა და ტკბობის ფენომენი.

მე წეად შემოხვევით არ ვინმარე „სუბიექტური იუმორი“. დახ, ეს არაა „ქეშარიტი იუმორი“, რომელიც ისევ მეგელის სიტყვებს თუ დავიშოვებ, თხოულობს „დიდ სიღრმესა“ და „სიმდიდრეს სულისას“. ნიუარაძის იუმორი არ გულისხმობს „ნეტარებას მწუხარებაში“ და „სიტკბობებს ტანჯვაში“. მისი პერსონაჟების ღიმილი არ არის ცრემლიანი ღიმილი. არც ნაღვლიანი იუმორია, სასოწარკვეთილებამდე რომ შეიძლება მივიდეს და იპოქნდრიასა და მეღაქმილიაში გადაიზარდოს.

არსებობს მოსაზრება, რომ იუმორსა და სატირას შორის განსხვავება დეპრესიული და აგრესიული სიცილის ფორმებშია. ნიუარაძის პერსონაჟების იუმორი, თავისი ემოციური გამოთ — რბილი უბოროტოდან სევდიან რეფლექსიამდე — არსებითად დეპრესიული სიცილია. ეს არის დაცვიტი სიცილი, თანაგრძნობის სიცილი, მაგრამ ეს თანაგრძნობა პასიურია — იგი, როგორც იტყვიან, მახვილს არ გვაწვდის.

ამრიგად, ნიუარაძის იუმორი არ არის ღვარძლიან და უღმობელი, იგი არ გვწამლავს ცინიზმის მხამით. ანუ, როგორც ბელნსკი იტყოდა, „არ გვშოლტავს მოსისინე გველებისაგან მოქსოვილი მახვილიფეხე მგვარი იუმორი უკვე სატირაა, რომლისგანაც მალსწე შორისა ნიუარაძის მხატვრობა. ეს არის ფსევდომოცარტული სინალისით აღბეჭდილი სამყარო, რომელიც სწორედ თავისი მიაშიტობითა და სანდომიანობით იგებს მყურებლის გულს.

რაც მთავარია: ნიუარაძის იუმორი არსებითად ესთეტიკური ხასიათისაა, მისეული იუმორული სიამოვნების გრძნობა მორალური ხასიათის გრძნობას არ წარმოადგენს, და ამდენადვე, არ ეკისრება სოციალური ან ეროვნული მნიშვნელობა. ნიუარაძისეული ესთეტიკი და ოპტიმიზმი ევემერული შეფერილობისაა. მის ნამუშევრებში დასადგურებულ სიმშვიდესა და სულგრძელობას არ უდევს საფუძვლად რისიკე გამოკვეთილი რწმენა, თუნდაც ისეთი, დოსტოევსკის რომ ჩააქსოვა დღეს უკვე ტრუიზმად ქცეულ გამოთქმაში „სილამაზე გადაარჩენს კაცობრიობას“.

ნიუარაძისაგან განსხვავებით ჯ.იბსონ ხუნდაძემ ფერწერაში ხედავს სინამდვილის განცდის განსაკუთრებულ ფორმას, რაღაც უფრო ღრმა და საფუძვლიან, ობიექტურ კანონზომიერებათა წიაღში ჩაღრმავების მიზანს. ხუნდაძეს ფერის მადანი არაცნობიერი ფსიქიკის „არტეზიულ სიღრმეებში“ ეგულება. ამიტომაცაა, რომ მის ფერწერას მთის ბროლივით წმინდა და გამკვირვალე კრისტალებთან ერთად ჩვეულებრივ ქვა და ღორღიც მოჰყვება. რაც უფრო ღრმად შეიჭრა ხუნდაძემ ფერის სემანტიკის საკითხებში, მით უფრო გააღრმავა უფსკრული თავის ხელოვნებასა და მყურებელს შორის, რითაც მისმა ფერწერამ დაკარგა კომუნიკაბელურობა და, სემიოტიკური ტერმინებით რომ გამოვიყენო, „აღსანიშნა“ აკადემიზმის სანაცვლად, „აღმნიშვნელია“ აკადემიზმს მიეკუთვნა.

ჯიბსონ ხუნდაძემ კარგახანია იოვავ საკუთარი ფერწერული თემა—მთიანი საქართველოს პეიზაჟი. გაითავისა მშობლიურ მთათა და ხევთა ზანტი, პირველქმნილი რიტმები, ინტონაციები, ყრუდ მოგუფუნე ხმები, რომელთაც შევსავართ მათს, როგორც ყაზბეგი იტყოდა, „უგრძნობელ მომხიბველ მდგომარეობაში“. ცა და ღრუბლები თითქოს მძიმდებიან, დაბლა ეშვებიან და მთების მახვილების ბუნებრივ გაგრძელებად აღიქმებიან. თუ თავიდან ამგვარი ერთიანობა ჭერ კიდევ სივრცის გამოსახვის ხარჯზე ხდება, შემდგომ მხატვარი თანდათან უარყოფს ამ ტრადიციულ პოეტიკას და უპირატესობას აძლევს კომპოზიციის სინტაქსურივ გადაწყვეტას, ხალიჩისებურ წყობას, დეკორატიულ გამოხსაველობას. ხუნდაძის ბოლოდროინდელ ტილოებში ბუნება გველენინება, როგორც ერთიანი, გაუთიშველი სტიქია: მთები და ხნულები, ცა და ღრუბლები ჩვენს წინაშე წამოიშართებიან, როგორც ერთიანი შენადნობი, როგორც მონოლითი, ბუნებრივი ციხესიმაგრე.

პირადად მე ხუნდაძის ბევრი ნამუშევარი მომწონს, უპირველეს ყოვლისა, ფერწერულილობის ხარისხით. მისი ტილოები ცოცხალია, ხასხასა და ყურადღებას იპყრობს სტრუქტურული თავისებურებებითაც. მათი უმეტესობა საწყისი ფერწერული ბირთვის განვითარებაზეა აგებული. მასალის ტრანსფორმაციისას მხატვარი ერთგვარ ფაქტურულ და რიტმულ გამომოგონებაშია.

საკ ამეღვანებს. ხანდახან მართლაც ბრწყინავლიდაა მონახული კომპოზიციის „ტოკატური“ პულსაციის რიტმული ფორმულა. მაგრამ არცთუ იშვიათად ფაქტურა და რიტმი თვით ფერწერას ნთქავს. აქ მხატვარი ზედმეტადაა გატაცებული მასალის დამუშავებით. ზოგ შემთხვევაში ფერწერული ორკესტრობაა საგრძნობლად მსუყე, იმდენად, რომ სოლო ფერწერულ პარტიას ახშობს.

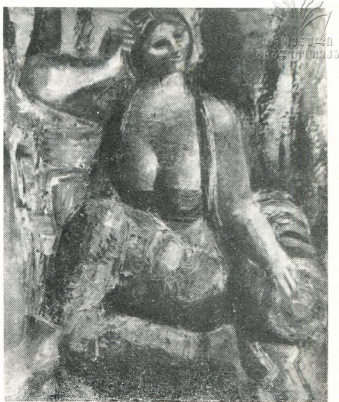
ხუნდაძის მხატვრობა პრინციპულად მოკლებულია სიტკბოს. მისი ხელოვნება ვაჟკაცურია, კაცური რომანტიკით აღსავსე. რაც მთავარია, მას ახახიათებს ხელოვანისათვის ყველაზე არსებითი თვისება — შემოქმედებითი წვა, ვნება, პატოსი. აპათიური მხატვარი მარადიულ ფასეულობებს ვერ შექმნის. ის შეიძლება დროებით აიტაცოს ანალოგიური სულის საზოგადოებაში, მაგრამ მოდური ხელოვნება „დიდ ღრმში“ ვერ იარსებებს. ჯახსონ ხუნდაძე ღმერთმა დაიფარა უფენობისაგან და იმავე ღმერთმა „მოუსაჯა“ მძიმე, ფიზიკურად და ფსიქიკურად დამპყველელი შრომა. მინდა მჭეროდეს, რომ ეს შემოქმედებითი ტანჯვა, მოწამებრივი აქტია, მისტერიოზა, რომელიც დიდდ განსხვავდება იმ წვალებსა და ჯახისისაგან, უნიკოებს რომ არგუნა ბედმა.

ხუნდაძის შემოქმედების ლაიტთემად მესახება ქაოსისა და ჰარმონიის მუღმივი დავა, კამათი, პოლემიკა. ეს პოლემიკაა აზრობრივი შინაარსი მისი ბოლოდროინდელი შემოქმედებისა, რომელიც პირადად მე წარმომიდგება, როგორც სამყაროს პირველადე კონფლიქტების ფერწერული ინტერპრეტაცია. ემპედოკლე მახსენდება. ვინც ჩახედულია სიცილიელი ფილოსოფიის მიერ პოეტური სახიერებით ჩამოქნილ, კოსმიური ციკლის თეორიაში და ქართველი კოლორისტის ტილოებსაც იცნობს, იმედია, დამეთანხმება, რომ კულტურფილოსოფიური ასოციაციის პირიქაში, ხუნდაძის ფერწერულ კომპოზიციებში შეიძლება დავინახოთ სამყაროს ოთხი სტიქიის — ცეცხლის, ჰაერის, წყლისა და მიწის ერთმანეთში შექრა და ამ სტიქიათა ციბერეზისებური ტრიალი.

ხუნდაძისთვის სამყარო ექსტენსიურიცაა (ფართო) და ინტენსიურიც (ღრმა), აქედან გამომდინარე, მის სურათებში, საგნები, ციურ სხეულებს რომ გვაგონებენ, სივრცეშიც იფანტებიან და ხილრმეშიც იკარგებიან. ამ მხრივ მხატვარი შედგებულად მიმართავს კომპოზიციის, როგორც ცენტრიდანულ, ისე ცენტრისკენულ სქემებს და ამ სქემებზე აგებს გურული „კრიმანქულივიტი“ ჩახვეულ პოლიფონიურ ფერწერულ მელოდიებს და მთელ ფერწერულ ანსამბლებს.

მოკლედ, ხუნდაძის „კოსმიური“ ხედა ფილოსოფიურად მომართული გონებისთვის საინტერესო მასალას იძლევა, თუმცა, როგორც გოეთე გვაფრთხილებს ეტერმანონ საუბარში, ამგვარი ურევულო ხედვა წინასწარ გულსხმობს მეტისმეტად ნაზ ორგანიზაციას, იშვიათ განცდილია უნარის, ციურ ხმათა გარჩევის ქალას. ამგვარი ორგანიზაცია იოლად იშლება სამყაროსა და მის ელემენტებთან კონფლიქტში, და ის, ვის არსებაშიც უაღმრესი მგრძობილობა არ ერწყმის უდიდეს გამძლეობას, მუღმივი ავადმყოფურების ნიშნითაა დღედამსული.

ჯახსონ ხუნდაძემ შემოქმედებითი ევოლუციის რთული და საინტერესო გზა განვლო. სანამ ფერწერაში



ზ. ნიშვარაძე.

დილა

საკუთარ ობიექტს — აბსტრაქტიზმამდე განზოგადებულ მითან ლანდშაფტებს მიაგნებდა, მან ეპიგონობის საყნაწილო სენი მოიხადა: ერთხანს გატაცებით ამუშავებდა რენუარის ქალთა ფრივოლური ტიპაჟების, პისაროს პარიზული ბულვარების, გუდიაშვილისა და ბაუბუქ-მელიქიჯვის კარნავალური სცენების მოტივებს, ქმნიდა მათი ტილოების იმიტაციებსა და თავი სუსვლ ვარაიციებს.

მხატვარი დღემდე ვერ შეღვევია თავის შევირდობისდროინდელ ნამუშევრებს და საკუთარი ბინა-სახელოსნოს ინტერიერში მიუჩენია მათთვის ადგილი.

ორმოცდაათიანი წლების მიწურულიდან ხუნდაძე ქმნის თავის პირველ, მეტ-ნაყოფიერად დამოუკიდებელ ნამუშევრებს, რომელთაგან, ჩემი აზრით, ყველაზე სრულყოფილია „დილა მთაში“ — ფერწერული მავსტრითი დაწერილი ოპუსი. სამოციან წლებს განეკუთვნება „რაქის პეიზაჟი“ (1962) და „წითელი პეიზაჟი“ (1965). ეს უკანასკნელი ხუნდაძის შემოქმედებაში ერთგვარი უღელტეხილია პირობით-ასოციაციურ ფერწერულ აზროვნებაზე გადასახველად. „წითელი მთები“ (1968) და კიდევ უფრო მეტად „წითელი მთა“ (1970) საბოლოოდ აფორმებს ხუნდაძის ამპლუას. აქედან მოყოლებული მხატვარი გატაცებით წერს მთიანი ლანდშაფტების ახალ-ახალ ფერწერულ ოპუსებს და ხშირად შემოქმედებით აზარტში შესული, ერთგვარ უკიდურესობებშიც ვარდება, კერძოდ მის მთელ რიგ ტილოებში ისეთი შორი, განყენებული დისტანციიდანაა დანახული სივრცე, რომ არსებითად აზრის კი ეკარგება ამ ნამუშევრების პეიზაჟურ კვალიფიკაციას. ობიექტური რეალობა აქ მშლიანად სუბიექტურ-აბსტრაქტიზმულ სივრცეში ითქვიფება, რის შედეგა-



ჟ. ხუნდაძე.

შემოდგომა

დაც ჩვენ ფაქტიურად უკვე ვეღარ ვცნობთ არათუ კონკრეტულ ლანდშაფტს, არამედ, გარკვეული გაგებით, ვეღარც კი აღვიქვამთ მას. ამ ტილოების სახვითი რიგი რთულ, ექსპრესიულ ლაქობრივ კონფიგურაციათა „სისტიმად“ უფრო აღიქმება, ვიდრე მკვიერ გამოსახულებად. ამ მხრივ, ერთობ საგრძნობია გარკვეული დისბალანსი პირობით-ასოციაციური პლანის სასარგებლოდ.

ამ მოვლენის ასახენლად დამკვირდება თეორიული წიაღსვლა მხატვრული მიმებისის სფეროში.

ბანალური კემშარიტებაა, რომ ხელოვნების ნაწარმები არ წარმოადგენს რეალობის ასლს, როგორც ეს ილუზიონისტ-ნატურალისტებს წარმოუდგენიათ. მაგრამ იგი შინაგანი აუცილებლობით გულისხმობს რეალობასთან მსგავსებას. მაგრამ მსგავსებაცა და მსგავსებაც, ამ შემთხვევაში ლაპარაკია მხატვრულ მსგავსებაზე, რომელიც თავის მხრივ, წარმოადგენს მსგავსებისა და განსხვავების დიალექტიკურ ერთობას. ან გაგებით, უთუოდ უფრადსადებია ცნობილი ჩეხი ესთეტიკოსის სავა შაბოუკის მიერ შემოთავაზებულ ცნება „მსბამსმბის ინტარპაღი“, ანუ ინტერვალ მსგავსებისა და განსხვავების პოლუსებს შორის. სწორედ მსგავსების ინტერვალში ხდება მხატვრული ნაწარმოების, „მნიშვნელობათა ენერჯის“ აკუმულირება, რეალურ საგანთან მსგავსება რეციპიენტის მესხიერებაში თვით ამ საგნის ხატს აღადგენს, განსხვავება კი მიანიშნებს შემოქმედებითი პიროვნების არსებობაზე.

ზე, ანუ არსებობაზე მხატვრისა, რომელმაც გარდასახა ეს საგანი, უოველ ცალკეულ შემთხვევაში საჭიროა მსგავსებასა და განსხვავებას შორის ზუსტი ინტერვალის განსაზღვრა, როგორც ამას აკეთებდა მაგალითად დავით კაკაბაძე თავის „იმერეთის ციკლში“ და რომელთანაც ერთგვარი ტიპოლოგიური ანთესახობაც შემოქმედებაში.

წვეა ხუნდაძის შემოქმედებაში. ხუნდაძის ინტერვალის სიზუსტეზე დამოკიდებული ნაწარმოების ობიექტური თვისება-ხასიათი და ღრმა რეალიტეტური ხასიათობა.

მაგრამ საქმეც ისაა, რომ ხუნდაძის ბოლოდროინდელ „პეიზაჟებში“ რეალურ ობიექტთან დამოკიდებულებაში, მსგავსების და განსხვავების ინტერვალში არაზუსტია, დაუდგენელი და, აქედან გამომდინარე, თვით ამ ნაწარმოების მხატვრული სისტემა ცოტა არ იყოს დაქსაქსულია. ამიტომაცაა, რომ ამ სისტემის ფერმწერის ისეთი ტილოები, როგორიცაა „კონსტრუქციული პეიზაჟი“, „სივრცობრივი პეიზაჟი“, „კლდოვანი პეიზაჟი“, „წამთარის მთაში“ და სხვანი მიუხედავად მათი ანალიტიკური განზოგადებისა, ფერწერული ზედაპირის მდიდარი ფაქტურულობისა რიტმული სუნთქვის სიხშირისა და სხვა სპეციფიკური ღირებულებებისა, მინც ვერ აღწევენ რეციპიენტის ზუსტ ესთეტიკურ ინფორმაციას: რეცეფციის პროცესში, აღქმის ობიექტთან მიმართებაში, დაბნეულმა მყურებელმა აღარ იცის, როგორი თვალით შეხედოს ამ ნაშუაგვარებს — როგორც მიმეტურ ნაწარმოებს თუ როგორც აბსტრაქციას.

აქედან გამომდინარე ხუნდაძის ბოლოდროინდელ ტილოებში აშკარაა განზოგადებული ფორმისა და კონკრეტული შინაარსის, ინტელექტუალური რეფლექსიისა და ემოციური უშუალოდის ერთგვარ პოლემიკა. თუმცა ეს პოლემიკა, საბოლოო ჯამში, მხატვრის მიერ საკუთარი შინაგანი, ფსიქიკური სამყაროს შეცნობის მიზნებსა და ამოცანებსა დაქვემდებარებულია.

ასეა თუ ისე, ჯიხნოს ხუნდაძის ფერწერული ტილოების აღქმისას წარმომხილი გამწვავებული სიტუაცია თვით ავტორის უკომპრომისო მაქსიმალიზაციური ნატურიდან, მისი ხასიათიდან, ფსიქიკურა წყობიდან მომდინარეობს და არავის აქვს უფლება, მოსთხოვოს, იყოს ისეთივე სიმპათიური, როგორც ზ. ნიფარაძე და მისი სურათები.

დაბოლოს, ხუნდაძის ფერწერაში თავს იჩენს სენსუალური მომენტიც. მხატვრის ნებელობა, რეალური სამყაროს ასახვისა და შემეცნების პარალელურად, მიმართულია ფერის, როგორც გრძნობადი მასალის მანიპულირებისაკენ.

ამგვარი სენსუალიზმი გურამ ქუთათელაძისა და ედემონდ კალანდაძის ფერწერულ მეთოდსაც ახასიათებს.

ბურბმ (ხიტბ) ჭუთათელაძემ თავის დროზე ცნობისმოყვარედ მიაპყრო თვლი ფერწერას, როგორც ფერით წერის სპეციფიკური განცდის ხელოვნებას, თუმცა ზედმეტად გამომწვევრა თავისი შემოქმედებითი ლაბორატორია, თვალთან ძალიან ახლოს მიგვიტანა ტექნიკური პირობითობები.

ქუთათელაძემ იცოდა, რომ სენსუალური მყურებელს ახელგებს თითქოსდა დაუდევრად „დადაგდებული“ მონასში თუ აშკარად დადებული საღებავის მასა. იგი ხშირად მეთისმეტად აწვალბდა ფერს და თვითონაც ბევრს წვალბდა. ამას თავისი ახსნა აქვს: შემოქმედების თეორიაში დადასტურებული სიტუაციაა, როცა ხელოვნება თვინდანვე არ იცის (ან საერთოდ არ იცის), თუ რას ეძებს. უოველივე

ამის მიუხედავად ე. წ. ანტიციპაციური ინტუიციის უკმარისობაა, რომელიც შემოქმედებით პროცესში წამდარწმუნებ ცვლის მხატვრულ თუ ტექნოლოგიურ ამოცანებს და ჩაფიქრებულ სახეს, თემას თუ მოტივს ხშირად საწინააღმდეგო მიმართულებით უცვლის გეზს.

საზოგადოდ ქუთათელაძე ცდილობდა თავისი სურათები აეგო როგორც ემპირიული აღქმის, ისე წარმოსახვის კანონების მიხედვით. მის შემოქმედებაში ერთმანეთში დობდა ორი პოეტის — „ნატურლისტი“ და „იმპრისიონისტი“.

მოსკოვში, ა. ოსმერკინის სახელოსნოში მიღებული სკოლარული მანერის გაკეთილებს უკვალოდ არ ჩაუვლია — ისინი მხატვარმა გამოიყენა თავის ჭერ კედელზე 1960-იან წლებში შესრულებულ გურისისა და იმერეთის „კალენდარულ“ პეიზაჟებში, რომელიც ვრცელ პანორამულ „კადრებში“ რუსული პეიზაჟური მხატვრობის ტრადიციები სივრცე შეიცვალა. ამ პეიზაჟების ფერწერული ენა ეტიუდურია შემდგომში ქუთათელაძე შეეცდებოდა ამ ეტიუდურობის სურათოვნებაში გადაზრდას. 1970-იან წლებში იგი ფერწერული ტილოს მრავალჯერ გადაწერით ცდილობს თავდაპირველი ეტიუდური მასალის ფერწერულ მოტივამდე განზოგადებას, ეტიუდის თავისუფალ ინტერპრეტაციას, აქედან გამომდინარე კი ნატურის ფილტრაციას, მისი უველაზე სახასიათო ნიშნების გამოყოფას ანუ აქცენტირებას იმისას, რაც გულისხმავს შემორჩენიან. გ. ქუთათელაძემ ერთობ გაიწაფა ხელი იმ ცერწერულ ტექნოლოგიაში, რომელსაც, მუსიკალური ტერმინი რომ მოვიშველიოთ, შეიძლება ეწოდოს „მრავალნაკადა მელოდების“ ხერხი ფერწერაში, რომლის არსიც რთული ფერწერული ქსოვილის შექმნაა. მასალის ტექნიკური დიაპაზონისა და მისივე ფაქტურული თავისებურებების ურცხვებში მოდულაციების მიუხედავად ამ მეთოდში არსებითიან მთლიანი ფერწერული სივრცის წარმოქმნა. თავის პანორამულ პეიზაჟებში ქუთათელაძე ფერმწერის აზარტით მისიწარმოდა ჩვენს თვალწინ გადამუშალა პეიზაჟური სივრცის ერთიანი „სიმულტანური“ ველი და

შეეყვანა მყურებელი თავისთვის ძვირფას გარემოში. ქუთათელაძე თავის ფერწერულ ექსპერიმენტებს ნატურმორტულ მოტივებშიც მიმართავდა, ელვადობდა ახალი ტიპის ნატურმორტზე, რომლის აღმოჩენაც ცხადია, ქართველ ფერმწერს არ ეცუთვნის. ნატურმორტის ეს ტიპი სახიათდება მხატვრის დომინირებად ინტერესით თვით მოტივის მთლიანობისადმი. ამ კომპოზიციებში ნივთები (უფრო ხშირად ხილი), „თამაშობენ“. მათი უწყნარობა, ქაოტური, თითქოსდა შემთხვევითი კონფიგურაცია აღიერებს ხს „სათამაშო“ თანწყობას, მაგრამ ისევე როგორც უოველგარე თამაშს, ამ „თამაშსაც“ თავისი წესები აქვს. ქუთათელაძის ნატურმორტებში ბევრწილად გაუცნობიერებლად, სტატიურად და მექანიკურადაც, მაგრამ მინიმუმ ზოგიერთი საგულისხმო მხატვრულ-საზოგადოებრივ ამოცანა დასრული. ერთოდ ის, რომ ნივთი, როგორც ორგანული თუ არაორგანული მატერია სხვათა შორის კი არ ბრძანდება, არამედ ბუნებრივად „ცხმარობს“ ცვალებად გარემოში. მათი, ე. ი. ნივთებისა და გარემოს ფერ-ტონალური მახასიათებლები კოლორისტულად არის ერთიმეორესთან მჭიდროდ დაკავშირებული, შეზღუდული არიან ერთმანეთში, რაც ფერწერული ფაქტურის მთლიანობითაა ხაზგასმული, და კედელზე ერთი ქუთათელაძის მხატვრობაში „საგნობრივი და ლოკალური ფერი უკვე აღარ ემთხვევა ერთიმეორეს, თუმცადა ისინი თანარსებობენ და ერთგვარ წონასწორობაშიც იმყოფებიან. მოკლე იმპრესიონის პრინციპს აქ მთლიანად ცვლის ინტერპრეტაციის პრინციპი.

შეიძლება ითქვას: მიუხედავად იმისა, რომ გ. ქუთათელაძემ თავისი ფერწერული ცდები ბოლომდე ვერ მიიყვანა და არცთუ უწიკალური ტექნოლოგიური კონცეფციის საფუძველზე ფაქტიურად ვერც ერთი დასრულებული ტილო ვერ შექმნა, მისი რამდენიმე ნამუშევარი დღემდე დარჩენა, როგორც პატოსანი და კეთილსინდისიერი ოსტატის დაძაბული შემოქმედებითი ცხოვრების ანაბეჭდი. ერთ დროს იმდენად ძალანდამამ საკუთა-

გ. ქუთათელაძე.

შემოდგომა





ე. კალანდაძე.

მთის სოფელი

რი შემოქმედებითი პერსონის ბედი გაბედულად შეაგლო ერთობ სარისკო სასწორზე. მას შემდეგ მხატვრის სახელზე ბევრი ავანსი გაიკა. კალანდაძე, როგორც ყოველი პატოსანი შემოქმედი, პასუხისმგებელია ვალის წინაშე. ბოლო ხანს მან გადაწყვეტი იერიში მიიტანა საკუთარი მხატვრული სახის დამკვიდრებისათვის გაქვიანებულ ბრძოლაში და საგრძნობი ენთუზიაზმით მუშაობს, იმ შეგნებით, რომ მისგან მოელოან და მოითხოვენ მეტს, იმას, რაც მის ზოგიერთ კოლექტას არ მოეცოხება.

კალანდაძის ფერწერული მეთოდი ემყარება „თამაშს“, იმპროვიზაციას. მიუხედავად მკვეთრად გამოხატული ინტუიციუზმისა, ეს მეთოდი, უწინარეს ყოვლისა, დიდ ინტელექტუალურ კულტურას მოითხოვს და ამდენადვე გულისხმობს იგი ფერწერული საშუალებებით, თუნდაც საღებავებით თამაშს.

დიდი სურვილი მაქვს კალანდაძის ტილოების მხურვალე კოლორიტში დავინახო თვით ცხოვრების, სიკაცხლის სტიქიური საწყისები, ფერთა ამ აღვირაბსნილ ორგანოში ძალიან მინდა შევიკარგო დიონისური ექსტაზის ძალისხმევა, მაგრამ ამის უფლება მხატვრის ნამუშევრების ობიექტურმა თვისება-ხარისხმა უნდა მომცეს, თორემ ყოველი კრიტიკოსი ოცნებობს იმგვარ ნაწარმოებზე, რომელიც მას ააღელვებს, გაუღვივებს ემოციურ და ინტელექტუალურ წარმოსახვას, ფანტაზიას, მოძრაობაში მოიყვანს მის სუბიექტურ შემოქმედებით იმპულსებს.

ე. კალანდაძე უკვე კარგაანია თავისუფლად გრძნობს თავს საკუთარ ექსპერიმენტულ სამყაროში, ამჟღავნებს ფერწერის „მახვილგონიერებას“ — პეტროგრენულ ფერწერულ ფორმათა შერწყმის სისხარტეს. მისი მიზანია ტილოზე მასტეხინით აწეილი საღებავის კორპუსული მასებით შექმნას ფერთი ანალოგიათა და შესატყვისობათა რთული ქსელი, ანვარშს არ უწყეს

საგანთა ემპირიულ მონაცემებს და თითოეულ მათგანს საერთო ფაქტურული ქსოვილით წარმოგვიდგენს, რითაც გვიბიძგებს აღვიკავთ ისინი, როგორც ერთმეორეში არსებული გრძნობად-პლასტიკური ფენოშენები.

მე ახლა არ შევიტყობ ვინაა და უნივერსალურ ანალოგიათა თეორიაზე, რომელსაც არსებითად თეოლოგიურ-მეტაფიზიკური საფუძველი გააჩნია. ამგვარ ექსკურსი არაფერს შემატებს ჩვენი ავტორის ფერწერული მეთოდისა და ტექნიკის კვლევას. ორიოდ სიტყვას ვიტყვი ფერწერულ ანალოგიათა ცდის ესთეტიკურ ასპექტზე. ამ შემთხვევაში ფერთი ანალოგიათა ცდა უნდა ვიგულისხმოთ ესთეტიკურ იდეად, რომელიც მხატვარს ეძლევა ფიზიკური სივრცისა და დროის თავისუფალი წარმოსახვის მშვეფობით. ამასთან, სწორედ ეს ესთეტიკური იდეა, ანუ ესთეტიკური ცდა შეიძლება ვიგულისხმოთ ფერწერული ხატის შინაარსადაც, რომელიც უნდა გაფორმდეს და გამოიხატოს ფერწერულ ტილოზე.

ეს თავისთავად საინტერესო ცდაა, თვითმიზნური ექსპერიმენტის კვალს რომ არ ტოვებდეს. თვითმიზნურ ექსპერიმენტს კი მხოლოდ ლაბორატორიული ადვოქატების ძალა აქვს. ამ ცდას ბევრი რამ აკლია სრულფასოვანი მხატვრული ნაერთის მიღებამდე, ეტყობა რაღაც შეუცდომა დაშვებული ამ ცდაში, ფერწერის რაღაც შეუვალი კანონზომიერებაა გარღვეული, რის გამოც მთელი ეს წამოწყება არაწორი თამაშის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

შევეცდები ავხსნა მიზეზი: ამისათვის კი უნდა შემოვიტანო მხატვრული ცდის ერთეულის — ემოციური მიმართების ცნება. ემოციური მიმართებაა ის საწყისი, ამ ცდას შინაგან ენერჯიას რომ ანიჭებს. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ ეს ენერჯია ხშირად ზედმეტად იხარკება, როგორც კანტი იტყვოდა „მოკლენის უსასრულოდამდე ესთეტიკური გაფართოებისათვის“. აი, აქ კი შეიმჩნევა ერთგვარი ემოციური გადახარჯვა — „თამაში“ თვითმიზნურ ხასიათს იძენს და აზრის, შინაარსის ხარკზე ხორციელდება. ფერწერულ აზარტში შესული მხატვარი „ატყავებს“ ფერს და მის გაშიშვლებულ ნერვს ეხება, რის შედეგადაც სუბლიერი ენერჯია ფიზიოლოგიურ ინსტინქტში გადადის.

ასეა თუ ისე, კალანდაძის ფერწერულ მეთოდს თავისი კონცეფტუალური შინაარსი აქვს. იგი განიცდება, როგორც ტრადიციული ფერწერული ქსოვილის შეგნებულად დარღვევის, ისე საკუთარი ემოციური მიმართების გაუფრთხილებლობა.

კონცეფტუალურ საწყისს მიჰყავს მხატვარი ფერწერული მეთოდის აბსოლუტიზაციამდე და ერთხელ ნაპოვნის ტირაჟირებისაკენ უბიძგებს მას. დიდი წვალეობით ნაპოვნის ხელწერა გამორჩენია ხასიათს იძენს. თუმცა ისიც ფაქტია, რომ მხატვრობაში ემოციურება, როგორც ასეთი, რელატიური ცნებაა და ინდივიდუალურ მანერასთან მისი გაიგივება არ ეგების.

ნათიელა ინაძეშვილს თავისი „მიჩიკ“ აქვს საკუთარი სახე. ამასთან იგი ამღვდენებს საგანგებო ზრუნვას ამ სახისათვის, და არც მალავს ამას, — პირობით, თავიც მოაქვს ამით. იგი მკვეთრად გამოხატული ამპლუსის მხატვარია. მისი სტიქია პორტრეტი და პეიზაჟია. რთული კომპოზიციები არ გამოხდის — მისთვის შინაგანად უცხოა და დაუძლეველი სურათი, ამ ცნების ტრადიციული გაგებით.

ინჟოშვილი პრინციპულად უარყოფს ყოველგვარ რემინისცენციებს, კატეგორიულად ენდობა საკუთარ აღქმას და აბსოლუტურად არ იზიარებს საერთო გამოსილებას, არ ავლენს არავითარ ინფორმაციას, რაც მის ხელოვნებას ჩართავდა ვარკვეული ტრადიციის, სკოლისა თუ მიმდინარეობის სისტემაში.

საერთოდ, ინჟოშვილი ძალზე პირობითად ეყუთვნის სამოციანელთა თაობას, უფრო ზუსტად, იგი არც ერთ თაობას არც ეკუთვნის და მისი შემოქმედება განცალკევებით დგას უახლესი ქართული ფერწერის განვითარების პრაცესში.

როგორც ცნობილია, ინჟოშვილმა თავისი შემოქმედებითი გზა დაიწყო როგორც პორტრეტისტმა. იგი დღესაც არ დაღატობს ამ თანხს. სტილისტური თუ ტექნოლოგიური თვალსაზრისით 1970—80-იან წლებში შესრულებული პორტრეტები მნიშვნელოვნად განსხვავდება 1950-იანი წლების დამლევა და 1960-იანი წლების დამდეგს შესრულებული ნამუშევრებისაგან. რომელთაგან რამდენიმე მათგანი ქართული ფერწერის ძირითად ფონდშია შესული.

ინჟოშვილი თავის ფერწერაში უკვე კარგა ხანია იმეორებს საკუთარ თავს, მაგრამ ამ მოვლენას მე სხვაგვარად ავხსნიდი.

შემოქმედებითი ნატურით იგი არტისტია. მაგრამ არტისტია არა მხოლოდ იმ გაგებით, რომ შინაგანი მელდარებითა და ექსტაზით წერს თავის ტილოებს, არამედ იმ მნიშვნელობითაც, რომ როგორც მსახიობი, რომელსაც ათქერ და ასჯერ შეუძლია ითამაშოს ერთი-დაიგივე როლი, განუწყვეტილად „შევიდეს“ ერთსა და იმავე სახეში, ასევე შეიძლება იგი ერთიდაიგივე ფერწერულ-პლასტიკური მოტივის ვარიაციებში.

შემთხვევითი არაა, რომ ინჟოშვილი მოდელეზად ხშირად იყენებს თანამედროვე ქართველ მსახიობებს. ამ პორტრეტებს ბევრი ტიპოლოგიურად სახასიათო ნიშნები გამოარჩევს. მაგალითად, მხატვარი საგანგებოდ მიმართავს ტილოს ვერტიკალურ ფორმატს, რაც კომპოზიციის სიმალდე საგრძობლად ქარბობს სიგანეს, ამ დროს სურათი იქნის საზგანმულ ექსპრესიას და დინამიკას, ზევით მიისწრაფვის. ამგვარი, ვიწრო ფორმატი ცნობილია ხელოვნების ისტორიაში. იგი ახასიათებს არისტოკრატიული, დეკორატიული სულისკვეთების (კრიველი), ანდა მისტიკურად განწყობილ (მანიერისტები, გრეკო) მხატვრებს, რომელნიც ცდილობენ ექსტატიკურად გადმოსცენ თავიანთი განცდები, ემოციები, განწყობილებები.

ამ კოსტიუმირებულ პორტრეტებში მოდელის ხასიათიც მუდამდდება და იქმნალება კიდევ ავტორის ზოგიერთი პროფესიული სისუსტე. მაგალითად, ინჟოშვილის „აქილევსის ქუსლია“ ადამიანის ხელები, ამიტომაც მისთვის მომგებანია თავისი მოდელისათვის ხელთათმანების ჩაცმა.

ფართო გაგებით, ინჟოშვილის პეიზაჟებიც პორტრეტებია, მხატვრის მოუთოკავი ტემპერამენტის პორტრეტები, თუნდაც ავტოპორტრეტები. ფაქტურას „მსხვილი ტექნიკა“ ეიპური შთამბეჭდაობით მოსახსნა. ესაა მთლიანი, უწყვეტი ფიქსირებული განწყობით დაწერილი ტილოები, რომელთა შინაგანი გრაცია და ცოცხალი ფაქტურა უშუალოდ და ძალდაუტანებლად გადასცემენ მაყურებელს მხატვრის ემოციურ იმპულსებს.



ნ. ინჟოშვილი.

მამის პორტრეტი

მაგრამ ინჟოშვილი ზოგჯერ ზედმეტად ერთობა თავისი დაუდეგარი ფუნჯით. წერის ექსტატიკური მანერა, რომელსაც მხატვარი უცვლელი, ამასთან ერთ-ფეროვანი წარმატებით იყენებს, ხშირად უფრო იტაცებს მაყურებლის თვალს, ვიდრე თავად სურათი. ამგვარი სითამიში აღწევს მხატვარი მოულოდნელ ეფექტს. მოკლედ, ინჟოშვილის ერთი თვისებაა განუწერებელი და წაუბაძველი — მისი ინფანტილურიობამდე მისული უშუალოება და გულწრფელობა.

ინჟოშვილს დივილად (და ზერტელედ) შეიძლება შევედოთ, „საკუთარი თემის“ შეზღუდულ ერთგულებაში, მხატვრული ინტერესების რკალის სივიწროვეში, ნახატში, მანერაში, კოლორიტში, მაგრამ ერთი რამ უდავოა მის მხატვრობაში — თვით ამ მანერის ორგანოლობა და კოლორიტის მთლიანობა. ეს უკანასკნელი იმიოაცა მიღწეული, რომ მხატვარი არასოდეს ამღვრებს და აქუქუიანებს მას. პირიქით, ფერწერულ გამოსახულებას ასუფთავებს, „წმინდს“ ყოველივე ზედმეტისა და მეორეხარისხოვანისაგან, და ამას აკეთებს არა საგანგებოდ, „გადედან“, არამედ სპონტანურად, ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად. მისი დამეული პეიზაჟები არ შეიცავენ კონკრეტულ ტროპულ კონსტრუქციებს — სიმბოლურ, მეტაფორულ, ადეგორიულ მოტივებს. მათში არსებითა ყოფიერების იმ ირაიონალის განცდა, რომელსაც მხოლოდ გრძნობით, ინტუიციით შეიძლება ჩავევდეთ. ამ მხრივ ინჟოშვილის ნამუშევრები არ იძლევა ერთმნიშვნელოვანი ახსნისა და გაშიფვრის საშუალებას. მათში მხატვარს არა აქვს ჩადებული რაიმე კონკრეტული კოდი და კრიტიკული რეფლექსიის ძალზე ფართო ვახანს აძლევს ამ ნამუშევრების ინტერპრე-

ტატორს, თუმცა, შესაძლოა, გარკვეული გაგებით, ხელოვნურ ასოციაციებსაც გვიღვიძრებდეს და გვიბიძგებდეს იმგვარი სააზროვნო მოდელების ასაგებად, რომელთაც იქნებ ვერც წვდებოდეს მხატვრის ზოგადი ინტელექტის დონე.

ველიმირ ხლიბნიკოვს ერთგან უწერია: „ბუნება არის ყველაზე ისტორიული ადგილი. მასში საგანთა იტრია ან არსებობს“. ამ გაგებით, იანქოშვილისეული ლანდშაფტები თავისი არსით ისტორიულია. ამ პეიზაჟურ გარემოში ყველა „საგანი“ — ცა, მიწა, წყალი, მცენარეული თუ მინერალური სამყარო თანაბარი უფლებით არსებობს. აქედან გამომდინარე, შეიძლება გავიაროთ იანქოშვილის პოეტისის თავსებურებანი. მხატვარი ნებისმიერ ფორმას, ნებისმიერ სტატიკურად მოცემულ ერთეულს უსაზღვროებაში აღიქვამს. საგანი, მოდელა, ადამიანი, აქ ცალ-ცალკე არ არსებობს. ამ მხრის სიმპტომატურაა, რომ თავის პარტიკულად გვიჩვენებს იანქოშვილი არასოდეს ხატავს კონკრეტულ ინტერიერში. ისინი მუდამ ზოგად სივრცეში იმყოფებიან და ექსპრესიულად დაწერილი ფონის უსაზღვროებაში არიან შეზღუდული. ეს ფონი თითქმის უცვლელად მთვრდება მის ყველა პორტრეტში.

თავისი პეიზაჟების სივრცობრივი პარტიკურის აგებისას მხატვარი გაბედულად ანგრევს პერსპექტივის კანონებს. იგი, ძირითადად, დაბალ პორიზონტს მიმართავს (რაც სამხრეთული ტემპერამენტის გამოვლენებაა), რისი მეშვეობითაც აღწევს სიღრმეში გაშლილი, პაერთი სავსე უსასრულო სივრცის ილუზიას.

იანქოშვილის პეიზაჟებში თითქოსდა იღვიძებს სამყაროს პირველქმნილი, დვთაებრივი წყნრიგი, თითქოსდა ემოციურად ცოცხლდება სამყაროს შექმნის მითოლოგიური სურათი. ამ პეიზაჟებში სამყაროს ხატი ცაა და ცის ფერი კი — შავი.² შავი აქ სულაც არაა ფონი, იგი აქტიური, დინამიკური და, მე ვიტყვი, არა, სუბსტანციური ელემენტია. ფერწერული ტილოს კლორისტული დომინანტი, საყრდენი.

თუ კიდევ მივყვებით ამ პეიზაჟების აზრობრივ რეკონსტრუქციას, იანქოშვილისეული შავით მოსილი სამყარო შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც უზენაესი ცა, რომლის ბიბლიური ანტიპოდაა „ქუთუასა“, ანუ მიწა. ეს ის ქვეყანაა, რომელიც რუსთაველის სიტყვებით, „გვაქვს უთავალი ფერიოა“. რაზან რუსთაველი ვახსენე, ბარემ იმასაც ვიტყვი, რომ პირადად ჩემში, იანქოშვილის ფერწერული პოეტია და საერთოდ მისი მხატვრული სამყარო ერთობ სახიერ ასოციაციებს იწვევს რუსთაველისეულ „მზიან დამესთან“. ვიმეორებ, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ასოციაციაა, კულტურული-გოგური პარალელია, რომელსაც ცხადია, პირდაპირი კავშირი არა აქვს რუსთაველისეულ სიმბოლოსთან, როგორც ქრისტიანობის კოსმოგონიური ხატის პოეტურ ტრანსკრიფციასთან.

და ბოლოს: შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, თითქოს იანქოშვილი თავის პეიზაჟებში ემპირიულ დამეს წარმოსახავდეს. არა, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვარი არსებითად დღეს ხატავს, ოღონდ დამეს ატრიბუტებით. ეს თავისთავად საინტერესო, გონებაშაზვიადი მხატვრულ-სააზროვნო მსახლაა, მოტივია, რომელიც გვაოცებს თავისი გრძნობად-ემოციური შინაარსით, პარადოქსულობით, პოეტური დაძაბულობით.

დრო საუკეთესო მკურნალია, მაგრამ იგი უნაკლები მისიფიკატორიცაა. ხშირად ოსტატურად „გვატუტებს“. თვალს გვიხვევს: მსუბუქ საგნებს „ვდებთ“ წამოატავივებს, ერთხანს გააქან-გაპოქანებს და შემდეგ სადმე გარიყავს ხოლმე.

დრომ ასეთი „ოინი“ უყო ჩვენს „სამოციანელებსაც“. ჭერი ერთ რაზმად გააერთიანა, მათი კონსოლიდაციის ილუზია შექმნა, შემდეგ კი თანდათან გაფანტა ეს ილუზია და მაკეთოდ დავგანახა თითოეულის ნამდვილი სახე.

ახეა, მხატვრები მხოლოდ დროებით ერთიანდებიან ხოლმე. არსებითად კი ყოველ ქეშპირტ შემოქმედს. დიდი და ძლიერი ნიჭის პატრონ მხატვარს საკუთარი გზა აქვს, თავისი ერთადერთი და განსაკუთრებული გზა. დღეს უკვე აშკარაა, რომ თავის დროზე „სამოციანელებში“ უარყოფის პათოსმა უფრო გააერთიანა, ვიდრე დაშვიდებდა.

ეს ძალზე პრიციპული მომენტია. მაგრამ, როდესაც ნამდვილი თვითდაშვიდების დრო დადგა, ბევრი მათგანი დაიბნა, გაუქრდა თავისი დამოუკიდებელი ადგილის მონახვა მხატვრობაში.

ახეა თუ ისე, აშუამად ჩვენს „სამოციანელებს“ შორის გაცილებით მეტია განსხვავება, მეტიც — შინაგან პოლემიკა, ხოლო ზოგჯერ ანტაგონიზმიც, ვიდრე თანხმობა და ერთსულოვნება.

დაბოლოს არ შემიძლია არ ვთქვა: 60-იანი წლების ქართულმა ფერწერამ მინც ვერ შეძლო მის მიერ წამოწყებული ყველა საქმის ბოლომდე მიყვანა.

ამგვარი მიზანი მას არსებითად არც დაუსახავს. არც ისიმი დასრულება ან დავკვირვებმა შეადგინდ მის ისტორიულ მიხასა.

ეს იყო დიდი ცვლილებებისა და კიდევ უფრო დიდი. სახუკვარი ოცნებებისა და იმედების ხანა.

მიუხედავად ამისა, ამ მხატვრობას მანც აკლია რაღაც, რასაც მისგან განსაკუთრებულ სასოებით მოვლოდნენ.

თუმცა, დრო წინ არის. ადრეც ვთქვი და ახლაც ვიმეორებ: 60-იანი წლები დღემდე გრძელდება ქართულ მხატვრობაში. სამოციანელთა მთავარი სული-კვეთება დღესაც ცოცხლობს, იბრძვის, ვითარდება.

შენიშვნები:

¹ Сава Шабук. Искусство—система—отражение. М., Прогресс, 1876, გვ. 13.

² პროფ. კიტა მეგრელიძემ აზროვნების ფენომენოლოგიის შესახებ თავის ფუნდამენტურ მონოგრაფიაში განავითარა ფერის ფიზიოლოგიური და გრძნობად აღქმის ლ. გეგერისეული კონცეფცია და უძველეს ლიტერატურულ ძეგლებში (იგივეცა, ბიბლია, პომპროსი და სხვ.) არსებული მდიდარი ფაქტობრივი მასალის ანალიზის საფუძველზე გვიჩვენა, რომ წინათ ცის ფერი და შავი გაიგივებული იყო ერთნაერთთან; რომ ლურჯსა და მწვანე ფერებს შავის მნიშვნელობა ჰქონდა და გენეტიკურად ამ უკანასკნელის დერივატებს წარმოადგენს. იხ. К. Мегрелидзе. Основные проблемы социологии мышления тб. 1973, გვ. 182—190.

თეატრი, როგორც რიტმი

გრიგოლ რობაქიძე

სამბანბანის 25 სახელმწიფო კონსერვატორიის
დარბაზში გრიგოლ რობაქიძემ წაიკითხა საყურადღე-
ბო მოხსენება: „თეატრი როგორც რიტმი“. მოგვყავს
მოხსენების შინაარსი შემოკლებით, თეზისების სახით.

„არის თეატრი სრულიად დამოუკიდებელი
ხელოვნება, თუ იგი წარმოებითი ხელოვნებაა
მხოლოდ? ეს საკითხი ძველია თავისთავად,
მაგრამ ჩემი მოხსენებისთვის საკუთარი პო-
ზიციის არჩევა აუცილებელი. ამბობენ თით-
ქოს თეატრი არის კრებული ცალკე ხელოვნებათა (სცენას) არქიტექტურა და სკულპტურა, დეკორაცია (მხატვრობა), ხმეირი ხაზები (მუსიკა), აქტიორის სიტყვა (პოემა), — ყოველი მათგანი განსახიერებაა ხელოვნების რომელიმე დარგის. თეატრი არ არის ცალკე ხელოვნება, იგი თავისი ბუნებით წარმოებითია. ასეთია ერთი დებულება. ეს შეცდომაა. თეატრი უთუოდ დამოუკიდებელი ხელოვნებაა, მაგიური ხელოვნება. სხვა ხელოვნებათა ყოველი ელემენტი მისთვის მასალაა მხოლოდ. ისევე როგორც მხატვრობაში საღებავი არის მასალა, თეატრში თვით მხატვრობა მხოლოდ მასალას წარმოადგენს.

პოეტის სიტყვა, რომელიც თავის თავად ნდელი მასალის სახეს ატარებს, სცენაზე წარმოთქმისას უკვე ახალი შემოქმედების ფორმას იღებს. იგი (სიტყვა) სრულიად ავტონომიურია. მაგრამ სცენაზე იგი უნდა გახდეს თანახმიური სხვა ხელოვნების სხვა ელემენტებთან. ამ თანახმიურ ცემაში არის რიტმი. ამ რიტმში არის თეატრის არსებითი მხარე. დასკვნა: თეატრი არ არის წარმოებითი ხელოვნება. იგი დამოუკიდებელი ხელოვნებაა, მხოლოდ არაწმინდა, ისე როგორც მუსიკა, პოეზია და სხვა. იგი მაგიური შემოქმედებაა.

რა არის საგანი თეატრალურ განსახიერების? მიღებულია თითქოს თეატრი იყოს განსახიერება „მოქმედების“, „მოძრაობის“, და ასეთი გაგება გამოყავთ თვით დრამის მცნებისაგან. თითქოს დრამა ნიშნავდეს

„მოძრაობას“, მოქმედებას. ნიკოშეს ფილოლოგიურმა გამოკვლევებმა უკანასკნელად ცხადყვეს, რომ დრამა, ბერძნული სიტყვა (დორიული) ნიშნავს არა მოქმედებას, არამედ „ამბავს“. სიტყვის ასეთი განმარტებით ძირეულად იცვლება თეატრის შინაარსიც, ძირი თეატრის არის არა მოქმედება, არამედ „ამბავი“. მშვენიერად გამოხატავს თეატრის შინაარსს რუსული სიტყვა событие, со-бытие ამ სიტყვაში საუცხოვოდ არის ასახული არსებითი მხარე და ძარღვი თეატრის: თეატრი არის კრებითი მოქმედება. დაკრძალვის პროცესია, ალავერდობა, ცეცხლის მქრობელთა რაზმი, სადაც გამოდის მთელი მასა. ასეთ მოვლენაში არის ჩანასახი თეატრალურ მოქმედების.

ისმის საკითხი: ყოველ კრებით ამბავში არის თეატრი მოცემული პოტენციით? კრებითი ამბავი განცილილი ესთეტიურად არის მხოლოდ თეატრი. რას ნიშნავს რაიმეს ესთეტიურად განცდა? პასუხი ერთია: რომელიმე საგნის განცდა ისე როგორც „მშვენიერების“ თავის თავად არის განცდა ესთეტიური. საკითხს ნათელს მოჰყვანს უფრო მითიურ დიოტიმის სიტყვებზე წარმოთქმული პლატონის დიალოგებში „სიყვარული არის შვება მშვენიერებაში“ როგორც ხორციით, ისე სულით. ეს არის ეროსი ნივთისადმი, ეს არის სწრაფვა თავისთავს ნივთში „გახსნისა“ და ამრიგად საკუთარ თავის ხილვისა, მოფარგვლის. თუ არ არის ეროსი ნივთისა ისე არ არის წვა, არ არის შემოქმედება, ვინაიდან რაიმეს როგორც მშვენიერების განცდა ნიშნავს: განიცადო რაიმე ისე, რომ დაცალო მასში შენი თავი, ესე იგი შექმნა თავი საკუთარი, შექმნა ამ „სხვაში“. მაგრამ ეს შემოქმედება არ დადის ბოლომდე. და ამ მხრივ ცნობილმა დეოდორე ლიბსმა ძველ ფორმულას დიოტიმის მიერ წარმოთქმულს მისცა საბოლოო განმარტება და გაშლა. ამ მხრივ

საყურადღებოა მისი სწავლა «sintullung»-ის შესახებ. დასკვნა ასეთია: კრებითი ამბავის ასეთი ათვისების აქტში მომწყვდეული არის თეატრალური განსახიერება.

ზემოთმოყვანილი თეზისი მტკიცდება ისტორიულადაც. მისტერიები, კულტი დიონისის. უკანასკნელი არის გამოსვლა თავისთავიდან და მისი მეორე საგანში გახსნა. დარღვევა საკუთარ თავის და სხვად ქცევა. აქედან მოდიან ვაქხანკები, სიბილები, მენადები და სხვ. უხილავი დიონისი ნიღაბ ქვეშ ქცეული სხვად დიონისი, რომელმაც გადალახა პიროვნული ზღუდე და „სხვაში“ ნახა თავი თავისი. აქ არის მოცემული მთელი თეატრი; კრებითი მოვლენა. კიდევ საკითხი: რა არის კრებითი ამბავის ელემენტები? შეიძლება მათი ჩამოთვლა. 1). სიუჟეტი (დრამატურგის სიტყვა). 2) მოქმედების ადგილი (არქიტექტურა და მხატვრობა). 3) ხმეირი ხაზები (მუსიკა). 4) პლასტიური სახე (აქტიორი). 5) შემოქმედებითი სინტეზი (რეჟისორი). საჭიროა ყოველ მათგანის გაშლა.

სიუჟეტი, დრამა. შეუძლებელია მიღება დღევანდელი დრამის, მისი სახის. რიტმი თანამედროვე ცხოვრების ძირიანად უარყოფს პრინციპს, რომელზედაც არის აგებული დრამა. თუ ოდნავ შესაძლებელია მიღება შექსპირის დღევანდელ სცენაზე, ყოველად მიუღებელია მოლიერი. მიხეზი ერთად: მოლიერის დრამაში არ არის განვითარება, თანდათანობითი სვლა, არ არის დინამიკა. როდესაც სცენაზე გამოდის ტიპი ძუნწის, თქვენ უკვე იცით რომ იგი ძუნწია და სხვა არაფელი. უკვე პირველ გამოსვლაში არის მოცემული მთელი სახე და შემდეგ ხდება მისი სხვა ვარიაციებში გამოქვავება მხოლოდ. აქ აღარ რჩება ადგილი შორ გზას დრამის განვითარებაში. სხვა არის შექსპირის დრამა. გამოდის ოტელო. თქვენ არ იცით ვინ არის იგი. მხოლოდ დრამის მიმდინარეობაში ხდება ნათელი მისი სახე, აქ იფარგლება მისი ეჭვიანობა და ეს ეჭვიც შლის ნაპირებს შემდეგში. აქ უკვე არის დინამიკა. ამიტომ უთუოდ თანამედროვე თეატრისთვის უფრო მისაღებია შექსპირი, ვიდრე მოლიერი. მაგრამ პრინციპი ახალი დრამის აგებულების სრულიად აღარ შეეფერება ძველს. ახალ დრამაში შეუძლებელია ბოლომდე მოხაზული პიროვნებანი, მათი საზღვრებში მოქცევა. აქ პიროვნებას აღარც

აქვს ის ადგილი, რომელიც მას ოტელსად ეკავა. ახალ დრამაში მთავარი პერსონაჟი მასსაა. პიროვნება გამოდის უანგაგის და ჰქრება ისევ. მისი სახე იმალება ჩრდილებში. ჩნდება და იმალება ისევ მასის ფონზე. პრინციპი დრამის აგებულების უნდა იყვეს უთუოდ სიმფონიური. მისი მიზანია: გახსნა მთელის მრავალდობის ფარგლებში. დრამა ვითარდება სპირალის გზით. არის ხლართი მრავალ ხაზების. მათი დაშლა, ისევ გაფრენა და შესვენება გზაში, ისევ შეხვედრა და შორებული ხაზების და ბოლოს გადავარდნა ერთ რაკლში და აქ დახვევა. სხვა გზებით მომავალი ხაზები უკანასკნელად ერთდებიან ერთ წერტილში, იშლებიან ისევ და ასე ბოლომდის. ეს არის პრინციპი დრამის „ორკესტრაციის“, ვინაიდან აქ მთავარია პრინციპი კონტრასტუქტის. დიალოგში ყოველი პიროვნება „ლირიკია“ თავისთავად. სშირად კი ხორალებსაც აქვს ადგილი. დასკვნა: დრამა-ორკესტრი.

არქიტექტურა და მხატვრობა. მოვლენა მთლიანად უნდა აითვისებოდეს და არა ატომისტურად. იგი უნდა მიმდინარეობდეს გარკვეულ ხაზებში და ასეთივე ფერებში უთუოდ ხედვითი შთაბეჭდილება უნდა იყვეს გამოძახილი ხმეირი ათვისების. ორი ხაზი უნდა ერთდებოდეს ერთ წერტილში, მხოლოდ ამ შემთხვევაში არის შესაძლებელი მოვლენის მთლიანად ათვისება. ამიტომ პრინციპი არქიტექტურის და მხატვრობის თანამედროვე სცენაზე არ შეიძლება იყოს დეკორატიული. აქ სხვა პრინციპის მომარჯვება არის საჭირო, ცხოვრების რიტმისაგან გამომდინარე პრინციპის, ხაზები სადა, სწორი, და ეკონომია უნდა დაედვას საფუძვლად თეატრის არქიტექტურას. ეს კი არის პრინციპი — „კონსტრუქცივიზმი“-ს. უკანასკნელს შეუძლებელია აცდეს თანამედროვე თეატრი.

მუსიკა. თანამედროვე დრამაში დაცული უნდა იყვეს აგრეთვე პარალელიზმი ორი რიგის: სიტყვიერის და ხმეირის. შეუძლებელია მათი შეხვედრა ერთად. სიტყვით ბოლომდე გამოთქმული ნივთი იღებს ახალ განათებას, რომელიც აღარ გადმოიცემა ისევ სიტყვით. ჰემმარტი პოეტი ისე შეეხება ნივთს, შესაძლებელია სრულიად უბრალოს, რომ უკანასკნელი დაკარგავს სახეს ჩვეულებრივს და მიიღებს მეორე სახეს, რომლის

გადმოცემა სიტყვითვე შეუძლებელია. დონ-ტოვისკის ხელში ყოველი საგანი იღუნება, იშლება, კარგავს გარკვეულობას და გადადის რაღაც მეტაფიზიურ, ასტრალურ სფეროში-კარამაზოვები, გრუშენკა და სხვა არ არიან უბრალო ცხოვრებიდან აღებული ტიპები, ყოველ მათგანში გადალახულია ტიპი და მოცემულია გადმოუცემი ასტრალური დალი.

ასევე დრამაში, პოეტური სიტყვის პრეს-ში გატარებული ნივთი კარგავს სხეულს და იღებს მეტაფიზიურ სულს. აქ უკვე უძღუ-რი ხდება სიტყვა შესაფერ განცდის გამო-სახენად. რისი გადმოცემა აღარ ძალუძს სი-ტყვას — უნდა გადმოიცეს მუსიკის საშუა-ლებით. მართლაც მუსიკა არსებითად უსხეუ-ლია. მაგალითი: ისმენთ მუსიკას და გიყვართ, მაგრამ არ არის ობიექტი სიყვარულის; ან ჯავრობთ, აქაც არ არის ობიექტი ვისზე ჯავ-რობთ. არ არის საგანი. უკანასკნელი გახსნი-ლია მუსიკის ხმებში და ამ მხრით მუსიკა უსხეულოა. მას შეუძლია გადმოცემა იმ ასტრალურ ნაყურის, რომელიც რჩება საგ-ნის სიტყვაში გადატეხის შემდეგ. ამჟამი მისი ძალა და დანიშნულება. ამასთანავე დრამაში იგი ამახვილებს უკანასკნელის რიტმს და ამიტომ თანამედროვე დრამა ვერ სცდება მუსიკას.

აკტიორი. ძველ ინდუსებში იყო ცნობი-ლი სწავლა „Upadye“. მათი გავებით ყოველ ადამიანში მოცემული იყო იმთავითვე მეო-რე ადამიანის სახე. შეიძლება საუკუნით წინ მცხოვრებ ადამიანის „სახე“ მათი გავე-ბით არის მხოლოდ ნიღაბი, და ამიტომ ყო-ველ ადამიანს შეუძლია სხვად ქცევა.

ამ პრინციპით მოდის დიონისი. გადმოსვ-ლა „პიროვნულ ფარგლებიდან და გადასვლა „სხვაში“, „უპიროვნოში“ ან „ზეპიროვნე-ბაში“. ეს არის მთავარი არტისტისთვის. გა-მოსვლა თავის თვიდან და ექსტატიურ ხილ-ვით თრობაში „სხვისი“ სახით დაფოთვლა. არ-ტისტი მატარებელია პლასტიურ სულის. იგი იღებს სხვის „სახეს“ და მასში შლის თავის თავს. ამიტომ შეუძლებელია მიღება ნატუ-რალისტურ თეატრის, რომელშიაც არტისტი არ არღვევს საკუთარ პიროვნებას სრულიად, არამედ უნდა ანალოგიით განიცადოს სხვისი განცდა.

საქმე ის კი არ არის, რომ მოგვეცე სახე რომელიმე ივან ივანიჩის, არამედ მთავარია დიონისიური გატაცება, თრობა და მათი მო-

ხიბვლა აუდიტორიის. ასევე მიუღებელია თეატრი თუბობითი, რომელშიაც არ არის სი-სასვე დიონისის, მისი სინედლე და გადმოცე-ვა სახლვების, ის რაც ქმნის მაგიურ შთა-გონების პათოსს.

მაგალითი: საკმარისი იყო გამოჩენილი-ყო ნაპოლონი თავის ჯარებში, რომ ყველა გაქვავებულიყო მისი თვალების გამოხედვის წინაშე, ასეთ გამოჩენაში გადმოუცემი არის არტისტული განათება საგნის. აგრეთვე ნიკოში გენიალური დირიჟორი. ხშირად ის-მოდა ორკესტრში უკმაყოფილება მის წინა-აღმდეგ, თითქოს სპექტაკლიც უნდა ჩაშლი-ლიყო, მაგრამ საკმაო იყო გამოსულიყო თვით ნიკოში, გადაეხედა ორკესტრისთვის, რომ ყველა დადუმებულიყო. აი ეს არის არ-სებითი მხარე არტისტის. აქ არის ის მაგიურ-რი გავლენა მყურებელზე, რომელიც არ გადმოიცემის სიტყვით, მაგრამ რომელიც უნდა იყოს მოცემული არტისტში. თუ არ არის ეს მაგიური ხაზები ისე არ იქნება არ-ტისტი.

ამით აიხსნება ისიც, რომ შესაძლებელია იყოს არტისტი გენიოსი, შეუღარებლად ითამაშოს რამოდენიმეჯერ ჰამლეტი, მაგრამ ერთხელ „დვორნიკივით“ გამოვიდეს სცე-ნაზე. არტისტული შემოქმედების პროცესი ხდება სცენაზე. რა თქმა უნდა არის წინას-წარი მომზადება, მაგრამ ის რაც თეატრა-ლურ სანახაობას ქმნის ეს ხდება თვით სცე-ნაზე და ეს არის მაგია არტისტის.

რეჟისორი. როგორც აღნიშნული იყო თანამედროვე თეატრი უნდა იყვეს მომცემი დასრულებული და მთლიანი მონუმენტალურ ხაზების. აქ არ შეიძლება ბატონობა ნაწილის. ცნობილია მათი სინტეზი. რეჟისორი არის მქმნელი მთლიანობის, დირიჟორი ორკეს-ტრის, მხოლოდ მომზადების პროცესში. მან უნდა შექმნას „წრე“ გამჭვირვალე, რომელ-შიაც შესაძლებელი იქნება მაგიური შემოქ-მედება. თანამედროვე თეატრისთვის აუცი-ლებელია დიდი ნება თეატრალური, ამიტომ ყოველი არტისტი უნდა იყვეს დაჯილდოვებ-ული ამ დიდი ნებით, ამ აზრით რეჟისორი არის გადმომცემი ნების, მისი არტისტში გაღვივების და გაძლიერების. ამიტომ რე-ჟისორმა აუცილებლად უნდა იცოდეს ოკუ-ლტიზმიც, რომელიც ანვითარებს ადამიან-ში ნებას და მის საწყისს.

მაყურებელი. თუ არ არის მაყურებელი

არ არის თეატრი. შეცდომათ უნდა ჩაითვალოს ცდა ზოგიერთ ნოვატორების, რომელთაც სურთ რამზის მოშლა. შეცდომაა აგრეთვე ვიანესლავ ივანოვის მისწრაფება ძველი ტრადიციის და თეატრის აღდგენისაკენ მიმართული. ძველ „ხორში“ უკვე იგულისხმებოდა იდეალური მახურებელიც. ეს არ არის თანამედროვე დრამაში და რამზის მოშლა გამოიწვევს მხოლოდ კოკოფონიას და სხვას არაფელს. შეუძლებელია უარყოფა ფარდის, ვინაიდან ფარდასთან არის დაკავშირებული ცდა ილუმინაციის, სინარქიის. ფარდის წინ ხდება მომზადება მახურებლის და შემდეგ არტისტის გამოსვლას შეაქვს აუდიტორიაში ელემენტი გატაცების, თანახმიერ გულის ცემის. ამ აზრით მახურებელი იღებს მონაწილეობას კრებით მოქმედებაში. ამაში უნდა იხატებოდეს მახურებლის მონაწილეობა და არა დარბაზის სცენასთან გაერთიანებაში.

ერები და რიტმი. მისაღებია სახეში რასიული პსიქიკა. ყოველი რასა მომწყვედელია განსაკუთრებულ ფსიქიკაში, რომელიც ძირეულად ანსხვავებს მას სხვა რასას. ჩეხოვის ჩრდილები და ნიუანსები შესაძლებელია მხოლოდ რუსეთში. ასევე ლევიტანის პეიზაჟი „ღალატი“, რომელიც სასწაულს ახდენს ქართულ სცენაზე, ჩვეულებრივი წარმოდგენის საფეხს მიიღებს გერმანიაში. „ღალატი“ სისხლი და ხორცი ქართული ტემპერამენტის, პათოსის და ფსიქიკის, ამიტომ ესთეტიური ხილვა აქ დადის ფიზიოლოგიაში. ყოველ რასას აქვს თავისი ქესტი. შესაძლე-

ბელია იყოთ იტალიაში, არ გესმოდეთ ენა იტალიური, მაგრამ გაიგოთ იტალიური ვინაიდან შეიძლება „იხილოთ“ მესქენეს ქვეპროგორც ქესტი. უკანასკნელ რიტმში თეატრში, ამიტომ ყოველ ერს აქვს თავისი თეატრი.

ეპოქები და რიტმი. ისტორიის მანძილზე ხდება ცვლა კულტურულ ფორმების. ყოველ ეპოქას ახასიათებს თავისი კულტურული ფორმა. უკანასკნელთან ერთად იცვლება ფორმა შემოქმედების. ერთია ძველი კულტურა ელინური და გამოხატველი მისი პომერი.

შეუძლებელია ახლა წერა იმ რიტმით, როგორითაც სწერდა პომეროსი, ამიტომ ყოველ ეპოქას აქვს თავისი რიტმიც. ერთია რიტმი ქარავნის ნელი სვლის და რიტმი თანამედროვე ავტომობილის გაქანების.

ინდუსტრია, ლანდო, ავტომობილი, დრედნოუტი, აერობლანი, მაშინჯიმი არის დამახასიათებელი თანადროობის, ამიტომ თეატრსაც უნდა ახასიათებდეს რიტმი რკინის, ჯავშნის, სიდიერე, ზომიერება, სისადავე, სისწორე, ეკონომია და ფატალობა. თანამედროვე თეატრში უნდა ისმოდეს რიტმი აერობლანის და მანქანის. აქედან მომდინარეობს აუცილებლობა სხვა თეატრალურ ფორმების და პირველ ყოვლისა: სიძუნწე სიტყვების, დაშლა სახეების, პრიმიტივის მაგარი ფესვები.

თანამედროვე თეატრი არის თეატრი მასის და გაკვირვების.

ქართულ მხატვართა სურათების გამოყენა

1. 3. გუდიაშვილი

უცნაურია და რთული გუდიაშვილის ხელოვნება. ძირეული ათვისება ძველი ქართული ეკლესიური „ხატულობის“ და ამავე დროს მიღება საფრანგეთის უკანასკნელი ხატვის მანერისა (—ხაზი იმპრესიონიზმიდან კუბიზმამდე) — აი საით არის მიმართული გუდიაშვილის შემოქმედება. აქ იგი პარალელურად მიდის თანამედროვე ქართულ ხელოვნურ სიტყვასთან. დიდი დაკვირვება არ უნდა მის „პირიმიზისას“ ან თუ გინდ მის „როსკიპს“ (—„ქალაქის გარეთ“) რომ ერთისაც და მეორეს სახეში ძველი ქარ-

თული წმინდანის სახე ამოიკითხოთ. ხოლო ამასთანავე მთელი ფაქტურა ხატულის უაღრესად მოდერნისტულია. არის უხილავი ძაფი ამ ორი სხვა და სხვა ესთეტიური „სამყაროს“ შორის. გუდიაშვილის შემოქმედება სწორი გზით მიდის, — ხოლო უკანასკნელი სინთეზი კიდევ მოსალოდნელია მისგან.

გუდიაშვილი პირველ ყოვლისა გრაფიკიდან გამოდის. ამას მოწმობენ მისი მრავალი ნახატები ფანქარით. მართალია: ხანდახან მისი გრაფიკა კალიგრაფიაში გადადის, — მაგრამ ყოველს შემთხვევაში აქ სჩანს ბეჯითი მუშაობა „ხაზულისათვის“. მის ესკიზებზე

ამ მხრით ყველაზე უფრო გამოირჩევა —
„დილით ქორწილის შემდეგ“.

გრაფიკიდან გუდიაშვილი თანდათან გა-
დადის დეკორატიულში. მხოლოდ უკანასკ-
ნელს შრომებში იგი მაგარი ბიჯით უახლოვ-
დება „ხატულს“, რომლის უკანასკნელი მი-
ზანია ფერისა და სინათლის დაუსრულებელი
სხვადასხვაობით გადმოგვცეს „მზერის სამყა-
რო“. ამ მხრით „ქეიფი ძმა ბიჭებისა“ გუდი-
აშვილის შედევრად უნდა ჩაითვალოს. სიუ-
ჟეტი აქ აღარ ამძიმებს სურათს: აქ გამარჯვე-
ბულია „მზერა“: ხედავ „ძმა ბიჭებს“ და მათი
დაუფიქსარი პროფილები სქელ მოშავო ფე-
რებში პპოულბენ უკანასკნელის ესთეტი-
ურს დამთავრებას.

სპარსული მინიატიურაც თავს დასტრია-
ლებს გუდიაშვილს. ეს ხაზი აძლევს მის სურ-
ათებს ზღაპრულ ელფერს. საგულისხმოა
მათში სივრცე და პერსპექტივა. ეს ამობურ-
თული სივრცენი „ცისანაში“ (—სახელი დ-
კოპალის დაუბეჭდავი დრამიდან) და „დღე-
ობაში“ და მათზე უჩვეულო პერსპექტივით
გამართული ფიგურები აუცილებელ ნიამო-
რებით აღმოსავლეთური (ყერძით ქართუ-
ლი) ხატვის მანერისაგან უნდა გამოდიოდეს.
თუ ეს არაა, ისე ეს სურათები იაფი „მოდერ-
ნი“ შთაბეჭდილებას დასტოვებდნენ. ამ
სურათებში არის წყალის ხავის სიმწვანე
მეტად დარბილებული.

საინტერესოა გუდიაშვილის სენსუალიზ-
მი: ზორცთან ერთად მის სურათებში ყოველ-
თვის მოსჩანს ჩონჩხი. არის ეს ფიქრის ნის-
ლი, რომ ავხორცობას ბოლოს და ბოლოს ბო-
დლურის „ლემის“ ბედი მოელის, — ან და,
რომ გუდიაშვილი საეკლესიო ხატვისაგან
გამოდის, საცა სენსუალიზმი ასეებით იკვ-
რივება, — ეს გამოუცნობია: ყოველ შემ-
თხვევაში ეს ხაზი გუდიაშვილის შემოქმედე-
ბაში თანდაყოლილია და მერმისში უფრო
საცნაურად გაიშართება. აქ მხოლოდ მის
„როსკის“ აღვნიშნავ. ექსპრესიის მხრით ეს
სურათი პირდაპირ ჯადოსნურია. ტანის ასე-
თი აშარული ავხორცობა აღმოსავლეთურს
ფონზე ჯერ არავის გადმოუცია, და ამასთან:
ავხორცობით აწვილებული ტანი ძველი
წმინდანის სახით იქტირება: მის წითელ ტუ-
ჩებში არის ლუესის კოცნა, მაგრამ მისი თვა-
ლებით ამა ზოფლის „განწმენდა“ გამოიხე-
დება.

როგორც პორტრეტისტი გუდიაშვილი

სუსტია: მას ჯერ კიდევ არ აქვს პორტრეტის
შინაგანი შეგნება. გრ. რომაქიძის პორტრეტ-
ში არის ერთი ხაზი ნამდვილი (ამის შესახებ
მე მეტს ვერას ვიტყვი). პორტრეტები: პ. ია-
შვილისა, ტ. ტაბიძისა, გ. ტაბიძისა ნაკლებ
შთაბეჭდილებას სტოვებენ. რუსთაველის
პორტრეტში მე ველოდი მეტს თვადობას,
მაგრამ ძალზე განელბულს. როგორც სურ-
ათი კარგია „ავტოპორტრეტი“. როგორც
სახე შესანიშნავია „ნიკო ბარათაშვილი“
(— რასაკვირველია ფონის იმ ნაწილის მოცი-
ლებით, საცა ქალებია ჩანგურებით: ეს სრუ-
ლიად ზედმეტია.) ამ პორტრეტში გადმოცე-
მულია მთელი მეტაფიზიკა მალარის: აქ
არის ქლექიანი ვასაკას სიყვითლე. გენიალო-
ბა აქ შეშლილობას კი არ ესაზღვრება, არა-
მედ კრეტინიზმს: ეს უცნაური თავი, ზევით
ძალზე გაფართოებული (თითქმის ორად გა-
ჩეხილი) და ქვეით ძალზე დაწვრილებული,
ღრმა სევდიანი თვალებით, პირდაპირ საში-
შარია თავისი შინაგანი ძალების ავადური
სიმახვილით.

გუდიაშვილი დასრულებული ოსტატი
ჯერ არ არის, მაგრამ მის მიერ არჩეული გზა
ნამდვილია, მას მხოლოდ ერთი საფრთხე
დაუდგება წინ: თავისთავად განმეორება. თუ
ეს უკანასკნელი საფრთხე სძლია, შეგვეძლე-
ბა ქართულ ხელოვნებას მარჯვე ოსტატი
მივულოცოთ.

2. ღაზით კაკაბაძე

უთუო მოდერნისტი დავით კაკაბაძეც.
მას აქვს ცოდნა, — და დიდი ხელოვნებისა-
თვის ეს აუცილებელია. ყოველს მის სურათს
ახასიათებს ქართული თქმა: „ასჯერ ვაზო-
მე — ერთჯერ გამოსჭერი“. ამისათვის მის
ხელოვნებას ერთგვარი „მშრალბა“ ემჩნე-
ვა, — ხოლო ეს არის სიმშრალე შინაგანი
დაწვის და არა ძალთა გამოფიტვის. ერთი
რამ არყევს მხოლოდ მის „სიმაღჯას“: ეს არის
სხვადასხვა მანერით წერა: მაგალითად: ავტო-
პორტრეტი რეალისტური და ავტოპორტრეტი
კუბისტური; იმერეთის ხაზები თითქმის რეა-
ლისტური და „დაკრძალვა იმერეთში“ სრუ-
ლიად კუბისტური; აგრეთვე „nature-morte“
შიც: ერთიც და მეორეც. ხატვის მანერა ეს ბო-
ლოს და ბოლოს ქმედითი სულის შინაგანი
რიტმია. თუ შემოქმედება არ არის ათამაშე-
ბული ერთი გარჩეული რიტმით, იმ შემთხვე-
ვაში ნაქნარი მხოლოდ „ვარჯიშის“ ნაყოფი

იქნება. ვგონებ დავით კაკაბაძე აქ თავის ტენ-
ზნიკას „ცდის“ მხოლოდ. თუ ეს ასეა, მაშინ
მხოლოდ ერთი სურვილი იბადება: ამ „ცდის“
არ გადაპყვეს თან. დარწმუნებული ვარ არც
გადაპყვება.

საქართველოში ჯერ-ჯერობით უფრო
„ეტიუდებია“, ვიდრე „სურათები“. ამ დე-
ბულებას ვერც დავით კაკაბაძე იცდენს. თა-
ვიდან. მისი სურათები, მიუხედავად იმისა,
რომ სასტიკი მოფიქრებით არის მათში ში-
ნაგანი კომპოზიცია გაყვანილი, მაინც კიდევ
„რალაცას“ მოითხოვენ. მისი ეტიუდები კი
დასრულებულნი არიან: მხოლოდ კიდევ
უკეთესნი იქნებოდნენ უკანასკნელნი, თუ
რომ სურათების ფერებით ყოფილიყვნენ
ისინი ახალისებულნი. ეტიუდი № 120 შე-
დევრად უნდა ჩაითვალოს. ყოველად უნაქ-
ლონი არიან „ძველი ტფილისის“ ნახატები
ფანქრით (№№ 131-140): ამ ხაზებში ჩვენს
ძველს ქალაქს დაუფიქსარი სტილი ეძლევა:
სახლები, ქუჩები, კუთხენი — ყოველი გა-
ცოცხლებულია ახალი სიცოცხლით.

საგულსხმოა დავით კაკაბაძის შესაბამე-
ბა პეიზაჟისა და პორტრეტისა: ორივეს ეკვი-
ვალენტური თანასწორობა ეძლევათ. მხო-
ლოთ ჩემი პირადი შთაბეჭდილებებით — პე-
იზაჟი უფრო ასულდგმულებულია. „ავტო-
პორტრეტებს“ როცა ვუსტკერდი, უნებლიედ
გავიფიქრე: პორტრეტი რომ მოსცილდეს
სურათს, უკანასკნელი „ხატულობით“ უფრო
მოიგებს-თქო.

დავით კაკაბაძეს აქვს თავის კოლორი.
ეს ბევრს ნიშნავს. იმერეთის განუყოფე-
ბელი სიმწვანე ზურმუხტოვან ფოთლებში
დამუჭებული — აი მისი განუყრელი ფერი.
მის სურათებში ეს ფერი სჭარბობს. სერია —
„იმერეთი“ მხატვრის ესთეტიურ „გულს-
ნებათ“ უნდა ჩაითვალოს. პორტრეტებში
მაგრათ არის ნახატი მხატვრის ძმა, მხატვრის
დედა (ორი სურათი: 104 და 110) გამოც-
დილი ხელით არის გამოყვანილი: ორივე სუ-
რათი ღრმა ვანცდის ნაყოფია. მაგრამ, — რო-
გორცა ვსთქვი, — იმერეთის ველი და ბორ-
ცვები მხერას უფრო თავისაკენ იზიდავენ.

დავით კაკაბაძეს შემოაქვს ქართული „na-
ture-morte“-შიც. მშვენიერია ეს „კვდარი
ბუნება“: მტრედისფერ სითეთრეზე — ორში-
მო (ორნაირი), სარცხელი ჭურის, ღოჭი და კა-
რდალი. აქ ყოველ საგანს თავისი საკუთარი
სული აქვს, — თუმცა ბუნების ყოფისაგან

გამოსულია (და ამისათვის ვითომ „კვდარი“):
ეს „ნატურმორტი“ იმერეთის ჭურის თავის
გუნება.

დავით კაკაბაძე პირველად გვაცნობს თავის
თავს. ის ეკუთვნის იმ რჩეულებს, რომ-
ლებიც იმედებს ყოველთვის ამართლებენ.

3. მოსე თოიძე

ყოველი შემოქმედი სასტიკია — ნიცმეს
სიტყვით, ყოველ ხელოვნურ ნაქნარს უნდა
მოეპყრა სისასტიკით — შეიძლება ითქვას:
მხოლოდ ეს „სისასტიკე“ უნდა იყოს წარ-
მოშობილი დიდი სიყვარულით. მოსე თოი-
ძე არ შეიძლება არ შეიყვარო როგორც მხა-
ტვარი და ამავე დროს შეუძლებელია ეს სი-
ყვარული სისასტიკის გარეშე ანაოთ. მოსე
თოიძე ნამდვილი ორგანისტი კოლორის: იგი
წარმართული ბაკხანტია მზის ტევრების ნა-
დიმზე. მაგრამ რალაც საუბედუროთ მას
აკლია რკინეული შემოქმედებითი ნება
ერთი მთლიანი კომპოზიციის გასაყვანად
„ხატულის“ სფეროში.

აიღეთ მისი „ძველი და ახალი საქართვე-
ლო“. მხატვარს სურს ერთი მეორეს დაუპირ-
დაპიროს ორი საქართველო: ძველი და ახა-
ლი. პირველი უშრომო და უდარდელი, მეო-
რე შრომიანი და მწუხარე. იმის მაგიერ, რომ
ეს იღეა მხატვარს ერთი სტილით გაეხსნა,
იგი ერთი და იმავე ტილოზე ორ სტილს
მიმართავს: თავისას და იაფი „მოდერნისას“.
ეს შეუწყნარებელია. ან კიდევ: მისი „რე-
ვოლუცია“: აქ სიუჟეტი ამძიმებს სურათს.
იღეა იმდენად უბრალოა და ამასთანავე
„პუბლიცისტური“, რომ ტილოზე „ხატუ-
ლი“ სულ აღარ მოსჩანს. ასეთი ტენდენციუ-
რი შემოქმედება ხელოვანს ვერასოდეს გა-
მარჯვებამდე ვერ მიიყვანს.

უნდა ითქვას სრულიად გულახდილად:
მოსე თოიძეს სურათი არ ემარჯვება: ამი-
სათვის მას აკლია გამძლე კომპოზიციური
ძალა. ამ მხრით მეტად დამახასიათებელია
მისი „დედოფალი სააგარაკოთ“. ზედა მხარე
სურათისა ფანტასტიურია თავის ხალისი-
ანი აფერადებით: წინა ნაწილი ფიგურებით
მოიხუსტებს. ეს რომ არ იყოს, სურათი
უთუო შედევრად უნდა ჩათვლილიყო. სა-
მაგიეროთ, საცა ძლევაშოსილი კომპოზიცია
არაა საჭირო, იქ მხატვარს ლამაზი სურათი
გამოუღდის: ასეთია მაგალითად, მისი „ღარბა-

ხემა“: ერთიც და მეორეც. აქ არის მყუდროება წყალის ღია ფერებში გახსნილი.

მოსე თოიძე მარჯვეა ეტიუდებში, საცა ფრაგმენტალური შემოქმედებაა. მშვენიერია „მთვარიანი ღამე“. მზე და ყვავილებია „ახალქალაქის გზაში“. საერთოდ საუცხოვოა ჩრდილოებში გაყვანილი მზის ფერები. მოსე თოიძე ქურთმევით ცოცხლობს ხელოვნებით, — და ჩვენც ველით მის უკანასკნელს დაწვას და საიდუმლო წირვას.

4. ერაკლე თოიძე

ჯერ კიდევ ბავშვი, მაგრამ ნამდვილი ხელოვანი — აი ერაკლე თოიძე (— შვილი მისი ნახატები ფანქარით — ეს რაღაც სასწაულია. როცა ცნობილმა მხატვარმა სერგეი სუდეიკინმა ჩაუთარა ამ ნახატებს, ვაოცებით წამოიძახა: ეს ხომ ნამდვილი გუსტავ დორეა! მაგრამ ამასთანავე გაწუხებს მისი მომავალი: „შემდეგ?“ „ქვეით?“ — აი იქვიათი კითხვები. მას ჰქირდება ბეჯითი სწავლა, — ის კი დასრულებულ ნახატებს იძლევა. ვაი თუ ეს ჩვეული „გუნდერკინდობაა“: ეს ფიქრი კიდევაც გიფლობთ, როცა მის სურათებს უცქერით. მისი „დღეობა“, „სოლომონ ბრძენი“ და „ეკელუსები“ — ძალზე სუსტს შთაბეჭდილებას სტოვებენ. მისი „სამშობლო-სათვის“ ნამდვილი ხელოვნების გზის გადახვევაა. სასოწარკვეთილება შეგიპყრობთ, თუ უეცრად ორს ახალს პატარა ნაწარმოებს თვალს არ მოჰკრავთ: „ესკიზი“ და „დღეობა (პროგრამაში არც ერთი არ არის ნახევნები): აქ კვლავ იღვიძებს ჭეშმარიტი შემოქმედი, რომელსაც საკმაოდ ემორჩილებიან: ფერები, ხაზები, კონტურები. ყოველ შემთხვევაში ეს საოცარი ბავშვი სათუთს მოვლას თხოულობს.

5. იაკობ ნიკოლაძე

საკმაოა შეხედო მის ასურულ პროფილს, რომ წამსვე იგრძნო მადლიანი ხელოვანი. მისი მასალა ქვაა: მრავალი სიძნელე დაუდგა მას წინ. ჯერ ერთი სუსტი ტრადიცია: პოეზია საქართველოში საუკუნოებით ვითარდებოდა: მხატვრობასაც შორეული ძირები აქვს საქართველოში: ქანდაკება კი აქა-იქ თუ მოსჩანს როგორც უჩვეულო მოჩვენება ჩვენი მხარისა. შემდეგ: არ-ყოფნა საქანდაკო ატმოსფეროსა: თბილისში ერთი ორი მცირე მო-

ქანდაკე თუ მოიძებნება კიდევ. იაკობ ნიკოლაძე ხელოვნების ქურთმული სიყვარულით სძლევდა ყოველთვის ამ სიძნელეს.

მის მარმარილოში არის უცხო სინახე: ჩემთვის ყოველთვის მაჩვენებლათ დარჩება ის მოვლენა, რომ მისი „სალომე“ ჯერ კიდევ დაუმთავრებელია: ნუთუ მისმა კვერმა ვეღარ დაათვა სისასტიკით კვდარი ტუჩების კოცნა?! სიყვარული, რომელიც კოსმიური ხმალი გამოწვევაა და სასიკვდილო ბედი, — განა აქ არ ცნაურდება სალომეს სიყვარული იოქანანისადმი?! და სალომეს კოცნა, ეს ხომ უნაზესია ყველა კოცნებზე და უსასტიკესი თანვე?! მოქანდაკემ ამოკვეთა ქვაში ნაზი კოცნა ტუჩების დაკვდომით მკვდარ ტუჩებზე და ხელების აქვიითნებით, — მაგრამ სად არის უკანასკნელი სისასტიკის ხაზი?! ამდენ ხანს რას უცდიდა მოქანდაკე?! სინაზის ძალის დარღვევის თუ ეშინოდა?!

დამახასიათებელია მისი „მეფისტოც“. ეს უარყოფელი ირონისტი ქვაში „შესაბრა-ლისია“: მოკლე, შეჩუქული შუბლი, დიდი ჩატეხილი და მოქცეული ცხვირი, ტუჩებზე ირონია და თვალეში „სისაწყლე“ — ეს ფიგურა საინტერესო კონცეპციაა მეფისტოსი. აღსანიშნავია „რუსთაველიც“: აქ არის სიბრძნის სინელე და აღმოსავლეთის დარბილება: მზიური პოეტი, რომელიც ბოლოს განდევლობისთვის დაფიქრდა: საყვარელია იგი.

ნიკოლაძის ქვაში არ არის მიქელანჯელო-სებური გაბრაზება და ვაჟური „ძალადობა“: შესაძლოა ქართულმა სულმა აქაც იჩინა თავი. მოქანდაკემ იცის პლასტიური ქალურობა მარმარილოსი: მისი სახელიც გამოკვეთაში ნელსა და რბილს აღერსს ერთვის, — მაგრამ ხანდახან გინდა, რომ გახელებული ხვევნის რკალიც გაიხსნას.

6. ნიკო ფიროსმანაშვილი

გამოფენის გამმაგრებელი ნიკო ფიროსმანაშვილია. სიცოცხლე და შემოქმედება ამ ოსტატისა გიჟური ლეგენდაა. ის არ იცნობდა არც ერთ მხატვარს და ერთი მხატვარიც არ იცნობდა მას. ის იცნობდა სამიკიტნობს და კინტოები იცნობდნენ მას. გენიალობის თესლები თავისთავად იწვოდნენ და ინთებოდნენ მასში. იგი ხატავდა მიკიტნებისათვის და, — და დღესაც მრავალია გაბნეული მისი სურათები სადღაც დარბების ქვეშ. ცოცხალია — არავინ იცის;

მკვდარია — არავინ იცის. სახელიანიც არის და უსახელოც: პიროვნაცა და უპიროვნოც. ერთი კი ნამდვილია: საქართველოს შემოქმედებითი ძალა სიგიჟით ავარდა მასში. მისი აღმოჩენა ძმების ზდანევიჩების ესთეტიური საქმეა. ექვსი წელია ყვიროდენ მის შესახებ, — და აი, მათი ძახილი გამართლდა.

ფიროსმანაშვილი ოსტატობით საფრანგეთის საუკეთესო ოსტატებს შეედავება. მისი „დღეობა“ და „ქეიფი რთველის დროს“ — ეს პირდაპირ ჰომეროსის ეპოსის ნატეხია. ასეთი დიდი ტილო, ასეთი მრავალი დეტალებით, ასეთი რთული და მაგარი კომპოზიციით, ასეთი ბუნებითობით და თანვე ასეთი გამახვილებული ხელოვნურობით, ასეთი უბრალოებით და სიცოცხლით, — ასეთი ტილო ძვირად თუ ვისმე გადაუშლია. დაუფიქრებია მისი „ირემი“. ექსპრესსია აქ უზენაეს წერტილს აღწევს: თანვე სიცოცხლის ხალისი და მადლი. შეუდარებელია მისი „აღდგომის ბატკანი“: მას იგონებ ხოლმე დაღალული შთაბეჭდილებით: ბატკანის გამოხედვას ვერსად წაუხვალ და ათას რამეს გაგონებს იგი. შედევრია მისი „ნატურ-მორტ“-ი. უცნაურია ამ სახის შემოქმედება: საგნები და ნივთები ბუნებას მოცილებულნი არიან და ამისათვის ვითომ „მკვდარნი“.

მაგრამ ხელოვნების სფეროში სურათკმეფის ისინი რალაც სხვა სიცოცხლით. ექვსი წელია თუ ყოფილა მხატვარი ევროპაში, რომელიც არ დატყვევებულა „მკვდარ ბუნების“ ჯადონსური სიცოცხლით. ნიკო ფიროსმანაშვილმა არ იცოდა არც ერთი შკოლა და მინც შექმნა რამდენიმე „ნატურ მორტ“-ი ხსენებული „ნატურ მორტ“-ი (ტიკი ღვიწკით, ჭიქებით სავსე, თევზები და სხვ.) ისე ძლიერია და წმინდა „ხატულის“ თვალსაზრისით, რომ იგი არ ჩამოუვარდება არც ერთს ასეთი სახის ნაქნარს სეზანისას თუ მატისისას. საოცარია ის, რომ აქ აღარც პრიმიტივობა სჩანს. ნიკო ფიროსმანაშვილის ფენომენი ჯერ კიდევ არ არის სავსებით გახსნილი. გაიხსნება კი ოდესმე ეს საოცარი ლეგენდა?!

გამოფენაში მონაწილეობენ სხვებიც. მათი სტოლი სხვაა და მათზე ალბათ სხვები იტყვიან. აქ უნდა მოვიხსენო მხოლოდ ერთი მხატვარი, რომელსაც არაფერი გამოუფენია, მაგრამ მთელი თავისი ძალა შესწირა გამოფენას. ეს არის დ. შევარდნაძე. მისი თავადებული შრომა ქართული ხელოვნებისათვის საოცარია. რასაკვირველია აქ „მადლობა“ საქირო არაა.

ქვირფასო მკითხველო!

გრიგოლ რობაქიძის პიროვნების და შემოქმედების ანალიზი მომავლის საქმეა. დაბეჯითებით შემძლია ვანვაცხადო ამ უდიდესი შემოქმედის მიხილვითი ცოდნაც კი ნებისმიერი ლიტერატურათმცოდნისთვის დღესდღეობით მიუწვდომელია. გრიგოლ რობაქიძის პიროვნება და შემოქმედება კომპლექსურად მრავალ ასპექტში უნდა იქნეს გააზრებული — რობაქიძე — პოეტი, რობაქიძე — პროზაიკოსი, რობაქიძე — დრამატურგი, რობაქიძე — ლიტერატურათმცოდნე და თეორეტიკოსი, რობაქიძე — ფილოსოფოსი, რობაქიძე — თეატრმცოდნე, რობაქიძე — ხელოვნებათმცოდნე, რობაქიძე — ესთეტიკი, რობაქიძე — პოლემისტი, რობაქიძე — ქართული კინოს პიონერი, რობაქიძე — მთარგმნელი, რობაქიძე — განმანათლებელი, რობაქიძე — მოღვაწე...

ვფიქრობ, ეს ჩამოთვლაც მწირი და არახრულია. უახლოეს პერიოდში შევძლებთ მეტნაკლები სისრულით შევთავაზოთ მკითხველს გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება. მანამდე კი ქართული პერიოდისა ხშირად გამოაქვეყნებს გრიგოლ რობაქიძის აქამდე უცნობ ან სრულიად მიუწვდომელ ნაწარმოებებს.

„საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ გადაწყვიტა გრიგოლ რობაქიძის ის ნაწარმოებები გამოაქვეყნოს, რომლებიც უშუალოდ ხელოვნებასა და ესთეტიკას ეხება. ამ ნომერში ორი წერილი შემოვთავაზეთ „თეატრი როგორც რიტმი“, (გამოქვეყნებული ვაჟ. „ბარბაკაძე“, 1920 წ. 28 ხექტემბერი) და „ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა“. (ვაჟ. „საქართველო“, 1918 წ. № 99) „საბჭოთა ხელოვნების“ მომავალი მერვე ნომერიც გარკვეულწილად გრიგოლ რობაქიძის ენებებს დაეთმობა.



პორტრეტები გასკანის მინიატურაზე

ვადიმ სტარკი

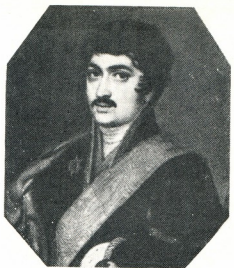
ბასმოცარი სინატიფითა და გემოვნებით შესრულებული მინიატურული პორტრეტები ქართველ მეფისწულსა და დედოფალს გამოხატავენ (აკვარელი, გუაში, ძვალი, 5,5X5, კონფიგურაცია რვაკუთხოვანი. ვაჟის პორტრეტზე მარჯვნივ წარწერილია: ზაცეპინი 1813, ქალი პორტრეტზე მარცხნივ — ზაცეპინი. სახელმწიფო რუსული მუზეუმი, შემოსულია ა. ძიჩკანცისაგან 1928 წ.). ქალი ეკატერინეს მცირე ჯვრის ორდენითაა გამოსახული, მამაკაცი — ანას I ხარისხის ორდენით. მარჯვენა მხარზე გადადებული. ყარყუმის ბეწვით გაწყობილი წითელი ბაფთიანი მუქ-ლურჯი სამოსი ხაზს უსვამს ვაჟის მეფურ ღირსებას. ახალგაზრდის ლამაზ ჰკვიანურ სახეს გარს ევლება მუქი წაბლისფერი ხვეული თმა. დედოფლის სამოსი, ღია ვარდისფერი შეფერილობისა, თეთრი მაქმანითაა გაწყობილი. მსუბუქი, გამჭვირვალე ლეჩაქი ესიტყვება მისი ნატურის სინაზეს, გამოხედვასა და შეუმჩნეველ გაღიმებაშიც რომ იხატება.

უცნობი ქართველი სამეფო წყვილის ეს აკვარელური პორტრეტები, როგორც აღვნიშნეთ, მიხეილ ზაცეპინის მიერ არის შესრულებული. მხატვრის ცხოვრების თარიღები უცნობია, ვინაიდან იგი გრაფ ნიკოლაი პეტრეს ძე შერემეტეივის ყმა იყო და სისტემური მხატვრული განათლება არ მიუღია. ფერწერას მას ასწავლიდა ასევე შერემეტეივის ყმა ნ. არგუნოვი. მასწავლებელ-

თან ერთად 1801 წელს ზაცეპინი ოსტანეინოს სასახლის შემკულობაზე მუშაობს. ნ. შერემეტეივის სიკვდილის შემდეგ მხატვარს „საკუთარი შრომით თავის რჩენის“ უფლება მისცეს, ხოლო 1818 წელს, გარდაცვლილის ანდერძის თანახმად, ყმობისგან გაათავისუფლეს.

შემორჩენილია მ. ზაცეპინის მიერ შესრულებული რიგი მინიატურული პორტრეტებისა. ჩვენთვის საინტერესო პორტრეტები სწორედ ამჟამად ცნობილ, ყველაზე ადრინდელ ნამუშევრებს მიეკუთვნება. ისინი 1813 წელსაა შესრულებული, — ზაცეპინი მაშინ ჯერ კიდევ ყმა იყო, თუმცა კი შეკვეთებსღებულ ობდა. პორტრეტები ხელმოწერილი და დათარიღებულია ავტორის მიერ, რაც აიოლებს მასზე გამოცხადულთა ვინაობის დადგენას.

განსაკუთრებით არ უნდა გვაოცებდეს პეტერბურგელი რუსი მხატვრის მიერ ქართველთა პორტრეტების შესრულება. ეს ფაქტი რუსულ-ქართული ურთიერთობის ჭრილშია საინტერესო. როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ პეტრე I დროს სახლდებიან მოსკოვში, შემდეგ კი პეტერბურგში, სახელგანთქმული ქართული საგვარეულოს წარმომადგენლები. ირანზე პეტრე I-ის გალაშქრების შემდეგ, მის მოკავშირე მეზობელთაგან შევიწროებული ქართველი მეფე და პოეტი ვახტანგ VI იძულებული გახდა 1724-1725 წლებში რუსეთში გადახვეწილიყო. ასე გაჩნდა ქართული გვარე-



ბიდან გადაკეთებული რუსული გვარები — დადიანოვი, ბარათაევი, შალიკოვი, თურქესტანოვი და სხვ. მაგრამ ქართველებს არ გაუწყვეტიათ კავშირი სამშობლოსთან. მოსკოვში გადავიდნენ ქართული კულტურის საუკეთესო წარმომადგენლები, რომლებიც ვახტანგ VI-ის კარზე იყვნენ. ამჟამად მოსკოვში არსებობს ქართული ახალშენის მუზეუმი, რომელიც ორი ხალხის უძველეს კულტურულ ურთიერთობას ცხადყოფს.

XIX საუკუნის დასაწყისს რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობაში ახალი ელფერი შემოაქვს. როგორც ცნობილია, 1801 წლის სექტემბერში გამოქვეყნდა რუსეთთან საქართველოს შეერთების მანიფესტი. მის თანახმად ცარიზმის ყველა არაკეთილმოსურნე რუსეთში იგზავნებოდა. ასე ამგვარად, პირველ რიგში ძალდატანებითი ემიგრაციით იქნენ გადასახლებულნი რუსეთში ბაგრატიონთა სამეფო დინასტიის წარმომადგენლები და მათი თანამოაზრეები. ისინი რუსეთის სხვადასხვა ქალაქში დაასახლეს, პირველ რიგში კი პეტერბურგსა და მოსკოვში. გაერთიანდა ქართული ემიგრაციის რამდენიმე თაობა. პეტრეს დროის ქართველ ემიგრანტთა მემკვიდრეებს შორის ბაგრატიონთა გვარიდან რუსეთში ყველაზე

ცნობილი იყო ვახტანგ VI-ის ძმის შვილიშვილი გენერალი პეტრე ივანეს ძე ბაგრატიონი. შემდგომში თავიანთი ოჯახებით რუსეთში ჩავიდნენ ერეკლე II და გიორგი XIII შვილები. სწორედ მათ შორის უნდა ვეძიოთ მ. ზაცეპინის მინიატურებზე წარმოსახული უცნობები ანასა და ეკატერინეს ორდენებით.

1813 წელს დაჯილდოებულთა სიაში შეტანილია ათი ქართველი მეფისა და თავადის ასული, რომლებსაც ეკატერინეს მცირე ჯვრის ორდენი უბოძეს. ეს ორდენი ამშვენებს მინიატურაზე გამოსახულ უცნობ ქალსაც. ეს იყო მხოლოდ ქალთათვის განკუთვნილი ორდენი, რომელიც 1713 წელს დააფუძნეს.

იმისათვის, რომ გაგვეგო ათი დაჯილდოებული ქალიდან ვინ გამოსახა ზაცეპინმა, უნდა შეგვეტყო უცნობი მანდილოსნის ქმრის ვინაობა. ანას I ხარისხის ორდენით 1813 წელს დაჯილდოებულთა შორის ცოლიანი მხოლოდ ორი მეფისწული აღმოჩნდა. ესენი იყვნენ თეიმურაზ გიორგის ძე და ფარნაოზ ერეკლეს ძე ბაგრატიონები. პირველი — საქართველოს უკანასკნელი მეფის გიორგი XIII შვილი, მეორე — ერეკლე II-ისა, ორივე 1811 წელს დაჯილდოვდა ანას ორდენით. თეიმურაზის მეუღლეა — დედოფა-



ელენე ამილახვარი-ბაგრატიონი

თეიმურაზ ბაგრატიონი

ლი ელენე, ფარნაოზის მეუღლე — დედოფალი ანა.

მეფის რუსეთის წინააღმდეგ ამბოხების თაოსნობისთვის ფარნაოზ ერეკლეს ძე 1805 წელს ვორონეჟში გადაასახლეს, სადაც 1913 წლამდე ცხოვრობდა. ამ წელს მას ოცდათვრამეტი შუესრულდა. პორტრეტზე გამოსახული უცნობი პირი უფრო ახალგაზრდაა. ამ გარემოებამ ჩვენი ყურადღება თეიმურაზ გიორგის ძეზე შეაჩერა.

თეიმურაზი 1782 წელს დაიბადა და პორტრეტის შექმნისას იგი ოცდათერთმეტი წლისა უნდა ყოფილიყო. გიორგი XIII-ის უმცროსი ვაჟი გამოსახულ პირს უფრო ესადაგებოდა. მისი მეუღლე ელენე ოთარის ასული, ცნობილი საგვარეულოს, ამილახვართა შთამომავალი იყო.

თეიმურაზ გიორგის ძის პორტრეტის მოძიებაში დაგვეხმარა თბილისში, 1976 წელს რუსულ ენაზე გამოცემული მ. გორგიძის წიგნი „ქართველები პეტერბურგში“. მასში დაბეჭდილია უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებული თეიმურაზის მინიატურული პორტრეტი. ამ ორი მინიატურის შედარებამ საბოლოოდ დაგვარწმუნა იმაში, რომ ზაცეპინმა ბა-

გრატიონთა სწორედ ამ წარმომადგენლის პორტრეტი დახატა. დასაზუსტებელი დაგვრჩა თეიმურაზ გიორგის ძის პეტერბურგში ყოფნის დრო.

ქართველმა სწავლულმა მ. ქავთარიამ მიგვითითა ვ. შარაძის წიგნზე „თეიმურაზ ბაგრატიონი“, რომელშიც არა მხოლოდ თეიმურაზის პორტრეტია გამოქვეყნებული, არამედ მისი მეუღლისაც: ავტორი აღნიშნავს, რომ მედალიონის ორივე მხარეს უცნობი მხატვრის შიერ მეუღლენი არიან გამოსახული. ამ მედალიონის ფოტოასლები საქართველოს ხელოვნების მუზეუმშია დაცული. გამოსახულებათა შედარება ზაცეპინის ნამუშევრებთან გვარწმუნებს, რომ მხატვარმა სწორედ თეიმურაზი და ელენე გამოხატა. დარაც უფრო საგულისხმოა, ვფიქრობთ, ქართული მედალიონის პორტრეტები ზაცეპინისეული ნამუშევრების რეპლიკებია. ამას განსაკუთრებით ნათელყოფს დედოფლის გამოსახულება, რომელზეც არა მხოლოდ საერთო რაკურსი და სახის გამომეტყველება მეორდება, არამედ — ვარცხნილობისა და კაბის დეტალებიც.

რუსეთთან საქართველოს შეერთების გამო პროტესტის ნიშნად

მეფის წული თეიმურაზი 1803 წელს სპარსეთში წავიდა, სადაც შახის ფაქ-ალი ხანის დახმარების იმედი ჰქონდა, მაგრამ, იმედგაცრუებული, შვიდი წლის შემდეგ ტფილისში ბრუნდება და ოჯახთან ერთად პეტერბურგს მიემგზავრება. შემორჩენილია ამ მოგზაურობის დღიური — 1810 წლის 16 ოქტომბრიდან 1811 წლის 12 იანვრამდე. თეიმურაზის ყურადღებას იმსახურებს რუსი ხალხის წეს-ჩვეულებანი, რუსეთის ქალაქების ღირსშესანიშნაობანი. ვხად იგი ჩერდება ტულაში, სადაც ცხოვრობს მისი ძმა, მეფისწული იულონი, აღწერს აქაურ ცნობილ იარაღის ქარხანას.

თეიმურაზის სახლი პეტერბურგში ქართული ახალშენის ცენტრად იქცა. მეფისწული აგროვებს ძველ ხელნაწერებს, მონეტებს, ხელოვნების ნაწარმოებებს და ქართველი ხალხის სხვა რელიკვიებს; რუსულიდან, სპარსულიდან, ფრანგულიდან ქართულ ენაზე თარგმნის მრავალფეროვან ლიტერატურას, წერს თხზულებას „ისტორია დაწყებითგან ივერიისა, ესე იგი გეორგიისა, რომელ არს სრულიად საქართველოჲსა“.

თეიმურაზი გვევლინება პუშკინის ქართულ ენაზე მთარგმნელადაც, — 1830 წელს იგი თარგმნის „ანგელოზს“. „პუშკინი ვერ იფიქრებდა, — წერს პროფესორი კ. დონდუა, — რომ 1830 წელს, პეტერბურგში, მეფისწულ თეიმურაზის ალბომში, იმერეთის მეფის სოლომონის კრამოლური ლექსების გვერდით, გაჩნდებოდა მისი „ანგელოზი“. სულ რამდენიმე წლის შემდეგ კი ამავე ალბომში მას დაეთმოთა საპატიო ადგილი. დაინტერესებიან მისი პირადი ცხოვრებითაც კი, წვრილმანებამდე, კომეტისა და მისი გრძელი კულის ანეკდო-

ტის მსგავსად“. ეს ციტატა მოიტანა ციტიან ტაბიძემ მოსკოვში, სსრკ დიდ თეატრში გამართულ პუშკინის გარდაცვალების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო საღამოზე. თეიმურაზმა თარგმნა რუსეთის პირველი პოეტის სხვა ლექსიც — „ო, მუზავ, მგზნებარე სატირისა“. თეიმურაზის ალბომში შემონახულია მისთვის მახლობელი ადამიანის სოლომონ რაზმაძის თარგმანებიც — „გამოღვიძება“, „წინასწარმეტყველი“, „დემონი“, აგრეთვე ფრაგმენტები „ძმები-ყაჩაღებისა“ და „ევეგენი ონეგინისა“. კავკასიისადმი პუშკინის ინტერესმა ღრმა გამოძახილი ჰყოვა იმ პოეტთა შორის, რომლებსაც შესაძლებლობა ჰქონდათ ორიგინალში გაცნობოდნენ მის შემოქმედებას. სწორედ რომანტიკული პუშკინისეული ლირიკა აღმოჩნდა მათ სულთან განსაკუთრებით თანხმიერი, და პუშკინის დამფასებელ პირველ ქართველად თეიმურაზ ბაგრატიონი გვევლინება.

არ არის გამორიცხული, რომ პეტერბურგის მაღალი წრის საზოგადოების სახლებში, როგორც იყო, მაგალითად, აბამელეკ-ლაზარევის ბინა, სადაც ქართველები იკრიბებოდნენ ხოლმე, ისინი ერთმანეთს ზედებოდნენ. ცნობილ წიგნის „პუშკინი საქართველოში“ ავტორი ი. ენიკოლოფოვი წერს: „აბამელეკის სახლში პუშკინი შეიძლებოდა შეხვედროდა ბევრ ცნობილ ქართველს, მათ შორის მეფისწულ დავითს, მის ძმას თეიმურაზს, რომელსაც ეკუთვნის პუშკინის ლექსების პირველი თარგმანი ქართულ ენაზე“.

თეიმურაზმა მრავალმხრივ შეუწყო ხელი საქართველოსადმი, მისი კულტურისადმი რუსების ინტერესს. 1837 წელს პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიამ იგი თავის საპატიო წევრად აირჩია. ამრიგად, თეიმურაზ ბაგრატიონი

პირველი ქართველი აკადემიკოსია.

ცნობილმა მეცნიერმა მარბროსემ მის მიერ ფრანგულ ენაზე თარგმნილი „ფეფისტყაოსანი“ თეიმურაზს უძღვნა. როგორც რ. ორბელი წერს, „მუდმივმა ურთიერთობამ თეიმურაზს ბაგრატიონთან, რომელსაც მ. ბროსე თავის ერთ-ერთ მასწავლებლად თვლიდა, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართველოლოგიაში. თეიმურაზის გარდაცვალების შემდეგ მისი პირადი მდიდარი ბიბლიოთეკა, თანახმად ანდერძისა, მეცნიერებათა აკადემიას გადასცა მისმა მეუღლემ, ელენე ოთარის ასულმა. ეს დანატოვარი, რომელიც 212 ხელნაწერს და ნაბეჭდ გამოცემებს შეიცავს, ლენინგრადშია დაცული.

თეიმურაზ გიორგის ძე ვარდაიცივალა პეტერბურგში, 1846 წელს, სამოცდათოთხმეტი წლისა, დაკრძალულია საგვარეულო აკლდამაში, ალექსანდრე ნეველის ლავრაში, მისი მეუღლე ელენე, რომელიც ოცი წლის შემდეგ აღესრულა, აქვეა დაკრძალული.

თეიმურაზ ბაგრატიონისა და მისი მეუღლის ცხოვრებამ ძირითადად რუსეთში გაიარა. პეტერბურგში მათ ქართველი და რუსი მეგობრების ახალი წრე შეიძინეს, მოიპოვეს აღიარება. აქ არის შესარულებული მათი პორტრეტები; ყმა შხატვრის მიხეილ ზაცეპინის მიერ. ამ წყვილის ძალზე ძუნწი იკონოგრაფია შეივსო ახლად აღმოჩენილი პორტრეტებით, რომლებიც 1928 წელს ა. ძიქანაცის შემკვიდრემ რუსულ მუზეუმს გადასცა.

როგორ უნდა მოხვედრილიყო ეს პორტრეტები პოლონური წარმოშობის ოჯახში?

მინიატურის ბოლო მფლობელის ბაბუა, გენერალ-ლეიტენანტი იოსებ გედეონის ძე ძიქანაცი (1803-1868), როგორც ეს მისი

ერთ-ერთი შთამომავლისაგან შევითქვით, დაქორწინებული იყო ქართველ თავადის ასულზე. მელთანაც შეიღებოდა არამხოლოდ ამ ქალის და, გენერალ გრაფ ი. სიმონიჩის (ასევე პოლონური წარმოშობის) მეუღლე ყოფილა. პუშკინს გრაფი მოხსენიებული ჰყავს მოთხრობაში „მოგზაურობა არზრუმში“. ცნობილია, რომ 1829 წელს სიმონიჩი, მაშინ პოლკოვნიკი, როგორც სარდალი ქართული გრენადერთა პოლკისა, პოეტთან ერთად ესწრებოდა არზრუმის აღებასთან დაკავშირებულ წვეულებას. გასარკვევი გახდა გრაფ სიმონიჩის მეუღლის ქალიშვილობის გვარი. სიმონიჩის მეუღლე ელენე ოთარის ასულის დეიძლი და ყოფილა, ე. ი. თავად ამილახვარის ასული. გამოდის, რომ ძიქანაცის პირველი მეუღლეც ამილახვარი იყო. რამდენადაც თეიმურაზს და ელენეს შემკვიდრეები არ ჰყავდათ, მათი ოჯახური რელიკვიები ნათესავების საკუთრება გახდა. ასე მოხვდა მინიატურული პორტრეტები ძიქანაცების ოჯახში. ვინც ბაგრატიონთა გამოსახულებანი რუსულ მუზეუმს გადასცა, უკვე აღარც იცოდა ვინ იყვნენ გამოხატულნი მათზე, თუმცა კი ლეგენდები რომელიდაც თავადის ასულების შესახებ თაობიდან თაობას გადაეცემოდა.

რუსული სახვითი ხელოვნების უმდიდრეს განძისადაც იწინაბა ქართველი მეფისწულისა და დედოფლის პორტრეტები, როგორც დასტური ორი კულტურის უძველესი კავშირისა, რომლის განმტკიცებაში XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ესოდენი წვლილი შეიტანა თეიმურაზ ბაგრატიონმა.

ქართველთა პორტრეტები ბოროვიკოვის შემოქმედებაში

რემ დავილოვი

მეთვრამეტე საუკუნე რუსული მხატვრობის ისტორიაში „პორტრეტის საუკუნედაა“ ცნობილი. XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე მოღვაწეობდა ამ უნარის ფერწერის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი ვლადიმერ ბოროვიკოვსკი, რომლის ხელოვნება ხასიათდება არა მხოლოდ ვირტუოზული ტექნიკური ოსტატობით, არამედ ტილოზე გამოხატული პი-

როვნების ინდივიდუალური და ხასიათების იშვიათი უნარითაც.

გასულ, 1987 წელს, 230 წელი შესრულდა ბოროვიკოვსკის დაბადებიდან. იგი 1757 წელს დაიბადა უკრაინის ქალაქ მირგოროდში, კაზაკის ოჯახში. ბავშვის შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლენაში დიდი როლი შეასრულა იმან, რომ მამამისი და ძმები მხატვრები იყვნენ, ხატოწერაში მუშაობდნენ. თვითონაც რელიგიურ ფერწერაში მოსიწვა ძალები. ღვთისმშობლისა და ქრისტეს ხატები და მწყები მხატვრის ყველაზე ადრინდელი ნამუშევრებია.

ვ. ბოროვიკოვსკი.

საქართველოს კათალიკოსის ანტონ მეორის პორტრეტი



შესაძლოა მომავალ მხატვარს თავისი იშვიათი ნიჭი მხოლოდ ამ სფეროსათვის მოეხმარებინა და აქაც დაეტოვებინა თავისი ხელოვნების კვალი, რომ არა ერთი საგანგებო შემთხვევა, რამაც ბოროვიკოვსკის შემოქმედებითი გზას სულ სხვაგვარად წარმართა.

1787 წელს, ყირიმში მოგზაურობის დროს ეკატერინე მეორემ გზად მირგოროდში გაიარა. იმპერატორი ქალის მისაღებად განკუთვნილი სახლისათვის ბოროვიკოვსკის სურათები შეუკვეთეს. მხატვარმა შექმნა ალგორითული ნაწარმოებები, რომლებშიც ეკატერინე გამოხატა მთესველისა და პეტრე პირველი — მხენელის სახით. ეკატერინე მოიხიბლა ნამუშევრებით, გაეცნო ავტორს და ბოროვიკოვსკის ურჩია პეტერბურგში წასულიყო სასწავლებლად.

პეტერბურგში, სამხატვრო აკადემიაში ოცდაათი წლის ბოროვიკოვსკი ვერ მოხვდა. ვარაუდობენ, რომ თავდაპირველად შევირდად მუშობდა იმ დროის სახელგანთქმულ პორტრეტისტთან ა. ლევიციისთან, ხოლო მოგვიანებით, როცა რუსეთში ჩამოვიდა ავსტრიელი მხატვარი ა. ლამპი, ჩამდენიმე წელიწადს მის სახელოსნოში იმალლებდა ოსტატობას. პეტერბურგიდან გამგზავრებისას ლამპიმ თავისი სახელოსნო საყვარელ შევირდს დაუტოვა.

როგორც მხატვარმა-პორტრეტისტმა, ბოროვიკოვსკიმ მალე უდიდესი ავტორიტეტი მოიპოვა. იმპერატორის ოჯახის წევრები და რუსეთის წარჩინებული თავადაზნაურობა მას უკვეთავდნენ პორტრეტებს. 1795 წელს მხატვარს უკვე აკადემიკოსის წოდება მიეკუთვნა, 1802 წელს კი — პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის მრჩევლისა.

ბოროვიკოვსკი ავტორია მრავალი ბრწყინვალე ტილოსი, რომლებზეც აღბეჭდილი არიან მისი თანამედროვენი. იგი ერთ-ერთი იმ რუს მხატვართაგანია, ვის შემოქმედებაში ვხვდებით იმხანად რუსეთში მცხოვრებ ქართველთა პორტრეტებსაც. მხატვარი არა მარტო პირადად იცნობდა, არამედ მეგობრობდა კიდევ დასავლეთ საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქ ანტონ მეორესთან (ერისკაცობაში თეიმურაზ ბაგრატიონი). 1783 წელს ერეკლე მეორემ იგი პეტერბურგს გაგზავნა, სადაც წმინდა სინოდმა ანტონი წმინდა ნუნოს ტაძრის ეპისკოპოსად აირჩია. 1788 წლიდან ანტონ მეორე დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსია, ხოლო 1811 წელს ეკლესიამ რუსეთში გაიწვია. ცხოვრობდა ნიჟნი-ნოვგოროდში (ამჟამად ქ. გორკი), სადაც გარდაიცვალა და აქვეა დაკრძალული. ანტონ მეორე პორტრეტზე აღ-

ბეჭდილია სასულიერო სამოსელით, რომელიც ამოქარგულია ოქრომკედლითა და თვალმარგალიტით. მკერდს უმშვენებს საპატიო-ჯილდო — წმინდა ანდრიას ორდენი. ერთი შეხედვით, პორტრეტი მკაცრია და კანონიკური, მაგრამ სახე დახასიათებულია დიდი სიმართლით. ამ ადამიანის შინაგან სამყაროს ავლენს მისი ჰკვიანი, კეთილი თვალები, მარჯვენა აწეული ხელით იგი თავის სამწყსოს აკურთხებს. პორტრეტში ყოველი დეტალი ვირტუოზული ოსტატობითაა ამოწერილი.

სურათი, რომლის ზომაა 94,5X 73,5 სმ. დაცულია ტრეტიაკოვის გალერეაში, შექმნილია კოლექციონერ ბიკოვისაგან 1882 წელს. ტილოს მარცხნივ, ქვემოთ აწერია: დაბატა ვ. ბოროვიკოვსკიმ 1811 წელს. როგორც ბოროვიკოვსკის ნაწარმოებთა კატალოგშია აღნიშნული, თბილისში მცხოვრებ ს. თუმშალიშვილს აქვს ამ

ვ. ბოროვიკოვსკი.

ს. ლაშქარევის
პორტრეტი



პორტრეტის ძველი, მაგრამ კარგი ხარისხის ასლი, რომელიც 1969 წელს შეუძენია ვინმე მამაცევასავან.

მჭიდრო მეგობრობა აკავშირებდა მხატვარს იმ დროის მოღვაწესთან ს. ლაშქარევიანთან (1739-1814), რომელიც ქართველი თავადაზნაურობის, ბიბლიურების გვარს ეკუთვნოდა. დიპლომატიურ სამსახურში იგი დაწინაურდა ეკატერინე მეორის დროს. კარგად იცოდა რუსული და ქართული ენები, შეისწავლა აგრეთვე ფრანგული, იტალიური, ბერძნული (ძველი და ახალი) და სომხური ენები. დიპლომატიური დავალებებით არაერთგზის ყოფილა კონსტანტინოპოლში, მონაწილეობდა რუსეთ-თურქეთის იასის მოლაპარაკებაში და სამოილოვთან და დერიბასთან ერთად რუსეთის სახელით ხელი მოაწერა იასის 1791 წლის საზავო ხელშეკრულებას. პაველ პირველის დროს დაინიშნა საგარეო საქმეთა სახელმწიფო კოლეგიის აზიის დეპარტამენტის ხელმძღვანელად, იგი იყო რუსეთთან საქართველოს შეერთების ღონისძიებათა მონაწილე.

ბოროვიკოვსკის მიერ შესრულებული ლაშქარევის პორტრეტი შესანიშნავად გამოხატავს ამ აღმაინის პიროვნებას. ტილოზე იგი საპარადო ფორმაშია, ამშვენებს ორდენები, მედლები, ყველაფერი შემკულია ოქროთი, ძვირფასი თვლებით. ბოროვიკოვსკისათვის ნიშანდობლივი მალაღი ოსტატობით დაწერილი ამ პორტრეტის ზომაა 86,5X67,5. ქვეჩარჩოზე წარწერილია: დაბატა ბოროვიკოვსკიმ 1811 წელს. აქვე, მარჯვენა მხარეს მიწერილია: ეკატერინესდროინდელი დიპლომატის ლაშქარევის პორტრეტი.

დედანი ინახება ოდესის სახელმწიფო სამხატვრო გალერეაში. მანამდე იგი პეტერბურგში პ. ს. ლაშქარევის კოლექციაში იყო.

რატომ ვახდა სადღესოდ ასე აქტუალური ლაპარაკი იმის თაობაზე, რომ კომპლექსური კვლევის გარეშე შეუძლებელია აღზრდისა და განათლების მეთოდების განახლება? ტრადიციული მეთოდების განახლების აუცილებლობა კი ძალზე თვალსაჩინოა არა მარტო ცალკეულ დარგობრივ პედაგოგიკებში, არამედ საერთო, ზოგად პედაგოგიაში. დარგობრივი პედაგოგიის „უკმაობამ“ კარგახანია იჩინა თავი, თუმცა პრაქტიკოს-პედაგოგთა მრავალგვარმა ემპირიულმა მცდელობამ საერთო სტრატეგიას ვერაფერი უშველა და ასეც დარჩა ცალკეულ „პარტიზანულ“ ჩარჩოებში. რატომ უჭირს პედაგოგიკას (განსაკუთრებით დარგობრივს) თეორიული განვითარება — ეს დილემა მიუხედავად ამ ბოლო წლების გარკვეული თეორიული ინტენსიურობისა, როგორც ჩანს, კიდევ კარგა ხანს გადაუწყვეტელი იქნება.

კვლავ ვუბრუნდებით კომპლექსური კვლევის „ყოვლისშემძლებობას“. იგი მოდა არ არის, რადგან თავად საგანი, რომელსაც აღზრდა-სწავლება ეწოდება, მრავალგანზომილებიანი სტრუქტურაა, სისტემა, რომელშიც ცალკეული განზომილების შეცვლა ან ამოვარდნაც არღვევს ამ სტრუქტურის შინაგან ბუნებას. მაშასადამე, ამ სტრუქტურამ რომ იმუშაოს, საჭიროა მისი კარგი ცოდნაც და თუ იგი ვახსნილი სტრუქტურაა, ახალი პარამეტრების შემოსვლისა და მისი ზემოქმედების მეთვალყურეობაც უნდა იყოს ჩვენს მიერ შესაძლებელი. ეს ყველაფერი, ცხადია, თეორიული პედაგოგიის საქმეა იმდენად, რამდენადაც ის რეალისტური აღმოჩნდება პრაქტიკისათვის.

„რეალისტურს“ იმიტომ ვლაპარაკობთ, რომ პედაგოგიის თეორიულ მცდელობაში დღეს უფრო მეტია დეკლარაციული შედეგები, ან ხელოვნურად შექმნილი მოდელები, რომლებიც უფრო უშლის ხელს აღნიშნული საკითხის გადაწყვეტას. მაგრამ სადღესოდ გააქტიურებულ თეორიულ-კომპლექსურ „მოძრაობას“ პედაგოგიაში თუ დარგობრივ მეთოდებში ზოგადად მაინც სარგებლობა მოაქვს — ადრე თუ გვიან რაციონალური მარცვლი დაკრისტალდება. ყოველ შემთხვევაში, ამ სფეროსათვის დამახასიათებელ „მცო-

მუსიკალური განათლების სოციოლოგიური

ასპექტისათვის

ინგა ბახტაძე

ცავ ემპირიზმს ანალიზისა და სინთეზის უნარი შეემატება, მაშინ, საფიქრებელია, პაერში არ გამოიკიდება დეკლარაციული დარწმუნებანი — «Советская музыкальная педагогика сначала своего существования глубоко восприняла бесценный капитал марксистско-ленинской философии и развивалась на этой основе»¹.

ან კიდევ ამ ტიპის დეკლარაციული რეკომენდაცია: «Ни один грамотный педагог не может обойтись без знания диалектического материализма, как науки о наиболее общих законах движения природы, общества и мышления»².

ამიტომაც ისევ და კვლავ მეორდება ზემო-მოტანილის გვერდით პარადოქსულად გაჩენილი მტკიცება: «И именно поэтому в настоящее время с особой ясностью возникла проблема разработки частнодидактического комплексного метода музыкальной педагогики»³.

კერძოდ დაქტიკური კომპლექსური მეთოდი სამუსიკო პედაგოგიაში როგორც დღეს, ისე ყოველთვის იყო საჭირო, არსებობდა კიდევ შესანიშნავი პედაგოგების მთელი პლეადების მოღვაწეობაში. უამისოდ როგორ გამოიწრობოდა საბჭოთა საშემსრულებლო სკოლის მაღალი და ჭეშმარიტად ღირსეული პრესტიჟი. საქმე ამ კომპლექსური მეთოდების სადღეისო „შექმნა“ კი არ არის, პრობლემა ისაა — რატომ სუსტდება ჩვენს თვალწინ სამუსიკო-პედაგოგიური ტრადიციული ღირებულებების ზეგავლენა სამუსიკო აღზრდის პროცესებზე, რატომ აკლდება მუსიკოს-პედაგოგთა დიდძალ არმიას ასეთი სისწრაფით თავისი პოტენციალი, რატომ ქვეითდება პირდაპირი პროპორციულობით ღირებულებების ორიენტაცია (აქსიოლოგიური მოტივი) მუსიკალური აღზრდისადმი სოციალურ ფსიქოლოგიაში? აი, აქ კი, ნამდვილად იკვრება წრე კომპლექსური კვლევის აუცილებლობისა, რომელმაც უნდა გაარკვიოს 1. რა სჭირდება სამუსიკო პედაგოგია, რომ ასწიოს დაქვეითებული ორიენტაცია და 2. რა სჭირდება სოციალურ ფსიქოლოგიას დღევანდელ პროცესებში, სწორი ადგილი რომ მიუჩინოს სამუსიკო აღზრდის პრობლემას.

დამსული კითხვები მოითხოვს მუსიკალური აღზრდის სოციოლოგიური ასპექტების გამოკვლევას, ან შეიძლება ასეც ვთქვათ: მუსიკალური აღზრდის სოციოლოგიას, როგორც დარგობრივ მონაკვეთს, გარკვეული ადგილი უნდა მიეჩინოს აღზრდის სოციოლოგიის სფეროში.

განათლების სოციოლოგია გამოყენებითი სოციოლოგიის ის სპეციალური სფეროა, რომელიც განათლების სისტემას სწავლობს როგორც სწორედ სოციალურ ინსტიტუტს, სწავლობს ამ სისტემის ურთიერთკავშირს საზოგადოების საწარმოო ძალებსა და წარმოებით ურთიერთობასთან, მის სოციალურ-კლასობრივ აღნაგობასთან, პოლიტიკასთან, კულტურასა და მეცნიერებასთან. ამგვარად, სოციოლოგიური მიდგომის მთელი არსი ის არის, რომ ჯერ ერთი — განათლების სისტემას იგი განიხილავს როგორც ერთიან სტრუქტურას (ე. ი. ზოგადის და პროფესიულის, დასწრებულის, დაუსწრებელი, და საღამოს სწავლების, საშუალო და უმაღლესი განათლების და ა. შ.) და მეორე — განათლების სისტემა განიხილება საზოგადოების სისტემა განიხილება საზოგადოების სისტემა განიხილება საზოგადოების

დობრივი განვითარების კონტექსტში. მაშასადამე, განათლების სოციოლოგია სწავლობს, ერთი მხრივ, საზოგადოების მიმართებას განათლების სისტემასთან და, მეორე მხრივ — საკუთრივ განათლების სისტემის სოციალურ არსს, მის სოციალურ ფუნქციას. განათლების სოციოლოგია ადგენს ამოსავალ პრინციპს — საზოგადოების ზემოქმედება, მისი მიმართება განათლების სისტემასთან მთავარი და გადამწყვეტია, განმსაზღვრელია. ამიტომ მთავარი პოსტულატი, რომელიც ამოსულია განათლების სოციოლოგიის მეთოდოლოგიიდან, ასეთია: როგორცაა საზოგადოება, როგორცაა საზოგადოებრივი ურთიერთობის სტრუქტურა, ასეთივეა განათლების სისტემაც. მაშასადამე, არა განათლების სისტემა ქმნის საზოგადოებას, მისი ურთიერთობის პრინციპებს, არამედ პირაქით, საზოგადოება წარმოშობს განათლების სისტემას და თავისი პრინციპებისა და მიხედვით ზემოქმედებს მასზე.

ჩვენი სახელმწიფოებრივი სისტემის თავისებურება აყალიბებს სახალხო განათლების სტრუქტურას, ამ სტრუქტურის მორალურ (ყველასათვის მისაწვდომობა) და მატერიალურ (უფასო სწავლება) ბუნებას. ცხადია, ჩვენი განათლების სისტემის სოციალური ფუნქცია განსხვავებულია კაპიტალისტური საზოგადოების განათლების სისტემისაგან, მაგრამ მათ შორის საერთოც არსებობს (შეფარდება საერთოსი პროფესიულთან, საშუალოსი უმაღლეს განათლებასთან, დარგობრივი დიფერენციაცია და ინტეგრირების ტენდენციები და სხვ.). შეფარდებითი დამოუკიდებლობა განათლების სისტემისა ვლინდება იმაშიც, რომ ამ სისტემას შეუძლია ჩამორჩეს ხოლმე საზოგადოების მოთხოვნილებებს, ან პირაქით, ერთგვარად გაუსწროს სოციალურ მოთხოვნილებებს.

არსებითი მნიშვნელობა აქვს განათლების სოციოლოგიისათვის იმის შესწავლას, თუ როგორი უქუქმედება გააჩნია საზოგადოებაზე განათლების სისტემას. განსაკუთრებით: იმიტომ, რომ ეს სისტემა არამარტო ანაწილებს ცოდნის სახეობებს, ფორმებს ადამიანთა შორის, არამედ თვითონ ადამიანებს „ახარისხებს“ „რგოლებად“ საკუთრივ სოციალურ სტრუქტურაში. აქედან გამომდინარე, საზოგადოების სოციალური სტრუქტურა გარკვეულ სახეცვლილებას განიცდის.

ამდენად, როდესაც დღეს მთელი სიციხადით დგება საკითხი სამუსიკო განათლების ზოგიერთ გადაუჭრელ, საჭიროებაზე: მხარეებზე, არა მარტო უნდა გათვალისწინდეს განათლების სოციოლოგიის პრობლემები, არამედ საკუთრივ სამუსიკო განათლების საკითხთა ძიებები ღრმად და მრავალმხრივად უნდა შეუერთდეს სოციოლოგიურ ძიებებს, გაფართოვდეს ცკლევის მეთოდები სწორედ ამიტომ წამოიწევა აუცილებლობა სამუსიკო განათლების (ეს იქნება მუსიკალური პედაგოგია, კერძო მეთოდები, საშემსრულებლო ესთეტიკა თუ სხვა მხარეები) პრობლემების ცკლევა-ძიება საზოგადოებრივ პრაქტიკასთან მიმართებაში და სოციალური ასპექტების ფართო ჩართვა საკვლევ სფეროში.

სწორედ ეს აუცილებლობა იჩენს თავს ჩვენში სამუსიკო განათლების შემდგომი განვითარებისათვის აქტუალურ პრობლემაში — მუსიკოს-პროფესიონალის თანამედროვე მოდელის ფორმირებაში. ეს პრობლემა კი, თავის მხრივ, მთელი რიგი პრობლემების შემცველია, რომელთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია ზოგადი და პროფესიული განათლების ურთიერთშეთანხმების, ურთიერთგაპირობებულობის საკითხი. ცოდნის სხვა დარგებში (ეს იქნება ტექნიკური თუ ჰუმანიტარული დარგები) ეს პრობლემა ასე თუ ისე სტრუქტურულად უფრო მარტივად გადასაჭრელია — მხედველობაში გვაქვს საშუალო და უმაღლესი სკოლების რგოლების ურთიერთში გარდამავლობა რაღაც სხვა, საშუალო, შემეართებელი რგოლის გარეშე. სამუსიკო განათლების სპეციფიკა გაცილებით ართულებს ამ „გარდამავლობის“ სტრუქტურას, რადგან აუცილებლად საჭიროა მათ შორის შემეართებელი რგოლი საშუალო პროფესიული რგოლის სახით. ესე იგი სამუსიკო განათლების სფეროსათვის წარმოიშობა მისი სპეციფიკის განმაპირობებელი აუცილებელი ელემენტი — მემკვიდრეობითობა (რუსულ ენაზე „მემკვიდრეობითობა მუსიკალური განათლების სტრუქტურაში“ უფრო ერთნიშნად ასახავს საგანს, რაც ქართულ პირდაპირ თარგმანში — „მემკვიდრეობითობა“ იკარგება).

მაშასადამე, სამუსიკო განათლების საერთო სოციალურ სტრუქტურაში განათლების ოპტიმალურად დამუშავებული სტრატეგია

ეარსებოთეს პრობლემად იქცევა, რადგან სწორედ ამ სტრატეგიაში უნდა გადაწყვიტოს „მემკვიდრეობითობის“ შინაარსი, რომელმაც საბოლოოდ უნდა მოგვეცეს კიდევ შედეგების ხარისხი. დღეს ეს „შედეგების ხარისხი“ ვახ- და მრავალმხრივი მსჯელობის საგანი, წარმო- ქმნა რა ახალი გზების ძიების აუცილებლობა. სწორედ ახლა ვახდა თვალსაჩინო ის, რომ საჭიროა ახლებურად გაიყოს, დაისაზღვროს სამუსიკო სწავლების სტრატეგია საშუალო სამუსიკო შეიღწლიანი სწავლების, საშუალო სპეციალური პროფესიული ოთხწლიანი სწავ- ლებისა და ბოლოს, სპეციალური უმაღლესი სწავლების სისტემაში, მათ შორის ყველა- ზე პრობლემურია 1. სამუსიკო სპეციალური სკოლა — შეიღწლელი, რომელიც ერთ- მხრივ, პროფესიული მუსიკალური განათ- ლების პირველი და აუცილებელი საფეხუ- რია, ხოლო მეორე მხრივ, ზოგადი მუსიკა- ლურ-ესთეტიკური აღზრდის დაწესებულება; რომელსაც შეუძლია არ გაითვალისწინოს პროფესიული მუსიკალური მომზადების სტრატეგია; 2. სპეციალური სამუსიკო სას- წავლებელი — პროფესიული განათლების საშუალო რგოლია და, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითვალისწინებდეს მუსიკა- ლურ-პროფესიული მომზადების სტრატეგიას. მეორე მხრივ კი, უნდა შეძლოს შემოიფარგ- ლოს თავისი მაქსიმუმით და საზოგადოებ- რივ პრაქტიკას მოუშადაოს საშუალო განათ- ლების სპეციალისტი. სწორედ ეს მეორე რგოლი მუსიკალური განათლების სისტემა- ში უკვე თავის თავზე იღებს არაერთნიშნ- სოციალურ ფუნქციას და, მამასადამე, სა- ზოგადოებრივ პროცესებზე გარკვეულად განმპირობებელი ზეგავლენის ფუნქციასაც. ბუნებრივია, დაიბადება კითხვა: რა არსებით- საზოგადოებრივი ფუნქცია აკისრია ამ მეო- რე რგოლს და ე. ო. რა სოციალურ აუცი- ლებლობას შეესატყვისება იგი? სადღესოდ ამაზე პასუხი პარადოქსულ სიტუაციას დაგვიხატავს.

ამ საკითხის ანალიზის დროს პირველ რიგ- ში უნდა გავითვალისწინოთ არა ის მომენ- ტი, რომ საშუალო პროფესიული მუსიკალუ- რი განათლების რგოლი — სამუსიკო სას- წავლებელი სამუსიკო-სპეციალური პრო- ფესიონალიზაციის აუცილებელი საფეხუ- რია უმაღლესი სასწავლებლის საფეხურისა- კენ, არამედ ის დამოუკიდებელი სოციალუ-

რი სტატუსის „მფლობელიცაა“. სწორედ იგი უზრუნველყოფს (უმაღლეს სასწავლ- ბელზე უფრო წინ) ახალგაზრდობის სოცია- ლური გადაჯგუფების პროცესში ინტელექ- ტუალური განვითარების „გასვლას“. ესე იგი იმ ჯგუფში, რომელსაც ძირითადად და არსე- ბითადა, უნდა აყალიბებდეს და აყალიბებს კიდევ უმაღლესი სამუსიკო სკოლა (კონსერ- ვატორია).

ამ პრობლემის მთელი არსი სწორედ ის არის, რომ საშუალო მუსიკალურ-პროფე- სიული სკოლის სპეციფიკა ძირეულად ანსხ- ვავებს მას პროფესიულ-ტექნიკური განათ- ლების სისტემისაგან თავისი სოციალური (ფართო გაგებით) ფუნქციით. პროფესიულ- ტექნიკური განათლების სისტემა ძირითადად ის სოციალური არხია, რომელსაც ახალგაზ- რდობა „გაჰყავს“ მუშათა კლასის, საკოლმე- ურნეო-მექანიზატორული, მომსახურების სფეროების სოციალურ ჯგუფებში (ფენაში) და ამგვარად, საზოგადოებრივ პრაქტიკაში გარკვეულ ადგილს მიაკუთვნებს.

მუსიკალურ-პროფესიული საშუალო გა- ნათლების სისტემაში კი ასე არ ხდება. თავისი სოციალური ფუნქციით საზოგადოებრივ პრაქტიკაში ეს სისტემა „დუბლირებულ“ ადგილს იჭერს უმაღლესი სამუსიკო სკოლის ფუნქციის გვერდით. წარმოიქმნება გარდუვა- ლი პროცესი „ორმაგი“ არხისა სოციალური ჯგუფის „დატვირთვაში“ და, ცხადია, ერთ- ერთის ფუნქციის დაქვეითების, ან „წაშლის“ აუცილებლობაც წარმოიშობა. ცხადია, სა- ზოგადოებრივ განვითარებაში უმაღლესი პროფესიული განათლების ფუნქცია გადამ- წყვეტია და საშუალო რგოლის სოციალუ- რი ფუნქციის დაქვეითებაც გარდუვალაია. საზოგადოებრივი პრაქტიკის შინაგანმა კა- ნონზომიერებამ შექმნა კიდევ ჩვენს რეს- პუბლიკაში ისეთი ალტერნატიული სიტუა- ცია, რომელმაც გარდუვალაი ვახდა სამუ- სიკო სასწავლებლების ფართო ქსელის მაქ- სიმალური შექვეცა. დღეს ჩვენ ამ ფაქტის წინაშე აღმოგჩნდით.

ზემოთ შევეხეთ სამუსიკო განათლების სისტემის საკითხის ერთ-ერთი სოციოლოგი- ურ ასპექტს, რომელიც უშუალოდ სოცია- ლური ფუნქციის საკითხს უკავშირდებოდა. მეორე საკითხი, რომელიც სპეციალურ მუ- სიკალურ მომზადებას ეხება და გაშუალებუ- ლი გზით ისევ სოციალური ფუნქციის პრობ-

ლემაში გადადის, კიდევ უფრო აქტუალურს ხდის სამუსიკო განათლების სისტემის განახლების საკითხს.

სადღესოდ სპეციალურ ლიტერატურაში სულ უფრო მეტი სიმწვავეით დგება საკითხი სპეციალურ მუსიკალურ განათლებაში ზოგადი განათლების მნიშვნელობაზე, ამ მხარის „დღეიციტზე“. აქტუალურად ქლერს ასეთი მოწოდება: «Без широкой базы общего образования специальное образование теряет функцию формирующую индивидуальность, приводит к узкой специализации. Общее образование без должной специализации ничего не дает будущему специалисту для решения социальных, экономических и культурных задач общества»⁴.

რატომ დადგა მწვავედ საკითხი ზოგადი და სპეციალური განათლების მაღალ შეფარდებაზე დღეს, როდესაც ინტელექტუალურის კატეგორია წამყვანია სულიერი თუ პრაქტიკული მოღვაწეობის ყველა სფეროში, როცა საკუთრივ ხელოვნებაში დღეს ლოგიკური კატეგორიები ისევე გადაწყვეტია, როგორც ემოციური კატეგორიები. როგორც ჩანს, აქ მიზეზები მნიშვნელოვანწილად სოციოლოგიური ასპექტებისაკენ „გვეზიდებიან“.

მუსიკალური პედაგოგიკის ტრადიციების განახლების აუცილებლობაზე არც იქნებოდა ლაპარაკი, რომ სადღესოდ ეტაბზე თვალსაჩინო არ გამხდარიყო ამ პედაგოგიკის „უქმარობა“, ან უფრო პირდაპირ, მუსიკალური განათლების (აქ ლაპარაკია ძირითად საშუალო სპეციალურ განათლებასა და სასკოლო განათლებაზე) საერთო სურათის არადადამკმაყოფილებელი შედეგები. ჩვენ ხელთა გვაქვს ამჟამინდელი მონაცემები, რომლებიც მიიღო თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგიური მომზადების კათედრამ თბილისისა და რესპუბლიკის ქალაქების მუსიკალური სასწავლებლების შემოწმების შედეგად. კომისიის მიზანი იყო შეესწავლა პედაგოგიური პრაქტიკის სფეროს მდგომარეობა აღნიშნულ სასწავლებლებში. ეს სფერო სასწავლო პროცესის გაცილებით მრავალმხრივ სურათს იძლევა და ამიტომაც შემოწმების შედეგები მრავალმხრივი ინტეგრირების საშუალებასაც შეიცავს.

მასალის საკმაოდ დიდი კორპუსის ზოგადი ანალიზიც კი (მასალები მოამზადა კათედრის გამგემ, დოც. მ. ავაზაშვილმა) შემოწმების არადადამკმაყოფილებელ საერთო სურათს შემოწმების კომენტარებს წითელ ზოლად გასდევს ძირითადი აზრი: „საშემსრულებლო ჩვევების დაბალი კულტურა“, „მხატვრული აზროვნების დაქვეითებული ორიენტაცია“, „მუსიკალური ტექსტის ლოგიკური გააზრების დაბალი დონე“, „უქიდურესად ჩამორჩენილი პედაგოგიკურ-ფსიქოლოგიური ციკლი“, „მუსიკალური სასწავლებლის ვარემო მოსწავლეთა ძირითადი კონტინენტის სოციალური ფონის ჩათვლით საერთო კულტურული ცხოვრებისაგან მოწყვეტულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს“ და ა. შ.

უნდა ითქვას, რომ ზემოაღნიშნული შემოწმების შედეგად, რომელიც ეყრდნობოდა მხოლოდ ე. წ. სერიული, ანუ „ბუღობრივი“ შერჩევის მეთოდს, საკმაოდ მკაფიოდ გამოიკვეთა მახასიათებლების ორი სხვადასხვა დონე: 1. ორიენტაციის და 2. მოტივის. მაშინ, როდესაც ეს ორი დონე უნდა გავრთიანებულიყო, გამთლიანებულიყო მოსწავლე-პიროვნებაში, მოხდა მათი განყოფა, შეუსაბამობა.

ცნობილია, რომ პროფესიული ორიენტაცია, რომელსაც თავისი სპეციფიკა გააჩნია, ამავე დროს ზომ სოციალური ორიენტაციაც არის. პროფესიული ორიენტაციის შერჩევით ინდივიდუალში ირჩევის თავის მომავალ სოციალურ მდგომარეობას. ე. ი. შეიცავს ე. წ. „პერსპექტიულ“ ორიენტაციას. მაგრამ სოციალურ ორიენტაციას გააჩნია კიდევ საფეხურები და მაშასადამე, თავისი სხვა მხარეებიც. რომელი სოციალური ფენიდანაც არ უნდა იყოს ახალგაზრდა, მას ახასიათებს „რეტროსპექტიული“ ორიენტაცია, რაც განპირობებულია თავისი სოციალური გარემოს წარმომავლობის გაცნობიერებით. რეალური არჩევანის მომენტის დადგომისას (საშუალო სკოლის, რეაწლიანი სწავლის დამთავრების შემდეგ) ახალგაზრდა ახორციელებს „სიტუაციურ“ ორიენტაციას, რამაც გადაწყვეტად უნდა იმოქმედოს მისი პროფესიული განსწავლის ყველა მხარეზე. ზოგადად ეს უკვე ის მომენტიცაა, როცა მოსწავლე-ახალგაზრდის სოციალური და პროფესიული

ორიენტაცია განათლების სისტემისა და საზოგადოების სოციალური სტრუქტურის ურთიერთკავშირის მოდელირებას ახდენს. სიტუაციაა, რომელიც მიზნის მიმავალ შედეგობრივ მოდელს ძერწავს: იდეალური მიზნისა, რომელიც შეიცავს პიროვნების მაღალ სოციალურ თვისებებს და დროებით, ეტაპურ მიზანს, იდეალურისაკენ მიმავალ გზას რომ აახლოებს:

პროფესიული და სოციალური ორიენტაციის განხორციელებისათვის პიროვნებას საჭიროება მასტიმულირებელი მოტივი, რომელიც განსაზღვრავს მის ინტერესებსა და მოთხოვნილებას. ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ლიტერატურაში სასწავლო მოღვაწეობის მოტივები ინტერპრეტირებულია, როგორც სწავლის „იდეალური ძაღები“.⁵ სწორედ ამიტომაცაა, რომ აღზრდის ერთ-ერთ მთავარ ფუნქციად მიჩნეულია მოსწავლის მისწრაფებათა აღზრდა, ხოლო სწავლების ცენტრალურ ფუნქციად სასწავლო მოღვაწეობის მოტივების ფორმირება. ამდენად საესეებით სწორია დებულება იმის თაობაზე, რომ მოსწავლის უნარის ოპტიმალური განვითარება შესაძლებელია მხოლოდ აღზრდისა და სწავლების ორგანული ერთობლიობით.

მაგრამ რამდენად ვითვალისწინებთ ხოლმე ამ ერთობლიობის განამდვილებს დროს სოციოლოგიურ ასპექტებს, ან უფრო ხშირად, რატომ არ ვითვალისწინებთ? გაცნობიერების მხოლოდ ფორმალურ, ან დეკლარაციულ დონეზე თუ ვწყვეტთ რთულ კითხვას: იმისათვის, რომ წარგმართოთ ინტერესთა ფორმირება მოსწავლე-პიროვნებაში, საჭიროა ვიცნობდეთ ინდივიდის პიროვნულ თავისებურებას მისი კონკრეტული სოციალური ყოფის კონტექსტში, რომელიც განსაზღვრავს პიროვნების ქცევას შრომასა და ყოფაში, ამ ფაქტორთა ფუნქციონალურ კავშირს შესაბამის სოციალურ ჯგუფთან. ინდივიდის დამოკიდებულება თავის სოციალურ პოზიციებთან შეუძლებელია გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რადგან იგი განპირობებულია რიგი ფაქტორებით, სახელდობრ: 1. ინდივიდის სოციალური თავისებურებების ერთიანობით; 2. თავისი თავისა და თავისი სოციალური ინტერესების შეფასებით; 3. ინდივიდის პიროვნული, ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური მახასიათებლებით.

ფართოდაა გასათვალისწინებელი სოციოლოგიურ დებულებათა რიგი მომენტები, თუნდაც, მაგალითად, ის, რომ სოციალური წარმოშობა მნიშვნელოვანწილად ზემოქმედებს ინდივიდუალური ინტერესების ფორმირებაზე; ეროვნების ფაქტორის სოციალური მნიშვნელობა ვლინდება ინდივიდის კულტურაზე, ყოფაზე, ფსიქიკურ წყობაზე; კულტურის დონე გამოიხატება და ვლინდება არამხოლოდ განსწავლით, ინფორმაციის მოცულობით, არამედ აღზრდის ტრადიციით, თავისუფალი დროის გამოყენების წესით და სხვა.

ამრიგად, საკითხი დაისმის იმაზე, რომ საკმაოდ დროულია მუსიკალურმა პედაგოგიკამ თავის მხრივ გაუფართოვოს მისადგომი გზები განათლების სოციოლოგიას და ანუ განასკნელმა კი ხელი შეუწყოს მუსიკალურ-პედაგოგიკურ თეორიას პრაქტიკული პრობლემების გადაწყვეტაში.

შენიშვნები:

¹ Н. Дьяченко, Н. Котляровский, Ю. Полянский, Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях, Киев, 1987, с. 25.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ Порощеников Н. С. Специальные дисциплины и формирование научного мировоззрения (Теория и практика коммунистического воспитания студентов). М., 1977, с. 134—144.

⁵ Нелеп А. Т. Теоретические основы методики преподавания марксистско-ленинской философии, К., 1973.

სსოპრობის კარნახით

ნოდარ მგალობლიშვილი

ორი წლის წინ მოსკოვში, მანეის დიდ დარბაზში გაიხსნა ვრცელი საკავშირო გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო საკონკურსო ესკიზები დიდების მემორიალისათვის, მემორიალს უნდა განესახიერებინა საბჭოთა ხალხის ძლევათმოსილი გამარჯვება დიდ სამამულო ომში. როგორც ეიურის წევრს, მომიხდა ყველა პროექტის საფუძვლიანი გაცნობა.

ექსპოზიციაზე გამოიჩინა ბრინჯაოში ჩამოსხმული, ხელაყრობილი ქალის ფიგურა—ვიორგი შხვაცაბაიას ნამუშევარი. კონკურსი დევეზებით ტარდებოდა და, ამდენად, ავტორების გვარები უცნობი იყო. მაგრამ შევნიშნე, რომ ბევრი ცნობილი მხატვარი და მოქანდაკე შეუცდომლად აღნიშნა: „ამ ნამუშევრის ავტორი უთუოდ ქართველი მოქანდაკეა“.

მირზა გელოვანის ძეგლი კომკავშირულ ქალაქ ბორის ძნელაძეში

ქანდაკება „გამარჯვებაზე“ ვიორგი შხვაცაბაიამ რამდენიმე წელიწადს იმუშავა. ჩაფიქრებულაჰქონდა, და ამაში მეც, როგორ არჭიტექტორი, ვენმარებოდი, ეს ფიგურა თბილისის რომელიმე მოედანზე აღემართა. ქანდაკებას არ გამოარჩევდა რაიმე წმინდა ეროვნული, მით უმეტეს, ფოლკლორული ნიშანი ან დეტალი, მაგრამ მისი „ქართულობა“ ზუსტად იგრძენს სხვა ერის წარმომადგენლებმა. თვით მოქანდაკე ასე ხსნის ხელოვნების ეროვნულ ბუნებას:

„ჩემი აზრით, ყალბია ეგრეთ წოდებული „ქართული“ ფორმის ძიება ქანდაკებაში. მრავალფეროვანია ჩვენი ბუნება, ქართველი კაცის ბუნება, — მრავალფეროვანია ქართული ხელოვნება, ამიტომაც ქართული ქანდაკების ფორმა მდიდარი უნდა იყოს. ქანდაკებაში ფორმა ქართულია მაშინ, როდესაც მას ქართული სული და ქართული ტემპერამენტი ქმნის“.

კიდევ უკეთ ეს ნათქვამი ბრი-



ნჯაოშია განსახიერებელი. სწორედ ქართული სული და ქართული ტემპერამენტი იგრძნეს მნახველებმა ამ ქმნილებაში. ჩვენი ჟურნალის ვარეკანზე მოთავსებული „გამარჯვება“ ამის ნათელმყოფელია.

„ჩემი ქანდაკება ქართულია იმდენად, — ამბობს გიორგი შხვაცაბაია, — რამდენადაც ქართველი ვარ. მე არ უნდა ვიეშმაკო იმისათვის, რომ „ქართულად“ ვიმუშაო. ქართული სახეითი ხელოვნება მართო ფოლკლორი, შავი კერამიკა, ოქრომჭედლობა, ლამაზი ქეჩა და მოჩუქურთმებული ყანწები კი არ არის, არამედ ეს არის თანამედროვე, XX საუკუნის ქანდაკება, ფერწერა და არქიტექტურა, რომელიც იკვებება უძველესი და ძნელად ამოსახსნელი ქართული სულის ფენომენით“...

ჩემი ცხოვრების მანძილზე მრავალ მხატვართან ვემეგობრობდი. მეგობრობის მოქანდაკესთან მაკავშირებს საერთო სამუშაო. ნიჭიერ მოქანდაკესთან ურთიერთობა ყოველთვის ზეიმიია. გარდა პროფესიული ამოცანებისა, ჩემთვის მუდამ უსაზღვროდ საინტერესო იყო მხატვრის არაორდინარული შინაგანი სამყარო, მისი ბუნება, თვალთახედვა.

მასწენდება დაუმრეტელი ენერჯისა და უბადლო ნიჭის მქონე ალიყო გორგაძე, მისი მხატვრობა, ქანდაკება, ჭედურობა, მუსიკალურობა. მისი დახვეწილი არტისტიზმი განუმეორებელ ატმოსფეროს ქმნიდა ირგვლივ. ალიკოსთან და მის მეუღლესთან ლანა გოცირიძესთან ერთობლივად მიმუშავია, მაგრამ ალიკოსთან არა მხოლოდ მუშაობა, უბრალოდ, ურთიერთობაც კი ნამდვილ დღესასწაულს ჰგავდა.

ძალზე საინტერესო იყო შემოქმედებითი თანამშრომლობა ისეთ ოსტატებთან, როგორებიც არი-

ან კოტე მერაბიშვილი, თეიმურაზ ჭყონია, ჯემალ რუხაძე, გია ჯაფარიძე.

არა მხოლოდ პროფესიული, გულთბილი მეგობრობა მაკავშირებს გოგი ოჩიაურთან, მერაბ მერაბიშვილთან, ელგუჯა ამაშუკელთან. ერთობლივად შეგვიქმნია მონუმენტები. თანაშემოქმედების პროცესში ყოველი მათგანისაგან რაღაც ვისწავლე. ისინი განსხვავდებიან ტემპერამენტით, მსოფლმხედველობით, დამოკიდებულებით ხელოვნებასთან, ბოლოს — ცხოვრებასთან, მაგრამ ყველა თავისთავადი და მნიშვნელოვანი პიროვნებაა, საკუთარი ხედვითა და მდიდარი სულიერი სამყაროთი.

ამჟამად გიორგი შხვაცაბაიასთან ერთად, მეტად საინტერესო

„ახალგაზრდობა“. არქიტექტურულ-სკულპტურული კომპლექსი ქუთაისში



სამუშაო პროცესი ბუნებრივად გადიზარდა მეგობრულ ურთიერთობაში. ამიტომაც, დიდი სიამოვნებით გამოვეხმაურე „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის თხოვნას, — დამეწერა წერილი ამ ნიჭიერი მოქანდაკის შესახებ.

გიორგი შხვაცაბაია აკადემიკოს გიორგი შხვაცაბაიას სამაგალითო ოჯახში გაიზარდა. თავიდანვე ბეჯითი ყმაწვილი იყო, უყვარდა კარგი წიგნები, სპორტი, ინტერესებდა ფიზიკა, მაგრამ მთავარი ვატაცება მაინც მხატვრობა იყო: ხატვა, ფერწერა, ქანდაკება. 1958 წლიდან თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა სახელოვანი მოქანდაკეებისა და აღმზრდელების — ნიკოლოზ კანდელაკისა და ვალერიან თოფურაძის ხელმძღვანელობით. სწავლაში და შემოქმედებაში წარმატებისათვის დაუნიშნეს იაკობ ნიკოლაძის სახელობის სტიპენდია. ჯერ კიდევ სკოლაში, პიონერთა სასახლეში გოგამ პრემიები დაიმსახურა მოსწავლეთა ნამუშევრების გამოფენებზე ქანდაკებებისათვის: „ამხანაგის ბიუსტი“, „ქალიშვილის პორტრეტი“ და „ბარათაშვილის პორტრეტი“.

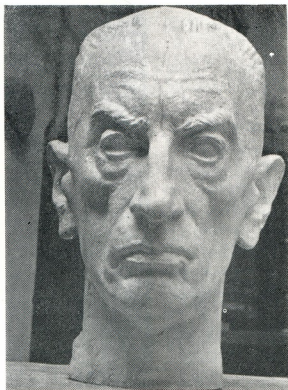
1976 წელს საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკადემიამ მოსკოვის მუზეუმისათვის შეიძინა ახალგაზრდა ქალის შიშველი ფიგურა — „ახალგაზრდობა“ და ავტორი დააჯილდოვა ვერცხლის მედლითა და იტალიაში შემოქმედებითი მივლინებით.

„იტალიამ წარუშლელი კვალი დატოვა ჩემზე, — ამბობს გიორგი — ყველაფერმა — ბუნებამ, უშუალო და გულწრფელმა ხალხმა და, რაც მთავარია, იტალიის უკვდავმა ხელოვნებამ. ჯოტო და ბოტჩინელი, ტიციანი და რაფაელი, დონატელო და მიქელანჯელო — ეს განსხვავებული ტემპერამენტისა და სტილის შემოქმედება როდემეჯიბრება და უარყოფს ერთმანეთს, პირიქით, ერთად ქმნის იმას,



გ. დანელიას პორტრეტი

კ. სალაყაიას პორტრეტი



რასაც იტალიური რენესანსი
ჰქვია. გასწავლის გულწრფელო-
ბას, კაცთმოყვარობას, ყველა ხე-
ლობის პატივისცემას. თუ ჰქვია-
რიტი ხელოვანი ხარ — შენი ენი-
თი უნდა შეგეძლოს შენივე სათ-
ქმელის გადმოცემა. ახლა ვფიქ-
რობ, ვაცილებით უკეთესი იქნე-
ბოდა უფრო ახალგაზრდა რომ
ჩავსულიყავი იტალიაში. ხშირად
ამგვარ მივლინებებში მხცოვან.
წამოყალიბებულ ხელოვანს აგ-
ზავნიან ხოლმე. მის შემოქმედე-
ბაში უკვე ვეღარ იწვევს სასიკე-
თო ანარეკლს ამ ბუმბერაზთა
ხელოვნებასთან შეხვედრა და ეს
ბუნებრივია, ამიტომაც, მივლი-
ნებებში სწორედ დამწყებნი უნდა
იგზავნებოდნენ.

იქ, იტალიაში, კოლიზეუმის პი-
რისპირ მდგარმა, უფრო მძაფ-
რად შევიგრძენი ძველი ქართუ-
ლი არქიტექტურის ხასიათი —
მისი სისადავე და დახვეწილობა,
პარმონიულობა. თავდაპირველად
მეშინოდა კიდევ ამ მარადიულ
ხელოვნებასთან შეხვედრისა, მა-
გრამ ვიგრძენი, რომ დიდი და ჰე-
შმარიტი ქმნილება კი არ გორგუ-
ნავს, პირიქით, გატყვევებს და
დიდი რუსთაველისა არ იყოს,
— ავამალღებს“...

გიორგი შვაცაბაიას სახელოს-
ნოში იქმნება დაზგური და მონუ-
მენტური ქანდაკებები, ბიუსტები,
ბარელიეფები, ინტენსიური მუ-
შაობა მიმდინარეობს სხვადასხვა
სახის ძეგლების პროექტებზე: ვა-
ე-ფა-ველა, ნიკოლოზ ბარათა-
შვილი, ვალაკტიონ ტაბიძე, მაია
პლისეცკაია, მირზა გელოვანი
(აღინიშნა საქართველოს კომკავ-
შირის პრემიით). დიდებს მემო-
რიალი კომკავშირულ ქალაქში,
სერგო ორჯონიკიძის ძეგლი, რე-
ვოლუციის გმირთა მემორიალი...

გიორგი შვაცაბაიას შემოქმე-
დებაში ერთ-ერთი მთავარი ად-
გილი უჭირავს ქალის ზოგად მხა-
ტრულ სახეს. ერთ-ერთმა ცნო-

ბილმა ქართველმა ყურნალისტმა
ვლადიმერ მდივანმა გონებაშხვი-
ლურად აღნიშნა, რომ შვაცაბა-
ია, როგორც ქალის ჰეშმარიტი
მომღერალი, პლასტიკური თანა-
მოაზრება პოეტ რასულ გამზათო-
ვისა, რომელიც ამბობს: „მამაკა-
ციასთვის ადამიანურ ღირსებათა
საზომია მისი დამოკიდებულება
ქალთან. ქვეყნის ღირსების საზ-
ომია — თუ როგორ ცხოვრობს
ამ ქვეყანაში ქალი. ხოლო ხელო-
ვნების საზომია — როგორ არის
მასში ქალი გამოსახული. ხელო-
ვნება — ეს მშვენიერებაა, ხოლო
მშვენიერება კი — ეს ქალია, მი-
სი სულიერი სამყარო, მისი კე-
თილი ხელები, ნათელი სახე და
უსასრულო საქმენი“.

დედა, საყვარელი არსება, მე-
უღლე, და, შვილი, მუზა, ოცნე-
ბა, გამარჯვების სიმბოლო... ხში-
რი სტუმარი ვარ მოქანდაკის სა-
ხელოსნოსი და ყოველთვის სხვა-
დასხვა განწყობილებით გამოვ-
დივარ მისგან. გიორგი შვაცაბა-

გ. სარიშვილის პორტრეტი





მეგობრობის ყვავილი სოფელ რუხში.

იას მიერ შექმნილი ქალთა ბრწყინვალე გალერეა მახსენებს ჩემი მეგობრის, შესანიშნავი მწერლის ოთარ ჭილაძის სიტყვებს:

„...მთელი თხუთმეტსაუკუნოვანი ქართული მწერლობა, შეიძლება ითქვას, გაყენილია ქალისადმი გასაოცარი მოწიწებით. ქალის სიდიადის, ქალის სიძლიერის შეგრძნობით, ოღონდ იმ ქალისა, რომელსაც თავადაც შეგნებული აქვს თავისი განსაკუთრებული, ძნელად ჩამოსაყალიბებელი და ძნელად გამოსათქმელი მოვალეობა; უფრო სწორად, მხოლოდ იმასა აქვს შეგნებულ ნათლად და ბოლომდე. თანდაყოლილი, ქალური გუმანის წყალობით, რადგან ჩვენთვის, ჩვეულებრივი მოკვდავებისათვის, ძნელია

ამის სიტყვებით განსაზღვრა. ვანა ვიცით, რა ევალუბა მზის სხივს, ცისკრის ვარსკვლავს ანდა გაზაფხულის სიოს?! მაგრამ თავიანთი არსებობით ისინი ჩვენს ცხოვრებას სიმშვენიერეს მატებენ. ასეა (ასე იყო) ქალიც. ვანა სამზარეულოში მოფუსფუსე დიასახლისის შემხედვარეს, შეიძლება დაეუფლოს განგაშისა და განსაცდელის შეგრძნება?! სამაგიეროდ, არ შეიძლება არ დაგვეუფლოს მსგავსი შეგრძნება, როცა იგივე დიასახლისი ქვას ამტვრევს ძალაყინით ანდა რეზინის ჩეჭმებს დააჟყაპუნებს ტუნგოსა თუ ჩაის პლანტაციის მი.

ბევრი დღევანდელი მანკიერება საერთო, საკაცობრიო მოვლენაა და დარწმუნებული ვარ, ყველას ერთნაირად აღელვებს და აფრთხობს კიდევ, მაგრამ ყველაზე შემამფოთებელი მაინც ქალის დაკარგვის საფრთხეა“...

ვფიქრობ, გიორგი შხვაცაბაიას შემოქმედებაში ქალის ერთგვარი დეალიზაციის (ოთარ ჭილაძის სენტენციისა არ იყოს) ზემოცანაც აქვს დაკისრებული. ქალის პლასტიკურ გამოსახულებას, როგორც სიმბოლოს ყოველივე წმიდათა-წმიდისა, ზემოაღებულას. ამავე დროს, ყოვლად მიწიერი და რეალური როლიც აკისრია. ჩვენი რთული და წინააღმდეგობებით სავსე ცხოვრებისადმი ავტორისეული დამოკიდებულება მკლავნდება გიორგი შხვაცაბაიას მიერ ხორცმცხსმულ ქალთა პლასტიკურ გამოსახულებებში.

ერთ-ერთი ასეთი სიმბოლური დეკორატიული ქანდაკება შექმნა მოქანდაკემ სამოცდაათიან წლებში. თბილისში, ბარათაშვილის ხიდან, მწვანე გაზონზე დადგმული ეს ფიგურა „დასვენება“, ჩემი აზრით, ძალიან მეტყველი და ძობუნეილი იყო. დღესაც არ ვიცით რა მოხდა, მაგრამ ფაქტია, რომ ერთ-ერთ თანამედრობის



გიორგი შვცაცაბაია

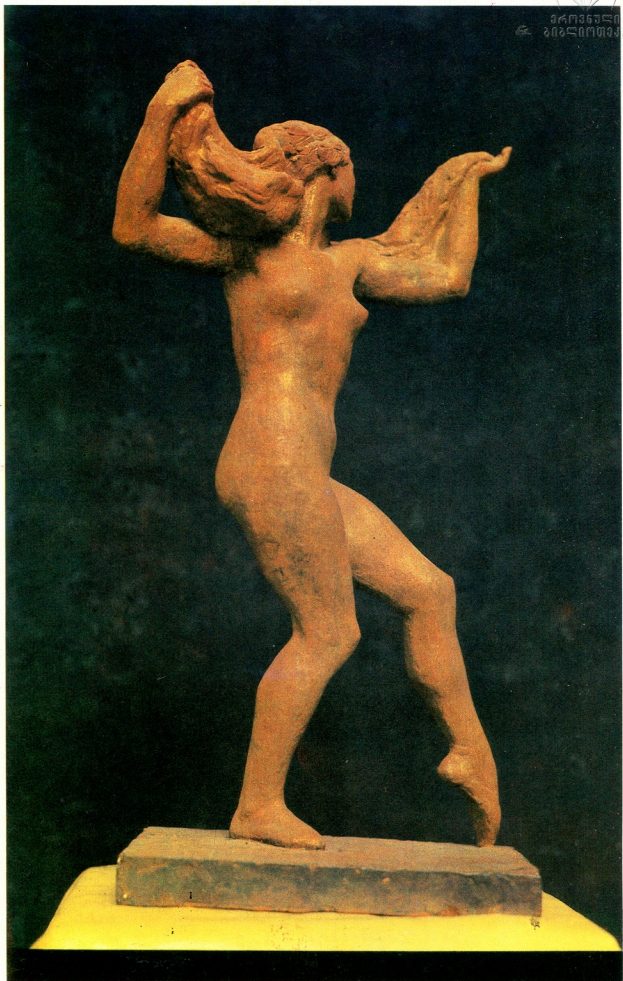
„რევოლუციის გმირთა ხსოვნას“. მემორიალური
კედელი კომუნართა სახელობის პარკში თბილისში





მედალიონი „მატისი“.



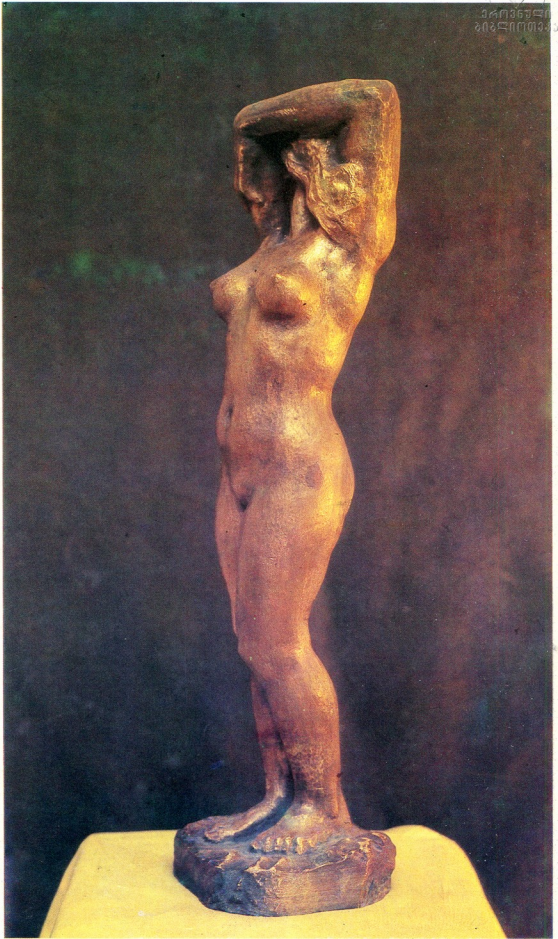




ფიგ. 1.



მობანავე ქალი.



არქეოლოგია.



ოცნება.

ბრის, ჩანს, არ მოეწონა ხელოვნების ეს ნიმუში, ეტყობა, რადგან კრიმინალური დალანდა. ყოველ შემთხვევაში, ერთ ბნელ ღამეს ქანდაკება აიღეს და, ავტორთან ყოველგვარი შეთანხმების გარეშე, ოქროყანასთან ხევი გააღალატეს!..

„ჩემი აზრით, — ამბობს გიორგი შხვაცაბაია, — ქანდაკება არ შეიძლება იყოს ყოველდღიური წერილმანი მოვლენის მსახური, რამეთუ თავისი სათქმელით ყოველთვის წინ უსწრებს ეპოქის მაჯისცემას“.

ქანდაკებამ უნდა ილაპარაკოს თავისი ენით, მას ძალუძს ასახოს დიდი იდეები, იმ მოვლენებისა და ვითარების განზოგადებით, რომელსაც ცხოვრება კარნახობს. უამრავი შესანიშნავი ქანდაკება შექმნა გიორგი შხვაცაბაიამ. იგი საესეა შემოქმედებითი ჩანაფიქრით, ახალგაზრდული შემართებით, მისი ყველაზე საუკეთესო ნამუშევარი ალბათ, ჯერ კიდევ მომავლისაა, თუმცა, ერთ-ერთი ბრწყინვალე ქანდაკება უკვე შექმნილია. ეს არის „გამარჯვება“ და ამ დიდებულმა ქმნილებამ უთუოდ უნდა დაამშვენოს თბილისი.



კაბუკი

რევოლუციის გმირთა ხსოვნას



ისევ თეატრის პრობლემაზე



დისკუსიის შეჯამება

ხელოვნების არც ერთ სფეროში არ იგრძნობა ისეთი სიმძაფრე, როგორც თეატრალურ და კინოხელოვნებაში. გადავავლოთ თვალი სოლიდურ სახელოვნებო ჟურნალებს — „ისკუსსტვოს“, „ტეატრს“, „სოვეტსკაია მუზიკას“, „სოვეტსკოე კინოს“, „არხიტექტურა სსრ“, „ტეორჩესტვოს“, „ხუდოჟნიკს“, „დეკორატივნოე ისკუსსტვოს“, მათ უმცროს თანამოძმეებს „ტეატრალნაია ჟიზნს“, „მუზიკალნაია ჟიზნს“, „სოვეტსკი ეკრანს“, ალმანახს „სოვრემენაია დრამატურგიას“ და დავრწმუნდებით, რომ მრავალი პრობლემა, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა აქვთ და რომლებიც აქამდე ჩრდილში იდგა, სადისკუსიო ეპიცენტრში მოექცა. დისკუსიების ტალღამ სრულად მოიცვა თეატრის და კინოს ავანსცენაც და კულუარებიც, ეკრანიცა და სტუდიებიც, ააფორიაქა ცხოვრება, გააღვიძა ცნობიერებაში მიმაღული ტკივილები, ააღელვა საზოგადოება. ამის ფონზე შედარებითი „შტილია“ ჩამოდგარი მუსიკაში, სახვით ხელოვნებაში (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გაზ. „სოვეტსკაია კულტურაში“ გამოქვეყნებულ ა. ჩეგოდაევის წერილის გამო გამართულ კამათს ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხებზე) და, წარმოიდგინეთ თვით არქიტექტურაშიც კი, სადაც, ალბათ, ყველაზე მეტი საკრიბოროტო საკითხია დაგროვილი. ეს მით უფრო საოცარია, რომ არქიტექტორები გამოირჩევიან პრობლემების ყოველმხრივი ანალიზის უნარითა და პროგრესისაკენ თითქოსდა თანდაყოლილი მიდრეკილებით.

სპეციალური ჟურნალების ფურცლებზე გაშლილი დისკუსიების უძლიერეს იმპულსად იქცა კინემატოგრაფისტთა V საკავშირო ყრილობა და თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის პირველი დამფუძნებელი ყრილობა, რომელთა ტრიბუნებიდან წამოსული განახლებისა

და გარდაქმნის მაცოცხლებელი ქარი თანდათან იკრებს ძალას და უფრო მეტ სივრცეზე ეღება. (საგულისხმოა, რომ თეატრისა და კინოს პრობლემებზე უაღრესად საინტერესო წერილები იბეჭდება თვით დიდტანიზლიტერატურულ ჟურნალებში, „ნოვი მირში“, „ოკთიაბრში“, „ზნამიაში“, „ნაშ სოვრემენნიკში“).

თუ უკან მოვიხედავთ და ობიექტურად შევფასებთ საბჭოთა ხელოვნების განახლებისათვის წამოწყებული ბრძოლების პანორამას, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ აქ პირველობა უექველად ეკუთვნით თეატრის მოღვაწეებს, რომლებმაც გაცილებით ადრე წამოაყენეს თეატრალური ხელოვნების, მთელ თეატრალური სისტემის გარდაქმნის აუცილებლობა, გ. ტოვსტონოვოვის, მ. ზახაროვის, მ. ულიანოვის, ო. ეფრემოვის გამოხსენებულ საკავშირო პრესის ფურცლებზე თუ სხვადასხვა ფრიად მნიშვნელოვან ფორუმებზე ჩვენი უახლესი წარსულისათვის სრულიად შეუფერებელი და შეუსაბამო გაბედულებით გამოგონებული, შოკისმომგვრელი შთაბეჭდილება მოახდინეს, რომელიც შემდგომ დაგვირგინდა თეატრის მოღვაწეთა ყრილობაზე შექმნილი ერთიანი ფრონტალური სურათით.

აქ, რასაკვირველია, ის კი არ არის გადაწყვეტი (თუმცა თავისთავად ნიშანდობლივია) თუ ვინ იყო პირველწამომწყები ამ განახლებისა, არამედ ის, რომ თვით თეატრში და კინოში უფრო მწვავედ დაისვა მრავალი შემოქმედებითი თუ ორგანიზაციული საკითხი, რადგან ხელოვნების ამ სფეროებში ვითარებამ კრიზისულ ზღვარს უწია. ჩვენშიაც თეატრალური პრობლემები იქცა მრავალი დისკუსიის საგნად. სულ ახლახანს გაზ. „ლიტერატურულმა საქართველომ“ თავის ფურცლებზე შეაჯამა დისკუსიის „თეატრ და დრამატურგია“ შედეგები. უფრო ადრე



საქართველოს
წიგნების
კავშირის
წევრი

„თეატრალურმა მოამბემ“ თავისი სადისკუსიო ტრიბუნა დაუთმო ქართული თეატრალური კრიტიკის პრობლემებს, ხოლო ჩვენმა ჟურნალმა 1987 წლის № 6-დან მოყოლებული ამ ნომრამდე გააგრძელა და ახლა აჯამებს თავის „უბროგრამო“ დისკუსიის თეატრალურ ხელოვნებაზე (უბროგრამო იმითიმ, რომ ყველა პრობლემა სადისკუსიოდ დაშვებული იყო).

შესაძლოა ჩვენს მკითხველს (და არა მარტო ჩვენი ჟურნალის მკითხველს) ეპვი შეეპაროს ამგვარი დისკუსიების აუცილებლობაში და გაკვირვებულმა იკითხოს: — ქართულმა თეატრმა უკანასკნელ წლებში დიდი აღიარება მოიპოვა საკავშირო თუ საერთაშორისო მასშტაბით, მისი სპექტაკლების ნახვას ეშურებთან სხვადასხვა დიდ კულტურულ ცენტრებში და ჩვენ რაღა გვაქვს სადისკუსიო, მიუთმეტეს, რომ ჩვენი თეატრის ავტორიტეტი სულ ახლახან კიდევ განამტკიცა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის გასტროლებმა ბულგარეთში, რ. გაბრიადის მარიონეტების თეატრის მონაწილეობამ ედინბურგის დიდად ავტორიტეტულ საერთაშორისო ფესტივალში, ა. შლიკაშვილის მიერ დაარსებული პან-სომიმის თეატრის გამოსვლამ კიოლის მისტია დიდ საერთაშორისო ფესტივალში, კონსტანტინე „ქართული ფილმის“ ახალგაზრდული თეატრის (ხელმძღ. მიხეილ თუმანიშვილი) გამოსვლებმა ლათინური ამერიკის ქვეყნებში, სადაც გამართული თეატრალური ფესტივალები დიდ სახელს იხვეჭენ (მაგ. ქალაქ კარაკასის ფესტივალი). აქ აღარაფერს ვამბობთ შიდა საკავშირო ფესტივალებზე (მოსკოვში — რუსთაველის თეატრი, კიევა და ერევანში — მარჯანიშვილის თეატრი, კაუნასში — რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული დასი), თუ გასტროლებზე (რუსთაველის თეატრი — კიევში, ლენინგრადში, მოხარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი — რიგაში, სოხუმის ქართული დრამატული დასი—მინსკში, ქ. რუსთაველის თეატრი—კომინოვში და ა. შ.), მაგრამ მინც, მიუხედავად ამ წარმატებებისა და აღიარებისა, იმართება ამგვარი დისკუსიები. ეს იმას ნიშნავს, რომ კამათის საფუძველი არსებობს (და იარსებებს მომავლშიაც, რადგან თეატრი, დროის შესაბამისად უნდა იცვლებოდეს და ვითარდებოდეს) და ჩვენ თე-

ატრალურ საზოგადოებრიობას კვლავ მოგვრეული პრობლემა აწუხებს.

ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე გამართულ დისკუსიაში მრავალ წამოჭრილ საკითხთა შორის წინა პლანზე უპირატესად რამოდენიმე ისეთი საკითხი გამოვიდა, რომელნიც თეატრის ეთიკისა და ესთეტიკის სფეროს განეკუთვნებიან, დისკუსიის მონაწილენი შეეხნენ აგრეთვე წარსულისადმი დამოკიდებულების, ქართული სამსახიობო სკოლის, რეჟისორული ინტერპრეტაციის მნიშვნელოვან მომენტებს.

ამ სადისკუსიო პრობლემათა წრიდან ჩვენ განსაკუთრებით გვსურს გამოვეყოთ თეატრალური ეთიკის ან უფრო მოდურად რომ ვთქვათ „თეატრალური ეკოლოგიის“ სფერო, რომელიც, რა დასამალია, ჯერ კიდევ დიდ ძალისხმევას მოითხოვს გაწმენდისა და გაჯანსაღებისათვის.

თუ კიდევ ერთხელ გადავიკითხავთ როგორც ჩვენში, ასევე საკავშირო პრესის ფურცლებზე გამართული დისკუსიის მასალებს, ჩვენ აქ აღმოვაჩინეთ თეატრალური ესთეტიკის და, ამაჟამად კი თეატრალურ ექსპერიმენტებთან დაკავშირებულ მრავალ პრობლემას, მაგრამ ვერ ვიპოვით თეატრალურ ეთიკაზე — საკმაოდ შერყეულსა და დევალიზირებულზე — დაძრულ სიტყვას.

კონსტანტინე სტანისლავსკის კლასიკური შრომა „ეთიკა“ ჩვენი თეატრალური ბიბლიოთეკების თაროებზე იმტვერება და უკეთეს შემთხვევაში, რომელიმე ტრადიციონალისტი თეატრალური მოღვაწე ან ძველი სამხატვრო თეატრის რელიქტი თუ შეგვახსენებს მის არსებობას. თუმცა ისიცაა საგარუდებელი, რომ შეიძლება ზეპირად იცოდეს ამ „ეთიკის“ დებულებანი და ცხოვრებაში და თეატრალურ სამყაროში სულ სხვა ეთიკით ხელმძღვანელობდეს. აქ საქმე მხოლოდ ცოდნას კი არ ენება, არამედ ცხოვრების და მოქმედების უმაღლესსა და უწმინდეს წესებს, რომლებიც უფრო ხშირად დაუწერელნი არიან და ტრადიციით შექმნილი.

ყოველი გარდაქმნა — იქნება ეს სოციალურ სფეროში, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში თუ სულიერ სფეროში — თუ წინ არ წაიძღვარებს და სახელმძღვანელოდ არ გაიხდის ეთიკურ ნორმებს, მაშინ იგი უხელო, რეგრესიულ მოვლენად იქცევა.

თეატრალური ექსპერიმენტების ვითარე-

ბაში, რაც მხოლოდ ქვეყანაში დაწყებულმა საყოველთაო გარდაქმნამ გახადა შესაძლებელი, დიდი უფლებებით აღიჭურვა დასის თითოეული წევრი, სამხატვრო საბჭო და მხატვრული ხელმძღვანელი. თანაბარუფლებიანობის ამ სიტუაციაში, როცა დემოკრატიული ურთიერთობანი და თავისუფლება ტონის და შინაარსის მიმცემი გახდა, უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭება ეთიკური ნორმების დაცვას. თითქოს შექმნილია პარიტეტული სიტუაცია, სადაც როგორც დასის თითოეული წევრი, ასევე თეატრის ლიდერი — სამხატვრო ხელმძღვანელი, ინარჩუნებს თავის უფლებათა შეუღაზობის საზღვრებს, მაგრამ არჩევითობის სისტემა მეტად „მსხვერვლადს“ ხდის ამ სიტუაციას. პარიტეტი სამწუხაროდ, არ გამოირჩევას ურთიერთდარტყების, რევანშის (არ გვინდა ვინმართ სიტყვა — შურისგება) შესაძლებლობას. სამხატვრო ხელმძღვანელს სამხატვრო საბჭოსთან შეთანხმებით, უფრო სწორად სამხატვრო საბჭოს თანხმობით (რადგან ეს საბჭო უპირატესად თეატრის ლიდერის მიერ არის შედგენილი) შეუძლია მისთვის არასასურველი მსახიობის მოშორება („არასასურველში“ აუცილებელი არ არის „მეტერი“ ვიგულისხმობ). მაგრამ მთელი პარადოქსი იმაშია, რომ თეატრის დასსაც, რაკი იგი დემოკრატიული უფლებებით სარგებლობს და „დემოსის“ სახელით გამოდის — ასევე თავისუფლად შეუძლია სამხატვრო ხელმძღვანელის თავიდან მოშორება.

მიმდინარე წლის იანვარში თეატრალური კავშირის პლენუმზე წარმოთქმულ სიტყვაში მ. ულიანოვმა აღნიშნა: „შემოქმედებითი შემადგენლობის არჩევის არაეფექტური, საეკვო და თავისი არსით ამორალური პრაქტიკის ნაცვლად უნდა შემოვიღოთ ხელშეკრულებათა ბუნებრივი სისტემა, რომელიც თხემით ტურფამდე გამსჭვალავს ჩვენი თეატრის მთელ ორგანიზაციას... ახლა მოქმედო თეატრალური სისტემის უდიდესი უბედურება და ნაკლი ხომ ძალის-ძალით შეერთება იმ ადამიანებისა, რომელთაც ძალიან ხშირად უკვე აღარ შეუძლიათ ერთად მუშაობა, აღარ შეუძლიათ სპექტაკლების შექმნა“ („სოვეტსკაია კულტურა“. 16. 01. 88).

ჯერ კიდევ მაშინ, როცა დასის წევრები გადარჩევების ამ უფლებებით არ სარგებლობდნენ, მიანცდამიანც ძნელი არ იყო თე-

ატრის აღიარებული ლიდერისაგან განთავისუფლება. სამწუხაროა, რომ ქართული თეატრის შედარებით შორეული დროის ისტორია მდიდარია ამგვარი ფაქტებით. ახლა კი მსგავსი კონფლიქტების გამოვრება შესაძლებელია უფრო კანონიერი ხასიათით მიიღოს და დემოკრატიული ნიღბით შეიმოსოს უზნეო საქციელი. სწორედ ამგვარ გარემოებას მიაქცია ყურადღება რეჟისორლერი პაქსაშვილმა თავის წერილში „რადიგი სინათლე“, სადაც თეატრის ზნეობრივცხოვრების მრავალ მტიკივულ ფაქტზე გამოხვედრული ყურადღება. ამ სადისკუსიო გამოსვლის სუსტი ადგილი მხოლოდ ისაა, რომ ლ. პაქსაშვილი თეატრში წარმოქმნილი კონფლიქტის სათავეს ეძებს მხოლოდ თეატრის გარეთ, გარეშე ძალების ზემოქმედებაში და ამ დროს ივიწყებს, რომ მსგავსი „გალაშქრება კაცზედა, გაუპატიურება, მისი ღირსების აქეთ-იქით თრევა, მის პატიონების წაბილწვა და თელვა, მისი განზრახვის, სინდისის და გულისნაღების თავისებურად ჩხრეკა და აქოთება“ (დიდი ილიას ეს სიტყვები მოაქვს ლ. პაქსაშვილს თავის სტატიაში) უფრო ხშირად თვით თეატრის შიგნით იწყება, კონფლიქტის საფუძველშიდა თეატრალურ ცხოვრებაში იღებს სათავეს და ამავე წიალშივე ვითარდება. სწორედ ამას ადასტურებს თავად ლ. პაქსაშვილის მიერ მოხმობილი ისტორიული ფაქტები. სიმართლე კი იმაშია, რომ თეატრის შიგა კონფლიქტებს უმაღვე აღმოუჩნდებათ ხოლმე მხარდამჭერნი გარედან, რომელთაც დაძაბულობა უკიდურეს წერტილამდე მიჰყავთ, რასაც სინამდვილეში თეატრის დაღუპვამდე მიყავართ.

ჩვენს თეატრალურ პლენუმებზე თუ ცალკეულ გამოსვლებში ხშირად აღუნიშნავთ ერთი ფრიად დამაფიქრებელი ფაქტი: საქართველოში ფაქტიურად არ არსებობს ე. წ. სტუდიური მოძრაობა. მოსკოვში, ლენინგრადში, სხვა დიდ კულტურულ ცენტრებში, აგრეთვე (ესაა ნიშანდობლივი სწორედ) -- კულტურის პერიფერიებში ზედიზედ იხსენება მოყვარულთა თეატრები თუ ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიები. მხოლოდ ჩვენში არ იძვრის საქმე ამ მიმართულებით. ეს დამაფიქრებელი სიმპტომა და ჩვენი ახალგაზრდობის გარკვეულ ინდიფერენტობაზე მიუთითებს. ასეთ ვითარებაში (რომელიც დღეს

არ წარმოქმნილა) სრულიად გაუგებარია პო-
ლემიკური სიცხარით წამოსროლილი ფრა-
ზა — „შეცდომა იყო გლდანის თეატრის
გახსნა“, „თეატრი არ შედგა“ (ეს შედგა, რა
შედეგებდა!). თეატრის გახსნის მოწინააღმ-
დეგებს შოკყავთ გვერცელებული აზრი,
რომ მხოლოდ თანამაზრე კოლექტივის, ერ-
თიან ესთეტიკურ პოზიციაზე მდგარ შემოქ-
მედთა ძალისხმევითაა შესაძლებელი თეატ-
რის შექმნა. ეს ცხადია, აშკარა აქსიომა, არ
უნდა გამორიცხავდეს სხვა მოსაზრებებსაც,
რომელიც მოიცავს თეატრის სოციალურ
განმანათლებლურ ფუნქციასაც.

ცნობილმა საბჭოთა ფილოსოფოსმა იური
ფოხტ-ბაბუშკინმა, ხელოვნებათმცოდნეობის
საკავშირო სამეცნიერო-საკვლევო ინსტიტუტ-
ის ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა, ძალიან
საგულისხმო აზრი გამოთქვა იმის თაობა-
ზე, რომ აუცილებელია ახალი თეატრების
დიდი რაოდენობით გახსნა და ამ დროს არ
არის საჭირო ვილაპარაკოთ იმაზე, რომ არ
შეიძლება იყოს მრავალი თეატრი, რადგან
კოტანი არიან ნიჭიერი ადამიანებიო. „მე
ახლა გამოვთქვამ აზრს, რის გამოც, ალბათ
დამსევნიან თეატრალური სნობები: ცუდი
(ვიტყვი უფრო რბილად — ნაკლებსაინტერე-
სო) თეატრიც კი სიკეთეა. საშიში არ არის
ამგვარი თეატრების გახსნა, საშიშია საერ-
თოდ რომ არ ვავხსნათ ისინი. მე არ მინდა
გამოვიყურებოდე სუსტი ხელოვნების შეგ-
ნებულ მესიტყვედ. რასაკვირველია, უკეთე-
სია გვექონდეს კარგი თეატრები, მაგრამ ჩვენ-
მა გამოკვლევებმა გვიჩვენეს: მოსწავლეები,
რომელთაც მთელი თავიანთი ცხოვრების
მანძილზე მხოლოდ სუსტი (ყველა მხატვრუ-
ლი პარამეტრით) სპექტაკლები უნახავთ, გან-
ვითარებით ვაცილებით მაღლა დგანან, ვიდ-
რე ის მოსწავლეები, რომლებიც საერთოდ
არ ყოფილან თეატრში. ამიტომაც, დამკვიდ-
რებული ინტელიგენტური პოზიცია —
სუსტი თეატრები უნდა დაიხუროს, ისინი
ჩირქს სცხებენ წმინდა ხელოვნებას და ა. შ.
— არსებითად კულდაზიკობაა. ხელოვნება
ჰაერით სჭირდება ადამიანს, და ხანდახან
ძიულელებული ვართ ვისუნთქოთ დაბინძურებუ-
ლი ჰაერითაც, უნებავდიც ცოტაა, მაგრამ
სუნთქვა ხომ მაინც აუცილებლად საჭიროა“
(„სოვეტსკაია კულტურა“ 06. 02. 88).

დისკუსიის მსვლელობისას განსაკუთრე-
ბით მძაფრად დაისვა ქართული სამსახიობო
სკოლის საკითხი. ამ მხრივ ტონის მიმცემი

იყო მ. გეგაის წერილი „მსახიობის ხვედრი
საქართველოში“ (№6, 1987), სადაც მსახიო-
ბის ხელოვნების მრავალი პრობლემა განხი-
ლულია ავტორისათვის დამახასიათებელი
გონებამახვილობითა და კრიტიკული პათო-
სით. აშკარადაა გამოკვეთილი ავტორის პო-
ზიცია. მისი წუხილი იმის გამო, რომ ქარ-
თულ სცენაზე ერთგვარი დევალაცია განი-
ცადა მსახიობის ხელოვნებამ, რომ მსახიობს
ჩვენმა პრაგმატულმა ეპოქამ ჩამოაცილა
წარსული დროისათვის დამახასიათებელი
შარავანდელი ლეგენდარულობისა და პიროვ-
ნულ-მოქალაქეობრივი სიდიადისა. მრავალი
საგულისხმო დაკვირვებაა, აგრეთვე გამოთქ-
მული ე. წ. „ტოტალური“ რეჟისურისა და
სცენური შემოქმედების უმთავრესი კომპო-
ნენტის ურთიერთობის გამო. მაგრამ წერილ-
ში გვხვდება ნებისთ თუ უნებლიეთ გაპარულ-
ლი უზუსტობანი, რომლებიც, მართალია,
ამძაფრებენ პოლემიკურ ტონს, მაგრამ ანე-
ლებენ პათოსის დამაჯერებლობას.

წერილში ერთგვარად გაუბრალოებულად;
სქემატურად არის წარმოდგენილი 60-იანი
წლების რუსთაველის თეატრში მიმდინარე
შემოქმედებითი პროცესები. თეატრის ესთე-
ტიკური ძიებანი და მისი სწრაფვა თვითგა-
ნახლებისაკენ. მოუხსინოთ ავტორს: „60-
იანი წლებში, რუსთაველის თეატრში თანა-
დროულობის მოთხოვნად ჩაითვალა უკოს-
ტუმოდ და უგრიმოდ თამაში... ამ ეგრეთწო-
დებული ექსპერიმენტების ძალა იმაში მდგო-
მარეობდა, რომ ფასეულობათა დევალაცი-
ასთან ერთად, ნიჭიერების წყალობით, იგი
ახალ, მანამდე არარსებულ ფასეულობათა
შექმნას უწყობდა ხელს“.

სინამდვილეში კი „ამ ეგრეთ წოდებულ
ექსპერიმენტს“ მნიშვნელობა ვაცილებით
ღრმა და მნიშვნელოვანი იყო ვიდრე უკოსტუ-
მოდ და უგრიმოდ თამაშია.

ჯერ ერთი, 60-იანი წლებში (თუნდაც ავიღ-
ოთ მთელი ათწლეული 1960-1970) სრული-
ად უმნიშვნელო რაოდენობის სპექტაკლი გა-
თამაშდა „უკოსტუმოდ და უგრიმოდ“. ამ
ათწლეულში რუსთაველის თეატრში დაიდგა
59 (ორმოცდაცხრამეტი!) სპექტაკლი. ამ
სპექტაკლებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი
(და ზოგი „საეტაპო“) სპექტაკლი სწორედ
კოსტუმითა და გრიმით გათამაშდა: „ჰამლე-
ტი“ (1960 წ.), „ბახტრიონი“ (1960 წ.), „ფი-
როსმანი“ (1961 წ.), „ადამიანი იბადება ერთ-
ხელ“ (1962 წ.), „ჰინკრაქა“ (1963), „სამ-

გრომიანი ოპერა“ (1964), „ზაფხულის დამის სიზმარი“ (1964), „სიელიემის პროცესი“ (1965), „სიბრძნე სიცრუისა“ (1965), „მეფე ლირი“ (1966), „ბებერი მეზურნეები“ (1966), „გვადი ზიგვა“ (1967), „ანტიგონე“ (1968), „ხანუმა“ (1968), „სეჩუანელი კეთილი კაცი“ (1969).

„უგრიმოდ და უკოსტუმოდ“ ამ ორმოცდაცხრამეტი სპექტაკლიდან გათამაშდა მხოლოდ ცხრა სპექტაკლი (59-9=50), რომელთაგან რვა იყო თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი და ზუნებრივია, თანამედროვე კოსტუმებით თამაშობდნენ მსახიობები და მხოლოდ ერთი იყო კლასიკური ნაწარმოები. მაგრამ არა მარტო რაოდენობით სჭარბობს „გრიმიანი და კოსტუმებიანი“ სპექტაკლი „უგრიმოსა და უკოსტუმოს“, არამედ, რაც ფრიად მნიშვნელოვანია, მხატვრული ხარისხით და მნიშვნელობით. ამ ცხრა სპექტაკლს შორის მხოლოდ ერთია — „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელმაც თავისი ესთეტიკით დიდი როლი შეასრულა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

როგორც ზემოთ ითქვა, მ. გეგია მრავალ საგულისხმო აზრს გამოთქვამს „ტოტალურ“ რეჟისურაზე მსჯელობის დროს, მაგრამ აქაც, ჩვენის ფიქრით, დაშვებულია რამდენიმე უზუსტობა, რაც არათანამიმდევრულს, ზოგჯერ კი ულოგიკოს ხდის ზოგიერთ „პასაჟს“. იგი, სავსებით სამართლიანად, მ. თუმანიშვილს სთვლის, როგორც ისეთ „ერთპიროვნულ ლიდერს“, რომელმაც „შექმნა არა მარტო საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლები, არამედ სკოლაც რეჟისურაში“ (გვ. 21). „ქართულ თეატრში მარჯანიშვილის სკოლისაგან განსხვავებული თაობა 50-იან წლებში მოვიდა და მიხელი თუმანიშვილის დროშის ქვეშ გაერთიანდა. ცხადია, ეს პროგრესული მოვლენა იყო (ხაზი ყველგან ჩვენია. რედ.) და მან ხელი შეუწყო ახალი თეატრალური იდეების დამკვიდრებას. დღეს წარმოუდგენელიცაა ჩვენი თეატრი ეროსი მანჯგალაძის, რამაზ ჩხიკვაძის, გიორგი გეგეჭკორის, გურამ საღარაძის, კოტე მახარაძის, მედეა ჩახავას, სალომე ყანჩელის გარეშე“. მაშასადამე, მიხეილ თუმანიშვილის დროშის ქვეშ გაერთიანებული ამ მსახიობების გარეშე რუსთაველის თეატრი წარმოუდგენელია. ყველაფერი ეს სწორია, მაგრამ ვინ არის თვით მიხეილ თუმანიშვილი (გარდა იმისა, რომ იგი „ერთპიროვნული ლიდერი“ იყო)? თურმე „...ტო-

ტალური რეჟისურის ერთ-ერთი პირველი დამწერგავი“ (გვ. 25) ყოფილა რა, მ. გეგიას მიხედვით.

მაგრამ თვით „ტოტალური რეჟისურა“ რაღაა, რომელსაც ერთ-ერთი პირველთაგან ნერვადა მ. თუმანიშვილი? ეს რეჟისურა არის მსახიობის აშკარად „დამჩაგრავი“ (გვ. 23), რომელიც უმალ იწყებს „მსახიობთა მსხვერპლშეწირვის პროცესს“ (გვ. 22).

აქამდე გვეგონა, რომ მ. თუმანიშვილი სპექტაკლები სწორედ შესანიშნავი აქტიორული სახეებით გამოირჩეოდა, რომ ამ რეჟისორის ესთეტიკა მსახიობთა თანაშემოქმედებას, შესრულების ფსიქო-ფიზიკური ანალიზის მეთოდს ეყრდნობა, რომ მის მართლაც საეტაპო სპექტაკლებში ჩამოყალიბდნენ ზემოთ ხსენებულნი („დროშის ქვეშ მღვარნი“) მსახიობები, როგორც განუმეორებელი ინდივიდუალობის შემოქმედნი. ახლა კი გამოდის, რომ „ტოტალური რეჟისურის“ ეს მესიტყვე მსახიობთა „დამჩაგრავი“ და „მსხვერპლშეწირავი“ ყოფილა. აქი თვით მ. გეგია წერს; „50-იანმა წლებმა ახალი სული შთაბერა რუსთაველის თეატრს. როგორც ნერგები ხარობენ ნოყიერ ნიადაგზე, ისე განდნენ აქა-იქ სამსახიობო ტალანტზე ფესვიც გაიდგეს და „ტანიც აიყარეს“ (გვ. 21), მაგრამ განა სწორედ 50-იან წლებში არ „აიყარა ტანი“ თვით მ. თუმანიშვილმა. სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა მისი ისეთი ღირს-შესანიშნავი სპექტაკლები, როგორებიც იყო „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“ (1951), „ესპანელი მღვდელი“ (1954), „ამბავი სიყვარულისა“ (1958) და „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959). ამ სპექტაკლებმა შექმნეს სწორედ ის „ნოყიერი ნიადაგი“, რომელზედაც ამოიზარდნენ ახალი სამსახიობო ტალანტები და ამავე სპექტაკლში შეიქმნა განუმეორებელი სცენური სახეები.

გამოდის, რომ მ. თუმანიშვილი ერთდროულად არის „ტოტალური რეჟისურის“ პირველი დამწერგავი და ამდენად მსახიობის შემოქმედების, მისი ინდივიდუალობის უარყოფელი და ამავე დროს იგივე მ. თუმანიშვილი არის მსახიობთა ტალანტების ზრდისათვის „ნოყიერი ნიადაგის შემქმნელი.“ რაღაც ერთმანეთს არ ეთანხმება ეს მოსაზრებანი, თუნდაც თავი დავანებოთ „ორი მიხეილ თუმანიშვილის“ წარმოქმნის უხერხულ სიტუაციას, ჩვენ ვერ დავასახელებთ მ. თუმანიშვილის ვერც ერთ სპექტაკლს, რო-

მელიც ე. წ. „ტოტალური რეჟისურის“ კანონებით იყოს შექმნილი.

არ მიგვაჩნია მართებულად მ. გეგიას მოსაზრება, რომ „მიხეილ თუმანიშვილიმა რუსთაველის თეატრიდან წასვლის შემდეგ, მთლიანად შეცვალა თავისი რეჟისორული კრედიტი“. „მთლიანად შეცვალა“ ე. ი. უფრო გასაგებად რომ ვთქვათ, მთლიანად უარპყო! სინამდვილეში მთლიანად კი არა, ნაწილობრივადაც არ შეუცვლია თავისი კრედიტი. ეს დიდი ნიჭით დაჯილდოებული ერუდიტი რეჟისორი განუწყვეტლივ ძიებისა და ზრდის პროცესშია ჩართული სწორედ თავისი კრედიტის ფარგლებში. იშვიათია რეჟისორი, რომელიც ასე თანამიმდევარი იყოს თავის თეატრალურ ესთეტიკაში, არავითარი „ორი“ მ. თუმანიშვილი არ არსებობს, მიუხედავად იმისა, რომ მ. გეგია გვიმტკიცებს „თუ ადრე იგი „ტოტალური“ რეჟისურის ერთ-ერთი პირველი დამენერგავი იყო ქართულ თეატრში, ახლა რეჟისორ-პედაგოგად და სელექციონერად იქცა“ (გვ. 25).

მაგრამ ქართული თეატრის „ტოტალიზაცია“ თურმე უფრო ადრე დაწყებულია და არავითარი „პირველი დამენერგავი“ მ. თუმანიშვილი არ ყოფილა. „რუსთაველის თეატრი რეჟისორის თეატრად ახმეტელის ხელში იქცა“ (გვ. 21). გამოდის, რომ მანამდე (ე. ი. ს. ახმეტელამდე) რუსთაველის თეატრი „მსახიობის თეატრი“ იყო კოტე მარჯანიშვილის „ხელში“ და შემდეგ იგი „რეჟისორის თეატრად“ ს. ახმეტელმა აქცია. უფრო ღრმად რომ მივხედოთ ამ ფრაზას და მისი ლოგიკა განვავითაროთ, ვშიშობ, არ მივიღებთ იმ დასკვნამდე, რომ ახმეტელის „რეჟისორის თეატრში“ მსახიობი არ იყო წამყვანი ფიგურა. თუმცა თვით მ. გეგია აღიარებს, რომ სწორედ ამ თეატრში ჩამოყალიბდა მსახიობი-კერაპედი.

სავსებით სწორად აფასებს (და განსაკუთრებით გამოჰყოფს) მ. გეგია რეჟისორ შალვა გაწერელიას ღვაწლს მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის „სრულფასოვან შემოქმედებით კერად“ გადაქცევის საქმეში. ასევე მართებულად აღნიშნავს ამ რეჟისორის „სრულფასოვან ძალისხმევას“ და „ტოტალური“ რეჟისორთა მწყრივიდან ხაზგასმით გამოჰყოფს მას, მაგრამ მის მსჯელობაში არის ერთი ადგილი, რომელიც შ. გაწერელიას „ტოტალისტთა“ რიგში აყენებს: „და თუმცა ამ თეატრში, ისევე როგორც მთლიანად ქარ-

თულ თეატრში, არ წარმოქმნილა ახალი სამსახიობო ფასეულობანი და მოძრაობა ამ მართულებით დინამიზმით არც დღეს, გამოსირჩევა, შალვა გაწერელია, ვტიქობთ მთლიანად მავალში უშეკვლად დადებითად გადაჭრის ამ პრობლემასაც“ (გვ. 25).

მაგრამ სანამ დადებითად გადაჭრის ამ პრობლემას (რაც ვარაუდისა და კეთილესურვილების სფეროს განეკუთვნება), მანამდე, ხომ არ წარმოქმნილა მის თეატრში „ახალი სამსახიობო ფასეულობანი“ და ამ მხრივ არც დინამიზმი იგრძნობა? ის თეატრი კი, სადაც არ იქმნება „სამსახიობო ფასეულობანი“, ან მთლად წყალწილებულია ან უკეთეს შემთხვევაში „ტოტალური“ რეჟისურის პრინციპებზეა აგებული. თუმცა ერთი საკითხი მაინც გაუგებარია. როგორღა მოექცეს ეს თეატრი „შემოქმედებით ძიებათა ავანგარდში“... „რაც რეფორმის ტოლფასი იყო“, როგორღა არის ეს „ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტი“, თუკი აქ არც ახალი სამსახიობო ფასეულობანი იქმნება და არც დინამიზმი იგრძნობა ამ მიმართულებით? მომავალში რომ რეჟისორი „უშეკვლად დადებითად გადაჭრის ამ პრობლემასაც“ — ეს რა თქმა უნდა კარგია, მაგრამ დღეს რომ ეს არ არის გადაჭრილი, ამას თვით მერაბ გეგია აღიარებს.

მიუხედავად მ. გეგიასადმი ჩვენი ღრმა პატივისცემისა, ვერ დავეთანხმებით იმ მოსაზრებაში, რომ „...მთლიანად ქართულ თეატრში არ წარმოქმნილა ახალი სამსახიობო ფასეულობანი“. რედაქციას მიაჩნია, რომ ასეთი ფასეულობანი დიახაც რომ შექმნილია ქართული თეატრის სცენაზე. განა რ. ჩხიკვაძის — ლირი, ო. მეღვინეთუხუცესის — უჭუში, ნ. მგალობლიშვილის — თეიმურაზი, ე. ლოლსაშვილის — მასხარა, ა. მასხარაძის — გლოსტირი, გ. ჩუგუაშვილის — ჯაყო არ არის ახალი სამსახიობო ფასეულობანი?

ჩვენი მიგვაჩნია, რომ არის!

ისე არ გამოგვივიდეს, რომ უგულვებელყოფთ ის, რაც უკვე შექმნილია, არ მივიჩნით იგი ფასეულად, ხოლო ის, რაც ჯერ არ შექმნილია და მომავალში უნდა შეიქმნას, რეალობად წარმოვსახოთ.

„ტოტალური“ რეჟისურის პრობლემებს შეეხო აგრეთვე ნ. არველიაძე თავის სადისკუსიო წერილში „გუშინ და დღეს“... (N6, 1987). იგი 70-80-იანი წლების ქართული თეატრის, სასცენო შემოქმედების წამყვან

ფიგურებზე მიიჩნევს მ. თუმანიშვილს, რ. სტურუას, თ. ჩხეიძეს და შ. გაწერელიას და მათი ხელმძღვანელობით არსებული თეატრების მხატვრული ინდივიდუალობის სურათს გვაწვდის. მაგრამ, განსხვავებით მ. გეგისაგან, რომელიც თვლის, რომ „თუ „ტოტალურმა“ რეჟისურამ მსახიობი აშკარად „დაჩაგრა“, დრამატურგი საერთოდ „შთანთქა“ (№ 6 გვ. 23), ნ. არველაძეს მიაჩნია, ჩვენი ფიქრით სამართლიანად, რომ „აღნიშნულმა რეჟისორებმა თავი დააღწიეს ავტორთა ქვეშევრდომულ მდგომარეობას და დემოკრატიული თანაფარდობით გაიხადეს ისინი თანამზრახველებად, ერთიანი სასცენო ნაწარმოების თანავებრძოლებად“ (№ 6, გვ. 10). კრიტიკოსის ფიქრით მათ საუკეთესო სპექტაკლებიდან მთელის ძალით ჩაგვესმობდა „ავტორის სულის „ძირითადი ბეგრა“ (ხაზი ჩვენი. რედ.). მ. გეგისა თავისი კონკრეტული ამოცანა ჰქონდა და „ტოტალურ“ რეჟისურას მსახიობის ბედის პრიზმიდან შეხედა და, როგორც ვთქვით, მრავალი მართებული აზრიც გამოთქვა. მაგრამ არსებობს თვალთახედვის სხვა კუთხეც. როცა რეჟისურას სურს პასუხი გასცეს საზოგადოებრივი ცხოვრების უმწვევეს საკითხებს, როცა მას აწვალებს, სტანჭავს სურვილი იმისა, რომ ღრმად გაიზროს ადამიანის ეთიკური ნორმები, მაშინ იგი ნაწარმოების იმ პლასტის ყოველმხრივ „ამოზიდვას“ ცდილობს, რომელიც, მისი ფიქრით, ყველაზე თანადროულია მთელს სტრუქტურაში, ყველაზე ზუსტად პასუხობს თანამედროვე საზოგადოების წიაღში მიმდინარე პროცესებსა და ანიჭებს მას საყოველთაო მნიშვნელობას, რაც გამოიხატება „ნაწარმოებში ასახული კერძო მოვლენის ჩარჩოების გარღვევით“ და „აბსოლუტურსა და ტოტალურ რანგში“ მისი აზიდვით (№ 6 გვ. 10).

ამ დისკუსიაში გამოიკვეთა სრულიად განსხვავებული ორი თვალსაზრისი 60-იანი წლების რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაზე. თუ ნ. არველაძე მიიჩნევს, რომ „რუსთაველის თეატრმა 60-იანი წლების დასაწყისიდან მსოფლიო სათეატრო ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ძიებანი გაითავისა, ინდივიდუალურ შემოქმედებით ქურაში გადაადნო, ეროვნული სულიერი კულტურის ნიდაგს შეუხამა და თანამედროვე ქართული სასცენო ხელოვნების მასშტაბები განავრცო“ (№ 6, გვ. 13), მ. გეგია ფიქრობს, რომ

„მოხდა ის, რომ 60-იანი წლების ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებმა ჯერ დაქვეითეს, ბოლოს კი ძირფესვიანად შეცვალეს მსახიობის, როგორც დამოუკიდებელი ნომენის მნიშვნელობა“ (№ 6, გვ. 18).

შეუძლებელია, რომ თეატრი — ამ შემთხვევაში რუსთაველის თეატრი — 60-იანი წლებში ასეთ უღარესად საგულისხმო შედეგებს აღწევდეს, ავრცობდეს „თანამედროვე ქართული სასცენო ხელოვნების მასშტაბებს“ („სასცენო ხელოვნებაში“ უნდა ვიგულისხმოთ, ალბათ, მსახიობის ხელოვნებას, როგორც მისი აუცილებელი კომპონენტი. რედ.) და ამავე დროს მთელ ქართულ თეატრში ჯერ „ქვეითდებოდეს“ მსახიობის ხელოვნება და მერე მთლად...

რასაკვირველია, მ. გეგიას სრული უფლება აქვს ჰქონდეს საკუთარი აზრი და მიაჩნდეს, რომ 60-იანი წლებში ქართულ თეატრში მართლაც დაქვეითდა მსახიობის ხელოვნება ამ უფლებას არ ვხდი საექვოდ, მაგრამ ჩვენს აზრით, თვით ქართული თეატრის რეალობა უარყოფს ამგვარი აზრის სისწორეს. წერილის კონტექსტიდან ისე გამოდის, რომ „ქართულ თეატრში“ უნდა ვიგულისხმოთ „რუსთაველის თეატრი“. გენბავთ, ასეც არ იყოს და მართლაც მთელი ქართული თეატრი იგულისხმებოდეს ამ ციტატაში. მაშინ, 60-იანი წლების მხოლოდ ერთი თეატრის — რუსთაველის თეატრის — ცენაზე შექმნილ სახეებს გავასვენებთ მკითხველს და არა გვეგონა მან გაიზიაროს, რომ ამ პერიოდის უღარესად საინტერესო ძიებებმა „დააქვეითეს“ მსახიობის, როგორც დამოუკიდებელი ენომენის, მნიშვნელობა მთელს ქართულ თეატრში (რუსთაველის თეატრი ხომ არის ნაწილი ამ მთლიანობის!) როგორ შეიძლება ვილაპარაკოთ სამსახიობო ხელოვნების დაქვეითებაზე 60-იანი წლებში, მაშინ, როცა სწორედ ამ პერიოდში განსაკუთრებულ ძალით გაიფურჩქნა დიდი სერგო ზაქარაიძის უძლიერესი ტალანტი და თვისობრივად ახალ სიმაღლეზე ავიდა მისი შემოქმედება: ამ „დაქვეითების“ ხანაში შეიქმნა მისი განუმეორებელი სახეები: ქადაგი (1960), სიმონ ჭავჭავაძე (1961), ფიროსმანი (1961), მინავო (1962), დევი (1963), ძია შაქრო (1963), დენფორტი (1965), მეფე ლიონი (1966), კრეონი (1968), ბეკინა სამანიშვილი (1969).

მხოლოდ ამ ერთი მსახიობის შემოქმედებაც კი ამ პერიოდში თავისთავად უნდა გა-

პორტუგალიის რაიმი დაქვეითებაზე ლაპარაკს. მაგრამ, საქმე ისაა, რომ მსახიობთა მთელი თაობის შემოქმედებაც განსაკუთრებულ ბრწყინვალეობით გამოირჩეოდა ამ დროს: ზ. კვერენჩილადის — ლელა (1960), ელიზაბეტი (1965), ანტიგონე (1968); ეროსი მანჯალაძის — ბოცო (1961), დათვი (1963), გვადი (1967), თავადი ვანო ფანტიაშვილი (1968); კ. მახარაძის — ანდარეზი (1960), ხოვანს მინდია (1967); რ. ჩხიკვაძის — ქოსა მრჩველი (1963), მეკი დანა (1964), ბებერი მეზურნე (1966), აკოფა (1968), კირილე მინონიშვილი (1969). აქ აღარ შევაჩერებ ყურადღებას ს. ყანჩელის, მ. ჩახავას, ე. მალაშვილის, ს. ჭიაურელის, გ. საღარაძის, კ. საკანდელიძის მიერ შექმნილ უაღრესად საყურადღებო სახეებზე.

ამიტომ ჩვენ მივგაჩნია, რომ ნ. არველიძის მოსაზრება უფრო შეესაბამება სინამდვილეს და 60-იან წლებში ქართულ თეატრში სამსახიობო ხელოვნება კი არ დაქვეითდა, არამედ სრულიად პირიქითაა კი — ახალ სიმაღლეზე ავიდა და დიდი ავტორიტეტი მოიპოვა.

გულწრფელად უნდა განვაცხადოთ: მ. გეგის წერილის მიხედვით, ვერ გავიგეთ მაინც სახელდობრ როდის დაიწყო „ტოტალური“ რეჟისურის ხანა ქართულ თეატრში. თუ ართლაც მ. თუმანიშვილი იყო ამ რეჟისურის „ერთ-ერთი პირველი დამენერგავი“, მაშინ იგი (ე. ი. „ტოტალური“ რეჟისურა) და მასთან მსახიობის პროფესიის დევალვაცია 50-იან წლებში დაწყებულია. მაგრამ როგორც ზემოთ ვნახეთ, 50-იანი წლების რუსთაველის თეატრის სპექტაკლები სრულიად საპირისპიროს გვიმტკიცებენ.

იქნებ ეს პროცესი 60-იან წლებში დაიწყო, რაკი გვიმტკიცებენ, რომ „...60-იანი წლების ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებმა ჯერ დააქვეითეს, ბოლოს კი ძირფესვიანად შეცვალეს მსახიობის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის მნიშვნელობა“. მაშასადამე, ამ ლოგიკის მიხედვით, 60-იან წლებში დაწყებულია „ტოტალური“ რეჟისურის ხანა (მსახიობის „ფენომენის“ დაქვეითება ზომ ამ რეჟისურის თვისებაა), მაგრამ, როგორც მხოლოდ რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექმნილმა მხატვრულმა სახეებმა ცხადპყვეს, ასეთ „დაქვეითებას“ ადგილი არ ჰქონია.

„ტოტალური“ რეჟისურა რუსთაველის თეატრის 60-იან წლებში ფეხს ვერ მოიკი-

დებდა, თუნდაც იმ სულ „უბრალო“ მიზეზის გამო, რომ 60-იანი წლების მანძილზე თეატრს ხელმძღვანელობდნენ „ტოტალური“ რეჟისურის პრინციპული მოწინააღმდეგეები. ალექსიძე (1955-64), ა. ჩხარტიშვილი (1965-68), მ. თუმანიშვილი (ერთი სეზონი 1968-69), დაბოლოს ჩვენი დროის უდიდესი მსახიობი — სერგო ზაქარაძე (1969-71), რომელიც უპირველესად სწორედ სამსახიობო ხელოვნების ამაღლებისათვის, მისი პრესტიჟის განმტკიცებისათვის იბრძოდა რუსთაველის თეატრში თავისი იქ ყოფნის მანძილზე.

ამ საქმეში გარკვეულობა ვერ შეაქვს ვერც ამ ფრაზას: „დაიწყო „ტოტალური“ რეჟისურის ხანა რუსთაველის თეატრში. 60-იანი წლების რეჟისურის სასიკეთო ინიციატივები, ხანმოკლე აღმოჩნდა (გვ. 22. №6) გაუგებარია, რას უნდა ნიშნავდეს რეჟისურის ეს „სასიკეთო ინიციატივები“? ვთქვათ, გასაგებია. მაგრამ „სასიკეთო ინიციატივია“, თუკი იმავე 60-იან წლებში „მიმდინარე პროცესებმა“ დააქვეითეს მსახიობის ხელოვნება? მაგრამ იქნებ სწორედ ასე უნდა გავიგოთ: 60-იანი წლების რეჟისურის „სასიკეთო ინიციატივები“ სწორედ ის იყო, რომ მან „დააქვეითა“ მსახიობის ფენომენი? არა მგონია, ასე ფიქრობდეს მ. გეგია. მაგრამ, სამწუხაროდ, ლოგიკის მიხედვით, გამოდის, რომ ასე ფიქრობს.

თუ ეს „ინიციატივები“ ხანმოკლე აღმოჩნდა, მაშასადამე, იგი შემდგომ, 70-იან წლებში არ გადასულა. და ძალიან კარგი, თუ არ გადასულა ამგვარი „ინიციატივები“.

ასეა თუ ისე, მაინც ისე გამოდის მისი მსჯელობიდან, რომ „ტოტალური“ რეჟისურა 70-იან წლებში დაწყებულია და იგი რ. სტურუას სახელს უკავშირდება. მაშინ მთლად გაუგებარია თუ სახელდობრ 60-იანი წლების რა „სასიკეთო ინიციატივები აღმოჩნდა“ ხანმოკლე? ის, რომ „60-იან წლებში რუსთაველის თეატრში თანადროულობის მოთხოვნად ჩაითვალა უკოსტუმოდ და უგრომოდ თამაში“ (№ 6, გვ. 19), თუ ის, რომ „60-იანი წლების ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებმა ჯერ დააქვეითეს, ბოლოს კი ძირფესვიანად შეცვალეს მსახიობის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის მნიშვნელობა“ (№ 6, გვ. 18). სად არის აქ საერთოდ „სასიკეთო ინიციატივები“? მ. გეგია წერს: „მსახიობის უძველეს პროფესიას, მის დაფ-

ნის გვირგვინს, საბოლოო ლახვარი „ტოტალურმა“ რეჟისურამ ჩასცა“ (№ 6, გვ. 20). ქართულ თეატრში ეს ასე მოხდა მ. გეგიას სქემის მიხედვით: პირველი დარტყმა „დადნის გვირგვინს“ ჩასცა მ. თუმანიშვილმა „ტოტალურში“ რეჟისურის ერთ-ერთმა პირველმა დამწერგავმა (№6, გვ. 25), ხოლო „საბოლოო...“ — აქ თვით მკითხველი მიხედება თუ სახელდობრ ვინ...

სავსებით სწორად შენიშნავდა დისკუსიაში მონაწილე რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე. „ბოლო დროს მოდაში შემოვიდა რეჟისურის წინააღმდეგ გალაშქრება. პრესაში, ტრიბუნიდან მსახიობებს უკეიწნებენ, აბა, არიქა, ხელსაყრელი დრო დადგა და მიდით, ხმა ამოიღეთ უზურპაციის წინააღმდეგ, დაესიეთ რეჟისორებსო“ (№10, გვ. 11). ეს არ ეხება კონკრეტულად მ. გეგიას, მაგრამ დღეს მართლაც, შესამჩნევია ამგვარი ტენდენციის გაბატონება საქმაოდ დიდი მასშტაბით.

ჩვენი ყურნალის ფურცლებზე გაშლილ დისკუსიის დროს ძალიან მწვეველ დაისვა საკითხი ქართული თეატრის პროფესიონალიზმის (მ. კუჭუხიძე), დილექტანტიზმის (ჯ. იოსელიანი), რეჟისორული ეპიგონების (მ. გეგია, ნ. არველაძე), ერთი ტენდენციის გაბატონების (ნ. არველაძე, ჯ. იოსელიანი), მემკვიდრეობითობის (ე. გუგუშვილი) თაობაზე. სავსებით ნათლად გამოიკვეთა საერთო უკმაყოფილება ქართული თეატრის დღევანდელი მდგომარეობის გამო.

ქართული თეატრის პერსპექტივაზე ზრუნვის თვალსაზრისით ძალიან მნიშვნელოვანად გვესახება რეჟისურის ახალი თაობის აღზრდისა და დაწინაურების გამო აღძრული კამათი. „ეპიგონიზაციის“ (მ. გეგია), „მიმბამველთა“ (ნ. არველაძე) გამრავლების საფრთხე, მართლაც, რეალურად არსებობს. ქართულ თეატრში ხშირად ვხვდებით ერთი და იგივე „მოდელების“ გამეორებას. ამაში ყველაზე ნაკლები დანაშაული თვით ამ „მოდელების“ შემქმნელებს მიუძღვის.

„ერთი რომელიმე მიმართულების გაფეთქებამ სცენის ხელოვანთა დეზორიენტაცია გამოიწვია“ (ნ. არველაძე. №6, გვ. 15). „რაც არ უნდა პროგრესული იყოს ტენდენცია, მხოლოდ მისი მხარდაჭერა არ ივარგებს. თეატრში ერთი ტენდენციის გაბატონება ერთფეროვანი თეატრის შექმნას უდრის“ (ჯ. იოსელიანი №7, გვ. 64). ეს სავსე-

ბით სწორი მოსაზრებებია, მაგრამ ვინ აბატონებს ამ ტენდენციას? ცხადია, ათ/ რეჟისორები. როგორც ჩანს, თეატრშიცოდნეები! მაგრამ ისევე როგორც რეჟისორის, თეატრშიცოდნეებს, თეატრის კრიტიკოსებსაც აქვთ უფლება მხარი დაუჭირონ ამა თუ იმ ტენდენციას (ცხადია, რამე გაფეთქების გარეშე).

თანამედროვე, მოქმედ ქართულ რეჟისურას ნათელა ურუშაძე ორ ძირითად ჯგუფად ჰყოფს. „ხაზგასმით მეტაფორული, აშკარად დადგმითი, განცდის პრინციპულად უარყოფელნი რ. სტურუას მეთაურობით და ფსიქოლოგიურ, განცდისა და გარდასახვის პრინციპებზე აგებული თეატრალური რწმენისანი მ. თუმანიშვილის ლიდერობით“ (№9, გვ. 20).

ორივე ამ მიმართულებას თავის მომხრენი ჰყავს თეატრალურ მოღვაწეთა და მასურებელთა შორის, მაგრამ სასურველია, გაშიორიციხოს ყოველგვარი კონფრონტაცია.

მ. კუჭუხიძეს მიაჩნია: „განცდის თეატრი მარტო სცენური შემოქმედების სახეობაა როდია, ჩემის აზრით, ეს — პოზიციაა, ვინაიდან მისი არსი თანაგანცდაა“ (№ 10, გვ. 9). თუ „განცდის თეატრი“ — პოზიციაა, ასეთივე პოზიციაა სხვათა შორის, — „წარმოდგენის თეატრიც“, მეტაფორული, პარაბოლური აზროვნების თეატრიც. ორივე ეს თეატრი თავისი ესთეტიკით ცდილობს ცხოვრების, ადამიანის არსის გადმოცემას. ამასთან შესაბამისად, მსხიობებსაც თავისი სპეციფიკური ფუნქცია აკისრიათ. შეუძლებელია რომელიმე მათგანის უპირატესობის კატეგორიული მტკიცება, რომელიმე მათგანის კონონომიერების ექვის ქვეშ დაყენება. ამ ტომაც ჩვენ ვერ გავიზიარებთ დისკუსიის მსვლელობის დროს გამოთქმულ მტკიცებას „განცდის“ თეატრის განუსაზღვრელი პრიორიტეტის შესახებ. „წარმოდგენის“ თეატრზე“. ამ გზით ჩვენ, უნებურად, შეიძლება აღმოვჩნდეთ ახალი საფრთხის წინაშე და ხელი შევუწყეთ ერთი მიმართულების გაფეთქებას, რის წინააღმდეგაც ილაშქრებს სწორედ ჯ. იოსელიანი: „არ უნდა ავრიოთ ტენდენცია ხელოვნების ძირეულ საკითხებთან. არც ერთი სახის თეატრის სტილი და პოეტიკა არ უნდა ავიყვანოთ ზოგად ესთეტიკური თეორიის რანგში“ (№7, გვ. 64).

როცა ვლაპარაკობთ ეპიგონობაზე, მიმბამველობაზე, „ტოტალური“ რეჟისურის

მოძღვრებაზე, მხედველობაში გვაქვს, რომ ბაძვენ ხოლმე რ. სტურუას და მის შემოქმედებას. „რა ვუყოთ იმას — კითხულობს მ. გვგია — რომ ქართული რეჟისურის ახალთაში საორიენტაციოდ სწორედ მას (ე. ი. რ. სტურუას, რედ.) უსწორდება. ხომ არ მოაწავებს ეს ვითარება ახალი თაობის რეჟისურის ეპიგონიზაციას და მასთან ერთად ქართული თეატრის ტოტალურ დაქანებას. „ტოტალური“ რეჟისურისაკენ? (№ 6, გვ. 21). მაგრამ, როგორც ირკვევა, არც ისე საგანგაშოდ გვქონია საქმე. ისეთი დაკვირვებული და გონიერი თეატრმცოდნე, როგორც ნ. ურუშაძეა, წერს: „რ. სტურუას წარმატება ჭრჭერობით „უფრო ხმაურიანიცაა და მეტ-მისშტაბიც აქვს... ამგვარი წარმატება ყველასთვის სასურველია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ქართველ რეჟისორთა უმრავლესობა დღეს მაინც საპრინციპული შემოქმედებითი მიმართულების მიმდევარია“ (№ 9, გვ. 20, ხაზი რედქციისაა). საპრინციპული შემოქმედებით მიმართულებაში კი ივლენისხმება: „ფსიქოლოგიურ, განცდისა და გარდასახვის პრინციპებზე აგებული თეატრი“ და თუ „ქართველ რეჟისორთა უმრავლესობა“ ან თეატრის მიმდევარია, მაშინ „ტოტალური“ რეჟისურის მიმდევარნი უმცირესობაში აღიჩენილან და საყოველთაო „ტოტალიზაციის“ საფრთხე მაინცდამაინც დიდი არ ყოფილა.

„უმსახიობო თეატრის“ იდეა ნონსენსია. თვით ყველაზე „ტოტალური“ რეჟისურის სპექტაკლებში უამრავი ბრწყინვალე სცენური სახის დასახელება შეიძლება. სხვა საქმეა ის, თუ რა ესთეტიკური პრინციპით არის შექმნილი ეს სახე. შეიძლება ეს პრინციპი ან გაიზიაროთ ან არა, მაგრამ თვით მხატვრული სახის არსებობის უარყოფა ხონ შეუძლებელია.

ამიტომ ამ თემაზე მსჯელობას დავამთავრებთ მ. კუჭუხიძის მართებული შენიშვნით: „მე არ უარყოფ გარკვეული გადახრის არსებობას და ბალანსის დარღვევას, მაგრამ თანამედროვე თეატრის ყველა სატიკვარის რეჟისურაში თავმოყრა ცუდ პიესებს მაგონებს — დადებითი და უარყოფითი გმირების პრიმიტიული დაპირისპირებით, როცა ერთი — ყველაფერში მართალია და კარგი, მეორე კი — მტყუანი და ცუდი“ (№ 10, გვ. 12).

დისკუსიის ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა მსახიობთა სულ ახალი თაობის მი-

მე მდგომარეობა საერთოდ ქართულ თეატრში. ვრცელი ისტორიული პანორამის ფონზე განიხილავს ამ საკითხს ვ. კიკნაძე (№ 10, გვ. 10). იგი ეხება ახლად კურსდამთავრებულთა მსახიობო შემოქმედების, თეატრალური ატმოსფეროს, მემკვიდრეობობის კარდინალურ პრობლემებს: ამ თვალსაზრისით, სწორედ რომ „ზარის ჩამოკვრის დროა“.

* * *

არც ერთი დისკუსიის მიზანი არ არის კარდინალური, „სახელმძღვანელო“ დებულების შექმნა, მით უმეტეს, ამას არ ისახავდა დისკუსია წამოწყებული თეატრალურ ხელოვნებაზე, რომელიც თავისი ბუნებით ცვალებადია, როგორც მთლიანად ესთეტიკის, ასევე კერძოდ სტილისტურ ძიებათა სფეროში.

განსხვავებულ თვალსაზრისთა არსებობა იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ გვაქვს „ცოცხალი უეატი“, რომელიც ვითარდება, რომელსაც აქვს ნაკლი, ისევე როგორც ყველა ცოცხალ საზოგადოებრივ ფუნქციონალურ ორგანიზმს, დაბოლოს, რომელიც ცდილობს, თანამედროვე ენით ილაპარაკოს ჩვენს ტყვილებზე თუ სიხარულზე, ერთი სიტყვით, არსებით პრობლემებზე. მაგრამ განსხვავებული თვალსაზრისი უპირველესად, სულ მცირედ მაინც უნდა უმყარებოდეს რეალობას, ჰქონდეს რეალური საფუძველი, რომლის შემდეგაც შესაძლებელი იქნება ვარიაციები და იმპროვიზაციები თეატრალურ თემებზე. ჩვენი ფიქრით, დისკუსიაში მონაწილეთა უმრავლესობას ამგვარი საფუძველი მეტ-ნაკლებად ჰქონდა.

ვამთავრებთ დისკუსიას.

თუ რაიმე შედეგზე ვილაპარაკებთ, ეს ისაა, რომ მან აზრთა „ფარული“ პოლემიკა გამოიწვია, ერთგვარად გამოაცოცხლა თეატრალური სამყარო და სხვადასხვა თეატრალური მოღვაწის პოზიციაც გვიჩვენა.

ვამთავრებთ დისკუსიას, მაგრამ თუ ვინმეს გაუჩნდება სურვილი განსხვავებული აზრის გამოთქმისა, ამის საშუალება მას ექნება ჟურნალის ახალ რუბრიკაში, რომელსაც ეწოდება „პოზიცია“.

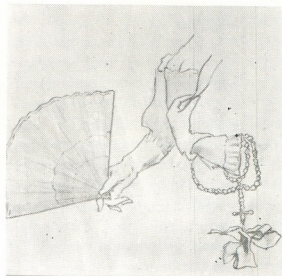
რეკვიზიტი, გუბაფორია, მათი მესვეურები

ნათელა ურუშაძე

რამპიტიზი ლათინური სიტყვისგან წარმოდგება და აუცილებელს ნიშნავს. მასში შედის ყველა ის ნამდვილი და არანამდვილი (ბუტაფორიული) ნივთი და საგანი, რომელიც გამოიყენება სპექტაკლში. ეს ორი საამქრო სცენის ხელოვნების იმ უბნის პატრონი, რომელიც მოიცავს ადამიანისა და მის გარემო მყოფ საგანთა დამოკიდებულებას. მრავალნაირია მათი შინაარსიც, ფორმაც და დანიშნულებაც. ეს საგნები, არსებობენ, განაპირობებენ და გამოხატავენ კიდევ მის ყოფას. ცნობილია, რომ ადამიანსა და მის გარემო ნივთიერ სამყაროს შორის კავშირი არა ერთი ასპექტის მქონეა. ცხადია, ხელოვნება მიმართავს მას, როგორც სახეობრივ საშუალებას, მით უფრო თეატრალური, სადაც ცოცხალი ადამიანები მოქმედებენ. ყველა სპექტაკლი თავისებურ სცენურ სამყაროში მიმდინარეობს, რადგან ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელსაც თეატრი აირჩევს დასადგმელად, მოქმედ პირთათვის ითხოვს გარკვეულ ადგილსამყოფელს, ავეჯსა და ნივთებს — ადამიანები გარკვეული სახის ნივთიერ სამყაროში არსებობენ მუდამ. ეს ნივთები სხვადასხვანაირად, მაგრამ უთუოდ არიან ჩართული მოქმედ პირთა ცხოვრებაში, რადგან შემთხვევითი არც ერთი არაა — ზოგი ყოველდღიურად აუცილებელია, როგორც დროის ნიშანდობლობა, ზოგი — როგორც ძვირფასი სასოფარი, ზოგი — ინდივიდუალური ჩვევის მანიშნებელი და ა. შ. ყველა კი ქმნის ატმოსფეროს, გარემოს, რომელშიც ცხოვრებენ სპექტაკლის მოქმედი პირები, რომლისგანაც განუყოფელია მათი არსებობა. ეპოქის თავისებური სურნელებაც, უპირატესად, მათი წყალობით იქმნება.

თუ სპექტაკლი მხატვრული მოვლენაა, სცენაზე გამოტანილი ნივთი სინამდვილის ნა-

წილი ან მისი ასლი კი არა — სახეობრივი გამოხატვაა. გმირთა ცხოვრების საერთო დინებაში ჩართული ავეჯი ან ნივთი დრამატული შინაარსითაც შეიძლება დატვირთოს ხელოვნება. ასეთ შემთხვევაში ნივთიერ გარემოსაც შეუძლია მოგვიტოროს იმის შესახებ, რაზედაც ავტორი და მსახიობი გვესაუბრებიან. რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, თუ რეჟისორსა და მხატვარს შესწევთ უნარი „გამოწერონ“ მისგან სახეობრივი ამტყვევების ძალები. ამიტომ ფიქრობენ ხოლმე ამდენს სპექტაკლისათვის განკუთვნილი ავეჯის ფორმაზე, ზედ გაცრულ ქსოვილის ფერზე და ფაქტურაზე, რათა ორივემ ხელი შეუწყოს მიმდინარე ეპიზოდისათვის აუცილებელი განწყობილების შექმნას. შილერის „ყაჩაღების“ დადგმასთან დაკავშირებით (არ განხორციელებულა) კ. მარჩანინი წერდა: „სცენა არ უნდა იყოს გადატვირთული დეტალებით, თუნდაც ეს მართებული იყოს ისტორიულად და მიგვანიშნებდეს კარლოსის გემოვნებასა



და მიდრეკილებებზე. ეს ხელს შეუშლის მსახიობს, ააცილებს მის ყურადღებას მთავარს. ყველა იმ მრავალი ნივთისაგან, კარლოსს რომ ერთგვარად უნდა შეიერნეს ზოგიერთი — უმთავრესად, აუცილებელი და მეტყველი. ოთახში უნდა იყოს ერთი მოსახერხებელი სავარძელი, რომელშიაც კარლოსი ატარებს თავის დღეებს ოცნებაში“.

მაგრამ მაინც როგორი უნდა იყოს ეს სავარძელი, კარლოსს რომ უყვარს და თავის ოთახში მოუთავსებია? ზომა? ფორმა? ფაქტურა? როგორ ჩაიხატება იგი სცენური სივრცის საერთო სურათში? როგორ შეუთავსდება სცენის იატაკს, როგორ შეერწყმის დეკორაციას და გმირთა სამოსელს, მათ ხაზებსა და ფერებს? თეატრის ცხოვრებაში ჩაუხედავმა კაცმა შეიძლება ძალიან გაიკვიროს ის გულმოდგინება, რომლითაც ირჩევენ ხოლმე მხატვარი და რეჟისორი (აღრე კი თვითან მსახიობები) უბრალო მაგიდებსა და სკამებსაც კი, შემდეგ კი — მათ ადგილს სცენაზე. გავისხენოთ, რამდენს ნიშნავს ცხოვრებაში იმ მაგიდისა და სკამის სიმალღე და ფორმა, რომელსაც შემოვუსხდებით ხოლმე, როგორ განაპირობებენ ხოლმე ისინი ჩვენ განწყობილებას და ქცევას. ის კი არა, სუფრიანი და უსუფრო მაგიდის გარშემო მსხდომთა ხელეობი კი განსხვავებულად შეტყვევლია, რადგან ფონია სხვადასხვა.

და ანთაძე იგონებს ერთ ასეთ ეპიზოდს თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრაქტიკიდან: „კარგად არ მახსოვს, რომელი პიესა იყო. კულინებში ვიდექი და ვადევნებდი თვალყურს ტექნიკური მუშაობის პროცესს. იდგა პავილიონი, რბილი ავეჯი, საწერი მაგიდით. სცენაზე

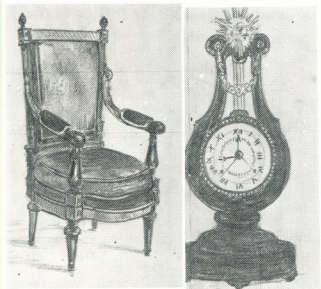


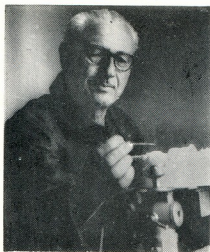
რუსთაველის თეატრის ბუტაფორი გ. სომხიშვილი

შემოვიდა მოსკვინი. ეს მაგიდა მას სჭირდებოდა. რამოდენიმეჯერ გასინჯა სკამი, რომელზედაც უნდა დამჯდარიყო... გასინჯა კარადა, კარები, საიდანაც შემოვიდოდა, თუ რანაირად იკეტება იგი... ერთი სიტყვით, ყველაფერი მოირგო ისე, როგორც მას სჭირდებოდა, ჩაეთია ზუსტი დროის რეგლამენტში და როდესაც თანამემწყემ არავითარი შენიშვნა არ მიიღო, მისცეს ზარი შემდეგი აქტისათვის“.

განა ასევე არ ამოწმებდა ყოველ წარმოდგენაზე ს. თაყაიშვილი ოღლა ბეზიას სამუფხა სკამს?

ავეჯის კონსტრუქციულ თავისებურებას, სულ ერთია, შერჩეული იქნება ის, თუ მხატვრის ესკიზის მიხედვით დამზადებული, შეუძლია მიეხმაროს ხელოვანს როგორც ცალკეული პერსონაჟის დახასიათებაში, ისე ეპიზოდის საერთო პლასტიკური ნახატის შექმნაში. გავისხენოთ „ურიელ აკოსტასთვის“ პ. ოცხელის მიერ საგანგებოდ შეთხზული უჩვეულო სავარძელი და ის ეპიზოდები სპექტაკლიდან, რომელთა წარმოდგენაც კი შეუძლებელია ამ სავარძლის გარეშე, რადგან არ დაიბადებოდა მის დაუხმარებლად კ. მარჯანიშვილის მიხანსცენები. გავისხენოთ ირ. გამრეკელის ნახატის მიხედვით გაკეთებული მალაზურგიანი საგვარეულო სავარძელი შილერის „ყაჩაღებიდან“, რომლის გარშემო ტრიალებდა ს. ახმეტელის სპექტაკლში ტრაგედიის გმირთა ცხოვრების ამბავი. ან უბრალო ძველი თეჯირი „პროვინციული აპზიდან“, რომელიც ასე აქტიურადაა ჩართული ზიზისა და მურმანის ხანმოკლე ბედნიერებაში. რამდენი რამის მთქმელია ყველა ეს სასახლეში, თუ პროვინციის თეატრის ღარიბ მსახიობთა ცხოვრებაში მოხაწილე სავარძელ





თელავის თეატრის ბუტაფორი
ა. ბაბოვეც

და თეატრი. ისინი შეადგენენ, ე. წ. მსხვილ რეკვიზიტს.

არსებობს ე. წ. მცირე რეკვიზიტიც ანუ საგნობრივი გარემოს შედარებით მცირე ზომის ნაწილები: ხალიჩები, სუფრები, სხვადასხვა ზომის ნახატი და ფოტოსურათები, ყვავილები, წიგნები, ჟურნალები, რვეულები, თეფშები, ლარნაკები და სხვა ამგვარი. აგრეთვე ისეთი საგნები, მოქმედ პირთა სახმარ საგნებს რომ წარმოადგენენ — ხელსახოცი, კრიალოსანი, სამაჯური... ვს. მეიერჰოლდის

მარჯანიშვილის თეატრის
ბუტაფორი ივ. ცატუროვა



რუსთაველის თეატრის სარეკვიზიტო საამქროს გამგე
თ. ლორთქიფანიძე

ცნობილ დადგმაში „მასკარადი“ სცენაზე ძალიან ცოტა ავეჯი იყო — მხოლოდ აუცილებელი. ამ სიძუნწის გამო ყოველ მაგიდასა თუ სკამს თავისი კონკრეტული დანიშნულება ჰქონდა. ლაკონიზმის ამგვარ პრინციპიდან გამომდინარე, რეჟისორის მიერ სპექტაკლის ყველა უჩრდელში იყო აკრძალული რაიმე ზედმეტი — ყველას მოეთხოვებოდა როგორც ყოველი მოძრაობის, ისე ყოველი სიტყვის მკაფიო მოწოდება (მით უფრო, რომ მ. ლორთქიფანის ეს პიესა ლექსადაა დაწერილი). არა ერთი წყარო გვამცნობს, რომ ისეთი წვრილმანიც კი, როგორიც იყო ბარონესა შტრალის ქულის მოსართავი ვუალი, მხოლოდ ერთხელ ამოქმედდებოდა — როდესაც არბენინი მოულოდნელად ახდიდა ბარონესას ამ ნიღაბს.

დიდი რუსი მსახიობი მიხ. ჩეხოვი სრულიად ახალგაზრდა იყო, როდესაც ჰეიერმანის „იმედის“ დაღუპვაში“ ძალზე მოხუც კობუსს თამაშობდა. მის სრულიად მელოტიკურ თაგზე ერთი ღერი თმაც კი არ მოიძებნებოდა. ყელზე რუხი ფერის ძველი შარფი ჰქონდა შემოხვეული, ვიღამ არ დაწერა იმ სასწაულების შესახებ, რომელსაც ახდენდა მსახიობი ამ შარფით: ხან შიგ ეხვეოდა, ხან იხსნიდა, ხან ისე გაებმებოდა ამ შარფში, რომ თავს ველარ აღწევდა. მძიმე წუთებში კი შიგ ჩაემხოზოდა და ისე ტიროდა.

ასეთ სახმარ ნივთებს, უფრო ხშირად მსახიობები თვითონ მონახავენ ხოლმე. ს. გიაცინტოვა გვიამბობს: „მარია ულიანოვასთვის, რომელიც დაპატიმრებული შვილის დასახმარებლად სიმბირსკიდან პეტერბურგს

მიემგზავრება, სამგზავრო ჩანთა მჭირდებოდა. მოვძებნე ბებიაჩემის ჩანთა — სწორედ ისეთი, მე რომ მინდოდა; ძველებურ ნივთებს ზშირად ახასიათებს ერთი საინტერესო თვისება: რადგან ესაა არა თეატრალური, არამედ სრულიად ჩვეულებრივი საყოფაცხოვრებო საგანი, თავისი „ასაკის“ წყალობით. თანაც იმის გამო, რომ დიდი ხანია გამოსულია ხმარებიდან, — თუ შესატყვის სპექტაკლსა და შესაფერ მომენტში გამოიყენე, ის იქნის ჭეშმარიტ სცენურ სიციცხლეს“.³

სწორედ ამის დასტურია ის ორი ცნობა, რომელსაც ქართული თეატრის ისტორია გვაწვდის:

„...გ. აბაშიძემ გასაოცარი ნიჭიერებით და ხელოვნურად წარმოადგინა გ. ერისთავის „მუნწში“ ძუნწის როლი. ისეთი გულის საკლავი გახდა, ისეთი ტრალიკული სახე მიიღო. როცა კენჭები დახვდა ყუთში, რომ დარბაზი სიცილის მაგიერ მთლად გაშრა. მშვენიერი იყო, როცა ის სანთლით გამოვიდა და სახლი

დაათვალიერა კანკალით, ცახცახით, ერთი თვალების ჭყეტით. ყველაზე კარგი იყო ადგილი, როცა აბაშიძემ ფულის პარკეტსა და მალა და ალერსი დაუწყო. ძვირად ნება, რომ ასეთი აღტაცებით, გაუგებარის, „მშიერი“ სიყვარულით, — დედა მიეაღეროს თავის ღვიძლებს, — დედა მიეაღეროს თავის ღვიძლებს, — დედა მიეაღეროს თავის ღვიძლებს, — დედა მიეაღეროს თავის ღვიძლებს. თავისი სული და გული შიგ გაახვია პარკში. თითქოს შიგ ჩაძვრა“.⁴

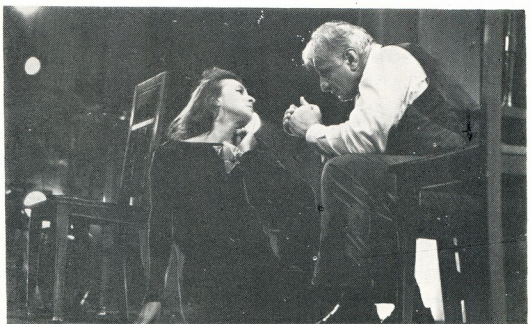
ზ. ანტონოვის პიესაში „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“ ნ. გაბუნია მოხუცი გლეხი დედაკაცის როლს თამაშობდა, „ის რომ გრადუსებზე, განედებზე და გრძედებზე მოკამათე მეცნიერ-გეოგრაფებს ჩუმად ულოცავდა, ვითომ როგორც თვალნაკრავებს, ის რომ რაღაცას დუღუნებდა, თანაც უზომოდ ამთქნარებდა და თავის ვიწრო, მიხაკისფერ სარტყელს ხან აგრძელებდა, ზომავდა რა ამით მეცნიერთა თვალნაკრავობას“...⁵

გავიხსენოთ ს. თაყაიშვილის ევას ქვასანაყი (ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“), გ. გაბუნიას ნინოს ხელჩანთა (ლ. როსებას „პროვინციული ამბავი“), ვერიკოს მარგარიტას მალალი შავი ხელთათმანები, ან მისივე ფატი გურიელის ვერცხლისფერი მოსასხამი და მრავალი სხვა ამგვარი, თავისთავად, მართლაც, წვრილმანი, ურომლისოდაც ვერც ერთი ეს მსახიობი თავის ზემოდასახელებულ გმირს ვერ განასახიერებდა. როლზე მუშაობის დროს ისინი არა მარტო ეძებენ და ირჩევენ ასეთ ნივთებს, არამედ ეჩვევიან მათ ხმარებას, მით უფრო, რომ ზოგი ამგვარი წვრილ-

ს. ყანჭელი — ბერნარდა ალბა



ს. ჭიათურელი — ახტი-
ზონე, ს. ზაქარიძე —
კრეონტი





მ. ჩახავა — ამარანტა

მანი (მონოკლი, ხელჯონი, მარაო, მაღალი ხელთათმანი და ა. შ.) დღევანდელი მსახიობისათვის უცხოა. ასევე ნივთები, რომლებიც სამოსელის ნაწილს არ შეადგენს, მაგრამ მაინც იხმარება: ვერიკოს მარგარიტას კამელიები, ე. მანჯალაძის მასწავლებელ პეშეკის ერთი ყვავილი პანკრაციის სატუსალოში („ადა-მიანებო, იყავით ფხიზლად“), მარგოს ქოლგა და მსხვილი მძივის ყელსაბამი („ჩაყოს ხიზნები“). ისტორიულ პირთა განსახიერება განსაკუთრებულ ყურადღებას ითხოვს ამ მხრივ. დღესაც ახსოვთ რუსთაველის თეატრში ივანე მრისხანეს როლზე მომუშავე ა. ხორავა როგორ დადიოდა დღისით ცარიელ ფოიეში ხელში მრისხანე კვერთხით, ეჩვეოდა მას, რათა მისთვის სრულიად უჩვეულო ეს საგანი, მისი მომავალი გმირის ჩვეულებრივ სახმარ საგანად ქცეულიყო.

რეჟისორი ა. ბობოვი გვიამბობს იმის შესახებ, თუ რა ყურადღებით არჩევდა ნ. ხმელიოვი იმავე მრისხანეს როლზე მუშაობის დროს არა მარტო გვირგვინსა და კვერთხს, არამედ წიგნებს, სინოდიკებს, კრილოსნებსა და ბეჭდებს. როგორ სთხოვა სპექტაკლის მხატვარ პ. ვილიამსს დაეხატა მისთვის ლივონიის რუკა, აუცილებლად ისეთი, როგორც მართლა არსებობდა ივანე მრისხანის დროს. თუ რატომ ეკიდებოდა ყოველივე ამას ასეთი ყურადღებით, მსახიობმა თვითონ აგ-

ვიხსნა: „ისიც ხდება ხოლმე, რომ მე, მაგალითად, გავიკეთებ სათვალეს და იმის მიხედვით, თუ როგორ მოვირგებ მას, და როგორ გამოვიხედავ მისი შუშიდან, შუქის შეწყობა ამ სათვალის პატრონის სახე. ასე დაიბადა ჩემი პეკლევანოვი ეს. ივანოვის „ჩაეშნოსან 14-69“-ში“.

რამდენი დაწერილა იმ ერთი უბრალო ფანქრის შესახებ, ლ. ტოლსტოის „აღდგა-მაში“ რომ ეჭირა ე. კაჩალოვს, რომელიც ავტორის მაგიერს ასახიერებდა. თანამედროვენი მიიჩნევენ, რომ სწორედ ამ საქმიანი, მწერლისთვის ესოდენ ახლობელი საგნის — ფანქრის წყალობით მიავნო კაჩალოვმა ჩანაფიქრის ზუსტ რეალიზაციას — ავტორის მაგიერი პერსონაჟი მწერლის სინდისის განსახიერება უნდა ყოფილიყო. თეატრმცოდნე ი. ბაზილევსკიას მოჰყავს ამონაწერი სარეპეტიციო დღიურიდან. სადაც ეკითხულობთ: „ყოველ რეპეტიციაზე კაჩალოვს მიერთვას ფანქარი“. ეს მოხდა მის შემდეგ, რაც მრავალი უშედეგო რეპეტიციის შემდეგ ვლ. ნემიროვი-დანჩენკო შესთავაზა მსახიობს ხელში ფანქარი აეღო. თავის უბრალოებით განსაცვიფრებელი ეს რეჟისორული კარნახი მკვლევარს ვლ. ნემიროვი-დანჩენკოს ერთ-ერთ ბრწყინვალე მიგნებად მიაჩნია, რადგან სწორედ ამ ფანქარმა უკარნახა მსახიობს როლისთვის აუცილებელი შინაგანწყობილება.

აი, ასეთი ნივთებია დაცული სარეკვიზიტო საამქროში, აგრეთვე არანამდვილი, ე. წ. ბუტაფორიული ნივთები, რომლებიც აგრეთვე გამოიყენება ხოლმე წარმოდგენაში.

ჩვეულებრივ, ბუტაფორიული საგანი ორიგინალის ზუსტ ასლს არ წარმოადგენს, განირჩევა მისგან როგორც მასალით (მზადდება უმთავრესად მუყაოსაგან, პაპიემამუყასაგან, ხისგან, თხელი ლითონისა და ტილოსაგან), ისე ფორმით, ზომით და შეფერილობით, რაც

ვ. ანჯაფარიძე — კლეოპატრა



განზიარებულია სპექტაკლის ხასიათით და სპეციფიკური მოთხოვნებით. ასე, ბუტაფორიული შანდალი „ურეელ აკოსტა“ და „მზის დაბნელებისათვის“ ერთნაირი არ შეიძლება იყოს არც ზომით, არ ფერით, არც ფაქტურით. ის სპექტაკლის თავისებური სამყაროს ნაწილია, მამასადამე, არ შეიძლება იყოს მისთვის უცხო და თავისთავადი.

ბუტაფორიული ნივთიც სახმარია, ხშირად იცვლის ადგილს სცენაზე, საამქროდან სცენაზე მიაქვთ სპექტაკლისათვის, ხოლო სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ — ისევ საამქროში.

მოქმედების მიმდინარაობის მიხედვით, ზოგჯერ, შესაძლოა, აუცილებელი იყოს მისი ძირის დაგდებაც. ამიტომ ის იაფი უნდა იყოს, ფორმით კარგი და გამძლეც. მით უფრო, რომ დიდი მოცულობის ბუტაფორიული ნივთი ცალკეული ნაწილისაგანაა დაწონტაქებული. საჭიროების მიხედვით, მას შლიან და ხელახლა ააწყობენ ხოლმე.

ბუტაფორიული ნივთიც შეიძლება ბრწყინვალედ იყოს გაკეთებული, ყოველ შემთხვევაში, ყველა მხატვარი და რეჟისორი მოითხოვს ამას.

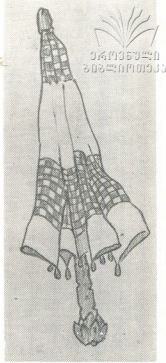
ადრე ბუტაფორი — ეს იყო სცენის თანამშრომელი, რომელიც კულისებში იმყოფებოდა და წარმოდგენის მსვლელობისას მსახიობს საჭირო ნივთს აწვდიდა. თანამედროვე თეატრში ესაა ნოსტატი, რომელიც ამზადებს ბუტაფორიულ ნივთებს.

მაყურებლისათვის ასეთი ხელობის მქონე კაცი შეიძლება არც იყოს ცნობილი, მაგრამ თეატრისათვის ის იმდენად აუცილებელია, რომ კლასიკური პიესის მოქმედ პირთა შორისაც კი აღმოჩნდა — ესაა ნაროკოვი ა. ოსტროვსკის პიესაში „ტალანტები და თაყვანისცემენი“. ისიც ძალზე ნიშანდობლივია, რომ ეს ყოფილი ბატონი, ახლა კი ბუტაფორი — უკეთილშობილესი პიროვნებაა...

ბუტაფორთა შორისაც არიან ცნობილი ოსტატები, — გ. ზომიხიშვილი რუსთაველის თეატრში, ი. ცაბუროვი მარჯანიშვილის თეატრში, ა. ბაბოევი თელავის თეატრში.

რეკვიზიტორები ადრე პიესის მოქმედ პირთა შორის არ შეგვხვედრიან, მხოლოდ ახლახან მ. შატროვის პიესაში „შემდეგ... შემდეგ... შემდეგ...“ გამოჩნდნენ ისინი, როგორც ისტორიულ გმირთა ცხოვრებაში მონაწილე თეატრის თანამშრომლები.

დღეს რეკვიზიტორის საკუთარი, ძალზე კონ-



კრეტული ფუნქცია აკისრია. თუ სპექტაკლის დაწყების და მისი მსვლელობის დროს კულისებში აღმოჩნდებით, საკუთარი თვალთი იხილავთ, როგორ დარბიან ჩვეულებრივი და უჩვეულო საგნებით დატვირთული რეკვიზიტორები საამქროდან სცენისაკენ და პირიქით. აქ კი ნამდვილად მიხვდებით, თუ რამდენი რამაა მათზე დამოკიდებული, როგორ ეხმარება რეკვიზიტორი მსახიობს. ხოლო თუ სპექტაკლის შემდეგ შეიხედავთ ამ საამქროში — იქ სიმშვიდეა. ოღონდ სიმშვიდე უჩვეულო: თავ-თავიანთ ადგილზე მოთავსებული, მსახიობის მეგობარი ნივთები ისვენებენ. მათაც დაასრულეს სპექტაკლი და ელიან შემდეგს.

შენიშვნები:

¹ Сб. К. Марджанишвили, Воспоминания, статьи и доклады. Заря Востока, Тб., 1958, стр. 320.

² დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. ტ. 1, ხელოვნება. თბ., 1962, გვ. 318.

³ С. Гуашиштова, Жизнь театра. Детская литература, 1963, стр. 124.

⁴ გაზ. „დროება“, 1880. № 64.

⁵ ი. ზურაბაშვილი. თეატრალური პორტრეტები. გვ. 200.

⁶ Ежегодник МХАТ, 1945, т. 2, стр. 382.

⁷ Сб.: В. И. Качалов, Искусство, М., 1954, стр. 324.

„უფანდუროდ სამღერი“

გიორგი ლალიაშვილი

სცენა მაშინაა საინტერესო, როცა ისეთივე მღელვარება, როგორც ცხოვრება.

მართლაც მღელვარე, „მშობიარე“ დროს განვიციდით. ჩვენს სინამდვილეში მიმდინარე პროცესები, უკანასკნელი დროის მოვლენები, თეატრისაგან მოითხოვენ დაფიქრებას, გულმოდგინე ანალიზს. ახალ პირობებში თეატრს განსაკუთრებული მისია ენიჭება, რადგან მას შესწევს უნარი უშუალო ზემოქმედება მოახდინოს როგორც პიროვნულ, ასევე კოლექტიურ ცნობიერებაზე.

მეტეხის თეატრის ახალ სპექტაკლს რეჟისორი მიშველადის ორი ნოველა — „ტვირთი“ და „უფანდუროდ სამღერი“ დაედო საფუძვლად. თეატრის სურვილით მწერალი ხელახლა მიუბრუნდა თავის პროზას და სცენური აქცენტებით გაამდიდრა იგი.

უმთავრესი, რითაც ყურადღებას იპყრობს სპექტაკლი, ეს არის ლიტერატურული მასალის აქტიური რეჟისორული გააზრება. თე-

ქართლოსი — მ. გომიაშვილი



ატრის ღრმა რწმენით — ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ობიექტური გაგება ახლებური დასკვნების გამოტანის საშუალებას გვაძლევს. ეს არის გაბედული, მართალი, პრობლემური სცენური ნაწარმოები, რომლის თამაშის წესს „ღია პუბლიცისტურობაშია“ და მას შესაფერის ფორმაც აქვს მოძებნილი.

„ტვირთი“ და „უფანდუროდ სამღერი“ ორს სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის ამსახველი ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებულ მხატვრული ბუნების ნოველებია და ერთ შეხედვით, უსაფუძვლოდ შეიძლება გვეჩვენოს მათი ერთიან სცენურ კომპოზიციად შეკვრის მცდელობა. მიუხედავად ამისა, სანდრო მრეკლიშვილის დადგმაში არ მოხდა ორი დამოუკიდებელი ნაწარმოების მექანიკური შეწყვილება, არამედ მივიღეთ ორი რეალობის ორგანული კავშირი, როდესაც ერთ მეორისაგან მომდინარეობს და განსაზღვრავს მის თავისებურებებს. ისტორიზმის პრინციპი და თეატრის თანამედროვეობასთან მიმართება იქცა მათი ერთიანობის საფუძვლად. მაგრამ არა მხოლოდ ეს. „ღია პუბლიცისტური“ თამაშის ხერხმა, დრამატულისა და პაროდისტის თანაარსებობამ, გამომსახველობითი ხერხების ერთიანობამ ერთ მხატვრულ პრინციპზე მტკიცედ აგებული მთლიანობა მოგვცა.

რ. მიშველადის „ტვირთი“ სადღეისო პრობლემების ფონზეა წაყთხული. თეატრალურად გამომსახველი, ტრაგიკომიკური სპექტაკლ მთლიანად ჩვენი ხალხის ცხოვრების სოციალურ და ფსიქოლოგიურ მომენტებს ეყრდნობა. ამასთან „ტვირთი“ საყურადღებოა ქართული ხასიათის კვლევის თვალსაზრისითაც.



საბაჟოს უფროსი — ს. ბირიუკოვი

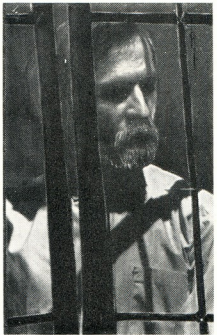
ნათლად იკვეთება სპექტაკლში საბაჟოს უფროსის (სლავა ბირიუკოვი) დამოკიდებულება კომერსანტ რამაზ თაყაშვილისადმი (მიხეილ გომიაშვილი), რომელსაც იტალიიდან სახელოვანი წინაპრის — მამუკა უფლისაშვილის ნეშტის გადმოსვენება განუზრახავს. გაუგებარი რჩება ჩინოვნიკისათვის ამგვარი თავგამოდება გარდაცვლილის მიმართ და ქედმაღლურად, ირონიით მომზირალი „მკვდრების შემგროვებლის“ მეტსახელით ამკობს თაყაშვილს...

თუმც მისეილ გომიაშვილის გმირს არც საშობლოში შეხედებიან თანაგანცდით. ქალაქის ვიცე-გუბერნატორი (კორნელი კეკელიძე); პანსიონატის გამგე (ივანე ლეხანიძე), გენერალი (პიერ ქადაგიშვილი) ერთი შეხედვით, ეროვნული მოღვაწეები — ენაწყლიანობენ თაყაშვილის წინაშე, მაღალფარდოვან ეპითეტებს არ იშურებენ მის მიმართ, ეროვნულ გმირსაც კი უწოდებენ... მაგრამ რა?... გამბედაობა არ ყოფნით გადაწყვეტილების მისაღებად — სახელოვანი წინაპრის ნეშტი მშობლიურ მიწას მიაბარონ. თავის გასამართლებლად ყველას „მტკიცე“ პოზიცია აღმოჩნდება. ...და დაახლოებით ისეთივე სიტუაცია იქმნება, როგორც მუხრან მაჭავარიანის „საბაში“, როცა ლუდოვოკო საბას ნაუბარს დანანებით, თითქოს თანაგრძნობით ისმენს, თუმცა... მისეილ გომიაშვილის გმირიც საბას ემსგავსება, მაგრამ უფრო მიუსაფარია, რადგან მას გარეშენი კი არა, მოჩვენებითი

თანაგრძნობით უსმენენ თვისტომნი, რომელთაც სინამდვილეში მხოლოდ საკუთარი ინტერესები ამოძრავებთ. რამაზ თაყაშვილთან ურთიერთობისას აშკარადდება ყოველი პერსონაჟის ნამდვილი ბუნება: უნებლიედ ილიას „ბედნიერი ერი“ გვაგონდება:

„ყველა ურუი,
ყველა ცრუი,
ქვედამჭდარი, გულხმიერი;
მცირე, დიდი
ყველა ფლიდი,
ცულლუტი და მანკიერი...“

ამგვარი საკრებულოს პირისპირ თაყაშვილი ზნეობრივი გმირის პროფილით წარმოჩინდება. იგი თავისი ქვეყნის წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე შეყვარებული ინტელიგენცია, ანთებულია ამ სიყვარულით და სურს ამგვარი გრძნობა სხვებშიც გააღვივოს,



ქართლოსი — მ. გომიაშვილი

მაგრამ უძლურია გამოაფხიზლოს მათი დაქვეითებული საზოგადოებრივი თვითშეგნება, ატროფირებული ეროვნული ენერჯია. ვილას ახსოვს ერი და მამულიშვილობა. ყველა პანიკურ შიშს მოუტაცავს, ჯანსაღი აზროვნების ნასახი გამქრალა! ვიცე-გუბერნატორს ერთი კითხვა აწუხებს: „დაკრძალვამ საშიში ფორმები რომ მიიღოს?... მისწერს ვინმე გუბერნატორს და...“



სცენა სპექტაკლიდან. მარიამ — გ. პატარიძე, გენერალი — პ. ქადაგიშვილი

პანსიონატის გამგეს (ივანე ლებანიძე) მზად აქვს პასუხი: „ათასი ბუნტოვშიკი მყავს, იტყვის რომელიმე თავგახურებული ახალგაზრდა რამეს და...“

გენერალიც ასევე ფიქრობს: „თქვენ არ იცით, ამას რა მოჰყვება“...

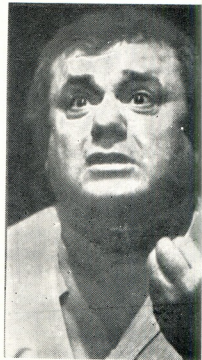
საინტერესოა თვით თაყაშვილის სახე. მის დახვეწილ იერს სულიერების, შინაგანი სისავსის განსაკუთრებული ნიშანიც ატყვია. ერთი შეხედვით სუსტი, „უხერხემლო“ ინტელიგენტი — მორიდებული ურთიერთობებში, თავაზიანი სიტყვა-პასუხში — მოულოდნელ სულიერ სიმტკიცეს ამჟღავნებს კრიტიკულ მომენტში; უდრეკი აღმოჩნდება როგორც აგრესიული შეტევების, ისე ჩინოვნიკური დემაგოგიის წინაშე, და მაინც მის გარშემო დატრიალებული ფარსი მასშიც ახდენს გარდატეხას, არღვევს მის სულიერ წონასწორობას: აღფრთოვანებულ, იმედით გაცისკროვნებულ მზერას სკეპტიკური, ეჭვიანი გამოხედვა ცვლის, სიმტკიცეს — გააგებული აღამიანის უხეშობა.

გომიაშვილის თავგანწირული გმირის ურთიერთშეხება პაროდირებულ პერსონაჟებთან ქმნის სწორედ გროტესკულ სიტუაციებს. სლავა ბირიუკოვის გმირის ზუსტად მიგნებული სახიერება — გაწვრთნილი მოძრაობა, ყაზარმული ნაბიჯები მყურებლის ყურადღებას ძაბავს. თავისი გამოსვლის ბოლოს იგი ხსნის ხელჩანთას, იქიდან იღებს დასალუქ

ბეჭედს, სამხედრო, გამოკვეთილი მარში: მიღის კუბოსთან, რომელშიც მამუკა უფლისაშვილის ნეშტი ასვენია და ხმაურით დალუქავს მას. ლითონის კუბო დალუქვისას ავის მომასწავებლად ცივსა და ძვრიალა ხმას გამოსცემს...

აქვე უნდა გავიხსენოთ რეჟისორისა და მსახიობის მიერ შექმნილი შესანიშნავი პლასტიკური სურათი, რომელშიც სპექტაკლუმთავრესი პრობლემა იაზრება. სლავა ბირიუკოვის საბაჟოს უფროსი პროფესიულ მოვალეობას აღასრულებს, გულდასმით „სინჯავს“ კუბოს, ასე იოლად ვერ შეეღვევება „მსხვერპლს“: როგორც მეძებარი ნამკალში ისე მიძებრება კუბოში, ფერფლის ბუნგალა აადენს, ცხვირპირი და მუნდირის კალთებს თეთრად მოთხვრება...

ახალი წახნაგით წარმოგვიდგა მსახიობმა გალინა პატარიძემ მარიამ ამილახვარის ეპი



გრიგოლ ბაქრაძე — პ. ნოზაძე

ზოდურ როლში. მისი კენინა, მიხრწნილი გენერლის ვენიანი მეუღლე ხარბ მზერას აყოლებს გომიაშვილის გმირის უმნიშვნელო მოძრაობასაც კი; „ვახ, სოფელო რაშიგან ხარ“... მღელვარე ხმით კითხულობს კენინა.

დასამახსოვრებელია ბესარიონ ხელაშვილის მიერ განსახიერებელი დოროთე შუმბრითიძე. სოციალ-დემოკრატის სახე უტეხო არის ქართული სცენისათვის. გავიხსენოთ დავით პაპუაშვილის კარლო ყაყუტაძე რუსთაველელთა „გუმინდელნიდან“. ერთი შეხედ

ით ენერგიული, ენაწყლიანი, მიზანსწრაფული, მაგრამ გადამწყვეტ მომენტში ძიაც სხვა-ბივით გაორებული, მერყევი, უნიათო აღმოჩნდებოდა...

ბესარიონ ხელაშვილის დოროთეს გრძელი, წელში გამოყვანილი, გრძელსაყელიანი ლაბდა აცვია, „შლაპა“ ახურავს, ხელში ქოლგა უჭირავს. მიმინოსებრი მზერა აქვს, სწრაფია და მარჯვე. არ უშვებს შემთხვევას ტრიბუნის, სიმაღლეების დასაუფლებლად, მარად ზემსწრაფია, ლოზუნგებით მოუწოდებს ხალხს, არსებითად კი მისთვის უცხოა წრფელი ეროვნული გრძობა.

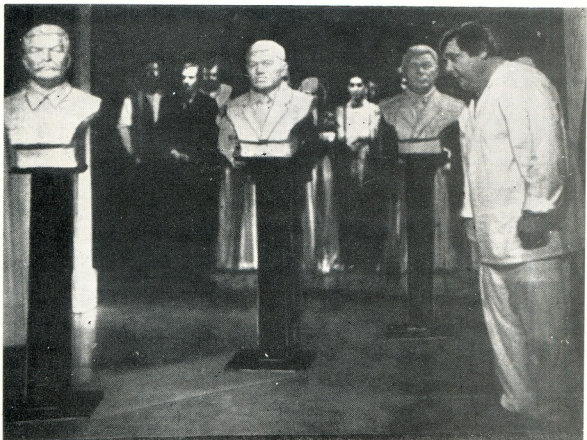
სპექტაკლი მდიდარია გროტესკულ-პაროდული დეტალებით. საკმარისია გავისხენოთ მარიამ და ნოშრევან ამილახვარების ქოჭინებით გამოფაფხურება: გაპარტახებული, მიხრწნილი, გაბალღებული თავადაზნაურობა თავის უკანასკნელ დღეებს მიითვლის.

მეორე ნოველაც იმავე სცენურ გარემოში გათამაშდება, მხოლოდ ამ შემთხვევაში ის ოთხი მანეკენი, რომელიც „ტვირთში“ კუბოს „ზიდავდა“. ახლა სცენის გვერდებზე აღმართულ მოაჯირზე გადმოყუდებულან და თითქოს მალულად უსმენენ „უფანდუროდ სამღერის“ გმირის მონოლოგს.

სანდრო მრეელიშვილმა მონახა ფორმა, რომელმაც სცენურობა, მეტი მასშტაბი შესძინა მონოლოგს. რეჟისორი საგანგებოდ ანტურაჟს უქმნის მონოლოგის სულისჩაგრდგმელ მსახიობს, მისი შესრულების უშუალობას, ინტიმურ ტონს, ემოციურობის ხარისხს ბევრწილად განაპირობებს სასცენო ქმედებაში ბიუსტების (მხატვარი შემსრულებლები: გურამ და ვიორგი გურასაშვილები, ლერი ცუცქერიძე), მომღერალთა გუნდის (მუსიკალური კომპოზიცია გომარ სიხარულიძისა), ვიტრაჟის „ჩემი საუკუნე“ (მხატვარი თემო გოცაძე) ჩართვა...

სცენის სიღრმეში, შავი ფერის გამჭვირვალე ფარდის მიღმა განლაგებული გუნდი გრივოლ ბაქრაძის, ჩვენი საუკუნის თანატოლი ბერიკაცის (მსახიობი პავლე ნოზაძე) მთელი მონოლოგის კამერტონად იქცევა, მის მიერ აღწერილი ისტორიული ეპოქების რიტმები შემოაქვს სპექტაკლში. გმირის ცხოვრების ყოველ ეტაპს მისთვის დამახასიათებელ მუსიკალურ ინტონაციას შეუსაბამებს: ახალგაზრდობა — რევოლუციური სიმღერების ბობოქარ რიტმებთანაა დაკავშირებული, სიმწიფის ხანა — კოლექტივიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის პერიოდში ხალხის საერთო

სცენა სპექტაკლიდან



ენტუზიაზმის გამომატველ მარშებთან, რომლებიც გროტესკულ კონტექსტში ჟღერენ გმირის მიერ მოთხრობილ ტრაგიკულ სიტუაციებთან; სამამულო ომის გახსენებას „მე ქართველი ბუხაიძე“... შემოყვება შეძახილად. მთავარი გმირის ამ მონოლოგის მსმენელნი დარბაზში მსხდომ მაყურებელთან ერთად, ამ ეპოქების ხატად ქცეული პიროვნებების ბიუსტები ხდებიან — სამი უძველეს პედესტალზე მონოლოგის განვითარებასთან ერთად თაბაშირში დაფიქსირებული ეპოქის სიმძიმეს იტვირთავს.

გრიგოლ ბაქრაძის მონოლოგი აღსარებაა თანამედროვეობისა და მომავლის წინაშე, დღევანდელი ადამიანებისადმი მიმართული მუდარა, გაფრთხილება. მაგრამ ამავე დროს გმირი თითქმის დიალოგში ერთვება საკუთარ წარსულთან, თავიდან გაიაზრებს, გადააფასებს მათ. ალბათ ამიტომ მისი სიტყვები ხან მაყურებელთა დარბაზისკენაა მიმართული, ხან თაბაშირის ბიუსტებისკენ. გმირის ბუნებისა და ხასიათის თითქმის სრული შინაგანი გათავისებების მიუხედავად პავლე ნოზაძის „შესრულებაში არ იკარგება არც მსახიობის აქტიური პიროვნული და მოქალაქეობრივი დამოკიდებულება გმირის, მისი ბედისა და წარსულის მიმართ, რომელიც ჩვენი საუკუნის ბედსა და წარსულს იტევს.

პავლე ნოზაძის სცენური ნამუშევარი იმ ადამიანთა ხსოვნის ღირსეული ძეგლია, ვინც უსამართლობის, „კაენის სულის აღზევების“ მსხვერპლი გახდა.

...და ბოლოს, სპექტაკლის ფინალი — გუხდის წევრები გამოდიან სცენის სიღრმიდან, მარჯვენა კუთხეში განცალკევებით მდგარ პედესტალთან, შეფუთული ბიუსტის წინ ნახევარწრედ განლაგდებიან და იწყებენ სიმღერას, ომანიანს, შემართულს:

„ცაზე მთვარე ამოხულა
ნიშანია დარისაო“.

ბორძიკით წარმოთქმული ეს მისამღერი მოშლილ, ყავლგასულ პატეფონს მოგვაგონებს... და განსაკუთრებული ინტონაციით იმეორებს უკანასკნელ ფრაზას — „ნიშანია დარისაო“.

ფინალი დაუვიწყარი პლასტიკურ-მელოდიური ხატია, რომელიც მაყურებლის ცნობიერებაში „მშობიარე“ დროის მეტაფორად აღიბეჭდვება.



ნინა საღმურის გრძნეული, მკაცრი, მთავრობის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის სპექტაკლში „შერეკილი დედააკი“, მწირი ყოფის გამოფიტულ ნიადაგზე აღმოცენებული ფანტასმაგორიაა. სპექტაკლის პირველ ნაწილს შეგვიძლია ვუწოდოთ საბჭოთა მოქალაქის თვითგამორკვევა არსებულ სამყაროში, არაკი მისი გონების ბუნებისა და ადამიანური ღირსების შესახებ. სპექტაკლის გულუბრყვილო „კოსმოლოგია“ და ბუნდოვანი „მეტაფიზიკა“ საშუალებაა ცხოვრებისეული საკითხების წამოჭრისთვის. სპექტაკლი ადამიანთა იმ ფსიქიკურ ტიპს წარმოადგენს, რომელიც ყოფის გარკვეულმა პირობებმა ჩამოაყალიბა: მათი არსებობა მოძრაობათა ავტომატიკად გარდაქმნილია, მათი აზროვნებები მკაცრი და უსახური რეალობის არტახეზშია ჩამოსხმული, მათი გრძნობებიც გაუბედავია და უწვრთნელი. მათ უსახურ სამყაროში შემოჰყავს ავტორის გრძნეული დედააკი (ბაბა), სამყაროს ბოროტებად რომ აღიარა თავი. ვინ არის იგი: რეალურად არსებული ძალა, დამოუკიდებელი მოქმედი თუ მთავარი გმირის ლილია პეტროვნას აღგზნებული წარმოსახვისა და შემფრთხილებული ცნობიერების ნაყოფი? პირველ შემთხვევაში ლილიას გონითი გააქტიურების წყაროდ არა მისი ნება და ინდივიდუალობა უნდა მივიჩნიოთ, არამედ გარეშე აქტიური საწყისი უნდა ჩავთვალოთ (დედააკის სახით). მოდით მეორე, ჩემი ფიქრით, უფრო ოპტიმისტურ ვარიანტზე შევიჩინოთ მიუთმეტებს, რომ ამ გერსისის სისწორეში ისიც განგვატკიცებს, რომ მოქმედება საავადმყოფოს დეკორაციაში მიმდინარეობს. ამგვარ გადაწყვეტის წყალობით ჩვენ შეგვიძლია გმირთა საქციელისა და ფანტაზიის ნებისმიერი მოულოდნელი ექსცესი და გადახრა გავამართლოთ. მხატვარ ლ. მანთიძის დეკორაციის კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს სცენური სამყაროს ბინადართა ნორმალურობას: მას ენიჭება გმირთა როგორც ფიზიკური, ისე სულიერი ყოფის მხატვრულ სახედ ქცევის ფუნქცია. ფსიქიატრიული საავადმყოფოს გარემო მოქმედებს შემწყვანებლურ პირობით ფონს უქმნის. ამ ხერხით რეჟისორი იკორ ფილიევე დასაწყისიდანვე შეაგუებს მაყურებლის წარმოსახვას წინამდებარე მოვლენებთან და ამასთან იმთავითვე გეთავაზობს გმირთა ყოფის



„შერიკილი დედაკასი“

თამარ ბოკუჩავა

ორმაგ რეალობას (ერთი ფიზიკური, ხოლო მეორე — წარმოსახული, გაუცნობიერებელი შეთანხმების თანახმად გათამაშებული რეალობა), მათი საარსებო გარემო საციყეთია, თუმცა ამას თვითონ ვერ ამჩნევენ. დრამატული კონფლიქტის საფუძველი მათ მიერ საკუთარი არსებობის ჭეშმარიტი ფორმის ძიება ხდება: როგორია ჩვენი არსებობის ნამდვილი სახე? ვარსებობთ თუ არა ჩვენ და თუ ვარსებობთ, რაში შეგვიძლია ვნახოთ ჩვენი არსებობის ჭეშმარიტების დასტური? ფილოსოფიური დილემა ცხოვრებისეული კონფლიქტის საფუძველი ხდება. დადგმაში ერთმანეთს ხამება მისტიკა, ფილოსოფია და ბაროდიურიებული ყოფა.

ბაბას (ი. მეღვინეთუხუცესი) არსება შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ლიდიას (ი. კვიციანიძე) პიროვნებაში გაუცნობიერებლად არსებულ თვისებათა პერსონიფიკაცია. ლიდიამ ნახა ე. წ. „თავის სხვა“, თავისი ბუნებიდან არჩევითად შეკავშირებული თვისებები. ეს ლიდაში მცხოვრები კუდიანი მარგარიტაა, ის თავისუფლებისმოყვარე აღქაჯია, რომელიც ყველა ქალში ბინადრობს; ის მაცდურია, რომელმაც ევა აიძულა შემეცნების ხიდან ეჭამა ნაყოფი; ესაა სკეპტიკური გონება, ადამიანის ფანტაზიის შეუზღუდავი უნარი, რომელსაც თავისი წარმოსახვის მიხედვით შეუძლია შექმნას ბედნიერი სამყაროს მოდელი და არა უკვე შექმნილი ირწმუნოს უკრიტიკოდ. ბაბას მოძრაობები მკვეთრია, საქციელი ექსცენტრიული და კაპასი, გაუწონასწორებელია, ისტერიული, მომენტებში ერთგვარ ექსტაზში ვარდება, თავისებურ გრძობად აღტკინებას განიცდის. და ამ დროს ლიდიას გული აწუხებს, თითქოს რალაც მტანჯველი ტკივილი უსახლდება სულში. „უბიაკას“

ნეტარება ლიდიას ტკივილთანაა დაკავშირებული და სექსუალური აღტკინების, აგრესიული აღგზნებისა და სხვა დაბალი რეგისტრის გრძობადობის ნარევია. ის საწოლზე გადაწვება და გმინავს, ბორგავს, კვნესის სიამისაგან. ეს სცენა მოქმედებებს შორის ფიზიოლოგიური კავშირის მაჩვენებელია: გონებაპერეტითი ფიზიოლოგიურს ეხლართება, რაციონალური — გრძობადს.

ბაბა ლიდიას ქვეცნობიერების ხორცშესხმაა, მაგრამ თვითონ, აფორიაქებული წარმოსახვის ნაყოფი, თავის „მშობელზე“ ძალისა და გავლენას იძენს. ეს უდისციპლინო გომუნკულუსი აღარ ექვემდებარება თავისი შემქმნელის ნებას. „უბიაკას იერიც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ იგი გმირის ფანტაზიის ნაყოფია, რადგანაც სწორედ ისეთი ატრიბუტებითაა შემოსილი, რომლებიც ლიდიას წარმოსახვამ რეალური ყოფიდან შეიტანა ფანტასტიკურ სახეში. დედაკაცის ვარდისფერი ქვედა საცვალი უეჭველად სამამულო წარმომავლობისაა, მისი სამეტყველო ლექსიკაც ლიდიასს ემსგავსება. ჩვენ აქ საქმე გვაქვს გმირის არა მხოლოდ გონებრივ, განსჯით გაორებასთან. არამედ მის ემოციურ განსხეულებასთან. „მოსამსახურე ავტომატის“ ლიდიას ასკეტოზმს „უბიაკას“ ემოციური მეამბოხეობა, მისი სიავხორცე, მისი საცნაური უზნეობა უპირისპირდება. ლიდა დასაწყისში უფროთხის საკუთარ ხილვას, სულის ისეთ მდგომარეობას, რომელმაც ის რეალობისაგან გამიჯნა, აიძულა მოულოდნელად ახალი კუთხიდან შეეხებდა მის ყოფაში არსებულისათვის და ყოველივეს ნამდვილობაში ეჭვიც კი შეეტანა. კვიციანიძის ლიდა ჩვეულებრივი ქალია ერთობ მშვიდი ტემპერამენტით, პრიმიტიულად გულკეთილი და უბრალო, ერთი შეხენ-

ღვით უცნაურიც კია, რომ მის უშფოთველსა და მარტივ, მოყვარულსა და მორჩილ სულს შეეძლო შერეკილი დედაკაცის მსგავსი არსება წარმოექმნა. მელვინეთუხუცესის გმირის მკვირცხლ, სხარტ მოძრაობებს კვიჟინაძის მოუხელთებელი, ოღნავ მიძიმე, ფლეგმატური და უწვრთნელი პლასტიკა უპირისპირდება.

ლიდიას გარემოცვა საზოგადოების ტიპური წარმომადგენლებისაგან შედგება. ესაა, მაგალითად, მტირალა ოლია (ს. კონიუშენკო), რომელიც ცხოვრების უმიზნობას შეუწუხებია და არსებულ სამყაროში თავს თავის ადგილზე ვერ გრძნობს. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ელენა მაქსიმოვნას (ე. როგაცკაია) ფიგურა, რომელიც ძველი „რეფორმადელი“ სულისკვებით ნაწრთობი ქალია, ის თავის ნამდვილობაში ყველაზე მტიკიედ დარწმუნებული არსებაა. ესაა უხეში, თავის თავში დაჯერებული მამაკაცური ქალი კუშტი და ეჭვიანი გამოხედვით. სწორედ მისგან მომდინარეობს ლიდიას წინააღმდეგ მიმართული კონტრწინადადება: იქნებ თქვენ თვითონ არ არსებობთ, თქვენ თვითონ ხართ მოგონილი და ჩვენ კი გვდებთ ილუზორულობაში ბრალს? ელენა მაქსიმოვნას რწმენა, მისი მიწიერება (თუ შეთხზულობა?) იმდენად მტიკიე აღმოჩნდება, რომ ის მყისვე, ბრძოლის გარეშე გადმოიბირებს „მერყევ ელემენტებს“. მისი სწრაფი გამარჯვება მოულოდნელობის ეფექტზეა დაფუძნებული, ის თავისი კონტრსაბუთის ლოგიკურობით განაიარაღებს ყველას.

ლიდიას მარცხი გარდუვალია, რადგან



ლიდია პეტროვნა — ი. კვიჟინაძე
დედაკაცი — ი. მელვინეთუხუცესი

იგი არ ცდილობს არსებულის გარდაქმნას, მას მხოლოდ გარემომცველის რეალურობაში შეაქვს ეჭვი. მართალია, მისი უნებლიე „პროვოკაცია“ პირველ ხანებში ნაყოფიერი აღმოჩნდება. ყველა ცდილობს დაუმტიკოსო ლიდიას თავისი არსებობის ჭეშმარიტება. აღამიანების პასუხისმგებლობის გრძნობა შემსუბუქდა. იმის შეგრძნებით, რომ ეს ყოველივე თამაშია, მოჩვენებითი, მულაჟია. მაგრამ თამაშით მიღწეული თავისუფლების ქიმერა უსაფუძვლო და უსუსური აღმოჩნდა ელენა მაქსიმოვნას „რკინის“ რეალობის წინაშე, ელენა

სცენა სპექტაკლიდან



ნას მტკიცე ნებამ უმაღლეს დაჯაბნა ლიდი-
ას უძალო, ფანტაზიისაკენ მიდრეკილი რბი-
ლი და მორჩილი ნებისყოფა.

არსებული სიტუაცია ასეთი ინტერპრეტა-
ციის შექმნის საშუალებას იძლევა. შეგვიძ-
ლია დაუფიქროთ, რომ ეს ადამიანები ცხოვრო-
ბენ ნეიტრალურ სამყაროში და თვითონ ქმნი-
ან თავიანთი თამაშის წესებს, რომელთა გან-
მსაზღვრელი ხდება არა ის, ვისაც ყველაზე
ნათელი ფანტაზია და ნაყოფიერი გონება აქვს,
არამედ ის, ვინც ყველაზე ძლიერ ნებას
ფლობს და სანამ იგი თავის ძლიერებას არ
დათმობს, ან მონაწილეთა ერთსულოვნება არ
დასჯაბნის მის ნებისყოფას, მანამ ყველაფე-
რი უცვლელად დარჩება.

მეორე მოქმედების პასტორალური იდი-
ლიურობა პირველის პეისიმისტურ სკეპსის
ავერჯენებს. ხსნის ათინათი მშობლიური მი-
წის, ხალხური სიბრძნის წიაღში კრთის. ხალ-
ხის ზედაპირული, უბერებელი თვისებები —
შემწყნარებლობა, სიმშვიდე, აუმიღვრეე-
ლობა, ნათელი და ემპათური იუმორი, უშფო-
თელი და დარბაისული სული უბირისპირდე-
ბა სამყაროს გაშლილ ტრამალზე გზაბანული
ცივილიზაციის წინსვლას. თუმცე ერის საწყი-
სებთან, მის მარად უბერებელ სულთან მობ-
რუნების თემაც არაა ახალი. სამი მოქმედი
პირის სახით სამი ცხოვრებისეული პოზიცია
თუ მსოფლმხედველობა ხვდება ერთმანეთს.
ელმავლის მემანქანე (მ. ამბროსოვი) ყოველ-
თვის საზოგადოებრივი საჭიროების, მსხვილი
ინდუსტრიული მშენებლობის პრიზმაში ხე-
დავს, მისი გონება დამკვრელური შრომის
გრივალს აუტანია, მისი ძალა კოლექტივის
ბრმა შეგრძნებაშია. ის უსახელო ანონიმთა

ერთობლიობის ნაწილი და მისი ტიპური წა-
რმომადგენელი. „მუტიკის“ (ხ. ფილიევი) ჯი-
უტ ინდივიდუალობას დაპირისპირებული მე-
მანქანე იბნევა, მისი შლეგი სიბრაზე გაცე-
ებით იცვლება, კოლექტიური ცნობიერების ნა-
ცად გზებდა და ერთობლივ გზნებას აცდენი-
ლი, საქციელწამხდარი გაოგნებული შესცქე-
რის გლეხს, ემუდარება, ევედრება, ემუქრება,
ცხარობს, მაგრამ მისი მსოფლმხედველობით
ნასაზრდოები ლოგიკური საბუთი უძღურია
ინდივიდუალისტიკის აზროვნების წინაშე. სწო-
რედ ამ დროს გამოჩნდება კომიკური შესახე-
დაობის მოხუცი (მ. ქებაძე), რომელიც
თავის დაკარგულ ციკანს დაეძებს. შორს
მგლები ყმუიან. ეშინია ბებია, რაიმე არ შე-



მემანქანე — მ. ამბროსოვი, უცნობი — ხ. ფილიევი

ემთხვას საბრალოს. ხალხური ლექსის მოტივი
ძალდაუტანებლად შემოდის მოქმედებაში.
მართლაც, მიაგნო ბებია ციკანს და უძღები
შვილი შეიფარა, ბრძნული შეწყალებით შეი-
კედლა. სწორედ ეროვნული ფესვებისაკენ
მობრუნებამ მოხსნა კონფლიქტი საზოგადოე-
ბრივსა და ინდივიდუალურს შორის, ყოველი-
ვეს თავისი ადგილი მიუჩინა და გაცხარებული
პაექრობა დააცხრო.

ორივე ნაწილი ერთსა და იმავე დეკორა-
ციაში მიმდინარეობს, რაც მოქმედების ორ-
მაგობის ეფექტს ქმნის. ესაა თამაში თამაშში,
მაგრამ არა განზრახი, არამედ უნებლიე, სე-
რიოზული, რომელიც სინამდვილედ აღიქმება.
ამ სიტუაციაში რეჟისორი და მაყურებელი
თანამზარახველნი არიან. ხოლო მოქმედი გმი-
რები მონაწილეობას არ ღებულობენ უტყვე
შეთანხმებაში, ისინი განწირული არიან რეა-
ლურად განიცდიდნენ თავიანთი მოჩვენებითი
ყოფის ტრაგედიას.

უცნობი — ხ. ფილიევი, ბებია — მ. ქებაძე





შალვა მშველიძის სიმფონიაში

ანტონ წულუკიძე

თბილისი პირველი ორი სიმფონია შალვა მშველიძემ სიმფონიური პოემების „ზვიადურისა“ და „მინდიას“ შუალედში შექმნა. „ზვიადურის“ შემდეგ, რომელიც ესოდენ არსებითი აღმოჩნდა ქართული სიმფონიური მუსიკის ეროვნული საძირკვლებისა და მისი პრეტუალური გზების გაკვლევაში, ბუნებრივია, თუ რაოდენი ინტერესი უნდა აღძვრა კომპოზიტორის პირველსავე მიმართვას სიმფონიის ფორმისადმი. ცნობილია, ქართულ მუსიკაში მანამდე შექმნილი სიმფონიები არ წარმოაჩენდნენ ამ უნარის ეროვნული გზების — სახიერების, სტილისტიკისა და თვით პროფესიული ოსტატობის მხრივ რაიმე შესამჩნევ თვისებებს. ამ ნიშნადობლივ თვისებებს სიმფონიებამდე დასაბამი მისცა სიმფონიურმა პოემებმა, რომელთა შორის „ზვიადური“ და მისი რეჟონანსი გადაწყვეტი იყო. ამიტომაც ჩვენს მუსიკალურ საზოგადოებრივობაში პერსპექტიული მნიშვნელობა მიეცა სწორედ „ზვიადურის“ ავტორის ჩარევას ამჯერად სიმფონიის ეროვნული მოდელების შექმნაში. ამ დროს იწყებოდა ქართული მუსიკის მისი ნამდვილი ფორმების პროცესი.

მაგრამ აქ უკვე სხვა პრობლემებიც დგებოდა. მუსიკალური ხილვების ის სიღრმეები და ელვარება, ინტონაციური და ფორმისეულ-დრამატურგიული თავისებურებანი, თვითმყოფადი ძირები და მათი ერთობ ორიგინალური ამოკახვა, რომლებიც შ. მშველიძემ „ზვიადურში“ გამოამჟღავნა, მნიშვნელოვანწილად დაკავშირებული იყო პროგრამული მუსიკის არსთან, განსხვავების სპეციფიკურ ფორმებთან. ამასთან, რა თქმა უნდა, დიდმნიშვნელოვანია ვაჟა-ფშაველას მასტიმულირებელი როლი. ყოველივე ამან შეუზღუდველი თავისუფლება მისცა შ. მშველიძეს საკუთარი თვითმყოფადი ბუნების გაშლას, ინტონაციურ-მელოდური სახიერებისა და თვით ფორმისეულ-დრამატურგიული პრობლემების გადაწყვეტაში.

სიმფონიის პირველი შეხებისას კი „ზვიადურის“ ავტორი არ აღმოჩნდა თავის ამოსავალ სტიქიაში: სიმფონიის კლასიკურ (და მომდევნო „ნორმებთან“ შებნაში აშკარად შეზოკული აღმოჩნდა. იგი უფრო თვითონ „მორეგარ“ ამ ნორმებს — ტრადიციულ დინამიკურ კანონზომიერებებს (უფრო კი — სქემებს), საკმაოდ ადლოც აუღო მათ გარეგნულ დინამიკას და ამ მხრივ მისი პირველივე სიმფონია როდია მოკლებული შესამჩნევ ღირსებებს, მომენტებში — ელვარებასაც. მაგრამ ტრადიციული მოდელებისადმი „თვინიერმა“ დამოკიდებულებამ საგრძნობლად შეზღუდა მშველიძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რის შედეგად პირველი სიმფონიის დრამატურგიულ-კონცეფციური მხარე აშკარად გამარჯვებული, ხოლო მისი დინამიკური ხაზი, ზოგჯერ საკმაოდ ეფექტური, — თვითმნიშვნურად გაწეილი სახით წარმოდგა. „ზვიად-

ურისა“ და პირველი სიმფონიის შედარებისას ნათელი გახდა, რომ მშველიძისათვის კონცეფციური ამოსავალი ეპოსური, ამასთან პროგრამულია, სწორედ იქ კი. უღობს საკონფლიქტო შინაგან წყაროებს (და თავის მხრივ, თვით მღორე ეპოსურ დინებებშიც (ზოგჯერ გარეგნულად თითქოსდა სტატიაში) ქმნის ორიგინალურ მუსიკალურ სიტუაციებს, მათ შორის დრამატულსაც.

მისი სიმფონიები კი (ექვსი სიმფონიის ავტორია) საერთოდ არ არის აგებული დრამატულ-საკონფლიქტო კონცეფციებზე (შედარებით გამოყოფა მათგან მკნამე — „სამგარის სიმფონია“, რომლის არქიტექტონიკა მსხვილი ეპოსური პლასტიკების დაპირისპირებზე მათ შორის უშუალო შემამხეცაა აგებული). მაგრამ ამასთან, ტრადიციულმა სიმფონიურმა მოდელებმა მათდამი კომპოზიტორის ზედმეტად „თვინიერი“ დამოკიდებულების შემთხვევაშიც, საგრძნობი ასიმილიცა განიცადა და მყარი ეროვნული ნიდადაც პკუიხეც და ისეც ინტონაციური ორიგინალობის და ხალხური სტილისტიკური წყაროების შინაარსობრივი აზრების ძალით. მათში კომპოზიტორის ახალი სტილისტიკური სფეროებიც გაიხსნა და ეს პროცესი მის მომდევნო სიმფონიებში მტკილვარებას იძენდა.

ქართული სიმფონიური ხელოვნების დამფუძნებელი ეტაპების პირველმა მკვლევარმა და შთაგონებულმა პროპაგანდისტმა ლადო დონაძემ მშველიძის პირველი და მეორე სიმფონიები მიაყუთვნა თანრულ სიმფონიებს ტანს. მართლაც ასეა ვიტყვით, პირველი და მეორე სიმფონიების კატეგორიას მიეკუთვნება მეოთხე სიმფონიაც. ამ თანრულობის ამოსავალი ამპულსები ქართული ხალხური მუსიკის თანრულ საწყისებშია, — გამოხატულია რიტმიკის აქტივიზაციით და მჩქევანებით, საცეკვაო ლირიკულ-პასტორალური თუ სლავურ პანგების აქტიური ურთიერთმიმართებით და მათი ერთანობით თვით აქტიური დინამიკური კონტრასტების პირობებში. ამ მიმართებაშია საგლობელ-ქორალიც, რომელიც განსაკუთრებულ ფუნქციას ფლობს მშველიძის თითქმის ყველა სიმფონიაში. ყოველივე ეს ჩამოყალიბდა თანრულ პერიოკად, რომლის მძლავრი ფესვები სწორედ ქართულ ხალხურ სიმღერასა და ცეკვაში, მათ შუედრეკელ სიმხნევეში ბუდობს. შ. მშველიძის სიმფონიების თანრული პერიოკა უშუალოდ გადაჯაჭვულია ეპოსურ პანორამებთან და მრავალგვარი ისტორიულ-პატრიოტულ ასოციაციებსაც წარმოშობს.

პირველივე ორი სიმფონია შ. მშველიძემ დიდი სამაშალო ომის წლებში შექმნა: „ეიდენება გმირულ კავკასიონს“ (1913) და „სიხარული და გამარჯვების სიმფონია“ (1914). არც ერთი ამ სიმფონიას უშუალოდ ომთან, მის სიტუაციებთან დაკავშირებული პროგრამ-

ზული განაცხადი ან დრამატურგიული ქარვა არ გაჩნა (ეს იმთავითვე აღნიშნა ლ. დონაძემ). მაგრამ ამ სიმფონიების ენარული ჰეროიკა თავისი კოლორიტული ეპოსურია პანორამებით, აწმუხს პატრიოტული პათოსის გარდა, ქართული ხალხის წარსულის სურათბატების ასოციაციებსაც იწვევს. ამ პანორამების აღქმას ნაირგვარი გამოვლენებით თვით მუსიკალური მასალის ხატოვანება და მისი ემოციური შუქჩრდილები ბადებენ. სიმღერა თუ რაკვა ხომ ქირშიც და მხინჯიც საუკუნეთა მანძილზე ისტორიულად თანსდევდა ქართველ ხალხს, ჩანახალი სული, სიმხნევე და ღილაღე მუდამ მიჰყვებოდა შემოსეული მტრისაგან საშინოლოს დასახსნულად შეუფერხებელივ მიმავალ ლაშქარს. ამის პათოსი საგრძნობლად მსკვლავს I და II სიმფონიების (ჭირ არ ვეხებთ მათ „მეტ-ნაკლებობას“) და მათთან ახლო მდგომ IV სიმფონიას (III — „სამკობრივი“ უშუალოდ პროგრამულია და სხვა პლანში ასურათბატებს შრობილურ პანორამებს).

დავაწუტებთ სამთავეში ამ ასოციაციების კონკრეტულ ფაქტორებს: ენარული ენერჯიის შემართება — ჰეროიკა, ქორალები — საგალობლები და მათი მრავალგზისი, ნაირგვარი გამოვლენანი, საბრძოლო-ლაშქრული სიმღერა, რომელიც თავის სახიერ ჩამოყალიბებასთან ერთად, არცთუ იშვიათად საგალობელთან უშუალოდ მიმართებაშია და ზოგჯერ მიხვანაც ამოცნუნდება (მათი გამაერთიანებელი—ქორალური, აკორდული ფაქტურა და ხმათა მიმოქცევა). მათ ურთიერთმიმართებაში კი ისტორიულ-პატრიოტული ასოციაციებიც აღგვიკრძება. აქვე გავიხსენოთ, რომ ქართული საგალობლები ისტორიულად მიწიერი ფესვებით იყვნენ ნაკვები მუდამ და ეს მათი ნიშანდობლივი თვისებაც იყო. ეს თუნდაც სტილისტიკაში გამოიხატება: ქართული საგალობლები და საერო ფოლკლორი კილო-ისტორიკულიადაც, აკორდითია და კადანებში თავი ერთადაგზე იყვნენ ამოცნუნებული და ურთიერთს ამღიდრებდნენ კიდევ.

ცნობილია, ზაქარია ფალიაშვილმა თავის ოპერებში ეროვნულ საგალობლებს მიაკუთვნა ფუნქციონალური, საყრდენი მნიშვნელობა და ქართული კლასიკური ოპერის არსებით — სიკეთისა და ზნეობრივ-პატრიოტულ ხატებად დაამკვიდრა. შ. მშველიძემ ქართულ საგალობელს თავის სიმფონიებში მიანიჭა მრავალმხრივი, კონცეფციურ-ქველიანი ფუნქცია. ეს ტენდენცია თანმიმდევრულად შეიღიდრებოდა მშველიძის შემოქმედებით ფოლკ, ზოლო მის სიმფონიებამდე ჩაისახა „ფშურისა“ და „წვიდაურის“ ნაირგვარ ქორალებსა თუ მიკროქორალებში (აქვე შევნიშნავთ, რომ შ. მშველიძის I სიმფონიის შემდეგ, II სიმფონიასთან ერთდროულად, ეროვნული საგალობლის — ქორალის სახეობრივი — პატრიოტული მნიშვნელობა და, მონუმენტურ მასშტაბში წარმოაჩინა ანდრია ბალანჩივაძემ თავისი პირველი სიმფონიის ფინალში, რომელიც 1944 წელს შექმნა).

ნაირგვარ დრამატურგიულ კონტექსტებში და ფუნქციონალურადაც აიანა წარმოჩენილი მშველიძის სიმფონიებში ეროვნული ქორალები თუ ლაშქრულები, ამასთან მათი ურთიერთმიმართება და გარდასახვანი

სათანადო კვანძებით. მცირე ქორალით იწყება I სიმფონია, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ მასში თანმიმდევრულად გამსხვილებულ პლანშია გაშლილი ცნობილი საგალობელი „მოვედით, თაყვანი ვსცეთ“ (1-ლი ნაწილის მე-2 თემა). ამოსვალში იღუმალ-ელეგიური, ინტენსიფიკაციის შედეგად რეპრეზენტიზმდრულ-სალაშქრო იერს იღებს და ტრიუმფალურად აღედრდება. ამ გადაზრდას კი ზნეობრივ-პატრიოტული პათოსი მსკვლავს და მასში რეტროსპექტიულად ისტორიული ფესვებით შეიგრძნობა.

აქტიური დრამატურგიული, შინაარსობრივ-ასოციაციური ფუნქცია აქისრა მშველიძის სიმფონიებში ლაშქრულებს — მარშისებურ იერსახეებს. უშუალოდ მათზეა აგებული მხნე, საზეიმო ენერჯიის გამოხატაველი ფინალიტი, სადაც შეიგრძნობა დროის პათოსი და პულსაცია (მათი სახიერი წინამორბედი — თვის მშველიძის მანობრივ-ლაშქრულ ფუნდებშია), ხალხური ძირებიც — გურული ლაშქრულებისა და პოლიფონიური კომპონენტების ქმედითი განვითარებით. მაგრამ ლაშქრულის იერსახეები მარტოოდენ საზეიმო ფინალურ რილი ვგზვდება—ისინი მოქმედებენ პირველი ნაწილების — სონატური ალიგროების საკვანძო მომენტებშიც და ეპოსურ ასოციაციებს აღძრავენ, ზოგჯერ ეპიზოდური გაუღვებითაც. ასე, მეოთხე სიმფონიის I-ლ ნაწილში, ელეგიურ-მარშისებური მე-2 თემის მიწურულს, დასკვნითი პარტიის სახით, მკაცრი ხატოვანებით გადავივის აღნიშნული თემისაგან გარდასახული ახალი — მოკლე ლაშქრული მანგი — ჯერ საუკვირთა, შემდეგ ვალტორნების სამხიან „გუნდურ“ ანსამბლში. გამორჩეულია მისი სახიერი ეფექტა—წუთითი გადაღვლი და იღუმალი მიუჭრებით, ხმათა მძაფრი ურთიერთმიმართებით (კილოს გართულებითა და ეროვგარი „გაანამდეროვებით“), სადაც ავტორისეული თანამედროვე ხელწერაც აღინიშნება. პოლიფონიური ელვარების მომენტით (ქართული საგალობლის ქვედა ხმის მკვეთრი მოქცევა) და შინაგანი პარმონიულობით ეს სრულიად ორიგინალური მანგი მოხდენილად წვდება ძველი ქართული ლაშქრულების არსს და ამითვე ისტორიულ ასოციაციებს იწვევს. ინტონაციური ხატების, ასევე ხმათა მოძრაობის მხრივ კი ამ ლაშქრულის საწყისს—ძირს ისევე ქორალში ვიპოვით, სახელდობრ მეორე სიმფონიის I-ლი ნაწილის ექსპოზიციის დასასრულს — ვალტორნების იღუმალ ქორალში, მთვლენარე შრობილური მიწის გულიშსკვრა რომ შეიგრძნობოდ.

მშველიძის სიმფონიებს საერთო კონსტრუქციული თვისებები გააჩნია. ასე, I და IV სიმფონიების პირველ ნაწილებს — სონატურ ალიგროებს შორის საერთო დამახასიათებელია მარტივი და ლაპიდარული დინამიკა. მათგან საგრძნობლად განსხვავდება II სიმფონია, რომლის ეპიკურ-ფარული პანორამა უფრო რთული და გაცილებით შინაარსიანი პლანისა და შუქჩრდილებით, ჰერტისა და ქმედების მრავალგვარი კონტრასტებითაა მოფენილი (აქაც — დრამატული კონფლიქტის გარეშე), ხოლო რაც შეეხება ქორალს და მის სახიერ ფუნქციას, — II სიმფონიაში იგი მრავალგზის გავრცობილია თემატურ თუ ფსიქოლო-

გიურ ხატებათა ნაირგვარი ვარიანტებით, ამასთან მათი ყველაზე ჰერტიოთი ვარიანტებიც მჩქეფარებისა და აღწევების იმპულსებს ქმნიან, „ტრიტიკორიულად“ დაფუნქციონირებულ ქორალები სიმფონიური ღერძის გარკვეულ — შემკრებ ფუნქციას ასრულებენ.

მის პირველ სიმფონიას მინიშნულვანი რეზონანსი არ ხვდომია, — „წვიადაურის“ შემდეგ იგი აშკარად ნაკლებ სანტრესოდ გამოიყურებოდა როგორც სიმფონიური კონცეფციის, ასევე თვით მუსიკის ორიგინალობის მხრივ. დინამიკის საკმაოდ დიდი ინერცია, რომელიც სწორხაზოვან პლასტებზე იყო გაშლილი, ხშირად სცოდავდა ფორმისეული წომიერებისა და პლასტიკური გადაწყვეტის მხრივ და უსაზღვრო გრძლიობებით იყო დამძიმებული. ეს კი მთ უფრო შესაძრეული ხდებოდა, რომ სიმფონიის ისედაც მარტივი კონცეფციური მხარე ვერ ახდენდა ამის გამართლებას. მაგრამ თავისთავად სიმფონია როდი იყო მოკლებული ყურადსაღებ ღირსებებს, იმ ამოსავალ თვისებებს, რომლებმაც მეთი ენჯარბა მიიღო მშველდის მომღველო სიმფონიებში, I სიმფონიაში უწინარესად ყურადღებას იპყრობს I-ლი ნაწილის, სახელდობრ ექსპოზიციის ერთიან მჩქეფარე პულსაცი-აზე (I-ლი თემა) აგებული დინამიკური დამუხტვის პროცესი, მასში გზადაგზა უტყარი პარმონიული გამძარბვანი და ხანგრძლივი ოსტინატური რიტმის განახლება — გამძლეობა, ყველა ამასთან მშველდისათვის ჩვეული თემატური მასალის სიმკვეთრე და ელვარება.

მთელი „აღდგომა“ ორი თემატური პლასტის ხანგრძლივ, ლაპიდარულ გაშლაზეა დამყარებული, თითქმის მარტოოდენ ამ თემების „საკუთარი რესურსების“ ხარჯზე. ნიშანდობლივია: უნარული ენერჯის თანმიმდევრული დამუხტვის დროს მშველდით არ მიმარ-თავს დეორატიულ ფერადოვნებასა და კოლორისტულ სამკაულებს, მოწაიკურ პანორამებს, ანდა, რაც კიდევ უფრო ნიშანდობლივია — აღმოსავლური კოლორიტის მხურვალეობასა და მის დამახასიათებელ კილო-ნიშნებს. მისი უნარული კოლორისტიკი კილო-პარმონიული და ტემპორული ფერების, რიტმიკის მხრივ მკაცრი სისადავითაა აღბეჭდილი და თუ სახვით ანალიზივებს მივმართავთ — ქართლის მთავარიანი ელემების სისადავე წარმოგვიდგება.

მკირე, ოდნავ ელვგიური ქორალის შემდეგ, როკვა-სიმღერის მოტივი მთავარ თემად ყალიბდება სიმე-ბიანებში Allegro non troppo, E ფრეიკოული. მარტივი სამწილადი მებრი თითქმის უწყვეტად გახვევს მის მთელ გატარებას ყველა ფაზაში (ალაგ-ალაგ ხდება ზეტრიული ცვლილებანი მოკლე გადახველების სახით, ასევე თვით ამ რკვიითი ჰანგის რიტმული გამახვილება აქცენტების მარტივი ცვლით, სინკაპური რიტმების შეკრით, რაც საერთოდ დამახასიათებელია მშველდისათვის). ბანგში წამოწყებული სამწილადი ოსტინატოები საგრძნობლად, ჭკუფებში და დაწკვლევით მსკვლავს მთელ პარტიტურას და მთლიან დინამიკური ინტენსიფიკაციის ძირითადი ფონიც ხდება (სწორედ ოსტინატოების გადაადგილებით სხვადასხვა რეგისტრში — საერავში მიიღწევა მარტივი „გრაფიკული ხაზებით“ ძაბვის აღწე-ვებული დამუხტვა). მარტივი უნარულ-რკვიითი თემა და მცირეოდენი ვარიანტული ცვლილებებით (მათ შო-

რის ტრიტიკონული დაღმავალი ტეტრაქორდის ხაზგას-მული გამახვილებით, მისი სადა, „ალპური“ კოლორი-ტებით), რიტმული აქცენტების განდაღვლელებით დაამთ ფონზე ინტონაციური გამძლეობით, უწყვეტ სბოლმაში ჩართული რაიმე სახეობივი მეტამორფო-ზების გარეშე, მთავარი თემის დინამიკური ინტენსი-ფიკაცია ლაპიდარული თანამიმდევრულობით მოედ-ბა მთელ პარტიტურას და ერთპლანიანი გაშლით ექს-პოზიციასზე გრანდიოზულ უღერადობას აღწევს.

სიმფონიური ალტეროს უნარული დინამიკის ერთა-ნი სბოლოის გაშლის, ხალხური საწყისებისაგან აღ-მოცენებული უნარული ჰეროიკის პირველი ნიმუშ-ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში თუნდაც ზემოთ აღნიშ-ნული მთავარი თემის ექსპოზიციას.

მაგრამ ამ სიმფონიის ყველაზე უტყუარი მონაოკო-რა ეროვნული საგლობლის პირველი აულერება ქარ-თულ სიმფონიაში, მისი მოწმენტიური წარმოჩენა და სიმფონირება. პირველად აულერდა პროფესიულ მუსიკაში ქართული საგლობლის შედევრთაგან „მოვლდით, თაყვანი ვსცით“, რომელიც ჩაწერილ იყო ზაქარია აფლანაშვილის მიერ და გამოქვეყნებულ-ლი მის მიერვე გამოცემულ საგლობლების კრე-ბულში. შ. მშველდით ამ საგლობლის აყალიბებს მე-2 თემად კორტიკორებული პარმონიული ვარიანტი, მაგრამ იმდენა რა მის ექსპონირებას (თავიდან ფლე-იტები და კლარნეტები), იქვე უმჯავებს მას ფონის და კონტრაპუნქტს უქმნის ჩელო-კონტრაბასების ხანგრძლივი გამიხებული ტალღებით. ეს გამიხებული მოძრაობა უფრო წოვადია, ვიდრე სახიერი მელო-დიური ყალიბისა, მაგრამ მინც მათგანა პოლიფონ-ნური სახიერება, რამაც მშველდის საშუალება მისცა ექსპოზიციასში საგლობლის ვარიანტულ კო-ლორისტულ გაშლასთან ერთად ქორალისავე ქვე-მეორებიდან ამოზიდოს ბგერები და გზა მისცეს მათ, ხოლო სიმბიანთა მოძრაობაში გამოყვების ახალი, იმპულსური მოტივები და ორკესტრის თითქმის სრუ-ლი ავსებით შექმნას სულიერი ჰარმონიის ხატება მწუხრის ზარბივით რკვენ ფლეიტებისა და კლარნე-ტების ანსამბლში „მოვლდით, თაყვანი ვსცით“ საწყე-ნი მოტივი და მათი მოპასუხე კადანსები სიმბიანე-ბისა და არტების ჩართვით. აქ, თვით საგლობ-ლის შიგნით, ქვეხმეირებათა ამოზიდვის პროცესში ამოიცნობა და ხატოვნად გაიფლებს „შენ ხარ ვე-ნახის“ ფრაგმენტი (ვალტორნები და სურდინიანი საყვირები) და თავის ელვარე კვალსა აღბეჭდავს (ყურადსაღებია: ქართველი ხალხის ამ უსაყვარლესი საგლობლის ჰანგიც პროფესიულ მუსიკაში პირ-ველად აქ გაისმა!). სახიერებით მეტად შთამბეჭდველ მომენტი ექსპოზიციის მწიურული, სადაც კიდევ ახალი ჰანგიც ამღერდება და სპილენძის საყვავთა სხვადასხვა ჭკუფებიდან ეხმინება მთავარ საგლობ-ბელს და საბოლოოდ ყოველივე ეს ღრმა იდილა-ში — იდილაგებაში იძირება.*

* ამ დიდებულ ეროვნულ საგლობელს შ. მშვე-ლდითმ შემდგავ განსხვავებულად მიმართა, სახელ-დობრ, ოპერაში „დიდოსტატის მარჯვენა“, სეტტი-ცხოვლის კურთხევის მომენტში. საგლობლის სა-წყისის აქტიური სიმფონირებით, მასთან საკუთარი მელოდიური ეპიზოდის შეპირისპირებით შექმნა ამაღ-ლებული მონოლითური საგუნდო სცენა.

პირიად, ექსპონაციის ეს 2 ფართოდ გაშლილი პლასტი ქმნის უანრული მჩქეფარებისა და განწმენდის იდელების პარამონულ სურათს. ამით „სათქმელი ითქვა“ და ურიგო არ იქნებოდა, რომ აქ შეწყვეტილიყო 1-ლი ნაწილი (თუნდაც სონატური აღდგომის სტრუქტურული კანონების გაწივით) და პირდაპირ გაგრძელებულიყო მე-2 ნაწილით, რომელიც აფხაზური გოდების მანგწვა გაშლილი... ვიტყვით, ექსპონაციის იდეული-იდეოლოგიური დამთავრებიდან უშუალო გამდგომი მე-2 ნაწილზე უფრო მკაფიოდ გამოკვეთდა იდეალურ მოტივს, რომელიც მე-2 ნაწილში ჩნდება, მაგრამ იქმნება სიმფონიის საერთო, თვითმზღვრობის არცთუ მოკლებულ დინამიკაში! ის თვითმზღვრობის აშკარა სურათს ვხედავთ 1-ლი ნაწილის „სავალდებულო“ დამუშავებაში და რეპარიზაში. მართალია, მათში არის შესამჩნევი მომენტები, მაგალითად, 1-ლი და მე-2 თემების მოტივების ხანგრძლივი, „აუცილებელი“ დაჯახებების (დამუშავების „კანონების“ მიხედვით) შედეგად საგალოლის მოტივი ჰევიერი მოქცევის განიმტვალება ლაშქრულის ინტონაციით (მისი მხატვრული ეფექტი უქვევლია და გადარდის ისტორიულ-მეტაფორული მნიშვნელობაც შეკარა) და შემდეგ საერთოდ გარდაიქმნება ლაშქრულად (ამის შესახებ ზემოთ ვწერთ). მანამდე კი, ექსპონაციაშივე საკმაოდ აღზევებული მთავარი უანრული თემა, დამუშავების ფაზიდან ისევ დაიშლება და ვარირებული მოტივების სახით ხანგრძლივად დაფანტება სხვადასხვა ჭკუების საკრავებში, მას მოჰყვება უკვე აღნიშნული დაპირისპირების მთელი სერია. ამ გზაზე გვხვდება ეფექტური მოტივური მოქცევის, პარამონიული და საორკესტრო გამაფრებანი, ახალი მოტივებიც და ინტერვალურ-რიტმული ფორმულებიც (მათ შორის მშველიძისათვის ჩვეული ალტერაციული-სინკოპური სტელები), რომლებიც მენერალურ კულმინაციას ამზადებენ. მაგრამ ეს არის უსომოდ გაწეილი პროცესი ისედაც მოზრდილი და სახიერად ჩამოყალიბებული ექსპონაციის შემდეგ და შენარსობრივად ახალს არავფერს მტკიცებებს, მხოლოდ ქმნის ახალ, უკვე ხელმოწერად გაზვიადებულ ფაზას კვლავაც პეროიკული აღზევებისაკენ.

ამგვარი პეროიკაციის პროცესი, სოლიდური კონცეფციური დერძის გარეშე, უკვე დამქანცველი პომპეზურობისაკენ მიდის, რაც შემდგომ მტკიცდება ასევე გარტენული დინამიკის გაზვიადებული მე-3 ნაწილით — უანრული სკერცოთი და კიდევ უფრო დიდი მოცულობის საზეიმო-მარსხებური ფინალით (უკვე ბურული სიმღერების სტილის დომინირებით). ამ ერთდანიან გაზვიადებებში არსებითად შთაინთქა ერთადერთი კონტრასტული, ნელი მე-2 ნაწილი, რომელიც აფხაზურ მანგწვ და მის ტრაგიკულ მგზნებაკრებაზეა ვაშლილი. საერთოდ, არც ერთ ნაწილს არ აუღია ეპილოდები, რომლებშიც დიდი ტალანტის ნაპერწკლები იფრქვევა, — ეს შეეხება როგორც ინტონაციურ-პარამონიულ მხარეს, ასევე ორკესტრს, სადაც კომპოზიტორი მასშტაბურ წვდომასთან ერთად ისტატურად ფილოს განსაკუთრებით რიპარდ ვაგნიერისა და რიპარდ შტრაუსის საორკესტრო ტექნიკას და ბრწყინვალებას. დასაინი ის არის, რომ პირველი სიმფონიის უტყუარი ღირსებები იძირება დამქანც-

ველ პომპეზურობაში და ძნელი აღსაქმელი ხდება, რამაც არსებითად გადაწყვიტა მისი ბედი.

მ. მშველიძემ პირველი სიმფონიის რამდენიმე მწერლუბის შემდეგ თვითონ შეაჩერა მისი ექსპონაციური ცხოვრება, მაგრამ ვერ ელოდა საკუთარდამპირმშველს მთელ რიგ ღირსებებს და განზრახული ჰქონდა დაბრუნებოდა მას, მაგრამ ვეღარ მოიცალა.

თავის მეორე სიმფონიას კი, მიუხედავად თავიდანვე მისი წარმატებისა, უქანასკნელ ხანს კვლავ დაბრუნდა და მცირეოდენი, მაგრამ ეფექტური რედაქცია გაუწია. სახელდობრ მკაცრად შეამკიდროვა და გამოკვეთა მე-2 ნაწილი, საიხლე შეიტანა მე-3 ნაწილში, კორექტივი გაუქეთა ფინალს, რამაც თვალსაჩინო შედეგი გამოიღო. მისი საბოლოო ვარიანტით შესრულებას თვითონ ვეღარ მოესწრო, ჭერ არც შესრულებულა — ბუნებრივია, სიმფონია ელოდება კვლავ აუღერებას! ჩვენ კი ამ საბოლოო სახით ვახეხილავთ მას.

მეორე სიმფონია

...სთვლემენ ბელღებში ლურჯი ყანები, ელვარებს ხვავი, თითქოს ლამპარი, ჩალავდენ ვველა ჩინგისხანები...
სთქვი, მეწისქვილევ ერთი ზღაპარი.
სთქვი, ნაღვლიანი ძველი ქართლივით, ან აზნაურის ქალზე ვიმღეროთ...
დარიალდებ ვადავარდნილი
საზარათისკენ მისცურავს წერო“.

გიორგი ლონიძე, „ღამე ივერიისა“

შალვა მშველიძის II სიმფონიას ეპიკრაფივით მიუძღვის საწყისი ხატება, რაც შემდეგაც არაერთგზის თავს დასტრიალებს მთელ ნაწარმოებს. ეს არის ის ფონი, დედა-ნიადავი, რომელზედაც ხალხის ცხოვრებას მჩქეფარე სურათები უნდა გაიშალოს. სხვადასხვა მომენტში, იგი სხვადასხვა მუსიკალური იერსახისა და შედარებად ცვალებადი ელფორითაა გამოხატული. მაგრამ უცვლელია გამოხატულების ფორმა-ქორალი. ყოველ ამ ქორალში შეიგარანობა ჭერება სამშობლოს პანორამის: თითქოსდა დამის სიჩუშემე ვეამბორებით მივთვლივარ მოთბლიურ მიწას და ვუსმენთ მის იღუმალ გულისცემას, გუგუნს. უკვე ეს ხატება ღრმად მსკვალავს მთელ სიმფონიას ეროვნული ეოსური იმპულსებით და სწორედ ამან მოვავაგონა გიორგი ლონიძის დიდებული ლექსის ეს სიტყვები...

„ზვიადღური“ გმირული ეპოსის პირველი ქმნილება იყო ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში. მშველიძის პირველი ორი სიმფონიის სახით კი საფუძველი ჩაეყარა ეროვნულ ეპიკურ-უანრულ სიმფონიზმს (უფრო ნიშანდობლივი და უტყუარი ღირებულებისა ამ მხრივ — მეორეა). პირველი და მძიმე, ზოგჯერ მრისხანედ აბოპქრებული „ზვიადღურის“ შემდეგ, მისი ავტორის მუსიკა ამჯერად, მეორე სიმფონიაში ახალი თვისებით — ლალი სისხარტით და ნაირგვარი მჩქეფარებით ამტკიცველდა (ამ სახარტი ნაირგვარიზითაც აღემატება იგი პირველ სიმფონიას). „უპროგრამო“ ფორმის მიუხედავად, აქ საცნაურია ელვარე სურათოვანი საწყისი, რაც საერთოდ დამახასიათებელი გახდა მშველიძის სიმფონიური მუსიკისათვის, სახელდობრ „უპროგრამო“ სიმფონიებისათვის. II სიმფონია ჩვენი დროის აქტიური მაჩვენებელია გამსკვა-

დღეს და აქი მას ავტორს „სისარულისა და გამა-
რჯების სიმფონია“ უწოდა (იგი მაშინ დაიწერა, რო-
დესაც მტერი ჩვენი ტერიტორიიდან უკვე შორს იყო
განდევნილი და საბჭოთა არმია ძლიერმოხილად უტე-
ვდა). ამასთან მრავალგვარი, მეტაფორული ასოცია-
ციებით წამოგვიდგება ელვარე პანორამა — წინა-
პართა აჩრდილებიდან თანამედროვეობამდე და ამ
სურათხატებთა შორის ღრმა მყუდროების საკვან-
ძო, ეპოსური იმპულსების აღმქრტელ მომენტებს მკვე-
თრად უპირისპირდება მჩქეფარების შემოტევა — დი-
ნამიკა სისარულისა, და ამ კონტრასტული ნაკადების
შეხლათა შეგრძნებაში აღიჭრება პეისაჟური მეტა-
ფორებიც გაწაფულის გვირგვინისა და მთის ნაკა-
დულთა ფრქვევა, მათგან დამუხტული ზავა, მათი
არაერთმნიშვნელოვანი ასოციაციები. იმავე სასიქა-
დულთა პოეტის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ — „და-
ვინცა, მუხმა როგორ დააპო საქართველოს საუღრუ-
ლი მყუდროება“...

ყოველივე ამაში ხატოვანი-მეტაფორული ასოცია-
ციებია და არავითარი ილუსტრაციული მათში არ
იგულისხმება. არსებითია ის, რომ ეს შეგრძნება უპ-
როგორამო, „წმინდა სიმფონიის“ ფორმით არის შექმ-
ნილი. ამ მხრივ განსაკუთრებით ღიშნადობლივია სი-
მფონიის ამოსავალი — უველაჟე ნაირხატოვანი და
ვრცელი 1-ლი ნაწილი. მშველიძის მუსიკის ეს ორიგინ-
ალური, მეტაფორული იერსახეები „მშვიდიობიანად“
თავსდებიან კლასიკური სიმფონიური ციკლის ტრად-
იციულ ფორმებში. გვხვდება მასში, კერძოდ 1-ლი
ნაწილის ალევროში კლასიკური თუ რომანტიკული
სიმფონიის ცნობილი ხერხები, სახელდობრ — და-
მუშავებისა (მაგ. საგრძობობა ჩაიკოვსკის VI სიმფო-
ნიის 1-ლი ნაწილის დამუშავების ფაქტურული გავ-
ლენა, თუნდაც ჭკუფების უნისონურ პასაჟებს შო-
რის დაპირისპირება და მათი კულმინაციურ ელერა-
დობაში გადაწყვეტა. მაგრამ ეს მარტოოდენ სქე-
მა და არაფერი აქვს საერთო სახიერ სეფროსთან)
ისიც უნდა ითქვას, რომ ინტონაციური მხარე, რო-
მელიც თავიდანვე უპირველესი გამოხატველი იყო
მშველიძის მუსიკის მთავარი მიმზიდველი ფაქტო-
რის — თვითმყოფადობის და უმთავრესად ნელ დი-
ნებებში ამუღავნება თავს, — მათი სწრაფი ტემპე-
რის „მარწუხებში“ მოქცევისას თითქოსდა „ჩვეუ-
ლებრივ“ გამოიუტრება და არცთუ გამოიჩინება იმ
მკვეთრი ორიგინალიობით, როგორითაც მშველიძის
მღერად-რეჩიტატიული მელოდიები და მათთან და
კავშირებული პლასტობა აღჭურვლილი აქ კომპენსა-
ცია სხვადა, — იგი უფრო ვლინდება ლაღი მჩქეფა-
რების მოულოდნელ მოქცევაში, ჰარმონიულ გამ-
ძაფრებაში, რაც თავის ფუნქციონალურ ადგილს პო-
სტოლბს და კვალს აღებუდავს ალევროს დინამიკურ
სტრუქტურაში, ხოლო ნელ ტემპებსა და მათში მო-
ქცეულ ზონებში კომპოზიტორის „ძველი“ თვისებე-
ბიც შეძლებისამებრ, ამასთან ახლებურადაც იჩენენ
თავს: მათი სიღრმისეული გამოხატულება განსაკუთ-
რებით ქორალებში გვხვდება, ეს ქორალებიც ახალი
თვისება „ზვიადურის“ შინაგანად მქვიწვარე მი-
კროქორალებთან შედარებით.

საქართველოს მთის მუსიკალური ეპოსის პირველი
მესაიდუმლე — კომპოზიტორი ამაყრად „ბარის
ენით“ ამტკველდა და თვით მანამდე ცნობილი წყა.

როებიც ახლებური მჩქეფარებით დაძრა. ეს იყო II
სიმფონიის პრინციპული სიახლე. თავისებური განვი-
თარება პპოვეს მასში დასავლეთ საქართველოს სი-
ღერის ცეცხლოვანმა — მათმა ინტონაციურმა, ჰარ-
მონიულმა თუ რიტმულმა სიმამყურებმა, მჩქეფარ-
დინამიკური ფუნქციონალი აკისრია გურული სიმღერის
ეილემენტებს: მღერად, შემტევი ენერგიით უღრეს
კრიმანული (ცხადია ინსტრუმენტული იმიტაციის)
და ბანები, ისევე როგორც I სიმფონიაში, ამ ხალხ-
ურ ფსევზებთან გამომდინარობის სიმფონიის ფინ-
ალი — ქართული სიმფონიური ლაშქრულის ელვარე
ნიშუში.*

1-ლი ნაწილი *Andant cantabile* — *Allegro ma non
troppo* „ეროვნული ალევროს“ ფრიალ ელვარე ნი-
მუშნა ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში (პირველთაგა-
ნიც ანდრია ბალანჩივაძის სიმფონიასთან ერთად
მშველიძის II სიმფონია იმ წლებშია დაწერილი,
როდესაც სონატურ-სიმფონიური ალევროს თვით
პროფესიული პრობლემა ქართულ სიმფონიურ მუსი-
კაში ჭრ კიდევ მოსაგვარებელი იყო, ხოლო ამის
ეროვნულ ნიადაგზე დამკვიდრება და სტილისტიკურ
რი გადაწყვეტა ხომ ახალი საფეხური უნდა ყოფი-
ლიყო). მისი სიმფონიური ღრმის მკვეთრი კონტრას-
ტებისგანაა შექმნილი, თუმცა ეს კონტრასტები მკაფ-
არ ატარებენ დრამატულ, კონფლიქტურ ხასიათს.
ეპიკური სიმშვიდითა და სიდიადით, ლირიკული ჰუმო-
რით, უანრული პერიოდიკითა და ცეცხლოვანებით აღ-
სავსე ნაკადები ერთიანი მიზანსწრაფვით, აქტიური
სიცოცხლისეული ტრუსით არიან გამსჭვალულნი
ამგვარი კონტრასტები — ჰერეტიკით და მჩქეფარე
უანრული პლასტების დაპირისპირება მთელ ალევროს
განდევს და ურთიერთიმარტობაში ერთობ დინამიკურ
პანორამას და ხატოვან წრეს ქმნის, თვით ღრმა მყუ-
დროებაშიც დინამიკური იმპულსები ბუღდობს, რაც
ამ ალევროს სახიერი თავისებურებაცაა.

გრაფიკული მკაფიოებით და ელასტიურადაა
განლაგებული საერთო მჩქეფარე რელიეფში
ალევროს თემატური სახეები და საკვანძო მომენტები
ვალტორნების ქირალი, რითაც სიმფონია იწყებს

* უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველი კომპოზიტო-
რები, თვით ზ. ფალიაშვილიც, თავიდანვე ისეთი სი-
სრულითა და მასშტაბებით არ დაწაფებიან გურულ
სიმღერის სიღრმეებს, როგორც ვთქვით დაეწაფებენ
ქართულ-კახურ საგუნდო სიმღერას. გურული ფოლ-
კლორის ელემენტები თანდათან შემოდიოდა ტრან-
სფორმირებული სახით: ოპერაში — დინამიკურ
უანრულ-კლორითული ზ. ფალიაშვილის „დაისში“.
მსუბუქი იუმორის ზოგიერთი ნიშნით — მ. ბალანჩი-
ვაძის „თამარ ციხერში“. სიმფონიურ მუსიკაში I-
ლად იგი გრ. კლამის „ქართულ სიუიტაში“ გამოჩნ-
და და გაიყვარა ხალხური იუმორის მახვილოვანი-
რულობით, მაყრულის სადღესასწაულო-დეკორაციულ
ლი ფერებით.

გურული სიმღერის მასობრივი, გმირული ენერგი-
ის გამომსახველმა თვისებებმა თავი იჩინეს ჭრ მშვე-
ლიძის გუნდებში (მათში მზადდებოდა მისი სიმფო-
ნიების ფინალბის მოღლები). ამის შემდეგ კი გუ-
რულმა სიმღერამ ნაირგვარი გაშუქება და პერსპექ-
ტივა მიიღო.

(Andante cantabile) დრმა ეპიკური სიმშვიდეითაა მოსილი და ამავე დროს მოძრაობის იმპულსსაც მოიცავს. ამ სიმშვიდეს გამოხატავს ვალტორნების I-ლივე დაღვავა აკორდების სვლა სულ მინიმუმ იმავე მაჟორში და მათთან მიერთებული სიმებიანთა საორგანო პუნქტი (ხან დინჯად სკანდირებული, ხან ფართოდ გადაქიმული), ხოლო ჰობოების ნიშნებს — კლასიკური „ქართული აკორდების“ — კვარტკინცტაკორდების მანევრირება და სეკვენციური დაღმასვლა. ესენი მარტოოდენ პარჩინული ვერტიკალები როდია: ქორალის ყოველი მხა მღერის ამავე ქორალის საპასუხოდ, მასთან დიალოგში, უნარული მუსიკის საწყისიც გაჩნდება: კო-ალურ ფაქტურაშივე (ამჭერად ხის ჭგუფში) ტრექები შემოიჭრება და პასტორალურ სივს შემოიჭრება.

ამ შესავალში აღმოცენებული ხატებანი ქორალისა თუ პასტორალისა სხვადასხვა ვარიანტებით აქტიურ დრამატურგიულ ფუნქციებს იმკვიდრებენ I-ლი ნაწილის მთელ რელიეფში, ხოლო სიმფონის მე-2 ნაწილში კი ფრესკული მონუმენტურობით წარმოდგებიან. ამასთან ეს I-ლი, — პროლოგური ქორალი თავის აკორდული წყობით და ფუნქციური სვლებით ყველაზე მარტივია მთ შორის (იგულისხმება მათი კლასიკური ტიპის სიტყვები). არანაკლებ ფუნქციური მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ ამ პროლოგური ქორალის დაბოლოება სრული „ქართული კადანსით“ — VI-VII-I სამხმოვანებზე, ალტეროს დამუშავებაში, რა თქმა უნდა — მკვერთი დინამიკური კარდასახვით, უშუალოდ მოამზადებს გენერალურ კულმინაციას. შესავლის საწყისი ინტერვალის — აღმაჯალი კვარტის (d-g საფონო ტონს რომ უშვადებს კო-ალს) მანევრირებით (კვინტაში გადავანით) ვა ეხსენება ალტეროს სწრაფსა და ლაღ მთავარ პარტიას, ხოლო აღმაჯალი ინტერვალის ნაირგვარი მოტეფური თუ რიტმულა ვარიანტები დაეფლებიან დამუშავების დინამიკის და სრული სილიადით (Maestoso) შედგენ I-ლი ნაწილის კოლაში. ამ ინტერვალის მნიშვნეობა წარმოებული პუნქტარული და სინკოპური რიტმული ნახაზები აქტიური დინამიკურ ფუნქციას ასრულებენ.

ლაღი სიმსუბუქე ახლავს სიმებიანებში აუღერებულ მთავარ — მსრბოლავ და მჩქეფავ პარტიას (Allero ma non troppo, D-ur), ახვეი მის მომდევნო — შემავავირებელ, სკერცოზულ-მოკეკლუცე პარტიასაც (ჰობოის სოლო). ორთავეს ერთიან სრბოლაში — ერთიან ტონალობაში A—B—A₁ სქემათ წნდებიან პოლიფონიური შენაკადები, კეკლუცე საცეკვაო რიტმები (უფერ ობსწოლა), სალოპური ინერგია, ყოველივე ეს გამოკვეთილია დახვეწილი კონტურებით, ხსარტად და ლაკონიურად, ექსპოზიცი-შივე თვითთვის დინამიკური აღმავლობით. მთავარი პარტია თავისი სკუენდებად გარბენით მოტევენ-ებით, მათი მსუბუქი ორმბრები ბრუნვებით და სკევენციური ვარირებით, საწყისი აღმავლობით ინტერვალებისა და მათი პუნქტარული რიტმის ნაირგვარი ფიქსირებით დიდ დინამიკურ სივრცეს პოულობს, —

ქერ ექსპოზიციასი კულმინაციისაკენ ლაიდარული სწრაფვით, ხოლო დამუშავებაში უფრო დანაწევრებული სახით. „გამომწვევად“ მარტივია (ბგერაობრივითა და ინტერვალური ერთგვაროვნებით) შემ-

კავშირებელი სკერცოზული პარტია. მისი ძირითადი მოტივისა და ინტერვალების გამეორებათა დღენებულ თამაშში მოხდენილი კონტრაპუნქტიც უნდა მთავარი თემისა და მომავალი მე-2 თემის სიტყვების სინთეზური მიერთებით.

მთავრის შუქის ელეგიური კოლორითი მოსილია მე-2 თემა (ჰობოის სოლო მთროლოვარ სიმებიანთა ფონზე, h — ელოაური, მ/4). მის ორიგინალურ მელოდაში ვგრძნობთ ქართული ურმულის სურნელს ხანსა და ინტონს. დიდ ტალღაზე ვიარაღება იგი, ამით ხალხური საუნჯის ეს დიდებული, ბუნებასთან გამბოლოებული ხატება, შ. მშველძემ, შეიძლება იოქვას, პირველმა გამოიყვანა დიდი „სიმფონიური მოქმედების“ აქტიურ მონაწილედ*. ხალხური ურმულის მსგავსად, მისი მშლოლი ძირითადად სკუენდური თანმიმდევრობის მოტივისა და მთ ბგერათატალდებზეა გაშლილი. მაგრამ მასშივე იჭრება სხვადასხვა გვარ-თოებული ინტერვალთა, ფართო ნახტომებიც, რაც ამ თემის სიმფონიაციის აქტიურ ფაქტორად გამოიკვეთება და შედგარა უღერადობისა და კულმინაციისაკენ დაძრავს ურმულის ნაღვლიან ელეგიურ მელოდას. მაგრამ ამ თემის განსაკუთრებული თვისება ისაა, რომ მისი არსებითი კულმინაცია — არსის კონცენტრირება არა მოქუარე მწვერავლზე ვლინდება, არამედ სწორედ ორკესტრის tutti-ს დაცხრომისას, როდესაც იგი მთლიანად იძირება ეპოსური იდუმალების სიღრმეში. თავიდან, მისი კოლორითული გაშლისას, ურმული მელოდას „წამოეშველებიან“ სხვა ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი მოქცევები, კერძოდ „გრძელი სუფრულისათვის“ ჩვეული იმპროვიზაციული, ასიმეტრული მოტივები და მათი აწყობა ქვეხმებრებანი. ეს ქვეხმებრებანი აკიავებულნი ვარსკვლავებით ენატებიან ერთი მეორეს, წარმტაც პანორამას გადახსნიან და ექსპრესიის გაღვივებისაკენ წარმართავენ ალტეროს მე-2 თემს. მთელი ეს პროცესი მეფარად მარშისებურ მელოზოში გადაერთება, რის შემდეგ მუუდრობის ახალი სიღრმე გადახსნება. ურმულის მოტივს ფლიტების დღეტი — მათი ტრეკებით ამღერება მოგებება და თანამიმდევრული დაღმასვლით ვალტორნების ახალ ქორალში ჩაიხრება. ეს ქორალი, რომლითაც დასკვნითი პარტია გამოიკვეთება, „ფშურების“ ავტორისათვის ჩვეულ მოზბოლურ ეპიკურ ელეგიად გაისმის. დგება ღამის პარმონისა და მთვლემარე პეიზაჟის იდილიური სურათი. მთელი ეს პროცესი მე-2 თემის ექსპონირებისა — ურმულისებური მელოდაის გავფრჩქვინად ვალტორნების ქორალით დამთავრებული, — ორიგინალი ელეგიიდან ეპიკურ ელეგიამდე, ქეშმარიტი პოეტური სურნელებითა და პლასტიკური სილამაზითაა აღბეჭდილი და მიეკუთვნება ქართული სიმფონიური მუსიკის შთაგონებულ ფურცლებს.

ამ დრმა ილიანი ელვისებური კონტრასტებად მოაწყვდება მფთქავი, ცეცხლოვანი ნაკადების ცვლა (დამუშავების ფაზა). ჭკერებით და დინამიკურ-უნარული პლასტების დაპირისპირება, როგორც კონტრასტის

* აღენიშნავთ, რომ ცალხმინი ქართული ხალხური სიმღერა, კერძოდ ოროკლა, სიმფონის ქანრო პირველად. დ. არაჟიშვილი გამოიყენა — სურათოვანი სახით, ფართო სიმფონიზირების გარეშე.

ძირითადი ფორმა, ჭერ კიდევ ექსპოზიციურ ნაწილში რომ ჩაისხას, ამჟერად აღდგენილი ცენტრში მოქცევა: წაეწევა ამგვარი კონტრასტების მთელი ჯგუფი. განლაგებულია ყოველივე ეს დამუშავების მ ფაზაში. ვალტორნების ქორალი იდილიის დარღვევის შემდეგ ჭერ კიდევ ხანგრძლივად შემოიჭრება და შევირდება ჩელი-კონტრასტების ენერგიული, პუნქტირული ოსტინატოები (f-ზე) და მათზე ატორცინილი ნაპრწყლებით გადაბრძან ციციანთელებით მოციმიციმე მთავარი მსრბოლავი თემის (ისევ ვი-ოლნოები) მცირე ნაკვსები — მათი ავარდნა — უშუქცევაში. მათი გამოძახილი ხის ჭკუფში — მთავარი თემის მარცვლი საწყისი პუნქტირული ინტონაციით ნაირ ინტერვალსა და ტონალობაში „მოსინჯავს“ თავს, ვარიანტაში, ამასთან შებრუნებებში იკრეფს სისრულეს და ისევ მკაფიო მელოდიურ გამოსახულებადა ყალიბდება. თანხმლები ოსტინატოების უდრადობა მსხვილდება, ბგერადობით იტვირთება მსრბოლავი ტემპის შენარჩუნებით, იერთებს ორკესტრის სხვადასხვა ჭკუფსაც. შემოჭრილი დასარტყნელ საკრავებში ჩნდება რიტუული აქცენტრების ნაირსახეობა (ყველაფერი ეს ოთხწილად ზომაში). კონტრაპუნქტში (უმთავრესად სიმებიანში) მელოდიური მოძრაობა შემოღობს, სპილენძის ჭკუფებში კი გამოიყოფილი, პათეტიკური მოტივებიც ჩნდება და მათი მიმყოფი გადაბრძანება ჩანასახთა გენერალურ კულმინაციისა.

ამ საერთო აღწევებაში „ფრთხვებს ისხამს“ მსრბოლავი ჟანრული ენერჯია, რომელიც პეროიკსაკენ მიეკანება. იმ ჟანრული პეროიკსაკენ, რომელიც ესოლენ დამახასიათებელია ქართული ხალხური სიმღერაციკვისათვის, ყოფისათვის. ამ შემთხვევაში ჟანრული პეროიკა მთელის ელვარებით გამოიკვეთება დამუშავების მომდევნო — შუა ფაზაში, როცა მსრბოლავი ოთხწილადი მეტრი ღლავი ჟანრული საწილადი ზომით შეიცვლება. ამ ფაზასაც წინ უმდგომის ისევ მრავალმნიშვნელოვანი ეპიკურ-ელეგიური მომენტი (ისევ უმთესესებური მელოდიისა და ქორალის სინთეზის ვარიანტი), რომელიც იმპულსურად მუხტავს მუსიკის პეროიკულ ენერჯიას, ამ შემთხვევაში გზას მსხვე პასტორლიდან პეროიკულ უდრადობამდე.

სახელდობრ, თუ დავასათურებთ დამუშავების ამ ცენტრალურ ფაზას, შეიძლება მას ვუწოდოთ პეროიკული პასტორალი. პასტორალური თემა-მელოდი-საბოლოოდ ყალიბდება კულმინაციაში, რასაც სკემაოდ ხანგრძლივი, მოკლე მოტივებით ვარიანტა უძღვის წინ. ეს ვარიანტა ისევ მთავარი თემის მარცვლისა და შებრუნებისაკენ დაიძრება. უშუალოდ პასტორალური მელოდიის შემოვლას ამჟღავნებს ჩვენს მიერ აღრევე აღნიშნული შესავლის ქორალის კადანსური სვლა — ქართული ხალხური სიმღერების დამახასიათებელი VI-VII-I. ხალასი უშუალოდით და სისხლსავსე სიდიადით ამღერდება (ხის ჭკუფში) პასტორალური მანგი, რომელიც ღლავდა განლაგებს ორკესტრის მქუხარე უდრადობას. აქ კი „ქემა-ქუხილისებური“ გამაბოებელი ძალით შემოიჭრებიან ტრომბონებისა და საყვირების გადაძახილები აღმატერციული სინკაპური სვლები (სწორედ აქ ვგულისხმობდით იმ „გრგვიწვას გაზაფხულისა“, აღრევე რომ ეწერდით)...

ამრიგად, ამ ფაზაზე — ეპოსური იმპულსების აღ-

მძვრელი ქორალიდან სპილენძის საკრავთა მგრგვიწვად გადაძახილებამდე, ზნედლავ ეროვნული ჟანრული პეროიკის მკაფიო და ელვარე ნიმუში.

მხნე ტონუსის დამკვიდრებით ეგებრეველმუშავების ბოლის მთავარი მსრბოლავი თემა რეპრეზანს, ხლავ ეს — მსრბოლავი და მე-2 ურმულსებური თემებიც უდრენ ამჟერად სრული სისხვსით, ერთიანი მჩქეფარებით. ეს ერთიანი ენერჯიული სრბოლის რიტმი მკვეთრად იცვლება კოდაში (Maestoso), ხლავ სიმებიანთა მღლავი სარგანო ფუქსე აჩქრად სახვში სალიუტისამბრ იხუვლებს მთავარი თემის საწყისი მოტივი — ვინტური აღმასვლით წამოწყებული (ვალტორნები, საყვირები, ხის საკრავებით განმტკიცებული), მას კი მთელი სიდიადით პასუხობს ამ მოტივიდანვე. ვარიანტული მანგი (ფაკობები, ვალტორნები, ალტები). ამ მანგის საბოლოო ჩამოყალიბება მზადდებოდა ექსპოზიციისა და დამუშავების პროცესში (უმთავრესად ვალტორნებში, მოპასუხე ფუნქციებით). ამ აპოთეოზური დიალოგიით მოაზრდება სიმფონიის I-ლი ნაწილი. მის ელასტურ განლაგებაში, ხლავ მკაფიოდ გამოხატულია ძირითადი მოტივების რიტმული სახეების თუ კალექტურ საკრავთა (განსაკუთრებით სპილენძის) ურთიერთმიმართება და მათი დანამკურ პროცესი, მკვეთრად წარმოჩენილია კულმინაციების რიგი, რომელსაც საბოლოოდ ავგირგვინებს სიდიადით მოსილი კოდა.

ქორალი, თავისი ნაირგვარი გამოვლინებით, ესოდენ აქტიურ სახიერ-იმპულსურ როლს რომ ასრულებს I-ლი ნაწილის დანამკურ დრამატურგიაში, კვლავად განაგრძობს თავის მქედით სიმფონიურ ფუნქციას. ამჟერად ზღვდა მისი ერთიანი „გამოსვლილება“ — ერთიანად დიდი ქორალია სიმფონიის მე-2 ნაწილი (Andante risoluto). ქორალის ფორმა მისი დამინრებული ხატებაა და ამ ნაწილის რონდო-ვარიაციული სტრუქტურაში აჩაქორალური ეპიზოდებიც ქორალად აქტიურ მიმართებაში, მასთან უშუალოდ მოლოდებავა გავლილი. I-ლი ნაწილის შინაგანად მოძრაივი, მჩქეფარე გარემოცვაში მოქცეული ქორალებისგან განსხვავებით, მე-2 ნაწილში უმთესესად განვლავს ქორალი გარკვეულად „ცივი სიმშვიდით“, ამასთან ფრესკული მონუმენტურობით არის აღრეველი. ამ ფრესკის ვრცელი განვნილობა „წინაპართა აჩრდლების“ ხატობრივი ასოციაციებითაა მოსილი. მხოლოდ ორჯერ ირღვევა ამ მონუმენტური ქორალის — ფრესკის აკორდულ-ვერტიკალური წყობა. რონდოს სტრუქტურაში ეპიზოდებად შეჭრილია I. პასტორალური, გამბოლოებული მომენტი ვილინი-სოლოს საღამურისებური იმპროვიზაციული იერის, მეტრულად თავისუფლად მანგი, რომელიც ისევ ქორალთან მართავს დიალოგს. გავიხსენოთ I-ლი ნაწილის შესავალშივე ქორალსა და პასტორალური ტრელებს დიალოგი და ამის შემდგომი ინტენსიფიკაციის შედეგად პეროიკული პასტორალის აფერება დამუშავების კულმინაციაში. 2. დასასრულამდე, ბოლო ეპიზოდში შეიჭრება მონოლოგიური მომენტი, რომელიც მკვეთრად არღვევს ამ დიდ ქორალის ფრესკულ სიმშვიდეს, მსაკორდულ-ვერტიკალურ წყობას. აქ ისევ შეგავსებენებს თავს მშველიძისათვის ჩვეული ეპიკური ელვები (სიმფონიურ „ფშაურში“ რომ იღებს დასაბამს), რომელსაც გოდების ძლიერი ხმაც შეუერთდება და მს

კლდების ლაკონიური ინტონაციით დრამატული ეპო-
სის ტკივილებზეც მიგვიანიშნებს (ამოსავალი მოტივი
სვანური „ზარინდან“ იღებს ძირს). სიმფონიის ქორა-
ლბის რეჟიფიში იგი ახალი, გამაფრებელი ეტაპი
1-ლი ნაწილის ილილიური, ელეგიური ქორალების შემ-
დეგ. ყოველივე ამით მკაფიოდ გამოკვეთილია 1-ლ
ნაწილთან დრამატურგულ მიმართებაში მყოფი მო-
პირები.

პირველ *Andante risoluto*-ს უმეტეს მან-
ძილზე აკორდულ-ვერტიკალურ წყობაზე აგებული
ფრესკული სტატისტიკა სპირაობს, რომელიც მთლიან-
ობაში „ქედური“ სიმკვრივითა ჩამოსხმული. ეს სა-
სიერო სტატიკა მთავარი ქორალური ხატების
ფუნქციურ ვერტიკალების თანამიმდევრობაშია აღბეჭ-
დილი. ეს ვერტიკალები უკვე შემდგომი — პარმო-
ნიულად უფრო რთული ეტაპი 1-ლი ნაწილის ქორა-
ლების კლასიკური სიციხადია და ქართული საგალობ-
ლების მკაფიოდ გამოხატული სტილიზაციის შემდეგ.
მაგრამ ამ პარმონიულ სირთულეებსაც ძირი მაინც
ეროვნულ, განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოს
საგალობებში მოეპოვება. ამ გარგნულ სტატიკა-
ში, რომელიც ერთი შეხედვით თითქმის იმპროვიზა-
ციულ-იმპროვიზინსტიული განწყობა შეინიშნება, სი-
ნამდვილეში ფუნქციონალური ლოგიკითა გამოკვე-
თილი აკორდული მოძრაობა კლასიკური აკორდიო-
დან თვით პოლიაკორდიამდე. ძირითადი კილოს სა-
ფუძვლზეც, ამ მაღლივ ვერტიკალებში ხშირად უდრ-
ტენ ალტერირებული აკორდები სექტაკორდებიდან
უნდემიაკორდებამდე და მათი შებრუნებები, ხშირად
შარბული სახით. ამ შებრუნებების პროცესში ბგე-
რთა ნაირგვარი გაორმაგებები — მშველიძის პარმო-
ნიაში გამაძვარების ერთობ ეფექტური იარაღი. ამას-
თან მათ ერთვის დახმარებ თუ გარეშე ტონების, რომ-
ლებიც ვერტიკალების ბგერათმტკიცებში — „მაღალი
სტრუქტურაზე“ მკვეთრი ფუნქციით აღბეჭდვენ სე-
კუნდურ თუ კვარტულ ინტერვალებს, რასაც ყოველ-
ივეც მისჯავს. ფრიალ ნიშანდობლივია, რომ ძუქ-
რადობათა მთელი ეს პროცესი, განსაკუთრებით შეპ-
რუნებული აკორდიკისა და გარეშე ტონების დროს,
ხშირად ქმნის პოლიაკორდიკისა თუ პოლიპარმონიების
საკობრივ ილუზიას. ეს თვისებანი საერთოდ დამახა-
სიათებელია მშველიძის პარმონიული სტილისათვის
ქრ კიდევ სიმფონიური ელეგია „ფშაურიდან“ (1938)
დაწერბული და შარვადაგზის გამოვლენებული მის შე-
ქმნილებაში პარმონიული სახიერების თანამიმდევრუ-
ლი გამაფრებელი.

მე-2 ნაწილის ქორალის ფრესკული მონუმენტურო-
ბა ექსპონირებაშივეა საჩინო. მთავარი თემა 4 მოზრ-
დილი წინადადების — „ფრესკისაგან“ შედგება და
დიდ პერიოდს ქმნის. ამ პერიოდში 1-ლი ორი წინა-
დადების — „ფრესკის“ შეპირისპირება ხდება. 1-ლი
მკაფიოდ ასტრუქტია. — მას ქმნის ვერტიკალების გა-
დამწყვეტი ფუნქცია ალაგ-ალაგ მოტივური სვლებით,
ურადასაღები „შიდა კონტრასტი“ (აკორდის ზედა
სოპოში ქვედა ტონების საპირისპირო დაშვება, სუბ-
დომინანტის გამოკვეთით). ერთგვარი რეფრენის—მინა-
მლერის სახით ყალიბდება მე-2 წინადადება — „ფრე-
სკა“, სადაც უკვე ხდება მელოდიური საწყისის აქტი-
ვიზირება და ამით შიდა ინტენსიფიკაცია, და სწორედ

ამით უპირისპირდება 1-ლ „ფრესკას“. მასში გმრფე-
ბით ქართული კლასიკური საგალობლისათვის დამახა-
სიათებელ სექუნდურ მელოდიურ მოძრაობებს გამოკ-
ვეთილი კილოთი და კადანსებით (სექუნდურდონ-
ხელდობრ კვარტა-კინტური აკორდული ელარადობ-
ით).

ამგვარი შეპირისპირება ვრცელდება რონდოს სტრუ-
ქტურის ყოველ ეტაპზე: მკაცრ საკეტურ ვერტიკალებს
პასუხად სდევს გაქმნდები სავალდებულო კლასიკური
ქართული საგალობლის ელფერით. მათ ექსპონირება-
ში საქრავიერი შეპირისპირებაცაა — ხის საქრავთა
ორი ჭკუფური განლაგებით. მე-2 წინადადებაში წინა
„შიდა ინტენსიფიკაციის“ შემდეგ ახალი ფაზა დგება
უეტრადობის გამსხვილებით და ერთგვარი კომპლური
აღწევებით არფების, ჩელესტის, ვალტორნების ჩარ-
თვით, აკორდულ სვლებში მელოდიური ხმის მკავიო
აღმასვლით. არსებითად ეს არის 1-ლი „ფრესკა-
წინადადების“ აქტიური ვარირება, მკვეთრად ვალტო-
რქუშებული ხ-ტონალობის გამოკვეთით (კილოს ცვლა-
ში); დრამატული მინიშნებით შემოიჭრება მელოდია-
ში დაღმავალი ტიტრონული ტეტრაქორდი. ერთი
ნიშანდობლივი მომენტიც აკავშირებს 1-ლ და მე-2
„ფრესკებს“. ეს არის კადანსებისას სინკოპალად მო-
ჭრილი რიტმული ფორმულა, რომელიც ფუნქციურ
როლსაც ჩემულობს, შემდეგ კი უკანასკნელ მონოლო-
გიურ ეპიზოდშიც იჭრება, მასში გოდების მოტივის ამ-
თავრება და ამით არა მარტო არქიტექტონიკურ თა-
ღებს ქმნის, — თვით შინაარსობრივ მნიშვნელობას
იძენს.

ოთხივე „ფრესკა“ შეპირისპირებათა წყვილებდაა
განლაგებული. ამათგან მე-4 ყველაზე ლაკონიურია და
ისევე, როგორც მე-2 ერთთავის „მოპასუხის“ როლ-
შია, ხოლო უშუალოდ თავის წინას უპირისპირდება
პარალილური მავროით (D მქსოლიდიური) და მოპი-
რისპირე დაღმასვლით. ორივე „პასუხის“ დაღმდევს
ფუნქციონირებენ კვარტკინტაკორდები და ქართუ-
ლი საგალობლების ტიპური კადანსები.

ზემოთ მოვიხსენიებ რონდოს სტრუქტურაში შემა-
ვალი 2 ეპიზოდი. 1-ლში, ვიოლინო-სოლო ორგანი-
მართავს ქორალთან ინტიმურ დიალოგს: პირველად
სურდინიან ვიოლინის პასუხობს ჩელესტისა და არ-
ფის მრავალეი ელფერის ალტერირებად აკორდები,
მეორედ, სურდინაახსნილს — აქტიურად ამორაგე-
ბული ქორალი სიმებიანთა და ხის ჭკუფისა. გამხო-
ლოების სიღრმეში ჩაძირვით ეს პასტორალური ეპი-
ზოდი გარკვეულ არქიტექტონიკურ თაღსაც ქმნის სი-
მფონიის 1-ლ ნაწილთან მიმართებაში, სახელდობრ
გამხილოების იმ მომენტთან, როდესაც ურმულის-
ბური მელოდიის 1-ლივე განვითარება, ექსპოზიციის
მიწურულს იძირება ღრმა ეპოსური ილუზიებით მო-
სილ ვალტორნების ქორალში.

ეპოსური ილუზიების ხატება კვლავ შეგვახსენებს
თავს მე-2 ნაწილის მე-2 ეპიზოდში, რომელიც გარ-
დაძვებით ელვადობს მსუვალავს *Andante risoluto*-ს
და არღვევს მის ფრესკულ სიმშვიდეს. იწყებს მას
ჩელეობის დინჯი მონოლოგი, გამოძახილს ვიოლინო-
ბის პიკიკატობეი აძლევენ, პიკიკატობეში ჩაერთვება
ალტები და განაგრძობენ ძირითად მელოდიას. ამ პრო-
ცესში *Andante risoluto*-ს საწყისი ვერტიკა-
ლებით სვლაც ჩაერთვება და მონოლოგის ექსპრე-

სის აღვივებს: მონოლოგის უნისონური მელოდი-
ნსხვილდება და ძლიერდება არფების მიერთებით. სი-
მებიანთა ჭგუფში გაჩნდება გოდება. ზარის ძახილი, გა-
მოხატული დაუნებელი სინკოპით მოტივის კადე-
ნსირებისას. შემდეგ, ცალკე გამოყოფილი, ეს სინკო-
პური მოტივი გავრცელდება ხის ჭგუფში, გაბმულ სი-
მებიანთა ფონზე და ვარირებული სახით სიმებიანებშივე
დაბრუნდება და ვითარდება, გონებისა და დღი დაფ-
დავის მოჭურვებულნი ჩამოკრა ტრაგიკულ ტონუს-
ამკვიდრებს მეორე ნაწილის დასასრულს.

სიმფონიის სახალხო-უანრელი ნერტივის დინამიკურ-
ში, მრავალმანიანი გამოხატვის (1-ლი ნაწილი). ფრესკული სტატის შინაგანი ასოციაციური დაშლ-
ტვის შემდეგ, მე-3 ნაწილი ყველაზე „დადმკრალად“
გამოყოფრება სიმფონიაში და ერთგვარი ინტერმედი-
ის როლს ასრულებს. მარტრე 3 ნაწილიანი სკარცი-
ნო უმეტეს მანძილზე „ფაუნით“ — სიმებიანთა პი-
ციკაოებით უდრის. 3 ნაწილიანი, ნატურალური მა-
ჟორის მოტივი, თავისი ელემენტარულად ტრადიცი-
ული უდრადობით, „გამომწვევადაც“ — ავტორის ხე-
ლწერისათვის თითქოსდა უცხოად გამოიურება. მაგ-
რამ ეს შეგრძნება დიდხანს არ გახანს: ყოველი
ფრანის დამრგვალებას მშველიძე მკეთრად „მოკრის“
ხოლმე ისევ მისთვის ჩვეული სინკოპური კადანსირე-
ბით (ერთი დინამიკური იარაღადანი ამ სიმფონიისა)
და ამ ფრანების იქვე „დაამძიმებს“ გამსხვილებული
უდრადობით, — ავტორის რეულიდენლი შებრე-
ნებებით (ზოგჯერ ეს შებრუნებები დისონანსური გა-
ნლაგების ილუზიას ქმნიან). შემდეგ აფისირებს და
ამძაფრებს ამ სინკოპურ კადანსირებას ამჯერად ტაქ-
ტების საგანგებო გამოყოფითა და გამორებით.

სკერცინოს შუა ნაწილი (*Allegro molto, leggiero*)
უფრო მოზრდილია განაპირა ნაწილებთან შედარებით
და ტოკატურ ოთხწილად და წინამორბედ სამწილად
ზომათა მონაცვლილობაზეა აგებული. უცვლელი რჩება
ურუმარი, კიდევ მეტად გამჭვირვალე უდრადობა. თა-
ნაც მისი რეგისტრი უფრო მაღლა ინაცვლებს, წინა
— სიმებიანთა პიციკატობებს ხის მაღალი ჭგუფის სტა-
კატობები ცვლის, არფა და ჩელესტა მათ ეხმარებიან
და უადრეს გამჭვირვალებას აღწევენ; ალავალავ ის
მის ვალტორნების და საყვირების ურუ ბგერები, თე-
ფშებისა და სამუთხედის მსუბუქი ჩამოკრა, მცირე
დაფდაფის ოდნავი ძგერა... ყველაფერი ეს „გარდა-
მავალ“, ერთგვარად „სულგანაბლად“ მომენტს ქმნის...

ტრადიციულად, სწორედ სკერცოს ნაწილია ხოლ-
მე სონატურ-სიმფონიური ციკლის უანრულ-სახალ-
ხო საწყისების განმასახიერებელი. ამ შემთხვევაში კი
მშველიძის „სიხარულისა და გამარჯვების სიმფონიის“
სახალხო ეანრული ენერგია ეპოსური ასოციაციებით
ექსპონირებულია 1-ლ ნაწილში, ხოლო ავირგვინებს
ამ საწყის სიმფონიის ფინალი (*Allegro ma non
troppo. Tempo di marcia trionphale*). სიმფონი-
ური ციკლისათვის სასებთ ტრადიციული ფი-
ნალი, რომელიც რონდო-სონატური ფორმისაა,
ერთლანიანი, ერთიანი სალაშქრო იერისა. თუმცა
ეს ერთლანიანობა აღარ ითქმის გამომსახველ ხერ-
ხებზე — ტექნოლოგიურ კომპლექსზე. ისევე როგ-
ორც — პირველი სიმფონიის, მეორე სიმფონიის ფი-
ნალის პირველწყაროდ მშველიძემ აირჩია გურული
ხალხური პოლიფონიისა და სალაშქრო სიმღერების

რთული სტილისტიკურ-ტექნოლოგიური სიგნისებუ-
რებანი და პირველმა დამკვიდრა ქართულ სიმფონია-
ში, როგორც ფინალური მოდელის ამოხატული (ქანაშად-
უფრო მცირე მასშტაბით გურული სიმღერის) რეკ-
ელემენტები გამოყენებულ ქონდა გრ. კლასიკ-
„ქართულ სიუიტაში“. ეს როდია ციტირება ან მარ-
ტოლდენ სტილიზაცია (მაგრამ უამისოდაც არ ხერს
დება). გურული ხალხური გუნდების ურთულესი კო-
მპოზიციური ფორმებისაგან, რომელსაც ჩვენ „ხალ-
ხური სიმფონიის“ სონატურ ფორმად აღვიკვამ-
შ. მშველიძე იღებს გურული კონტრაპუნქტის არს-
ებით კომპონენტებს. ესენია: 1. სალაშქრო მანგების
მელიოდურ-პარმონიული სტილი, რომელსაც აკის-
რებს საზვიო მოწოდების ფუნქციას (უმთავრესად
სპილენძის საკრავებში) და მარშისებურ იმპულსებს
(ამით იწყება ფინალი); 2. ბანების უწყვეტი მოძრა-
ობის დინამიკური პროცესი. აქ მშველიძე უკვე საყო-
თარი ინტონაციური სახიერებით იჭრება გურულ
კონტრაპუნქტის აღნაგობაში და ბანების მოძრაობა-
შივე (ჩელო-კონტრაბასები, ბანის კლარნეტი, ფაგო-
ტები, ტრომბონები) აუღიბებს ფინალის მთავარ თე-
მას. ეს თემა მშველიძე, სამგზის ტერციული ამბ-
სვლით, რომელსაც გურული ბანებისათვის ჩვეულ-
დადმავალი ბგერათრივი მოსდებს. ამგვარი თემა მშვე-
ლიძისათვის ტიპური გახდა, რაც მისივე აღრინდ-
ელი სალაშქრო-მასობრივი სიმღერებისაგან იღებს სა-
თავს; 3. რა თქმა უნდა, ყველაზე ორიგინალური კო-
ლორითული ელემენტის „კრიმანჭული“ ინტრუმენ-
ტული იმიტაცია ნაირგვარი რიტმული ფიგურაციე-
ბით (ამ ფინალში — თავდაპირველად ფლიტებსა და
ვიოლინობებში). ეს ინტრუმენტული კრიმანჭული თე-
ვიდანე განუყოფელ კონტრაპუნქტში სდებს ბანებზე
გამოკეთილ მთავარ შემტევე თემას და მასთან მილო-
ან, მოძრავ იერსახეს ქმნის. თავიდანვე სპილენძის სა-
კრავებში ფანფარული სვლები და მათი პულსაცი-
უმდეგამ ავსებს ბანების სალაშქრო თემისა და „კრ-
მანჭულის“ მოპირისპიერ რეგისტრებს. შუა რეგისტ-
რებში მოქცეული შევხებანი ქმნის პარმონიულ ფუ-
ქსსა და მის თავისებურებებს. მთავარ თემას შუა ესე-
ზოდ ჩაერთვება ვიოლინების ახალი სალაშქრო მ-
ნავი; 4. გურული ხალხური მუსიკალური იუმორი.
რომელიც რონდო-სონატის დამხარე (მე-2) თემითა
წარმოჩენილი. თუმცა იგი არ აფრქვევს მთავარი თე-
მის (კრიმანჭულითურთ) შემტევე ენერგიას, მაგრამ მის
სილადეს არანაკლები სახიერებითა და თავისებუ-
რად გამოხატავს. აქ მისი ფაქტურა უკვე მსუბუქ-
და კამერულაა (ამით ქმნის კონტრასტს), მოძრაობ-
რეგისტრები — უფრო მოკლე. ორი ფაგოტის დღერ-
სიმებიანთა ფელაოლტების, არფების ფონზე, მათ
გამჭვირვალე უდრადობა და ორმხრევი ლაღი რხევებ-
გულდატრის იმიტაციას ქმნის. ეს თემა ნატურალუ-
რი ხალხობის კომპოზიციური ინტერპრეტაციის
მშვენიერი ნიმუშია. ერთობ ნიშნდობლივია ამ თემის
ხმათა შიდა შექცევა-უკუქცევები, ნაირგვარი ინტერ-
ვალები (მაგ. ტრიტონის შექრა და სექტიმები), მათ
პარალელური სვლები და მათგან წარმოშობილი პარ-
მონიული თავისებურებანი, რაც სათავს გურული პო-
ლიფონიის სტილისტიკაში იღებს. ხმათა ასეთი ურ-
თიერთიმომარტება მშველიძემ პარტურის უმეტესად
შუა რეგისტრებს ეუფლება.



საქართველოს
წიგნების
კავშირთა
კავშირთა

ბუჯი ამაშუკელი — ქართული მხატვარი პარიზში

ქართული ასოებისაგან შედგენილი მონოგრამა ბ-ა უკვე ათი წელია ამშვენებს პლაკატებს, რომლებიც დროდადრო გამოჩნდება ხოლმე პარიზის, ლონდონის, ნიუ-იორკისა და მსოფლიოს სხვა უმსხვილესი კულტურული ცენტრების სახელმძღვანელო გალერეებსა თუ სალონებში. ეს არის შესანიშნავი ქართველი მხატვრის, მოქანდაკისა და ოქრომკედლის — გუჯი ამაშუკელის მონოგრამა.

გუჯი ამაშუკელს დღეისათვის შესაძრწენვი ადგილი უკავია დასავლურ მხატვრულ ცხოვრებაში. მის შესახებ უკვე გადღებულა რამდენიმე ტელევიზიო, შექმნილია რადიოგადაცემები, მასზე და მის შემოქმედებაზე წერენ ცნობილი ხელოვნებათმცოდნეები და კულტურის მოღვაწეები.

ჩვენი საზოგადოებისთვისაც უინტერესო არ იქნება, თუ რას წერს გუჯი ამაშუკელის შესახებ დასავლეთეუროპული პრესა:

„ცნობილი მოქანდაკე და ოქრომკედელი გუჯი ამაშუკელი დაიბადა საქართველოში. დღეს იგი საფრანგეთში ცხოვრობს. ახლანან მან მიიღო ხელოვნებისა და ლიტერატურის ორდენის კავალერის საპატიო წოდება (ეს არის ხელოვნების დარგში უმაღლესი დამსახურების აღმნიშვნელი ოფიციალური ჯილდო საფრანგეთში. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, გუჯი ამაშუკელი ამ მაღალი ჯილდოს პირველი

მთავარი და დამხმარი თემების შუა ეპიზოდებად წმებთან ახალი სალაშქრო მანგებიც (ვილინიოებში) დამუშავების მთავარ ღერძს ქმნიან ტრეციული მოტივის ნაირგვარი ბრუნვები (მათ შორის ორმხრილი) და რიტმული აქცენტები (კუნტირებულნი სინკაპურით იცვლება), მათი ენერგიული გლისანდირება (ტრომბონებში და ჩელო-კონტრაბასებში). რეპრიზაში მხოლოდ მთავარი თემა ელერს და უშუალოდ კოლაში გადადის. კოლაში გადასვლისას, ტემპის გაუნელებლად ასევე იხუვლებს I-ლი ნაწილის ტრიუმფალური კოლის, მისივე მთავარი თემის საწყისი ბირთვი — კვინტი აღმავლა და მათი ვარირებული გამოახილი (ფაგოტები, ტრომბონები, ჩელოები). შემდეგ კმათ დააცრება მთელი tutti-ს 'ათული პოლიკორდიკული სვლები, სადაც სეკუნდური ინტერვალების — „მცირე კლასტრების“ მოაღებებაში გამოკეთილ ზედა რეგისტრების მოტივიურ ხაზს მოჰყვება სიმფონიის დამაგვირგვინებელი რე-მაჟორი აკორდები.

შ. მშველიძის განხილულ ორ სიმფონიაში დამკვირდა გაურული სიმღერიდან მომდინარე სახეიმო-აპოთეოზური ფინალების ძირითადი ერთი ტიპი. გურული სიმღერის ხანგრძლივია თავის მარშისებურ და ხალხური იუმორის მომცველი იერსახეებით ასევე აქტიურად მოქმედებს მესამე — „სამგორის სიმფონიაში“. მაგრამ მასში ეს ამოსავალი სტილისტიკა უფრო თავისუფალი-იმპულსურ ხასიათს იღებს და კომპოზიტორის მიერ აქტიურადაა გარდაქმნილი-გათავისუფლებული. — შერჩენილია მჩქეფარების არსი. ამასთან მის ფინაში არის წინა სიმფონიების ფინალებისაგან განსხვავებული მომენტი — ძლევაშისი აპოთეოზის წინა პიზონი, სადაც უშუალოდ, დრამატული მძვინვარებით შეებთან ურთიერთს წინა ნაწილებიდან მომდინარე მსხვილი ეპოსური პლასტები — პირქუში უღახონა და მედგარი შრომის სიმღერისა. აქ უკვე ეპოსის დრამატიზირება ხდება. საერთოდ, მესამე სიმფონია კონცეფციითა და სტრუქტურულ-სტილისტიკური თვისებებით უფრო ახლოსა მშველიძის პროგრამულ სიმფონიურ პოემებთან. „სამგორის სიმფონიის“ პანორამაში კვლავ წარმოჩინდა ავტორისავე ადრე ჩვეული მონუმენტური ხატებანი მის მიერვე დამკვიდრებული ინტონაციურ-მელოდული თვისებურებით და პირქუში პლასტებით. მოხდა „ზვიადურისა“ და მეორე სიმფონიის საწყისების — მკაცრი ეპოსისა და მჩქეფარების შეხვედრა — გამოთიანება. ასეთი შეხვედრები მოხდა V და VI („შატლიონი“) სიმფონიებშიც — მათში გვხვდება ერთადე საწყისის — „ძეღლისა და ახლის“ გადამღერებანი, ლექსიკური სიახლითაც — შესაძლოა თვითმზნურითაც... ეს სიმფონიები ადარ დანან სასიკაულო ქართველი კომპოზიტორის საუკეთესო თხზულებათა რიგში. ამ საუკეთესოთა რიგში კი არის მეოთხე სიმფონია (იგი ზაქარია ფალიაშვილის პრემიით აღინიშნა), რომელიც იმ ლაიბარული დინამიკის პრინციპზეა გაშლილი, რომელიც ავტორისავე — I სიმფონიაში ჩაისახა. მაგრამ კონსტრუქციულად იგი მკვრივია და მასში შ. მშველიძის ლექსიკური ევოლუცია — სიახლენიც მძაფრად აღიბედა.

ქართველი მფლობელია. — ავტორთა შენიშვნა). მისი ნამუშევრები აღნიშნული იყო საპატიო პრემიებით „ოქროს ოსკარი“ (1980 წ.) და „ოქროს პალმა“ (1982 წ.)¹ „მსოფლიოს უდიდესი მუზეუმები და კერძო კოლექციონერები სიაშეგნებით აგროვებენ მის ნამუშევრებს. 1982 წელს ქართველი ოსტატი გუჯი ამაშუკელი ფრანგული ასოციაციის „ჰეფესტოს“ ერთ-ერთი ფუძემდებელი გახდა“.²

ამ რამდენიმე ხნის წინ ლონდონის ცნობილ გალერეა—ASB-ში მოეწყო მისი ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა. ინგლისელი კრიტიკოსები გუჯი ამაშუკელს ადარებენ XIX საუკუნის დიდ ოსტატს ფაბერჯეს.³

დიდ აღიარებას წინ უძღოდა ხანგრძლივი შრომა და ძიება.

„მხატვრის სამშობლო — საქართველო, სადაც იგი გაიზარდა და მიიღო განათლება, უძველესი დროიდანაა ცნობილი თავისი ოქრომჭედლებითა და იუველირებით ვეოგრაფიულად საქართველო ხიდს წარმოადგენს დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის, იგი ყოველთვის განიცილდა ამ ორი ცივილიზაციის გავლენას. საქართველო მდიდარია წიაღისეულით — ოქროთი, ვერცხლით, სპილენძით. იგი მთელს მსოფლიოში იყო ცნობილი ძვირფასი ლითონებისა და ქვებისაგან დამზადებული სხვადასხვა ნივთის წყალობით.

1976 წელს, საფრანგეთში ჩასვლის მეორე წელს გუჯი ამაშუკელმა მიიღო პირველი დაკვეთა, რომელიც მისთვის შემოქმედებითი დებიუტი იყო. საფრანგეთის აკადემიის ახალმა წევრმა. მწერალმა ფელისიენ მარსომ დაუკვეთა მას აკადემიური დამნა, რომელიც უნდა გამხდარიყო მწერლის ნაწარმოებთა ფიგურატიული სიმბოლო. საფრანგეთში, არსებული ტრადიციის მიხედვით,

ჯილდოზე წარდგენილი ადამიანები (სამხედროების გამოკლებით) თვითონ უკვეთავენ ორდენს, ხოლო აკადემიაში არჩეულნი — დაშნას“.⁴

„ოსტატი შეუდგა მუშაობას. ანტიკართან მან იპოვა ძველი მახვილი ტოლედოდან. ამ მახვილიდან გუჯიმ დაამზადა დამნა ჯრიხსებური ხელის საფართო, რომლის ზედა ნაწილს ამშვენებს ბალზაკის ცხენოსანი ქანდაკების მინიატურა (გამოსახულება იმეორებს კარიკატურას ფ. მარსოს ერთ-ერთი წიგნიდან). ცხენოსანი ფიგურა დაყენებულია ძოწის კვერცხზე, რომელიც პიესა „კვერცხის“ (ფ. მარსოს პიესაა, რედ.) წარმატების ნიშანს წარმოადგენს. დამნის ეფესის ძირში გაკეთებულია ფ. მარსოს ერთ-ერთი გმირის — კრიზის ქანდაკებული თავი, აგრეთვე, დამნის მფლობელის მიერ შერჩეულ სიმბოლოთა — ქვიშის სათის, გულისა, „ჰემმარიტების ბაგეთა“ და სათეატრო ფარდის გამოსახულება, რომელიც ფელისიენ მარსოს, როგორც დრამატურგის, დიდების განსახიერებაა. დამნის ქარქაშს ამშვენებს ნატიფი ანტიკური ნიღაბი“.⁵

ფელისიენ მარსო ამბობს: „როცა გუჯიმ დამნის თავისი პროექტი მიჩვენა, პირველი, რამაც

გ. ამაშუკელი და ა. რეხვიაშვილი



გამაოცა და იმთავითვე გამაკვირ-
ვა, იყო მისი უნარი მიანიჭოს სა-
გნებს მითოლოგიური ხასიათი
და, იმავე დროს, შეუნარჩუნოს
მათ თავდაპირველი აზრი. გუ-
ჯის ხელოვნებამ მიაღწია იმ მაგ-
იურ წერტილს, როცა მშვენიერ-
ება ცვლის რეალობას ისე, რომ
არ ჰკარგავს კონტაქტებს მას-
თან“.⁶

„განვიღო ათმა წელმა ოს-
ტატს წარმატება და დიდება მო-
უტანა. წლების მანძილზე სწავ-
ლობდა გუჯი ქართულ, სკვითურ,
ბიზანტიურ, ბერძნულ, სირიულ
ხელოვნებას, ვიდრე მივიღოდა
ანტიკური და ადრექრისტიანული
ესთეტიკის შეცნობამდე, რომ-
ლითაც აღბეჭდილია მისი ახლან-
დელი ხელოვნება.“

დღი ოსტატების მსგავსად,
გუჯისაც ახსიათებს გარდასული
ეპოქების პლასტიკურ მიღწევათა
„გარდაქმნა“. მაგრამ გუჯის ნამუ-
შევრებში არ ჩანს წარსულის იდე-
ალიზაცია: მხატვრული ფორმა,
რომელსაც იგი თავის საგნებს
ანიჭებს და სადაც ჩანს სხვადასხვა
კულტურის სინთეზი, ადასტურ-
ებს, რომ იგი თანამედროვე ოს-
ტატია“.⁷

„გუჯის შრომა გეოლოგის კვლე-
ვასა და არქეოლოგის გათხრებს
გვაგონებს. უფრო მეტიც: იგი
შორს გადის დროისა და სივრ-
ცის ჩარჩოებიდან და გვაახლოვ-
ებს ადამიანური ინსტინქტების
ფარულ იმპულსებს, რომლებზეც
არ მოქმედებს დროის მდინარე-
ბა და რომლებიც მარადეამს ინა-
ჩუნებენ თავიანთ ესთეტიკურ
მნიშვნელობას. თვითონ გუჯი ამ-
ბობს: „სტექნიკური პროგრესით
დამძიმებულ ჩვენს დროში ადა-
მიანები ცდილობენ დაუბრუნდ-
ნენ თავიანთ ფესვებს. შეიძლება
თქვას, რომ ჩვენი საუკუნე აღი-
ნიშნა პიროვნებისეული საწყის-
ის ძიებით, რომელიც აუცილებ-
ელია ადამიანისათვის, ჩემი შემო-
ქმედებითი გზა თანამედროვე

Goudji
Sculpture-ornets



Each piece has been specially created for this unique exhibition
of Jewellery, silver- and goldware
which runs from 4th November 1987 until 29th January 1988.
A complete catalogue of this exhibition is available


ASB Gallery
Concept for living with the Arts

28 Bruton Street London W1 Tel 01/491 1233 Monday-Friday 10.00-5.30 or by appointment



ესთეტიკური ენის დაუცხრომელი
ძიება წარსულის კულტურასთან
მიმართებაში. მე გამოყენებით ხე-
ლოვნებაში ვმუშაობ და ვცდილ-
ობ მივადწიო იმ დონეს, როცა
ნამუშევარზე მსჯელობენ გამო-
მდინარე მისი მხატვრულობიდან

NOVARO



Sous la Présidence de M. Georges FRECHE, Député-Maire

place des arts
8, rue de l'argenterie
Montpellier

13 NOVEMBRE - 24 DECEMBRE 86

GOUDJI

ou le rappel mythique

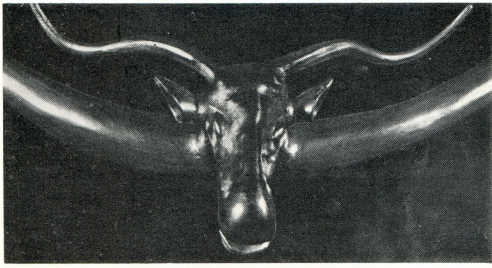


და არა დეკორატიულობიდან“.⁸
„პირველი, რაც თვალში გეცემა გუჯის ნამუშევრების ხილვისას, ესაა ფორმის სიყვარული და მსალის საუკეთესო ღირსებების გამოვლენის საიდუმლოს ფლოზი. ვერცხლის, მთის ბროლის, ლილაქვის, ავანტიურინის, ბალისანდრის, სადაფისაგან და სხვა მასალებისგან დამზადებული ეს ძვირფასი ჭურჭელი, ციხეები, სამკაულთა შესანახი ყუთები, ფიბულა, ლითონის ყელსაკიდები, ყელსაბამები, მკერდსაკინძები, სასანთლები ერთიანობაში შეიცა-

ვენ თანამედროვე და ძველ მოხაზულობას. ისინი თითქოს დროს ედავებიან ფორმის სრულყოფილებასა და ორიგინალობას. მათთვის საგნები არა მხოლოდ უძველესი ტრადიციის სტილში, უძველეს ტექნიკაშიც სრულდება: ფორმები იზადება საუკუნეთა მანძილზე შეთვისებული „უესტებისაგან“. გუჯი არის ერთადერთი ოსტატი საფრანგეთში, რომელიც იყენებს ჭედურობისა და ამოტიფრვის უძველეს ტექნიკას. სამუშაო იარაღის უმრავლესობას იგი თვითონ ამზადებს.

მისი ზოგიერთი ნაკეთობა აღბეჭდილია კომპოზიციის მონუმენტურობით და მეტყველებს არქიტექტურისადმი სიყვარულზე. ასე მაგალითად, მისი მოოქროვილი ვერცხლისა და მინანქრის სააღდგომო სასანთლე იმეორებს ბერძნული ტაძრის ფორმას. ტაძრის გუმბათზე ირმების ნატიფი ფიგურებია სანთლის ჩასადგმელი ფოსობით. ტაძრის საფუძველს წარმოადგენს ყვავილების მოსათავსებელი მოოქროვილი თასი. სანთლები, რომლებიც აგრძელებენ სვეტიცებურ საფუძველს, აწონასწორებენ კომპოზიციას, რომელიც საღვთსასწაულო დიდებულებით გამოირჩევა“.⁹

„გუჯი ფლოზს ქვის, ლითონისა და ხის დამუშავების ყველა მეთოდს, რისი მეშვეობითაც ავ-



ლენს ამ მასალების ფორმისა და ფერის სრულყოფილებას. ამასთან, ხელით ნუშაობას თავისი უპირატესობები გააჩნია: სავანი ინარჩუნებს ოსტატის ხელის კვალს“.¹⁰...

პარიზის დეკორატიულ ხელოვნებათა მუზეუმის მცველის ფრანსუა მატის აზრით: „როცა ვუწმერ გუჯის ნაკეთობას, ისეთი გრძნობა მეუფლება, თითქოს ვიპოვე უცნობი სამარხი უკიდვანო სივრცეში... ვუყურებ ამ მკერდასკიდებს, სამაჯურებს, ფიზიკურებს და ინსტინქტურად თუ პროფესიულა ჩვევის გამო, ვფიქრობ ტრამალებიდან მოსულ წინაპრებზე — ყუბანისა თუ კოლხეთის მკედლებზე, ქრისტეს დაბადებამდე შექმნილ თასებზე, მეოვიანებისა და გუთების ოჭრომკედლებზე, რომელთა ნამუშევრები ორი ათასი წლის მანძილზე დავანებულნი იყვნენ აზიისა და ევროპის სამარხებში...“¹¹

„ზედროითი საწყისების განცდა, რაც ჩვენი სამყაროს საფუძველს წარმოადგენს, საშუალებას აძლევს გუჯის შექმნას საკუთარი მხატვრული სამყარო, რომელიც კაცობრიობის გარიჟრაჟზე წარმოშობილ ხელოვნებაში იღებს სათავეს. ამით იგი ქმნის საკუთარ ხელოვნებას, რომელიც ატარებს უქცნობი მარადიულობის მუხტს და, ამის გამო, ყოველივეის თანამედროვეა“.¹²

გაზეთ „ლე პარიზიენის“ 1987 წლის 15 აპრილის ნომერში დაბეჭდილია წერილი (ილუსტრაციითურთ) „ქართველი მხატვრის ნამუშევრები პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში“. მასში ნათქვამია, რომ გუჯი ამაშუკელის სამი ნამუშევარი — აღდგომის სასანთლე, ემბაზი და თუნგი შეიძინა საფრანგეთის სახელმწიფო კოლექციამ და გადასცა პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის განძეულობას. წელს ეს ნაკეთობანი

პირველად გამოიყენეს სააღდგომო ლიტურგიის შემდგომ ნათლისღებაზე. წერილში აღნიშნულია, რომ ტაძრის განძეულობა იშვიათად იცნება, საეკლესიო ნაწარმოებთა შერჩევა ხდება იმის გათვალისწინებით, რომ იგი უნდა შეესატყვისებოდეს ტაძრის ატმოსფეროს სულსკვეთებას. გუჯი ამაშუკელის ეს ნაკეთობანი (მოვერცხლილი სპილენძი) სააღდგომო ლიტურგიის შემდეგ ექსპოზიციაში გამოიფინა.

ეს მცირე პუბლიკაცია ქართული საზოგადოების პირველი შეხვედრაა შესანიშნავ ქართველ ოსტატთან — გუჯი ამაშუკელთან. იმედი ვიქონიოთ, რომ ეს ამ ნაცნობობის მხოლოდ დასაწყისია.

შენიშვნები:

1. კატალოგი «ASB Galerie SA Cherner», London, 1987 წ., გვ. 27.
2. კატალოგი «Hephaistos», Paris, 1984 წ., გვ. 5.
3. Hughes Graham «Goudji» იხ.: ჟურნალი «ARTS REVIEW», London, 6. XI. 1987 წ., გვ. 752
4. ჟურნალი «Arts Review», გვ. 753
5. კატალოგი «Goudji», Basel, 23-30 avril, 1987 წ., გვ. 13
6. კატალოგი «Goudji», 7. V-26. VI. 1988. Galerie Capazza, Nançay, 1988, გვ. 6
7. ჟურნალი «Éclat International», Paris, № 10, 1985 წ., გვ. 114-115
8. კატალოგი «ASB Galerie SA Cherner», London, 1987 წ., გვ. 9
9. იქვე გვ. 10.
10. Campi Edit «Goudji, ou le rappel mythique», Paris, 1987 წ., გვ. 3.
11. Matthey François «Goudji», Paris, 1987 წ., გვ. 7
12. კატალოგი «ASB Galerie SA Cherner», London, 1987 წ., გვ. 42

პუბლიკაცია მოამზადეს ბ. რაზვიან-ვილიამ და გ. ხუციშვილმა.



აჭენის სიონის მხატვრობის ღათარქიზაციის

და კტიტორთა პორტრეტების

ილენტიფიკაციის საკითხისათვის*

თინათინ ვირსალაძე

ჩემი უბამ ვიცით, რომ კტიტორთა საზეიმო მწკრივში მესამე და მეორე პორტრეტები წარმოგვიდგენენ მეფეთა მეფე ბაგრატ VI-ს და მის ახალგაზრდა თანამოსაყდრეს, მეფე გიორგის. დანარჩენ პორტრეტებზე გამოსახულ პირთა ვინაობა ჯერ დასადგენია, როგორც ზემოთ ითქვა, უშუალოდ ბაგრატის შემდეგ დგანან სუმბატი ძე აშოტისი და მისი ურმა უფლისწული აშოტ. თუმცა განსხვავებით ყველა სხვა პორტრეტებისაგან მათი სახელები კარგად იკითხება, მათი ვინაობის დადგენა თითქმის ყველაზე ძნელი აღმოჩნდა.

შ. ამირანაშვილის გარდა, რომელიც მათ სომეხთა მეფეებად თვლიდა, ყველა შემდგომი მკვლევარი მიიჩნევდა მათ ქართველ ბაგრატიონებად, რომელთათვისაც სახელები სუმბატ და აშოტ აგრეთვე ტრადიციული იყო. მაგრამ სუმბატის დაკავშირება ატენის ხეობასთან და თვით სიონთან მათაც განსხვავებულად ესმოდათ.

როგორც ზემოთ აღენიშნეთ, ს. ბარნაველი, რომელიც ატენის ხეობის წარწერების მიხედვით ცდილობდა გამოეკვლინა ადგილობრივ ფეოდალთა ვინაობა და მოღვაწეობა, ბაგრატიონებს მათ რიცხვს არ მიაკუთვნებდა. კერძოდ, სუმბატ აშოტის ძის შესახებ იგი ძალიან ფრთხილად აღნიშნავს, რომ ალბათ ის წარმოადგინეს ატენის მხატვრობაში მისი „სიონთან რაღაც დაკავშირების

გამო“.⁸⁸ თანაც ს. ბარნაველმა გამოავლინა ატენის ხეობაში საქვეყნოდ გამრიგე მოხელეთა „ტანუტერთა“ ინსტიტუტის არსებობა, რომლის პარალელი ტაო-კლარჯეთში მოიძებნება; რაშიც, მისი აზრით, ჰპოვა ანარეკლი „პოლიტიკური ცხოვრების განვლილმა საერთო ეტაპმა, საერთო სამთავროში ყოფნამ“.⁸⁹

მისგან განსხვავებით, გ. აბრამიშვილი, რომელიც სუმბატ აშოტის ძეს ბაგრატიონთა ერთ-ერთი შტოს წარმომადგენლად თვლის, მას ატენის ხეობის „ძველ მფლობელ ფეოდალად“ მიიჩნევს.⁹⁰

თ. ბარნაველი, რომელიც აგრეთვე თვლიდა სუმბატს ადგილობრივ მფლობელად,⁹¹ შეეცადა კიდევაც, სიონის კედლებზე შემორჩენილი წარწერების მიხედვით, აღედგინა ამ მფლობელთა ქრონოლოგიური მწკრივის ზოგიერთი რგოლი. ფეოდალური საზოგადოების სირთულის გაუთვალისწინებლად, მან მიძვივით აკინძა ერთ ძაფზე წარწერებში მიძვივით აკინძა სახელები,⁹² მაშინ როდესაც ამ სახელებში ნათლად გამოიყოფა ორი განსხვავებული ხაზი, ორი სავგარეულო, რომელიც ფეოდალური საზოგადოების უმაღლესი წოდების ორ განსხვავებულ ფენას წარმოადგენს.

პირველი ხაზის უძველესი რგოლი — კახა და ძე მისი ტარხუჯი — მოხსენებულია სიონის სამხრეთ აფსიდში გამოვლენილ ფრესკულ წარწერაში, რომელიც გვაუწყებს, რომ 853 წ. ისინი შეიპყრო არაბთა სარდალმა ზირაქმა.⁹³

ამ ხაზის მეორე რგოლი — მირიანი ძე

* დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1988 წ.

ტარხუჯისა — მოხსენებულია 1060-1068 წწ. გურჯანელის ლაბიარულ წარწერაში, როგორც ქალაქ ატენის მშენებლობის ხელმძღვანელი⁹⁴.

ბოლო, მესამე რგოლი — გრიგოლ ლიპარიტ თორელის ძე მოხსენებულია დასავლეთი მკლავის XIII ს. ფრესკულ წარწერაში, რომელიც გვაუწყებს ლიპარიტის მიერ ამ მკლავის მოხატულობის განახლებას.⁹⁵

პირველი რგოლის კავშირი ატენთან არ არის ნათლად გამოვლენილი.⁹⁶ მაგრამ პროფ. ს. ჯანაშიას მოსაზრება, რომ კახა ამ მხარეების წარმომადგენელი უნდა იყოს⁹⁷, დამაჯერებელი ჩანს.

სახელი კახა დამახასიათებელია თორელ-გამრეკელთა გვარისათვის. ცნობილია, რომ თორელები დამკვიდრებული არიან თემქისა და ძამის ხეობებში, ყოველ შემთხვევაში XII ს.-დან⁹⁸. ამიტომ ასევე საეულისხმოა ნ. შოშიაშვილის მოსაზრება, რომ 853 წ. წარწერის კახა, შესაძლოა ამ საგვარეულოს წევრად მივიჩნიოთ: „ადვილი შესაძლებელია, რომ თორელები შიდა ქართლში დამკვიდრდნენ ადრევე. შესაძლებელია ისიც, რომ მათ აქ მამულები ჰქონდათ, არა მარტო ძამისა და თემქის ხეობაში, არამედ მათ შორის მდებარე ტანას ხეობაშიც. მაგრამ, სამწუხაროდ, მასალის სიმცირის გამო ამ საკითხზე ჯერჯერობით გადაჭრით ვერაფერს ვიტყვი“.⁹⁹

თუ როდის დამკვიდრდნენ თორელები შიდა ქართლში, ჯერაც დანამდვილებით ცნობილი არ არის,¹⁰⁰ მაგრამ რომ გარკვეული დროიდან ისინი მართლაც ფლობდნენ ატენის ხეობას, ჩანს გრიგოლ ლიპარიტის ძის თორელის წარწერიდან.

განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენი ან ხაზის მეორე რგოლი — მირიანი თარხუნჯის ძე, რადგან იგი თანამედროვე იყო ჩვენი მხატვრობისა. ვინაიდან მირიანი, გარდა გურჯანელის 1060-1068 წლების წარწერისა, მოხსენებულია კიდევ რამდენიმე სხვა სააღმშენებლო წარწერაში,¹⁰¹ ჩვენი წარმოდგენა მასზე შედარებით უფრო სრულია. ერთ წარწერაში იგი ტანუტერად არის წოდებული,¹⁰² მეორეში — ერისთავად.¹⁰³ ამ წარწერებიდან ჩანს, რომ მირიანს ხელი მიუწვდებოდა როგორც მთელ ატენის ხეობაზე, ისე თრიალეთზედაც.¹⁰⁴ თანაც ცხადია, რომ მისი იქ მშენებლობა XI ს. 60-იანი წლებით იყო შემოფარგლული. აქედან შეიძლება დავასკვნათ,

რომ ბაგრატ IV-მ დაადგინა მირიანი ერისთავად ლიპარტ ბაღუაშის განდევნის შემდეგ და ვაერთიანა მის ხელქვეშ, უკანასკნელი სათვის წართმეული და სამეფო დომენად ქცეული მიწები.

გზას სამცხე-ჯავახეთიდან თრიალეთზე, რომელიც აერთიანებდა საქართველოს უკიდურეს სამხრეთ-დასავლეთსა და აღმოსავლეთ მხარეებს — ტაო-კლარჯეთსა და ჰერეთ-კახეთს — უდიდესი ეკონომიკური და სტრატეგიული მნიშვნელობა ჰქონდა. ატენის ხეობას, რომელიც აერთიანებდა ამ მაგისტრალს შიდა ქართლთან, ასევე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. X-XI სს. ამ საგზაო კვანძის მფლობელობისათვის გამწვავებული ბრძოლა წარმოებდა საქართველოს მეფეებსა და კლდეკარის ერისთავთ-ერისთავთა შორის. დროდადრო ბაღუაშები აღწევდნენ კიდევაც წარმატებას, მაგრამ მეფეები მაინც სძლევდნენ მათ, განდევნიდნენ ხოლმე ამ მხარეებიდან და სვამდნენ იქ თავის ერთგულ ხალხს (ასე მოხდა ბაგრატ III, ბაგრატ IV-სა და ბოლოს დავით აღმაშენებლის დროს).¹⁰⁵

საფიქრებელია, რომ მირიანმა ტარხუნის იმ ტყუილად არ დაიმსახურა მეფის ასეთი ნდობა. ალბათ, ატენის ციხისთავის გურჯანელის პატრონი და გამაზრდელი მირიანი, თვით ეკუთვნოდა იმ ციხისთავთა რიცხვს. რომელთაც 1044-1045 წ. არ მისცეს ატენი აჯანყებულ ლიპარიტს „რამეთუ მტკიცე იყვნეს ერთგულობასა ზედა ბაგრატისა“.¹⁰⁶ და თუ ეს ასეა, ცხადია, რომ მირიანი მკვიდრი ყოფილა ამ ადგილებისა. მართლაც, რომ მისი მოხელეობა დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო ადგილობრივ მფლობელობასთან, იქნებოდა ჩანს, რომ ატენის ქალაქის მშენებლობაში მას ეხმარებოდნენ მისი ყმები (კლიენტები, ვასალები) „რომელთა შენება შეეძლოთ“ და მეფე „მკვიდრად, ნებიერთობით უბოძებს მათ სსახლე და საქულბაქე ადგილებს“.¹⁰⁷ ამგვარად, მეფე არა მარტო აშენებს თავის დომენში ქალაქს, არამედ ასახელებს შიგ ერთგულ ხალხს.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ მეზობელ ხეობებში დამკვიდრებული იყვნენ თორელები, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მირიანიც ამ გვარს ეკუთვნოდა. ამაზე თითქოს უნდა მიგვითითებდეს მსგავსება საკმაოდ უჩვეულო სახელებისა და „ტარხუჯ“ და „ტარხუნ“, რომელიც აკავშირებს მას IX-ს-ნის

კახასთან და, მეორე მხრივ, ის გარემოება, რომ XIII ს. ატენის პატრონად გვევლინება გრიგოლ ლიპარიტის ძე, რომლის თორელობა ექვს გარეშეა. ამიტომ ს. ბარნაველის მიერ გამოთქმული ვარაუდი, რომ მირიანი ატენის ძველ მფლობელთა საგვარეულოდან უნდა ყოფილიყო,¹⁰⁸ ჩვენ სამართლიანად მიგვაჩნია. მაგრამ მისი მოსაზრება, რომ „მირიანის პიროვნებაში უნდა ენახოთ ლიპარიტის მეტოქე“¹⁰⁹, დაუხტებას მოითხოვს. პალეაშნი, უწინარეს ყოვლისა, მეფის მეტოქე იყვნენ ზემოთ აღნიშნული საკვანძო ქვეყნების მფლობელობაში და ადგილობრივი ფეოდალები მათი მეტოქენი ხდებოდნენ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ისინი მეფის ერთგული იყვნენ.

ამგვარად, ატენში შემონახული სახელების პირველი ხაზი წარმოგვიდგება რამდენიმე ადგილობრივი ფეოდალის სახით, რომელნიც, საფიქრებელია, თორელთა საგვარეულოს ეკუთვნოდნენ. ისინი ქართული ფეოდალური საზოგადოების უმაღლესი წოდების გარკვეულ ფენას წარმოადგენენ, დიდგვარიანი აზნაურები არიან, ხშირად მაღალ სახელმწიფო თანამდებობათა მფლობელებიც, მაგრამ არა მარტო ქვეყნის უზენაესი მმართველი ბაგრატიონებისა, არამედ არც ძღვევამოსილი ბაღუაშ-ორბელიანთა რანგისა არიან.

ადგილობრივ მფლობელთა ეს ხაზი ჩვენს მხატვრობაში არ არის წარმოდგენილი. შესაძლოა იმიტომ, რომ ამ მხატვრობის თანამედროვე ფეოდალური მირიანი ტარსუნის ძე — მისი შექმნის დროს უკვე გარდაცვლილი იყო, ისიც თითქოს უძეოდ.¹¹⁰ მაგრამ, ალბათ, უფრო იმიტომ, რომ კტიტორთა მწკრივში მხოლოდ უმაღლესი წოდების პირნი არიან წარმოდგენილნი. თუმცა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ადგილობრივ ფეოდალთა ხაზი, ამ სიტყვის ფართო (ე. ი. არა მარტო თვით ატენის ხეობის მფლობელთა) გაგებით, მაინც ერთგვარად წარმოგვიდგება ამ ჯგუფურ პორრეტში, თუმცა სულ სხვა მნიშვნელობითა და მიზეზით.

* * *

მეორე, სრულიად განსხვავებული, ხაზი წარმოდგენილია VIII და IX სს. ზუსტად დათარიღებული სულის მოსახსენებელი სამი წარწერით, რომელნიც გამოვლინდა ფერწერის ფენის ქვეშ სიონის საკურთხეველის კედ-

ლებზე და, მეორე მხრივ, ჩვენი მხატვრობის კტიტორთა პორტრეტებით...

პირველი რგოლი ამ ხაზის, წარმოდგენილია საკურთხეველის აფსიდის ჩრდილოეთ კედლის წარწერით,¹¹¹ რომელიც თარიღდება ბიზანტიის კეისარ ლეონ III ინდიკტიონით და ჰიჯრით 738/739 წლით.¹¹² ეს, სიონის ინტერიორის უძველესი წარწერა გვაუწყებს სტეფანოზ მამფალის, ქართველთა და მეგრელებისათვის ერისთავთა უფალის გარდაცვალებას. ტიტულატურის მიხედვით მას ეკავა ქვეყნის უმაღლესი თანამდებობა და იგი, ამგვარად, შეიძლება მივიჩნიოთ ქართლის ერისთავთა ერისთავად. გ. აბრამიშვილის ვარაუდი, რომ სტეფანოზი ატენის სიონის აღმაშენებელ ქართლის ერისთავთა პირდაპირი შთამომავალია,¹¹³ სწორი ჩანს. მით უფრო საკულისხმოა მისი წოდება „მამფალი“.

ამ ხაზის მეორე რგოლი წარმოდგენილია სიონის საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე გამოვლენილი 837 წ. დათარიღებული წარწერით, რომელიც დედოფალ გუარამავრის გარდაცვალებას გვაუწყებს.¹¹⁴

მესამე რგოლი წარმოდგენილია ზემომოყვანილი 885 წ. წარწერით, რომელიც იქვე საკურთხეველის ბემის კედელზე იყო გამოვლენილი და გვაუწყებს მამფალ სუმბატ ამოტის ძის აღსრულებას.¹¹⁵

მამფალი სუმბატ კლარჯ ბაგრატიონთა წარმომადგენელი ჩანს.¹¹⁶ დედოფალი გუარამავრი ისტორიაში ცნობილი არ არის, მაგრამ ცხადია, რომ ისიც ბაგრატიონთა საგვარეულოს ერთ-ერთ შტოს ეკუთვნოდა.¹¹⁷ მამფალ სტეფანოზივით, ისინი უზენაეს მმართველთა წრეს წარმოადგენდნენ და ამიტომ მათი სულის მოსახსენებელი წარწერები საკურთხეველში იყო მოთავსებული. მაგრამ ეს წარწერები არ არის „ეპიტაფიები“ იმ გაგებით, რა გაგებითაც ეს გ. აბრამიშვილს ესმის და არ ნიშნავს იმას, რომ სიონი კლარჯ ბაგრატიონთა საძვალე ყოფილიყო,¹¹⁸ არც იმას, რომ ატენის ზეობა წარწერაში დასახელებული პირის ეკუთვნებდას წარმოადგენდა. ისინი მხოლოდ გვაუწყებენ ქვეყნის უზენაეს მფლობელთა საგვარეულოს ამა თუ იმ პირის გარდაცვალებას.

ამგვარი სულის მოსახსენებელი წარწერები ძველი ლაკონიური დეკორის ჩვეულებრივ ნაწილს წარმოადგენდნენ და ბევრ სხვა ეკლესიაშიც იქნება, მაგრამ დროთა განმავლო-

ბაში დაიღუპა,¹¹⁹ განსაკუთრებით ფართოდ იყო მიღებული ეს წესი სამხრეთ საქართველოში, სადაც სულის მოსახსენებელი წარწერები ნამდვილ მონუმენტურ მატიაწებს ჰქმნიდა.¹²⁰

აღბათ არ შეეცდებით, თუ ვივარაუდებთ, რომ შემთხვევით გამოვლენილი წარწერების გვერდით, ატენში სხვა ამგვარი წარწერებიც იქნებოდა.¹²¹ ზოგი სამუდამოდ დაიღუპა ბათქაშის ფენის ჩამოცვენის გამო, ზოგი კი შესაძლოა, ახლაც დამალულია XI ს. ფერწერის ქვეშ. შესაძლებელია, რომ მათ შორის ტაოს ბაგრატიონთა სულის მოსახსენებელი წარწერებიც იყო.

ყოველ შემთხვევაში, ის გარემოება, რომ ატენის სიონის საკურთხეველში VIII ს. ქართლის ერისთავის სულის მოსახსენებელი წარწერის მეზობლად, მოთავსებულია IX ს. ბაგრატიონთა იმავე შინაარსისა და ტიპის წარწერები, ერთ-ერთი მოწმობაა იმისა, რომ IX ს-ში შიდა ქართლში უზენაეს მფლობელებად ბაგრატიონებს მიიჩნევდნენ. თუმცა სხვა სამთავროების ხელისუფალნი ეცილებოდნენ ბაგრატიონებს ამ მფლობელობაში, უკანასკნელნი ყოველთვის აღადგენდნენ თავის უფლებებს, რადგან თავს ქართლის ერისთავთა შთამომავლად და ქართლს თავის კანონიერ მემკვიდრეობად თვლიდნენ.¹²²

კონსტანტინე პორფიროგენეტმა შემოგვიჩინა ცნობა, რომ ქართველთა მეფე ადარნასე, გარდა საკუთრივ ტაო-კლარჯეთისა, კიდევ ითხ სხვა საერისთავოს განაგებდა.¹²³ როგორც სამართლიანად მიიჩნევს დ. მუსხელი-შვილი, მათ რიცხვში შიდა ქართლიც იგულისხმება.¹²⁴ ჩვენი ვარაუდით, ადარნასეს ერისთავი სწორედ ატენის ხეობაში უნდა მჯდარიყო, საიდანაც მას ხელი მიუწვდებოდა როგორც შიდა ქართლზე, ისე თრიალეთზე.¹²⁵ შესაძლოა, სწორედ ამან განაპირობა იქ „ტანუტერთა“ თანამდებობის არსებობა.

ამგვარად, ატენის წარწერებში დასახელებულ პირთა მეორე ხაზი ქვეყნის უზენაეს მმართველებს — ქართლის ერისთავსა და ბაგრატიონებს წარმოგვიდგენს.

* * *

რა თქმა უნდა, ჩვენი მხატვრობის კტიტორები ამ ბაგრატიონთა შთამომავალნი არიან. მაგრამ X-XI საუკუნეთა განმავლობაში საქართველოს ფეოდალური საზოგადოების სტრუქტურა საგრძნობლად შეიცვალა. ქვეყ-

ნის ერთპიროვნული მფლობელი საქართველოს მეფე გახდა, და ბაგრატიონებ-უზენაეს მფლობელთა სახით და მნიშვნელოვნად ჩვენს მხატვრობაში ვეღარ წარმოგვიდგებოდნენ! მათ რატომ გამოსახეს ისინი ატენში, თუ არც ადგილობრივი ფეოდალები არიან და არც ქვეყნის უმაღლესი მმართველნი?

უნდა გავიხსენოთ, რომ მეფეს, ზოგადი მფლობელობის გარდა ჰქონდა სხვადასხვა მხარეს საკუთარი საუფლისწულო, „სასეფო“ მამული. მათ რიცხვს ატენის ზვრებიც ეკუთვნოდა. მეფეთა მეფე ბაგრატი უპრძანება მირიანს სეფე ზვარში ქალაქის შენებას.¹²⁶ ჩანს, ატენის კტიტორებს ამ სასეფო მფლობელობაში გარკვეული წილი გააჩნდათ. ამას უნდა ადასტურებდეს დედოფალ... ისდუხტის წარწერაც: „შემომწირველი [სეფის ზოვრქის დეგულისა“.¹²⁷ ამ გაგებით (და მხოლოდ ამ გაგებით) ჩვენი კტიტორები მართლაც ატენის მემამულენი ყოფილან.

თუ მივიღებთ მხედველობაში, რომ სასეფო მამულში წილი მხოლოდ მეფის ოჯახის წევრებს ამ მის ახლო ნათესავებს შეეძლოთ ჰქონოდათ, დავინახავთ, რომ სურათის შინაარსი ერთგვარად განსხვავდება იმ შინაარსისაგან, რომელიც აქამდე მას მიეწერებოდა: აქ წარმოდგენილი არიან არა მეფენი და ადგილობრივი ფეოდალები, როგორც, მაგალითად, ვარძიაში ან ბეთანიაში, არამედ მეფის ოჯახის, მისი საგვარეულოს წევრნი. სურათის კომპოზიცია (კტიტორები ერთ უწყვეტ მწკრივად არიან განლაგებული), კტიტორთა სახელები — სუმმატ და აშოტ (რომელნიც ბაგრატიონთა საგვარეულოში იყო ტრადიციული); მათი მაღალი ტიტულები („დედოფალი“, „უფლისწული“) დაბოლოს, მათი ტანსაცმელი (საზეიმო, თითქმის მეფური) საცებით ეთანხმება ამგვარ ვარაუდს. ე. ი. ატენის ჯგუფური პორტრეტი არის ბაგრატიონთა „საოჯახო“, „საგვარეულო“ პორტრეტი. ისინი წარმოგვიდგებიან აქ ისევე, როგორც რაჭის ერისთავები — ზემო კრისში¹²⁸ და სორში ჯაყელები — საფარაში, ზარზმასა და ჭულევეში¹²⁹ დადიანები — ბედიანში და ხობში, ან ამირეჯიბები ნაბახტევში¹³⁰ და სხვ. მაგრამ განსხვავებით ჩამოთვლილი სურათებისაგან. ჩვენი ჯგუფური პორტრეტი შეიქმნა არა ტაოში ან კლარჯეთში, არამედ შუა ქართლში, ბაგრატიონთა სასეფო მამულში, გაერთიანებული საქართველოს მეფის მიერ ახლად აშენებული ქალაქის მთავარ ტაძარში —

ძველთაძველ ატენის სიონში, რომლის შეკეთება და ახლად მოხატვა ალბათ სწორედ ამ ბაგრატიონებმა იკისრეს.

ამგვარად, ჩვენს წინაშე დგება ახალი საკითხი: ვინ იყვნენ ბაგრატ IV-ს ეს ნათესალები?

ცნობილია, რომ ბაგრატ მეფეს ორი და ჰყავდა: გურანდუხტი და კატა.¹³¹ ერთ-ერთი მათგანი სომეხთა მეფის კვირიკეს ძმის ცოლი იყო.¹³² კვირიკეს კი ორი ძმა ჰყავდა, როგორც მასთან ერთად ფლობდნენ სომხეთს: მეფენი სუმბატი და ადარნასე.¹³³ ბუნებრივია, იბადება კითხვა: ხომ არ წარმოადგინეს ატენში ბაგრატის გვერდით მისი სიძე, სუმბატ სომეხთა მეფე (ე. ი. ხომ არ დაეუბრუნდით, ერთგვარად; ამირანაშვილის თეორიას, რომ აქ ქართველ და სომეხ მეფეთა ერთობლივი პორტრეტია წარმოდგენილი?). მაგრამ ეს ვარაუდიც არ მართლდება, რადგან სომეხთა მეფენი კვირიკე და სუმბატი დავითის ძენი იყვნენ და არა აშოტისა.¹³⁴ (XI ს-ის სომეხეთის ზელისუფალთა შორის გვხვდება სუმბატ აშოტის ძის სახელი. ესაა სიუნიქის მეფე; იშხანთა იშხანი (იქსიანსაგ იქსის). როგორც იშხანი იგი იხსენიება 1017 და 1019 წწ. წყაროებში, ხოლო ვითარცა მეფე — 1043 წლიდან, აგრეთვე 1058 წ. აღსანიშნავია, რომ სუმბატი უშვილოდ გადაეგო, რის გამოც მის შემდგომ ძალაუფლება მისი ძმის — გრიგოლის ხელში გადავიდა).¹³⁵ თანაც ძნელი დასაშვებია, რომ სომეხი (ე. ი. მონოფიზიტი) მეფე, ქართულ (ე. ი. დიოფიზიტური) ეკლესიის კტიტორად წარმოედგინათ, რაგინდ ახლონათესაურ კავშირში უნდა ყოფილიყო იგი ქართველ მეფესთან. მისაღებია მხედველობაში ტანსაცმლის ხასიათიც (თუმცა აქ პირობითობაც დასაშვებია). — სუმბატს ქართველი მეფისა ან მთავრისათვის მიღებული ბიზანტიური ყაიდის ტანისამოსი აცვია (თავზე დაიდებდა, ტანზე კაბა და ქლაშიდა), მაშინ როდესაც სომეხი მეფეებისათვის დამახასიათებელია აღმოსავლური ტიპის ტანსაცმელი (გრძელი ხალათი და თავზე დოლბანდი).¹³⁶

ყველაფერი ზემოთქმული გვაფიქრებინებს, რომ ატენში ქართველი ბაგრატიონები არიან წარმოდგენილი. ამაზე მეტს ჩვენ გადაჭრით ვერაფერს ვიტყვით მათ ვინაობაზე. მაგრამ ჩვენ გვაქვს უფლება გამოვთქვათ ზოგიერთი მოსაზრება.

* * *

თუ დაუუჯერებთ სუმბატ დავითის ძის ქრონიკას ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა შე-

სახებ,¹³⁷ რომელსაც ყველა ისტორიკოსი მეტად სანოო წყაროდ მიიჩნევს¹³⁸ (განსაკუთრებით სანდო უნდა იყოს ქრონიკის მხოლოდ ნაწილი, რომელიც XI ს. პირველი წახვერის ისტორიას მოგვითხრობს, ვინაიდან ავტორი მისი თანამედროვეა), დავრწმუნდებით, რომ ბაგრატიონთა გენეალოგიური ხე XI ს-ში ძალზე დაკნინებული იყო. კლარჯი ბაგრატიონები ფაქტიურად სულ მოსპობილნი ჩანან — „მოისრნეს ყველანი პატიმრობასა შინა“ და ტაოს შტოს მხოლოდ ორი განშტოება შერჩა.

პირველი და ძირითადი განშტოება მომდინარეობს ქართველთა მეფის ბაგრატ II, რეგვენისგან (+994) და წარმოდგენილია მისაძით გურგენ მეფეთა მეფით (+1008) და შემდეგ საქართველოს მეფეებით ბაგრატ III (+1014), გიორგი (+1027) და ბაგრატ IV-ით. 1932 წ. — ბაგრატ IV ზეობის მეხუთე წელს — ქრონიკა უეცრად წყდება, „თითქოს რაღაც აკლიაო. უნდა ვიფიქროთ“, — ასკენის ე. თაყაიშვილი — „რომ ავტორი ამ დროს გარდაცვლილა და მისი ქრონიკაც შემწყდარა“.¹³⁹

მეორე, პატარა განშტოება მომდინარეობს ბაგრატ II რეგვენის ძმისაგან, ადარნასე IV კურაპალატისაგან (+983) და წარმოდგენილია მხოლოდ მისი ძით, დავით IV-ით. ქრონიკის მიხედვით ივ. ჯავახიშვილისა და ე. თაყაიშვილის მიერ შედგენილ ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა გენეალოგიურ ტაბულაებში, ეს დავითი აღნიშნულია სახელწოდებით „მცირე“. ამგვარი წოდება თითქოს რაღაც თვისობრივ ელფერს ატარებს.¹⁴⁰ მაგრამ თვით ქრონიკაში ამ სიტყვას წმინდა ასაკობრივი შინაარსი აქვს: „გარდაიცვალა ადარნასე ძე სუმბატ კურაპალატისა ქორონიკონსა სგ და დაუტყვენა ძე დავით მცირე“.¹⁴¹ ტაბულის შემდგენლებმა გამოიყენეს სიტყვა „მცირე“ ამ დავითის აღსანიშნავად მხოლოდ იმიტომ, რომ სხვა რაიმე ცნობა მის შესახებ ქრონიკაში არ მოიპოვება, კერძოდ, არ არის აღნიშნული მისი გარდაცვალების წელიც კი.

მაგრამ სიტყვა „მცირე“ გვაძლევს საშუალებას, დაახლოებით მაინც, განვსაზღვროთ დავითის დაბადების დრო: თუ მამის გარდაცვალების წელს (983) დავითი იმდენად მცირე იყო, რომ ისტორიკოსმა საჭიროდ მიიჩნია ამის საგანგებოდ აღნიშვნა, იგი უნდა დაბადებულიყო X ს. სამოცდაათიან და ოთხმოციანი წლების დასაწყისის შუა. მაშინ დავითის

გარდაცვალების წელი ქრონიკაში იმიტომ არ არის აღნიშნული, რომ 1032 წ. იგი ჯერ ცოცხალი იყო (ამ დროს მისი ასაკი 50—60 წელს არ უნდა აღემატებოდეს). მას რომ იგივე ბე-
ნი წვეოდა, არც კლარჯ ბაგრატიონებს, ისტორიკოსა ან ანტიკვლევებს აღნიშნავდა. დავითი, რომელიც ფაქტიურად ბიძად ეკუთვნოდა ბაგრატ III (იგი ბაგრატიის მამის მკვიდრი ბიძაშვილი იყო) ბევრად უმცროსი იყო ბაგრატზე და, როგორც ტაოელი ბაგრატიონი მის თვალწინ გაიზრდებოდა. ჩანს, ბაგრატ III საესვებით იყო დარწმუნებული დავითის ერთგულებაში.

ყველა მკვლევარი უყოყმანოდ მიიჩნევდა ქრონიკის ავტორს, სუმბატ დავითის ძეს ტაოელ ბაგრატიონად და თანაც XI ს. პირველი ნახევრის მოღვაწედ.¹⁴² ამიტომ დ. კარიჭაშვილის მიერ გამოთქმული ჰიპოთეზა, რომ ეს სუმბატი დავით IV „მცირის“ შვილი უნდა ყოფილიყო და რომ დავითის გარდაცვალების თარიღი არ არის ქრონიკაში აღნიშნული, სწორედ ამით აიხსნება, რომ 1032 წ. ის ჯერ ცოცხალი იყო,¹⁴³ დამაჯერებლად მიგვაჩნია.

ივ. ჯავახიშვილმა არ მიიღო დ. კარიჭაშვილის მოსაზრება, რადგან არ მიაჩნდა იგი საკმაოდ დასაბუთებულად. სანამ დანამდვილებით არ არის ცნობილი, ჰყავდა თუ არა დავით IV შვილი და თვით სუმბატის არსებობის შესახებ ცნობები არ არის საკმაოდ გარკვეული. სკიპონის გადაწყვეტა, ივ. ჯავახიშვილის აზრით, არ შეიძლება.¹⁴⁴

ე. თაყაიშვილი ეთანხმება ივ. ჯავახიშვილს, რომ „პიპოტეზური მოსაზრებით ისტორიული ფაქტი დანამდვილებით ვერ გამოიკვება“. მაგრამ თვლის, რომ ამგვარ მოსაზრებასაც ვერ გამოვრიცხავთ: „თუ საერთოდ ქრონიკაში მოხსენებული რომელიმე დავითი ქრონიკის ავტორის, სუმბატის მამაა, ეს უნდა იყოს უსათუოდ დავით IV მცირე“.. სწორედ დავით IV მცირის შვილი უნდა ყოფილიყო ბაგრატ III და გიორგი I მეფობისა და ბაგრატ IV მეფობის დასაწყისის თანამედროვე, სხვა დავითი ამ დროს არა ჩანს.¹⁴⁵ ე. თაყაიშვილი თვლის, რომ დ. კარიჭაშვილის მოსაზრება სინამდვილესთან ახლო უნდა იყოს და ამიტომ აღნიშნავს, თუმცა კითხვის ნიშნით, ვარაუდით, სუმბატს თავის გენეალოგიურ ტაბულაში სუმბატ III-ს სახელწოდებით.

სუმბატ დავითის ძის პიროვნებაზე და მის პოლიტიკურ კრედიტზე ცნობებს თვით მის

ქრონიკაში ვპოულობთ. ჩანს, რომ იგი არ ეკუთვნოდა მმართველ ბაგრატიონებს, თუმცა ძალიან დაახლოებული იყო მათთან. დამკვიდრებული იყო ბაგრატიონთა ძველი მსახურის ქრონიკებში.¹⁴⁶ მას მიზნად ჰქონდა ამ სავარეულოს წარმოშობის, საქართველოში გამეფებისა და მოღვაწეობის ისტორიის დაწერა. ივ. ჯავახიშვილის თქმით, ის „გულმხურვალე მამულიშვილური გრძობით იყო გამსჭვალული“ თანაც, „როგორც ეტყობა, ქართველ აზნაურთა მოძულე და მოწინააღმდეგე ყოფილა“.¹⁴⁷ საქართველოს ყოველ დამარცხებას სუმბატი მათ აბრალებს და არა მეფეს. იმავე დროს ის ეპიური სისადავით აგვიწერს საქართველოს გამაერთიანებელი მეფის ბაგრატ III მოღვაწეობას და გულწრფელი თანაგრძობით აღწერს თავის თანამედროვეთა გიორგი I, მარიამ დედოფლისა და ყრმა ბაგრატ IV — თავდადასავალს. ე. ი. სუმბატი დავით IV-სავით ერთგული ყოფილა ქართველ მეფეთა და, ჩანს, დაახლოებული იყო მათთან. რათა შეეხება ცნობას იმის შესახებ, ჰყავდა თუ არა დავით „მცირეს“ შვილი, ქრონიკაში ჩვენ მას ყოველ შემთხვევაში ვერ ვიპოვით, რადგან ისტორიკოსი არ მოიხსენიებს არცერთ ახალ ბაგრატიონს, თუ არა მამამისის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით: „გარდაიცვალა ესა და ეს, ქორონიკონსა ამასა და ამას და დაუტევნა (ან არ დაუტევნა) ძე (ან ძენი) ესა და ეს“.¹⁴⁸ იმ იშვიათ შემთხვევას, როდესაც შვილი მამაზე ადრე იყო გარდაცვლილი ისტორიკოსი საგანგებოდ აღნიშნავს.¹⁴⁹ ამგვარად, სუმბატ დავითის ძე ვერ შეიტანდა დავით IV მეშვედრის (კერძოდ თავისი თავის) სახელს ქრონიკაში დავითის გარდაცვალებამდე, რომელიც 1032 წ. ჯერ ცოცხალი უნდა ყოფილიყო.

მეორე მხრივ, ატენში დაცული სუმბატ აშოტის ძისა და უფლისწული აშოტის პორტრეტებიც მხარს უნდა უჭერდნენ დ. კარიჭაშვილისა და ე. თაყაიშვილის მოსაზრებას. პორტრეტების ანალიზმა დაგვარწმუნა იმაში, რომ აქ ქართველი ბაგრატიონები არიან წარმოდგენილი. XI საკუნეში კი სხვა ბაგრატიონები ისტორიულ ასპარეზზე არ ჩანან. კლარჯი ბაგრატიონები სულ მოისპნენ და ტაოს ბაგრატიონებს ძირითადი მმართველი შტოს გარდა, შემორჩა მხოლოდ ეს პატარა განშტოება ადარნასე კურაპალატისაგან მომდინარე: დავით IV „მცირე“ და (ვარაუდით) ძე მისი სუმბატ III.

ასევე ვარაუდით რომ გავაგრძელოთ ქრონიკა, შემდეგ სურათს მივიღებთ: „და გარდაიცვალა სუმბატ ძე დავითისა უწინარეს მამისა თვისისა, ქორონიკონს სლბ (—252-ით. 1032 წ.) და დაუტევნა ძე აშოტი“.

„და გარდაცვლილა დავითი ძე ადარნასე კურაპალატისა ქორონიკონსა (?)“ „და გარდაიცვალა აშოტი ძე სუმბატისა, ქორონიკონსა (?) და დაუტევნა ძე სუმბატი“.

სწორედ ეს სუმბატი ძე აშოტის წარმოდგენილია ჩვენს ფრესკაზე შვილით აშოტ-თურთ. ესენი შვილოშვილი და შვილთაშვილი უნდა ყოფილიყვნენ ისტორიკოს სუმბატ დავითის ძისა. წელთა შეფარდებით თითქოს ასე გამოიქვამს. მაგრამ, მანამდე საჭიროა სხვა პორტრეტებიც გავარჩიოთ და მხატვრობის წესები თარიღი დავადგინოთ.

როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, მეექვსე პორტრეტს პატარა მოშავო ყავისფერი ლაქალა შერჩა. თუ ამ ლაქას თმის გამოსახულებად მივიჩნევდით, უნდა გვეფიქრა, რომ აქ ახალგაზრდა გოგონას პორტრეტი იყო წარმოდგენილი, ე. ი. რომ აფსიდის კედლის ეს მონაკვეთი ერთი ოჯახის დედ-მამისა და ორი შვილის — გამოსახულებას ეჭირა.¹⁵⁰ მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ეს მუქი ლაქა მანც დიდი ჩანს თმის გამოსახულებისათვის, თანაც სხვა პირთა თმა უფრო ღია წაბლისფერია და რომ ის ტანსაცმლის ნაწილი უნდა იყოს. და თუ ეს ასეა, მაშინ უნდა ვიფიქროსებოთ, რომ აქ ვიღაც მონაზონი ეხატა, რადგან ყველა დანარჩენ კტიტორთა ტანსაცმელი ღია, ხალიხიანი (ციხფერი, ღია ლურჯი, იასამინისფერი ან წითელი) ფერებითაა შესრულებული. ამ შემთხვევაში ჩვენ ამ გამოსახულებას ქალის პორტრეტად აღვადგენთ. ამისათვის სამი მაჩვენებელი გვაქვს: წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით აფსიდის ნახევარ რკალში პორტრეტების ამგვარი განლაგება (მარჯვნივ ორი მამაკაცის ფიგურა, მარცხნივ ორი ქალისა და შუაში ბავშვის) ატენის მხატვრობის დახვეწილ რიტმიკას კარგად უდგება. აზრობრივდაც ეს განლაგება გამართლებული ჩანს: საქართველოში მიღებული წესის თანახმად, ქალები წირვას ცალკე მდგომნი ისმენდნენ ხოლმე.¹⁶² მთავარი კი ისაა, რომ იმ დროს მეფის ოჯახში მონაზონი კაცი არავინ გვეგულებდა, მაშინ როდესაც შემონახვნიებული დედოფალი კარგად არის ცნობილი: ეს ვახლავთ ბაგრატ IV დედა, დედოფალთ დედოფალი მარიაჲ.

ამ სურათის წარწერაც თითქმის მთლიანად დაღუპულია. როგორც ითქვა, უფლისწულის თავის გასწვრივ შემორჩენილია მხოლოდ მისი ბოლო ნაწილი. პირობითად შეიძლება იგი ასე აღვადგინოთ დედოფალთ დედოფალი მარიაჲ, მომდევნო სიტყვას „შემოწირნა“ ჩვეულებრივად უკავშირებენ მეორე სტრიქონზე შერჩენილ სიტყვებს, რომელთა შორის კარგად იკითხება: „გიორგი მეფემან“. შესაძლოა ამ ორი პირის შეწირულება სიონისადმი როგორღაც დაკავშირებული იყო ერთმანეთთან.

ისტორიკოსთა მოწმობით დედოფალი მარიაჲ საკმაოდ გამოჩენილი პიროვნება იყო თავისი დროისა. იგი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში და, ჰირსა თუ ლხინში, გვერდში ედგა თავის შვილს ბაგრატს. ჯერ კიდევ მის სიჭაბუკეში, ადრე დაქვრივებულმა დედოფალმა მარიაჲმ ისტორიკოსის სიტყვით „შემიოსა სიმხნე და ახოვანება, რამეთუ ნაშობი იყო ბრწყინვალეთა მათ და ძლიერთა მეფეთა არშაკუნიანთა და წარვიდა კონსტანტინეპოლედ წინაშე რომანოზ მეფისა, რათა მშვიდობა ჰყოს აღმოსავლეთისათვის.“¹⁵³ თავისი მისია მან ბრწყინვალედ შეასრულა, თანაც მიიღო ბაგრატის სათვის კუროპალატის პატივი და მეფის ქალიცოლად მოუყვანა.¹⁵⁴ როდესაც 1054-1057 წლებში ბაგრატი იძულებული იყო სამი წლით გადახვეწილიყო საბერძნეთში, მას სწორედ დედამისი ახლდა თან. ბაგრატსა და მარიაჲს ახლო ურთიერთობა ჰქონდათ გამოჩენილ ქართველ სასულიერო მოღვაწისთან გიორგი მთაწმიდელთან. სწორედ მაშინ დედოფალი მარიაჲმ დაემოწაფა „გიორგი მთაწმიდელს და „იკურთხა მისგან სქემითა“¹⁵⁵ 1056 წ. დედოფალმა მოისურვა წმინდა ადგილთა მიმოსვლა და ჩავიდა ანტიოქიაში, მაგრამ პოლიტიკური ვითარების გამო და სარკინოზთა შიშით პალესტინამდე ვერ მიადწია და თავის ნაცვლად გაგზავნა იქ გიორგი მთაწმიდელი, რომელსაც გაატანა მდიდარი შეწირულება იერუსალიმში მყოფ ქართველთათვის.¹⁵⁶ თუმცა სქემამოსილი, დედოფალი მარიაჲ ბოლომდე თავის შვილთან ბაგრატთან რჩებოდა. მეფესაც, ჩანს, ძალიან უყვარდა დედა — მისდამა იყო მიმართული მომავლადი მეფის უკანასკნელი სიტყვები.¹⁵⁷

ამრიგად, ვარაუდით მეექვსე პორტრეტს ჩვენ აღვადგენთ როგორც ბაგრატის დედის დედოფალთ დედოფლის მარიაჲს გამოსახუ-

ლებას. კტიტორთა მწკრივის ბოლოში წარმოდგენილი დედოფლის სახელს თ. ბარნაველი¹⁵⁸ და მის მიხედვით გ. აბრამიშვილიც¹⁵⁹ „ისდუხტად“ კითხულობდნენ, თუმცა აღნიშნავენ, რომ წინ ასოები უნდა ყოფილიყო; რადგან ქარავმა ჩანს. მართლაც ამ ასოების კვალი კარგად ჩანს. საჭიროა შემოწმება; ჩვენი ვარაუდით იქ შესაძლოა იკითხებოდა სახელი „გურანდუხტ“ დედოფალი და თუ ეს ასეა, აქ წარმოდგენილი ყოფილა ბაგრატ IV და დედოფალი გურანდუხტი, რომელიც როგორც ზემოთ იყო თქმული, მოწვეული იყო პატარა მეფე გიორგის პატრონად, როდესაც ის 1056-1057 წლებში ლიპარიტ ბაღუაშს ჩაუვარდა ხელში. ისტორიკოსი, რომელიც არ ზოგავს სიტყვას მის შესაქებად — „გურანდუხტ დედოფალი, კაცი სრული და უნაცვლო სახითა, სიბრძნითა, სიუხვითა, ღმრთის მსახურებითა და ყოვლითა სიკეთითა“ — არაფერს ამბობს იმის შესახებ, თუ ვისი მეუღლე იყო იგი.¹⁶⁰ საფიქრებელია, რომ გურანდუხტი, რომელიც იმ დროს არა ნაკლებ 30 წლისა უნდა ყოფილიყო, ან რატომღაც ვუთხოვარი იყო ან, რაც უფრო საფიქრებელია დაქორციელებული იყო. ყოველ შემთხვევაში, საფიქრებელია, რომ ოჯახი მას არ აწუხებდა და ის თავის ძმასთან ერთად ცხოვრობდა. შემდეგშიც ისტორიკოსი მოიხსენიებს მას ძმასთან და დედასთან ერთად. სულთან ალფარსლანის პირველი შემოსევის დროს (1065 წ.) „რამე თუ მას ჟამს მომავალი იყო მეფე ტაით, და თანა ჰყვანდეს დედა, და დაჲ და ძე მისი გიორგი“.¹⁶¹ მასაც დედასავით გარკვეული წონა ჰქონდა პოლიტიკაში და შემდგომად მცირედისა ჟამისა მოითხოვა გურანდუხტ ბაგრატი ბერძენთა მეფისაგან და გაგზავნა მან ბაგრატი განძითა მიუწვდომლთა.

ამგვარად, მწკრივის ბოლოს, ჩვენი აზრით, წარმოდგენილი იყვნენ ბაგრატ IV დედა მარიამი და გურანდუხტი. უჩვეულოდ შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ წარმოდგენილია მეფის დედა და და, და არა მეუღლე. მაგრამ ისტორიაშიც იგი ნაკლებ როლს თამაშობს. შესაძლებელია, რომ გურანდუხტი გაყვა ცოლად სუმბატ აშოტის ძეს. საკმაოდ ახლო ნათესაობა ამას ხელს არ შეუშლიდა—ეს მიღებული იყო მათ გვარში. მაგრამ იგი უფროსი უნდა ყოფილიყო სუმბატზე 10 წ. მაინც.

* * *

მაგრამ დაუბრუნდეთ სამ პირველ და მთა-

ვარ პორტრეტს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მათ განლაგებასა და წარწერათა შეჩენილ ნაწილს გარკვეული უცნაურობა შეხება. პირველი ის, რომ ჰაბუკი გიორგი მეფე თავისი მამის წინ არის წარმოდგენილი. მეორე კი, ბაგრატ მეფეთა მეფის წარწერის უჩვეულო ხასიათი: „მამა გიორგი მეფისა“.¹⁶² ამ წარწერის თავისებურებას არც ერთმა მკვლევარმა არ მიაქცია ყურადღება, თუმცა სწორედ ეს წარწერა წარმოადგენს იმ გასაღებს, რომელიც იძლევა საშუალებას გავერკვეთ კტიტორთა ჯგუფური პორტრეტის შინაარსში. იგი მოწმობს, რომ მეფე გიორგი მამის წინ შემთხვევით არ არის გამოსახული, ე. ი. რომ აქ ჩვეულებრივი კტიტორთა მწკრივი კი არ არის წარმოდგენილი მხოლოდ, არამედ მოთხრობილია რაღაც გარკვეული ამბავიც, წარმოდგენილია რაღაც სცენა, რომლის მთავარი გმირია მეფე გიორგი, ბერისა და მამის შუა მდგომი, და ამავე დროს ხაზგასმულია მეფე ბაგრატის მამობაც.

ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ცნობილია მავალითი იმისა, როდესაც კტიტორთა პორტრეტები წარმოდგენილია გარკვეული ისტორიული სცენის სახით: ზემოთ ხსენებულ მაცხვარიშის ფრესკაზე მეფე დემეტრე I და სვანეთის მთავრის პორტრეტები გაერთიანებულია ხელის შეშების ცერემონიალის სცენაში. მართალია, მაცხვარიშის ფრესკის შინაარსი შედარებით ადვილი მისაგნები იყო, მით უმეტეს, რომ იქ თანმხლები წარწერებიც იკითხებოდა, აქ კი კომპოზიცია იშლება ვედრების მდგომარე კტიტორთა ტრადიციულ მწკრივის სახით და შიგ ჩაქსოვილი შინაარსი მხოლოდ ცალკეული, ზოგჯერ შეუძინველი დეტალებით არის გადმოცემული¹⁶³, რაც მთავარია, ფრესკის ძირითადი წარწერები დღეუპულია, მაგრამ საბოლოოდ ამ შინაარსის დადგენაც ხერხდება.

ამისათვის გამოსარკვევია პირველი კტიტორის, მეფეთა წინ მდგომი და შარავანდიო მოსილი ბერის ვინაობა. ამ პორტრეტსაც ერთგვარი უცნაურობა ახასიათებს: როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამგვარი სახით შეიძლება წარმოდგენილი იყო ან შემონახვებული მეფე, — ასეთი კი იმ დროს არავინ გვევლინება; — ან მეფეთათვის მავედრებელი, ქომაგი წმინდანი. მაგრამ ცხადია, რომ ბერი ჩვეულებრივი წმინდანი არ არის — იგი სურათის სხვა მონაწილეთაგვარად კტიტორია, რომელსაც ხელში შეწირულების გრაგნილი

უპირავს და, რაც მთავარია, მისი წარწერის ფრაგმენტი — „ძე დიდისა“ წმინდანისთვის თითქოს შეუფერებელი უნდა იყოს.

ერთადერთი პიროვნება, რომელიც შეეძლოთ იმ დროს წარმოედგინათ ამგვარ სახეიმო ვითარებაში, იყო გამოჩენილი ქართველი საეკლესიო მოღვაწე, ექვთიმე მთაწმიდელის საკულტურო მონაწილის გამგრძელებელი, ქართული ეკლესიის დამოუკიდებლობისათვის და მისი სისუფთავისათვის მებრძოლი გიორგი მთაწმიდელი, რომელსაც სიცოცხლეშივე წმინდანის შარავანი ადგა და რომელიც გარდაცვალების შემდეგ ეკლესიის მიერ წმინდანად იყო აღიარებული.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს სურათი ამჟამად ძალიან არის დაზიანებული, — შერჩენილია ბერის ჭაღარა თმის ნაწილი და მოგრძო, ბოლოში წაწვეტებული წვერი (სახის ნაკვთები კი მხოლოდ გაგარინის სურათზეა აღბეჭდილი) — შესაძლოა მისი შედარება გიორგი მთაწმიდელის სხვა ცნობილ სურათებთან, რადგან წმინდანთა იკონოგრაფიკა ძირითადად სწორედ თმისა და წვერის მოყვანილობით და ფერით განისაზღვრება. ამ თვალსაზრისით ჩვენი სურათი კარგად უდგება გიორგი მთაწმიდელის გამოსახულებას პეტრიწონის (ბაჩკოვოს) მონასტრის საძვალეს XII ს. მხატვრობაში¹⁶⁴ ანტალის ტაძრის დასავლეთ მკლავის XIV ს. ფრესკაზე, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის XIV ს. მხატვრობაში¹⁶⁵ და მინიატურებზე ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცული ხელნაწერებიდან.¹⁶⁶

ამგვარ იდენტიფიკაციას კარგად უდგება პორტრეტის წარწერის შემორჩენილი სიტყვებიც: „ძე დიდისა“.

ცნობებს გიორგი მთაწმიდელის მშობლების შესახებ გვაწვდის მისი ბიოგრაფი, გიორგი მცირე ან (ხუცეს-მონაზონი).¹⁶⁷ თუმცა გიორგის მამა, იაკობი, წარმოშობით სამცხიდან იყო, თვით გიორგი „აღმოცენდა თრიალეთს“. ეს ასე მომხდარა: „ესე იაკობ იყო ერთგულთაგანი და საკუთართა ღმრთისა — მსახურისა მეფისა გიორგისთა და საქმისა რომლისათვისმე საერთგულოსა მოციქულად წარივლინა მეფისა მიერ სპარსეთს“¹⁶⁸. გზაში მან სავანეო ერთს დაბაში და სახლში, რომელშიც შეხვდა თავის მომავალ მეუღლეს, მარიამს. იაკობი მოიხიბლა მისი მშვენიერი ხატითა და მისი მშობლების სათნო ცხოვრებითა. მაგრამ მათ მხოლოდშობილად ესვათ

მარიამი და ისინი გაათხოვებდნენ მას მხოლოდ იმ პირობით, თუ სიძე მათთან დასახლდებოდა. იაკობმა დანიშნა მარტოვე უსახლეთიდან დაბრუნებისას შეირთო¹⁶⁹ ცოლად, დასახლდა მათთან. გიორგი მათი მესამე შვილი იყო. შვიდ წლამდე იგი სახლში იზრდებოდა, შემდეგ კი ტაძრისში მიიბარეს მონასტერში.¹⁶⁹

იაკობი, რომელიც გიორგის ბიოგრაფი სიტყვით, „ერთგულთაგანი და საკუთართა იყო მეფისა“¹⁷⁰ ცხადია, დიდებულთა წოდებას ეკუთვნოდა. ამგვარად, წარწერის ამ ნაწილის აღდგენა შეიძლება — „ძე დიდისა იაკობისა“. ცოლად იგი თავისი წოდების ქალს შეირთავდა. მოთხრობიდან ჩანს, რომ მარიამი თრიალეთელ ფეოდალთა შვილი იყო — ამიტომ აღმოცენდა გიორგი თრიალეთს. სწორედ ამას ვგულისხმობდით ჩვენ, როდესაც გამოვთქვით მოსაზრება, რომ კტიტორთა მწკრივში მაინც არის წარმოდგენილი ერთგვარად ადგილობრივ (ამ შემთხვევაში თრიალეთელ) ფეოდალთა ხაზიც.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ბაგრატ მეფესა და დედოფალ მარიამს დიდი ხნის პირადი მეგობრობა და პატივისცემა აკავშირებდათ გიორგი მთაწმიდელთან. მეფეს წყინდა, რომ ასეთი გამოჩენილი ქართველი ადამიანი (რომლის ავტორიტეტი განსაკუთრებით გაიზარდა ანტიოქიის პატრიარქთან ბრწყინვალე პაექრობის შემდეგ) მოღვაწეობდა უცხოეთში და არა მის სახელმწიფოში. მეფე ბაგრატს არაერთგზის უთხოვნია გიორგისათვის ჩამოსულიყო სამშობლოში და საეკლესიო საქმეებისათვის მიეხედა.¹⁷¹ 1060 წ. გიორგი მთაწმიდელი ეწვია თავის ქვეყანას. ხუთი წლის განმავლობაში მან ჩაატარა დიდი სამუშაო საქართველოს ეკლესიის წოდებრიობის დარღვევისა და მისი დემოკრატიზაციის საქმეში, რამაც საფუძველი ჩაუყარა მომავალ რუის-ურბნისის კრებას, თანაც ფართო პირად ქველმოქმედებას ეწეოდა. 1065 წ. გიორგი გამოემთხვა მეფესა და სამშობლოს და მის შიმშილიანობის დროს აყვანილი 80 ობოლი ბავშვით გაემგზავრა ათონს. მაგრამ მან ვერ ჩააღწია იქ — იგი უეცრად გარდაიცვალა კონსტანტინოპოლში, 1065 წ. ივნისში¹⁷².

გიორგი მთაწმიდელის მოწაფე და ბიოგრაფი, გიორგი მცირე, რომელიც მისი სიტყვით „თულაით-მხილველ და კელითა-მსახურყოფილ ვიყავ და ყურითა მომსმენელ სიტ-

ყველა წმინდა პირის მისისათა¹⁷³ „რო-
მელიც ანტიოქიასა თუ შავ მთაზე, იერუსა-
ლიმში, საქართველოში, კონსტანტინოპოლსა
თუ ათონზე — განუყრელად თავის მოძღვარ-
თნ იყო და ამიტომ დაწვრილებით იცოდა
ყოველი მისი თავგადასავლი“¹⁷⁴ ასე აგვი-
წერს მის ჩამოსვლას საქართველოში: ჯერ
ფთოში მივედით, იქიდან ქუთაისში და შემდეგ
ქართლში გადავედით, სადაც მეფე იმყოფე-
ბოდაო. „სამი დღის სავალ ოდენ, რომ მი-
ვუხლოვდით, გამოგზავნა მეფემან მგებრვად
ჩვენდა მღვდელთ-მოძღვარნი და დიდებულ-
ნი თვისნი“, ხოლო თვით მეფე კართა თანა
კარავისა წინა მიეგებნა გიორგის, იკურთხა
მისგან და ხელაპყრობით შეიყვანა კარავსა
შინა და დასვა მახლობლად თვისსა და განხა-
რებულმა სიხარულითა დიდითა თქვა: „კურ-
თხელს არს ღმერთი, აჰა დღეს ცხოვერება არს
ყოველსა სამეფოსა ჩემსა, რამეთუ ვიხილე
ახალი ოქრობირი“ და ესრედ ყოველნი დი-
დებულნი მისნი იხარებდეს და ჰმადლობდეს
ღმერთსა“¹⁷⁵ შემდეგშიც მეფე მიმართავდა
გიორგის თხოვნით „წმინდაო მამაო, ამისათ-
ვის მოვაშურეთ სიწმინდე თქვენი, რათა ნაკ-
ლულოვანებამ და ცდომამ უწყესო აღმოფხვ-
რა სრულად სულთაგან ჩვენთა“. „...რამეთუ
რადცა მიბრძანოს მამობამან შენმან, ესრედ
შევიწყნარო, ვითარცა პირისაგან წმინდათა
მოციქულთაჲსა.¹⁷⁶

ამას მოყვება ერთი პატარა, მაგრამ ჩვენ-
თვის მეტად საგულისხმო ამბის აღწერა: „და
მოიყვანა ძე თვისი გიორგი უფლისწული და
ხელი მის ხელსა შთაუდგა და პრქუა: „აჰა
მოცემ სულსა ამის ყრმისასა და წინაშე
ღმრთისა გთხოვ“, ხოლო მან აკურთხა და
ულოცა და... ვითარცა შენოდეს სწავლანი
ღმრთივ-სულიერნი და მცნებანი საღმრთონი
აღუწერა და მისცნა, რამთა სამარადისოდ იკ-
ითხვიდეს და იწურთიდეს..., ხოლო მან სიხა-
რულითა შეიწყნარა და დაღე დაღე იწურ-
თისა და ესრედ შეუდგა, ვითარცა შვილი სა-
ყვარელი მამასა სახიერსა და ვითარცა
მოწაფე ერთგული მოძღვარსა თვისსა“¹⁷⁷

სწორედ ეს ეპიზოდი დაედო საფუძვლად
ჩვენს ფრესკას: მეფე ბაგრატ I აბარებს გიორ-
გი მთაწმიდელს თავის ყრმა შვილს, რომე-
ლიც „ისრეთ შეუდგა მას ვითარცა შვილი სა-
ყვარელი მამასა სახიერსა“; აი რატომ დგას
უფლისწული გიორგი თავის მამისა და გიორგი
მთაწმიდელის შუა, — რატომ შეიცავს მე-

ფეთა მეფის ბაგრატის წარწერა სიტყვებს
„მამამ გიორგი მეფისაჲ“.

მიუხედავად იმისა, რომ სურათი წარმო-
დგენილია პორტრეტთა ტრადიციულ მწკრივში
სახით, ისტორიული თხრობა მაინც ხაზგას-
მულია ზოგი, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი.
მაგრამ საკმაოდ მეტყველი დეტალებით. რო-
გორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ბემის კედელ-
ზე მოთავსებული პირველი ორი პორტრეტი
აღებატება დანარჩენებს თავისი ზომით. მარ-
თალია, ეს განსხვავება არ არის იმდენად დი-
დი, რომ დაირღვეს პორტრეტთა მწკრივის
მთლიანობა; ერთი შეხედვით, მაყურებელი
ვერც კი ამჩნევს მას, მითუმეტეს, რომ ის
არა მარტო შინაარსობრივი, არამედ წმინდა
მხატვრული აზრითაც არის ნაკარსახევი.¹⁷⁸
მაგრამ მაინც ის ქმნის პირველი ორი პორ-
ტრეტის მეტი სიდიადისა და მონუმენტურო-
ბის შთაბეჭდილებას. გარდა ამისა, წარმო-
დგენილი სცენის მთავარი გმირის — უფლის-
წულ გიორგის პორტრეტი აქცენტირებულია
უფრო მოქნილი, პლასტიკური სილუეტით და
სამოსის კაშკაშა ფერით (მოკლე, წელში გა-
მოყვანილი ალუბლისფერი კაბა), მაშინ რო-
დესაც ერთგვარი პარალელიზმი მისი ორი —
ხორციელი და „სულიერი“ — მამის პორ-
ტრეტებს შორის ხაზგასმულია ერთნაირი
სადა სილუეტით (გრძელი სწორი ტანსაცმე-
ლი), სამოსის შედარებით ჩამქრალი ფერებით
და ისეთი მეტყველი დეტალით, როგორც
არის ერთნაირი, წითლად დალუქული გრაგ-
ნილი ვედრებით გაწვილი ხელში.

როგორც ზემოთ აღნიშნა, უფლისწულისა
და გიორგი მთაწმიდელის პორტრეტები ძალ-
ზე დაზიანებულია და მათი წარწერებიც თით-
ქმის მთლიანად დაღუპული. ეს მითუმეტეს
სამწუხაროა, რომ ისინი, საფიქრებელია, ბაგ-
რატ მეფეთა მეფის წარწერის ფრაგმენტით:
ენმაშურებოდნენ სურათის შინაარსს. ყოველ
შემთხვევაში, ამას გვაფიქრებინებს ის, რომ
გიორგი მეფის სიონისადმი შეწირულობის
მაუწყებელი წარწერა სხვაგანაა გადატანილი.

როდის უნდა შექმნილიყო ეს ფრესკა?
ერთი შეხედვით, შეგვეძლო გვევარაუდა, რომ
იგი ზემოთ აღწერილი ამბის უშუალო შთაბეჭ-
დილების ქვეშ, ე. ი. 1060 წ., უნდა შეესრუ-
ლებინათ. მაგრამ ამის საწინააღმდეგოდ ბევ-
რი რამ მეტყველებს.

1) ამგვარ ვარაუდს არ უდგება თვით:
გიორგი მეფის პორტრეტი: „ცხოვრების“ თა-
ნახმად იგი მთაწმიდელის სამშობლოში ჩა-

მოსვლისას ჯერ კიდევ ყრმა იყო¹⁷⁹ (ჩვენ გამოანგარიშებითაც ის ამ დროს 8—10 წლისა უნდა ყოფილიყო), სურათზე კი იგი გამოსახულია, თუმცა უწვერულ, მაგრამ ახოვან 16-18 წლის ჰაბუკად.

2) ჩვენ ვერ მივაწვრთ შუა საუკუნეების მხატვარს, რაგინდ მოწინავე და ნიჭიერი არ უნდა ყოფილიყო ის, უშუალოდ ცხოვრებიდან აღქმული მომენტის ასახვის უნარს. მართალია, ჩვენ გვაქვს ზემოთდასახელებული მაცხვარიშის ფრესკის მაგალითი, რომლის შემქმნელმა წარმოგვიდგინა მეფედ კურთხევის ცერემონიალი არა ტრადიციული ბიზანტიური იკონოგრაფიის მიხედვით, არამედ წმინდა ქართული წესის თანახმად, ე. ი. გარკვეული შემოქმედებითი უნარი გამოიჩინა. მაგრამ მეფედ კურთხევის ცერემონიალი ერთია, იგი მყარი და წერილობითი საბუთებით დაფიქსირებული წესია, სულ სხვაა ჩვენ ფრესკაზე წარმოდგენილი წარმავალი, ფაქიზი ფსიქოლოგიური შინაარსის მქონე მომენტი. მხატვარი (ან მხატვრობის გეგმის შემდგენელი) ან თვით დამსწრე უნდა ყოფილიყო იმ მომენტისა, ან მეფის ოჯახთან დაახლოებული პირისაგან უნდა ჰქონოდა ის გავონილი, რაც თავისთავად მეტად საეჭვოა და ძნელი წარმოსადგენი. ამიტომ ბევრად უფრო სწორი უნდა იყოს ვარაუდი, რომ ამ სურათსაც გარკვეული ლიტერატურული ტექსტი უდევს საფუძვლად.

3) დაბოლოს, ჩვენ მაინც გვეუქვება, რომ გიორგი მთაწმიდელი, მიუხედავად იმ ღრმა პატივისცემისა, რომლითაც ის სარგებლობდა და იმ სიწმინდის შარავანდლისა, რომელიც მას ედგა, გამოესახათ, მის სიციცხლეშივე მეფეთა წინ მდგარი. ამის გამო ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მხატვრობა შესრულებულია გიორგის გარდაცვალებისა და წმინდანად აღიარების შემდგომ და რომ საფუძვლად მას გიორგის „ცხოვრების“ ტექსტი უდევს.

როგორც გიორგი მთაწმიდელის „ცხოვრება“ გვაუწყებს, სამშობლოდან მიმავალი გიორგი კონსტანტინეპოლში ჩამოსვლისას კეისარს ეახლა და შეახვედრა მას საქართველოდან ჩამოყვანილი 80 ობოლი ბავშვი. მეორე დღეს გიორგი უეცრად გარდაიცვალა.¹⁸⁰ ნეტარმა პეტრემ¹⁸¹ მოახსენა კეისარს გიორგის გარდაცვალების ამბავი და დასძინა: „გუშინ შენ შევედრებოდა ობოლთა თვისთა, ხოლო დღეს შენთვის ევედრების მას, რომელი-იგი მამა არს ობოლთა და მსაჯული

ქურცილა და მეფე მეფეთა ქვეყანისთა.“¹⁸² გიორგი მთაწმიდელის ნეშტი წასვენეს ათონს, სადაც ის თითქმის ერთი წლის განმავლობაში იბერთა მონასტრის ტაძარში¹⁸³ დევს. ასეთი გაჰიანურებული დატირება იმით იყო გამოწვეული, რომ ქართველი ბერები ელოდებოდნენ ეკლესიისა და იმპერატორის ნებართვას, დაემარხათ გიორგი ექვთიმე მთაწმიდელის გვერდით, იქვე ეკლესიაში, რაც მწმინდანად აღიარებას ნიშნავდა. ჩანს, ეს საკითხი სწრაფად ვერ გადაწყდებოდა. ნებართვა 1066 წ. მაისს მოვიდა და გიორგი დასაფლავეს ექვთიმეს ლარნაკში.¹⁸³ ამის შემდეგ ნეტარმა პეტრემ და იოანე ჭყონდიდელმა დააწესა ახალი წმინდანის მოხსენების დღე 13 ნოემბერს და, — რაც განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენთვის, — დააწერინეს კონსტანტინეპოლში ხატი ყოვლად წმინდის ღმრთისმშობლისა „და ამიერ და იმიერ ორივენი მამანს: წმინდა მამა ეფთვიმი მარჯუენით და მამა გიორგი ერთგოდო, მედრებლად და მეოხედ ჩვენთვის მედომარენ წინაშე წმინდისა ღმრთის-მშობლისა და ესე წმიდა ხატი წარმოგზავნეს მთაწმიდას და დაუსვენეს „სამარხოსა ზედა წმიდისა მამისა ჩვენისა გიორგისა.“¹⁸⁴ ამას დართული აქვს იკონოგრაფიის თვალსაზრისით ერთი საინტერესო ცნობა: „ხოლო წმიდისა მამისა ჩვენისა ეფთვიმის ხატი არა სიბერისა არს, არამედ ოდეს წიგნთა თარგმნიდა და იყო ნისა (50) წლისა.“¹⁸⁵ ეს სხვაობა, ჩანს, იმისთვის იყო გაკეთებული, რომ თმისა და წვერის მოყვანილობა ორსავე ბერს ერთნაირი ჰქონიათ, როგორც ეს მართლაც ჩანს ყველა მათი შემორჩენილი გამოსახულების მიხედვითაც.¹⁸⁶ გიორგი მთაწმიდელის ცხოვრების აღწერა დავვალა მის უახლოეს მოწაფეს და თანამოღვაწეს გიორგი მცირეს. მთავარი დამკვეთი იყო გიორგი მთაწმიდელის მასწავლებელი — გიორგი შეყულებული, რომელიც შავ მთაზე მოღვაწეობდა. ამას გარდა, „ცხოვრების“ დაწერას მას აიძულებდნენ იოანე ჭყონდიდელი და ათონის მამანიც.¹⁸⁷ მიწერ-მოწერას, გაჩაღებულს ამ საქმის გარშემო, ალბათ, სწორედ პირველ წელს ჰქონდა ადგილი. ამ წლის განმავლობაში გიორგი მცირეს ექნებოდა საშუალება კარგად მოეფიქრებინა თავის შრომის გეგმა. ივ. ჯავახიშვილის დაკვირვებით ჩანს, რომ „როცა გიორგი სწერდა გეგმა დაწვრილებით გამორკვეული ჰქონია“.¹⁸⁸ ძირითადი წყარო, რომლითაც ეს

სარგებლობდა, იყო გიორგი მთაწმიდელის ნაამბობი (სიყრმისა და სიკბათუის პერიოდი) და თვით ბიოგრაფის (თვალთა მხილველისა და ყურითა მსმენელისა წმინდანის ყველა თავგადასავალისა) მოგონებანი.¹⁸⁹ მეთოდურ თავისი მასწავლებლისა ჰქონდა გამოყენებული, ზოგი ადგილები კი თითქმის სიტყვასიტყვით მის „წმიდა იოანესი და ეფთვიმეს ცხოვრებიდან“ გამოკრებული.¹⁹⁰ ამიტომ საფიქრებელია, რომ „ცხოვრება“, რომლის წერას გიორგი მცირე, ალბათ, თავისი მასწავლებლის დაკრძალვის შემდეგ შეუდგებოდა, მერე საკმაოდ სწრაფად უნდა დაწერილიყო. ამასვე მოწმობს ის ცხოველი გარდნობიერება, რომლითაც იგი არის გამსჭვალული. ივ. ჯავახიშვილი და კ. კეკელიძე, რომელნიც ამ თხზულებას ძვირფასს და შინაარსიან და ამასთანავე სრულიად სანდო საისტორიო წყაროდ მიიჩნევენ,¹⁹¹ განსაკუთრებით ხაზს უსვამენ ბოლო თავის — გიორგის გარდაცვალების აღწერაობის—მომხიბველობასა და პათეტიკურობას. მას მოუშუშებელი ტიკვილისა და სასოწარკვეთილობის დადი აზის.¹⁹²

ყველა ზემოთქმული გვაფიქრებინებს, რომ „ცხოვრება“ იმავე 1066 წ. დაიწერა. ცნობილია, რომ „ცხოვრების“ მთავარი დამკვეთი, გიორგი შეყუდებული 1068 წ. გარდაიცვალა.¹⁹³ როგორც „ცხოვრების“ ტექსტიდან ნათლად ჩანს, მას წაკითხული ჰქონდა გიორგი მცირეს ნაშრომი და ზოგი შესწორებებიც შეტანილი მასში. ალბათ, ეს 1067 წ. უნდა მომხდარიყო. საფიქრებელია, რომ იმავე 1067 წ. გიორგი მთაწმიდელის „ცხოვრების“ ტექსტი საქართველომდეც მოაღწევდა. გიორგი მთაწმიდელის მოღვაწეობის აღწერისას კ. კეკელიძე აღნიშნავს: „თარგმნიდა თუ არა გიორგი რომელიმე წიგნს, იმწამსვე შეუდგებოდნენ მის გადაწერას საქართველოს ყველა კუთხეში და საზღვარგარეთულ ქართულ სამონასტრო-საეკლესიო ცენტრებში.“¹⁹⁵ ისევე სწრაფად შეუდგებოდნენ საქართველოში „გიორგი მთაწმიდელის „ცხოვრების“ გადაწერას. მართალია, იმდროინდელი ინფორმაციის სისწრაფე დიდად განსხვავდება ჩვენი დროინდელისაგან, მაგრამ მაინც სასურველია დასაშვებია ვარაუდი, რომ გიორგი მთაწმიდელის გარდაცვალების ორი ან ორნახევარი წლის შემდეგ, თუნდაც 1067 წლის ბოლოს, „ცხოვრების“ ტექსტი უკვე ცნობილი იყო მის სამშობლოშიც.

ჩვენ უკვე გვქონდა შემთხვევა აღგვინიშნა

ატენის სიონის მონასტრობის საერთო კომპოზიციის ორიგინალობა. კერძოდ, ღმრთის მშობლისა და ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი სურათების ციკლების თავისებური აღწერაობა, რომელსაც არც ბიზანტიურსა და არც კაპადოკიის იკონოგრაფიაში პარალელები არ მოგვეპოვება.¹⁹⁶ ამ ძალზე თავისებურ კომპოზიციას, უთუოდ, საფუძვლად უდევს X ს. ბოლოს ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ ბერძნულიდან თარგმნილი დიდი აპოკრიფი ღვთისმშობლის შესახებ — ქებაა და დიდებაა, შესხმამ და გალობაა ყოვლადწმიდისა და უბრწყინელისა და უმეტესად კურთხეულისა მარიამისაა“.

ეს მოწმობს, რომ ატენის მხატვრობის იკონოგრაფიული კომპოზიციის შემდგენელი კარგი მცოდნე უნდა ყოფილიყო ქართული სასულიერო მწერლობისა და სავსებით ბუნებრივია ვარაუდი, რომ მას შესწავლილი ჰქონდა გიორგი მთაწმიდელის ახლადდაწერილი „ცხოვრების“ ტექსტიც.¹⁹⁷

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „გიორგი მთაწმიდელის ცხოვრებაში“ ნათქვამია, რომ მის წმინდანად აღიარებისთანავე, საბერძნეთში მყოფმა ქართველმა ბერებმა დაახატვინეს ხატი ყოვლადწმიდისა ღმრთიმშობელისა, რომლის ამიერ და იმიერ წარმოადგინეს ორივე წმიდა მამა: ექვთიმე და გიორგი, მკედრებლად მეოხად მათთვის მდგომარენი.

სავსებით ბუნებრივია, რომ ატენის სიონის მხატვრობის დამკვეთთა: ბაგრატ მეფესა და სუმბატ აშოტის ძეს, ისევე როგორც მის შემქმნელთ, აღძრათ სურვილი წარმოედგინათ საქართველოშიც, მათ მიერ განახლებულ სიონში ახლად მოვლენილი ქართველი წმინდანის სახე. მითუმეტეს, რომ ის მახლობელ ადგილთა მკვლარი იყო. „ცხოვრების“ ტექსტი ამ მხრივ მდიდარ მასალას შეიცავდა, მაგრამ სწორედ ეს სიმდიდრე გარკვეულ სიძნელესაც ბადებდა. მხატვარს უნდა წარმოედგინა არა ისტორიულად ჩამოყალიბებული წმინდანის იკონოგრაფია, არამედ ახლად მოვლენილი წმინდანის სახე, ე. ი. სახე იმ ადამიანისა, რომლის წარმოშობა და თავგადასავალი მან კარგად იცოდა, რომელიც ახლახან მოღვაწეობდა სამშობლოში მის გვერდით, მაგრამ ამჟამად დაიკავა თავისი ადგილი სამოთხეში წმინდანთა შორის. ეს კი გარკვეულ პირობითობას მოითხოვდა. უნდა ითქვას, რომ ატენის გენიალურმა მხატვარმა მშვენივრად გაართვა თავი ამ რთულ ამოცანას.

გიორგის წარმოშობის თემა გამოიხატა მისი პორტრეტის წარწერაში, რომელიც ასე შეიძლება აღდგეს:

„წმ გიორგი ძე დიდისა.
მთაწმიდელა იაკობისა“.

გიორგის ცხოვრების თემები, ცხადია, საქართველოსთან არის დაკავშირებული: ატენის ჭგუფური პორტრეტის შინაარსის გამოცნობა სწორედ იმითაც არის გართლებული, რომ მასში ფაქტიურად ორი სხვადასხვა თემა, ორი, დროში განსხვავებული ამბავი არის წარმოდგენილი. თუმცა ეს განსხვავება რვა წელს არ აღემატება, იგი მინც გარკვეულ პირობითობას მატებს სურათს.

ქართველ მეფეთა და დიდებულთა ბრწყინვალე მწკრივის თავში დგას ახლად მოვლენილი ქართველი წმინდანი, გიორგი მთაწმიდელი. იგი მათთვის ევედრება, „მას, რომელი იგი მამად არს ობოლთა და მსაჯული ქურთივთა და მეფე მეფეთა ქვეყანისათა“. ეს საზეიმო პროცესია წარმოადგენს ოფიციალური პორტრეტების რიგს და ბუნებრივია, რომ მისი მონაწილენი აწმყოში არიან წარმოდგენილი: გიორგი მთაწმიდელი უკვე წმინდანია, ამიტომ დგას ის მეფეთა წინ და თავს მას შარავანდი უმკობს. მეფე გიორგიც იმ სახით არის წარმოდგენილი, როგორც მას ფრესკის შექმნის დროს ჰქონდა, ე. ი. 16-18 წლის ჰბუკად. იგივე ითქმის სხვა პორტრეტებზედაც.

მეორე თემა, რომელიც უშუალოდ ჩაქსოვილი ამ საზეიმო ტრადიციულ კომპოზიციაში უფრო ინტიმური ხასიათისაა და წარმოადგენს ერთ წარსულ მომენტს, რომელიც ასე ხატოვანდ აღწერა გიორგი მთაწმიდელის ბიოგრაფმა: ბაგრატ მეფემ მოუყვანა გიორგი მთაწმიდელს თავისი ყრმა შვილი და ღმრთის წინაშე შეავფერა მისი სული. და ყრმა უფლისწული ისე შეუდგა თავის სულიერ მამას „ვითარცა შვილი საყურელი სახიერსა მამასა“. ეს თემა, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, გამოიხატა, ბაგრატ და გიორგი მეფეთა პორტრეტების მიღებული თანმიმდევრობის შეცვლაში, მათ წარწერათა შინაარსში (ბაგრატ მეფის პორტრეტის წარწერის ფრაგმენტი) და ზოგიერთი მხატვრული ხერხის საშუალებით (გიორგი მეფის მთავარი როლის ხაზგასმით, ბაგრატ მეფისა და გიორგი მთაწმიდელის პორტრეტებს შორის ერთგვარი პარალელიზმის გამოვლენით და სხვა). რადგან ამ შემთხვევაში წარმოდგენილია წარსული მომენტი, პორტრეტების შინაარსიც ერთგვა-

რად პირობითია: გიორგი მთაწმიდელი არა მარტო წმინდანად გვევლინება, არამედ ატენის სიონის ერთ-ერთ კტიტორადაც ვხვდებით დგას შეწირულების გრაგნილის ხელში. არა ნაკლებ პირობითია გიორგი მეფის პორტრეტიც, რადგანაც იგულისხმება, რომ იგი 8-10 წლის ყრმაა. ეს პირობითობა შერბილებულია მხოლოდ იმით, რომ ის მართლაც ჯერ უწვერულვაში ჰბუკია.

შუა საუკუნეების ადამიანისათვის ამგვარი პირობითობა სრულიად ბუნებრივი და გასაგები რამ იყო. ფაქტიურად ეს პირობითობა საფუძვლად უდევს იმ ეპოქის მთელ ხელოვნებას. უახლოესი მაგალითი მოგვეპოვება მრავალგზის დამოწმებული მაცხვარიშის ფრესკის სახით, სადაც ზუსტად ამდაგვარადვე ორი, დროით განსხვავებული მომენტი ერთ სურათშია გაერთიანებული, თუმცა შუალედამთ შორის 25 წელს აღემატება.

მაცხვარიშის ფრესკაზე წარმოდგენილია საქართველოს მეფისა და სვანეთის ერისთავის პორტრეტები. წარწერის თანახმად იგი შეიქმნა 1140 წელს დემეტრე I მე-15-ტინდიქტიონს.¹⁹⁸ სათანადოდ მეფე წარმოდგენილია შუახნის 40-45 წლის სქელ წვერულვაშიან ბრგე აღნაგობის მამაკაცად და პორტრეტს თან ახლავს წარწერა „მეფეთა მეფე დემეტრე“. სხვანაირად მხატვარი მასვერც წარმოადგენდა. მაგრამ იმავე დროს სურათი წარმოადგენს გარკვეულ ისტორიულ ამბავს — დემეტრეს მეფედ კურთხევის ცერემონიალს, რომლის თანახმად სვანეთის ერისთავი (არგვეთის ერისთავთან ერთად) აბამდა მეფეს ხმალს. ეს ამბავი კი ბევრად უფრო ადრე მოხდა და მეფე იმ დროს 15-17 წლის ჰბუკი უნდა ყოფილიყო. ამგვარად, მაცხვარიშის ფრესკა კიდევ უფრო პირობითია, ვიდრე ატენისა. მაგრამ ვიმეორებთ რადგან ეს პირობითობა წარსულს ეხებოდა იგი არავის არ აწუხებდა და ბუნებრივად აღიქმებოდა.

მაცხვარიშის მხატვარმა შექმნა თავისი სურათი იმისათვის, რომ წარმოდგინა სვანეთის ბატონი განსაკუთრებულ, საზეიმო ვითარებაში. ატენის მხატვარმა ტრადიციულ კომპოზიციაში ახალი, ინტიმური ხასიათის თემის ჩართვით, გაამდიდრა მისი შინაარსი და თანაც მიიღო საშუალება განსაკუთრებულ საზეიმოდ წარმოდგინა ახლად მოვლენილი ქართველი წმინდანი და ჰბუკი მეფე, რომლის ზეობა უკვე მოახლოებული იყო.

ამგვარად, არავითარ ექვს არ აწყვეს იმ ფაქტი, რომ ჩვენს კომპოზიციას საფუძვლად უდევს „გიორგი მთაწმიდელის ცხორების“ ტექსტი, რადგან უკანასკნელი საქართველომდე 1067 წლის მეორე ნახევარამდე და უფრო საფიქრებელია ამ წლის ბოლომდე ვერ მოაღწევდა, ეს დრო წარმოადგენს ქვედა ზღვარს, რომლის ადრე ატენის მხატვრობა ვერ შეიქმნებოდა. ზედა ზღვარად უნდა მივიჩნიოთ 1068 წლის დეკემბერი, როდესაც სულთან ალფარსლანის მარბიელი ჯარი შეესია ქართლს და ააწიოკა იგი.¹⁹⁹

ატენის მხატვრობის შესწავლამ დაკავრწმუნა იმაში, რომ მასზე არანაკლებ 4-5 ნიქიერი მხატვრისა ერთდროულად მუშაობდა. ყოველ მათგანს თავისი შეგირდები და დამხმარენი ეყოლებოდა. ამგვარად მხატვრობაზე, ჩვეულებისამებრ, მთელი სამხატვრო არტელი მუშაობდა, მთავარი მხატვრისა და სიონის მამასახლისის ხელმძღვანელობით, ჩვეულებრივად მხატვრობა, როგორი დიდიც არ უნდა ყოფილიყო იგი, ერთ სამუშაო სეზონში ვრთიდებოდა. საქართველოში ეს სეზონი ვრძელა — გაზაფხულის, ზაფხულისა და შემოდგომის თვეები. ამიტომ საფიქრებელია, რომ ატენის სიონის მხატვრობა 1068 წელს შეიქმნა.

შენიშვნები:

88. ს. ბარნაველი, ატენის ახალი წარწერები, გვ. 97.
 89. იქვე, გვ. 96.
 90. გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონის მოხატულობის კტიტორთა იდენტიფიკაცია, გვ. 97, 98.
 91. თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, გვ. 12.
 92. იქვე, გვ. 40—41, შენიშვნა 1.
 93. იქვე, გვ. 17—18, სურ. 13.
 94. იქვე, გვ. 37—40, სურ. 23.
 95. გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონის საკტიტორო წარწერა, გვ. 30—37.
 96. კონსტანტინე-კახის მარტილობის მიხედვით მთავარი კახა შიდა ქართლის გამორჩენილი ფეოდალია („საქართველოს სამოთხე“, პ. 1882, გვ. 364).
 97. „კახასა და მისი შვილის მოხსენება ატენის წარწერაში შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც ერთგვარი მოწმობა იმისა, რომ ამ მხარეების წარმომადგენელია — წარწერა რომ არ იხსენებს არც ერთს სხვა ადგილობრივ (ქართველ) პოლიტიკურ მოღვაწეს“ (ს. ჭანაშია, აღმოსავლეთ საქართველოს სახელმწიფოს უძველესი კულტურულ-პოლიტიკური ცენტრების საკითხისათვის), ენიქის მოამბე, XIII, თბ., 1943, გვ. 253).
 98. საორბისის ეკლესიის 1152 წ. წარწერის ხასიათი გვაფიქრებინებს, რომ თორელები აქ დიდი ხანი სხედან. (Г. Чубинашвили, Саорбисская цер-

ковь, Христианский Восток, т. IV, II, 1915, с. 184).
 99. ნ. შიშიაშვილი, შოთა რუსთაველი, ისტორიული-ფილოლოგიური ძიებანი, თბ., 1966, გვ. 18.
 100. ნარატულ წყაროებში გამრეკელია გვარი პირველად X ს. ბოლოს იხსენიება (თორელია გენეალოგია დადგენილი დ. მუსხელიშვილის მიერ. ნ. შიშიაშვილი, დასახ. ნაშრომი გვ. 11).
 101. სოფელ ძველ-ატენის წმ. გიორგის ეკლესიის წარწერა (ს. ბარნაველი, ატენის ახალი წარწერები, გვ. 83—86); სოფ. ვერეს ეკლესიის წარწერა (Е. Такашвили, Арх. экскурсии, разыскания и заметки, вып. IV, Тиф.), 1913, გვ. 29—30, 71). სოფ. ეძაანის წმ. დემეტრეს ეკლესია (იქვე, გვ. 69).
 102. სოფ. ძველ-ატენის წარწერაში (ს. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 84—85).
 103. სოფ. ვერეს ეკლესიის წარწერა (Е. Такашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 29—30).
 104. სოფელ ეძაანის წარწერა (იქვე, გვ. 71).
 105. ნ. შიშიაშვილი, დას., ნაშრომი, გვ. 58—59; დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1980, გვ. 221—223.
 106. ქართლის ცხოვრება, თბ., 1955, გვ. 298.
 107. თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, გვ. 39.
 108. ს. ბარნაველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 86.
 109. იქვე, გვ. 88.
 110. სიონის 1060-1068 წწ. ლაბიადარულ წარწერაში მირიანი უკვე გარდაცვლილად არის მოხსენებული და აღას მისთვის სდებს მისი გაზრდილი გურგანელი (თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 38).
 111. თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 37—39, სურ. 22; გ. აბრამიშვილი, სტეფანოზ მამფალის ფრესკული წარწერა ატენის სიონში, თბ., 1977.
 112. მეფის სახელი წარწერაში აღარ იკითხება. გ. აბრამიშვილი აღადგენს მას „არჩილ“-ად (დასახ. ნაშრ., გვ. 35); მაგრამ თუ მეფეობდა მხედველობაში, რომ დაწყებული გვარამ კურაპალატით, ქართლის ერისთავები ატარებდნენ ბიზანტიის საკარისკაცო ტიტულატურას, ე. ი. ცნობდნენ თავის სუვერენად კეისარს; ჩვენ უნდა აღვადგინოთ იგი როგორც „ლეონი“. მითუმეტეს, რომ თარბი მის ინდიქტიონს უღებდა. აქვე აღვნიშნავთ, რომ მცხეთის ჯვარის აღმოსავლეთ ფასადზე წარმოდგენილი სტეფანოზ პატრიკოსი, დემეტრე ვპატოსი და ადარნასე ვპატოსი ერთ გვარს ეკუთვნებიან, რაც ნათლად ჩანს ჯვარის ერთკვლავიან წარწერიდან (Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб. 1948, с. 89, рис. 11). შედარებ გ. აბრამიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52—53.
 113. გ. აბრამიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52.
 114. თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, გვ. 15—17, სურ. 12.
 115. ს. ბარნაველი, ატენის ახალი წარწერები, გვ. 86-87; თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, გვ. 18—19, ნახ. 14. გ. აბრამიშვილი, სტეფანოზ მამფალის ფრესკული წარწერა ატენის სიონში, გვ. 62, შენ. 16.
 116. სუმბატ ამოტის ძის ენაობის შესახებ ლიტერა-

- ტურაში სხვადასხვა აზრია გამოთქმული, იხ. ს. ბარ, ნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 86—87; ს. ბარნაველი, სუმატა ამოტის ძის პორტრეტის საკითხისათვის, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XXV, №3, 1960; სუმატ ღაღათის ძის ქრონიკა ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა შესახებ, ე. თაყაიშვილის გამოცემა, თბ., 1948, გვ. 63, შენ. 9.
117. ვარაუდი კონსტანტინეს და დედოფალ გუარამიანის კოლ-ქმრობის შესახებ დასუღიანდა დასუბიანდა (იხ. გ. აბრამიშვილი, ის. ნაშრომი გვ. 62).
118. სიონში ნაპოვნია ერთი სამარხი, რომელიც თავისი იწვევებით VII ს. თარიღდება (გ. აბრამიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 56). შესაძლებელია, რომ მამფალი სტეფანოსი მართლაც იყო დამარხული სიონში. რაც შეეხება კლარჯეთის ბაგრატიონებს, მათ საძაღველ კლარჯეთშივე ექნებოდათ (თუნდაც იმავე არტანუჯის პეტრესა და პავლეს ეკლესიაში), სიონში კი ამის არავითარი ნიშანი არ მოგვეპოვება.
119. ფასადზე წარწერები უამინდობისაგან დილუპებულია, შიდაში კი სრული ფრესკული მხატვრობის ფენის ქვეშ გაუჩინარდებოდა. ამგვარ წარწერათა რიცხვს მიეკუთვნება, მაგალითად, IX ს. ფრესკული წარწერა კაბენში (P. Меписавили, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии — Шида-Картли, Тб., 1975, с. 28, рис. 19).
120. იშხანის ტაძრის დასავლეთ კვადრანტი, რომელიც მისკითად იყო ქვეული, სავანგებოდ ჩამოფეხილი მხატვრობის ქვეშ, გამოვლინდა წითელი საღებავით შესრულებული მრავალი წარწერა ტაოს ბაგრატიონთა სახელებით, რომელნიც ე. თაყაიშვილმა შეცდომით მიიჩნია ამ პირთა დაღუპული პორტრეტების წარწერებად (Е. С. Такаишвили, Археологическая экспедиция в южные провинции Грузии в 1917 г., Тб. 1952, с. 36—37). ოპის ფასადები მის დროს ჯერ კიდევ შემეყვანი იყვნენ მრავალი, ზუსტად დათარიღებული სულის მოსახსენებელი წარწერებით. ე. თაყაიშვილის ვარაუდით, ისტორიკოს სუმატ ღაღათის ძის ქრონიკის სიზუსტე უნდა აიხსნებოდეს იმით, რომ ის ამგვარ ეპიგრაფიკულ მასალას ეყრდნობოდა (იქვე, გვ. 62, 64).
121. ატენის წარწერები ერთგვარად განსხვავდება იშხანისა თუ ოპის წარწერებისაგან: ისინი არ შეადგენენ მთლიან სერიებს და უფრო გავრცობილი არიან, მაგრამ მათი დანიშნულება იგივეა — მმართველი საგვარეულოს პირთა სულის მოხსენიება.
122. დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, II, თბ., 1980 გვ. 187; საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად კანონიერად იყო ეს თვალსაზრისი, ჩვენ არ გვეხება; მაგრამ, ცნობილია, რომ იგი აღიარებული იყო, როგორც იურიდიული ნორმა მთელ მახლობელ აღმოსავლეთში (იქვე, გვ. 187).
123. „გეორგია“, IV (2), გვ. 291; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. II, გვ. 111.
124. დ. მუსხელიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 181-185.
125. კონსტანტინე პორფიროგენეტის სიტყვით, ივერთა კურაპალატს (ადარნასეს) ხელქვეით ოთხი არხონტი (ერისთავი) ჰყოლია. მათგან ერთი აქარაში მგდარა; მეორე — ყველის ციხეში (სამცხე-ჯავახეთში); მესამისა და მეოთხის სახელები კი დამახინჯებულია: ერთი „ქარნატეც“-ის ერისთავად არის წოდებული, ხოლო მეორე — „ვერიასახ“-ისას. დ. მუსხელიშვილმა დამაჯერებლად ახსნა პირველი სახელი „დუბა“ როგორც „კოლა-არტანი“. მეორისათვის კი მოიყვანა მარკვარტის მოსაზრება, რომ „ვერიასახ“ უნდა იყოს ევლარტული ფორმა სომხური სიტყვის „ვერინ“-აზნარაჰ, რაც ნიშნავს ძველ ქართულ „ზენა სოფელს“, ხოლო ეს უკანასკნელი კი ფაქტურად იგივე შიდა ქართლია (იქვე, გვ. 182). ხომ არ შეიძლება ამ სიტყვის უფრო მართივად ახსნა? თუ დავუშვებთ, რომ ამ შემთხვევაშიც ერისთავის საფლობელს კრეტული ციხე დასახლებული (როგორც ყველის ციხე სამცხე-ჯავახეთისათვის), შესაძლებელი იქნება სიტყვა „ვერიასახ“ დამახინჯებული „ვერის ციხე“-დ, ან „ვერეს ციხე“-დ მივიჩნიოთ. უკანასკნელი კი უძველესი ციხე იყო ატენის ზეობისა და იდგა ტრანსგაღმა, სოფელ ვერესთან. (ახლანდელ გარდატენთან) საკუთრივ ატენის ციხე უფრო გვიან X-XI სს უნდა იყოს აგებული.
126. ივ. ჯავახიშვილი ასე თარგმნიდა გურგანელის წარწერის ამ ნაწილს: «Царь-царей Баграт повелеть соизволил праху своему, патрону моему Миряну, постронть в собственном (их величества) большом виноградном саду город». (И. Джавахов, ук. соч., Христ. Восток, т. I, вып. III, стр. 277).
127. კიდევაც რომ დავუშვათ, რომ სიტყვები „სფის ზოგის“ არ არის სწორად აღდგენილი, მაინც ცხადია, რომ წარწერაში სფ. დეგუელის რაღაც მემულზეა ლაპარაკი, ხოლო ატენის სოფლებს გარდზერებისა და ბაღებისა სხვა მიწები არ გააჩნია.
128. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись церкви Архангелов села Земо-Крихи, Ars Georgica, Г-6, Тб., 1963, с. 116—120, рис. 2, табл. 42—44.
129. კტიტორთა მწკრივის თავში დგას სარგის I, შემდეგ მისი შვილი ბექა I და ბექას შვილები. ზარზამის სარგის I საერო ტანსაცმელშია, საფარისა და ქულები-ბერისა, უკვე შემოწმებული საბასარგის ყოფილი (Н. И. Толмачевская, Фрески дренней Грузии, Тб., 1931, с. 23—25, рис. 37).
130. ნაბატეშში ერთ მწკრივში დანან მეფე ალექსანდრე I, მისი მუღლე, ადგილობრივი ფოფალი ქუც და ამირეჯიბი და მისი მუღლე რუს შვილებით. მაგრამ მთლიანად ეს მაინც „საოჩახო“ პორტრეტებიანიდან მეფე ალექსანდრე ქუცნას შვილიშვილია. (ალექსანდრეს დედა, დედოფალი ნათია, ქუცნა ამირეჯიბის ქალიშვილი იყო). ი. ლორთქიფანიძე, ნაბატეშის მხატვრობა, თბ., 1973, გვ. 12—22, სურ. 3, ტაბლ. 5—8.
131. ქართლის ცხოვრება, გვ. 291.
132. იქვე, გვ. 307.
133. იქვე, გვ. 307. სწორედ ბაგრატ მეფის დისწული და ვიროცი მეფის მძისწული იოხოვა კოლად სულთანმა აღდარსლანმა 1065 წ. (იქვე, გვ. 306—308; ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, წ. II, გვ. 150—152). საიჭქებელია, რომ სომეხთა მეფის მუღლე დედოფალი კატა იყო, რადგან ის რომ გუარანდუტ დედოფალი ყოფილიყო, მას ვერ მოიყვანდნენ 1056—1057 წწ. რუსში მცირეწლოვანი გიორგი მეფის პატრონად (ქართლის ცხოვრება, გვ. 304).
134. არ შეგვიძლია არ მოვიხსენიოთ, დიდი მადლიე-

რების გრძნობით, განსვენებული პროფ. ი. აბულაძე, რომელმაც არა ერთი კონსულტაცია გავეწვია ჩვენ სომეხთა მეფეების სახელების გამორკვევის საკითხში და მოგვცა საშუალება გაცენობოდით მის გამოუქვეყნებელ ფუნდამენტალურ ნაშრომს სომეხების ისტორიის შესახებ.

135. ლ. მელიქსეთ ბეგი, ჩრდილო მხარეთა სომეხთა მოძღვარნი და მათი ვინაობა, ტფ., 1928 გვ. 28 და შემდ.: Հր. Աճադյան, Հայոց անձնանունների բանասիր., հատ. Բ եր., 1944, էջ 639, Հ. Գ. Մարգարյան, Հյուսիսային Հայաստանի և Վրաստանի ժԲ դարի քի բանի հարցեր, եր., 1980, էջ 47—48:

136. ივ. ჯავახიშვილი, მასალები, ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, წ. III—IV, გვ. 33; სწორედ ამგვარი ტანისამოსი აცივით კვირიკეს და სუბმატ მეფეების ზემოთ დასახელებულ სანაინის რელიეფზე. X P. B., წ. I, III, სურ. XX.

137. სუბმატ დავითის ძის ქრონიკა ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა შესახებ, ე. თაყაიშვილის გამოცემა, თბ., 1948, ქართლის ცხოვრება, გვ. 372—386.

138. ივ. ჯავახიშვილი, ისტორიის მიზანი, წყაროები და მეთოდები წინათ და ახლა, წ. I, თბ., 1916, გვ. 135.

139. ე. თაყაიშვილი, სუბმატ დავითის ძის ქრონიკა, გვ. II; თუ არ დავუშვით, რომ ქრონიკას ბოლო აგლია და დაკარგულია.

140. მით უმეტეს, რომ იმავ მწკრივში მოხსენებულია დავით „დიდი“ — ტაოს მფლობელი დავით კურაპალატ.

141. სუბმატ დავითის ძის ქრონიკა, გვ. 67; ამავე შინაარსისა პარაგრაფი 42 „და დაუტევა ამან დავით მოკლულმან ძე მტირე, მოუწყობებელი ჰასაკითა“ (იქვე, გვ. 64) ან გარდაიცვალა ადარნასე „და დაუტევა ორნი ძენი მტირენი“ (იქვე, გვ. 65).

142. ე. თაყაიშვილი, სუბმატ დავითის ძის ქრონიკა, 1949 წ., გვ. 11. ი. ჯავახიშვილი, თხზ., VIII ტ, თბ., 1977 წ., ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა, გვ. 195.

143. დ. კარიჭაშვილი — „ვინ უნდა იყეს სუბმატის ქრ. ავტორი? „ძველი საქართველო“, ტ. I, 1909 წ., გვ. 39.

144. ივ. ჯავახიშვილი, „ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა“, თბ., 1916 წ., გვ. 135, შენ. I.

145. ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 19.

146. ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 15.

147. ივ. ჯავახიშვილი, ტ. VIII, თბ., 1977.


148. შავ. პარავ. 72 და შემდეგი „გარდაიცვალა ადარნასე, ძე სუბმატ კურაპალატისა, ძმა ბაგრატ რეგვენისა, ქორონიკოსნა სჯ (— 203, ე. ი. 983), და დაუტევა ძენი ორნი: სუბმატ და გურგენ“. ამ ფორმულას მისდევს მთელი ნაშრომის თხრობა (სუბმატ დავითის ძის ქრონიკა, გვ. 67 და შემდგომი).

149. გარდაიცვალა აშოტ, ძე მამფლისა გურამისა, უწინარეს მამისა თვისისა, ქორონიკოსნა პო. (— 79, ე. ი. 869), არა დაუტოვა ძე; „გარდაიცვალა ადარნასე ძე ბაგრატ კურაპალატისა, ქორონიკოსნა უდ (— 94, ე. ი. 874) სიოცხლესავე მამისა თვისისა და არა დაუტევა შვილი“, იქვე, გვ. 64.

150. ამგვარი პორტრეტები გვხვდება შერგილ დიანის ეკლესიაში ხობში, ნაბახტეში და სხვაგან.

151. ერთგვარ პარალელს წარმოადგენს კიევის წმ. სო-

ფიის ტაძრის ქორის მოხატულობა.

152. თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. II. 
153. ე. თაყაიშვილი, სუბმატ დავითის ძის ქრ., 1949 წ., გვ. 73.

154. ი. ჯავახიშვილი, თხზ. II, ტ. 1983, გვ. 139, ტიანე ქართლისა გვ. 294, თბ. 1955.

155. ქართლის ცხოვრება, გვ. 303.

156. ქართლის ცხოვრება, გვ. 314.

157. ივ. ჯავახიშვილი, თხზ. II ტ., ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1983 წ., გვ. 158.

158. თ. ბარნაველი, დასახ. ნაშრ., გვ. 12.

159. აბრამიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 90.

160. ქართლის ცხოვრება, გვ. 304.

161. იქვე, გვ. 306.

162. იქვე, გვ. 307.

163. ე. აბრამიშვილი მიაქცია ყურადღება ზოგ დეტალს. მაგალითად, რომ პირველი ორი პორტრეტი აღემატება ზომით დანარჩენებს და რომ ქაბუკი მეფის ტანსაცმელს ხაზგასმულია ფერიოთ. მაგრამ ეს დეტალები მან სწორად ვერ ახსნა. 1977, ნახ. 149, ტაბ. 82.

164. Елка Бакалова, Бачковската Костница, София, 1977.

165. Т. Б. Вирсаладзе, Роспись Иерусалимского крестного монастыря и портрет Шота Руставели, Тб., 1973, таб. XXV.

166. ე. მაკეაბრანი, ათონის ივერთა მონასტერი და X—XI სს. ქართული მოხატული წიგნი, საბჭოთა ხელოვნება, № 2, 1980 წ., ნახატი გვ. 53—54.

167. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წ. II, თბ., 1967, გვ. 110—111.

168. კ. კეკელიძის დაკვირვებით და თარიღების შეჭვების თანახმად აქ უნდა იგულისხმებოდეს მეფე გურგენი და არა გიორგი. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, თბ., 1951, გვ. 194, შენიშვნა 2.

169. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერ. ძეგლები, გვ. 110—111.

170. საკუთარია: „ფრიად საყვარელი და საკუთარი“. „წარჩინებული“, „დიდად პატივისცემული“ (ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1973, გვ. 360—361). „მეფის ამალის წევრი“ (ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. I, თანართული ლექსიკონი, გვ. 451).

171. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წ. II, გვ. 156.

172. იქვე, გვ. 157—199.

173. იქვე, გვ. 206.

174. კ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 227—228.

175. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, გვ. 159—160.

176. იქვე, გვ. 161.

177. იქვე, გვ. 161.

178. მხატვარი ითვალისწინებდა, რომ ბემის კედელზე მოთავსებული ფიგურები უფრო მეტ რაჟურსში აღიქმებოდა და საკუთარ მიჩინა მათი ცოცხათი გადიდება, თანაც ჩვენ ვამჩნევთ, რომ ფსიქოსის სიღრმისაკენ განლაგებული დანარჩენი ფიგურები თანდათან ოდნავ მცირდებიან. იგივე თანმიმდევრობა დამახასიათებელია წმიდათა და წინასწარმეტყველია მწკრივისათვის, დასავლეთი მკლავის მოპირდაპირე



სამხრეთი კედლის მოხატულობაში. ამგვარი ხერხით მხატვარი ცდილობს გაზარდოს აფსიდის სიღრმის შთაბეჭდილება. ეს არა მარტო ფორმულურათზე, არამედ ჩანახატის მიხედვითაც კარგად სჩანს.

179. ძველი ქართული ავიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წ. II, გვ. 161.
180. იქვე, გვ. 175.
181. ნეტაია ბერი პეტრე, პატრიკი, პეტრიკი ყოფილა და ძმა მისი იოანე კყონდიდელი, საქართველოს ეკლესიის უმაღლესი წრის წარმომადგენელი, რომელსაც გამოაყულა ბაგრატ მეფემ თავის ასულს მარიას კონსტანტინეპოლში, როდესაც კონსტანტინე დუკამ იგი თავის რძალად მოიყვანა (იქვე, გვ. 176—177).
182. იქვე, გვ. 195.
183. იქვე, გვ. 200.
184. იქვე, გვ. 201—202.
185. იქვე, გვ. 202.
186. იხ. მათი გამოსახულებები გარეჯის მონასტრებში, ბაჩკოვოს მონასტრის საძველეთი, ახტალის ტაძარში.
187. ივ. ჯავახიშვილი, თხზ. VIII ტ., „ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა“, თბ., 1977 წ., გვ. 152. ქ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერის ისტორია, თბ., 1980 წ., გვ. 248.
188. ივ. ჯავახიშვილი, თხზ. VIII ტ., დასახ. ნაშრ. გვ. 153.
189. ქ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 213, 247.
190. ქ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 249, შენიშვნა 3.
191. ივ. ჯავახიშვილი, თხზ. VIII ტ., დასახ. ნაშრ., გვ. 157.
- ქ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 249.
192. ივ. ჯავახიშვილი, თხზ. ტ. VIII, დასახ. ნაშრ., გვ. 155—156.
- ქ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 249.
193. ქ. კეკელიძე, იქვე, გვ. 248. შენიშვნა 2.
194. ქ. კეკელიძე, იქვე, გვ. 248.
195. ქ. კეკელიძე, ციტრ. ნაშრომი, გვ. 220, „ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია“, თბ., 1980.
196. Т. Вирсаладзе, Некоторые вопросы общей композиции росписей Атенского Сиона. Средневековое искусство, Русь—Грузия, М., 1978, с. 83—91.
197. ატენის მოხატულობაში შინაარსობრივი და წმინდა მხატვრული მომენტები ისე პარაზონირულად და ორგანულად არიან შერწყმულნი, რომ ზოგჯერ ძნელია თქმა იმისა, თუ რომელი ამ მომენტთაგანი განაპირობებს კომპოზიციის ამა თუ იმ მხარეს. ამიტომ, როდესაც ატენის მოხატულობის შექმნაზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ ვგულისხმობთ ყოველ შემთხვევაში ორ აღმნიშნულ მთავარ მხატვარს, რომელიც თავად დიდად განსწავლული ოსტატი ჩანს, და მის გვერდში მდგომ სასულიერო წოდების პირს, — შენაძლოა სიონის მამისახლის, წინამძღვარს (აქაც მაცხვარიშის ფრესკა გვაგონდება), რომელიც მთავარ მხატვართან მჭიდროდ შემოქმედებით კავშირში იმყოფებოდა.
198. Т. В. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., დემეტრე მეფის არც დაბადების და არც მეფედ კურთხევის წელი ცნობილი არ არის.
199. ივ. ჯავახიშვილი, თხზ. ტ. II, „ქართული ერის ისტორია“, თბ., 1983, გვ. 154.

1936 წლის გაზაფხულზე თ. ვირსალაძის ამერიკის შეერთებული შტატებიდან და იაპონიიდან ევროპაში მიემგზავრებოდა. ერთი კვირით შანხაიში შეჩერდა და ორი კონცერტი გამართა.

ეს იყო არაჩვეულებრივი მოვლენა. მაგრამ ხუთმილიონიან ქალაქში, სადაც მრავალი თავშესაქცევი ადგილი არსებობდა, ვერ მოიძებნა ერთი წესიერი და ტევადი საკონცერტო დარბაზი, რომელიც ამ დიდ არტისტს ღირსეულად უმასპინძლებდა. იმპრესარიო სტოკი იძულებული გახდა, თავისი არჩევანი ათასხუთას ადგილიან კინოთეატრზე შეეჩერებინა. შალიაპინი ხომ უზარმაზარ პირობარებს იღებდა.

კინოთეატრ „გრანდის“ გაჩირაღდნებულ შესასვლელთან, რომელიც ფეშენებელურ ბაბუნგულ ველ როულზე გამოდიოდა, ზედიზედ უხბოდ ჩერდებოდნენ ლომუნები. სამი ახმახი ინდუსი, სამი ლამაზი წვეროსანი, საზეიმო მუნდირებსა და დოლბანდებში გამოწყობილი, ძლივს ასწრებდნენ კარზე მომდგარი მანქანების გაღებას, მანქანებისა, საიდანაც გადმოდიოდნენ ძვირფას ქურქებში შემოსილი მანდილოსნები, ფრაკებსა და სმოკინგებში ჩაცმული ვაჟბატონები. „გრანდში“ იმ საღამოს თავი მოიყარა შანხაის საზოგადოების ნაღებმა. კონცერტს ესწრებოდა მთელი დიპლომატიური კორპუსი, სამი მუნიციპალიტეტის თავკაცობა, უცხოელი მხედართმთავრები, ფირმებისა თუ ბანკების მმართველები, ჩინელი მილიონერები — კომპარდოსები და ფინანსისტები თავიანთ ცოლ-შვილით, მშვენიერი ასულებით. ინტელიგენტური წრიდან გამოსული ჩინელი ქალები ნატიფი სილამაზით გამოირჩევიან.

მაყურებელთა დარბაზის წინა რიგებში თვალისმომჭრელად კამკამებდა დეკორირებული მანდილოსნების ბრილიანტები მამაკაცთა მკაცრი კოსტიუმების ფონზე.

ვითარება იცვლებოდა შუა რიგებიდან. აქ მეტი უბრალოება სუფევდა. ბოლო რიგებში კი თავმოყრილი იყო მოკრძალებული პუბლიკა, უმეტესად რუსები, რომელთა შემოსავალი სხვა უცხოელთა შემოსავალს საგრძნობლად ჩამოუვარდებოდა. შალიაპინის ჩამოსვლა მათთვის ნამდვილი ზემი იყო.

შალიაპინი შანხაიში

12 აპრილს შესრულდა 50 წელი დიდი რუსი მომღერლის თ. ი. შალიაპინის გარდაცვალებიდან. როგორც ცნობილია, ცხოვრების უკანასკნელი ორი ათეული წელი მან უცხოეთში გაატარა. დღეს საბჭოთა კავშირში თითო-ორი კაცს თუ შეხვდებით, რომელსაც მოუსმენია შალიაპინისათვის მისი ცხოვრების დასავალზე, ასეთთა რიცხვს ეკუთვნის ცნობილი ქართველი მწერალი ლევან ხაინდრავა, რომელმაც ბავშვობა და ახალგაზრდობის წლები ჩინეთში გაატარა. სწორედ იქ მოუსმინა მან დიდ რუს მომღერალს 1936 წელს. ლ. ხაინდრავა გადმოგვცემს ამ კონცერტისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებს.



ლევან ხაინდრავა

შანხაელი რუსები იმ საღამოს ისე გამოიყურებოდნენ, ვით აღდგომის პირველ დღეს.

კარგად დამამახსოვრდა სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი თოვლივით თეთრი მოხუცი წვეტიანი წვერითა და აპრებილი უღვაშებით, იგი ხალისიანად, ენერგიულად გამოიყურებოდა. მკერდს უმშვეენებდა ორდენები, მათ შორის წმინდა გიორგიც.

გენერალი ზომინი — ვილაცამ ჩაილაპარაკა ჩემს გვერდით.

გენერალს მხარს უმშვეენებდა სანდომიანი მანდილოსანი, რომელსაც ემჩნეოდა წარსულში მშვენიერების კვალი. ჩემმა გამოუცდელმა, სტუდენტურმა თვალმა კი შენიშნა მისი ტულეტის ძველმოდურობა. იგი მოხდენილად ატარებდა ჩირჩილისაგან დაკმულ სიასამურის მოსასხამს.

გენერალი ზომინი მეუღლითურთ ნელა შემოვიდა დარბაზში. გავვოცდი, როცა ისინი დასხდნენ უკან, ბოლო რიგში. ამით ცოლქმარმა მნიშვნელოვნება შესძინა ამ მოკრძალებულ ადგილებს.

დაირეკა მესამე ზარი, ჩაქრა სინათლე. უზარმაზარ შენობაში ჩამოვარდა სამარისებური სიჩუმე.

გვერდითი კულისიდან სწრაფი ნაბიჯით გამოვიდა ფრაკში გამოწყობილი ვალაქულ-გაპრიალეზულ თმისანი და გრძელ ცხვირიანი მაღალი შავგვრემანი მამაკაცი. ეს იყო ნიჭიერი პიანისტი, შალიაპინის აკომპანიატორი ჟორჟ გოძინსკი. იგი ზრდილობიანი აპლოდისმენტებით მიიღეს და ასევე გააცილეს შუამნის პიესის წარმატებული შესრულების შემდეგ. მისთვის არავის სცხელოდა.

კულისებში მიიმალა პიანისტი. კვლავ

დაცარიელდა უშველებელი გაჩირაღდნებულ სცენა. დაიძაბა სიჩუმე, სუნთქვა შემეკრა.

ოდნავ შეირხა უკანა ფარდა. ყველა მიიჩერდა იმ წერტილს, სადაც მძიმე ქსოვილის მარჯვენა ნახევარი ებჯინება ფარდის მარცხენა მხარეს. და აი ისიც — მაღალი, წარმოსადეგი, ქერა ქოჩრიანი და ამაყად მოღერებულ ყელიანი. მან დიდი, ენერგიული ნაბიჯებით გადასერა სცენა, შეჩერდა რამპასთან, გადმოხედა დარბაზს. მასში ერთდროულად იყო რაღაც არწივისებურიც, ლომისებურიც.

ერთბაშად მთელი დარბაზი ფეხზე წამოდგა. გაისმა აპლოდისმენტები.

ეს არ იყო მქუხარე ოვაცია, რომელსაც, ალბათ, გენიალურ მანქანის გაუმართავდნენ ექსპანსიური იტალიელები, სხვა ხალხებისთვის მიუწვდომელ სიმალეზე რომ აზიდეს სამომღერლო ხელოვნება. ამ დარბაზში მყოფთაგან უმეტესობა შორს იყო ხელოვნებისგან, მშვენიერებისგან. მათ იცოდნენ მხოლოდ საფონდო ბირეაზე თავიანთი კაპიტალის ფასი და მაინც ეს გულგრილი, ამპარტავანი, თავმომწონე აღამიანები ფეხზე მდგომნი უკრავდნენ ტაშს, რადგან იცოდნენ, რომ მათ წინაშე იყო საუკეთესოთა შორის საუკეთესო, თავისი საქმის უბადლო ოსტატი, ისინი ქედს იხრიდნენ მის წინაშე...

ის კი იდგა ავანსცენაზე და ერთხანს მუშტრის თვალთ ათვლიერებდა დარბაზს. მეფესავით უყურებდა თავის ახალ ქვეშევრდომებს. მერმე სახეზე გადაურბინა მონარქულმა ლომილმა, საიდანაც სიმკაცრე იგრძნობოდა და მიმტეველობაც. გულთან მარჯვენა ხელი მიიღო და ასე დაუკრა თავი პუბლიკას. ამას ერთობ თავისებური მანერით აკეთებდა: მაღლა სწევდა იდაყვს, მკერ-

ღზე ეშვებოდა ხელის მტევანი გულზე მიბჯენილი თითებით. სხვას ეს უესტი, შესაძლოა, გამომწვევად გამოსვლოდა, შალიაპინს კი უხდებოდა...

პუბლიკა არ ცხრებოდა. აპლოდისმენტებს ბოლო არ უჩანდა. დრო დავნიშნე: ასე გავიდა ხუთი, რვა, ათი წუთი. ოც წუთსაც და მეტსაც დაუკრავდნენ ტაშს, მაგრამ შალიაპინმა, როგორც ჩანს, იკმარა თავყვანისცემა, მისალმება შეწყვიტა, გააკეთა რა მოკლე, მბრძანებლური უესტი — გეყოფათ, დაკმაყოფილებული ვარო.

მკრეხელობა იქნებოდა სიტყვებით ამეწერა მისი სიმღერა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ ფირფიტები მიახლოებითაც ვერ გვიქმნიან მისი ხელოვნებით მოგვირეულ შთაბეჭდილებას.

დღეს, სამწუხაროდ, ვერ ვიხსენებ იმ კონცერტზე შესრულებულ ყველა ნაწარმოებს, მესხიერებას რამდენიმე ქმნილება შემორჩა.

შალიაპინმა, რომელმაც თხუთმეტი წელი საზღვარგარეთ გაატარა, არ ისწავლა არც ერთი უცხო ენა. ამაშიც ჩანს მეფისტოლაკაცის ბუნება: გვირგვინოსანნი მხოლოდ შობლიურ ენაზე მეტყველებენ. იმ საღამოს ერთ პატარა დათმობაზე წავიდა — საკონცერტო პროგრამა-ბუკლეტში შეტანილი და დანომრილი იყო მთელი მისი საკონცერტო რეპერტუარი. შალიაპინი სიმღერის დაწყებამდე ნომერს ინგლისურად აცხადებდა. დარბაზშიც დაუყოვნებლივ ამრიალდებოდა მხოლოდ პროგრამები. მსმენელები ეძებდნენ გამოცხადებულ ნაწარმოებს. როცა ხმაური მიწყდებოდა, შალიაპინი ნიშანს აძლევდა აკომპანიატორს — დაიწყეო.

მიუხედავად იმისა, რომ გოძინსკი მაღალი კლასის მუსიკოსად ითვლებოდა, შალიაპინი მას მოურიდებლად ეპყრობოდა. ეს ამ კონცერტზეც გამოჩნდა: გოძინსკი მორიგი ნაწარმოების შესრულებას შეუდგა, უცბად შალიაპინი მკვეთრად შემოტრიალდა და უცერემონიოდ ხელი დაარტყა როიალის სახურავს. გოძინსკიმ უმაღლვე შეწყვიტა დაკრა. იგი შეშინებული შეკუთრებდა მომღერალს. შალიაპინმა რაღაცა უთხრა და გოძინსკიმაც შესავალი გაიმეორა.

გული დამწყდა, რომ შალიაპინმა იმ საღამოს არც ერთი საოპერო არია არ მოგვასმენინა. არიები არც იყო შეტანილი მის საკონცერტო რეპერტუარში. შალიაპინი რო-

გორც ყოველი ჰემმარიტად დიდი ხელოვანი, როგორც ჩანს, ძალზე მკაცრად ეკიდებოდა თავის ხელოვნებას და თვლიდა, რომ საკონცერტო შესრულებით საოპერო არია ვერ მოახდენს სათანადო მხატვრულ ეფექტს. იმ საღამოს იგი მღეროდა რუსულ ხალხურ სიმღერებს, რომანსებს, ევროპული კომპოზიტორების ვოკალურ ნაწარმოებებს. მან შეასრულა „დუბინუშკა“, „პიტერის გასწვრივ“, „სემინარისტი“, „მოხუცი კაპრალი“, „ორი გრენადერი“, „სიმღერა რწყილზე“.

კონცერტის შემდეგ უფროსები, რომლებსაც შალიაპინისათვის ადრეც მოუსმენიათ რუსეთში, ამბობდნენ, რომ მისი ხმა გაფერმკრთალდაო. საქმეში ჩახედული ადამიანები კი ამას ხსნიდნენ დარბაზის უზარმაზარი მოცულობით და უხეირო აკუსტიკით, აგრეთვე რბილი სავარძლებით, რომლებიც შთანთქავდა ბეგრას. და მაინც შალიაპინის სიმღერა მაშინაც, გარდაცვალებამდე ორი წლით ადრე, წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებდა უზადო ვოკალური ტექსტით, გასოცარი საშემსრულებლო ოსტატობითაც. „ორ გრენადერში“ „მარსელიოზას“ მელიოდიაში ბიტი მისცა ყოველწუთიერ არტისტულ გარდასახვებს. ისეთი შთაბეჭდილება შემექმნა, თითქოს ჩემს თვალწინ იყო ბრძოლის ველი, მკვებდა საფანტის სუნი, ვხედავდი ბოლოში გახვეული ნაპოლეონის სილუეტს.

მესხიერებაში საშუალოდ ჩამრჩა დარგომიქსკის ბალადა „მოხუცი კაპრალზე“, რომელსაც საფუძვლად უდევს ბერანეს სიტყვები. შალიაპინი გასწავლთებული გამომსახველობით ასრულებდა რეჩიტატივურ ფრაზას: «Молод еще оскорблять». ამ სამ მოკლე სიტყვას იგი თითქოს ნაუცბადევად ამბობდა, და თან ისეთ შემადრწუნებელ ტივილს აქსოვდა, რომ გულში ჩხველტა ვიგრძენი. დღემდე გამოიყვამ მღელვარება, რომელიც მაშინ ცხრამეტი წლის ჰაბტუკმა განვიცადე.

მადლიერი ვარ ბედისწერისა, რომელმაც ერთხელ მაინც მაზიარა გენიის შთაგონებულ ხელოვნებას.

უცნაური ნატურმორტი

ზაზა აბზიანიძე

ის წერილი მცირე წინათქმას საჭიროებს: შარშან მეგობარმა მხატვარმა ლენინგრადში გამოცემული ალბომი მაჩუქა. საჩუქარი, ჩვეულებრივ, მაღლიერების გრძნობას იწვევს, მაგრამ ამჯერად ალბომის გადამლის-თანავე მომინდა მწარე წერილი მიმეწერა ამ მართლაც „უნიკალური“ საჩუქრის შემქმნელთათვის გამომცემლობა „ავრორაში“. არ ნეგულემა მწერალი, რომელიც ამგვარ შემთხვევაში კერძო წერილით დაკმაყოფილდება. გამოჩალისს არც მე ვეკუთვნი და ახლა, როცა შემიძლია ეკვიპუტანლად ვითხრათ, რომ ამ წერილის რუსული თარგმანი დასტამბული უდევს მაგიდაზე გამომცემლობა „ავრორას“ დირექტორს (იგივე ტექსტი თარგმნეს სომხურ ენაზეც — თუ რატომ, ქვევით მიხვდებით), ვფიქრობ, „უცნაური ნატურმორტის“ ქართული ორიგინალი ინტერესს მოკლებული არ იქნება „საბჭოთა ხელოვნების“ მკითხველთათვის.

ადვილი წარმოსადგენია, როგორი აურზაური ატყდებოდა საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში, ფიროსმანის ტილო რომ გამკრალიყო, ან სომხეთის სურათების გალერეაში ერთ მშვენიერ დღეს ვერ აღმოეჩინათ სარიანის ნამუშევარი.

ახლა ვიკითხოთ: ვინ უნდა ატეხოს განგაში, როდესაც ნამუშევარი ადგილზეა, მაგრამ მხატვრის სახელია მიტაცებული?

ნუ იფიქრებთ — ეს რიტორიკული შეკითხვაა, პასუხს რომ არ საჭიროებს. სწორედ ეს კითხვა დაგებადებათ, თუ გადაფურცლავთ შარშან ლენინგრადის გამომცემლობა „ავრორას“ მიერ გამოშვებულ ალბომს „ნატურმორტი რუსულ ფერწერაში“ (ხე-

ლოვნებათმცოდნე ირინე ბოლოტინას წინასიტყვაობით), რომელშიც რუსული ნატურმორტის ნიმუშებს მიაკუთვნეს ნიკო ფიროსმანაშვილისა და მარტიროს სარიანის ნამუშევრები. კერძოდ, ნიკო ფიროსმანაშვილის „ნატურმორტი შაქრის თავით“ (დაუთარილებელი) და მარტიროს სარიანის „ნატურმორტი“ (1913 წ.).

თავიანთ ეროვნულ ხელოვნებათა წილში ფიროსმანისა და სარიანის ხელყოფა დიდად რომ არ სცილდებოდეს ხელოვნებათმცოდნეობითი პრობლემატიკის ფარგლებს, ჩემთვის, როგორც ლიტერატორისთვის და არა ხელოვნებათმცოდნისთვის, ეგების არ იქნებოდა მიზანშეწონილი კალმის ხელში ალება, მაგრამ ამ შემთხვევაში სწორედ მწერლური მოვალეობა მკარნახობს გამოვთქვა გულისწყრომა, რომელიც ოდნავადაც არ განქარვდება, წარსულში ჩანერგილი საგაროობის შიშით ეს უცნაური „დამეზობლება“ ხალხთა მეგობრობით რომ აეხსნათ და ამით სრულიად გამოეცალათ შინაარსი ამ კეთილშობილ ცნებას, სწორედ მეგობრობა გულისხმობს გულანდილობას და, ვფიქრობ, დღეს თამამად შეგვიძლია ჩვენს თავს პირუთენელი და გულწრფელი ლაპარაკის ნება მივცეთ.

პირველივე აზრი, რომელიც გაუელვებს ამ წერილის მიუკერძოებელ მკითხველს (ალბომი ინგლისურ ენაზეა გამოცემული), უთუოდ ამგვარი იქნება: „რუსული ნატურმორტის“ ავტორს, ალბათ, უნებლიე შეცდომა მოუვიდა, — გამოცემა ხელოვნების უცხოელ მოყვარულთათვისაა განკუთვნილი და, ეტყობა, აქ სიტყვა „საბჭოთა“ შეცვალეს



ალბომის სუბერ

დასავლეთში ესოდენ გავრცელებული სინონიმით „რუსულ“. მაშასადამე, უნდა იკითხებოდეს — „ნატურმორტი საბჭოთა ერების შემოქმედებაში“, ხოლო ჩვენი პრეტენზიები შინაარსთან მიუსადაგებებმა სახელწოდებამ გამოიწვია.

დიდად გასახარელი არც ეს იქნებოდა, მაგრამ რაც მოხდა — ასეცად საწყენია. ალბომი დიახაც რუსულ, მხოლოდ და მხოლოდ რუსულ ხელოვნებას ეძღვნება და წინათქმაში, „ნასესხებ“ საილუსტრაციო მასალასთან დაკავშირებული ყოველგვარი მობოდიშების გარეშე, ლაპარაკია ამ ფერწერული ჟანრის ევოლუციაზე რუსულ ხელოვნებაში.

ახლა ამ „მობოდიშებას“ რაც ეხება. წინათქმაში ვერ ნახავთ თუნდაც ერთ, ამგვარ, მოკრძალებულ ფრაზას: როგორც ხედავთ, ჩვენს ალბომში რუსი მხატვრების გვერდით წარმოდგენილია აგრეთვე მარტიროს სარიანი, რომელსაც მოსკოვის ფერწერის, ძერწვისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში ასწავლიდნენ ა. არხიპოვი და ი. ლევიტანი, ვ. სეროვი და კ. კოროვინი; რომელიც მოსკოველ კოლეგებთან ერთად ფენა თავის ნამუშევრებს; აქ სარიანი იგივე პრინციპითაა წარმოდგენილი, როგორც ადრეული

შავალი — თუმცა სამხატვრო ენციკლოპედიები დღეს პირველ მათგანს უყოფიანოდ აკუთვნებენ სომხურ ხელოვნებას. სხლო მეორეს — ფრანგულს, იმხანად, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, ორივენი ახალი რუსული ხელოვნების წარმომადგენლებად ითვლებოდნენ.

საკითხავია, რატომ არაა ალბომის წინათქმაში ამგვარი „რევერანსი“? არა მგონია, ავტორი დაეფრთხო მომავალ მოწინააღმდეგეთა მტკიცებას, რომ არიან მხატვრები, რომელთა შემოქმედება, პირველ ყოვლისა, ეროვნული ძირებით საზრდოობს, მაგალითად, კურიოზული იქნებოდა ვინმეს გერმანული ან ფრანგული კულტურისათვის მიეკუთვნებინა ისეთი სულით ხორცამდე რუსი მხატვარი, როგორც ივანე ბილიბინი იყო, თუმცაღა სამხატვრო განათლება მან მიუნხენში მიიღო, შერე კი კარგა ხანს იყო გახიზნული საფრანგეთში (და სწორედ ასეთ მხატვრებს განეკუთვნება სარიანი).

ვგონებ, „რუსული ნატურმორტის“ წინასიტყვაობის ავტორმა წარმოსახულ ოპონენტებთან დისკუსიას კი არ აარიდა თავი, არამედ საუბრის მისთვის არასასურველ კალაპოტს.

მართლაც, თუკი ი. ბოლოტინა მკითხველს აგრძნობინებდა XIX-XX საუკუნეების მიჯნის რუსული ხელოვნების სპეციფიკური ატმოსფეროს სურნელს და სწორედ ამ სპეციფიკურობით ახსნიდა მის მიერ შერჩეულ სახელთა და ნაწარმოებთა ერთობლიობის კანონზომიერებას, მაშინ ისიც ხომ უნდა აეხსნა — როგორ აღმოჩნდა რუსული ნატურმორტის დიდოსტატთა შორის ყველაზე თვითმყოფადი ქართველი მხატვარი, რომელიც არც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას მოსწრებია, არც უცხოეთი უნახავს თვალით, არც რუსეთი და არც მოსკოვის ფერწერის, ძერწვისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელი?!

შეიძლება თუ არა ამ ხელოვნებათმცოდნეობითი თვითნებობის გასამართლებლად გამოვიყენოთ ის საბუთი, რომ ლარიონოვისა და მისი მეგობრების ინიციატივით „სოიუზ მოლოდინოვის“ გამოფენაზე მოსკოვში, 1912 წლის მარტში გამოფენილი იყო ფიროსმანის ნამუშევარიც, — „ქართველი თვითნასწავლი მხატვრისა“, როგორც აღნიშნავს ამ გამოფენაზე ლაპარაკისას ინგლისელი მკვლე-

ვარი კამილა გრეი თავის წიგნში „რუსული ექსპერიმენტი ხელოვნებაში 1863-1922“ (გამ-ბა „ტიმის ენდ ჰედზონი“, ლონდონი, 1962 წ.). ან, ეგების ლონდონში მეტი იციან ფიროსმანის შესახებ, ვინემ ლენინგრადში?

ნუ ვფიქრობთ, რომ „რუსული ნატურმორტი“ შემდგენელს არ გადაუშლია არცერთი წიგნი, მიძღვნილი ნიკო ფიროსმანაშვილისადმი (მათ შორის — ლენინგრადში გამოცემული), ან საზოგადოდ, ქართული ხელოვნებისადმი და ჩვენ შეგვიძლია მას საქმეში ჩაუხედავობა, არაკომპეტენტურობა დაეწყო.

პატივეცემულმა ირინე ბოლოტინამ, რაღა თქმა უნდა, შესანიშნავად იცოდა, ვის ეკუთვნის ფიროსმანი და ვის — სარიანი, მაგრამ რუსული ნატურმორტის „გამდიდრების“ დაუოკებელი სურვილით შეპყრობილმა, მან იშვიათი განუკითხაობით მიითვისა ჩვენი ეროვნული საგანძურის გამგებლის უფლება.

საბედნიეროდ, არც საერთოდ რუსული ხელოვნება და არც კერძოდ — რუსული ნატურმორტი არ საჭიროებენ ამგვარ „გამდიდრებას“ მიტაცებული შედეგების ხარჯზე. ამის მეტყველი მაგალითია თვით ალბომი, რომელშიც წარმოდგენილია გოლოვინისა და კოროვინის, კუსტოდისისა და პეტროვ-ვოდკინის, კონჩალოვსკისა და გრბარის, სხვა შესანიშნავ რუს მხატვართა ბრწყინვალე ფერწერული ნამუშევრები.

„რუსული ნატურმორტი“ ავტორის „შემკრებლობითი“ თავგამოდების მიღმა გარკვეული კონცეფცია რომ არ გამოსჭვივდეს, აქ წერტილს დავსვამდი. მაგრამ, ნამდვილად არ მინდა ეს პირუთვნელი ლაპარაკი დავამთავრო ესოდენ უცნაური გაბედულების სათავეთა თვალმიდევნების გარეშე.

რატომ უნდა გაუკვირდეს კაცს ეს გაბედულება, თუ რამდენიმე წლის წინ იგივე გამომცემლობამ, „ავრორა“ გამოუშვა ალბომი — „ნატურმორტი რუსულ და საბჭოთა ფერწერაში“ (ავტორები — ი. ნ. ბრუჟანი და ვ. ა. პუშკარიოვი), რომლის ერთთაბანიანი წინათქმაში ამ ქანრის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „არარუს“ წარმომადგენელთა თვის გამეტებულა სულ რამდენიმე წინადადება; ორიოდ ფრაზა სარიანზე, ერთი — მის კოლეგებზე: „მზიანი სომხეთის ყვავი-

ლებსა და ხილს ასახავენ თავის ტილოებზე მ. ა. და ე. ა. ასლამაზიანები“ (ეს არის დაუს. სტილზე და ანალიზის სიღრმეზე უფრო იმსჯელებთ).

არ არის გასაკვირი, რომ შემდგომი ავტორი, მსგავსი თემატიკის ალბომის შედგენისას, თუმცაღა შანაგანად ეკამათება თავის წინამორბედებს* სახელებისა და ნამუშევრების შერჩევაში, მაგრამ მემკვიდრეობით მაინც ითვისებს მათგან სხვა ერების კულტურათა მიმართ რაღაც ქედმაღლური განუჩეველობისა და უპატივეცემულობის ტენდენციას.

ჩემს ძალებს აღემატება „რუსული ნატურმორტი“ ყველა ეგზემპლარს დავადევნო ფურცელი-ჩანართი, რომელიც დაბნეულ ინგლისურენოვან მკითხველს განუმარტავს, როგორ ახერხებს ერთი და იგივე გამომცემლობა 1983 წელს ვააცნის მას ნიკო ფიროსმანი, როგორც სკავცობრიო მნიშვნელობის გენიალური ქართველი მხატვარი და ამასთანავე ყურადღება გაამახვილოს სწორედ ეროვნული მსოფლმეგობრების ფენომენზე (იხილეთ ლენინგრადელი ხელოვნებათმცოდნის ერასტ კუზნეცოვის იშვიათი წვდომით დაწერილი წინასიტყვაობა ინგლისურ ენაზე გამოცემული ალბომისათვის „ნიკო ფიროსმანი“, „ავრორა“, 1983), ხოლო ოთხი წლის შემდეგ იგივე ადრესატს ფიროსმანის ტილო წარუდგინოს, უკვე როგორც რუსული ფერწერის ნიმუში.

ვინიდან ამგვარ ბარათებს ვერ დავავაზენი, ისღა დამრჩენია, საჯაროდ გამოვთქვა აზრი ამ გამოცემის თაობაზე, რათა ხეალ ჩვენს წიგნის თაროებზე არ ვიხილოთ კიდევ ერთი ფერადოვანი ალბომი, რომელიც ადამიანებისა და ერების დამახლოებელი ხელოვნებით აღტაცების ნაცვლად, უნდობლობისა და შეურაცხყოფის გრძნობას აღძრავს.

ვფიქრობ, ეს ძალზე ძვირი საფასურია იმ საუცხოო ალბომებისთვისაც კი, „ავრორა“ რომ უშვებს.

* ი. ბოლოტინამ არაერთი ბრწყინვალე, მაგრამ მივიწყებული ნამუშევარი შეიტანა თავის ალბომში და უგულვებელყო მისი წინამორბედების მიერ წარმოჩენილი, „აღიარებული“ ფერწერის მნიშვნელოვანი ნაწილი, ი. ბოლოტინას გამბედაობა ამით რომ დასრულებულიყო, იგი ჩვენს გულწრფელ სიმპათიას დამისახერხებდა.

გიორგი ჩიჩერინი

მოსართი ყველაზე ძნელმისაწვდომი, ყველაზე დაფარული, ყველაზე ეზოთერულია კომპოზიტორთა შორის. ვინც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში საგანგებოდ არ ჩაკვირვებია მოცარტს, ვინც ბეჯითად არ ჩასძიებია მას, იმასთან მოცარტზე ლაპარაკი იგვევა. რაც ბრმასთან — საღებავებზე, იღუმალელებს მისი პიროვნების, უხეში ხუმრობისა და ოხუნჯობის ნიღაბქვეშ რომ მაღავედა თავის არანახულ სიღრმეებს, შეესატყვისება იღუმალემა მისი მუსიკის: რაც უფრო მეტად შეიქნობ მას, მით მეტად გრძნობ — რა ცუდად გიცვნი აქამდე.

ვინ მოიხილავს ზღვათა სიღრმეებს...

XIX საუკუნის მკვიდრთა მიერ მოცარტის ვერაგობა იყო თვით ამ ადამიანებში არსებული ნაკლოვანების შედეგი. რომანტიკოსთა შეზღუდული, ცალმხრივი, დამახინჯებული, არასწორი გაგება მოცარტისათვის ცალმხრივობამ და შეზღუდულობამ განაპირობა. სად დაიტყვედა შეზღუდული რომანტიკოსი — უნივერსალურ მოცარტს! არ არის სწორი ზოგიერთი მკვლევარის შეხედულება: აქაოდა ერთნი მოცარტის ერთ მხარეს ხედავენ, მეორენი — მეორეს, სხვანი კი სხვასო. არა, ეს მოდების ცვლა არ არის, არც ცალმხრივობათა ცვლა, ეს არის მოცარტის გაგების გაღრმავებისა და სრულყოფის განვითარებადი პროცესი. კვლავ გვახსენდება შპეტის აზრი, რომ „ეპოქის მუსიკა მოგვიანებით შობილებს უფრო უკეთ ესმით“. დღეს, დოსტოვესკის შემდეგ, ჩვენ უფრო უკეთ და უფრო ღრმად გვესმის რასინის „ფედრა“. ვიდრე ლუდოვიკო XIV თანამედროვეებს. შპეტის თავისთვის იმასაც ამბობს, რომ ახლა, როდესაც უკვე შესწავლილი აქვს რიჰარდ შტრაუსი და მალერი, მას უკეთესად ესმის ძველი კომპოზიტორები

(ბეთოვენის და მოცარტი, ბახი და ვაგნერი).

დღევანდელი მიდრეკილება ინტენსიურობისა და კონცენტრაციისკენ ხელს უწყობს მოცარტის ინტენსიურობის გაგებას. მოვიყვანოთ პაუმგარტენერის აზრები: „გასულსაუკუნის ნაყოფიერი კომპოზიტორთა ყველა მსჯელობა მოცარტის ხელოვნების შესახებ თავის სუბიექტურობაში მკაფიოდ აირეკლავს გავრცელებულ სტილისტურ დებულებას. დაკავშირებულს იმ ეპოქის ყველა დიდი მუსიკოსის შემოქმედებასთან. და თითქმის ყოველთვის ეს თვალსაზრისი გვერდს უვლის მოცარტისეული სინთეზის არსს, თუნდაც დიდ შემოქმედებით გენიოსთა უტყუარი ინტუიცია ხანდახან მაინც შეიგრძნობდეს მასში სიღრმისეულს... ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ თანადროულობის ჯერ კიდევ დუღილის პროცესში მყოფი შემოქმედებით ნება, გარკვეულ ცთომილებათა მიუხედავად, ახალი საშუალებებით ბოულობს წმინდა მუსიკალური ხელოვნების უცვალებელ კანონებს. რაღა გასაკვირაო თუ სწორედ ჩვენა ყველაზე ახალგაზრდა მუსიკოსები, რაც უფრო შორს მიჰყავს ისინი საკუთარ გზებს ახლანდელ დასრულებული ეპოქის მინავლული ტრადიციისგან, მით უფრო წრფელად და ფანატიკურად ესწრაფიან მოცარტის გენიას. ჩანს, მის შემოქმედებით მანერაში ისინი მათთვის დაკარგულ იდეალს ეძებენ, თუნდაც მიზანი, რომელსაც ისინი მიეღობიან, და თვით მუსიკაც — სრულებით უპირისპირდებოდეს მათი შორეული ნიშნის მტკიცე და ნათელ ფორმებს. ამის კონკრეტულ მაგალითებს იძლევა საყოველთაო მისწრაფება მუსიკალური თხრობის გარეგნული გამარტივებისკენ, საშემსრულებლო აპარატის შინაარსთან წინასწარი მორგებისაკენ, ლინეარული გამომსახველობითი საწყისის — ტემბრულის წინაშე, ხოლო კამერული სტილის — დიდი ორკესტრის ემოციების წინა-

* გავრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1988.

შე უპირატესობის მინიჭებისკენ. თუნდაც ახალი მოძრაობა ავლენდეს თავისთავს ექსცენტრიულად, შფოთიანად, მოუხეშავად; თუნდაც ხანდახან მას პროპაგანდას უწყევდნენ მცირედ ნიჟიერი და ხმაურიანი ადამიანები. — უჩინარი გზით ის მაინც საღვთის თვის- უფლებებისკენ მიდის. ოღონდაც კვლავ გა- მოჩნდეს გენიოსი, საკმარისად ძლიერი და შეუდრეკელი, რომელიც შესძლებდა ეარა ამ გზაზე ურყევი რწმენით, დღის ახირებათა მიუხედავად“.

რომანტიკოსთა მიერ ჰუმანიტად უნივერ- სალური მოცარტის არასწორ გაგებას თან ახლდა მათი აღტაცებაც დამახინჯებული კომ- პოზიტორით. ეს მით უფრო ადვილად შეიძ- ლებოდა მომხდარიყო, რომ მოცარტს ბევ- რი აქვს მართლაც რომანტიული ადგილი. სავსებით გასაგებია, რომ ისინი აღფრთოვან- ბული იყვნენ განსაკუთრებით Es-dur სიმ- ფონიით, რომელსაც ხშირად უწოდებენ „რო- მანტიულ სიმფონიას“ და რომელსაც შეეფე- რება მოცარტის პოფმანისეული დასასია- თება. რომანტიკოსებმა ის „გედის სიმლე- რად“ მონათლეს, რადგან ესმოდათ (სახელ- დობრ ეს ნაწარმოები მათ მეტნაკლებად ეს- მოდათ), რომ მასში დაფარულია ბევრი ენუგემო ნაღველი, უნუგემო სინანული. g-moll სიმფონიისა კი, პირიქით, რომანტი- კოსებს არაფერი გაეგებოდათ. ბევრია რო- მანტიული „დონ ჟუანში“: იღუმალა წინათ- გრძნობები, დამეული სცენები, სასაფლაო. განსაკუთრებით წინ სწევდა ამ ყველაფერს პოფმანი. ბევრია რომანტიკა „ჯადოსნურ ფლეიტაში“. მოცარტის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებთა ბევრი ადგილი, ზოგან კი — მთელი ნაწილი, ისევე ისმინება, როგორც ვებერის, შუბერტის, შუმანის მუსიკა. ასეა სერენადებსა და დივერტისმენტებში, სავიო- ლინე მუსიკასა და კვარტეტებში. მათი ანა- ლიზისას მოცარტის შემოქმედების გამოკ- ვლეუებში ძალზე ხშირია მითითება ამ თა- ვისებურებაზე. და ეს არის ერთი დამამტკი- ცებელი საბუთი მოცარტის მოწყვეტისა XVIII საუკუნისაგან, რადგან, როგორც პოლ ვალერი აღნიშნავს, „რომანტიკოსები გაცი- ლებით უფრო მეტად ებრძოდნენ XVIII საუკუნეს ვიდრე XVII-ს“. ისინი XVIII საუკუნის მტრები და დამანგრეველები იყ- ნენ. მოცარტის სიმღერა „შედამების განწყო- ბილება“ — წმინდა წყლის რომანტიკა!

რიპარდ ვაგნერი ერთი მხრივ უსაზღვროდ აღტაცებული იყო მოცარტით, მეორე მხრივ კი არასწორად, ტენდენციურად, უწყვეტის საწინააღმდეგოდ წარმოედგინა ის, როგორც ინსტინქტის მუსიკოსი, მოკლებული შეგნე- ბას, აზრს, განათლებას, განურჩევლად ყო- ველ შემხვედრ ლიბრეტოს რომ ეტანებოდა (საიდან მოდის ასეთი ვარაუდები?), ასე ვთქვათ — მუსიკალური პარსიფალი. ეს ვაგ- ნერის ტრაფარეტია: მოცარტი უდიადესია. მაგრამ უთეორიო, უსისტემო, აზრის უქონე- ლი, მე კი, ვაგნერს, ეს ყველაფერი უხვად მაქვს. მის მეშვედე ცამდე აჰყავდა მოცარტი: „არაჩვეულებრივმა გენიალობამ იგი აამღ- ლა ყველა ხელოვნებისა და ყველა საუკუნის ყველა ოსტატზე“. ამის გვერდით კი: ინს- ტინქტი, ინსტინქტი! არაფერი არ ესმოდა, სისულელეებს ამბობდა და წერდაო. ვაგნერს ეს ეპატიება, ის მთელი არსებით იბრძოდა თავისი ცნობილი თეორიისთვის და არ აპი- რებდა ყოფილიყო მკვლევარი მუსიკის ის- ტორიის დარგში, მხოლოდ ცდილობდა შეძ- ლებისდაგვარად განემტკიცებინა თავისი თეორია. მაგრამ რაც ეპატიება ვაგნერს, სრულებით არ ეპატიება მოცარტის მკვლე- ვარ შურიგს, თუმცა კი ეს უკანასკნელი არ არის პროფესიონალი მუსიკოსი.

როდესაც ყველა მოზეზრდა ოტტო იანის სულელურად შექმნილი მზოიანი მოცარტის, უფრო სწორად — ცრუ-მოცარტის სახე, მუსიკალური კრიტიკის ასპარეზზე გამოჩნდ- ნენ მოცარტის განმაქიქებელნი და მათი მხ- ხარობელი იყო შურიგი. გამოვიდა ვიზევასა და სენ-ფუას გამოკვლევა. შურიგმა პოპუ- ლარიზაცია გაუკეთა მას გერმანიაში (ამას შურიგს ვერ დავუკარგავ), ოღონდ დაამახინ- ჟა ის, განსაკუთრებით გამოკვეთა ყველა არახელსაყრელი ადგილი, საერთოდ, მოცე- მული ნაშრომი გამოიყენა მოცარტის გა- საშვებლად. ოტტო იანის წიგნს (ჯერ კიდევ დიდი ხნით ადრე, 1856-1859 წლებში გამო- სულს) შურიგი უდიდესი გააფთრებით და- აცხრა და მთელი ძალით დაუშინა მუშტები იანსაც და მოცარტსაც. მაგრამ აი, წამოვიდა მოცარტიანას ახალი, დღევანდელი ნაკადი — და შურიგი თავს დაესხა მას მთელი თავისი ფელდფებელური თავდაჯერებულობით, უტ- იფრობით, შეუუბოვრობით, მოუხეშაობით, მოათავსა რა თავის წიგნში გამკილავი შენიშ-

ვნები ლტოლნი, ჰერმან კოპენის, აბერტისა და სხვათა წინააღმდეგ.

შურიგის წინაპრებს რაღაც კავშირი ჰქონდათ მოცარტებთან. ის ახსენებს რაღაც მასალებს, რომლებიც ინახებოდა მის პაპასთან. შურიგმა ბევრი უცნობი დოკუმენტი გამოაქვეყნა მოცარტზე. ეს მისი დამსახურებაა. მაგრამ მისი ორტომიანი ნაშრომი — ავჯია, ლვარძლიანი, გონებაჩლუნგი მეშხანის ბოროტი პასკვილია, მით უფრო საშიში, რომ აქა-იქ ის აქებს მოცარტს და ამით ამაღლებს მისი გაუფასურების ეფექტურობას. შურიგის მონაჩმახი უკვე გამოჩნდა კომპოზიტორზე დაწერილი პოპულარული წიგნების ფურცლებზე (მაგალითად, ლა-მარის, კელერის წიგნები). შურიგი დიამეტრალურად უპირისპირდება ფაქტებს, დოკუმენტებს, წერილებს, ამ დროს მან მშვენივრად იცის ფაქტები, დოკუმენტები, ის გამოსცემდა კომპოზიტორის წერილებს და თვით კომპოზიტორზე დაწერილ წერილებს. ის შეგნებულად, ბოროტად ტყუის, განზრახ სერის მოცარტის სახელს. თავისი წიგნის ახალ გამოცემაში (1923) შურიგი თვითონ აღიარებს, რომ ოტტო იანის წინააღმდეგ ბრძოლაში წარმატების მიღწევის მიზნით ის წინასწარ განზრახულად გასცილდა დასაშვებ საზღვრებს (შეგნებულად გადაამლაშა) და ამას უწოდებს „მხედრის უშიშარ გამოქნებას“.

აი ნამდვილი თავხედი! თუმცა თავისი წიგნის უკანასკნელი გამოცემა ოტტო იანთან მიმართებაში რამდენადმე მოაწესრიგა, მაგრამ სამაგიეროდ ბლომად დაახვავა გაბოროტებული შენიშვნები კომპოზიტორის უახლეს მკვლევართა წინააღმდეგ, რადგან თვითმკაყოფილი ფილისტერი ვერ იტანს შედაცებასა თუ დაბრკოლებას თავის გამოჩნტომებსა და ლანძღვა-გინებაში. მთელი წიგნის საფუძვლად რჩება მოცარტის გამუდმებული დისკრედიტაცია. მისი მიზანია, ამბობს აბერტი, „საფუძვლიანად უკუაგდოს ოდინდელი თავყანისცემა გმირებისა“; ლანძღოს სადაც კი შესძლებს, რამდენსაც დაატევს. ამასთან, მის მთავარ თვისებად გვევლინება რაციონალიზმი, ქედმაღალი კაცის ცივი და თვითდაჯერებული ტონი“. ის სრული სიმშვიდით წარმოგვიდგენს ისეთ მტკიცებებს, რომლებსაც თვითონვე ანადგურებს წიგნის სხვა ადგილებში, სადაც ფაქტები და წყაროები მას ძალზე ავიწროებენ. შესავალში შურიგი მო-

ცარტს უტოლებს — არც მეტი, არც ნაკლები — ვატტოს, მაღალი საზოგადოებრივი ყოფის, დღესასწაულებისა და კონტრავერსიულების იდილიკოსს!!! (ლალუამ სმარტლანად დააწყვილა ვატტო რამოსთან¹⁶ — ეს სხვა საქმეა!)

შურიგი ებრძვის მზიურ ჰაბტუკზე შეთხზულ იანის რომანტიულ ლეგენდას და თვითონ კი მიმართავს „მოცარტი — როკოკოს“ გაცილებით უარეს და საზიანო გამონაგონს აწყვილებს რა მოცარტს ვატტოსთან, შურიგის სრული სოლიდარობით ახდენს ვილაკელ ვეიგანდის ციტირებას, რომელიც, სხვათა შორის, ასე ახასიათებს ვატტოს: „მხატვრის გალანტურ დღესასწაულთა გამომხატველი ტილოები ორმაგი ღირსებით არის შემკული: როგორც დამოწმება არაჩვეულებრივ ტალანტისა, რომელიც სამსახურში ედგას სუსტ ტემპერამენტს, და როგორც იმ ეპოქის დოკუმენტები, რომლის ხელოვნება არ იცნობდა დიდ მწუხარებას“. და შემდეგ ამხავავებს მას მოცარტს, ამ უკანასკნელის ყველაზე სასირცხვილო, ყველაზე მყვირალა, „მოცარტი — როკოკოს“ მსგავსი დამახინჯებით. ამავე დროს, თავისი წიგნის სხვა ადგილებში, განსაკუთრებით — მოცარტის შემოქმედების ბოლო პერიოდის სურათის დახატვისას, ფაქტებისა და წყაროების წნევის ქვეშ მყოფი იგივე შურიგი ძალზე ბევრს ლაპარაკობს მის პესიმისმზე, სევდაზე, სიკვდილის ოცნებებზე, პრობლემატიკაზე, ახდენს გეისის ციტირებას მოცარტის დემონურობის თაობაზე, განსაკუთრებით დიდხანს ჩერდება მოცარტის „ორსახოვან ცხოვრებაზე“, უღრმესი შინაგანი სამყაროს დაფარვაზე ცრუ ქარაფშუტობის ნილაბქვეშ ამ ყველაფერზე გველაპარაკება იგივე შურიგი, რითაც ის სრულებით ანადგურებს მისივე წიგნის შესავალ ნაწილში წამოწვეულ გალანტურ სახეს, უაზრო შეპირისპირებას ვატტოსთან და ვეიგანდის მთელ იმ მონაჩმახს, რომელსაც პირველ ფურცლებზე იგი ჩინებულს უწოდებდა. **შურიგი უბრალოდ არაკეთილსინდისიერია.**

პუშკინის ტრაგედიაში წარმოდგენილ სალიერს, საშუალო ტალანტს, გენიოსისადმი სიძულვილის შედეგად სურდა ცოცხალი მოცარტის მოწამვლა, ხოლო შურიგს კი უნდა იდეურად მოწამლოს იგი, მოწამლოს შთამომავლობის ხსოვნაში. ის მუდამ მოცარტის წინააღმდეგია. არქივისკომპოსთან ბრძოლაში

სიმართლე, რა თქმა უნდა, არქივისკოპოსის მხარეზე! რეკვიემის დასასრული, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ზიუსმაიერმა დაწერა! ბუნება, რასაკვირველია, მოცარტს არ ესმოდა! „იდომენევის“ ლიბრეტოსთან დაკავშირებით მამისთვის გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილში მოცარტი მსჯელობს ჰამლეტზე. ამრიგად, შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ მას წაუკითხავს შექსპირი. მაგრამ შექსპირის სხვა ნაწარმოებები მოცარტის წერილებში არ მოიხსენიება, მაშასადამე, არც წაუკითხავს. აი მსჯელობა! განა ბეთჰოვენის წერილებში ყველაფერია ნახსენები, რაც მას წაუკითხავს? არ შეიძლება შურიგმა არ იცოდეს, რომ ზალცბურგში მოცარტები რეგულარულად, ყოველ საღამოს იყვნენ თეატრში და რომ შეიკანადარი დგამდა მაშინ შექსპირისა და ლესინგის ყველაზე ცნობილ ბიესებს. **შურიგი შეგნებულად ტყუის.** შემდეგ: **მოცარტი თავის წერილებში არ ეხებოდა პოლიტიკას.** ესეც დანაშაულია. ბეთჰოვენი კი ეხებოდა თავის წერილებში პოლიტიკას? ახალგაზრდა მოცარტის სრული და თანმიმდევრული მიმოწერა მამასთან შეწყდა მათი კონფლიქტის შემდეგ, ხოლო მისი გვიანდელი წერილები სხვადასხვა პირთან შემთხვევითი ხასიათის იყო, ან ეიდევ — ცოლთან გაგზავნილი კოცნის შემცველი. ვაგნერისა და შურიგის შეხედულება მოცარტზე როგორც აზრსა და შეგნებულობას მოკლებულ, უთაურსა და გაუნათლებელ კაცზე, ვერ უძლებს ფაქტების დაწოლას. ვაგნერს ეს ეპატიება, მაგრამ შურიგი იდეური მომწამვლელია, იდეური სალიერი. **მისი წიგნი მოცარტზე — ბილწი პასკვილია** საჭიროა მისგან თავდაცვა.

შურიგი, რასაკვირველია, ფილის, რომ ღამის დედოფლის კოლორატურები დაწერილია მალამო პოფერის¹⁷ საამებლად, ამ დროს კი ყველა სერიოზული მკვლევარი მივიდა იმის საბოლოო აღიარებამდე, რომ აფექტის ზრდა ამ კოლორატურებში რაღაც ველური შამანური შელოცვებია, როცა ადამიანური სიტყვა კარგავს თავის აზრს. დედოფლის არიის ამ ნაწილში ჩვენ ვხედავთ მოცარტის ერთ-ერთ უდიდეს მიღწევას. შურიგი კი, რა თქმა უნდა, ამ კოლორატურებში ხედავს კომპოზიტორის შეცდომას.

რასაკვირველია, შურიგს, ყველა ფილისტერთან ერთად, სურს დასასრული მოს-

კრას „დონ ჟუანს“. ფილისტერისიმუსი!.. ის, თავის მხრივ, გვეთავაზობს შემდეგ დასასრულს: ქანდაკება გადაიქცევა, დონ ჟუანი და ლეპორელი კი ფაცნაფუცხიანი მირბანს სასაფლაოზე, რათა ნახონ — დგას თუ არა ქანდაკება თავის ადგილზე, თუ არა და — როგორ დაბრუნდება იქ. რა შესაშური ცნობისმოყვარეობაა! სასაფლაოზე მისვლისას ისინი ხედავენ, რომ ქანდაკება ისევ თავის ადგილზეა (მათზე ადრე მიიბრინა), ოღონდ ფოსფორული შუქით არის განათებული (ნათურა არ ჩაუქრია?). მეზობლად მდგარი ეკლესიიდან ისმის სამგლოვიარო გალობა (შუალამისას). დონ ჟუანი წვება მიწაზე და კვდება (ფრიად დროულად კომპოზიტორის, მომღერლისა და პუბლიკისათვის), ლეპორელი დაიჩოქებს და ლოცულობს, ეკლესიიდან კვლავ ისმის სამგლოვიარო გალობა (ნეტუქვამკები მღერიან თუ ანგელოზები?) თენდება. დასასრული. ფარდა. . . ის რჩება მხოლოდ უბნად, ვინ დაწერს მუსიკას ამ საზარელი ადრეუბდისთვის. სხვა გზა არ არის — თვით შურიგს უნდა დაევალოთ. რატომ არ უნდა დაწეროს მან მოცარტზე უკეთესად, თუკი ის ასეთი სულელი, დოყლაპია და გაუნათლებელია?

შურიგი ამტკიცებს, რომ მოცარტი უსწავლელი იყო და არაფერი არ აინტერესებდა, სწორედ ამიტომ აღმოჩნდა სიკვდილის შემდეგ ასეთი საცოდავი ბიბლიოთეკა. მიდი და მოკითხე ბიბლიოთეკა დატაკს, რომელიც პურზე და ყვავზე ცხოვრობს და ხშირად ისიც არა აქვს საკმარი! მაგრამ არ შეიძლება შურიგმა არ იცოდეს, რომ მოცარტი წიგნებს თხოულობდა ბარონესა ვალდშტეტენისგან, რომელსაც დიდი ბიბლიოთეკა ჰქონდა. მანგეიმინდან ის წერდა მამას, რომ ყოველთვის აქვს ჯიბეში წიგნი და კითხულობს ხოლმე, როგორც კი თავისუფალ საათს მოიხილავს. უდიდესი გატაცებითა და აღფრთოვანებით შეუერთდა კომპოზიტორი მასონებს (ეს ჩანს „ჯადოსნურ ფლეიტაშიც“) და თავისი პირადი ხელმძღვანელობით ახალი ლოჟის შექმნასაც ფიქრობდა. მისი გარდაცვალების შემდეგ ორდენმა იგი შეაფასა როგორც თავისი გამოჩენილი და უაღრესად გულმოდგინე წევრი. მოცარტის ოპერებისადმი მიძღვნილ წიგნში დენტი¹⁸ „ჯადოსნურ ფლეიტასთან“ დაკავშირებით წერს, რომ XVIII საუკუნეში მასონობა იყო წყვილიადში გამოსხლეტილი

სინათლის სხივი, „ყველა იდეალისტი მასონი იყო“. მართლაც, იმ პერიოდში გერმანული მასონობა პროგრესულ ძალას წარმოადგენდა (მოგვიანებით ის რეაქციული გახდა). ლეოპოლდ II აკრძალა კიდევ ორდენის არსებობა. გერმანიის ყველა საუკეთესო გონება მასონს ეკუთვნოდა. მერინგი თავის გამოცვლევაში „ლეგენდა ლესინგზე“ ლაპარაკობს გერმანული მასონობის რევოლუციურ როლზე გერმანული ბურჟუაზიის განვითარებაში.

ლეოპოლდ II მიერ მასონობის აკრძალვის შემდეგ მოცარტის გამოსვლა მკვეთრად გამოხატული მასონური ოპერით („ჟადოსნული ფლეიტა“) სერიოზული მოქალაქეობრივი სიმაჟაცის დამადასტურებელი აქტი იყო, ისევე როგორც უწინ — ოპერის დაწერა ავსტრიელთათვის აკრძალული ბომარშეს „ფიგაროს“ ტექსტზე. მოცარტის ვერგამებში ობიექტულები ჭერ კიდევ კომპოზიტორის სიცოცხლეში ადანაშაულებდნენ მას, თითქოს დიდ ყურადღებას არ აქცევდა სხვა კომპოზიტორებს. მოცარტი კი წერდა, რომ არ არსებობს არც ერთი სერიოზული მუსიკოსი, რომელიც თავიდან ბოლომდე რამდენიმეჯერ არ შეესწავლოს მას. სტატიაში „ხელოვნების მოცარტისეული გაგების შესახებ“ ლაუგოფერი საგანგებოდ იბრძვის მოცარტის უმეცრებისა და გონებრივი ჩამორჩენილობის შესახებ ვაგნერის — და შემდეგ შურიანის მიერ გაბერლ — მცდარ შეხედულებათა წინააღმდეგ. მოცარტის ახლო მეგობარი, პრაღის გიმნაზიის მასწავლებელი, ნიჩეკი, უწოდებს მას „განათლებულ ადამიანს“, რომელიც თეორიის დარგშიც დიდი მცოდნე იყო და კულტურულ ერთა მწერლებსაც იცნობდა. როზლიტიც მკვეთრად უარყოფს მოცარტისადმი წაყენებულ ბრალდებას, თითქოს მას არაფერი არ აინტერესებს, გარდა მუსიკისა. 1786 წლის კარნავალზე მოცარტმა, დაარიგა მის მიერ გადაკეთებული 14 ზოროასტრული ფრაგმენტი (სწორედ 1786 წელს გამოვიდა კლეიკერის ზოროასტრზე დაწერილი წიგნის მეორე გამოცემა. მასონებმა ეს შეჰველია, იცოდნენ).

„იდომენეისის“ როლზე მოცარტის პიროვნულ განვითარებაში აბერტი წერს: „ის არის წყალგამყოფი „ჰაბუკ“ და „მომწიფებულ“ მოცარტს შორის. ამ ოპერაში ბობოქრობს ყველა ის მძლავრი შთაბეჭდილება, რომელიც თავს დაატყდა მოცარტს მის:

ცხოვრების უკანასკნელი დიდი არტიკულ მოგზაურობის დროს. მაგრამ ეს უკვე აღარ არის გარეშე ზეგავლენების წინანდელი, ნახევრად გაუცნობიერებელი ადამიანებისა, ჯერად კომპოზიტორი სრულად აღიქვამს მისაკუთარი ინდივიდუალურობის სიმდიდრეს და იმდენად ჰარმონიულად ძალუძს შეურწყას იგი მასთან მოღწეული განსხვავებულ სტილის ელემენტებს, რომ შედეგი თუმცა კი აჩენს ფრანგულ და იტალიურ საფუძველს, მაგრამ იმავე ხარისხში ატარებს საკუთარ გენიის ბეჭედს.“

ამრიგად, არა ინსტიქტი, არამედ შეგნება „იდომენეისის“ შექმნის მომდევნო 1782 წელს მოცარტმა ჩაიფიქრა კომპოზიციის შესახებ თეორიული წიგნის გამოცემა. ის წერდა მამას: „მე ვისურვებდი დამეწერა წიგნი — ბატარა მუსიკალური კრიტიკა მაგალითებით, მაგრამ N. B.: არა ჩემი სახელით“. აბერტი მიუთითებს, რომ „როგორც საკუთარი, ისე მის გარშემო მყოფთა შემოქმედება აიძულებდა მოცარტს განსაკუთრებით დაძაბულად ეფიქრა... იგი იცავდა იმ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვით შემოქმედი უნდა იცნობდეს თავისი დროის ყველა მიმართულებას“.

მთლიანად ეწინააღმდეგება ფაქტებს ვაგნერის მტკიცება, თითქოს მოცარტი ყოველგვარი არჩევანის გარეშე, „უდარდელი განურჩევლობით“ იღებდა პირველსავე შემხვედრ ლიბრეტოს, რომელსაც მას თავაზობდნენ. ეს იმდენად სცილდება სინამდვილის ფარგლებს, რომ თვითონ ვაგნერს აყენებს რაღაც სულელურ მდგომარეობაში, სხვები კი, აზრნაკლებობით გამორჩეულნი, მის კვალდაკვალ იმეორებენ ამ სისულელეს. პაუმგარტნერი სამართლიანად შენიშნავს, რომ სწორედ ეს მსჯელობა, რომელსაც არავითარი საფუძველი არ გააჩნია, მაგრამ, სამწუხაროდ, ძალზე ხშირად იმეორებენ უზიარებელნი, — სწორედ ის ამტკიცებს თუ რა რიგ დაშორდა ვაგნერი მოცარტის ესთეტიკას. **ვაგნერის მტკიცება — აშკარა აბსურდია.** „ფიგაროს“ პერიოდში მოცარტი წერდა, რომ გადასინჯა ასი ლიბრეტო მაინც, მაგრამ არც ერთი არ აღმოჩნდა დამაკმაყოფილებელი. იმავე დროს, შუალედში „სერალიდან გატაცებასა“ და „ფიგაროს“ შორის, კომპოზიტორმა დაიწყო ორი ოპერის — „ქაიროელი ბატისა“ და „მოტყუებული მეუღლის“ — წერა, ორივესთვის დაწერა რამდენიმე ბრწყინვალე ნომერი და შემდეგ ორივე

მიადლო, რადგან სიუჟეტებმა არ დააკმაყოფილა. ლერტი წერს: „ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ მოცარტს, რომელმაც ვაგნერზე ასი წლით ადრე შექმნა ხელოვნების სინთეზური ნაწარმოები, სინთეზური იმ თვალსაზრისით, როგორც მას იმ დროში განიხილავდნენ ოპერის თეორეტიკოსები, ხოლო პრაქტიკაში კი დაამკვიდრეს გლუკმა და თვით მოცარტმა. გლუკი ჩვენთვის არის ახალი სტილიზებული თეატრის მამა, მოცარტი კი — ახალი რეალისტური მუსიკალური თეატრის შემოქმედი“.

მსგავს შეხედულებას გამოთქვამს აბერტი: „რაც შეეხება მისი ოპერების პოეტურ მხარეს... მოცარტი არა თუ საფუძვლიანად ფიქრობდა ყველა მნიშვნელოვან საკითხზე, არამედ გამჭრიახობითა და განსჯის სიღრმით უსასრულოდ აღემატებოდა იმ დროის ლიბრეტისტთა უმეტესობას“.

უაღრესად საინტერესოა მოცარტის მიმოწერა მაშასთან აბატი ვარესკოს მიერ ზალცბურგში „ილომენეისის“ ლიბრეტოს წერის პერიოდში: უამრავი მახვილგონივრული შენიშვნა დრამის მსვლელობასთან დაკავშირებით! ილომენეისი ბრუნდება თავის სამეფოში (კუნძულ კრიტზე) ტროას აღების შემდეგ. ქარიშხლის დროს იგი ძლივს გადაურჩება დაღუპვას, — ყველაზე უფრო კრიტიკულ მომენტში ის პირდება პოსეიდონს, რომ მსხვერპლად შესწირავს პირველივე ცოცხალ არსებას, რომელსაც შეხვდება მიწაზე გადმოსვლის შემდეგ (აქ ბრწყინვალე ორმაგე გუნდია: სცენის გადამბა — გემებზე მყოფი მელვადურები, სცენაზე — სანაპიროზე გამოსული ხალხი). პირველი, ვისაც ის მიწაზე ხვდება, არის საკუთარი ვაჟი იდამანტი — სწორედ აქ იკრება დრამის კვანძი. თავდაპირველად ვარესკოს ტექსტში ილომენეისი ქარიშხლის შემდეგ მარტო სეირნობდა ნაპირზე და მეფეობდა არიას. მოცარტი აღწვდითა: მივს თან ახლდნენ გენერლები, აღმირალები, ამაღა, ქარიშხალი ჩაცხრა, ილომენეისი არ იყო გემზე მარტო: — სად გაქ, რა ამაღა? აუცილებელია, რომ მაყურებელმა დაინახოს თუ როგორ შემოდის გემი; ილომენეისი ამლითურთ გადმოდის ნაპირზე და მხოლოდ შემდეგ ეუბნება დაახლოებულთ, რომ უკიდურესად აღზნებულ მდგომარეობაშია და სურს ცოტა ხნით მარტო დარჩეს თავისთავთან და ამჯერად უკვე მარტოკა მიდის. მოცარტის ყველა მოთხოვნა არ შეს-

რულებულა, მაგრამ საერთოდ მან უაქტიურესი ზემოქმედება მოახდინა ლიბრეტოს შედგენაზე.

ამ წერილებში გვხვდება უამრავი შენიშვნა, ხშირად ცალკეულ სიტყვებსაც რომ უტირკიტებს. მაგალითად, «vieni rinvirori» (მოდო ძალების მოსამარგებლად). — არ ვარგა, ამბობს მოცარტი, მეტისმეტად ბევრი ი არის, კარგად არ იედერებს. ის გამუდმებით ითხოვდა სეკო-რეჩიტატივების შემოკლებას და ამასთან დაკავშირებით მთელ მიმოწერას აწარმოებდა მამასთან; ითხოვდა, რომ შეემოკლებინათ ორაკულის წინასწარმეტყველებაც — ის უცილობლად მოკლე უნდა იყოს. მოცარტმა ისე შეცვალა აბატი ვარესკოს თავდაპირველი ჩანაფიქრი, რომ ბოლოს ამ უქანასკნელს უნდოდა ცალკე გამოეცა „ილომენეისის“ საკუთარი ლიბრეტო, რათა პუბლიკას დაენახა, რომ ქვა ქვაზე არ დარჩა მისგან.

ოპერისთვის „გატაცება სერალიდან“ მოცარტმა დაავალა ლიბრეტისტ სტეფენს — მისი მითითებებით გადაეკეთებინა ბრეტცნერის უკვე არსებული ტექსტი და მუდმივად ხელმძღვანელობდა მის მუშაობას.

უმთავრესი მოცარტისათვის იყო მოქმედების გადატანა დილოგებიდან მუსიკაში (ანსამბლებში, დუეტებში, არიებშიც კი). სწორედ აქ მტვანდება ოპერის მოცარტისეული კონცეფცია, რომელმაც სრულ განვითარებას მომდევნო ოპერაში მიაღწია. ეს იყო სისტემა, ცნობილი ისევე ფართოდ, როგორც მოგვიანებით — ვაგნერის სისტემა. ამჟამად იწყებენ მასთან დაბრუნებას, — მისი ღირსებები უფრო და უფრო აშკარა ხდება.

მოცარტამდელ ხანაში მოქმედება მიმდინარეობდა სეკო-რეჩიტატივებში. ამ დროს პუბლიკა თავისუფლად ლაპარაკობდა; ლოკებში ჰამდნენ, სვამდნენ, თამაშობდნენ ბანქოს. მოქმედებას სეკო-რეჩიტატივებშიც კლიდა არიები, რომელთა ტექსტი გამოხატავდა რომელიმე აფექტს ან შეიცვალა სენტენციებს, — მათი მიზანი იყო ლამაზი მეფერის დემონსტრირება. მაყურებლები შეწყვეტდნენ ჰამას, საუბარსა თუ ბანქოს თამაშს, უსმენდნენ რომელიმე ცნობილ კასტრატს, უკრავდნენ ტაშს, შემდეგ კვლავ უბრუნდებოდნენ ბანქოსა და ლაპარაკს.

მოცარტმა მოქმედება გადაიტანა მუსიკაში ანუ ინტროდუქციაში („დონ ჟუანის“ დასაწყისი!), ანსამბლებში, განსაკუთრებით —

ფინალებში და, ნაწილობრივ, არიებში, საერთოდ, მოცარტის არიები ორნაირია: 1. ფსიქოლოგიური ჩაღრმავების არიები, გარდუვალად აუცილებელი ინდივიდუალობებისა და მათი უღრმესი განცდების გამოსახატავად; 2. მოქმედების არიები, მაგალითად, დონ ჟუანის არია გლუხებთან. სეკო-რეჩიტატივი მოცარტმა შემოინახა მეორეხარისხოვანი დიალოგებისთვის, აგრეთვე, დაძაბულობის პერიოდულად აუცილებელი შესუსტებისთვის, მაგრამ მისი სეკო-რეჩიტატივები შინაარსიანი და ღრმად ინდივიდუალებულია. მომდევნო ეპოქის ოპერებში სეკო-რეჩიტატივების გაქრობა ნიშნავდა მუსიკალური სცენის საშუალებათა არსენალის გაღარიბებას. გაქრა მხატვრული გამოსახვის ერთ-ერთი უნატიფესი საშუალება. XIX საუკუნეში სეკო-რეჩიტატივის უბრალო დიალოგი შეცვლა — თვით „ფიგაროსა“ და „დონ ჟუანშიც“ კი — იყო სასტიკი ვანდალობა, საშინელი გაუგებრობის ჩვენება, რადგან მოცარტის სეკო-რეჩიტატივები ღრმად ეფექტური, დრამატული და მუსიკალურია, მათი ინდივიდუალებუბა — განსაკუთრებით დახვეწილი. ელვირას, ანას, დონ ჟუანის, ლეპორლოს, ცერლინას, მაზეტოს, ოტავიოს სეკო-რეჩიტატივები ღრმად განსხვავდება ერთმანეთისგან და ღრმად ხასიათურია. სეკოს ინტონაციებში უხვად (და ერთობ ინტენსიურად) არის მოცემული თითოეულის ხასიათი, რაც მუსიკალური დრამის სავსებით აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. მხოლოდ დიდად შეზღუდულ ადამიანებს შეეძლოთ მათი უბრალო დიალოგების შეცვლა. ასეთი რეჩიტატივების ზემოქმედება კონტრასტის მეშვეობით ძალზე ძლიერია. ასე მაგალითად, სეკო სასაფლაოზე და ქვის კომანდორის სიტყვები სასულეებთან ერთად სცენის გადაღმა — უძლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენს.

მთლიანობაში მოცარტის მუსიკალური დრამის კონსტრუქცია არაჩვეულებრივად მოქნილი, რთული და მრავალმხრივია, იტევს რათვისთავში სწრაფად მიმდინარე მოქმედებებსაც, პიროვნებათა კონტრასტსაც, ხასიათების უღრეს სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებასაც. ორკესტრი ბოლომდე ამბობს იმას, რასაც არ ამბობს ხმა, ზოგჯერ ააშკარავებს მოლაპარაკის თვალთმაქცობას, ყველაზე ხშირად კი — ამღერებული ხმის მიღმა წარმოაჩენს სულიერი ცხოვრების სიღრ-

მეს; არ არის ლაიტმოტივები (სხვათა შორის, დღეს მათ საერთოდ ზურგს აქცევენ), მაგრამ როდესაც შემსრულებლის ხსოვნაში ამოტივტივდება რაიმე, რაც ადრე იყო ნათქვამი, — ორკესტრში გაისმის მოგონება — იმავე ოპერის წინა ადგილის შესატყვისი მუსიკალური ნაგლეჯი. ხშირად ორკესტრი ხატავს ვითარებას, გარემომცველ სამყაროს, მემფუსს, მშვენიერ დღეს, ქარიზხალს და ა. შ. სიმწიფის პერიოდის ვაგნერთან, „მეისტერზინგერების“ გამოკლებით, ვხედავთ ყოფიერების ოკეანეს, ყოველივე ინდივიდუალური ძირება შობენაჰუერში, ნეობუდოზმში, პანთეონში, საყოველთაო არსობაში, მსგავსად ინდური ვედებისა... მოცარტის სცენაზე კი ყველაფრის ცენტრში მოქცეულა ცოცხალი ადამიანი, მისი მუდმივი რეალიზმით, მისი უცვლელი სულიერი სიმართლითა და ხასიათების მრავალფეროვნებით. „მეისტერზინგერებში“ კი ჩაღრმავებით გახსნილია მხოლოდ პანს ზაკი, მაგრამ ვაგნერი ხელფეხშეკრულია თავისი სისტემით და არ ძალუძს სრულად ვაშლოს გმირის ანალიზი. „ხოვან-შინანში“ (რომელიც გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე „ბორის გოდუნოვი“) ფსიქოლოგიური რეალიზმი დაჩრდილულია ისტორიულობით. ეს არ არის მოცარტის გაშიშვლებული ფსიქიკა, სიღრმეთა მწვედომი ანალიზი. მუსორგსკის სხვა ოპერებზე ლაპარაკიც არ ღირს.

მოცარტი ყველაზე ნაკლებ თეატრალური მუსიკის ყველა დრამატურგათა შორის, ის რეალისტია მთელი არსებით. არ არსებობს წიგნი მოცარტზე, — ჰოფმანიდან მოყოლებული, — რომელიც ამას არ აღიარებდეს. მოცარტის თეორია: „პოეზია — მორჩილ ქალწული მუსიკისა“ (ღრმა, მშვენიერი გამო-ნათქვამი, რომლიდანაც გამომდინარეობს, რომ სიტყვიერი ქსოვილი აღმოცენდება დრამის მუსიკალური კონცეფციიდან) და მოცარტის სისტემა დაწვრილებით აქვს გარჩეული აბერტს. კომპოზიტორი ახლოს უნდა იქნობდეს თეატრს, მას ეკუთვნის თეატრალური კონცეფცია, რომლის განსახორციელებლად ლიბრეტისტია მოხმობილი.

პაულ ბეკერი, ვაგნერის ესთეტიკის მთავარ დებულებათა ანალიზისას, სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მუსიკიდან პოეზიის წარმოქმნის კონცეფცია, არსებითად, ვაგნერისეულია. ნიცშეს ძირითადი ფორმულა: „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“, ანუ

მუსიკალურ-დრამატული ხედვა, როგორც პირველადი განცდა, — მთლიანად მიესადაგება ვაგნერს. ის ატყუებდა თავისთავს, თუკი ფიქრობდა, რომ თავდაპირველად სიტყვებს თხზავს და შემდეგ — მუსიკას. ის ქმნიდა ტექსტს უკვე მასში არსებული მუსიკალურ-დრამატული კონცეფციით, რომელიც წარმოადგენს მისი მხატვრული ცხოვრების წყაროს. ვაგნერის პოეზია, ფილოსოფია, ეთიკა, მსოფლმხედველობა, ერთი სიტყვით; ყველაფერი „არის მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკა, მუსიკა, რომელიც არ იქცა მატერიალურ ხმოვანებად, მაგრამ, ეკვი არ არის. მისკენ მიდის“.

მე ვცადე წამეკითხა „ტრისტანის“ ტექსტს მუსიკის გაუხსენებლად: — უღიმღამო, წყალ-წყალა, მისაწყენი ლექსები ფილოსოფიური პრეტენზიებით. (პრიმიტიულად გართიმული სიტყვები: „არსად ნახული“ და „უშოდ-ლესი სიხარული“). რასაკვირველია, ისე კი არ იყო საქმე, რომ ვაგნერმა წლობით ატარა ეს უცხვირპირო ლექსები და ბოლოს მათთვის მუსიკა დაწერა, არამედ მასში იხადებოდა და წლობის მანძილზე ინახებოდა მუსიკალურ-დრამატული კონცეფცია, შემდეგ კი ან უკანასკნელისთვის იქმნებოდა ტექსტი, როგორც სარჩული. სწორედ ეს არის „პოეზია — მორჩილი ქალწული მუსიკისა“, მოცარტის უმშვენიერესი ფორმულა.

ლერტი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მოცარტი, როგორც დრამატურგი, მუსიკალურად აზროვნებდა. „გატაცების“ ლიბრეტოს დამუშავებისას იგი მიუთითებდა სტეფანის, რომ ამა და ამ ადგილას უნდა იყოს ესა და ეს არია. თავის ერთ წერილში მოცარტი წერდა: „არია მთლიანად გადაეცი ბ. სტეფანის, — ამით მთავარი მუსიკალური ამოცანა უკვე მზად იყო, ისე, რომ სტეფანის ერთ სიტყვაც არ სცოდნოდა არიიდან“. ლექსები ოსმინის როლისათვის, როგორც მოცარტი წერდა, „არცთუ საუკეთესოა, მაგრამ ისინი სავსებით ესადაგებიან ჩემს მუსიკალურ აზრებს, რომლებიც კარგა ხნით აღრე მიფა-თურებდნენ თავში“.

ლიბრეტოს დამუშავებისას მოცარტი აკრიტიკებდა ცალკეულ სიტყვებს. მაგალითად, ბელმონტეს არიაში თავდაპირველად ნათქვამი იყო: „მწუხარება განისვენებს ჩემს მკერდში“. მოცარტმა შეცვლა მოითხოვა, რადგან „მწუხარება არ შეიძლება „განისვენებდეს“. ყველა მთავარ ლიბრეტოში მოცარტმა შეი-

ტანა სიმბოლიკა: „მის ძირითად ნაწარმოებთა ყველა ტექსტი შეიცავს მუსიკალურ-დრამატულ სიმბოლოს, როგორც ყველა პოეტური ტექსტის მთავარ პიროვნას... ის; რომ ეს სიმბოლიკა ყველგან და ყოველთვის დაფარულია და ოდნავ გამოჩნდება მხოლოდ „ჯადოსნურ ფლეიტაში“, აყენებს მოცარტს გოეთესა და შექსპირის გვერდით. სიმბოლიკა ხიდს მის მუსიკალურ თეატრს ესოდენ მუსიკალურს, რადგან მთელი მუსიკა... სიმბოლურია. თუ ლერტი ამბობს „სიმბოლიკა“, მე ვინმარ გამოთქმის სხვა სახეს და ვიტყვი: „ღრმა იდეური შინაარსი“, „მუსიკალური აზრი“, „მუსიკალური სახის იდეური მნიშვნელობა“.

ფილისტერები განსაკუთრებულად კიცხვენ მოცარტის წერილებს, რადგან ისინი ისე არ არიან დაწერილი, როგორც გერმანელი ჩინოვნიკები წერენ. ისინი შთამომავლებისთვის არ დაწერილა და მათში ჭარბობს უმსუბუქესი და ზმირად უხეში ხუმრობა. მოცარტი გულმოდგინედ ფარავს თავის შინაგან ცხოვრებას, როგორც ტიუტჩევი ამბობს: „გაჩუმდი, დაიმაღლე და დაფარე შენი საუკეთესო ოცნებები“. მისი წერილები — შენიღბვაა, სადაც კვამლის საბურვლის როლს თამაშობს უამრავი სამხრეთგერმანული ხალხური ხუმრობა. ეს არის ძველი ხალხური სტიქია, საიდანაც იშვენენ მოცარტები. გერმანელი მეზიანი კი ფიქრობს, რომ მუსიკის საიდუმლო მრჩეველი ყოველთვის მხოლოდ მაღალ მატერიებზე უნდა მსჯელობდეს, საზეიმოდ და ზვიადად. მოცარტის წერილებში ყველაფერი პირიქით არის. ამიტომ ჭკუამოკლენი ასკენიან, რომ გენია უმეცარში ჩასახლდა: თავის წიგნში „System der Ästhetik“ ერნსტ ნეიმანი ამბობს: „მოცარტი თავის წერილებში წარმოგვიდგება ძალზე ქარაფშუტა, წვრილმან და ზედაპირულ ნატურად. ამ წერილების კითხვისას. შეუძლებელია აირიდო შთაბეჭდილება, რომ დიდი ტალანტი ბუნებამ პატარა და უმსგავს ადამიანს უბოძა“.

რა დაუდევარია ბუნება! დასანანია, რომ პრუსიელ ჩინოვნიკებს ვერ დაუმორჩილებ მას. თვით შურიგი საზეიმოდ და მედიდურად აცხადებს, რომ მოცარტის წერილების გართიმული ოინბაზობა აუტანელია ესთეტიკისთვის. ეს რა ესთეტი გვყოლია! იმავე წერილებზე დიამეტრალურად საპირისპირო გამოძახილს ვპოულობთ ლეიტცმანთან. იგი

ლაპარაკობს მოცარტის „სიცოცხლით მფეთქავ“ წერილებზე: „ყოველი, ვინც პირველად ხვდება მათ, რაც უფრო დიდხანს, უფრო ღრმად, მეტი და მეტი სიამოვნებით იძირება ამ მოცარტი დოკუმენტების ხიბლში, რომლებიც ეკუთვნის ყველა დროის ერთ-ერთ უდიდეს მხატვრულ ნატიურას, — მით მეტად განიცდის ამ საუცხოო ადამიანის ძლევაში-სილებას. ამ წერილებში იგი ჩვენს წინაშე იხსნება და გველაპარაკება. შთაბეჭდილებები, რომლებსაც მკითხველი იღებს, მიეკუთვნება უმაღლეს სიამოვნებებს; ასეთი გრძნობები ჩვენთვის, ცოცხალთათვის, აღმოცენდებიან წარსულის დიდ პიროვნებებთან შეხებისას“.

ოდნავ განსხვავებული გამოძახილი იმავე საგანზე: ახლახანს გამოიცა მოცარტის წერილების ფრანგული თარგმანი; ფრანგები ცოცხალი ხალხია და მე გაზეთებში ვნახე, რომ მოცარტის წერილებმა მათში უდიდეს ადფროთვანება გამოიწვია. ეს მით უფრო საყურადღებოა, რომ მოცარტის წერილებში ძალზე ძლიერია სამხრეთგერმანული ხალხური სტიქია და მის ხუმრობას ხშირად დაჰკრავს ხელოსნურ-ქარგლური სურნელი, რომლის წიაღიდანაც გამოვიდა მისი ოჯახი.

გერმანელი ესთეტიკის პროფესორი ცხვირს იბზუებს, ფრანგები კი ალტაცებაში არიან. აი მოცარტის ხუმრობის ერთი მაგალითი: როდესაც არქიეპისკოპოსმა თავისთან მოიყვანა კასტრათი ჩეკარელი, მოცარტმა, რომელიც ვერ იტანდა კასტრატებს, მისი სახლის მეგობარს, აბატ ბულინგერს, მიუწერა: „ჩემთვის სრულებით არ არის საწყენი, რომ შესაძლებელია ვენიდან აქ გამოიყვანონ მეტასტაზიო¹⁹ ან, ყოველ შემთხვევაში, გამოაცხოვინონ მას რამდენიმე ღუფინი ოპერა, სადაც პრიმადონა და მისი პირველი საყვარელი არასოდეს ხვდებიან ერთმანეთს. აზგვარად, კასტრატს შეეძლება ერთიღამაც დროს ითამაშოს ორივე პარტიორის როლი, ამით პიესა უფრო საინტერესო გახდება: აღფრთოვანებას გამოიწვევს ორივეს სათნოება, რომელიც ისე შორს მიდის, რომ ისინი მთელის გულმოდგინებით გაურბიან საუბარს მაყურებელთა თანდასწრებით. აი თქვენ აზრი ჭეშმარიტი პატრიოტისა!“

მე მგონი, ეს ძალზე თავშესაქცევი სატირაა. ასეთივე იყო მოცარტის ხუმრობა ცხოვრებაშიც. მაგალითად, როდესაც ის მასკარადზე „ზოროასტრის ფრაგმენტებს“ არიგებდა, ეს ფრაგმენტები შეიცავდა ასეთ ხუმ-

რობებს: „თუ შენ ღარიბი და სულელი ხარ — კანონიკი გახდი. თუ შენ მდიდარი და სულელი ხარ — არენდატორი გახდი; თუ შენ წარჩინებული ხარ, მაგრამ ღარიბი სულელი, — გახდი ის, ვინც შეგიძლია რომ გახდე პურის ფულის საშოვნელად. მაგრამ თუ შენ წარჩინებული და მდიდარი სულელი ხარ — რაც გინდა ის გახდი, ოღონდ, ძან გთხოვ, არა ჭკვიანი ადამიანი“. სულაც არ არის უკბილო. ლაუგოფერი წერს: „მოცარტის წერილები წარმოადგენს ადამიანურ-კეთილშობილების დოკუმენტებს და, როგორც ასეთებს, ყოველთვის მოაქვთ ჭეშმარიტი სიამოვნება“.

პაულ ბეკერი მოცარტის წერილებში ხედავს „ბუნებისა და ადამიანის სრულ იგივეობას“. მერსმანი, რომელიც სამართლიანად ხედავს მოცარტის ოპერებში შეუდარებელ ფსიქოლოგიურ რეალიზმს, მის წერილებშიც აღნიშნავს უჩვეულო გამჭირაობას ადამიანებთან მიმართებაში: „თავისი მხერტი ის გულისგულამდე სწვდება მათ. ეს ჩანს მისი ცხოვრების ყველა პერიოდს წერილებიდან. მოცარტის კალმით მოხაზული ადამიანთა პორტრეტები იყო ამომწურავად სწორი და მკვეთრად მამხილებელი. ხშირად ისინი ძირეულად უპირისპირდებოდნენ მამის შეხედულებას. მოცარტის რამდენიმე ნიშანში ამოღებული სიტყვა ადამიანის მთელ ბუნებას გარემოცავს. დაკვირვებულობის ეს ხარისხი სრულყოფილებას აღწევს ფიგაროსა და დონ ჟუანის არიების შესავალ ნაწილში“. წერილებიდან არიებისკენ! მეთოდი სწორია. იმავე საგანზე დაწვრილებით წერს აბერტიც.

ყველაზე მეტად თავშეკავებულ ბიოგრაფებს აზინებთ ახალგაზრდა მოცარტის წერილები თავის ბიძაშვილთან — აუგუსტურგელი წიგნის მკაზმავის ქალიშვილთან. ეს არის ნამდვილი ხელოსან-ქარგლის წერილები უკვე ბოლომდე აწყვეტილი ხუმრობებით. ეს გერმანული ხალხური სტიქიაა. ხშირად ლაპარაკობენ, რომ მოცარტში თანაარსებობდნენ ტამინო და სამხრეთგერმანელი სახალხო ხუმარა პაპაგენო. მოცარტის ამ წერილებზე აბერტი ამბობს, რომ „ისინი სრულებით განცალკევებულად დგანან მათ მსგავსთა შორის“. ბერლინური „მოცარტის საზოგადოების“ „მოამბის“ დამაარსებელს, ენესს, მოცარტის ამ წერილების დაწვავი კი უნდოდა შეხეთ გამძვინვარებულ ფილისტერს! განა ასე

არ ხუმრობდნენ მოცარტის წინაპრები, აუტსბურგელი ქვისმთლელები! ამაში ჩანს მოცარტის მოუწყვეტლობა ხალხური ოკეანისგან. რამოდენიმე ასწლეულის განმავლობაში მოცარტის წინაპრები აუტსბურგელი ქვისმთლელები იყვნენ. მხოლოდ მისი ბაბუა გახდა წიგნის მკაზმავი. ამ უკანასკნელის უფროსი ვაჟიშვილი (მოცარტის მამა) მუსიკისკენ მიიქცა და ზალცბურგში დასახლდა, სხვა ვაჟებმა კი მამის საქმე განაგრძეს. აუტსბურგში ახლაც არიან მოცარტის გვარის მკაზმავები. მოცარტის თვითნასწავლი მამა დიდად ამყობდა თავისი განათლებით. დედა უბრალო ქალი იყო, მთლად უმნიშვნელო ზალცბურგელი ნახევრადგლეხი ჩინოვნიკისა და გლეხი ქალის შვილი. იგი ლაპარაკობდა ზალცბურგელ ხალხურ დიალექტზე. ასე რომ. ხალხური ნაკადები მძლავრად ხშიანებდა მოცარტში და თავისი ხორცშესხმა ჰპოვა პაპაგენოს მთლანე ქუმობებში, როდესაც კომპოზიტორმა მისივე დარად ხალხის წიაღიდან გამოსულ მეგობართან და მასონ მძასთან, შიკანედერთან ერთად დაწერა „ჯადოსნური ფლეიტის“ ტექსტი. სწორედ პაპაგენომ, ხალხურმა ფიგურამ, გერმანელი ხალხის ხორცი ხორცთაგანმა, განუთქვა სახელი მოცარტს XVIII საუკუნის მიწურულს, როცა „დონ ჟუანი“ უკვე დავიწყებული იყო. როცა შიკანდერი (რომელსაც მოცარტმა „არამზადა“ უწოდა) „ჯადოსნური ფლეიტის“ ხარჯზე გამდიდრდა, თავის მეგობარი მოცარტი კი სიღარიბეში დატოვა, — ამ ოპერის შემოსავლით მან ააშენა ახალი თეატრი **პაპაგენოს ფიგურით ფრონტონზე!**

მაგრამ მოცარტის წერილებს, ისევე როგორც ყველა მის ხუმრობას, გამობტომასა თუ უცნაურობას, სხვა მნიშვნელობაც ჰქონდა: ახირებულობათა მიღმა იგი ფრავდა თავის სიღრმისეულ **მეს**. ეს უკანასკნელი მხოლოდ მუსიკაში იხსნებოდა. ამ შემთხვევაში შურივი მართალია, როცა ამბობს, რომ „ვოლფგანგ ამაღეი ერთ-ერთი ყველაზე მარტონელა კაცია იმათგან, ვისაც ოდესმე უცხოვრია დედამიწაზე.“ შურივი სხვა მკვლევართა მსგავსად, გაძლიერებულ აქცენტს აკეთებს კომპოზიტორის „ორმაგ ცხოვრებაზე“. ჯერ კიდევ ახალგაზრდობის დროინდელ წერილებში მოცარტი მალავს თავის სიღრმისეულ მეს. სწორად ლაპარაკობს მერსმანი: „მოცარტის წერილები გვიჩვენებენ გზას მისკენ, ოღონდ — გარკვეულ საზღ-

ვრამდე. ალბათ ეს გზა სწორხაზოვანია უფროდ მოცარტისადმი გაგზავნილ წერილებშიც, სადაც ნახსენები გზა განუწყვეტელი მთლიანად, თვით ყველაზე მცირე წყნებაშიც. მაგრამ შემდგომში გულწრფელობა წყდება და მის ადვილს იკავეებს ნიღაბი, დამცველი და შეუღწეველი. ეს ნიღაბი არასოდეს აღარ იხსნება.“

არსებობს ორი მოცარტი: გარეგნული და შინაგანი. გარეგანი — ეს არის ახირებები, ეს არის წერილების ოინზაზობა, — თვით მამისთვის განკუთვნილი წერილებისაც კი; ყველა ჭურის უწმამურობა. შინაგანი მოცარტი — დაფარულია. უღრმესი მის მუსიკაში არის პრობლემატიკა, სამყაროსა და შინაგანი ცხოვრების გამოცანა... არავინ არ წასულა ასე შორს ამ გზაზე. აბერტი წერს მოცარტის ამოუხსნელობაზე: „ფორმულა ჯერ არ მოძებნილა“, ამბობს იგი. მოცარტზე დაწერილი მთელი ლიტერატურა გაპყვირის მის „ორმაგ ცხოვრებაზე“ და სეპარტიანანადაც გაპყვირის: ეს ერთ-ერთი უარსებობითესი ფენომენია მოცარტის პიროვნებაში, შემწინეული ჯერ კიდევ ულიბიშევის მიერ. გეისიკ კარგად შენიშნავს: „ყველაზე ღრმად დაფარულს ის არ აჩენდა... მისი ვახსნილი ბუნების მიუხედავად, მოცარტი მარტოდ-მარტო იყო საკუთარ თავთან შინაგან ბრძოლაში... მოცარტი — დემონური ნატურაა და ამ დემონური ბუნების გზება-მიდრეკილებათა კვალი მის ნაწარმოებებში იმდენად დიდია, რომ გაცემა გაპყრობს: ამ საკითხზე მთელი მისი სიგრძე-სიგანით რატომ აქამომდე არავის არაფერი უთქვამს...“

მისი „მეს“ იღუმალებას შეესატყვისება იღუმალება მისი შემოქმედების: ამ უკანასკნელშიც იგრძნობა მეორე ბუნება, დაფარული სიღრმე, რომელიც მხოლოდ თანდათანობით იხსნება, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ, — სულ მეტად, ოღონდ არა ბოლომდე.

თავის წიგნში „რუსული ისტორია შედარებით-ისტორიულ შექმნე“, როკოვი საინტერესოდ ახასიათებს ლეონარდო და ვინჩის ჯოკონდას: „ამ სურათზე გამოსახულია ახალგაზრდა ქალი ბაგეებზე ღიმილით თუ ღიმილის მსგავსი რაღაც უჩვეულო გამომეტყველებით, — უფრო ამ უკანასკნელით. მაგრამ ეს სახე არ გამოხატავს არც სიხარულს და არც მზიარულებას: ამ ვასაოცარ პორტრეტში იგრძნობა რაღაც ნაზი, ღრმა და, ამავე დროს, ხორციელი და ვნებიანი. არიან ასეთი

ქალები: უმწიკვლონი და, იმავდროულად, ბაკები. სწორედ რომ მოცარტის მუსიკა! რალაც უნაზესი, უღრმესი და თან — ვნებიანი და ხორციელი; უმანკობაც და ორგანისტულობაც; — სწორედ რომ მოცარტი! მთელი ლეონარდო განწონილია კოსმიურობით და იდუმალებით, ეს ფაქტი აღორძინების ტიტანს უმჭირროვსად ანათესავებს მოცარტთან. ა. ნ. ტრასაოვის სტატიაში ლეონარდო და ვინჩის შესახებ, ასე ხასიათდება ჯოკონდა: „მქრქალი სახე გამოიყურება მსუბუქი ნისლიდან. წარბები იმდროინდელი ჩვეულების მიხედვით ხელოვნურად არის მოშორებული. მოყავისფრო თვალების მზერა ორგვარ შთაბეჭდილებას ახდენს: ის უბიწოცა და მაცთუნებელიც, მისგან ასხივებს მოთენთილობა და ირონია, ცბიერება და მომხიბვლელობა... ბაგეზე მიუწვდომელი ღიმილი დასთამაშებს.“ (მოცარტი და მისი მუსიკა!). „უახლესი დროის მეცნიერები პოულობენ მასში (ჯოკონდაში) ბერძნების განსუღიერებული ვნებების, რომაელთა ავხორობის, შუა საუკუნეთა მისტიციზმის, სულიერი მალაღმურდოვნობისა და მეოცნებე ტრფიალების უცნაურ შეხამებას. ისინი შეიგრძნობენ მასში მრავალზე მრავალ საუკუნეთა ხორცშესხმას, მარადმედინი სიცოცხლის განსახიერებას.“ ჯოკონდაზე თქმული ყოველი სიტყვა კი თითქოს მოცარტის მუსიკაზე ლაპარაკობს, მის გულისგულში ხვდება.

გენიალურად არის დაკერილი მოცარტის დემონიურობა პუშკინის ტრაგედიის იმ ნაწილში, სადაც აღწერილია თუ რა დაუკრამან საღიერისათვის. მსუბუქი, სასიამოვნო საუბარი და უცებ — სამარისეული ჩვენება. ლიტერატურაში მოხსენიებულია იმის შესახებ, რომ ბეთჰოვენი ერთდროულად წერდა სხვადასხვა განწყობილების მქონე სხვადასხვა ნაწარმოებს. ამას მოცარტთან არავითარ საერთო არა აქვს. მისი პრობლემატიკა არც იმაშია, რაზეც მიგვიითბებს საკეტტი თავის „მუსიკის ისტორიაში“, რომელსაც ჩვენ ბავშვობაში ვკითხულობდით და რომელიც ღრმად მეშინაური მონაჩმანია მოცარტზე. საკეტტი ამბობს, რომ კომპოზიტორის ზოგიერთ საოპერო ანსამბლში ერთი სევდიანად მღერის, მეორე კი, იმავდროულად, — მხიარულად. თითქოს საქმე ამაში იყოს! ასეთი ანსამბლები ვერდისთანაც ბევრია. მაგალითად, კვარტეტი „რიგოლეტოში“. გავიხსენებ

როხლიტის მონათხრობს ლეიპციგში, კანტორ დოლესის ოჯახთან მოცარტის დამშვიდობების შესახებ. განშორების შემდეგ ვოლფგანგმა დაწერა ორი კანონი: ერთი ელეგიური — „მშვიდობით, ჩვენ კვლავ შევხვდებით“, მეორე კომიკური — „იღნავლეთ კიდევ, როგორც ბებერმა დედაკაცებმა.“ ცალკე ნამღერი მითოეული მათგანი საუცხოოდ უღრდა, მაგრამ როდესაც ორივე კანონი ერთად იმღერეს, გამოვიდა არა განსხვავებული თემების კონტრასტული შეხამება, არამედ შერწყმული დაპირისპირებული სრული ორგანული ერთიანობა. იმდენად უცნაური, განსაცვიფრებელი, უჩვეულოდ ღრმა და შემადრწუნებელი, რომ ყველა საშინლად აღელდა, ხოლო თვით მოცარტმა კი უცებ შესძახა „მშვიდობით, ყმაწვილნო“ და გაიქცა. ასე რომ, პრობლემა: განსხვავებული თემების შეთავსების ტექნიკურ ხერხში კი არ არის არამედ კონტრასტების ორგანულ შერწყმაში შინაგანად წინააღმდეგობრივ, ამბივალენტურ ერთ მთლიანობად, ერთდროული მიზიდულობითა და უპყვავებით. ჩვენ ვეშვებით სამყაროულ ძალთა ისეთ სიღრმეში, სადაც დაპირისპირებულთა ერთიანობა რეალურია. და როხლიტცი ასრულებს თავის მონათხრობს მითითებით, რომ განსხვავებული თემების შერთება ძალუძს ყველა კარგ კონტრასტისტიკას, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში მიღებული იქნა ერთი მთლიანობა, განსხვავებათა სრული შერწყმა, და ამაშია, ამბობს იგი, მოცარტის ერთი უღრმესი თავისებურება. არსებითად. ასე მუშაობდა ლეონარდოც: ცნობილია, რომ მან შექმნა რიგი ჯოკონდებისა სხვადასხვა განწყობილებებით: მოცინარი, მტირალი, მკაცრი, ალერსიანი, სასიყვარულოდ ვნებიანი და შემდეგ ეს სხვადასხვა თვისება-განწყობები შეკრიბა საბოლოო, ერთიან ჯოკონდად — დაპირისპირებულბათა ორგანულ მთლიანობაში შემთავსებლად და უსასრულო საიდუმლოებით მოცულად. თეორიულად თვით ლეონარდომ დააფუძნა განსხვავებული სურათების საწინააღმდეგო თვისებათა საბოლოო ერთიანობად შეკრების ეს მეთოდი და, ამასთან, როგორც მიზანი — წინ წამოსწია იდუმალების, მიუწვდომლობისა და სიღრმის მიღწევა. ეს გვაგონებს დოლესებთან დამშვიდობებისას მოცარტის მიერ ორმაგი კანონის შექმნას...

ძალზე საინტერესოა, როგორც დაპირისპირებულთა ერთიანობის გვიანდელი სიმწიფის ხანის პრობლემატიკის წინმსწრები საფეხური, მოცარტის ახალგაზრდობის პერიოდის სონატა F-dur (K 332), რომელშიც ორი დაპირისპირებული ელემენტი, როგორცაა თეთრი და შავი, ნათელი და ბნელი, მომხიბლავი და უკუშემდები, ნეტარი და ბოზობიერი, ანგელოზური და დემონური — გრძლად დალაგებული ნატეხების მსგავსად — მოზაიკურად აწყვია ერთიმეორეს მიყოლებით, თუმცა ერთმანეთთან შეურწყმელად: ნათელი ნატეხი, ბნელი ნატეხი და ა. შ. — სინთეზის გარეშე. ის, რაც F-dur სონატაში არ იყო შერწყმული, უნივერსალური პერიოდის ნაწარმოებებში ორგანულ მთლიანობად არის შეერთებული. ოპერა „Cosi fan tutte“ წარმოადგენს ამ ამბივალენტურობის მთელ რიგ საფეხურებს, სადა ძველი სიყვარული და ახალი სიყვარული, მიზიდულობა და განზიდულობა, კმუნვა და განცხრომა, აღტაცება და სასოწარკვეთა — ნაწილობრივ ებრძვიან ერთმანეთს, ნაწილობრივ ერწყმიან, ნაწილობრივ უფრო ღრმა სინთეზს ქმნიან ისეთი ადგილები, როგორცაა პირველი გამოსამშვიდობებელი კვინტეტი, გამოღვიძება მოჩვენებითი მოწამლის შემდეგ და ბოლო მოქმედების ფინალი — გამოირჩევა უჩვეულოდ ღრმა იდუმალებით, (ბოდლერისეული „ცა და ჯოჯოხეთი“!). საბოლოო უნივერსალურ მოცარტში ეს შერწყმა, ეს გამოუცნობა არსებობს უკვე არა სხვადასხვა ნაწილების სახით, არამედ სრული შეერთების, ხანდახან — უმარტივესი მელოდიის სახით (ამის განსაკვიფრებელი მაგალითია ბოლო კვარტეტი F-dur (K 590). ხშირად პიანისტები მოცარტის უკანასკნელი საფორტეპიანო კონცერტების შესრულებისას ფიქრობენ, რომ მათ წინაშეა (განსაკუთრებით ნელ ნაწილებში) მსუბუქი, გრაციოზული, ნათელი მელოდიები, მაგრამ უფრო ახლოდან დაკვირვებისა და მცირეოდენი დაკვრის შემდეგ — ამჩნევენ მათში რასმე ძნელმისაწვდომს, უღრმესსა და ურთულესს.

აბერტი ლაპარაკობს მოცარტის უღრმეს კრიზისებზე: ახალი კრატერები აღებდა პირს, ახალი მიმართულებით მიედინებოდა ლავაო; უმთავრესი კი — ლავის სხვადასხვა ნაკადების ერთ მთლიანსა და იდუმალში შერწყმა

აყოო... შინაგანი წინააღმდეგობები, ორი სამყაროს მიჯნის პრობლემა, უფროდაუფრო ღრმა სინთეზის, მონიშმის, შემკრები კონდიციებისა და ძირეულ მსოფლიო-ფილოსოფიულ ძებნა — აი, განსაკუთრებით რითია გამორჩეული მოცარტის შემოქმედება. ამგვარად, მისი მოღვაწეობის ერთ-ერთი უმთავრესი ასპექტი ანათესავებს მას ბოდლერთან, აქედან — იდუმალი ჟღერადობები...

„ვით ხმამალაი ექოები, შორს რომ ერწყმიან და გამოსცემენ ერთიან ყრუ, უძირ გუგუნს, უგრცელებს, როგორც დღის სინათლეს და ღამის უკუნს...“ ეს სიტყვები თითქოს განსაზღვრებაა მოცარტის შემოქმედების ბოლო პერიოდისა. მე გამუდმებით მაგონდება ეს ლექსები ისეთ არაჩვეულებრივ თხზულებათა პარტიტურების კითხვისას, როგორცაა მოცარტის ბოლო სიმებიანი კვარტეტები, სიმებიანი ტრიო, უკანასკნელი საფორტეპიანო კონცერტები, კვინტეტი სასულეებით. ორი სამყაროს შესაყარზე, მათ შორის მდებარე წყალგამყოფის სულ მცირე ხნის წინ გადალახვის შემდეგ, მუსიკაში პირველად შემოჭრილი დინამიური პიროვნების წინაშე (რომელიც აღჭურვილი იქნა მოცარტის მიერ პირველად შემუშავებული ახალი მუსიკალური ფორმებით; მღერადი მელოდიის კონტრაპუნქტთან, თემატიკასთან და თავისუფალ ხმის მოძრაობასთან შეერთებითა და ახალი ჰარმონიით; უღრმესი ალღოსა და წინათგრძნობების მეშვეობით, მაგრამ მით უფრო ღრმად ყველაზე მთავარში) იხსნებიან მომავლის არნახული ჰორიზონტები, მთელი მათი გამოცანებითა და წინააღმდეგობებით, და ქმნიან მოცარტში პრობლემატიკის იმ უფსკრულს, რომელიც მის მუსიკაში გამოიხატა როგორც ამოუწყვეტი იდუმალება, ხოლო მის პიროვნებაში კი — როგორც შინაგან მიმოქცევათა დაფარვა უცნაურობისა და დუმის ნიღაბქვეშ. მოცარტი იყო არა მხოლოდ წარსულისა და მომავლის სინთეზი, არამედ ჰარმონიისა და წინააღმდეგობების, გარეგნული სიცხადისა და შინაგანი გამოუცნობლობის სინთეზიც, დაპირისპირებულობათა ორგანული შერწყმა შინაგანად ურთულეს მთლიანობად. ამის შესახებ მშვენივრად ლაპარაკობს პაუმგარტენერი: „მისი ხელოვნების სიღრმე — ჰარმონიული

თანაზომიერებაა ქმნადობაში, მისი დემონსტრაცია — ბნელი ვენება მშვენიერისა, რომელიც უნდა გალხვეს წინააღმდეგობებში, რათა კვლავ აღორძინდეს მარად განახლებულ სინთეზში. ამ ჩანასახში დასაბამითეა ჩადებული სიმშვიდისა და მოძრაობის კანონები... პროდუქტიულია თვითონ სიკვდილი... დასასრულის ნეტარი წინათგანობა იძულებულს გვხდის უკეთესად შევიცნოთ ყოფიერება, სულს სიღრმეთა საიდუმლოსაკენ მიდრეკეს, მის ენერჯის შემოქმედების უწინააღმდეგობის სიხარულსაკენ უბიძგებს.“ (ბრწყინვალედ არის მონიშნული უარსებითის მოცარტიში) „მოცარტის ქმნილებები გარემოიცავს მაღალი ადამიანურობის მთელ სფეროს... მზერა თავისუფლად წვდება შორეთს... ყოველივე დაშორებულსა და თვალმისაწვდომში იგრძნობა შემოქმედი სიცოცხლის ტკბილი სუნთქვა.“

მშვენიერია, მშვენიერი! ეს ქვეშაირითად მოცარტი! დასასრულის ნეტარი წინათგანობა (ყველაზე ნამდვილი მოცარტი!) და სიცოცხლის თასი, კოსმიურობა და რეალური ცხოვრება, „დაშორებული და მისაწვდომი“, მიწის წვენები, ხორციელება, ეროტიზმი და უკიდევანო ჰორიზონტები, უახლოესიცა და უშორესიც, და კონკრეტული ადამიანური პიროვნება ყველაზე გამოკვეთილი სიხარულით, და ამოუხსნელი საიდუმლოების მოუხილავი სიღრმეები, „სიღრმეთა გამოცანები“, და რეალური შემოქმედებითი ენერჯის დაუმრეტელი წყარო, უნივერსალობა და ორგანული მთლიანობა. ამიტომაც არის მოცარტი ესოდენ ძნელად მოსახელთებელი თავის სიღრმეში, მაგრამ ვინც მას ჩაჯდომის და უმუშავია მასზე, ვინც განიცადა მისი მომაჯადოებელი ხიბლი, მისი სიტკბოება და იდუმალება, — ის ვეღარ მოსცილდება მას. მისი შემოქმედების პრობლემატიკას შეესატყვისება პრობლემატიკა მისი პიროვნებისა: პაპავენოსა და ტამინოს შეერთება მასში, მისი ორსახვანი ცხოვრება და ახირებულობის ნილაბი, რომელზეც წერს თვით შურიგი და არ შეუძლია არ წეროს. როგორც იტყობინება ლანგე, ალოიზიას ქმარი: არასოდეს არ სჩვევია მოცარტს იმდენი მწკლარტე ხუმრობა და უცნაურობა, როგორც იმ პერიოდებში, როცა ის თავისთავში რაიმე დიდ ნაწარმოებს ატარებდა. მაშინ ეს კონტრასტურ უაღრეს გამწვავებას აღწევდა... „ამ დროს

ის არათუ მხოლოდ ყველაფერს წაღმა-ტყულობდა ლაპარაკობდა, არამედ ზოგჯერ მხუმრობებსაც ისროდა, როგორც ვეღვთის მისთვისაც უცხო იყო. რასაკვირველია, ის განზრახ იქცეოდა ასე დაუდევრად, თანაც ამ დროს ისე გამოიყურებოდა, თითქოს საერთოდ არაფერზე ფიქრობსო. ან გარეგნულ ფრივოლურობის მიღმა ის შეგნებულად მაღავდა თავისი შინაგანი დაძაბულობის მიზეზებს, ან კიდევ სიამოვნებდა თავისი მუსიკის ღვთაებრივ აზრთა მკვეთრ კონტრასტში მოყვანა საძაგელი ყოველდღიურობის ეთიანობასთან და საკუთარი თავის მიმართ ერთგვარი ირონიით თრობა.“

ძალზე დიდი იყო თითქოს განუწყვეტელი, აუტანელი შინაგანი დაძაბულობა (მანგეიმიდან ის წერდა მამას: „მე, ასე ვთქვათ. მთელი დღე მუსიკაში ვაგდვიარ.“ (მეგობრების თქმით — მასში ყოველთვის რალაც ხდებოდა... წამდაუწყებ შემტებოდა ხოლმე, გაუჩერებლად ათამაშებდა თითებს; სადილობისას უცებ წაიმღერებდა, კმუტუნდა ხელსაწმენდს, წამოვარდებოდა, დარბოდა ოთახში, ისევე ჯდებოდა... და ეს ყველაფერი არა იშვიათად, არამედ გამუდმებით. არა პუშკინის პოეტი, რომელიც „სულმოკლეობით მისცივია ფუქი საწუთროს გასართობებს“ და მხოლოდ იშვიათად აფარებს თავს „ვერცლადმოშრიალე მუხნარებს“, არამეჟ კაცი, რომელიც შემოქმედებითი აღგზნების განუწყვეტელ ტანჯვას განიცდიდა. მოცარტის „წმინდა მსხვერპლშეწირვა“ არასოდეს წყდებოდა... შუა ლაპარაკში ის ჩუმდება რალაც ეუფლება მას... ის ეძებს ხალხურ სტიქიას, მას ამშვიდებს ადამიანთა მასის ატმოსფერო; ის ოინბაზობს სახალხო ბალაგანის, ზალცბურგელი პეტრუშკას — ჰანსეურსტის სტილში; საათობით ემასლაათება სიდედრს, მადამ ვებერს, ხალხიდან გამოსულ უბრალო მოხუცს, გაუნათლებელს, მაგრამ ძალზე ცოცხალს; ამ ატმოსფეროში იგი თავს უკეთ გრძნობს.

განსაკუთრებით საგულისხმოა მოცარტის მისწრაფება დასცინოს საკუთარ მუსიკას სწორედ რომ უდიდესი შემოქმედებითი დაძაბულობის მომენტებში. მისი ახირებულობა ხანდახან ბათოლოგიურ სახეს იღებს: წუთის წინ ისე იმპროვიზირდება ინსტრუმენტზე,

რომ ყველას სული ეხუთებოდა, ახლა კი ქნავის, კოტრიალობს, სკამებს ახტება. აი კაროლინა პიხლერის ნამამბობი: „ერთხელ როდესაც მე მივუჯექი კლავისინს და დაიწყო დაკვრა ერთ-ერთი არიისა „ფიგაროდან“; ჩემს უკან გაჩნდა მოცარტი, რომელიც სწორედ იმ დროს ჩვენთან იმყოფებოდა. როგორც ჩანს, მე მას ვაამე, რადგან ის მოჰყვა მელოდიის ღიღინს და ტაქტის კაკუნს ჩემს მხარზე. უცებ მან ინსტრუმენტთან სკამი მოსწია, დაჯდა, მიმითია, რომ ბანში განმეგრძო დაკვრა და ექსპრომპტულად წამოიწყო ისეთი განსაცვიფრებელი ვარირება, რომ ყველამ სუნთქვაშეკრულმა მიუგდო ყური გერმანულ ორფეოსს. მაგრამ უეცრად მას მოსწყინდა ეს, წამოხტა და, როგორც ამას ხშირად აკეთებდა ხოლმე, გიჟივით მოჰყვა მაგიდაზე და სავარძლებზე ხტუნვას, კატასავით ქნავილს და ანცი ბიჭუნასავით კოტრიალს.“

ლერტი წერს, რომ „მოცარტის მხიარულება იყო ძალდატანებითი თვითგანრიდება მისი სულიერი ქარიშხლებისაგან, შინაგანი მოუხვეწრობისაგან და აზრთა დუღილისაგან. რომლის მიღმა ყოველთვის დადარაჯებული იდგა სიკვდილის ხატება“. ეს იყო „მათრახისმცემი ირონია საკუთარი თავისა და ქვეყნიერების მიმართ. (ირონია ქვეყნიერებას მიმართ არის ის, რაც ნოლმა საესეებით სწორად და ძალზე ღრმად შენიშნა „დონ ჟუანის“ უკანასკნელი ფინალის ბოლო წუთებში): „არა გარეგნული ფრივოლურობა, განაგრძობს ლერტი, არამედ სიღრმიდან მომდინარე ეროტიკა, დემონური სექსუალობა, ესოდენ ნიშანდობლივი მგზნებარე ადამიანთათვის, — ჟონავს მის მუსიკასა თუ მის ხუმრობებში.“

მოცარტის ეროტიკა დაკავშირებულია მთელი მისი შინაგანი სამყაროს არაჩვეულებრივად ბოზოქარ ხასიათთან. „და საოცარია განაგრძობს ლერტი, რომ ბედმა მოცარტს დააყენა დროის სწორედ ისეთ უღელტეხილზე, რომელმაც გამოათავისუფლა გონებისა და გრძნობის დემონური საწყისი ვიწრო რა-

ციონალისტური ბიურგერობიდან და მამართა ის „ქარიშხლისა და შეტევისაკენ“. ღრმად ჩაიბუღეს მასში ორივემ — დემონური და მამართა მამკმა (მოცარტში იყო ბოდლერი — გ. ჩ.). რასაც ამოწმებს ცოდვების საშინელი მონანიება მამის წინაშე კანაბიხებთან გატარებული საღამოს შემდეგ, რომელმაც უწამაწურ მოლექსეობაში ჩაიარა.“

„საუკუნეობით იმანკებოდნენ მსოფლიოს ყველა სცენაზე ხისგან გამოთლილი მარიონეტები, — ვკითხულობთ ისევ ლერტთან, — ფაუსტი და მეფისტოფელი, დონ ჟუანი და ჰანსუტრსტი. მაგრამ მხოლოდ გოეთესა და მოცარტის დროს, მხოლოდ იმ ეპოქის ქარიშხალსა და შეტევაში, როცა ძლიერმა და გენიალურმა გრძნობებმა გააფთრებულ ბრძოლა გაუმართა აზრისა და ხუმრობის სფეროში დაცემულობის სულს, — მხოლოდ მაშინ შეისხა ნიღბების ამ წყვილებმა მარადიული ადამიანურობის მარადიული სისხლი და ხორცი. მოცარტმა დაამსხვრია მუსიკის სფეროში ფორმალისტური საუკუნის ბოროკლები და მას თავისუფალი კაცობრიობა მოუბოვა.“

შენიშვნები:

16. რამო ჟან ფილიპ (1683-1764) — ფრანგი კომპოზიტორი, მუსიკის თეორეტიკოსი, ორღანისტი.
17. ჰოფერი ჟოზეფა (1758-1819) — გერმანელი მომღერალი ქალი, მოცარტის ცოლისდა, მღეროდა შიკანდერის თეატრში.
18. დენტი ელჟარდ (1876-1957) — ინგლისელი მუსიკომპოზიტორი. მის გამოკვლევება შორის არის წიგნი „მოცარტის ოპერები“.
19. მეტასტაზიო პიეტრო (1698-1782) — იტალიელი პოეტი და დრამატურგი, ოპერის ლიბრეტისტი. დიდი წვლილი შეიტანა ოპერა-seria-ს ქანრის განვითარებაში.

თარგმანი **ლათო აღიპაშვილისა**

(გაგრძელება იქნება)

ვის ვაყრიტ ნახარს თვალში?

საპარტიზმოს ტელევიზიამ რამდენჯერმე უჩვენა სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „მთვარის გლობუსი“. ჩვენ მიზანს არ წარმოადგენს ამ ფილმის, როგორც კინემატოგრაფიული ფაქტის ავ-კარგზე მსჯელობა, ვიტყვი მხოლოდ, რომ იგი გადაღებულია პროფესიულად, ჩინებულია რეჟისურა, მხატვრობა, მუსიკალური გაფორმება, ოპერატორის ნამუშევარი... ამ მხრივ ფილმის მიმართ არავითარი პრეტენზია არა მაქვს. ჩემი „პრეტენზიები“ და კითხვები შედარებით მოკრძალებულია: რა არის ამ ფილმის სათქმელი? რისთვის გადაიღეს? რისკენ მოუწოდებენ ავტორები მაყურებელს?

ერთი შეხედვით ეს კითხვები „წესითა და კანონით“ არ უნდა გამჩენოდა — ფილმში ხომ აშკარად, „ხმამალაა“ გაცხადებული ფილმის სათქმელიც და ავტორთა პოზიციაც: რა კარგია, როცა აღამიანებს აქვთ გატაცება; კიდევ უკეთესი, თუ ეს გატაცება ხელოვნებასთანა დაკავშირებული; რა სჯობია ხელოვნების სიყვარულს, იქნება ეს სიმღერა, ცეკვა თუ საოცარი ნომრები... სჯობია, როცა ეს სიყვარული „პლატონური“ არ არის, როცა „შეყვარებულები“ ცეკვავენ, მღერიან, უსტვენენ, ჯამბაზობენ... მოკლედ, აქტიურად გამოხატავენ საკუთარ „მე“-ს ისეთ სფეროში, რომელიც მათი პროფესიული ინტერესების მიღმა; და თუ ხელოვნების ეს უანგარო მსახურანი თავის ხელოვნებას საჯაროდაც გამოიტანენ და სხვებსაც აზიარებენ, ეს მთლად, მთლად უკეთესი.

და აი, აქ მინდა დავსვა საკითხი თუ რამდენად სწორია, მისაღებია ავტორთა ეს სათქმელი, პოზიცია, რამდენად ემსახურება ყოველივე ეს ხელოვნების ინტერესებს.

ჩემი აზრით, ეს ფილმი არ ემსახურება არც ხელოვნების, არც მასში (ფილმში) მონაწილეთა და არც მაყურებლის ინტერესებს. ამ ფილმში მკვეთრი გამოხატულება ჰპოვა

ჩვენს ცხოვრებაში მძლავრად თავჩენილმა ერთმა, შეიძლება ითქვას, საგანგაშო ტენდენციამ — სწრაფვამ ხელოვნების ყალბად გაგებული „გახალხურებისაკენ“, ფართო მასების ჩაბმისაკენ „ხელოვნების სამსახურში“, და ამ ტენდენციის, სწრაფვის ყოველმხრივმა წახალისებამ.

რასაკვირველია, ცუდი არაფერია იმაში, თუ აღამიანი ხელოვნებითაა გატაცებული, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს ცუდი არ არის მანამდე, სანამ „გატაცებული“, „შეპყრობილი“ „ხელოვნების სამსახურს“ თავისთვის ეწევა, მაგრამ როცა მას, იქნება იგი „თვითნასწავლი მხატვარი“, „თვითნასწავლი მუსიკოსი“, „მოყვარული პოეტი“ თუ სხვა, თავისი შემოქმედება „გარეთ“, „პუბლიკაში“ გააქვს, მიუხედავად იმისა, იმსახურებს თუ არა ეს „შემოქმედება“ გარეთ გატანას, ასეთი გატაცება არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც მხოლოდ უბრალო, უგნებელი მოვლენა. ამგვარი „თვითშემოქმედება“ (რაც არ უნდა შემწყყარებლურად მოვეკიდოთ მას) ამ შემთხვევაში გვევლინება უკვე ნამდვილი ხელოვნების პრეტენზიით. ხშირად ასეც აღიქვამს „პუბლიკა“: რაკილა გამოფინეს, დაბეჭდეს, ესტრადაზე, ეკრანზე გამოუშვეს, ესე იგი, ხელოვნებაა, ლიტერატურაა.

რა თქმა უნდა, ყველას ერთ ტაფაში მოქცევა არ შეიძლება, არიან ნიჭიერებით მადლცხებულნი, მართლაც თვითნაბადი, სწორედ ცხად რომ შემოქმედი „თვითშემოქმედნი“, რომელთა შემოქმედებაც დიახაც რომ იმსახურებს „გარეთ გამოტანას“. მაგრამ საერთო ტენდენცია ისეთია, რომ თუ კვლავაც მსგავსი ტემპებითა და მასშტაბებით გაგრძელდება „თვითშემოქმედების“, „მოყვარულ-მოხალისე“ ხელოვნათა მოძილება-წახალისება, მალე ისე „აიარევა მონასტერი“, „მტყუან-მართალი“ ველარ გაიარჩევა.

ჩვენ დავივიწყეთ, რომ ხელოვნება, მისი

„ქურუმობა“ არ შეიძლება იყოს, არ არის ყველასათვის ხელმისაწვდომი, ყველას „ხელწამოსაკრავი“; დავივიწყეთ, რომ ამ სფეროშიც მთავარია, როგორც პოეტი იტყოდა, „ნიკი, ძამიკო, ნიკი“; დავივიწყეთ, რომ არც თვითმომქმედებაა ეგზომ ხელწამოსაკრავი რამ. მასაც ნიკი, მომზადება სჭირდება, რომ თუ იგი ხელოვნებასთან არაა წილნაყარი, ისე ფასი და აზრი არა აქვს. ჩვენ კი ლამის „სავალდებულო საგნად“ ვუჭკიოთ იგი ადამიანებს (ამ „ჰობმა“, მასზე ლაპარაკმა ხომ მთლად „ცეცხლზე ნავთი დაასხა“. უკვე იქამდე მივიდა საქმე, ცუდ ტონად ითვლება, თუ კაცს ჰობი არ აქვს. ზოგჯერ მწერალი აცხადებს, ჩემი ჰობი კითხვააო, მუსიკოსი — მუსიკის მოსმენაო... აბა რა ქნან, მთლად უჰობოდ ხომ არ იქნებიან?!). იქმნება ათასგვარი წრეები, გაერთიანებები, კლუბები, თვითმომქმედი ანსამბლები, სახალხო თეატრები... ფართოდ, „უპრაგონოდ“ იღება საგამოფენო, საკონცერტო დარბაზები, ტელევიზიის, ჟურნალ-გაზეთების, გამომცემლობათა კარები უამრავი თვითმომქმედისა თუ მოყვარული „შემოქმედისათვის“. ეს კი იწვევს როგორც თვით თვითმომქმედების, ისე სავრთოდ ხელოვნების დისკრეტიზაცია-დევალვაციას. როცა „უბრეტენზიო“ მაყურებელი, ვიქვით, იგივე „მთვარის გლობუსში“, უყურებს თუ რა ადვილად ინათლება თვითმომქმედებად, ხელოვნებად ჯამბაზობა (არ მინდა ვთქვათ „მასხარაობა და მიიმუნობა“), ხტუნვა, გორაობა, ლოკიურად უჩნდება აზრი, „რა დევილი რამ ყოფილა ეს მსახიობობა, ამას ხომ მეც შევძლებო“... და...



კადრი ფილმიდან „მთვარის გლობუსი“

მხატვრობაში პროფესიონალიზმის ფასის დაცემას ვეწვეით, როცა ყველას, ვისაც კი ხელში ფუნჯის დაკავება და ხის დახატვა შეუძლია, თვითანსწვლად მხატვრებად ვაცხადებთ და ინტენსიურად ვუთმობთ პრესტიჟულ საგამოფენო დარბაზებსა და ტელევიზიას. „ასე ხომ მეც დავხატავ!“ — უხარია „ჩვეულებრივ“ დამთვალეიერებელს და...

„ასეთ ლექსებს ხომ მეც დავწერ!“ — უხარია „ჩვეულებრივ“ მკითხველს, როცა ტელევიზიით უსმენს უამრავ „ხალხურ მთქმელს“, რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობაც ყოვლად უნიჰოდ დაწერილ „ლექსებს“ კითხულობს და...

„ასე ხომ მეც ვიცეკვებ!“
 „ასე ხომ მეც დავდგამ!“
 „ასე ხომ მეც გადავიღებ!“
 და მსახიობობენ, ხატავენ, წერენ, მღერიან, ცეკვავენ, დგამენ, იღებენ!...

ყოველივე ეს კი ხელს უწყობს ადამიანებში „უგემოვნების აღზრდას“. (ვიმეორებ, ასეთ „შემოქმედთა“ შორის არიან „მართლა“ შემოქმედნიც, მაგრამ საშუხაროდ, ისინი „ზღვაში წვეთს შეადგენენ“).

რა ესთეტიკური სიამოვნების მიღებაზე, რა ესთეტიკურ აღზრდაზე შეიძლება ლაპარაკი, როცა, ვიქვით, უყურებ, თუ რა უნიჰოდ „ძვრებიან ტყავიდან“ „მთვარის გლობუსის“ პერსონაჟები, თავის ადგილზე ალბათ საქირო და პატივსაცემი ადამიანები (მათ შორის ხანდაზმული მანდილოსნებიც), რომლებიც ვერც კი გრძნობენ თუ რა სასაცილო, უფრო მეტიც, შემზარავ მდგომარეობაში იგდებენ თავს. ჩვენ კი იმის მაგივრად, რომ გულწრფელად და პირდაპირ ვუთხრათ, რომ ეს, ბოდიში და, მანკვა-გრეხვა სრულიადაც არ უხდებათ, არ შეშვენით, უბრალოდ არ ეკადრებათ, ვუწონებთ, ფილმში ვიღებთ, ვაქებთ (პრესით, ტელევიზიით), შემდგომი „მოღვაწეობისათვის“ ვაქებებთ, რითაც ჭეშმარიტად დათვურ სამსახურს ვუწვევთ.

არ დავგვიწყდეს, რომ ხშირ შემთხვევაში ყოველგვარი ზემოაღნიშნული თვითმომქმედება ხდება „შემოქმედის“ ძირითადი სამუშაოს, პროფესიული ოსტატობის ამაღლებისთვის ზრუნვის ხარჯზე (სადღა სცალია ამისათვის, კაცი ხელოვნებითაა გატაცებული-დაკავებული). ამას ვინ ჩივის, შეიძლება უკვე ათვალისწუნებითაც კი შეხედოს მარჩენალ ხელობას (სად ეს არაპრესტიჟული სამსახური, ხელობა და სად „ხელოვნების სამ-



სამუშაო მომენტი

სახური“), „მადა ჭამაში მოდისო“, და, ხელოვნების ეს „უანგარო მსახური“ აღარ კმაყოფილდება „მოყვარულის“ სტატუსით და აკრძალული თუ აუკრძალავი ხერხებით პროფესიონალებში გადასვლას ცდილობს. ესეცა იმის ერთი მიზეზი, „უბრალო“, „უჩინო“ შრომის, პროფესიის პატივისცემის გრძნობას რომ ვკარგავთ — მთლად უნიჭო პოეტს, მხატვარს, მუსიკოსსაც კი ხომ უფრო მეტი დაფასება, აღიარება, სწორად კი მატერიალური ანაზღაურებაც მეტი აქვს, ვიდრე ნაღდ მუშა კაცს თუ მოსამსახურეს.

კიდევ ერთი „ნიუანსი“. ამდენი „შემწყნარებლობით“, მოწონებით, წაქეზებით ყალბი ილუზიების ტყვეობისათვის, სიზიფეს ლოდის სათრევად ვიმეტებთ უამრავ ადამიანს, რომელთა არც ხელოვნებაში მოსვლით ემატება ამ უკანასკნელს რამე და არც მათი წასვლით აკლდება. კარგავენ კი თავად „მოსულეები“ (ვისთვის მოუტანია საბოლოო ან-

სამუშაო მომენტი



გარიშით სიკეთე სხვისი, არავისთვის საქმის კეთებას, უნიჭოდ კეთებას), ქვეყანა, საზოგადოება (უბედურებაა, როცა ძალად ხელოვანობს, ძალად პოეტობს-კაცი, რომელიც კარგი მწყემსი, კარგი მუშა, კარგი ინჟინერი შეიძლებოდა ყოფილიყო, თავის დროზე რომ ტაშ-ფანდურით არ შემოგვეყვანა ხელოვნებაში, ლიტერატურაში). ერთი სიტყვით, ყველა აგებს და არავინ არ იგებს.

კიდევ ერთი სენი ვრცელდება კატასტროფულად, „კომპლექსური თვითგამოხატვა-თვითდამკვიდრების“ სენი. ბევრი ხელოვანი, არ კმაყოფილდება რა იმით, რაც მისთვის „ღმერთს მოუცია“, აქტიურად ეწევა „თვითგამოხატვა-თვითდამკვიდრებას“ „მეზობელ ქანრებში“.

პოეტები მუსიკოსობენ, მუსიკოსები პოეტობენ, მსახიობები რეჟისორობენ, რეჟისორები სცენარისტ-დრამატურგობენ... და ყველა ერთად კი ხატავს და მღერის...

შედგები? უმეტეს შემთხვევაში დილექტანტიზმი. დილექტანტური ლექსები, ნახატები, ანსამბლები, სპექტაკლები, სცენარები, პიესები, ფილმები...

ერთი უცნაური ამბავიც ხდება. რატომაა, რომ ამდენი „ხელოვნებით გატაცებული“ ადამიანის, „ხელოვნების მსახურის“ არსებობის დროს ჩვენი საგამოფენო დარბაზები, ოპერის თეატრი, კონსერვატორიის საკონცერტო დარბაზი ლამის ნიადაგ ცარიელია? სად არიან, რას აკეთებენ „ჰობისტების“ არმიები? რას აკეთებენ ბატონო, და ხატავენ, თხზავენ, ესტრადაზე იდგვიან“... გამოფენებს, დაბეჭდვის, ჩაწერის საქმეს აკვარაზჭინებენ (ახლა, მართლა ყველაფერს ტელევიზორს ნუჟი დავაბრალებთ)!...

დღეს გარდაქმნის პერიოდში, დოგმატიზმის, სტანდარტული აზროვნების, სტერეოტიპების მსხვერვის პერიოდში, როცა ყველაფერს თავისი სახელი ერქმევა, დროა, თვითშემოქმედების, „სამოყვარულო ხელოვნების“ სფეროში არსებულ მდგომარეობასაც თავისი სახელი ეწოდოს. დროა, „მოყვარული ხელოვნების“ მასობრივი, კონვეიერული წესით „ცხოვის“ ნაცვლად მეტი ყურდღება დავუთმოთ ხელოვნების მოყვარულთა (და არა ხელოვანობის მოყვარულთა) აღზრდას. დროა, ვაღიაროთ, რომ მართალია, „ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის“, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს „ხალხი ეკუთვნის ხელოვნებას“!

ღმერთმა დამიფაროს იმისგან, თითქოს რა-
ღაც დრაკონული ღონისძიებების განხორციე-
ლებას მოვიტხოვდე ამ მიმართულებით, მით
უმეტეს, თვითშემოქმედების, „პოპიზმის“ აკ-
რძალვას, მაგრამ რაღაც რომ უნდა გავეთ-
დეს, ეს კი ცხადია. რა თქმა უნდა, კვლავაც
უნდა ვაგრძელებდეს „ხალხში დაფარული ტა-
ლანტების“ წარმოჩენა, მაგრამ, სწორედაც
რომ ტალანტების. ნუ დავაბრალებთ ყველას
„სახალხო მთქმელობას“, ნუ მივაწებებთ ყვე-
ლას „თვითნასწავლი მხატვრის“ ფირნიშს
(თუ არა და, ფიროსმანს მაინც მოვეუძებნოთ
რაღაც სხვა სახელი, თორემ, ისიც „პრიმიტი-
ვისტი“, „თვითნასწავლი მხატვარი“ და...)

ცოტა უფრო ნაკლებად ვიძახოთ „საქართ-
ველო პოეზიის ქვეყანაო“, თორემ, ხომ ხე-

დავთ, ამ ძახილის გამოისობითაცაა, რომ
მართლა მთელი ქვეყანა ვაგვიბოვებდა. დღე
ყველამ თავისი საქმე აკეთოს: მწერალმწერ-
როს, მკითხველმა იკითხოს, მსახიობმა ითა-
მამოს, მომღერალმა იმღეროს, მხატვარმა ხა-
ტოს... მოკლედ, „პური მეპურემ გამოაყ-
ხოს!“

არადა, თითქოს რა ცოტა რამაა საჭირო:
ცოტა უფრო ნაკლებ შემწყნარებლები, ცო-
ტა უფრო მკაცრი, მომთხოვნი, ობიექტური
ვიყოთ სხვისი თუ საკუთარი ნიჭის, უნარის,
შესაძლებლობების შეფასებაში, რათა, ქვეშა-
რიტად, „საქმემან ჩვენმან გამოგვაჩინოს“!...

ფელიქს კოთიაშვილი,

ი. ჭავჭავაძის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და
ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის მეც.-თანამშრომელი.

რამაპცინისაზან:

მურნალზე თავისი დამოკიდებულება გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილისა და მ. ანთაძის ფილმის
„მთვარის გლობუსის“ მიმართ ა. წ. მე-4 ნომერში გამოქვეყნებულ ზ. აბაშიძის წერილთ „თა-
მანის ფილოსოფია“ გამოხატა. ცხადია, ეს არ გამოიცხადეს სხვა აზრს ფილმის ესთეტიკაზე, მის
იდეურ და მხატვრულ კონცეფციაზე. მაგრამ ისტორიკოს ფ. კოთიაშვილის წერილში (რომელსაც
ავტორისეული სტილის დაცვით ვაქვეყნებთ) აღძრულ პრობლემებს არაფერი აქვს საერთო სა-
ქართველოს ტედეფილმების სტუდიაში შექმნილ სურათთან. ვფიქრობთ, მიზეზი ის არის, რომ
წერილის ავტორმა ფილმის მასალა მისი სანტიმენტისაგან ვერ განასხვავა და დინახა მასში
„სავაგანო ტენდენცია — სწრაფვა ხელოვნების ყალბად გაგებული „გახალხურებისაკენ“, ფარ-
თო მასების ჩაბმისაკენ „ხელოვნების სამსახურში“ და ამ ტენდენციის, სწრაფვის უოველმხრივი
წახალისება“. ფ. კოთიაშვილი არ შეეცადა უფრო ღრმად ჩასწვდომოდა ფილმის აზრს და მხო-
ლოდ ზედაპირული აღქმით მიღებულ შთაბეჭდილებებზე დაყრდნობით ერთობ კატეგორიული
დასკვნა გამოიტანა.

არაფერს ვამბობთ იმ ტერმინოლოგიურ „უზუსტობებსა“ და ცნებათა აღრევაზე, უხვად
რომ გვხვდება ფ. კოთიაშვილის წერილში და ხშირად გაუგებრობას იწვევს. მისი ავ-კარგის შე-
ფასება მკითხველისათვის მოგვიწევია.

აქვე დავძენთ, რომ ავტორის მიერ წამოჭრილი პრობლემა — მხატვრული შემოქმედებით
საყოველთაო ვატაცება, რომელიც მსოფრივი „შემოქმედებითი ფსიქოზის“ ხასიათს იძენს, და-
საფიქრებელი საზოგადოებრივი, სოციალური და ფსიქოლოგიური პრობლემაა, რომელიც სა-
ფუძვლიან პრინციპულ ანალიზს მოითხოვს. მისი ფესვები ჩვენს საზოგადოების სულიერ
მდგომარეობაში უნდა ვეძებოთ. ამ პრობლემის გადაჭრის გზა შედეგთან ბრძოლა კი არ არის,
არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მიზეზთა დადგენა და კომპლექსური მეცნიერული კვლევა, რო-
მელსაც მონაწილეობა უნდა მიიღონ არა მარტო ხელოვნებათმცოდნეებმა და სოციალოგებმა,
არამედ ფსიქოლოგებმა, ფსიქიატრებმა...

„დღე ყველამ თავისი საქმე აკეთოს: — მოგვიწოდებს ავტორი. — მწერალმა წეროს, მსა-
ხიობმა ითამაშოს, მხატვარმა ხატოს, მომღერალმა იმღეროს... მოკლედ, „პური მეპურემ აცხოს!“

ამაში კი სავსებით ვეთანხმებით პატრივცემულ ისტორიკოსს და გამოვთქვამთ იმედს, რომ
უახლოეს მომავალში საზოგადოებრიობა მას მის პროფესიულ ამბულაშიც გაიცნობს, თორემ პრე-
სის ფურცლებზე მომრავლებული მისი პუბლიკაციები (ვგულისხმობთ მის პოლემიკას კინო-
მცოდნე გ. ვახაჩაიასთან გაზ. „ეკრანის ამბებისა“ და „ქართული ფილმის“ ფურცლებზე) გვა-
ფიქრებინებს, რომ მოყვარულ შემოქმედთა რიცხვს მოყვარული კინოკრიტიკოსიც შეემატა, რო-
მელსაც, როგორც ჩანს, არ იცის, რომ ეს საქმეც სათანადო ცოდნასა და პროფესიულ მომზადე-
ბას საჭიროებს. ამ იმედს ფ. კოთიაშვილის წერილის ბოლო აბზაცი გვიტოვებს.



სცენა სპექტაკლიდან „ბრესტის ზევი“

„მეგობრობის თეატრი“

„ბრესტის ზევი“ და „ჭიქა წყალი“

ანა ჭავჭავაძე.

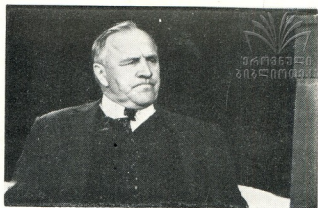
„ბრესტის ზევი“. მ. ულიანოვი —
ვ. ი. ლენინი

„ბრესტის ზევი“. ი. სტალინი —
ვ. კოვალი, სვერდლოვი — ვ. ივანოვი,
ბუხარინი — ს. ფილიპენკო



მანისში თბილისში სავასტროლოდ იმყოფებოდა ევგენი ვახტანგოვის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი, რომელმაც მასურებელს წარმოუდგინა თავისი ბოლო ორი ნამუშევარი: მიხეილ შატროვის ბუბლიცისტური დრამა „ბრესტის ზავი“ და ევენ სკრიბის „ჭიქა წყალი“ — (სსრკ სახალხო არტისტის ი. იაკოვლევის ბენეფისი), რომლის პრემიერაც სწორედ თბილისში სტუმრობის წინა დღეებში შედგა. XIX საუკუნის პარიზის ბულვარული თეატრების ერთობიროვნული მეუფის, დრამის ბრწყინვალე ოსტატის კ. სკრიბის ეს პიესა დახვეწილი ფრანგული იუმორისა და თავბრუდამხვევეი კურიოზების ფეიერვერკს გვთავაზობს, პოლიტიკური ფარსისა და მდგომარეობის კომედიის უჩვეულო სინთეზს წარმოადგენს. ვახტანგოველთა დადგმა უფრო ამ უკანასკნელისკენ იხრება და ცნობილი მსახიობების იულია ბორისოვასა და იური იაკოვლევის ოსტატობამ სწორედ ამ, თეატრის მიერ უკვე რახანია მივიწყებულ ჟანრს გვახიარა.

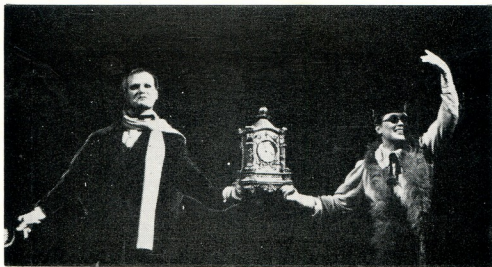
განსაკუთრებული ინტერესით მოელოდა ქართველი მასურებელი ვახტანგოველთა მეორე სპექტაკლს, და ეს ბუნებრივია, ვინაიდან მის შექმნაში ქართული კულტურის გამომჩენილ მოღვაწეებს მიუძღვით წვლილი: დადგმა ეკუთვნის რობერტ სტურუას, მხატვრული გაფორმება გოგი ალექსი-მესხიშვილს, მუსიკის ავტორია გია ყანჩელი.



მხატვრის მიერ სცენაზე წარმოდგენილი სამყარო აღიქმება სიმბოლოდ ქოთური, მერყევი დროისა, რომელშიც არავინ და არაფერია დაცული კატასტროფისაგან, არაფერია მდგრადი, მტკიცე საფუძვლის მქონე: სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის სვეტთა კაპიტულები ძლივს უძლებენ დაქანებული ჭერის სიმძიმეს და ამ გამოჩნულ ეკლექტიზმშიც იკითხება სიმბოლიკა არეული დროისა, რომელიც მოითხოვს მოწესრიგებას, მონაპოვრის შენარჩუნებას ნებისმიერი ხერხითა და საშუალებებით. ეპოქის რიტმებში — ყანჩე-

„ბრესტის ზავი“. ლინერა არმანდი — ი. პლოტნიკოვა. სტალინი — გ. კოვალი, ბუხარინი — ა. ფილიპენკო

ვ. ი. ლენინი — მ. ულიანოვი



„ბრესტის ზავი“. „ყოფილი“ — ა. გალესკი და ლ. კონსტანტინოვა

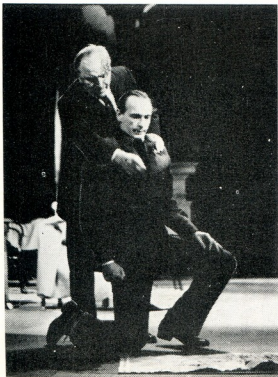
ლის შემტევ, ექსპრესიულ მუსიკასა და ახალი დროის ადამიანთა მტკიცედ შეკრულ „შერენგის“ მიზანდასახულობაში იკითხება რევოლუციური ნებისყოფა, ახალი დროის დამანგრეველი ენერჯია.

რეჟისორმა შეგნებულად აარიდა თავი მ. შატროვის პიესის ერთგვარ დოკუმენტურობასა და შემოგვთავაზა ნაწარმოების თავისებური, უფრო კომპაქტური, კომპოზიციურად სადა და შეკრული ვარიანტი, რომელიც კონფლიქტის არსის სიღრმისეულ წვდომასა და თანამედროვეობის პოზიციიდან განმარტებას,

გმირთა სახეების მომავლის პერსპექტივაში განჭვრეტას ისახავს მიზნად.

„ბრესტის ზავში“ მონაწილეობდნენ საბჭოთა თეატრის ბრწყინვალე წარმომადგენლები, სსრკ სახალხო არტისტები მიხეილ ულიანოვი — ლენინის როლში და ვასილ ლანოვოი — ტროცკის როლში. აგრეთვე ალექსანდრე ფილიპენკო (ბუხარინი), ვლადიმერ კოვალი (სტალინი), ვლადიმერ ივანოვი (სვერდლოვი), რომელიც რ. სტურუასთან ერთად რეჟისორად მუშაობდა სპექტაკლზე, ევგენი შერშენიოვი (ძერჟინსკი) და სხვები

„ბრესტის ზავი“. ვ. ი. ლენინი — მ. ულიანოვი, ტროცკი — ვ. ლანოვოი.



ტროცკი — ვ. ლანოვოი



მომღერალი კამერის წინ

სამოქმედო ხელოვნების მოყვარულთათვის კარგადაა ცნობილი ჩვენი დროის გამოჩენილი არტისტის პლასიდო დომინგოს სახელი. იგი სამ ათეულ წელზე მეტია იპყრობს მსოფლიოს საოპერო სცენებს.

დომინგო დაიბადა მადრიდში 1941 წელს, პროფესიონალი მუსიკოსების ოჯახში. მისი მშობლები ესპანური მუსიკალური თეატრის „სარსუელას“ მსახიობები იყვნენ („სარსუელა“ ერქვა მადრიდის ანლოს მდებარე იმ ადგილს, სადაც გაშენებული იყო სამეფო საზაფხულო რეზიდენცია. აქ XVII საუკუნის დასაწყისში იდგმებოდა ლირიკული და კომიკური პიესები ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების თანხლებით, ეროვნული სათეატრო ხელოვნების ამ ჟანრმა სწორედ აქედან მიიღო „სარსუელას“ სახელი, დიდი ესპანელი დრამატურგი კალდერონი გახლდათ „სარსუელას“ ტექსტების ერთ-ერთი პირველი ავტორი).

დომინგოს მშობლები გატაცებით ემსახურებოდნენ ამ წმინდა ესპანურ მუსიკალურ თეატრს, რომელმაც დროთა განმავლობაში მიიღო ოპერეტის ელფერიც. დომინგო პატარაობიდანვე მღეროდა, დედ-მამის წყალობით ადრე ეზიარა თეატრის იდუმალებას. ბუნებამ თავიდანვე განსაზღვრა მისი მომავალი.

მალე დასი, რომელშიც დომინგოს მშობლები მოღვაწეობდნენ, დაიშალა. ოჯახი მექსიკაში გადასახლდა. პლასიდომ მექსიკოში მიიღო სოლიდური მუსიკალური განათლება. აქ გაიარა მყარი პროფესიული სკოლა. ამიტომაც დღეს დომინგოს სახელით ამყოფობს ორი ქვეყანა — ესპანეთი და მექსიკა. პირველობას ჩემულობენ მადრიდელები. მათ უკვე გამოაქრეს მემორიალური დაფა იმ სახლის კედელზე, რომელშიც ეს შესანიშნავი

მომღერალი დაიბადა. ასეა, დომინგო თავის უკვდავებას სიცოცხლეშივე ეზიარა.

18 წლის დომინგომ პირველად შედგა ფენი საოპერო სცენაზე. თავდაპირველად ეპიზოდურ როლებს ასრულებდა, ანსახიერებდა გეორგბარისხოვან პერსონაჟებს. ორი წლის შემდეგ მადრიდში შედგა მისი დებიუტი. 20 წლის ჭაბუკს ბრწყინვალედ შეუსრულებია ალფრედის პარტია ვერდის „ტრავიატაში“. აქედან იწყება ის დიდი გზა, რომელმაც დომინგო შეიყვანა ჩვენი დროის გამოჩენილი მომღერლების თანავარსკვლავედში.

თანდათან ყალიბდებოდა დომინგოს სამომღერლო სამყარო, საყვარელი კომპოზიტორებისა და გმირების წრე. ამბობენ, რომ დომინგოს განსაკუთრებით იზიდავს ის სპექტაკლები, რომლებშიც წარმოდგენილია მისი მშობლიური ქვეყნის ისტორია, ესპანური სინამდვილე. ალბათ, ამიტომაც მის შემოქმედებაში გამორჩეული ადგილი ეთმობა ვერდის „დონ კარლოსს“.

უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს დომინგოს ხმა. არაჩვეულებრივი სილამაზე, მრავალფეროვნება, მონუმენტალიზმი ახასიათებს მის მძლავრ, შექმფინარ ტენორს, რომელშიც გამოსჭვივის ზნეობრივი სისპეტაკე, სამხრეთული მხურვალეობა, არტისტული ტემპერამენტი. საგულისხმოა დომინგოს გამოხატულება: „ღმერთი ხმას გვჩუქნის 40 წლამდე. ამ განძს ვერ შეინარჩუნებ, თუ არ დაეუფლე სამომღერლო ტექნიკას, ხმის მართვის ხელოვნებას“.

დომინგოს სიმღერა უზარმაზარ ზემოქმედებას ახდენს ვირტუოზული ტექნიკით, ნოკალიზაციის უზადო კულტურით, პლასტიკური გამოხატულებით. ეს აპრობებს მისი შემოქმედებითი ცხოვრების ინტენსიურობას, ხანგრძლივობას, რეპერტუარის მრავალფეროვნებას.

ვალფეროვნებას. სადღესოდ დომინგოს ნამღერი აქვს 2000-ზე მეტი სპექტაკლი, მის რეპერტუარშია 80 საოპერო პარტია, 400-მდე საოპერო ნაწყვეტი. იგი გატაცებით მღერის არა მარტო საოპერო სპექტაკლებში, არამედ ოპერეტებსა და მიუზიკლებშიც, მგზნებარედ ასრულებს ესპანურსა და იტალიურ სიმღერებს, კამერულ ნაწარმოებებს. მისთვის წარმოუდგენელია ამა თუ იმ ამპლუის ჩარჩოებში გამოკეტვა.

ბუნებრივია, რომ ესოდენ მაღალი კლასის მომღერალი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს დიქციას, სიტყვის წარმოთქმის ხელოვნებას, ინტონაციის სახოვნებას. იგი თვლის, რომ ვოკალური მუსიკა დედნის ენაზე უნდა სრულდებოდეს. ამიტომაც ფლობს ოთხ ენას.

დომინგოს შემოქმედების გვირგვინს წარმოადგენს ვერდის ოტელო. 27 წლისა ყოფილა, როცა პირველად უმღერია ეს ურთულესი პარტია. სწორედ ამ როლის წარმატებამ დაარწმუნა საკუთარ ძალებში. დომინგო მთელი ცხოვრების მანძილზე ხვეწს თავისი გმირის სახეს. როგორც მისი ბიოგრაფები აღნიშნავენ, ორი კვირით ადრე იწყებს ფიქრს ოტელოზე, წინასწარ ამზადებს ხმას, ფსიქოლოგიურად განწყობა.

დომინგო უხვად დაჯილდოებული მუსიკალური ტალანტით, — მშვენივრად უკრავს როიალზე, გატაცებით დირიჟორობს...

ბუნებრივია, რომ დომინგო დღენიადაც იმყოფება ჟურნალისტების, კრიტიკოსების ყურადღების ცენტრში. ჟურნალ-გაზეთებში სისტემატურად შუქდება მისი საოპერო თუ საკონცერტო მოღვაწეობა. დომინგოზე ხშირად წერენ მისი პარტნიორები — მომღერ-

ლები, დირიჟორები, გუნდისა თუ ორკესტრის მსახიობები. ყველა ერთხმად აღნიშნავს მის არაჩვეულებრივ მომხიბვლევლობას; თავდაბლობას, გულისხმიურებას, სისადავეს. როცა მექსიკაში მიწისძვრა მომხდარა, დომინგო გასტროლებზე იმყოფებოდა ჩიკაგოში. იგი მაშინვე გადაფრენილა მეხიკოში და ორი კვირის მანძილზე მუშებთან ერთად ეწეოდა შავ სამუშაოებს. ესმარებოდა გაჭირვებაში ჩავარდნილ ადამიანებს, მანვე დიდი თანხა ჩარიცხა დაზარალებულთა დასახმარებელ ფონდში.

ამ რამდენიმე ხნის წინ გამოვიდა დომინგოს წიგნი „ჩემი პირველი მეორმოცე წელი“, სადაც მომღერალი გვიამბობს თავის შემოქმედებით გზაზე, საკუთარ გამოცდილებაზე. ამ წიგნის ფრაგმენტი გამოქვეყნდა ჟურნალ „მუსიკალნაია ჟიზნის“ ფურცლებზე. (№ 2 1988 წ.) ამ ნაწყვეტში დომინგო ეხება მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს და განიხილავს სამომღერლო ხელოვნებას კინოსა და ტელეეკრანზე. ამ სფეროში მას ძალზე მდიდარი გამოცდილება აქვს. იგი გადღებულია სუთ კინოფილმში. დომინგო გამოჩენილი იტალიელი რეჟისორის ფრანკო ძეფირელის საყვარელი მომღერალია. ისინი ერთად ეძებენ კინოოპერის განვითარების გზებს. თუ როგორ თავისუფლად გრძნობს თავს პლასიდო დომინგო კინოკამერის წინ, ნათლად ჩანს შესანიშნავ ფილმში „ტრავიატა“, რომელმაც გვაგრძნობინა ამ დიდი არტისტის მომხიბვლევლობა, უზარმაზარი ზემოქმედების ძალა.

მანანა ახმეტელი

80-იან წლებში საოპერო მომღერლები სულ უფრო მეტ დროს მიკროფონთან ატარებენ, უფრო ხშირად გამოდიან ტელეეკრანზე, კინოფილმებში მონაწილეობენ. მე მგონია, რომ ფართო პუბლიკას აინტერესებს იმის გაგება, თუ როგორ ემზადება შემსრულებელი ასეთი პასუხსაგები გამოსვლისათვის და რა მოეთხოვება მას ესოდენ სპეციფიკური ამოცანის განსახორციელებლად. ბევრს არასწორი წარმოდგენა შეექმნა ხმის ჩაწერის თანამედროვე პროცესზე, განსაკუთრებით ოპერის სფეროში. მათ მიაჩნიათ, რომ

დღეს, როგორც ზღაპარში, ყველაფერი შესაძლებელია. წმინდა ტექნიკური „ფოკუსების“ შემწეობით აღმოიფხვრება დეფექტები, რის შედეგადაც უხეირო სპექტაკლი მაღალი კლასის წარმოდგენად გადაიქცევა. სინამდვილეში ეს ასე არ არის. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ, სამწუხაროდ, ხმის ჩაწერა ხშირად ნაჩქარევად, ციხე-ცხელების ატმოსფეროში მიმდინარეობს, რასაც სავეალალო შედეგები მოაქვს.

დღეს საუკეთესო ჩანაწერებს წარმოადგენს ფირზე ალბექდილი ჩვეულებრივი სარე-

ბერტუარო სპექტაკლები. თუ ორკესტრმა, გუნდმა, დირიჟორმა და სოლისტებმა ირეპტიციეს, მაშინ მათი ანსამბლი კარგად ჩაიწერება. ჩანაწერს მცირეოდენი შესწორებები დასჭირდება. მაგრამ ძალიან ხშირად ჩანაწერები ჰიბრიდულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა, ასეთი სამუშაოს საბოლოო შედეგებმა, შესაძლოა, მსმენელს მაინც მიანიჭოს სიამოვნება. ჩვენ კი, სოლისტები, როცა ასეთ ჩანაწერს ვქმნით, გამუდმებით განვიცდით რაღაც ზედმეტსა და არასასურველ ზედდაწოლას. უკანასკნელ ათწლეულებში საოპერო სპექტაკლების ყველაზე დიდი ნაწილი ლონდონში იწერება. ეს არაა გაპრობებული მარტო ეკონომიური მდგომარეობით ან „კონტრაქტით“, საქმე ისაა, რომ ინგლისელი ორკესტრანტები ფურცლიდან კითხვის შესანიშნავი ოსტატები არიან. იმ ოპერების მომზადების დროს, რომლებიც არ შედის მიმდინარე რეპერტუარში, — მხედველობაში მაქვს ისეთი ოპერები, როგორიცაა მონტემეის „სამი მეფის სიყვარული“ ან ვერდის „უანა დ'არკი“ (ვმონაწილეობდი ორივეში), — სამსაათიანი რეპეტიცია ამა თუ იმ ცალკეული ფრაგმენტის ფურცლიდან კითხვით იწყება. ორკესტრი ჯერ დამოუკიდებლად აწარმოებს აღნიშნული ფრაგმენტის რეპეტაციას და მხოლოდ ამის მერე იწყებს მუშაობას მომღერლებთან, ერთი საათის შემდეგ კი საოპერო ფრაგმენტი, რომელიც მუსიკოსებმა თავიანთ ცხოვრებაში პირველად ნახეს, უკვე ფირზე იწერება მადლიერი შთამომავლობისათვის. ეს საშიში მუშაობის მეთოდია. იგი შემსრულებლებს, ერთი მხრივ, უქმნის უზარმაზარ დატვირთვას, მეორე მხრივ კი, უღვივებს დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას, რაკი ინტერპრეტაციის ბუნებრივი მომწიფების საშუალებას არ იძლევა.

ჩვენ თავს მხოლოდ მაშინ ვაძლევთ ფუფუნების უფლებას, მაშინ ვანიჭებთ ნაწარმოებს დიდებულ, ნამდვილ, საკუთარ ინტერპრეტაციას, როცა ვმუშაობთ სხვა პირობებში — როცა ყველა მუსიკოსს კარგად აქვს შესწავლილი ნაწარმოები, როცა ისინი სოლისტებთან ერთად შეჩვეული არიან ერთობლივ შესრულებას, როცა ყველაფერი არ იწყება ნულიდან. მართალია, ჩვენ პროფესიონალები ვართ და მუშაობა უნდა შევძლოთ ნებისმიერ პირობებში, მაგრამ მიუხედავად

დიდი პროფესიონალიზმისა, მაინც გვიჭირს ხოლმე ჩვენი პარტიის მართვა, მუსიკოსებმა დიდი სიღრმეებში წვდომა, როცა ვმუშაობთ მიზეზები ზემოქმედებს, რამდენჯერ გამკიცხეს „ზედაპირულობის“, „ქედმაღლური დაუფიქრობის“ გამო მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი პარტია ზედმიწევნით კარგად ვიცოდი და დასიც კარგად იყო მომზადებული. ზოგჯერ კი ცაში ავყავდით „შესანიშნავი“, „შთაგონებული“ სიმღერისათვის, მაშინ, როდესაც ყველაფერი ნაჩქარევად კეთდებოდა. ამიტომაც ჩემთვის მთავარია საკუთარი შეფასება. მე თვითონ უნდა ვირწმუნო, რომ სწორად მიმყავს ჩემი პარტია. საზოგადო, ეთელი, რომ მრავალწლიანი სტაჟის მქონე მომღერალმა ზოგიერთ კრიტიკოსზე უკეთ ვიცი, რა უნდა ვაკეთო სცენაზე.

როცა ორკესტრს საქმე აქვს უცნობ ნაწარმოებთან, დირიჟორს უნდა ეძლეოდეს ორისამი რეპეტიცია, მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება დაიწყოს ჩაწერა ჩვენთან — სოლისტებთან ერთად. ეს წინ გადადგმული ნაბიჯია, ცალკეული ფრაგმენტების მორიგეობით დასწავლის სისტემასთან შედარებით. ამ სისტემას სასოწარკვეთამდე მივყავართ ხოლმე მეც და ბევრი ჩემი კოლეგაც. მაგრამ ხშირად უკეთესი მეთოდის არჩევაში ხელს გვიშლის საგასტროლო განრიგი და რეპერტუარი, მრავალ სირთულეს რომ წარმოქმნის.

ფართოდაა გავრცელებული მითი, თითქოს ჩაწერის დროს სასიკეთო შედეგი მოაქვს ამა თუ იმ ფრაგმენტისა თუ მთელი ნაწყვეტის გამეორებას. შესაძლოა, ზოგჯერ ასეც ხდება. მაგრამ ვერანაირი გამეორება საქმეს ვერ უშველის, თუ მომღერლის ხმას ჩაწერის დღეს რაღაცა სჭირს. ზოგჯერ კმაყოფილი ვარჩები ამა თუ იმ ნამღერო „დუბლით“, მაგრამ ისიც კარგად ვიცი, რომ ჩემი ხმა სულ უფრო მეტად იღლება ყოველი მორიგი გამეორებისაგან. ამიტომაც თვალნათლივ კლებულობს ჩანაწერის გაუმჯობესების შანსი. მომღერლის მხრიდან უფუნუნობაა ვარაუდი თითქოს პირველად ნამღერის წარუმატებლობა შეიძლება გამოსწორდეს მერვე თუ მეცხრე სინჯით. როცა პირველად დავიწყე ჩაწერა, ვცდილობდი ფონეტიკურად რაც შეიძლება სუფთად ჩამეწერა ჩემი არიები, არ ვეშვებოდი, სანამ არ ვაღწევდი ჩემთვის სასურველ რეზულტატს. მაგრამ სწორედ ამ მეთოდმა ამირია გზა-კვალი. ირკვეოდა, რომ ერთ-

თი ფრაზა უკეთ ჟღერდა ერთ დუბლში, მეორე ფრაზა — სხვაში და ა. შ., ასე ვკარგავდი შესრულების მთლიანობას და მღერადობას. ახლა ვცდილობ ერთბაშად ჩაწერო მთელი არია ან ერთი დიდი მონაკვეთი და ვაწმუნებდი, რომ პირველი „დუბლი“, როგორც წესი, მომდევნო ჩანაწერებზე უკეთესია 80 პროცენტით მაინც. თუ აშკარად ჩამივარდა ესა თუ ის ადგილი, მაშინ ვცდილობ შეცდომის გასწორებას მომდევნო დუბლებში. მაგრამ თუ მთლიანობაში ჩანაწერით კმაყოფილი ვარ, ყურადღებას არ ვაქცევ ზოგერთ ვოკალურ ხარვეზს, რომლის გამომდევნებამ შესაძლოა დაარღვიოს არიის საშემსრულებლო უწყვეტობა.

გამოგიტყდებით, სამწუხაროდ, არასოდეს გამიკეთებია მონოფონური ჩანაწერები. ოპერაში მონოფონური ბგერა ხაზს უსვამს ხმის ყველა ღირსებას, სტერეოფონური ტექნიკა კი მომღერლებს დიდ სიხარულს არ ანიჭებს. სტერეოფონური ჟღერადობის შემდგომი განვითარება უპირატესობას აძლევს მხოლოდ დირიჟორებსა და ორკესტრებს. განვეკუთვნები იმ მომღერალთა რიგს, რომლებიც დიდი სიხარულით ხელახლა ჩაწერდნენ უკვე არსებული ჩანაწერების დიდ ნაწილს, რათა ხმისა და ორკესტრის ჟღერადობას შორის უფრო მეტ წონასწორობას მივაღწიო. სულაც არ მსურს, რომ მომღერლებმა ორკესტრი მიჩქმალონ. ლაპარაკია იმაზე, რომ პუბლიკა ყოველ შემსრულებელს უნდა ისმენდეს მკაცრად განსაზღვრულ პროპორციებში, რაც უმთავრესად მიიღწევა ტექნიკოსების მიერ დაწესებული კონტროლის საშუალებით. სწორედ ისინი აგებენ პასუხს დამიჯშერების პროცესზე. არადა სწორედ აქ ხდება ხოლმე ერთობ უცნაური ამბები. სტუდიიდან მხოლოდ მაშინ მოვიდვარ, როცა კმაყოფილი ვარ მორიგი „დუბლის“ ჟღერადობით, საპირისპირო შემთხვევაში დავიწუნებდი ჩანაწერს. მაგრამ ჩემს გაცეხებას საზღვარი არა აქვს, როცა რამდენიმე კვირისა თუ თვის მერე ვიღებ აცეტატიურ ანაბეჭდებს, სადაც ყველაფერი შეცვლილია, თავდაყირაა დაყენებული. ცხადია, ეს კარგ გუნებაზე არ დაყენებს მომღერალს. ლაპარაკია არა მარტო საკუთარ ინტერპრეტაციაზე, საკუთარი ხმის ჟღერადობაზე, არც მარტო ჩაწერის შემდგომ პერიოდში ბგერის ოპერატორთა და სხვა სპეციალისტების მიერ დაშვებულ ხარვეზებზე, მაგალითად, როცა „ოტელოს“ ვწერდი, სამჯერ ვიმღერე «Esulate». ყველაფერმა კარგად ჩაიარა, ეს არ იყო მარტო ჩემი აზრი. ასევე ფიქრობდა დირიჟორი ჯეიმს ლევინი, გუნდი, ჩემი კოლეგებიც — ერთი სიტყვით, ყველა ვინც ჩაწერას ესწრებოდა. მოვისმინე და მოვიწონე კიდევ ეს ჩანაწერი, მაგრამ როცა ანაბეჭდი მოვიდა, აღმოჩნდა, რომ სიტყვაში «Esulate» ააქრა მალალი „ე“. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მსმენელი ფორტიტაზე მოისმენს სულ სხვას და არა იმას, რაც მე სტუდიაში ჩაწერე.

ციფრული ბგერწერა — შესანიშნავი მონაპოვარია. თუმცა მისი მოსასმენი დანადგარი ჯერჯერობით ძალიან ძვირია და მიუწვდომელიცაა. და მაინც მას დიდი მომავალი აქვს.

დღეს სამომღერლო ხმებისა და ორკესტრის ჩაწერისას უკვე შესაძლებელია მათ შორის საჭირო ბალანსის დამყარება. გარდა ამისა, გაჩნდა ისეთი სისტემა, რომელიც ყოველ ხმას იწერს სრულიად დამოუკიდებელ ბგერით ბილიკზე. ასეთ დროს მომღერლები იმყოფებიან სხვადასხვა ბგერაგაუმტარ კაბინაში, სადაც აღწევს ყველაფერი, რაც მათ მიღმა ხდება. ინდივიდუალური ხმის დამიჯშერება შესაძლებელია დანარჩენ ჟღერადობასთან ზუსტი პროპორციის დაცვით. ხმის ჩამწერი ამ ახალი ტექნიკის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო დამხმარე ეფექტს ისიც წარმოადგენს, რომ იგი შეიცავს ჩვენი დროის გამოჩენილი შემსრულებლებისა და მომავლის მომღერლებისაგან დუეტების შექმნის პერსპექტივას. მაგალითად, 2025 წელს ვიღაც მომღერალ X მოესურვება სიმღერა მონსერატ კაბალესთან ერთად. ამისათვის მომავლის ტექნიკოსი ბგერითი ბილიკიდან მოაცილებს ჩემი ხმის ჩანაწერს და ნაცვლად ამისა ამავე ბილიკზე აღბეჭდავს ჩვენთვის უცნობი ვარსკვლავის ჩანაწერს. ადვილი წარმოსადგენია, რა დაემართება ასეთ შემთხვევაში კონტრაქტების მთელ ჩვენ ამჟამინდელ სისტემას.

ოპერის ჩაწერის ყველაზე გონივრული

ნერხი, ჩემი აზრით, ისაა, რომელიც რეჟისორს ორკესტრთან და გუნდთან რეპეტიციების წინასწარი ჩატარების საშუალებას აძლევს. ამის შემდეგ კიდევ ორჯერ ან სამჯერ უნდა ჩატარო სპექტაკლი უკვე შემსრულებლებთან, სოლისტებთან ერთად. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძლება შეინარჩუნო „ცოცხალი“ სპექტაკლის დაძაბულობა, ვიბრაცია.

დავუშვათ, ჩვენ დღეს ვწერთ „ტოსკას“, რამდენიმე დღის შემდეგ ვაწარმოებთ მის გადაწერას (перезапись), კიდევ რამდენიმე დღის შემდეგ კვლავ თავიდან ვწერთ. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ვაღწევთ ძალების მაქსიმალურ კონცენტრაციას და სრულიად გამოვრიცხავთ გასტროლებთან დაკავშირებულ ისეთ გაუგებრობებს, როცა, მაგალითად, სოპრანო მოულოდნელად ჩამოდის ერთი დღით, რათა ჩაწეროს თავისი პარტია და ანსამბლები, ტენორი კი ცხადდება მეორე დღეს, რათა დაასრულოს წინა დღით დაწყებული ჩაწერა. ზემოთ აღნიშნული ამ ძალზე საჭირო სამი დღის მანძილზე ადგილზე უნდა იყოს ყველა შემსრულებელი — გუნდი, ორკესტრი, მუსიკოსთა დამხმარე შემადგენლობა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში მივაღწევთ საჭირო შესრულებასა და ჩანაწერს.

რაც შეეხება ჩემს სიმღერას, ჩემს ინტერპრეტაციას, უნდა მოგახსენოთ, რომ ბედნიერებას განვიცდი ხოლმე, როცა პირველად ვისმენ ჩემს ჩანაწერს. თავს უბედურად ვგრძნობ, როცა ვეცნობი „საბოლოო პროდუქტს“. ხუთი, ათი წლის შემდეგ კი ამ რეზულტატებით მეტნაკლებად კმაყოფილი ვარ ხოლმე, ბევრად უკეთესია ჩემი შესრულება, როცა ერთი და იგივე ნაწარმოები ჩაწერილი მაქვს ორჯერ ან თუნდაც სამჯერ. ამ ბოლო დროს გადავწყვიტე, რომ მომავალში თავიდან არც ერთ ნაწარმოებს აღარ ჩაწერ, სანამ არ დავრწმუნდები, რომ შემიძლია მსმენელს შევთავაზო ახალი, საინტერესო ინტერპრეტაცია.

უკანასკნელ ხანებში საგრძნობლად გაიზარდა ტელეხედვით გადმოცემული ოპერების რიცხვი. მთელი არსებით, მთელი გულით მძაბრ ვუჭერ ასეთ მუსიკალურ გადაცემებს. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ოპერათა სუბტიტრებს, რომლებიც უნდა

კეთდებოდეს იმ ქვეყნის ენაზე, სადაც ხდება ოპერათა ტრანსლაცია. ეს უხელოვრო სანქრონული თარგმანი ეხმარება ფართო პუბლიკის თვალყურის მიაღწევოს მოქმედებასა და ამით გადალახოს გაუგებრობის ბარიერი, რასაც ჩვეულებრივ ოპერის ერთ-ერთ თარგმანით მხარედ მიიჩნევენ. ოპერათა შესრულება თარგმანში არ გვაძლევს პრობლემის გადაწყვეტას, რადგან ხშირად სიტყვები ძნელი გასაგებია ხოლმე. მაღალ რეგისტრში, განსაკუთრებით ქალთა ხმებში დიქცია ყოველთვის ჰკარგავს სიცხადეს, მაშინაც კი, როცა თავის პარტიას მშობლიურ ენაზე მღერის ტექნიკურად სრულყოფილი სოპრანო.

1982 წელს ბრიტანეთის ტელეხედვით ენახე ბაიროთიდან გადმოცემული ვაგნერის მთელი „ბექედი“, დადგმული ბულეზისა და შეროს მიერ. ძალიან მომეწონა ეს ტრანსლაცია. აქ სუბტიტრებმა უდიდესი დახმარება გაუწია აუდიტორიას, პირადად მეც. რადგან ჩემი ცოდნა გერმანული ენისა საშუალებას არ მაძლევს შეუფერხებლად ვადევნო თვალყური ჩემს წინ განვითარებული მოვლენების პერიპეტეიებს. როგორც მაყურებელს, ძალიან მსიამოვნებს, რომ ტელეხედვა ოსტატობისა და სიმწიფის გამჟღავნებას იწყებს.

მე — თეატრის ადამიანი ვახლავართ და არა მგონია, რომ ოდესმე ტელეხედვით გადმოცემულმა ოპერამ ან სხვა რომელიმე მუსიკალურმა სპექტაკლმა, თუნდაც უბრალო დრამატულმა პიესამ, შეცვალოს „ცოცხალი“ შესრულება. როცა თეატრში ხარ, იმყოფები მოქმედების ადგილის გვერდით, უშუალოდ უყურებ და ისმენ იმას, რაც ხდება სცენაზე. შენს თვალწინ. ყველაფერი ეს ქმნის გარკვეულ ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს, რისი გადმოცემაც ტელეხედვას არ ძალუძს.

უფრო შორს წავალ და ვიტყვი, რომ ჩემი ღრმა რწმენით, ტელეხედვის ყველაზე პოზიტიურ ასპექტს წარმოადგენს ის, რომ მას შეუძლია მიიზიდოს თეატრში სულ უფრო მეტი მაყურებელი. სახელდობრ ის მაყურებელი, რომელსაც გაუჩნდა სურვილი კიდევ ერთხელ მოისმინოს უფრო შთაბეჭდავი, უფრო დამუხტული ფორმით ის, რამაც მასთან მიაღწია სატელევიზიო აპარატის შემწეობით. რა თქმა უნდა, სატელევიზიო ოპე-

რას სხვა უპირატესობაც აქვს. იგი აღწევს იმ ადამიანებამდე, რომლებიც ვერ დადიან თეატრში თავისი ჯანმრთელობისა და იზოლირების გამო, იგი საშუალებას აძლევს იმ მაყურებელს, რომელიც ცხოვრობს ქალაქში, სადაც არსებობს დიდი საოპერო დასები, ნახონ სხვა ქალაქებისა და სხვა ქვეყნების საოპერო დადგმები და შეადარონ ისინი თავიანთი ქალაქების საოპერო სპექტაკლებს.

ჩემი სატელევიზიო სამუშაოს დიდი ნაწილი ჩატარებული მაქვს ოთხ დიდ თეატრში — „მეტროპოლიტენში“, „კოვენტ-გარდენში“, „ლა სკალასა“ და ვენის „შტატსოპერაში“. გარდა ამისა, ვმონაწილეობდი პარიზის, ბარსელონის, მადრიდის, სან-ფრანცისკოს, ტოკიოს, მეხიკოს, გვადალახარის, მონტრეალსა და სხვა ქალაქთა ტელეგადაცემებში. ყოველ თეატრს გააჩნია თავისი „ტელეპროცედურა“, რომელიც დამოკიდებულია თვით ამ თეატრის ზომებზე და მრავალ სხვა პრობლემაზეც.

როცა „მეტროპოლიტენი“ აპირებს ტელეხედვით რომელიმე თავისი ახალი დადგმის გადაცემას, ტელერეჟისორები თავიდანვე მჭიდრო კონტაქტში შედიან ამ ოპერის დამდგმელ რეჟისურასთან. დღეს მრავალი დადგმა დაბადებიდანვე იძულებულია ანგარიში გაუწიოს კამერის სპეციფიკურ მოთხოვნებს, რათა მომავალში თავიდან აიცილინოს ძვირადღირებული და დროის დამკარგავი შესწორებები, ცვლილებები, ადაპტაციები. ასე მოხდა, მაგალითად, „მანონ ლესკოსა“ და „ტრავიატას“ ტელეგადაცემებში. ეს ოპერები სპეციალურად ტელეხედვისთვის იყო დადგმული კირკ ბრაუნინგისა და ბრან ლარჯის მიერ (ორივე დადგმა „ცოცხლად“ გადაიყვანა ევროპაში), ამიტომაც ზოგიერთ რეპეტიციებზე მოტანილი იყო ტელეკამერები. ორი წარმოდგენა ოპერატორებმა გამოიყენეს მომავალი სატელევიზიო ტრანსლაციის მოსამზადებლად.

„მეტროპოლიტენში“ — ამ ყველაზე თანამედროვე საოპერო თეატრში იმდენად ფართო გასასვლელეებია, რომ დარბაზში დადგმული ტელეკამერები არ უშლიან არც ერთ მაყურებელს, არ ფარავენ სცენას. ლონდონის „კოვენტ-გარდენი“ გაცილებით „ასაკოვანია“, მისი შენობის მოცულობა უფრო მცო-

რეცაა. ამიტომაც იგი მოუხერხებელია სატელევიზიო ჯგუფებისა და მათი მოძველებული მოწყობილობისათვის. კამერებზე გამო მრავალი ადგილიდან არჩანს სკენის მიზეზითაც ეს ადგილები ტრანსლაციის შემთხვევაში უქმდება. თეატრი ამას ვერ ურიგდება, მას მხოლოდ ერთ, ტრანსლაციისათვის განკუთვნილ სადამოს შეუძლია ასეთ მსხვერპლზე წასვლა.

რამდენიმე დამატებითი რეპეტიციის გავლა გვიხდება ხოლმე, როცა „კოვენტ-გარდენიდან“ მიდის ტელეგადაცემა, რომელიც უნდა მოამზადონ ტელეხედვის მუშაკებმა. დაუფრთხავთ, რომ ისინი რეპეტიციებს ატარებენ ხუთშაბათს და შაბათს დილაობით, ყოველი რეპეტიციის შემდეგ ალაგებენ თავიანთ კამერებს, კვირას ისევ მიჰქვთ თავიანთი აპარატურა, რადგან კვირაობით „კოვენტ-გარდენში“ სპექტაკლები არ იმართება.

ვმონაწილეობდი „ლა სკალას“ ორ ტელეპრემიერაში — 1976 და 1982 წლებში. სეზონის გახსნის წინ — რაც ყოველთვის 7 დეკემბერს, მილანის მფარველის წმინდა ამბროსის დღეს ხდება, — მთელი თეატრი მომავალი სპექტაკლის სამზადისს ეძლევა. როცა იღვმებოდა „ერნანი“ (1982-83 წწ. სეზონი), ტელეკამერებს პრაქტიკულად არ მიუტოვებიათ საოპერო თეატრის შენობა მთელი სარეპეტიციო პერიოდის მანძილზე. ისინი მხოლოდ პრემიერის დღეს გაიტანეს „ლა სკალას“ დარბაზიდან. ამ სპექტაკლზე იმდენად ძვირი იყო ბილეთები, რომ ადმინისტრაცია დიდ უსიამოვნებას წააწყდებოდა. ტელეაპარატურას თუნდაც ერთი წამით რომ დაეჩრდილა სცენა რომელიმე მაყურებლისთვის.

საბოლოო ჯამში „ერნანის“ ორი სპექტაკლი როგორც იქნა ჩიწერა და გადაიყვანა საშობაოდ მთელი იტალიისათვის, შემდეგ კი მრავალი სხვა ქვეყნისთვისაც. შემდეგ ან სპექტაკლებიდან შეიქმნა დამონტაჟებული ვერსია, რომელიც ვიდეოკასეტის სახით გაიყიდა.

სპექტაკლის მონტაჟი ძალიან რთული საქმეა. ნაწილობრივ განათების გამო, რომელიც ხშირად განიცდის ცვალებადობას სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე. ამიტომაც მომღერალთა კოსტიუმები სპექტაკლებში განსხვავებულ ელფერს იძენს ხოლმე. ასეთ შემთხვე-

ვაში ორიდან შესაძლებელია მხოლოდ ერთი ვერსიის გამოყენება. ამის შედეგია ის, რომ ერთრში გასაშვები მასალის შერჩევისას საბოლოო ჯამში ნაკლები მნიშვნელობა ექცევა სპექტაკლის ვოკალურსა და საერთოდ მუსიკალურ თვისებებს. აშკარა, უხეში შეცდომები ჩვეულებრივ სწორდება ხოლმე, მაგრამ თუ მომღერალი ან რეჟისორი თვლის, რომ ესა თუ ის პასაჟი უფრო ეფექტურად ეღერდა ამ და არა იმ საღამოზე. ამას, როგორც წესი, პირად აზრად მიიჩნევენ, ანგარიშს არ უწევენ და უპირატესობას სპექტაკლის სანახაობით მხარეს ანიჭებენ... საბოლოო გადაწყვეტი სიტყვა დამოკიდებული უნდა იყოს ტელერეჟისორზე. აბა წარმოიდგინეთ რა განზოგად, თუკი დღეებში თავთავისას მოითხოვენ ტენორი და სოპრანო. ამას დაუმატეთ ბარიტონი, რომელიც მონტაჟში მაინცა და მაინც იმ ფრაგმენტის გამოყენებას მოითხოვს, რომელიც მისი აზრით განუმეორებელია, სხვა ყველაფერი კი უხეიროდ მიანჩნია! ამის მსგავსი სცენები მართლაც იმართება ხოლმე თეატრებსა და ტელესტუდიებში. ჩემი აზრით, უადრესად ქმედითი და აქტიური ურთიერთგაგება უნდა არსებობდეს სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორსა და ტელერეჟისორს შორის.

ტელევიზიის მუშაკები უმეტესად საკმაოდ გამოცდილი, თავიანთი საქმის მცოდნენი არიან, მაგრამ ისინი ნაკლებად ერკვევიან მუსიკალურ-თეატრალურ სფეროში. მაგალითად, როცა „ოტელოში“ იავო მღერის ეკვიანობაზე, ტელეკამერები როგორც წესი, რატომღაც მას მისჩერებიან ხოლმე, ნაცვლად იმისა, რომ თვალი მიაპყრონ ოტელოს, რადგან ამ მომენტში მთავარია მაყურებლამდე მიიტანო მავრის რეაქცია, აჩვენო თუ როგორ მოქმედებს მასზე ეკვიანობის შხამი, იავომ რომ ჩააწვეთა. იდეალად მესახება მჭიდრო კოორდინაციის დამყარება დრამატულ ტექსტსა და ტელეკამერის სპეციფიკურ მოთხოვნებს შორის.

თითქმის ყველა თეატრში იბადება განათების საფუძვლიანი შეცვლის აუცილებლობა ტელეგადაღების დროს (გამონაკლისია პარიზის გრანდოპერა, სადაც არსებობს განათების მოწინავე ტექნოლოგიური სისტემა, რომელიც მცირეოდენ დამუშავებას მოითხოვს).

შემსრულებლისათვის ყოველთვის ძალიან ძნელია შეგუება უფრო მკვეთრად განათებულ მოედანთან, მით უფრო, რომ რეპეტიციის დროს იგი ყოველი სცენის ანთრმალურ განათებას ეჩვევა, მას აღიზიანებს განათების შეცვლა. სოლისტი ისედაც დიდ დაძაბულობას უძლებს, როცა სცენაზე მდგარი მღერის ათასობით მაყურებლის წინაშე. ეს დაძაბულობა მრავალჯერ მატულობს, როცა მას უხდება სიმღერა ტელევიზორებთან მყოფი მრავალმილიონიანი აუდიტორიის წინაშე. საკუთარი გამოცდილებით ვიცი, რომ მკვეთრი განათების პირობებში მიჭვეითდება როლში ჩაღრმავების უნარი, რაც ცხადია, ზემოქმედებას ახდენს შესრულების დონეზე. ვიმედოვნებ, რომ მომავალში საოპერო თეატრები აღიჭურვებიან განათების პარიზული სისტემით.

სატელევიზიო მიმღებების უმეტესობას აქვს ცუდი დინამიკები, ამიტომაც ოპერები და კონცერტები უკეთ „იყურებიან“, ვიდრე ისმინებიან. ახლა ვიდეოკასეტების გაჩენასთან ერთად, ყველაფერი მკვეთრად, რადიკალურად იცვლება. ამ სისტემას გააჩნია ციფრული ჩაწერის ტექნიკა, რაც აუდიოვიზუალური განსახიერების შესანიშნავ საშუალებას იძლევა. გარდა ამისა, აქ შეიძლება გამოთიშო გამოსახულება და მარტო ბგერით ბილიკს მოუსმინო. ვიმედოვნებ, რომ 80-იანი წლების მიწურულისათვის ეს სისტემა უფრო ხელმისაწვდომი გახდება კლასიკური მუსიკის მრავალმილიონიანი მოყვარულებისათვის.

„სატელევიზიო“ ოპერის მზარდი პოპულარობა აიძულებს მომღერლებს, პირველ რიგში კი სოლისტებს, მეტი იფიქრონ თავიანთ გარეგნობაზე, თუკი სურთ მიიღწიონ დამაჯერებლობას. ცოტანი არიან გამოჩენილი ხმებით დაჯილდოებული ისეთი მომღერლები, რომლებიც პოპულარული იქნებიან მომავალშიც. ნაკლებად უნიკალური ხმების პატრონებს კი სერიოზული უსიამოვნებანი ემუქრებათ, თუ ისინი სათანადო ყურადღებას არ მიაქცევენ თავიანთ ფიზიკურ მდგომარეობას. კამერის წინ მოქცევა მომღერლის საერთო მოზადების ჩვეულებრივ ნაწილად უნდა იქცეს, რადგან ტელეხედვა, როგორც ყველაფერიდან ჩანს, ერთ-ერთ მთავარ, შე-

საძლავი, ყველაზე მთავარ ფაქტორად იქცევა, როგორც დღევანდელი ახალგაზრდა ვოკალისტის, ისე ზეალინდელი მომღერლის კარიერისთვის. ჩვენ უნდა დავეუფლოთ ნაკლებ ფართო, უფრო მსუბუქსა და გამომსახველ ჟესტებს. ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს გადაღების წახანაგები, კამერები, რათა შემთხვევით ხელი არ შევუშალოთ, გზა არ გადავუღობოთ ჩვენს პარტნიორს პასუხსაგებ მომენტში. გარდა ამისა, სათანადო ყურადღება უნდა მიექცეს თვალების გამომეტყველებასაც. თუ მაგალითად, მღერი „მეტროპოლიტენში“, მაშინ თვალების მოძრაობას, მათ გამომსახველობას არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, რადგან უზარმაზარი მანძილია სცენაზე მყოფ არტისტსა და თვით პირველ რიგში მჯდომ მაყურებელს შორის. მაგრამ სხვა თეატრებში, განსაკუთრებით სატელევიზიო ტრანსლაციის დროს, ჩვენ, სოლისტებმა აუცილებლად უნდა ვიცოდეთ საკუთარი თვალების „დისციპლინირება“. ისე როგორც ამას კინომსახიობები აკეთებენ. სცენაზე კონცენტრირების წუთიერმა მოდუნებამაც კი, შესაძლოა, მაყურებელს დაუნერგოს თეატრალური ილუზია. ყველაფერი ეს საძნელოა, მაგრამ, სამაგიეროდ, გვეხმარება საოპერო სპექტაკლის გაუმჯობესებაში.

როცა ვუყურებ ხოლმე „კოვენტ-გარდენში“ გადაღებულ „მანონ ლესკოსა“ ან „ქალიშვილს დასავლეთიდან“, ვგრძნობ, რომ ამ სპექტაკლებში ისე ვთამაშობდი, როგორც ნამდვილი მსახიობი. ეს საგრძნობლად სწევს ჩემს განწყობილებას. იმ მომენტში, როცა ტელემაყურებელი იტყვის, რომ „ეს ყმაწვილი მარტოოდენ მღერისო“, ჩათვალეთ, რომ წმინდა მუსიკალური მიღწევების მიუხედავად ჩავარდნილია მთელი სათეატრო დაღამა.

სატელევიზიო საოპერო გადაცემა განსხვავდება კინოგადაღებისაგან, რომლის დროსაც ბგერითი ბილიკი იწერება, მერე მისი დამონტაჟება ხდება. ამის შემდეგ მას თავიდან ვახმოვანებთ ხოლმე. ეს ძალიან რთული პროცედურაა. როცა ჩვეულებისამებრ ვიწყებ ხოლმე სიმღერას, რასაც მთელი არსებით გეძლევი, საკუთარ თავს ვერ ვუსმენ, რის გამოც სინქრონულობას ვერ ვაღწევ გამოსახულებასთან. ხოლო თუ პირს ნაკლებად ვაღებ, რათა უფრო კარგად მოვუსმინო ბგე-

რით ბილიკს, მაშინ დამაჯერებლობას უკარგავს გამოსახულება. სასაცილოა, როცა გესმის მქვეპარე ხმა წარმოქმნილი მძლავრად, ყელიდან, მომღერლის ტუჩებს და ყელის ყუნთებს კი ამ დროს არ ეტყობოდეს არავითარი დაძაბვა. არა მგონია, ანგელოსური დიმილი დამთამაშებდეს სახეზე, როცა ვიღებ ზედა სი-ბემოლს.

მაგრამ ფილმის გადაღების დროს ყველაზე დამქანცველია — რეპეტიციების უზომო რაოდენობა. ერთ გადასაღებ დღეში საბოლოო პროდუქციისათვის შესაძლოა ივარგოს მხოლოდ ოთხწუთიანმა ქლერადობამ. ნახევარდუქიანი დუბლების შემდეგ, როცა რწმუნდები, რომ ყველაფერი რიგზეა და ესა თუ ის ეპიზოდი როგორც იქნა გამოვივინა, რეჟისორი თვლის, რომ სწორედ ამ ეპიზოდში სუსტია განათება ან შემსრულებლის უკან მდგარ ლარნაკში ყვავილები ისე არაა ჩაწყობილი, როგორც ეს გათვალისწინებულია სცენარით.

განსაკუთრებით ძნელია შეინარჩუნო პრივილეგია საკუთარ შინაგან განწყობილებაზე ნაღვლიანი, ტრაგიკული სცენების გადაღების დროს. გამუდმებით ხდება მათი ხელმეორედ გადაღება, რადგან შენს გარშემო დაბორიალობენ ადამიანთა ჯგუფები. გადაღების დაწყების წინ კი, როცა შინაგანად განწყვეი, ჩაღრმავდი, უეცრად აღრიალდება „მოკალულყელიანი“ რეპროდუქტორი, გადაღების დაწყებას რომ გაუწყებს და ითხოვს სტუდიაში სიჩუმეს. ასეთ შემთხვევაში სადმე განმარტობას ვცდილობ ხოლმე, ვშორდები იჭაურობას, რათა სრულ სიმარტოვეში მოვიკრიბო ძალ-ღონე ყოველი ეპიზოდის წინ. ერთხელაც უნდა მეტირა „ტრავიატას“ ერთერთ სცენაში, რომელსაც ძეფირელი იღებდა. რამდენიმე დუბლის შემდეგ ფრანკოს განვუცხადე: „მაპატიე, მაგრამ ერთ ცრემლსაც ველარ ვადმოვადებ, გამოვშრი-მეთქი!“ მკვეთრად განსხვავდება დისციპლინა კინოსა და თეატრში, სადაც აუცილებელია შესვლა შესაბამის სულიერ მდგომარეობაში, უნდა განწყვილო სპექტაკლისათვის. 24 საათით ადრე შენ უკვე გიპყრობს წინასწარი თავისებური თრთოლვა. მთელი დღე მიაქვს საღამოს წარმოდგენისათვის სამზადისს. კინო

პირველ რიგში მოითხოვს შესაშურ ჯანმრთელობას, ფიზიკურ ამტანობას. იქ გრამის გასაკეთებლად შეიძლება დილის 6 საათსა და 30 წუთზე გამოვიძახონ, საოპერო მომღერალში კი, რომელიც სპექტაკლის შემდეგ, ღამის პირველსა თუ ორ საათზე აღწევს საკუთარ ლოჯინს, ასეთი მიპატიყება შოკს იწვევს. ცდილობ მიჩვევას, ადაპტირებას, მაგრამ ეს ადვილი როდია, მით უფრო მაშინ, როცა დაკავებული ხარ სპექტაკლებში, რომლებიც გადაღებებს ენაცვლება.

„ტრავიატას“ გადაღების დროს ისეთი შემთხვევებიც მქონია, როცა ღამის პირველ საათზე გამოვიდოდი მილანის თეატრიდან, რაღაცას სახელდახელოდ მივირთმევედი, ორი საათით მივიძინებდი, მერე კი თავქუდმოგლეჯილი მივჭროდი აეროპორტში, რათა მიმესწრო გადაღებისათვის რომში, „ჩინეიტაში“. საბედნიეროდ, ყოველივე ეს ნერვიული სისტემის მოუშლელად გადავიტანე. იწყებ რომელიმე სცენის რეპეტიციას და უცბად ამ დროს გატყობინებენ, რომ პავილიონში დაყენებული არაა სათანადო სინათლე. ტექნიკური პერსონალი გეფიცება, რომ მათ 40 წუთი დასჭირდებათ, სინამდვილეში კი საათი ან საათნახევარი მიაქვთ. შემდეგ კამერის წინ კვლავ იწყება რეპეტიცია და ბოლოს — გადაღება. რამდენიმე დუბლის შემდეგ რეჟისორი აკეთებს მოულოდნელ დასკვნას: განათება უნდა შეიცვალოს, ან გადავიდეს მსხვილ პლანზე. მერე, სხვა გაუთვალისწინებელი პაუზების შემდეგ, კვლავ იწყება გადაღება, საბოლოო ჯამში ოცდაათწამიანი ეპიზოდის გადასაღებად ხუთი-ექვსი საათი იხარჯება.

მთავარია, ასეთ პირობებში შეძლო დასვენება. როცა ერთსაათიანი შესვენება მეძლეოდა, ავდიოდი ხოლმე საგრამიოროში და მკვლარივით ვიძინებდი. ზოგჯერ ძილს ვერ ვერეოდი გადასაღებ მოედანზეც, ვიოლეტას ერთ-ერთ, მეფური სავარძელივით ფართო დივანზე მივწვებოდი ხოლმე.

კინოში სიმღერა და თამაში უზარმაზარი, ურთულესი სამუშაოა, რომელსაც აკეთებ შორეული და ეფემერული საზღაურისათვის. ეკრანზე ფილმის გამოსვლისათვის, იმ მომენტისათვის, როცა იგებ მაყურებლის რეაქციას შენს ჯოჯოხეთურ შრომაზე. უკვე დიდი ხნის

დავიწყებულია ის მღელვარება, რომელიც გეუფლებოდა გადასაღებ მოედანზე. ამ მხრივ ასეთმა შედეგმა, შესაძლოა, არ დაგამაწყობოდა ლოს განსაკუთრებით ის მსახიობები, რომლებიც ყოველდღიურად გამოდიან სცენაზე და შეჩვეული არიან მაყურებელთა იმავე მიერ რეაქციას. თეატრში, უმაღლვე იქმნება კონფლიქტური სიტუაცია, არტისტს საშუალება ეძლევა უშუალო კავშირი დაინახოს საკუთარ ნამოქმედარსა და პუბლიკის რეაქციას შორის.

და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმს არ მოაქვს იმწამიერი კმაყოფილება, რაც ახლავს ხოლმე სცენაზე წარმატებით გამოსვლას, იგი დიდი ხნით ინარჩუნებს დოკუმენტის მნიშვნელობას, წარმოადგენს შენი ნიჭიერების, ოსტატობის საბუთს. და თუ გადაღების დროს მომღერალი თავს გრძნობს გიგანტურ ბრძოლაში ჩაბმულ უბრალო ჯარისკაცად, ფილმის დამთავრებისა და ჩვენებისას, როცა მსხვილი პლანით ხარ წარმოჩენილი ეკრანზე, უყურებ შენს ექსტებს, სახის გამომეტყველებას, საკუთარ თავს უკვე მხედართმთავრად, მთავარ გმირად აღიქვამ. ასეთი შეგრძნება არ გეუფლება თეატრის სცენაზე.

მაგრამ მსმენელი, საკუთარ თავსაც ვგულისხმობ, განსაკუთრებული სითბოთი იხსენებს საოპერო თეატრში განცილდ აღტკინებას, თეატრში ხომ სცენაზე წარმოქმნილი მოვლენების უშუალო მონაწილე ხარ. და თუ მრავალი წლის შემდეგ ამ სპექტაკლს კვლავაც მაღლიერებით იგონებ მონიჭებულ სიმოვნების გამო, ეს იმას ნიშნავს, რომ შენ არ გავიწყდება ემოციები, დიდი ხნის წინ რომ განიცადე მშობლიურ თეატრში.

პირველი პერსონალური გამოფენა

ვანდა ხახუტაშვილი



ი. უთურაშვილი
ქალის პორტრეტი

ლური კომედიის, თელავის, ზუგდიდის თეატრების სპექტაკლების სცენოგრაფიაზე.

ილია უთურაშვილს — ფერმწერალს კი სულ ახლახანს გავეცანი. საქართველოს ყურნალისტთა სახლში მოეწყო მისი ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა. როგორც თვითონ გვიამბობს, ფერწერაში იგი განსაკუთრებით ბევრს მუშაობს ბოლო წლებში, და თუმცა მის სახელოსნოში მრავალრიცხოვანი ტილო დაგროვდა, ყურნალისტთა სახლის საგამოფენო დარბაზში მხოლოდ მცირე ნაწილი გამოიფინა.

ჭალაქის კუთხე

ილია უთურაშვილმა, ქართულ მხატვრობაში სამოციან წლებში მოსულმა მხატვარმა, გრაფიკული ნამუშევრებით, აფიშებითა და პლაკატებით მიიქცია ყურადღება. მრავალი წლის მანძილზე იგი აქტიურად თანამშრომლობს გამოცემლობებთან. მის მიერ გაფორმებული წიგნები და ყურნალისტიკის შესრულებული სხვადასხვა სახის გრაფიკული ნამუშევარი ხასიათდება საინტერესო ინტერპრეტაციით, შესრულების ტექნიკური დახვეწილობითა და სახვითი ხერხების სიხლეებისადმი სწრაფვით. ერთხანს მხატვარმა ძალები მოსინჯა თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობაშიც, იმუშავა თბილისის მუსიკა-



თეატრის ჯენტლმენი

ვასილ კიკნაძე



ნატურმორტი

პირველ ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ უთურაშვილის ფერწერა სრულიად აცილებულია გრაფიკული აზროვნების რაიმე სპეციფიკურ თავისებურებას, რაც არ იყო გამორიცხული, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ მთელს წინა პერიოდში მხატვარი ძირითადად გრაფიკაში მუშაობდა. ექსპოზიციასზე წარმოდგენილი ტილოები დაზგური ფერწერის მეტყველი ნიმუშებია.

ფერმწერლის ინტერესები უანრობრივად ფართოა. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ნატურმორტები, პეიზაჟური და პორტრეტული ტილოები. მაგრამ მაინც, უპირატესობას მივანიჭებდით ნატურმორტს, რომელშიც, ჩვენი აზრით, ყველაზე კარგად გაიხსნა მისი შესაძლებლობანი, მხატვრული ხედვა, გემოვნება. თვით ნატურმორტების კომპოზიციურ წყობაში, საგანთა შერჩევასა და განლაგებაში გარკვეულად გამყდარდა მისი შემოქმედებითი თვითმყოფადობა, რაც ამ ნამუშევრების მიმზიდველობას განაპირობებს. მთავარი კი მათში მაინც ფერწერულ-კალორისტული გამომსახველობაა.

სტუდენტობის წლებში გავიცანი ვიქტორ ათანასეს ძე ნინიძე. მაშინ სანიტარული კულტურის თეატრს ხელმძღვანელობდა, სტუდენტებს რუსთაველის თეატრში უბილეთოდ შესვლის უფლება კი გვქონდა, მაგრამ იარუსებზე უნდა ავსულიყავით. პარტე-რში ნუ შეხვალთო, გვაფრთხილებდნენ. არც მარჯანიშვილის თეატრის პარტე-რში მოხვედრა იყო ადვილი. ასეთივე განწყობილებით მივედი პლეხანოვზე (ახლართ მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრია) სანიტარული კულტურის თეატრში. შესასვლელში სტუდბილეთი წარვუდგინე. კარისკაცმა იქვე მდგომ ხანშიშესულ კაცს აჩვენა.

— შემობრძანდით! — სტუდბილეთი დამიბრუნა და პარტე-რისაკენ წამიყვანა. საპატიო ადგილას

მომთავსა. სტუმარს ველოდებო, თითქოს მოიბოდინა და წავიდა. ადმინისტრატორი და ასეთი ყურადღებიანი სტუდენტის მიმართ?

ისეთ კარგ გუნებაზე დავდექი, რომ დიდი სიამოვნებით ვუყურებ სპექტაკლს. თავი მართლაც საპატრო სტუმრად წარმოვიდგინე და ანტრაქტის დროს რაღაც შინაგანი სიამაყის გრძნობითაც კი ვათვალისწინებდი ფოიეში გამოფენილ სურათებს. წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ „ადმინისტრატორი“ გასასვლელთან დამხვდა. კეთილი ღიმილით წამოვიდა ჩემსკენ. — თუ უკმაყოფილო არ მიბრძანდებით, ბატონო, ხვალაც მობრძანდით, როცა გენებავთ მაშინ. ასეთი ყურადღებით ფრთაშესხმულმა იმდენი ვაქე სპექტაკლი, რომ მგონი ექვიც კი შეეპარა. დიდი მადლობა გადავუხადე და გამოვედი თეატრიდან. რა ცოტა უნდა აღამიანს!

ვიქტორ ნინიძეს მანამდე არ ვიცნობდი. ჩემს განცვიფრებას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა ხელოვნების მუშაკთა სახლში ერთერთ თათბირზე რესპუბლიკის სახალხო არტისტ ვიქტორ ნინიძეს მისცეს სიტყვა, და იგი ჩემთვის ნაცნობი ის „ადმინისტრატორი“ აღმოჩნდა, თეატრში რომ ასე მიმიღო. მას შემდეგ ხშირი სტუმარი ვიყავი მისი თეატრის. ერთმანეთს დავუახლოვდით. ისე ვმეგობრობდით, თითქოს ერთი თაობისანი ვიყავით. მას უკვე 100 წელი შეუსრულდა. დაუჭერებლად მეჩვენება, ნუთუ ჩემზე ორმოცი წლით უფროსი იყო? სულიერი ახალგაზრდობა აკავშირებდა ახალ თაობასთან, მაგრამ თუ კაცს შინაგანი კეთილშობილება არა აქვს, ვერც სულიერ ახალგაზრდობას შეინარჩუნებს.

ვიქტორ ნინიძე გამოირჩეოდა თავისი შინაგანი კულტურით, კეთილშობილებით, ქართული თეატრის ნამდვილი ჯენტლმენი იყო. დიდი ღვაწლითა ამავი დასდო

ქართულ თეატრს. მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული სამოც წელზე მეტხანს არ შეუწყვეტია ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება. მსახიობი, რეჟისორი, ორგანიზატორი, საზოგადო მოღვაწე — ასეთი იყო მისი საასპარეზო. 1941 წელს იგი უკვე საქართველოს სახალხო არტისტი იყო. მაშინ ამ წოდებას მხოლოდ განსაკუთრებული დამსახურების ადამიანებს ანიჭებდნენ. სწორედ ასეთი იყო ვიქტორ ნინიძე.

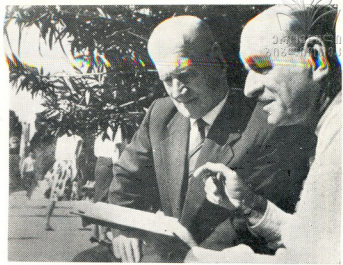
ვიქტორ ნინიძის დიდი მოქალაქეობრიობისა და კეთილშობილების მაგალითია ისიც, რომ წლობით თეატრს ჩამოშორებული ტრაგიკოსი მსახიობი ნინო ჩხეიძე ქართულ სცენას დაუბრუნა, როცა სანიტარული კულტურის თეატრში მიიწვია იბსენის „მოჩვენებანში“ ფრუ ალვინგის როლის შესასრულებლად. ამიტომ წერდა ნ. ჩხეიძე: „პატივცემული ვიქტორ, ჩემო მეორე ნათლიავ! ნათლიას ვიწოდებ იმიტომ, რომ 15 წელიწადი ჩამოშორებული ვიყავი ჩემს საყვარელ საქმეს. თქვენ დამაბრუნეთ თეატრში და თქვენი გულთბილობით, გულისხმიერებით დამავიწყეთ წარსული სიმწარე. ის ერთი სეზონი, რომელიც თქვენი ხელმძღვანელობით გავატარე სანკულტურის თეატრში, ჩემთვის ტკბილი მოსაგონარია. ეს გულისხმიერება და სითბო საერთოდ ვახსიათებთ თქვენ. თქვენი საქმის მიმართ. დიდი შრომა მიგიძღვით პატივცემული ვიქტორ, ამ თეატრის ასალორძინებლად. როგორც მთავარი რეჟისორი. როგორც მსახიობი თავს დასტრიალებთ ამ ღამაზე საქმეს. მრავალი სახეები შეგიქმნიათ და მათ შორის საუცხოო ნიკიფორე ტ. რამიშვილის „სტუმარ-მასპინძლობაში“.

გულთბილი სტრიქონები უძღვენეს ვიქტორ ნინიძეს სანდრო ახმეტელმა, შალვა დადიანმა, აკაკი ხორავამ, აკაკი ვასაძემ, თამარ

ჰავაზაჰემ და სხვებმა. მათ გულ-
წრფელ სტრქონებაში შეფასებუ-
ლია ვიქტორ ნინიძის ღვაწლი და
ამაგი. „ვიქტორ ნინიძე ქართველ
საზოგადოებას უყვარს იმ დი-
დი ღვაწლისათვის, რომელიც და-
სდო ჩვენს კულტურას“, — ამას
წერს სანდრო ახმეტელი 1935
წელს!...

ფართო იყო ვიქტორ ნინიძის
ასპარეზი. სად არ ნახავდით მას,
თბილისში თუ რაიონში, თეატრე-
ბში, საზოგადოებრივ საქმიანობა-
ში, მუდამ მოუსვენრად ფუსფუ-
სებდა, ყველას თავს დასტრიალე-
ბდა და ეხმარებოდა. ტკბილი სი-
ტყვიით ამხნევებდა. სწორედ ამ
თვისებებს გამოხატავს აკაკი ხო-
რავას სიტყვები: „საქართველო-
ში ხომ არ არის თითქმის არც
ერთი რაიონი, დაბა თუ ქალაქი,
სადაც ვიქტორი კულტურულ
მომსახურების თუ დახმარების სა-
ხით თავისი მადლიანი ნიჭით არ
დახმარებოდა თეატრს და ყველ-
გან დიდი პატივისცემა და სიყ-
ვარული დაიმსახურა“.

1935 წელს საზოგადოებამ ვი-
ქტორ ნინიძის მოღვაწეობის 30
წლისთავი აღნიშნა. გამოიცა პა-
ტარა ბროშურა, სადაც წერია,
რომ მას შეუძრულებია 100-ზე
მეტო როლი და დაუდგამს 40-დე
საქეტიკალი. ეს მაშინ. მოღვაწე-
ობის 50 წლისთავზე კვლავ შეი-
კრება ქართველი საზოგადოებრი-
ობა და ჯეროვანი პატივი მიაგო
ვიქტორ ნინიძის დამსახურებას.
ასე გულისხმიერად ეკიდებოდა
ხალხი მის შრომას, რადგან ვიქ-
ტორი იყო უანგარო, ალაღმართ-
ალი მოღვაწე, არავისი არაფერი
არ შურდა. რამდენადაც მახსოვს,
კონფლიქტებსაც ერიდებოდა.
მხოლოდ ერთხელ მახსოვს ტრი-
ბუნაზე როგორი ვაცხარებით იც-
ავდა თავის პოზიციებს. მისი გა-
მოსვლის აზრი ის გახლდათ, რომ
დიდი საქმე მარტო დიდ თეატრე-
ბში კი არ კეთდება, არამედ ცენ-
ტრიდან მოშორებით, პროვინცი-



რეჟისორი ვ. ნინიძე,
მსახიობი ვ. ნინიძე

აშიცო, არ ვიცი ვინ გაალიზიანა,
მაგრამ ცხარე კი იყო მისი კილო.
მხოლოდ ახლა მესმის თუ რატ-
ომ იცავდა „პერიფერიულ თე-
ატრს“ ასე ძლიერად. მაშინ რა-
იონებსა თუ საქალაქო თეატრე-
ბში მოღვაწეობდნენ ვ. ყუშიტა-
შვილი, ა. ჩხარტიშვილი, პ. ფრა-
ნგიშვილი და სხვა ცნობილი რე-
ჟისორები. მართლაც, რამდენს
კარგი მსახიობი იყო იმ თეატრე-
ბში. არც მაშინ და არც შემდეგ
არ გაუნებებიათ „პერიფერი-
ული თეატრალური კულტურა“,
ყოველთვის ჩრდილში იყო მოქ-
ცეული. ვიქტორ ნინიძეს კი სულ
სხვაგვარად ესახებოდა იმ ხალ-
ხის მოღვაწეობის სიმძიმე. ვიქ-
ტორ ნინიძემ ემოციური გამოსვ-
ლა იცოდა და ასევე ღრმად ჩამ-
რჩა თეატრალურ საზოგადოება-
ში (ხელოვნების მუშაკთა სახლ-
ში რომ იყო შეკვლავებული) წა-
რმოთქმული სიტყვა. ამ ფაქტ-
შიაც ვლინდებოდა მოღვაწის ფა-
რთო ბუნება, საქართველოს ერ-
თიანი თეატრალური პროცესე-
ბის ხედვა.

ვიქტორ ნინიძის სახით ქარ-
თულ კულტურას ჰყავდა დიდად
ნაღვაწი და ნაამაგარი მამული-
შვილი. მისი კეთილი კვალი მაგა-
ლითად დარჩა შთამომავლობას.

მეგობრის გახსენება

ნანა ლორია



ხუთი წლის წინ ქართულ კომპოზიტორთა რიგებს გამოაყლდა ნიჭიერი ახალგაზრდა მუსიკოსი მანანა ცერცვაძე. იგი ყოველმხრივ შემკული ადამიანი იყო. ასხივებდა სიკეთესა და სათნოებას. მასში თანაარსებობდა ბავშვური უშუალოება და თავდაპირველობა, ემოციურობა, განსჯის უნარი. შეუცდომლად ანსხვავებდა ერთმანეთისაგან ნამდვილსა და ყალბს, სიმართლესა და სიცრუეს.

რა დასამალია, კომპოზიტორ-ქალებს ხშირად თვით მუსიკოსებიც სკეპტიკურად უყურებენ ხოლმე. მანანა ცერცვაძე კი საწინააღმდეგოს ამტკიცებდა შრომისუნარიანობით, შემოქმედებითი აქტიურობით, მიზანდასახულობით. შემთხვევითი არ არის, რომ მას 70-იან წლებში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შორის თვალსაჩინო ადგილი ეკავა.

ჩვენ თანაკურსელები ვიყავით, კარგად მახსოვს მისი სტუდენტობა (იგი პროფ. ალექსი მაჭავარიანის კლასში სწავლობდა), პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები, პირველი წარმატების სიხარული, ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე შექმნილი ვოკალური ციკლის შესრულებას რომ მოჰყვა. მას უსაზღვროდ უყვარდა თავისი საქმე. განვითარებული ჰქონდა პასუხისმგებლობის გრძნობა, თვითკრიტიკის უნარი. იგი თვლიდა, რომ ნამდვილი, სერიოზული მუშაობა ჯერ არ და-

უწყია. რა თქმა უნდა, მას ყველაფერი წინ პქონდა, მაგრამ ის, რისი ვაკეთებაც მოასწრო, უთუოდ იმსახურებს ყურადღებას.

მრავალფეროვანი იყო მ. ცერცვაძის მხატვრული ინტერესების წრე. მის შემოქმედებას ასაზრდოებდა განსხვავებული წყაროები. გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა ეროვნულ მუსიკალურ ტრადიციებს. ეს ვლინდება მის საგუნდო ნაწარმოებებში, ვოკალურ ციკლებში, რომლებშიც ჩანს მისწრაფება მძაფრი დრამატიზმისაკენ, მკვეთრი მხატვრული სახეებით აზროვნებისაკენ. იგი ეწაფებოდა თანამედროვე საკომპოზიტორო პრაქტიკის მიღწევებსაც. ამაზე მეტყველებს სხვადასხვა ენის ინსტრუმენტული ნაწარმოებები — საფორტეპიანო ვარიაციები, პიესები ჩასაბერი კვარტეტისათვის, საფორტეპიანო სონატა-ფანტაზია, კონცერტი ორკესტრისათვის

მ. ცერცვაძე გატაცებით წერდა საბავშვო სიმღერებს, მათ ხიბლს ქმნიდა უშუალოება, მელოდიურობა, სახოვანი მუსიკალური ენა. ამ სიმღერებით ის თითქოს თავის პატარა ბიჭუნას ესიყვარულებოდა.

წელს მანანა ცერცვაძეს 40 წელი შეუსრულდებოდა. ამ თარიღის აღსანიშნავად საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა გამართა მისი ხსოვნის საღამო, რომელზეც ბევრი თბილი სიტყვა ითქვა, შესრულდა მისი ნაწარმოებები.



საზოგადოებრივი ხელმოწერა

№ 6
1988 წ.

უილიამ შექსპირი

საწყაული

საწყაულისა წილ*

მოქალაქე მითხე

სურათი პირველი

თხრილშემოვლებული სახლი.
შემოდიან მარიანა და ბიქუნა.

ბიქი (მღერის). მომავორე ეგ ტუჩები, ასე ტბილად
ცრუ აღტქმით და ცრუ ფიცით რომ გამაწილა,
მაგ თვალბმაც — ცისკრის შუქით რომ გეულავს —
მომინელა, ნათელი დღე დამიბნელა.
ოღონდ კოცნა — ეს ბექედი სიყვარულის —
დამიბრუნე, გაგიცივდა რაკი გული.

მარიანა. მორჩი მღერას და წადი ჩქარა, აქეთკენ
მოდის

ყველას ნუგეში და მზრუნველი. მეც რამდენჯერმე
აღელვებული რომ ვიყავი, დამაშოშინა.

(ბიქი გადის, შემოდის მთავარი.)

შენდობასა გოხოვთ, წმინდა მამე, ნეტა კი ასე
ლადი სიმღერის მოსმენის დროს არ შეგხვედროდიო,
მაგრამ მერწმუნეთ, არა გულის გასახარებლად,
მძიმე ნაღველის გაქარვებას ვცდილობდი მხოლოდ.
მთავარი. მუსიკას ჭადო მართლაცა აქვს,

მითქვამს და გიტყვი —
ხან ტკივილებს რომ დაგვიუჩიებს, ხან სევდას

შეგვერის,
ერთი ეს მიბრძანეთ, დღეს აქ არავის ვუკითხოვარ?
სწორედ ამ დროისთვის ვიყავი შეპირებული, ვილა-
ცას უნდა შევხვედროდი.

* დასასრული. დასაწყისი იხ. „საბუთა ხელოვნება“
№ 5, 1988.

მარიანა. არა, არავის უკითხოვართ — შეთქმა დღეა,
აქა ვარ.

მთავარი. თქვენი ყოველთვის მჯერა. საცაა უნდა
მოვიდეს — იქნებ ცოტა ხნით თვალს მიფეაროთ,
თქვენზე კეთილდღეობისთვის გოხოვთ.

მარიანა. თქვენგან მუდამ დავალბებული ვარ (გადის).
(შემოდის იზაბელა.)

მთავარი. კარგ დროს მოხვედით, სალამს გიძღვნით,
ახალს რას მტყუვიო,
რაო, რას ამბობს ღირსეული, ნაცვალი მთავრის?

იზაბელა. აგურის კედელმოვლებული ბალი აქვს
ერთი.

რასაც ცალ მხარეს, დასავლეთით, ვენახი აკრავს, —
ფიცრული ჰიშკრით შეიძლება ვენახში შესვლა;
აგრე, ეს დიდი გასაღები იმ ჰიშკრისა.

ეს კი, ეს მომცრო გასაღები კუტიკარს ალბეს;
გააღებ კარს და ვენახიდან ბაღში შედიხარ,
იქ უნდა ვიყო შუალამით, ასე შევიპირდი.

მთავარი. გაიგებთ მერე გზას იქითკენ?
იზაბელა. ო, გულსიყვით

დავიმხსოვრე ყველაფერი. უნდა გენახათ.
რა დამორცხვებით და თან ფრთხილი გაფაციცებით
მიმასწავლიდა გზას ჩურჩულით. ორჯერ გამომყვა.

მთავარი. სხვა რამ ნიშანი არ დაგიტყვამთ?
რომ მარიანამ

სუყველაფერი დაიხსოვს.

იზაბელა. სხვა არაფერი...
ითქვა მხოლოდ, რომ სიბნელეში მივალ ცოტა ხნით
და სულ მალევე ისევ უკან გამოვბრუნდები;
რადგან ვიხალბე მსახურს-მეთქი, ასე ვუთხარი,
გავაფრთხილებ, რომ ძმის საქმეზე აქ ვარ მოსული
და პატარა ხანს ქუჩაშივე დამიციდის-მეთქი.

მთავარი. ძალიან კარგი. მაგრამ მე ჯერ
მარიანასთვის

არა მითქვამს-რა. — ჰეი, ჰეი, აქეთ მობრძანდით.
(შემოდის მარიანა)

ეს ქალიშვილი გაიცანით, იგი მოსულა
თქვენთან კეთილი სურვილებით.

იზაბელა. დახ, ასეა.

მთავარი. გჯერათ, რომ თქვენთვის კარგი მინდა?
მარიანა. კეთილ მამა,

როგორ არ მჯერა, აკი თვითონ მე გამოვცადე.

მთავარი. რაკი ასეა, ამ ქალიშვილს მოჰკიდეთ ხელი
და ის გაგანდობთ საიღუმლოს. მე კი მანამდე
აქვე დაგიცდით. ოღონდ სწრაფად, თანდათანობით
გვიახლოვდება ბნელი ღამე.

მარიანა. მაშ, ჩვენ წავიდეთ.
(მარიანა და იზაბელა გადიან.)

მთავარი. ოი, დიდებავ, ო, პატივი! მილიონობით
ორგული თვალი შემოგცქერის გაფაციცებით;
მილიონობით ყალბ მონაჩაბს, სულ სხვადასხვაგვარს,
ერთმანეთისგან განსხვავებულს აკოწიწებენ

შენზე ისინი! ათასობით მოცილილი ჭკუა
რად არა გასახავს, რა ოცნებებს აებენ შენზე,
და ოცნებითვე გამეტბებით გაციგნინან მერე.

(შემოდის მარიანა და იზაბელა)
რაო, შუთანხმდით?

იზაბელა. თანხმად სუყველაფერზე,

მხოლოდ თქვენს დასტურს ელოდება.

მითაპარი. დასტური რაა,

ვემუღარები ხასობით.

იზაბელა. ბევრს ნურას ეტყვი —

„ძმას გაბარებ-თქო“, წამოხვლის წინ წაუჩურჩულე.

მბრინან. ამისი ფიქრი ნუ გექნებათ.

მითაპარი. თქვენც, შვილო ჩემო,

ნუ დაგაფიქრებთ ნურაფერი: ნიშნობის ძალით ქმარი თქვენია და ცოდვადაც არ ჩაგეთვლებათ მისი ამგვარად მოპოვება. ის კი არა-და, თქვენი უფლებამოსილება ამ ეშპაკობას სამკაულივით დაამშვენებს. ახლა წავიდეთ, თუ არ დავთესეთ, ისე ყანას რა დაამწიფებს.

(გაღიან.)

სურათი მეორე

ციხე

(შემოდინ ციხის უფროსი და პომპი)

ციხის უფროსი. აქეთ მოდები, ყმაწვილო. კაცისთვის თავის მოქრა თუ შეგიძლია?

პომპი. რატომაც არა, უცოლო თუა. ცოლიანს ცოლის თავი ექნება და ქალების თავებს კი ვერ მოკვრი.

ციხის უფროსი. კარგი ერთი, მაგ მოკიბულ-მოკიბულ ლაპარაკს მოეშვი და პირდაპირ მიპასუხე: ხვალ დილით კლავდით და ბერნარდინი უნდა დავსაჯოთ სიკვდილით. ქალათი კი მუცა აქ, მაგრამ დამხმარე სჭირდება; თუ იყისრებ და დეხმარებ, ბორკილებს აგხსნი, არა-და, იქნები ასე ბორკილებში, მანამ აქა ხარ. და ციხიდან გასვლის წინაც ერთს მაგრად გავგროხავი, იმიტომ, რომ მრუშების მაქანჯალი ბრძანდება.

პომპი. დიახ, ბატონო, მე დიდი ხანია უკანონო მაქანჯალი ვიყავი; ახლა თანხმად ვარ, კანონიერი ქალათი გავხვდ. ოღონდ ჭერი იმ თქვენმა ქალათმა უნდა მასწავლოს, რა გვაკეთო.

ციხის უფროსი. საზარელი სად არის? პეი, საზარელი.

(შემოდის საზარელი.)

საზარელი. თქვენ შეძახდით, ბატონო?

ციხის უფროსი. აგერ, ეს ვუბნობანი დაგეხმარება ხვალ. თუ მოგეწონება, მთელი წელიწადი გყავდეს, შენთან დაიტოვც. ოუ არ მოგეწონოს, ამ ერთხელ გამოიყენე და მოაშორე. დიდად ნუ ებოღიშები — მრუშების მაქანჯალია.

საზარელი. მაქანჯალიო! ფუი მაგას, ხელობას შემირცხვენს, ბატონო.


ციხის უფროსი. კარგი, კარგი, შენც მაგის ფანდო ხარ — ერთი ბუმბულით ვერ გადასწონით ერთმანეთს (ვადის.)

პომპი. დმერთმა თქვენი წყალობა ნუ მომაკლავს. მართლაც გულმოწყალე ჩანხართ, ბატონო, მაგრამ თითქოს სახრიობელას ჰგავდით... რასაც თქვენ აკეთებთ, ხელობა შეარკვით იმას, ბატონო?

საზარელი. მაშა, ხელობა!

პომპი. მე კი ისე მქონდა გავიწილი, რომ ხატვას ერქვა ხელობა. აგერ, კანები რომ მოგირეკავთ, ჩემი საქმის მიმდევრები, ესენი ითხოვნებიან და იტიტომაც ხელობა ჰქვია ჩემს საქმეს. ჩამოხრჩობა სა-

დაური ხელობაა; თუნდაც ჩამომახრჩონ, ჩემთვის გაუგებარია.

საზარელი. ხელობა-მეთქი, ბატონო, კომპი. რით დაამტკიცებთ?  **საზარელი.** ყველა პატიოსანი კაცის ტანსაცმელი

ქურდაც უნდა მოერგოს. თუ ძალიან ვიწრო მოუვიდა თქვენს ქურდს, პატიოსანი კაცი ფიქრობს, ცოტა არ იყოს, დიდიაო; თუ ძალიან დიდი მოუვიდა იმ თქვენს ქურდს, ქურდი ფიქრობს, ცოტა არ იყოს, პატარაო, ასე რომ, ყველა პატიოსანი კაცის ტანსაცმელი ქურდსაც უნდა მოერგოს.

(შემოდის ციხის უფროსი.)

ციხის უფროსი. მორიგდით?

პომპი. თანხმად ვარ, მივხმარები ამ კაცს, ბატონო; როგორც ვატყობ ქალათს უფრო ადვილად შეუძლია მონანიება, ვიდრე მაქანჯალს — უფრო ხშირად შესთხოვს ღმერთს პატიებას.

ციხის უფროსი. ხვალ დილის ოთხი საათისათვის კუნძი და ნაჯახი მზადა გქონდეს.

საზარელი. წავიდეთ მაქანჯალო, ჩემს ხელობას შეგასწავლი. გამომევი.

პომპი. სიამოვნებით შევისწავლი, ბატონო, და იმედი მაქვს, თუკი როდესმე დაგჭირდება შენი ხელობის საკუთარ თავზე გამოცდა, ნარკვედაც მოგემსახურები: ამდენი სიკეთის სამაგიერო ხომ უნდა გადაგხიადო!

ციხის უფროსი. კლავდიოხა და ბერნარდინოს ჩემთან მოუხმეთ.

(გაღიან პომპი და საზარელი.)

ერთი მებრძოლის, მეორის კი არცა მაქვს დარდი — მკვლელს, ძმაც რომ იყოს, მე თვითონვე არ დავუგოავდი.

(შემოდის კლავდიო.)

აჰა, კლავდიო, შენი დასჯის განკარგულება; შუალაშა ახლა სრული — ხვალ დილის რვაზე ეზიარები უკვადებას. ის სადღა არის?

კლავდიო. ღრმა ძილით სძინავს, ვით უცოდველ შრომით დამაშვრალს.

მგავრს რომ ძვალ-რბილში გაუჭდება მოთენითილობა. ვერ აღვიძებენ.

ციხის უფროსი. სიკეთესაც ვერ შეიღირსებს! წადი, წადი და მოემზადე (კარზე აბრახუნებენ). რა ხმაური!

ზეცამ სიმშვილე მოგივლინოს (კლავდიო გადის).

აჰა, მოვდივარ! ნეტა კლავდიოს შეწყალების ბრძანება იყოს, ანუ ხასჯელის გადადების.

(შემოდის მთავარი.)

სალამი, მამე

მითაპარი. ღამის სულელები გფარვიდეთ თქვენ, კეთილო კაცო.

ამ ცოტა ხანში იყო ვინმე?

ციხის უფროსი. არა, არცინ უყოფილა.

მითაპარი. არც იზაბელა?

ციხის უფროსი. არც ის იყო.

მითაპარი. მაშ, მალე მოვა.

ციხის უფროსი. კლავდიოს რამე ეშველება?

მითაპარი. არის იმედი.

ციხის უფროსი. მეტად ხასტიკი ნაცვალი გვყავს.

მითაპარი. მაგას ნუ ეტყვით.

მისი ცხოვრება, ისე როგორც საქმიანობაც —

მართვა ქვეყნისა — კანონებს და სამართალს მისდევს, და ცხოვრობს ასე წმინდა თქენით, თავშეკავებით, სწორედ იმგვარად, რასაც სხვისგან მკაცრად

მოითხოვს.

თუკი რაიმე შესცოდა და ის ჩაიდინა, რასაც სხვას უშლის, ის მტარვალი გახდება მაშინ. ახლა რა გვეთქმის, კარგის გარდა. (კარზე აბრახუნებენ.)

ჰა, მოვიდნენ

(ციხის უფროსი გადის.)

კარგი კაცია, იშვიათად მომხდარა ასე, რომ ციხის უფროსს მეგობრობა ჰქონოდას ხალხთან. (ისევ აბრახუნებენ.)

რა ამბავია, რა ხმაური, რამ დააფეთათ, ლამის ჩაოხსნან ეს ვევა ციხის კარები.

(შემოდის ციხის უფროსი.)

ციხის უფროსნი. ცოტა გვადროვეთ, ახლავ გუშავს გააღვიძებენ

და კარს გაგიღებს, შემოგივივებს.

მთავარი. ნუთუ ჭერ არ ჩანს

ბრძანება ძველი განაჩენის გაუქმებისა ახლად კლავდიოს სიკვდილით სჯით?

ციხის უფროსნი. არა, ჭერ არ ჩანს.

მთავარი. დილაზე ბევრი აღარ დარჩა, მაგრამ, მერწმუნეთ,

გათენებამდე უსათუოდ მოვა ბრძანება.

ციხის უფროსნი. თქვენ რაღაც იცით, მაგრამ მჭერა, ამგვარ ბრძანებას

მე არ მივიღებ. ასეთი რამ ჭერ არ მომხდარა.

თანაც ანჭელომ სამსჯავროში გაშოცხადა, რომ შეწყალებას ნუ ელითო.

(შემოდის შიკრიკი.)

მისი შიკრიკი!

მთავარი. და შეწყალებაც კლავდიოსი ამ შიკრიკს მოაქვს.

შიკრიკი. (ქალაღს გადასცემს)

ჩემმა ბატონმა გამოგიგზავნათ ეს ქალაღი და პირადად დამაბარა, რომ რაც აქა წერია, ყველაფერი ზუსტად შეასრულოთ და ერთი ბეწოთიც არ დადროლოთ — არც დრო, არც მთავარი ბრძანება და არც ანაფერი. მე კი შვედილობის დღის გასურვებთ, რადგან, როგორც ვხედავთ, უკვე თენდება.

ციხის უფროსნი. ყველაფერს შევასრულებ.

(შიკრიკი გადის.)

მთავარი (თავისთვის). ჰა, შეწყალება, შეძენილი ისეთი ცოდვით,

რასაც თავად ჩაფლულია შემწყალებელი; დანაშაულში სხვებზე უმალ ის გაეხვევა, ვისაც უწყალებს ზურგს მაღალი ხელისუფლება; როცა წყალობას ბოროტება გამოიმეტებს, ძალიან ფართოდ გავრცელდება წყალობა, რადგან შემწყალებელი დანაშაულს თავად მეგობრობს. რაო, რას ვწერენ?

ციხის უფროსნი. აკი ვითხარით: ანჭელოს, ეტუობა, გადაუწყვტია, რომ მე ჩემს საქმეს გულისხურით არ ვეკიდები და რაღაც უცნაურად მაქეზებს. საოცარია — ასეთი რამ აქამდე არ შემეინიშნავს.

მთავარი. აბა ერთი, წამოკითხეთ.

ციხის უფროსნი (კითხულობს). „რა განკარგულებაც არ უნდა მიიღოთ ძველი ბრძანების გასაბათილებლად, კლავდიო დილის ოთხ საათზე უნდა დაისაჯოს, ბერენ-

დინი კი — ნაშუადღევს. უფრო დამშვიდებულნი რომ ვიყო, ხუთი საათისთვის კლავდიოს მოკვთილი რა გამომიგზავნეთ. ზუსტად შეასრულოთ ყველაფერი რა-ღაცა მაზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული. ახლა დაწვრილებით ვერ მოგწერთ. ამ ბრძანებას რომ გადაუხვიოთ, საკუთარი სიცოცხლით აგებთ პასუხს.“

ამაზე რას იტყვით, ბატონო?

მთავარი. ეს ბერენდინი ვინაა, ნაშუადღევს რომ უნდა დასაჯოთ?

ციხის უფროსნი. ბოშა წარმოშობით, მაგრამ აქ დაიბადა და აქ გაიზარდა. ცხრა წელიწადია ციხეში ზის.

მთავარი. როგორ მოხდა, რომ ჩვენმა მთავარმა აქამდე არც გაათავისუფლა და არც სიკვდილით დასაჯა? გამოგონია, ასეთი რამე არ გამოიღობო.

ციხის უფროსნი. მეგობრები ახერხებდნენ, რომ დასჯა გადაევალებინათ. თანაც ბრალდება უტყველი ფაქტებით არ იყო დადასტურებული და ახლად დადასტურდა, ანჭელოს დროს.

მთავარი. ახლა კი ნამდვილად დადასტურებულია?

ციხის უფროსნი. ნამდვილად, თავადაც არ უარყოფს.

მთავარი. ციხეში როგორ ეჭირა თავი? ინანიებდა მაინც დანაშაულს?

ციხის უფროსნი. ეგ ისეთი კაცი გახლავთ, ბატონო, რომ სიკვდილს არაფრად ავადებს — გინდა მოგიკლავთ, გინდა სიმთვრალეში ჩასძინებია. დაუღევარია, თავზებელადებული, უშიშარი, არც წარსულზე ფიქრობს, არც დღევანდელ დღეზე და არც ხვალისდღეზე. სიკვდილისა სულაც არ ეშინია. არა-და, სასიკვდილოდ არის განწირული.

მთავარი. ნუგეში არა სჭირდება?

ციხის უფროსნი. უურსაც არ დაგივლებთ, ციხეში უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს. კარი რომ გაუღო და გაუშვა, არ გაიქცევა. დღეში რამდენჯერ-მე გამოიბრუნება, ხან სულ მთვრალია გღია — გადაბამს ხოლმე რამდენიმე დღეს. რამდენჯერ გაგვიღვიძებია, თითქმის თავის მოსაკვეთად მიგვეკვდა, უკლები განკარგულებაც ვაჩვენეთ — ვითომც არაფერიო.

მთავარი. მაგ კაცზე მერე ვილაპარაკოთ. თქვენ შუბლზე გაწერიათ, რომ პატიოსანი და სანდო ადამიანი ხართ. თუ სწორად არ ვცითხულობ, მაშინ ჩემი ძველი გამოცდილება მატუტებს და ეგ არის. მაგრამ თამაზად ვენდობი გუმანს და გაზევდავ; სიკვდილისმიერ კლავდიოს იმაზე მეტი დანაშაულია მიუძღვის კანონის წინაშე, ვიდრე ანჭელოს, რომელმაც მას სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა. ოთხი დღე მივრდება, რომ ეს თვალსაჩინოდ დაგიმტკიცოთ. მანამდე კი ერთი დღი და საშუაში სამსახური უნდა გამიწიოთ.

ციხის უფროსნი. რა სამსახური, ბატონო?

მთავარი. გადაღეთ მაგისი დასჯა.

ციხის უფროსნი. ვაიმე, რანაირად! საათი კი ზუსტად მაქვს მითითებული, და საგანგებოდ მიბრძანებს — საკუთარი სიცოცხლით ვაგებ პასუხს — კლავდიოს მოკვთილი თავი ანჭელოს უნდა მივართვა. ოდნავდაც რომ დავარღვიო ეს ბრძანება, მეც კლავდიოს ბედი უნდა გავიზიარო.

მთავარი. ჩვენი ორდენის საფიცარის ვფიცავ, თუ ჩემს რჩევას გაჰყვებით, არაფერი დაგიშვებდით. ბერნერდინე დასჯეთ დილით და მისი თავი გაუგზავნეთ ანკელოს.

ცინის უფროსნი. ორივე ნანახი ჰყავს ანკელოს და იცნობს.

მთავარი. ო, სიკვდილი ისე შეცვლის ხოლმე ადამიანს! თქვენც შეუწყვეთ ამას ხელი: თმა გადაპარხეთ, წვერი აუკარით. უთხარით სიკვდილის წინ ასე ისურვა-თქო. ეს ჩვეულებრივი რამ არის. თუ თქვენ ამისთვის მაღლობისა და ჭილღოს გარდა რამე მიიღოთ, ჩემს სალოცავ ხატს გეფიცებით, საკუთარი სიცოცხლით დაგიცავთ.

ცინის უფროსნი. კეთილი მამა, მომიტევეთ კი, მაგრამ ეს ხომ ფიცის გატეხა გამოვა.

მთავარი. თქვენ ვის შეგფიცეთ, მთავარს თუ მის ნაცვალს?

ცინის უფროსნი. მთავარს, და მის ნაცვალსაც.

მთავარი. თვითონ მთავარს. თუ სამართლიანად ჩაგითვალთ, მაშინ ხომ აღარ იქნება დანაშაული?

ცინის უფროსნი. მერე ვინ მითავდებობს, რომ მთავარი მომიწონებს?

მთავარი. თავდებობა რაში გპირდება, როცა თვითონვე წერს ამას. და რაკი ისე დაფეთებულხარო, რომ აღარ ჩემი სამოსი სჭრის, არც ღირსება ჩემი და არც შეგონება, რა გაეწყობა, უნდა გაგიმღავინოთ, თუშეცა ამას არ ვაპირებდი, აგერ, ბატონო, მთავრის ბეჭედი და ხელწერა. ექვი არ შეპარება, რომ მის ნაწერს იცნობთ. არც ბეჭედი იქნება თქვენთვის უცნობი.

ცინის უფროსნი. დიას, ბეჭედსაც ვცნობ და ხელწერასაც.

მთავარი. აქა წერია, რომ მთავარი მალე დაბრუნდება. მერე წაიკითხეთ, თუ გნებავთ. თვითონვე დარწმუნდებით, რომ ორ დღეში აქ იქნება. ანკელომ ეს არ იცის. დღეს აგი სულ სხვა წერილს მიიღებს: თითქოს მთავარი მოგვედარაყოს, თუ ბერად შემდგარიყოს არამედიად მონასტერში. სახედნიერად, ეს ასე არ არის. აბა, გახზელეთ, ცისკრის ვარსკვლავი მიწყემსებს მოუხმობს. თქვენ ნუ სწყუხართ, უკველგავარი სიძნელე ადვილი გამოჩნდება, როცა გაიგებ, როგორ უნდა მოგვარდეს. ჭაღათს მოუხმეთ და ბერნერდინს თავი მოკვეთეთ. მანამდე მე ზიარებას მივაღებინებ. კიდევ წუხარო? ეს წერილი გაგამაგრებთ. ჩქარა, ჩქარა, ლამის გათენდა. (გადაინ.)

სურათი მისამდე

იქვე მეორე ოთახი. შემოდის პომპი.

პომპი. იხე შევჩვიე აქაურობას, შინა მგონია თავი. კაცი იფიქრებს, ქალბატონ ვაცვეთილის საროსკიპო აქ გადმოუტანიათო — იმდენ ძველ მუშტრებსა ვხედავ: აგერ თუნდაც ახალგაზრდა ბატონი მუწუცი დაუხვავებია წინ მთელი გორა შესახვევი ქალაქი და კოჭა, ან ოთხმოცდაჩვიდმეტი გირვანქისა, ნაღდად სულ ხუთი მარკა თუ ექნება აღებულთ, რადგან დედებარები ერთიანად გაწყდნენ და კოჭას გასავალი აღარა აქვს. ბატონი ცუნცრუციც აქ გახლავთ, აბრე-

შეშთი მოვაქრე ბატონმა სამმაგბეწევა ჩასვა ოთხი ნაქერი ვარდისფერი ფარჩისათვის და არის ახლა გაფარჩაგებული და გამათხოვრებული. ეგერ კიდევ ახალგაზრდა ბატონი რეტდასმული, ახალგაზრდა ბატონი ღრმაფიცული, ბატონი სპილენძდუღი, ბატონი ნაშიმშილვი — დაშნა-ხანჯლის რაინდი, ბატონი უთვისტრო, ბატონი ზორბა ღვეწარა რომ მოკლა; ბატონი ჭიქური და მამაცი ფეხსაცმელისთამაშა, დიდ მოგაწურა; თავზეხელადებული ნახევარქოთლი, ქოთანს რომ დანა გაუყარა... და კიდევ რამდენი. ორ მოკლე მეტი მაინც იქნება — სულ ჩვენი საქმის ბურჯები; ახლა კი დავის წყალობის მომლოდინენი.

(შემოდის საზარელი.)

საზარელი. შენ, ეი, ბერნერდინე მოიყვანე. პომპი. ბატონო ბერნერდინე! გაიღვიძეთ უნდა ჩამოგაბრჩონ. ბატონო ბერნერდინე!

ბერნერდინი (გარედან). უელზე ჭირი გეცათ, რა გაღრიალებთ? ვინა ხართ?

პომპი. შენი მეგობრები ვართ, აგერ, ჭაღათი! აბრჩანდით, ჩემო ბატონო, წამობრჩანდით, უნდა მოკლან.

ბერნერდინი (გარედან). თავიდან მომიწყვით, თქვე მანაწალემო, აქედან დამეკარგეთ, მეძინება.

საზარელი. უთხარი, გაიღვიძოს, თანაც ჩქარა.

პომპი. გეხვეწებით, ბატონო ბერნერდინე, გაიღვიძეთ თავს მოკვრიან და მერე იძინე, რამდენიც გინდა.

საზარელი. შედი და გამოათრიე.

პომპი. მოდის, ბატონო, თავისით მოდის, ჩაღის შრიალი მესმის.

საზარელი. ცული კუნძუე დევს?

პომპი. მზად გახლავთ, ბატონო.

(შემოდის ბერნერდინი.)

აქა ხარ, საზარელო? რა დაგემართა?

საზარელი. მინდა, რომ ახლავე ლოცვებს ჩაუჭდე, ბატონო, განკარგულემა უკვე მივღე.

ბერნერდინი. აი, შე თალღითო! მთელი ღამე ვსვამდი — სასიკვდილოდ არ ვარგვივარ.

პომპი. მით უკეთესი, ბატონო: მთელი ღამე რომ სვამს კაცი და დილით ჩამოახრჩობენ, მეორე დღეს შეუძლია იძინოს და იძინოს.

საზარელი. აგერ, შენი სულიერი მოძღვარიც მოდის — ახლა მაინც ხომ ხედავ, არა ვხუმრობთ.

(შემოდის მთავარი.)

მთავარი. ვაგივე, მალე უნდა დატოვოთ ეს ქვეყანა, და მოვედ, რათა ვანუგუშოთ, გაგამხნევოთ, თქვენთან ერთად ვილოცო.

ბერნერდინი. მე თავი დამანებე, ბერო, მთელი ღამე ვსვამდი და მომზადებისთვის მეტი დრო მჭირდება; კეთილ რომ გამომიბერტყონ თავიდან ტყინი, ახლავე სიკვდილით დასჯას მაინც არ დავთანხმდები. ეს გადაწყვეტილია.

მთავარი. დაგითანხმებენ, უნდა მოკვდე! იმიტომაც გთხოვნი, საიქოში მეგზავრობაზე იფიქრო, შვილო.

ბერნერდინი. ვფიცავარ, რომ დღეს არ მოკვდები, მაგაზე ვერავინ დამითანხმებს.

მთავარი. ჭერ მომისმინე..

ბერნერდინი. ერთ სიტყვასაც არ მოგისმენ. თუ რამე სათქმელი გაქვს, საკანში მოდი, დღეს იქიან ფეხს ვერავინ მომაცვლებინებს (გაღის.)

მთავარი. არცა ცოცხალი უქნია ღმერთს და არცა მკვდარი.

ქვის გული უდევს! გაიყვანეთ, თავი მოკვეთეთ.
(გადასწრებული და პომპი. შემოდის ციხის უფროსი.)

ციხის უფროსი. რაო, რას ამბობს?
მთავარი. მზად არ არის სიკვდილისათვის.
მგვარ ყოფათი საიქიოს მისი გაგზავნა ვიშობ, რომ მძიმე ცოდა არის.

ციხის უფროსი. სწორედ ამ დღითი იქვე, ციხეში, საშინელი ციებ-ციხელებით ერთი ცნობილი რაგოზელი მეკობრე მოკვდა.
კლავდიოს კბილა იქნებოდა; თანაც და წვერიც კლავდიოსავე ფერის ჰქონდა. რა მოხდება, რომ ამ არამზადს მომზადების დრო გაუფერგლოთ და მთავრის ნაცვალს რაგოზელის თავი ვაახლოთ, მით უმეტეს, რომ კლავდიოსაც უფრო ის ჰგავს.

მთავარი. ცით მოვლენილს ჰგავს ეს შემთხვევა: ახლავ ნაცვალს გაუგზავნეთ; დრო დანიშნული ანჯელოსგან ახლოვდება, თქვენვე მიხედეთ, რომ ისე მოხდეს ყველაფერი, როგორც გებრძანათ. მე კი ვეცდები, ის ურჩუკი დავიყოლო და სასიკვდილოდ მოვამზადო.

ციხის უფროსი. კეთილ მამავ, წავალ, ყველაფერს შევასრულებ. დღეს შუადღისთვის უნდა დავსაჯო ბერნარდინი აუცილებლად.
მაგრამ კლავდიოს რა ვუყო და რა მოვუხერხო, თავი საშინელ ხიფათისგან როგორღა ვიხსნა, მისი სიცოცხლე თუ გაშუღავნდა?

მთავარი. ეს მოგვარდება. ფარულ საკნებში მოათავსეთ თქვენ ორივენი — კლავდიოცა და ბერნარდინოც და მასზე უმალ, ვიდრე მზე ორჯერ დღიურ საღმით მიესალმება შემოდან სულდგმულთ — თქვენ იქნებით უკვე დაცული

ყოველნაირი საფრთხისაგან.
ციხის უფროსი. რასაც მიბრძანებთ, მე შევასრულებ სუყველაფერს.

მთავარი. მაშინ სასწრაფოდ თავი ანჯელოს გაუგზავნეთ.

(ციხის უფროსი გადის) მე წერილს დავწერ და ანჯელოსთან ციხის უფროსს გავატან დღესვე; მივსწერ, მოვდივარ და სულ მალე სახლში ვიქნები, მაგრამ მინდა, რომ ზარ-ზეიმით შემომხვდეს ხალხი. შენ კი პირადად — ასეთია ჩემი სურვილი, — წმიდა წყაროსთან დამხვდი-მეოქო, ქალაქის ბოლოს. ამასობაში კი გულდინჯად ავწონ-დავწონი და მოვიფიქრებ, თუ ანჯელოს როგორ მოვქეცი.

(შემოდის ციხის უფროსი, ხელში რაგოზელის თავი უჭირავს.)

ციხის უფროსი. აგერ, ეს თავიც — მე თვითონვე წავლევ ნაცვალს.

მთავარი. ასე აჩბებებს. და სწრაფადვე მიბრუნდით უკან, ისეთი რამე უნდა გიოხრათ, რაც თქვენს გარდა სხვამ არცინ უნდა მოისმინოს.

ციხის უფროსი. მალევე მოვალ (გადის).
იზაბელა (გარედან). აქა მშვიდობა, შემომიშვით.
მთავარი. იზაბელა,

და გაგება სურს — თუ მოვიდა ძმის შეწყალება, ჩერ მე არაფერს არ ვახარებ, არაფერს ვიტყვი, — როდესაც იმედს საბოლოოდ გადაიწურავთ. მაშინ გაუფრთხელ ამ ციურთი წყალობის გამოხატვაში (შემოდის იზაბელა.)

იზაბელა. ბეი, აქ ვინ ხართ? შეიძლება?
მთავარი. მშვიდობის დღიას ვისურვებ თქვენთვის, მშვენიერო ასული ჩემო.
იზაბელა. მეტი მადლი აქვს, თვით წმინდანი როცა დაგლოცავს არ მიუღიათ ნაცვლისაგან ძმის შეწყალება?

მთავარი. დიახ, უბოძა საშუალო თავისუფლება — უკვე გაგზავნეს ანჯელოსთან შენი ძმის თავი.
იზაბელა. აჰ, არა, ეს არ ნიშნდება — ალბათ გეშლებათ!

მთავარი. სწორედ ასეა. ახლა გამართებს ბრძინის მოთმინება. იზაბელა. არა! ახლავე გავიქცევი და თავლებს დავთხრო!

მთავარი. იმასთან ახლა ვინ შეგიშვებს! იზაბელა. საბრალო ძმაო! ო, უბედურო იზაბელა! ოი, მუხთალო წუთისოფელო! დავუკვლო, ბილწო ანჯელო!

მთავარი. ამით ვერც იმას ავნებ რამეს, ვერც რას გახლები! ამიტომ უნდა მოითმინო — ზეცას მიენდო. ყური დამიგდე ახლა კარგად და რასაც გეტყვი, კეშმარტება ის იქნება. ზვალ, როგორც მოთხრეს, მთავარი უნდა ჩამოვიდეს. ეს ზერმა მამცნო, მისმა მოძღვარმა — სასახლეში შემოუთვლია. ანჯელოცა და ესკალუსიც ემზადებიან ქალაქის ბუქესთან დასახვდრად, რათა გადასცენ მათთვის დროებით ბოძებული ძალაუფლება. ახლა თუ ძალგძობ, თქვენი ჭკუა იმ გზით წარმართოთ, როგორც ამას მე ვისურვებდი, მაშინ მისწვდებით საწადელს თქვენსას — მოიპოვებთ მთავრის

წყალობას, შურსაც იძიებთ და საქვეყნოდ მოიხვეკით სახელს. იზაბელა. რასაც მიბრძანებთ, შევასრულებ.

მთავარი. აჰა წერილი, უნდა მოძებნოთ ბერი პეტრე და მას გადასცეთ, — სწორედ მან მამცნო დაბრუნება ჩვენი მთავრისა, — წერილშიც ვწერ და თქვენც უთხარით, რომ ამაღამვე მარანასთან ველოდები და იქ მოვიდეს — მაგ ქალის საქმეს, თქვენს საქმესაც ამ მოძღვარს ვანდობ,

იგი მიგიყვანს მთავართანაც და შეგეძლებათ ანჯელოს მთელი სიკაცეე გამოამუღავნოთ. მე იქ ვერ მოვალ — წმიდა აღქმა მიკრძალავს ამას. წადით, წადით ეს წერილი, ცრემლებს ნულარ დვრიო, გამხიარულად და ჩემს წმიდა ორდენს არც ენდოთ, თუ გაცთუნოთ და მოგატყუროთ... აქეთ ვინ მოდის? (შემოდის ლუციო.)

ლუციო. საღამო მშვიდობისა, წმიდა მამავ. ციხის უფროსი მინდა.

მთავარი. საღალე ვავიდა. ლუციო. ო, მშვენიერო იზაბელა. ასე თვალბდა-წითლებულს როცა გხედავ, გული მიცვდება. ნახე, როგორ გაუფრთხობ: მეც რა დღეში ჩავვარდი — სადღალად თუ ვახშმად ცარილა ქატოსა და წყალს მასღევენ, ჩემი თავის გადაშეკიდე, მუცელი ვეღარ

გამომავალი. აი რა მყოფ ერთმა გაძლივამ! მაგრამ ხვალ მთავარი მოდისო, მითხერეს. სინდისს გევიცევი, იზაბელა, გულით მიყვარდა შენი ძმა. ეს დამთხვეული მთავარი რომ შინ დატეულიყო და კუთხე-კუთხე დამალობნას არ მოჰყოლოდა, კლავდიო ახლაც ცოცხალი იქნებოდა!

(იზაბელა ვაღის.)

მთავარი. არა მგონია, მთავარი ძალიან კმაყოფილი დარჩეს მაგ თქვენი სიტყვებით, ბატონო. კიდევ კარგი, სუყველაფერი ტყუილია.

ლუციო. ბერო, შენ ჩემსავით რას იცნობ მთავარს: მაგისთანა მუსუსი მეორე არ დადის ქვეყანაზე.

მთავარი. მაგისთვის, როცა იქნება, პასუხის ვაცემ მა მოგიწევთ, ახლა მშვიდობით.

ლუციო. დაცადე, სად მიგჩქარება. მეც გამოვყვები. გინდა, კარგი რამეები გოხრა მთავარზე?

მთავარი. რაც მითხარით, ისიც ძალიან ბევრია, ბატონო, თუ მართალი სიტყვით, და თუ მართალი არ არის — მაშინ ეგეც შეგი იყო.

ლუციო. ერთხელ გამოიძახა — ვილაც გოგოს შენგან ბავშვი გაუჩნდაო.

მთავარი. მართლა გაუჩინეთ?

ლუციო. მაშ არა-და მაგრამ ფიცით შევაჭრე, არა-მეთქი, თორემ იმ დამალ მათულის ცოლად შემართავდნენ.

მთავარი. თქვენთან საუბარი თავშესაქცევად იქნება კარგი იყოს, ბატონო, მაგრამ ვერაფერი პატიოსნებაა.

ლუციო. სინდისს გევიცევი, ვერ გაგიშვებ, უნდა გაგაცილო. უწმინდური ლაპარაკი თუ არ გსიამოვნებს, მეც ცოტას მოვუკლებ, ისე კი ბირკასავით ვარ, ბერო, არ მოგეშვები.

(გაღიან.)

აუბრათი მითხან

ანჯელოს სახლი. შემოდიან ანჯელო და ესკალუსი. ისპალუსი. ყოველი მისი წერილი მეორეს ეწინააღმდეგება.

ანჯელო. თანაც საოცრად არეულადა და დაბნეულად წერს. გიჟის საქციელსა ჰგავს — ღმერთს შევსნხოვ, თავის ჭკუაზე იყოს და არა მოსვლოდეს რა! რაღა მაინცდამაინც კარიბჭესთან შევხვდეთ და იქ გადავბაროთ ძალაუფლება?!

ისპალუსი. მეც ვერა გამიგია რა.

ანჯელო. ან მისი ჩამოსვლის დრო ერთი საათია ადრე რატომ უნდა გამოვაცხადოთ: თუ ვინმეს რაიმე სარჩელი გაქვთ ჩვენს უსამართლობაზე, იქვე, ქუჩაში მოიტანეთო.

ისპალუსი. ავი მიწეზსაც ასახელებს: ბარემ ერთ-ბაშად განვიხილავ ყველა საჩივარს, რომ შემდეგ აღარავის ჰქონდეს უფლება, რაინე გიხიანკო.

ანჯელო. ახლა ამას გოხოვთ, რომ საქვეყნოდ გამოაცხადოთ;

ხვალ დილით სახლში გამოვივლით. შეატყობინეთ დიდებულებსაც, კარიბჭესთან რომ შეხვდნენ მთავარს.

ისპალუსი. წყავალ, ყველაფერს მოვავარებ.

ანჯელო. მშვიდობის ღამე. (გაღის ესკალუსი). ვეჭრობ და თავჯან ამერია, გონი დამეშხო!

ნამუსის ახლა ქალწულისთვის! და მერე ვისგან? თეო სახელმწიფოს მმართველისგან, ვინაც ამისთვის

სხვებს სჯის კანონით დაუნდობლად! რომ არ ქალწულის კდემამოსილება, ხომ შეუძლია პირში დამადგეს და მამხილოს! თუმც ვერ გაბედავს — ისეთი ნდობით და პატივით ვარ მიღებული, რომ ჩემს ღირსებას ვერ შებლაღავს ველარაფერი და თვით შეარცხვენს შემბლაღვევსა, ძმას არც მოვკლავდი,

იმისი შიში არ მქონოდა, რომ გულფიცს უმაწვილს წამოუფლიდა შურისგების უნის როდენსე, გაისხენება, რომ ნაძრახი სიცოცხლე თვისი სირცხვილის ფასად აქვს ნაყილი... ნეტა ეცოცხლა ვაგლახ, ღირსება-სათნოებას რომ დავიფიქვებთ, აღარც კი ვცივთ, რა სჯობს, ანდა როგორ მოვიქცე (გაღის.)

სურათი მისეთი

მინდორი ქალაქგარეო.

შემოდიან მთავარი და ბერი პეტრე.

მთავარი. ეს წერილები, დრო რომ დადგეს, მაშინ მომეცა.

(გადასცემს წერილებს)

ჩვენი გეგმები ციხის უფროსს გავანდე ყველა. გზას დავადექით და მას უნდა ბოლომდე მიჰყვე, თუმცა, საჭირო თუ გახდება, გაღვებვე კიდევ. ახლა წადი და ფლავიუსის სახლი მოძებნე, შეატყობინე სად ვიქნები. სხვებსაც მოუხმე — ვალენტინუსს, კრასუსს და როლანდს... მეტყუებიც მოიუყანონ მათ კარიბჭესთან. ილონდ ფლავიუსს სხვებზე ადრე უნდა მოვიდეს.

ბერი პეტრე. გავეშურები (გაღის).

(შემოდის ვარიუსი)

მთავარი. ო, ვარიუს, დროზე მოხვედი.

ახლავე უნდა გავემართოთ. სხვა მეგობრებიც, ჩემო კეთილო ვარიუსო, შემოგვხვდებიან. (გაღიან.)

სურათი მეთხან

ქუჩა ქალაქის კარიბჭის მახლობლად შემოდიან იზაბელა და მარინა

იზაბელა. სიცრუე მიმიძმს, მართალს უფრო ხალისით ვიტყვ

მაგრამ ბრალი თქვენ უნდა დასდოთ, ასე გვიჩივს, საქმისთვის ასე აჭობებსო.

მარინა. უნდა ვუსმინოთ.

იზაბელა. ესეც მირჩია: თუ ჩემს მიმართ ვინცობაა,

უხამსი რამე მოიგონა, არ გავიკვიროვ; რადგან წამალი, ასე მითხრა, თუმცა მწარეა,

მაგრამ ბოლო ხომ ტკიბილი აქვსო.

მარინა. ნეტა ძმა პეტრე...

იზაბელა. ჩუ, ჩუმა! ავერ, ისიც მოდის

(შემოდის ბერი პეტრე.)

ბერი პეტრე. აქა ყოფილხართ!

რა კარგია, რომ აქ დამიხვდით, ჩვენი მთავარი აქეთკენ ისე ვერ ჩიავისო, არ დაგინახოთ.

ორჭერ გაისმა საყვირის ხმა, დიდებულები უკვე მოაწუნდნენ კარიბჭესა, მთავარიც მალე იქ გამოჩნდება. გავეშუროთ, რაღას ვუდგვივართ!

(გაღიან.)

სურათი პირველი

მოვლანი ქალაქის კარიბჭესთან.

პირსაბურავიანი მარინა, იზაბელა და ბერი პეტრე მოშორებით დგანან. მეორე მხრიდან შემოდიან მთავარი, საკუთარ ტანსაცმელში, ვარუსი, დიდებულუბი, ანჯელო, ესკალუსი, ლუციო, ციხის დარაჯი, გუშაგები და მოქალაქენი.

მთაპარი. (ანჯელოს) დიდად ღირსეულს ჩემს მოკეთეს, მოგესალმები. (ესკალუსს) ჩემო ერთგულო შეგობარო, ვხარობ, რომ გხვდავ. **ანჯელო და ესკალუსი.** ბედნიერ იყოს დაბრუნება თქვენი, ბატონო.

მთაპარი. ორივეს გწირავთ დიდ მადლობას. მე მოვიკითხე და იმგვარ ქებით ახსენებენ თქვენს გამგებლობას, არ შეიძლება, საქვენოდ არ გითხრათ მადლობა, შემდეგ კი უფრო აღმატებულ ჭილღოს მოგიძღვინათ. **ანჯელო.** მაგი თქვენ უფრო მეტს მვალებთ.

მთაპარი. ო, თქვენი ღვაწლი თავად მეტყველებს ხმაშუხარედ, და დავაშვებ, გულისგულში რომ ჩავიკეტო, არ გავაშუღავნო. ის იმსახურებს, სიიღნაშე ღრმად ამოტივიფროს, რათა გაუძლოს დროის კბილებს და დავიწყებას. ხელი მომცეთ, დაე, ჩემმა ხალხმა იხილოს, გულში ჩამარხულ გრძნობებს როგორ აღერსით ვამხელ.

აბა, ესკალუს, მეორე მხრით შენ ამომიდექ, თქვენ ორივენი საიმედო ბურჯნი ხართ ჩემი. (ბერი პეტრე და იზაბელა წინ გამოვლენ).

ბერი პეტრე. შენი დროც დადგა — დაიჩოქე და ხმამალა სთქვი.

იზაბელა. დიდო მთავარო, სამართალს ვთხოვთ, გევედრებითო,

მოწყალე თვალით გადმოხედოთ შურრაცხუბილოდ... ნებაკი ისევ შემედლოს თქმა — ქალწულსა-მეთქი. ო, ღირსეულო ხელმწიფეო, ჭერ ნუ შიპაყრობთ თვალებს სხვა საგნებს, ჭერ ჩემს ალალ გულიდან დაძრულს

ჩვილს უსმინეთ, ამას ვთხოვთ, და გამიჩინეთ მე სამართალი, სამართალი, ო, სამართალი!

მთაპარი. სთქვით, რა გაწუხებთ, რა შეგემთხვათ, ვინ გაწყენინათ.

მოკლედ გვითხარით. და ანჯელო განსჯის თქვენს საქმეს.

მას მოახსენეთ.

იზაბელა. ღირსეულო ხელმწიფეო ჩემო, თქვენ იხებთ, რომ ხსნა და შევლა ეშმაკსა ვთხოვო! არა, თქვენ თვითონ მომისმინეთ, და რასაც გიტყვით, თუ არ ირწმუნებთ, მსჯავრი დამდეთ, და თუ ირწმუნებთ,

მაშინ ღირსება აღმიდგინეთ, ვთხოვთ, მომისმინოთ, ახლავე, აქვე მომისმინოთ.

ანჯელო. ჩემო ბატონო, ვშიშობ, ეს ქალი გონებაზე ვერ უნდა იყოს... ვიციან, თავის ძმის შეწყალებას მთავრობდა, აი, სამსჯავრომ სიკვდილი რომ გადაუწყვიტა..

იზაბელა. ხამსჯავრომაო..

ანჯელო. მეტად მწარე, მეტად უცნაურ ლაპარაკს არის დაჩვეული.

იზაბელა. მეტად უცნაურს, მაგრამ თან მეტად მართალ ამბავს გეტყვით! **ბატონო:** ანჯელო ფიცის გამტენია! არ გიკვირთ განა? ანჯელო კაცის მკვლელი ვახლავთ! არ გიკვირთ, განა? მოძალადე, მუსხისა, პირფერი, ქლესა! ეს უცნაურე უცნაურად არ ნივარჩნათ? **მთაპარი.** რასაც თქვენ ამბობთ, ეს ათეცად

უცნაურია. **იზაბელა.** უცნაურია და ნამდვილი. ისევე როგორც მას ვხვდავ ახლა. მო, ათეცი სიმართლე ვახლავთ. სიმართლე ხომ არ შეიცვლება, რაც უნდა თვალით! **მთაპარი.** საწყალს გონება შურყევია; ვთხოვთ, წაიყვანოთ.

იზაბელა. ო, გევედრებით, ხელმწიფეო, თუკი გწამთ მართლად, რომ ამ ცხოვრების მიღმა კიდევ სხვა რაიმეც არის, ნუ მომიშორებთ — ნუ ირწმუნებთ, შეშლილი ვიყო, დაუჭერებელს ნუ მიიჩნევთ შეუძლებელად; შეუძლებელი რატომაა — ლაჩარი, ფლიდი თავს გვაჩვენებდეს წნეკითილად, მორცხვად, თავმდაბლად,

სწორედ ისევე, ვით ანჯელო. განა ანჯელო — პატივდებული ყველასაგან, მირონცხებული, ყოვლი დიდებით აღჭურვილი და შემოკობილი — უკიდურესი ნაძირალა არა ბრძანდება! მე დამერწმუნეთ, ხელმწიფეო, ნაძირალაზეც უარესია, მაგრამ სიტყვებს ვერა ვაოულობ მეტი სიკლახის აღსანიშნად.

მთაპარი. ფთვიც, ეს ქალი თუ შეშლილია, — არც მგონია, ასე არ იყოს, — ახირებული სიგიჟე სჭირს: რა დალაგებით ამახს აზრს აზრს; არ მსმენია მსგავსი სიგიჟე. **იზაბელა.** ამ სიტყვას ნუღარ იმეორებთ, ღირსო მთავარო.

სიგიჟედ ნუ სთვლით, რაკი ის ვთქვი, რაც არ გამათ. სჯობს გამოჩნჩყოთ მოქცეული ბნელში სინათლე, და სიყალბე კი, აწ სიმართლედ გასაღებული, ბნელში დაშალოთ.

მთაპარი. ამნარი სალი გონებით ბევრი ჭანმრთელიც, დამერწმუნეთ, ვერ დაიკეცხნის. მინც რას გეტყვით? **იზაბელა.** მე ვახლავართ და კლავდიოსი, ვისაც ანჯელომ მიუსაჯა თავის მოკვთა მრუშობისათვის. მონასტერში, სადაც მე უნდა აღკვეცილიყავ მონაზვნად, ძმამ გამოგაზვნა ერთი ლუციო...

ლუციო. ის ლუციო, ღირსო მთავარო, თუ ნებას მომცემთ, მე ვახლავართ. და ძმამ მაგისმა მე დამაბარა — იზაბელამ იქნებ როგორმე ანჯელოს ჩემი შეწყალება გამოსთხოვოსო.

იზაბელა. ეს ვახლავთ სწორედ **მთაპარი** (ლუციოს). ლაპარაკის ნება ვინ მოგცათ?!

ლუციო. არა, მაგრამ არც გაჩუქება უბრძანებიათ. **მთაპარი.** ახლა გიბრძანებთ, და ეს კარგად დაიმახსოვრეთ.

ხოლო როდესაც ლაპარაკის ჭერი მოვივით, ღმერთსა შესთხოვეთ, სიტყვები არ გადაგვიწყუდეთ.

ლუციო. მაგისი დარდი ნუ გექნებათ.

მთაბარი. თქვენ ის ეცადეთ, სადარღებელად საქმე თავად არ გაიხადოთ. იზაბელა. ჩემი სათქმელი ზოგიერთი ამ კაცმა გითხრა...

ლუსიო. დიახ, სწორია. მთაბარი. ეს, იქნება, მართლაც სწორია, მაგრამ ენა რომ წინ გაგირბით, არ არის სწორი, — გისმენთ, განაგრძეთ.

იზაბელა. ავდეი და ამ არაშადას, გარეწარ ნაცვალს მივადექი.

მთაბარი. მართლაც შეშლილის ლაპარაკსა ჰგავს.

იზაბელა. მაგრამ საქმის კარგად უხდება. მთაბარი. ეს კი სულ სხვაა! საქმისა? აბა, განაგრძეთ.

იზაბელა. მოკლედ, — რომ ფუტკი ლაპარაკი არ გამოვიდეს:

როგორ ვეხვეწე, ვემუდარე მუხლმოდრეკილმა, როგორ თავიდან მიშორებდა, მე კი კვლავ ვთხოვდი... ამას რომ მოვუყე, მეტისმეტად გამიგრძელდება, და ბილწი ამისი საპარცეზინო ბოლოსდა გეტყვით, თუმცა კი მიმძიმს და მრცხვენია. უარზე იყო, თუ ჩემს უბიწო სხეულს მსხვერპლად არ შევწირავდი.

რათა იმისი ავხორცული თინი დამეცხრო და ამით მესხნა საბრალო ძმა განსაცდელისგან.

დიდხანს ვიდავეთ, მერე კი დღი გულმონყაბდებამ ჩემზე ღირსება გადასწონა და დავმორჩილდი...

მაგრამ როგორც კი ავხორცობის თინი მოიკლა, არ დააყოვნა, უთენია აფრინა კაცი და შეუთვალა, მოეწრაფათ სიცოცხლე ძმისთვის.

მთაბარი. თითქოს მართალია ჰგავს. იზაბელა. კი არა ჰგავს — მართალი გახლავთ.

მთაბარი. ბერავო ქალო, არც კი იცით, რას ლაპარაკობთ!

იქნება ვინმემ, სიძულვილით გაულდაბოღმილმა, ღირსეულ კაცის შესახებლად გულმოყენა.

ჭერ ერთი, ეკვით ვერ შეხდლავთ მის სხეტაკ სახელს; მეორეც: თუკი ცოდვისათვის სხვასა სჯის მკაცრად, თავად როგორღა ჩაიდენდა იმავე ცოდვას?!

მართლა რომ იყო ცოდვიანი, ძმის დანაშაულს შეუფარდებდა საკუთარსა და არ დასჯიდა.

ნამდვილად ვინმემ დაგარბათ, გიჭობთ, გამოტყდეთ, ვინ მოგაგზავნათ საჩივლელად?

იზაბელა. და სულ ეგ იყო?!

მაშ, ზეცის ძალნო, მომთინებს ნუ გამომიღვეთ, და რკცა ამის დრო დღდება, ეს ბორტდება, აქ თანაგრძნობის საბურველმა რომ გახვეულა, გამოამუღავნეთ.

(მთავარს) დაგიფაროთ ღმერთმა ავისგან, მე კი მივდივარ შერცხვენილი, გაწიბლებული.

მთაბარი. ვიცო, რომ წახვალთ, თუ გაგიშვებ! აბა გუშავო,

საპურობილში მიაბრძანე, როგორ იქნება, აქ ჩვენს ახლობელს ღაფში სვრიდნენ, ცილსა სწამებდნენ

და ჩვენ კი ამის ნება მივცეთ! ეს ხრიკებია და საჭიროა გავარკვიოთ. სიტყვით, ვინ იცოდა, აქ წამოვივას რომ აპირებდით?

იზაბელა. ნეტა აქ იყო ის კაცი ახლა! წმიდა ბერი ლოდოვიკო.

საპურობილში მიაბრძანე, როგორ იქნება, აქ ჩვენს ახლობელს ღაფში სვრიდნენ, ცილსა სწამებდნენ

და ჩვენ კი ამის ნება მივცეთ! ეს ხრიკებია და საჭიროა გავარკვიოთ. სიტყვით, ვინ იცოდა, აქ წამოვივას რომ აპირებდით?

იზაბელა. ნეტა აქ იყო ის კაცი ახლა! წმიდა ბერი ლოდოვიკო.

ის კაცი ახლა! წმიდა ბერი ლოდოვიკო.

მთაბარი. აჰ, წმიდა ბერი? იცნობს ვინმე ლოდოვიკოს? ლოდოვიკოს? არამეფობს...

ლუსიო. მე ვცნობ, ბატონო. ერთი გიგუცული თვალში არ მომდის, სწორე გითხრათ. ბერი არ იყო, ვაზრიალებული გემრიელად — რაც იმან თქვენზე თქვენს არყოფნაში წამოროშა!

მთაბარი. კარგი მოძღვარი კი ყოფილა! ჩემზე თქვა რამე?

ეს უბედური ქალიშვილი მან გამოგზავნა ჩვენი ნაცვალის სათათხავად. მოძებნეთ ბერი!

ლუსიო. ეს ქალიშვილი მასთან ვნახე წუხელ ციხეში

ხებრე ბერია, გარეწარი. ბერი პეტრე. თქვენო წყალობავ.

აქვე ვიდეკი და მესმოდა, როგორ ბლაღავდენ თქვენს მეფურს მენებს. ჭერ ერთი, რომ ამ ქალიშვილმა ტყუილბრალად შეურაცხყო თქვენი ნაცვალი, ვინაც ისევე, როგორაც ყრმა, ჭერ არშობილი, არც შეხებია ამ ქალიშვილს, არ შეუღალავს.

მთაბარი. მჭერა. მითხარი, ხომ არ იცნობ ბერ ლოდოვიკოს?

ბერი პეტრე. ვიცნობ, ბატონო, ვით ღვთისმოსავ და სხეტაკ კაცსა.

სულ ტყუილია, არამეფობს და ხებრე იყო, როგორც ადერ, ამ აწნაურმა თქვენ მოგახსენათ.

გთხოვთ, დამერწმუნეთ, თავის ღღეში აუფის სიტყვა არ დასცდებოდა მას თქვენს მიმართ.

ლუსიო. დასცდა, ბატონო, მე დამერწმუნეთ. თანაც როგორ, რა გარეწრულად.

ბერი პეტრე. თავად გაგვარკვევს ყველაფერში, როცა დრო მოვა;

ახლა წვეს სიცხით გათანგული; მან მოხოვა სწორედ — როცა გაიგო მთავრის ნაცვალს უჩივიანო — მოვსულეიყავი და მომეფორო მისი სახელით, ვინ მართალია და ვინ ტყუის. მზად ვარ, ამბობს, წმიდა ფიციოთ და საბუთებიო დავადასტურო.

ამ ქალის საქმე ვნახოთ ჭერა.

(მარიანაზე მიუთითებს)

კეთილშობილ კაცს — ასე უხეშად, უსამართლოდ შეურაცხყოფილს, — ბილწი ბრალდება რომ ჩამოგხსნათ, საჭირო არის აი, ეს ქალი ვამბილით ჭერ, და ვაიძულოთ, სუყველაფერი აღიაროს.

მთაბარი. კარგი, დავკითხოთ. (იზაბელა გუშავებს გაკუცავ. მარიანა წინ წამოდგება)

არ გეცინებათ, ლორდ ანჯელო? რასა ჩმახვენ! იი, ზეცო, ბედკრულ ბრიყუთა ამაოება!

სე კამი მოგვართვით, თქვენც აქ მოდით, ჩემო ანჯელო. მე პირთუენელ მინდა ვყო — არ ჩავერევი, თქვენვე განსაჯეთ თქვენი საქმე. ეს არის მოწმე?

ვიდრე ლაპარაკს დაიწყებდეს, სახე გვაჩვენოს. მარიანა. ჩემო ხელმწიფე, მომიტყევთ, მაგრამ ვიდრემდე

მთაბარი. გათხოვილი ხართ? მარიანა. გათხოვილი არ ვარ, ბატონო.

მთაბარი. მაშ, ქალწული ხართ? მარიანა. არც ქალწული.

მთაბარი. კვირევი ყოფილხართ. მარიანა. არა, ბატონო, არც კვირევი ვარ.

მთაბარი. გათხოვილი ხართ? მარიანა. გათხოვილი არ ვარ, ბატონო.

მთაბარი. მაშ, ქალწული ხართ? მარიანა. არც ქალწული.

მთაბარი. კვირევი ყოფილხართ. მარიანა. არა, ბატონო, არც კვირევი ვარ.

მთავარი. მაშ, არაფერი არა ხართ, არც ქალწული, არც ქვრივი, არც ცოლი?
ლუციო. როსკიანი ყოფილა — ეგენი ხომ არც ქალწულები არიან, არც ქვრივები და არცა ცოლები. მთავარი. ეგ ვაუბატონი გააჩუმეთ — მერცე მოუწევს დაქლაქი, თვის დასაცავად.
ლუციო. გავჩუმდები, ჩემო ბატონო.
მარინანა. გამოვტყდები, რომ არასოდეს არ

გავთხოვილვარ, არც ქალწული ვარ, ამჟამად უნდა გამოვტყდე. ქმართან ვწოლილვარ, მაგრამ ქმარმა თავად არ იცის, ოდესმე ჩემთან თუ წოლილა.

ლუციო. მთავარი ყოფილა, ბატონო აბა, ისე როგორ ვერ გაიგებდა.

მთავარი. ნეტა თქვენც მთვრალი იყოთ — იქნებ მაშინ გაჩუმებულიყავით.

ლუციო. გავჩუმდები, ჩემო ბატონო.

მთავარი. ანჭვლოს ამით, ვერ გავიგე, რა დაუმოწმია!

მარინანა. ამას ახლავე მოგახსენებთ, ჩემო ბატონო. ეს ქალიშვილი, მრუშობაში რომ სდებს აქ ბრალსა, ამით ჩემს ქმარსაც, უსაფუძვლოდ, მრუშობას სწამებს; თან ამბობს, თითქოს იმ დროს იწვა ლოგინში მასთან, როცა მე თვითონ მეკრღვე შეყავდა მიხუტებული და მთელის გუნება-გატყებით თავად გეტრფოდი.

ანჯალო. მაშ, გამოდის, რომ სხვას სდებს ბრალსა! მარინანა. არა, სხვას არა.

მთავარი. ჩემი ქმარი, თქვენ არა სთქვით. მარინანა. დიახ, ბატონო.

ვთქვი და ასეა — ჩემი ქმარი ანჯელო გახლავთ, თუმცა, ლოგინში რომ ვეწევი, ეს არც კი იცის, მაგას ჰგონია, იზაბელას სხეულით დასტება.

ანჯალო. ურცხვავდა ტყუის! აბა, ერთი სახე გვაჩვენე!

მარინანა. რაკი ქმარს ნებავე, ჩამოვიხსნი ჩემს პირსაბურველს.

(პირსაბურველს მოიხსნის)
გულქვა ანჯელო, ამ სახეზე ფიცავდი ერთხელ, რა აღტანის ღირსიაო; ეს ხელი იყო, ხელში რომ გქონდა მოკცეული, აღთქმას რომ სდებდი; ამ სხეულმა კი იზაბელს საქმრო წარსტაცა, იქ, როცა დამით ბალის სახლში მოგვიწვა გვერდით, შენ კი გეგონა, სხვასთან იწევე.

მთავარი. სცნობს? ამ ქალმა არ თქვა!

ლუციო. სცნობს?! ჩაბღუჭულიც კი ჰყოლია — ამ ქალმა არ თქვა!

მთავარი. არ გაჩუმდებით!

ლუციო. მორჩა, ხმასაც აღარ გავიღებ.

ანჯალო. ჩემო ბატონო, ვაღიარებ, რომ ვიცნობ ამ ქალს;

ხუთი წლის წინათ დანიშნულიც ვიყავით თითქმის, და ჭკარი უნდა დაგვეწერა ჩვენ ერთმანეთზე. მაგრამ ეს საქმე ჩაიშალა. ჭკრ ერთი, შიტომ, რომ ვეღარ მისცეს მას შვითევი შეპირებული; თან კი, — მთავარი, უნდა ვითხრათ, ეს არის სწორედ,

ქალმა სახელი გაიტება ქარაფშუტობით... არ შევხვედრებარ ერთხელაც ამ ხუთ წელიწადში, არ დამინახავს, ხმა მისი არ გამოიღონია...

სინდისსა ვფიცავ, მართალს ვამბობ. მარინანა. დიდო მთავარო,

როგორც სინათლე ციდან მოდის, სიტყვა —
სუნთქვიდან, აზრს სიმართლე ქმნის და სიმართლეს ქმნის
არსსაწინაშე, გიგლიძისა, ლუციოსა,
როგორც ეს არის უტყუარი ქვეშაობა, ისე, მერწმუნეთ, მე ამ კაცის ცოლი ვახლავართ — თუკი სიტყვები გამოხატავს აღთქმის სიწმიდეს: წარსულ სამშაბათს, ხელმწიფეო, დამით, მის სახლში მე მან შემეცნო, როგორც ცოლი. თუ მართალს ვამბობ,

მაშინ წამოვდგე უფნებელი; და თუ ვცრუობდი, მაშინ ასევე დაჩოქილი დავრჩე მარადის, ვით მარმარილოს ქანდაკება.

ანჯალო. აქამდე მხოლოდ რეცინებოდა, ხელმწიფეო, ახლა კი ვატყობ, რომ მოთმინება აღარ მოუფინის და გვედერებით დავიწყეთ ჩემი სასამართლო. აშკარად ვხედავ, ამ თავხედ ქალებს სხვა, ძლიერი ხელი წარმართავს. ნება მომეცით, გავხსნა ბარემ ეს შეთქმულება.

მთავარი. სულით და გულით ნებას გრთავთ. როგორც გენებოთ,

ისე დასაჯეთ თქვენ ეგენი. სულელო ბერო, შენც, უკეთურო დედაცაცო, იმ ქალბატონთან შეთანხმებული, ციხეში რომ გავგზავნეთ ახლა, ნეტა თუ ფიქრობთ, თქვენც ფიცით, — თუნდაც ზეციდან

ჩამოიყვანოთ სათითაოდ ყველა წმიდანი, — ამ ღირსეული კაცის მიმართ შეარყევთ რწმენას, ჩემივე ნაღობთ განმტყიცებულს? ლორდაც ესკალუს, თქვენი ჩემს მძას გვერდით მიუჭქით და შეეცადეთ, თქვენის კეთილის შემწეობით, გამოარკვიოთ, — ეს სიავკაცე რას ნიშნავს, ან საიდან მოდის. ამათ რომ ბერი აქეზებდა, ის აქ მომგვარეთ.

მარინანა. ნეტა აქ იყოს! ეს ქალები სწორედ რომ იმან

გახელდა და საჩივლელად გამოგაგზავნა.

ციხის უფროსმა კარგად იცის, სადაც ბინადრობს, მას შეუძლია მოიყვანოს.

მთავარი. წადით, მომგვარეთ.

(ციხის უფროსი გადის.)

თქვენ კი, კარგო და საიმედო ძნობილო ჩემო, თავად განსაჯეთ ეს საქმე და შეურაცხყოფელი, რაც უმჯობესად მიიჩნით, ის მიუსაჯეთ. მე სულ ცოტა ხნით მიგატოვებთ. არსად წახვდით, სანამ საკადრისს მიუზღადვდეთ ცილისმწამებლებს.

მსპალუსი. საქმეს გულდასმით განვიხილავთ, ჩემო ბატონო.

(მთავარი გადის.) სინიორ ლუციო, მგონი, თქვენს სთქვით, ბერი ლოდოვიკო უპატონოსო კაციაო!

ლუციო. Cucullus non fact monachum — მარტო ტანსაცმელი თუ აქვს პატონოსანი კაცისა, სულ ლანძღა და თათბა მთავარი.

მსპალუსი. გთხოვთ, აქვე იყოთ, სანამ მოიყვანდნენ — პირში უნდა წაუდგეთ. საშეში კაცია, ეტყობა.

ლუციო. პატონოსანი სიტყვას გაძღვეთ, მაგისთანა მერე არ იქნება მთელს ვენაში.

მსპალუსი. ერთხელ კიდევ მოიყვანეთ ის იზაბელა. — უნდა ვალაპარაკო (ერთ-ერთი გულშეგი გადის). ნება მომეცით, მე დავცნობო, ჩემო ბატონო, თქვენ თვითონ ნახავთ, როგორ მოვაქცევ.

ლუციო. რაც მაგან უქნა, იმაზე მეტს მაინც ვე-

რაფერს უშამთ — თვითონ ქალმა თქვა ასე.
მსპალუსი. რა ბრძანეთ?

ლუციო. მე ის მოგახსენეთ ბატონო, რომ ცალკე
გაიყვანდეთ, აჯობებს, ამდენ ხალხში შერცხვენას.

მსპალუსი. შავსა და ბნელ ღღეს დავაური.

ლუციო. ასე აჯობებს — ქალები უშადადის სიბნე-
ლში უფრო ამსუბუქდებიან ხოლმე.

(შემოდინ გუშავი და იზაბელა)

მსპალუსი. (იზაბელას). აქეთ მობრძანდით, ქალბა-
ტონო. ეს ქალი ყველაფერს უარყოფს, რაც თქვენ აქა-
ბრძანეთ.

ლუციო. ეგერ, ბატონო, ის არამზადაც, მე რომ
გუუბნებოდით. ციხის უფროსს მოჰყავს.

მსპალუსი. კარგ დროს მოიყვანეს. სანამ ჩვენ არ
გეტყვი, ნუ გამოელაპარაკები.

ლუციო. ჩუმად ვარ.

(შემოდინ ბერად გადაცმული მთავარი და ცი-
ხის უფროსი.)

მსპალუსი. აბა, მიპასუხეთ: თქვენ დაავადეთ ამ
ქალებს,

ბატონი ანჭილარს წინააღმდეგ ჰორები შეეთითხნათ?
ამთ უკვე აღიარეს, რომ თქვენი მოწყობილია.

მთაპარი. ტყუილია.

მსპალუსი. რა ამბავია! არ იცით, სად იმყოფებით?
მთაპარი. თქვენ დიდ სამყოფელს პატრისა ვცემ.

ზოგჯერ ეშმაკსაც

პატივი დასდონ ცეცხლოვანი ტახტისა ხათრით.

მსპალუსი. ჩვენა ვცვლით მთავარს — ლაპარა-
კიც, ჩვენთან მოგიწევთ.

ო, საბრალონო! ბატკანს ეძებთ თქვენ მეღლისთან?
მშვიდობით იყავ, სამართალო არც მთავარია,

და თქვენი საქმეც წასულია. უსამართლობა

გამოუვიდა ღთავარს, როცა თქვენი სარჩელი
გადაულოცა განსახელად იმავ გარეწარს,

ვისაც უჩივით ახლა თქვენვე.

ლუციო. აბა, ეს არის,

ეს არის სწორედ, რომ გითხარით, ის არამზადა.

მსპალუსი. ჰოი, უღირსო და ურწმუნო, ცოდვილო
ბერო!

ის არ გეყოფა, ეს ქალები რომ გაახელი
ამ ღირსეული კაცის მიმართ? ახლა მომდგარხარ

და პირში ახლი უხირცხვილოდ გარეწარო.

მერე მთავარსაც გადასწვდი და უსამართლობა
დასწამე ცილა! შეიპყრით და წაიყვანეთ!

გაწამებთ, ასო-ასო დაგგლეჯთ! ოღონდ გავიგოთ,
რა ზრახვები აქვს. „უსამართლო!“

მთაპარი. ნუ გაცხარდებით!

თქვენი მთავარი თითხაც ოღნავ ვერ დამაყარებს
და ვერც მაწამებს — საკუთარ თავს აწამებს უშამ:

მე ქვეშევრდომი არ ვარ მისი, სხვა ქვეყნელი ვარ,
ვენაში ზოგჯერ საქმეზე თუ ჩამოვალ ხოლმე

და ხშირად ვხედავ — გარყვნილება როგორ
თუხთუხებს,

როგორ გადაღის ყველა საზღვარს. ყველა ცოდვა-
ბრალს

მიყენებული აქვს კანონი, მაგრამ რად გინდა
ცოდვებს თავადვე აქეზებენ და კანონებზე
ვით ჭარბიშებს გრძელი სია სადალაქოში,
იხე ჰკიდა, მთელი ქვეყნის უზადსადედად.

მსპალუსი. მთავრობას ლანძღავს! წააბრძანეთ
ციხეში ჩქარა!

ანჯალო. ლუციო, ეს ხომ ის კაცია, შენ რომ
ამბობდი?

აბა, გვითხარი — რა მოჩამხა, რა დააშავა?
ლუციო. ეს გახლავთ, ჩემო ბატონო. — ერთი აქვს
მობრძანდით, ქაჩალო, მე ვერა მცნობთ?

მთაპარი. ხმაზე გიცანით, ბატონო — ციხეში არ
შეგზვდით მთავრის აქ არყოფნაში!

ლუციო. აჰ, ასე კარგად დავამახსოვრდით? მაშ,
ისიც გეხსომებთ, მთავარზე რეებს ბრძანდებით.

მთაპარი. ძალიან კარგად მახსოვს, ბატონო.

ლუციო. აჰ, გახსოვს, არა! მთავარი ავხორცილო,
სულელიაო, ლაჩარიაო — ასე არ ბრძანეთ?

მთაპარი. მაშინ როლები უნდა შევიცვალოთ, ბა-
ტონო — ეს სულ თქვენი სიტყვებია. ესეც და სხვაც
ბევრი უარესი და უარესი.

ლუციო. აი, შე დაწყველილო ბერო! მაგ სიტყვე-
ბისთვის არ იყო, ცხვირი კინაღამ რომ მოგაგლოჭე!

მთაპარი. ტყუი! მთავარი საკუთარი თავივით
მიყვარს.

ანჯალო. ამ არამზადს ვერ უყურებ, როგორ ერ-
თაზად მოკეტა! თითქმის არც ეთქვას ის ღვთის-
მგომბი სიტყვები.

მსპალუსი. ამისთანა კაცს ლაპარაკი არც უნდა
გაუბა! ახლავ ციხეში წააბრძანეთ! — სადაა ციხის უფ-
როსი? ციხეში ჩქარა! ბორკილები დაადეთ. ხმა ჩაა-
წყვეტინეთ. ეს კახებზე მაგას მიაყოლეთ თვითათი
ავან-ჩავანით.

მთაპარი (ციხის უფროსს). დამაცადეთ, ჭერ და-
მაცადეთ!

ანჯალო. ხედავ, ეურჩება კიდევ!.. ლუციო, მი-
ეშველეთ.

ლუციო. აბა, წავედით, ბატონო, წავედით. აბა,
ჰე! აი, შე ქაჩალო! შე ქლესა არამზად! რას შევუთ-
ნულხარ, ჰა? რატომ არ გვაჩვენებ შენს თაღლით მი-
ფათს, ათაშანგიან სიფათს?! გამოჩინე ეს შენი ავაჯაი
სახე და გასწი — ერთ საათში ჩამოგხრჩობენ! აჰ, არა
გნებავს წახვლა?!

(დაეჭაჭურება და უცებ კაპიუშონს მოაგლეჯს,
მთავარი გამოჩნდება.)

მთაპარი. შენ ხარ პირველი ჰრამზადა, რომელმაც
შემლო

უცებ მთავარი გაეჩინა! ციხის უფროსო,
ამ სამ ღირსეულ ადამიანს მე უთავადედებ.

(ლუციოს)

საით, ყმაწვილო, სად მიძვრებით, თქვენთან სიტყვა
აქვს

იმ ბერს სათქმელი. — აქა გყავდეთ, არსად გაუშვაო.

ლუციო. ჩამოხრჩობაზე უარესი რაღაცა მეღის.

მთაპარი (ესკალუსს). რაც ახლა ბრძანეთ, შემიწ-
დვია, აქვე დაქვით.

მე კი სჯამს, აგერ, ეს დამითმობს. თქვენ, ვეზბატონო, (ანჭელოს) რამ უნდა გიხსნათ — სიტყვამ, ჭკუამ თუ უტფრობამ?

თუკი რისიმე იმედი გაქვთ, გვიხსნათ, ბარემ, ვიდრემდე ფარდა უკვლავისთვის არ ამიხდია, მერე მშვიდობით.

ანჯელო. ო, მრისხანე ხელმწიფე, ჩემო, მე ვიქნებოდი ჩემს ცოდვებზე მეტად შემცოდე, თავის დაფარვის იმედი რომ კვლავ შემჩინონდა, რაკილა მხვებდი ჩასწვდომიხართ ღვთიური თვალით, უკვლა ჩემს საქმეს. ამიტომაც გემუდარებით, ჩემი შერცხვენის სასამართლოს ნულარ გასკიბავთ, ეკმარეთ ჩემი აღსარება და მომიხსნეთ სიკვდილი ბარემ, სხვა წყალობას მე აღარა გთხოვთ. მითაპარო. აქეთ მობრძანდით, მარიანა, სთქვი, შენ ამ ქალთან

იყავ როდისმე დანიშნული? ანჯელო. დიახ, ბატონო.

მითაპარო. მაშინ წადით და დაქორწინდით დაუყოვნებლივ. წმიდაო მამა, გაჰყევით და ჭვარი დასწერეთ; როცა მორჩებით, ეგენიც თან წამოიყვანეთ. ციხის უფროსო, თქვენც გაჰყევით.

(გაღიან ანჭელო, მარიანა, ბერი პეტრე და ციხის უფროსი.)

მსპალუსი. ჩემო, ბატონო, უსინდისობა ანჭელოსი უფრო მაკვირვებს, ვიდრემდე მთელი ამ ამბავის უცნაურობა.

მითაპარო. აქეთ მობრძანდით, იზაბელა. ის თქვენი ბერი

ხომ ზედავთ, ნთავრად დადაგეცათ. როგორც აქამდე უსაიადუმლე და მრჩეველი ვიყავი თქვენი, — ტანსაცმლის შეცვლა გულს არ შეცვლის, — ამის შემდეგაც

თქვენს რწმუნებულად დამეცაღულეთ.

იზაბელა. ო, მომიტყევთ, რომ ჭკვეფრომმა მბრძანებელი ვერ შეგიცანით და უნებურად შეგაწუხებთ.

მითაპარო. შენდობილი ხართ, და თქვენც ასევე შენდობას გთხოვთ, ჩემო

ძვირფასო. ძმის სიკვდილი რომ გულს გიწურავთ, ვანა არ ვიცი. და ძალიანაც გიკვირთ აღბათ, ასე შეფარვით რად ვცოდვილობდი იმის დასწახს, როცა შემეძლო, გამოემჩინა დაფარული ძალაუფლება და განჩინებას ერთბაშადვე წინაღვედგამოდო. საქმე ის არის, ჩემო კარგო, რომ არ ველოდი, სიკვდილით დასჯას ამგვარად თუ დაჩქარებდნენ, და განჯარახულის შესრულება ვერ მოვასწარი. ღმერთმა უღბნოს. იქ სიცოცხლე ამქვეყნიურს სჯობს. სიკვდილის აღარ ეშინიათ. აქ კი ცოცხლობ და სიკვდილის შიში არ გშორდება. ის ნეტარია და ნუგეშადაც ესა გქონდეთ.

იზაბელა. ვიცი, ბატონო. (შემოდიან ანჭელო, მარიანა, ბერი პეტრე და ციხის უფროსი.)

მითაპარო. რაც შეეხება ამ კაცს, ახალდაქორწინებულს, გულისთქმას რომ ვერ მოერიბა და შეურაცხგყოთ,

ეს შეცოდება მარიანას ხატობით შეუნდეთ... მაგრამ რაკილა ძმა სიკვდილით მან დაჯიჯიჯით, ორმაგადაც კი შემცოდით — ჯერ ერთი, ხელყო უმანკოება, და მეორეც — სიტყვა გატენს რომ მსხვერპლის ფასად მძას სიცოცხლეს არ წაართმევდა.

უკვლავ უფრო გულმორწყალე და ლმობიერი კანონიც ამას მოგვიწოდებს: „კლავდიოსათვის მას მიეზღოს; სიკვდილის წილ სიკვდილი მხოლოდ“. ვინაც იჩქაროს, სიჩქარითვე იმას მიეგოს, ავი სიყვარულს სიყვარულით უპასუხებენ; „საწყალობის წილ საწყალობი“ ისევ და ისევ. შენი ცოდვები გამომუდავნდა, ვეღარ უარყოფ და თავს მოგკვეთენ შენ, ანჭელო, იმავე კუნძულზე, რაიც კლავდიოს გაუმზადე; ინავ სისწრაფით. მოკვეთეთ თავი!

მარიანა. გულმორწყალე ხელმწიფე ჩემო, ქმარს რომ მაძღვედით, ნუთუ მხოლოდ დაცივნა იყო? მითაპარო. თვით დაცვიონდათ, როცა თქვენი ქმარს ხდებოდა

მე გადავწყვიტე, აღგიდგინოთ ამ ქორწინებით ღირსება თქვენი. ვიცოდი, რომ მისგან გალანძღულს გამწარებული გექნებოდათ მთელი ცხოვრება, მის დაგახოზბოდათ უკველგვარი სიკეთისაკენ. მისი ქონება სახელმწიფოს ეკუთვნის წესით, მაგრამ ამჟამად — ვით მაგუს თქვივს — თქვენ მოგაუტოვნებთ.

იმით შეიძინთ უკეთეს ქმარს.

მარიანა. ჩემო ხელმწიფე, სხვას მე რას ვათნევ, უკეთესი რაში მჭირდება? მითაპარო. ნუ, ნულარა მოხოვო, მტკიცედა მაქვს გადაწყვეტილი.

მარიანა. სათნო მთავარო... (დაიჩქებს).

მითაპარო. თავს ამაოდ ნუ შეიწუხებთ. ეს წაიყვანეთ და დასაჯეთ.

(ლუციოს). წინ წამოდექით. მარიანა. ო, ხელმწიფეო... იზაბელა, ჩემო

ძვირფასო, შენც მოიღრიკე ჩემთან ერთად მუხლი ედრებოთ და მიმსახურე მერე თუნდა მთელი სიცოცხლე.

მითაპარო. თქვენი ვიდრება სად გონებას არ ეგუება —

ვისთვისა მთხოვს შეწყალება მუხლმოდრეკილმა? აჩრდილი ძმისა ხომ წამოდგა ქვის საწლილიან და მოაკვივინა შესაზარად!

მარიანა. ო, იზაბელა,

ჩემო ძვირფასო იზაბელა, შენც დაიჩქე, ხელი აღაპყო და თუ ვინდა, ნურას იუზნებ, სათქმელს მე ვიტყვი. ხომ ამბობენ ქვეყნის რჩეულნი შეცოდებებზე იზრდებიან, მცირე ცოდვების ხშირადა ქმნიან გამორჩეულ ადამიანთო — ექნებ ჩემს ქმარსაც ეს ბედი აქვს. ო, იზაბელა, მუხლს არ მოიყრი ჩემი ხატობით?

მითაპარო. კლავდიოს მკვლელი თავად მოკვდება.

იზაბელა (მუხლზე დაეშეება). ისე განსაჯეთ თქვენ ეს კაცი, თითქოს ჩემი ძმა ცოცხალი იყოს. მეჩვენება, რომ სულ პირველია. სანამ მნახავდა, ის საქმეებს გულის სიწრფელით და მართლად სჯიდა. ამიტომაც დე, ნუ მოკვდება. ჩემმა ძმამ ცოდვა ჩაიღინა და მართებულად

მიეზო კიდევ — იგი მოკვდა შეტოდებისთვის. ხოლო ანჯელო... მან ხომ თავისი ავი ზრახვა ვერ შეასრულა, გზაშივე მოკვდა ის განზრახვა; და, გზაშივე განზრახვადვე დაიშარხოს. ზრახვა გულისა ფიქრია მხოლოდ, აღსრულება თუ არ ელისა. მარტინაბ. მხოლოდლა ფიქრი, ხელმწიფეო. მთაპარი. ამაოლა მთხოვო.

ქარა, ადექო. გამახსენდა უცებ სხვა ცოდაც. ციხის უფროსო — აბა, ერთი მითხარ, კლავდიო უჩვეულო დროს რად დასაჯე? ციხის უფროსი. ასე მიზარქანეს. მთაპარი. ასე მოგწერეს საგანგებოდ? ციხის უფროსი. არა, ბატონო, შიკრიკის პირით მაუწყა ეს. მთაპარი. სწორედ ამიტომ

დამითხოვინარ. ჩამაბარე გასაღებები. ციხის უფროსი. ჩემო ბატონო, მომიტყვეო. მეც

არ იუოს-მითქი ეს შეტდომა, და ვერ გავბედე. მერე გამიხდა სანანებლად, და ამას კიდევ დაკვდასტურებ: სხვისი დასჯაც შემომითავლეს, და არ დავსაჯე.

მთაპარი. ვისი დასჯა? ციხის უფროსი. ერთი ვილაცა ბერნერდინია, ციხეში მყავს.

მთაპარი. ნეტა კლავდიოც არ დაგესაჯათ, აქ მომგვართ ის ბერნერდინი. (ციხის უფროსი ვაღის.)

მსპალსნი. ო, როგორა მწყინს, რომ თქვენწაირსა განათლებულსა და ბრძენს, ანჯელო, მოგივიდათ ასეთი მარცხი — ჭერ გულისთქმას ვერ მოერიეთ, ხოლო მას შემდეგ არ აღმოგჩანდათ გონიერული განსჯის უნარი.

ანჯელო. მე იმას ვწუხვარ, რომ ეს წყენა თქვენ მოგაყენეთ,

და მონაწიე გულში ისე ღრმად მაქვს გამჭდარი, რომ შეწყულებას არ ვინატრი, სიკვდილსა ვნატრობ — დავიმსახურე სიკვდილი და მოვიტხოვ კიდევც.

(შემოდან ციხის უფროსი, ბერნერდინი, მოსასხამში გახვეული კლავდიო და ჯულიეტა.)

მთაპარი. რომელი არის ბერნერდინი? ციხის უფროსი. აი, ეს გახლავთ.

მთაპარი. მაგის ამავეი ერთმა ბერმა მიაბმო უკვე შენ იმნარი უხიაკი სული ბქონია, რომ ვეღარაფერს ვეღარ ხედავ ამ ქვეყნის მიღმა, ანარადვე მოგიწყვია შენი ცხოვრებაც. შენ სასჯელი გაქვს დადებული, მაგრამ შეგინდობ ამაქვეყნიურს ცოდვას ყველას. გამოიყენე ეს მოწყალება, რომ უკეთეს ცხოვრებას შეხვდე. ბერო, დამოძღვრე. შენ გაბარებ. ეს ვინლა არის, რომ შეფთხოულა?

ციხის უფროსი. ესეც ერთი ტუსადი გახლავთ, სიკვდილიმისჯილი კლავდიოსებრ, მაგრამ დავიხსენ, კლავდიოსა ჰგავს — გეგონება მას შევყურებო.

(საბურველს მოსხნის კლავდოსი)

მთაპარი (იზაბელას). თუ თქვენს ძმასა ჰგავს, მისი ხატორთ ვათავისუფლებ.

თქვენ კი ხელსა გთხოვთ, აღმიტყვათ, რომ ჩემი

ეს კაცი ჩემი ძმა იქნება... თუმცა ეს შემდეგ... ანჯელომ ცოტა შევბა იგრძნო: ხედავ, თვალები რა სიხარულით გაუბრწყინდა! აბა, ანჯელო, ცოლდები შენი სასიკეთოდ შემოგობრულდ. გულთი გიუვარდეს შენი ცოლი, მისი ღირსება წონას შემპატებს შენს ღირსებას. გულსა სწადიან, ყველა აქ მყოფს შეუნდოს ცოდვა, თუმცა ერთს მაინც ვერ შეუუნდობ ვერასიღებთი.

(ლუციო) მაშ, მე გიუ ვარ, ვუბატონო, ავხორცი, მრუში, ლაჩარი, ვირი, დამთხვეული? ასე რომ მაშკობ, მითხარი მაინც, რით ვიმსახურებ? ლუციო. დამერწმუნეთ, ჩემო ხელმწიფევე, ეს მხოლოდ ხუმრობა იყო. თუ ამისთვის ჩამომხარჩობთ, თქვენი ნებაა, რა გავწყობა. მე კი იმას ვინატრებო, მარტო გავწყებლა გენებებათი ჩემი.

მთაპარი. მაშ, ჭერ გავწყებლავ და ძელზე კი მერე

ციხის უფროსო, მთელს ქალაქში გამოაცხადე: თუ აღმოჩნდება ქალი ვინმე, ამა გარყვნილი ვაუბატონისგან ცთუნებული — ვიცი იქნება, თვითონვე მითხარა, ერთ ქალს ბავშვი გაუჩინეო — ჩვენთან მოვიდეს უსათუოდ, რომ ცოლად შევროო, მერე გავწყებლავ ჯარად ამ მრუშს და ჩამოვახრჩობ.

ლუციო. თქვენო ბრწყინვალეებავ, გემუღარებთი, ქუჩის ქალს ნუ შერთავთ. აკი თქვენ თვითონვე ბრძანეთ — მითვრად მაქციეო! ნუთუ იმით ვაღამიხდით, რომ თავზე რქებს დამადგამთ?

მთაპარი. სიტყვას არ გავტებ, ცოლად შევრთავ, სინიღის ვფიცავ.

მერე კორებიც შემინდვია, სხვა ცოლდა-ბრალიც. ახლა ციხეში წააბრძანეთ. რაც ვთქვი, შესრულდეს! ლუციო. ჩემო ხელმწიფევე, როსკიას შერთვა ხომ იგევა — მომკლათ, გამწყებლოთ, ჩამომხარჩოთ.

მთაპარი. ვინაც ხელმწიფის ცილს დასწამებს, ახია მასზე.

(გადიან გუშაგები და ლუციო.)

ამ ქალს, კლავდიო, შელახული თქვენგან სახელი კვლავ აღუდგინეთ. მარიანა, ნუ მოგკლებოდე თქვენ სიხარული, შეიყვარეთ იგი, ანჯელო, ვიცი, როგორი ქალიც არის — ვით თავის მოძღვარს, აღსარება ხომ მე გამანდო. ჩემო ესკალუს, შენი უსაზღვრო სიყთისთვის მადლობელი ვარ და შევეცდები, აგამაღლო ღირსების დარად. ციხის უფროსო, შენაც გმადლობ ერთგულებისთვის, უფრო ღირსეულ სამსახურსაც ელოდე მალე. უნდა შეუნდო, ანჯელო, რომ კლავდიოს ნაცვლად შენ რაგოზელის მოკვეთილი თავი მოგართვა — ასეთი ცოდვა თავისთავად შენდობილია. ჩემო ძვირფასო იზაბელა, როცა გაგანდე სურვილი ჩემი, შენთვის მსურდა მხოლოდლა კარგი, და თუ მოისმენ შენ ამ სურვილს კეთილი უურით, რაც კი რამა მაქვს, შენიც არის, შენი — ჩემია. ახლა გავსწოთ სასახლეში, იქ გეტყვით ყველას, რაიც აქამდე არ მითქვამს და მსურს კი გამხელა.

(გადიან.)

თარგმანი ვახტანგ ზედიძისა



ტრადიციების მოთავე... და...
 თი ლიდერები კიდევ ბევრნი გამო-
 ჩინილიყოს ქართულ თეატრში...
 მისი გადაწყვეტილება — თეატ-
 რიდან წახვლა — დიდი პრინცი-
 პული ნაბიჯი იყო...“

თ. ქვარაძე: „...მთელი გატაცე-
 ბით მომავალ უნივერსიტეტში
 „ჰამლეტი“ სრულიად სხვა ინტერ-
 პრეტაციით. ის ხომ ზეიმის გარე-
 ვე არ ცხოვრობდა. მისი ოცნება
 იყო ფილოსოფიის როლი... იგი
 ქვეყნად ნამუსიანი ქული დადი-
 ოდა“.

სიტყვები წარმოთქვებს უნივერ-
 სიტეტის პროფესორებმა ვ. გოგუ-
 აძემ და ნ. ლომოურმა. მათ გუ-
 ლისტიკივლით აღნიშნეს: „ბიკიო
 ჩხეიძის მახვილი თვალი საგრძნო-
 ბლად აკლია უნივერსიტეტს... იგი
 ის ადამიანი იყო, რომელიც ყო-
 ველ ჩვენთაგანს დააკლდა“.

მელონებები გამოვიდნენ: კი-
 ნორეისორი რ. ჩხეიძე, მსახიო-
 ნებები: ირ. უჩანეიშვილი, ო. მეღ-
 ვინეთუხუცესი, ექიმი თ. ჩირგაძე,
 ვოკალურ-ინსტრუმენტულ
 ანსამბლ „მზიურის“ მხატვ. ხელმძ.
 რ. ჭოხონელიძე და სხვ. მათ აღ-
 ნიშნეს შესანიშნავი მოქალაქის და
 ხელოვანის — ბიკიო ჩხეიძის სუ-
 ლიერი სილაშაზე — სიწრფელე,
 პირდაპირობა, იუმორი, საოცარი
 ტაქტიკა...

სალამოზე მონაწილეობდა უნი-
 ვერსიტეტის ფოლკლორული ან-
 სამბლი, ვოკალური ანსამბლი „ოთ-
 ხი გია“, პიონერთა სახალხის ვოკა-
 ლურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი
 „მზიური“ და მისი სოლისტი —
 ბიკიო ჩხეიძის შვილიშვილი —
 თეონა ჩხეიძე, რომელმაც ვიო-
 ლინოზე შთაბეჭდვად შეასრულა
 რამდენიმე მუსიკალური ნაწარმო-
 ები.

დასასრულ, ლ. კვიციანი პირ-
 ველად წაითხა ი. ორჭონიძის
 ბიკიოსადმი მიძღვნილი ლექსი
 და იგი ოჯახის წევრებს გადასცა.
 ნოდარ ჩხეიძის ვაჟიშვილმა,
 რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ მად-
 ლობა გადაუხადა საღამოს მონაწი-
 ლეებს და დამსწრე საზოგადოე-
 ბას.

გიული შაჰვანიძე

● **შთამბეჭდავი** და ამაღელ-
 ვებელი საღამო გაიმართა ახლა-
 ხანს ფილარმონიის დიდ საკონ-
 ცერტო დარბაზში. იგი ეძღვნებო-
 და ქართველი ხალხის საყვარელი
 კომპოზიტორის გიორგი ცაბაძის
 სხოვანს.

... „ეს საღამო დასტურია მია-
 დამი სიუვარულია, — თქვა სი-
 ტუვაში გამოსულმა პოეტმა მო-
 რის ფოცხიშვილმა — მისი სიმღე-
 რებით დამუხტული მსმენელთა
 ხავე დარბაზი პატივს სცემს საყ-
 ვარელ კომპოზიტორს, მოქალაქეს,
 ადამიანს“...

ეკრანზე გაცოცხლდა უნიკალურ-
 ი კადრები, მათზე აღბეჭდილია
 გ. ცაბაძის უკანასკნელი, საბედის-
 წერო კონცერტი — „გოდის სიმ-
 დერა“ — გულისტიკივლი რომ
 განაცდევინა მის თაყვანისმცემ-
 ლებს, მთელ ჩვენს საზოგადოე-
 ბრიობას.

საკონცერტო ესტრადაზე ერთ-
 ნანეთს ენაცვლებოდნენ ვოკალურ-
 ინსტრუმენტული ანსამბლები, პო-
 პულარული მომღერლები. გატა-
 ცებით მღეროდნენ გ. ცაბაძის
 გულშიჩაშვდომ სიმღერებს: „რე-
 რო“, „ივერია“, „ორერია“, „პალი-
 ტრა“, „ოთხი გია“... თავისებური
 ენებით ასრულებდნენ გ. ცაბაძის
 განუყოფლები თბილისურ მან-
 გებს ნანი ბრეგვაძე, ვახტანგ კი-
 კაბიძე. დები ჭოხონელიძეების და
 მ. გომიაშვილის მიერ შესრულდა
 გ. ცაბაძის ადრინდელი სიმღერე-
 ბი. კომპოზიტორებმა ვაჟა აზა-
 რაშვილმა და შოთა მელიორაძემ
 შესარულეს გიორგი ცაბაძისადმი
 მიძღვნილი სიმღერა.

სალამო მიჰყავდა ავთანდილ გე-
 ლოვანს.

„ქულები მოხადეთ ბატონებო,
 უკანასკნელი ყარაჩხელი ემშვი-
 დობება თბილისს“... ამ სიტყვებით
 მიმართა დამსწრე საზოგადოებას
 მწერალმა გიჟო ნიშნიანიძემ და
 მერე კი ეკრანზე გაცოცხლდა მუ-
 სიკალური ფრაგმენტები გ. ცაბა-
 ძის მიერ გაფორმებული ფილმე-
 ბიანი.

● **თბილისის** სახელმწიფო
 უნივერსიტეტის საქტო დარბაზ-
 ში, 16 აპრელს, გაიმართა საქ. სსრ
 სახალხო არტისტის ნოდარ (ბი-
 კიკო) ჩხეიძის საღამო.

„სამ ტაძარში ვლოცულობო ყო-
 ველდღე“... — იტყუდა ხოლმე და
 გულისხმობდა შ. რუსთაველის
 სახ. თეატრს, პიონერთა სახალხის
 და უნივერსიტეტს. წლების მან-
 ძილზე დაუღალავად მოღვაწეობ-
 და უნივერსიტეტის თვითმოქმედე-
 ბის სამხატვრო ხელმძღვანელად.
 ამიტომ, შემთხვევითი არ არის,
 მისი გარდაცვალებიდან პირველი
 საღამო — დაბადებიდან 70 წე-
 ლი — სწორედ უნივერსიტეტის
 კედლებში რომ აღინიშნა — უნი-
 ვერსიტეტის გაერთიანებული
 პროფკომის ინიციატივით. ახალ-
 გაზრდა თაობის აღზრდის საქმეში
 გაწეული წვლილისათვის მას ხომ
 საქართველოს ლენინური კომპა-
 შირის პრემია მიენიჭა.

დარბაზში თავი მოიყარეს ბიკი-
 კო ჩხეიძის თაყვანისმცემლებმა —
 მისმა აღზრდილებმა, სხვადასხვა
 ასაკისა და პროფესიის ნაცნობ-
 მეგობრებმა, ნათესავებმა, ოჯახის
 წევრებმა, კოლეგებმა. უმრავლე-
 სობას რაღაც სახსოვარი, მოსა-
 გონარი აკავშირებდა მასთან, ამი-
 ტომაც ეს საღამო იმპროვიზებული
 იყო.

საღამო გახსნა უნივერსიტეტის
 დოცენტმა ლევან კავილაძემ.

გ. გეგეკური: „...ბავშვობიდან-
 ვე ვიცნობდი ბიკიოს, თავდადე-
 ბული მეგობარი იყო, ყველა სფე-
 როში კეთილი საქმის მოთავე და
 აულისჩამდგემლი. თავიდანვე იყო
 მსახიობთა ლიდერი. მასთან ასა-
 მდე წარმოდენაში ვითამაშე... ბე-
 ვრმა არ იცოდა, მისი საყვარელი
 როლი — ფილიპო გახლდათ,
 გოლდონის კომედიასი „საპატარძ-
 ლო აფითით“, რომელსაც საყო-
 ველთაო აღიარება ხვდა...“

ბ. კობახიძე: „...კაცთშეყვარე,
 ერთგული თავისი საქმისა, საოც-
 რად თბილი, რაჟამც ახე პოპულა-
 რულად აქცია. მრავალი კარგი



ფსახპოსა და ხაბჭოთა არმიის წარმომადგენლები.

თითქმის 40 წელია ემსახურება ნატალია ბურმისტროვა სასცენო ხელოვნებას. ეს არცთუ მცირე დროა მსახიობის შესაცნობად, თუმცა მის პოპულარობას მარტო წლები როდი განსაზღვრავენ. მას არახიდეს განუცდია როლების ნაკლებობა. მის მიერ განსახიერებულ სახეებს შორისაა: ლიზა — ტურგენევის „ანაურთა ბუდეში“, ნინა ზარჩინაია — ჩეხოვის „თოლიაში“, ლარისა ოგუდლოვა — ოსტროვსკის „უშოთოში“, ელენე კოლცოვა — „საგანგებო ელჩი“, მისის ბენქსი — „ფეხშიშველა მიწლორში“, სოფიო კოვალევსკაია — „სიცოცხლის ფასად“ და მრავალი სხვა.

გი თანაბარი სიძლიერით თამაშობს დრამასაც და კომედიასაც, ვოდევოლსაც და სატირასაც. ეს კიდევ ერთხელ მიანიშნებს მსახიობი ქალის მისწრაფებაზე თეატრალური მრავალსახოვანებისაკენ, უნარული და თემატური სხვადასხვაობისაკენ. თითოეული როლი გამოირჩევა მისთვის დამახასიათებელი ხელწერით, ინდივიდუალ-



ბით, შესრულების საკუთარი მანერით. არც იმ საღამოს უმეტუნა მას ჩვეულმა პროფესიონალიზმმა, როცა დამსწრეთა წინაშე წარმოადგინა სცენები საექტაულებიდან „ქვემოლური კომედია“ (მსახიობი ე. იოვსთან ერთად) და „შოლომ ალიხემის ქუჩა, 40“. ამ უკანასკნელში შესრულებული როლი ქალის საუკეთესო როლად ცნეს 1987 წელს და მსახიობს საქართველოს კულტურის სამინისტროს და თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის პრემია გადასცეს.

ნატალია ბურმისტროვას საიუბილეო საღამო მსახიობის შემოქმედებითი ღვაწლის ერთგვარი შეჯამებაც იყო.

ბ. კვანახაძე

● **შპრტო** საზოგადოებამ გულთბილად აღნიშნა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, თბილისის საპატიო მოქალაქის ნატალია ბურმისტროვას დაბადებიდან 70 წლის იუბილე, რომელიც 18 აპრილს ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსულ დრამატულ თეატრში გაიმართა. იუბილარს მიესალმნენ თბილისის თეატრების კოლექტივები, საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის, რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს, საქართველოს პრე-



● **ამბს წინათ** თბილისში საგასტროლოდ იმყოფებოდა კანადის მიმების თეატრი, რომელმაც რამდენიმე წარმოდგენა გამართა ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში. „უსიტყუოდ“ — ასე

ჰქვია ამ კოლექტივს, რომელიც ცხრა წლის წინ ჩამოყალიბდა და ამ ხნის მანძილზე საქაო წარმატებასაც მიაღწია. მას ინტერესით ეცნობიან ამერიკის შეერთებულ

შტატებში, მექსიკაში, იაპონიაში და ევროპის მრავალ ქვეყანაში.

წარმოდგენები სავსეა იუმორით, მუსიკით, წმინდა პანტომიმური გამომსახველობით ხერხებით, შესანიშნავადა შერჩეული კოსტიუმები, ნიღბები, შეიგრძნობა სიუჟეტი და შინაარსი. ბევრი პანტომიმა იმპროვიზაციას ემყარება და როგორც თვითონ მსახიობები ამბობენ, ყოველ სახეს მაყურებლის რეაქციის მიხედვით ძერწავენ.

სცენები, რომლებიც გასტროლიორებმა შემოგვთავაზეს, ახალგაზრდა კოლექტივის ერთობლივი ნაშუშევაია. საშემსრულებლო მასალა, რომელიც ყოველდღიური ცხოვრებიდან არის აღებული, დატვირთულია კოლორიტული ტიპაჟებითა და სიტუაციებით, პლასტიკური გამომსახველობით. ასეთი მინიატურებია — „აუხედნელი ოცნებები“, „ათი პატარა ჩანახატი ტურისტთა ცხოვრებიდან“, „ავტობუსის გაჩერებაზე“, „უვერტი-რა“ და სხვა. თითოეული მთავარი გამოირჩევა პანტომიმური ტექნიკის სირთულითა და მაღალი საშემსრულებლო დონით.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 6, 1988

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

საბჭოთა
საქართველო

УЧРЕДИТЕЛЬНЫЙ КОНГРЕСС
МЕЖДУНАРОДНОЙ АССОЦИАЦИИ
ЖЕНЩИН-КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Информационный материал освещает работу Учредительного конгресса Международной ассоциации женщин-кинематографистов (стр. 2).

Нино Мхеидзе

ДЕБЮТ — 87

В рубрике «Мастерская молодого критика» печатается статья, в которой дан критический обзор художественной продукции молодежного объединения «Дебют» киностудии «Грузия-фильм» за 1987 год (стр. 7).

Давид Андриадзе

НА ПЕРЕПУТЬЕ ДЕСЯТИЛЕТИИ

Проблемная статья (пятая часть) о путях развития и тенденциях грузинской живописи 60-ых годов (стр. 11).

Григол Робакидзе

СТАТЬИ

Долгое время наследие, живущего за границей грузинского писателя, поэта, публициста Григола Робакидзе было недостижимо для современного читателя. Ныне снят запрет с его имени. Мы публикуем две статьи Робакидзе (стр. 23).

Вадим Старк

ПОРТРЕТЫ НА МИНИАТЮРАХ
ЗАЦЕПИНА

Статья читателей знакомит с акварельными миниатюрными портретами, принадлежащими кисти русского художника Михаила Зацепина и датированными 1913 годом (стр. 31).

Рем Давыдов

ПОРТРЕТЫ ГРУЗИН В ТВОРЧЕСТВЕ
БОРОВИКОВСКОГО

Владимир Боровиковский — один из замечательных представителей русской портретной живописи XVIII века является автором полотен, изображающих грузин — ката-

ликоса Антона II и дипломата при дворе Екатерины II С. Лашкарева (стр. 36).

Инга Бахтадзе

К СОЦИОЛОГИЧЕСКОМУ АСПЕКТУ
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Статья призывает к разработке социологических аспектов музыкального воспитания. (стр. 38).

Нодар Мгалоблишвили

ПО ДИКТОВКЕ ЖИЗНИ

Статья о творчестве талантливого скульптора Георгия Шхвацабая, автора многих монументальных и станковых произведений. В номере печатается несколько цветных репродукций его работ (стр. 44).

ВНОВЬ О ПРОБЛЕМЕ ТЕАТРА
(Редакционная статья)

Уже более года на страницах журнала ведется дискуссия вокруг проблемных вопросов современного грузинского театра. Данная публикация анализируя ход этой дискуссии, поддерживает и завершает ее (стр. 50).

Натела Урушадзе

РЕКВИЗИТ, БУТАФОРΙΑ И ИХ
МАСТЕРА

В рубрике «Невидимые участники спектакля» на этот раз раскрываются секреты мастерства реквизиторов и бутафоров (стр. 60).

Георгий Лалишвили

«НОША»

В рубрике «Мастерская молодого критика» театровед Г. Лалишвили рецензирует спектакль молодежного театра-студии «Метехи» «Ноша», поставленного по новеллам писателя Реваза Мишвеладзе (стр. 66).

Тамара Бокучава

«ЧУДНАЯ БАБА»

Рецензируется спектакль Тбилисского государственного русского драматического театра им. Грибоедова «Чудная баба», поставленного по одноактным пьесам Нины Садур (стр. 70).

Антон Цулукидзе

СИМФОНИИ ШАЛВЫ МШВЕЛИДЗЕ

В статье анализируется симфоническое творчество одного из основоположников грузинского симфонизма Ш. М. Мшвелидзе (стр. 74).

ГУДЖИ АМАШУКЕЛИ — ГРУЗИНСКИЙ ХУДОЖНИК В ПАРИЖЕ

Публикацию о творчестве художника — мастера чеканки, завоевавшего широкое признание, подготовили кинорежиссер Александр Рехвиашвили и искусствовед Георгий Хуцишвили (стр. 83).

Тинатин Вирсаладзе

К ВОПРОСУ ДАТИРОВКИ РОСПИСИ И ИДЕНТИФИКАЦИИ КТИТОРСКИХ ПОРТРЕТОВ АТЕНСКОГО СИОНИ

Научное исследование освещает целый ряд вопросов, касающихся росписи и ктиторских портретов грузинского храма — памятника VII века Атенского Сиони (Продолжение. Начало см. «Сабчота хеловнеба», № 4, 1988 г.) (стр. 88).

Леван Хаиндрава

ШАЛЯПИН В ШАНХАЕ

Писатель Леван Хаиндрава свое детство и юношество провел в Китае. В 1936 году он присутствовал на концерте Федора Шаляпина. Автор делится своими впечатлениями (стр. 105).

Заза Абзнаидзе

СТРАННЫЙ НАТЮРМОРТ

Ленинградским издательством «Аврора» выпущен альбом «Натюрморт в русской живописи». Автор статьи размышляет о том, как могли попасть в этот альбом произведения Мартироса Сарьяна и Нико Пиросманашвили (стр. 107).

Георгий Чичерин

МОЦАРТ

Продолжается публикация книги Г. Чичерина «Моцарт» в переводе Д. Адикашвили (см. «Сабчота хеловнеба», №№ 4,5, 1988) (стр. 110).

Феликс Кожнашвили

КОМУ ПУСКАЕМ ПЫЛЬ В ГЛАЗА?

В рубрике «Мнение зрителя» печатаются размышления историка Ф. Кожнашвили, навеянные телефильмом «Лунный глобус» (стр. 124).

Анна Чавчавадзе

«БРЕСТСКИЙ МИР» И «СТАКАН ВОДЫ»

Печатается информация о гастроях театра им. Вахтангова в Тбилиси (стр. 128).

Пласидо Доминго

ПЕВЕЦ ПЕРЕД КАМЕРОЙ

Печатается отрывок из книги замечательного испанского певца П. Доминго «Мое первое сороколетие» (стр. 131).

Ванда Хахуташвили

ПЕРВАЯ ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА

Недавно в Доме журналиста была экспонирована выставка работ художника-графика Ильи Утурашвили. Представленные живописные полотна — пейзажи, натюрморты, портреты перед зрителем открыли интересного художника (стр. 140).

Василий Кикнадзе

ДЖЕНТЛЕМЕН ТЕАТРА

Автор делится своими воспоминаниями о режиссере и театральном деятеле Викторе Нинидзе (стр. 141).

Нана Лория

ПАМЯТИ ДРУГА

Безвременно ушла из жизни молодой композитор Манана Церцвадзе, которой в этом году исполнилось бы 40 лет. Этой дате был посвящен концерт, в котором прозвучали ее сочинения (стр. 144).

Вильям Шекспир

МЕРА ЗА МЕРУ

Пьеса Шекспира печатается в переводе Вахтанга Челидзе (стр. 145).

გადაეცა წარმოებას 21. 04. 88 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 09. 06. 88 წ.
საბუქედი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიკვო-სავაჭარო-საგადაცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 1082. უე 06784. ტირაჟი 5500.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოჯის და
ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.





