



ISSN 0132-1307

სელოვნება 6
1990

ზელთვენიკა

ქურონალი ბაგოდი
1921 წლიდან
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

6 • 1990

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ქურონალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

ზურა აბაშიძე

(პასუხისმგებელი მდივანი),

აკაკი ბაქრაძე,

ვახტანგ ბერიძე,

ნოდარ ბაგუნიძე,

ლილი გვარამაძე,

ვასილ კიკნაძე,

ნოდარ მგალობლიშვილი,

ზურაბ ნიშარაძე,

ნათელა ურუშაძე,

რევაზ ჩხეიძე,

ანტონ ფულუკიძე,

ნიკო შავვაშაძე,

ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
გუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიკინაძე

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.

თბილისი, 1990

ნომერები:



თეატრი

ქართული თეატრი დღეს (დიალოგი)	68
„მე ახლა გგონია, რომ შემოქმედია ყველაფერი წულიდან დავი- წყმ...“ (ინტერვიუ დავით ანდლელაძესთან)	96
კრიტიკოსების აზრით	108
თამარ ქუთათელაძე — „გარეუბნის მარტოსახლი“	123
მანანა ტურიაშვილი — „ბედი მდივარი“	131
მერაბ კალანდაძე — ფრიდრიხ შილერი და ვილჰელმ ტელის ამბავი	167
ნათელა ურუშაძე — თეატრის აღმინისტრაცია	167

მუსიკა

ზურაბ ნადარეიშვილის პირველი ინტერპრეტი	45
მერაბ კოსტავა — ბაირონი დასავლეთ ევროპის სიმფონიურ მუსიკაში	143
თანაბრძნობის საღამო	162

მხატვრობა

დავით ანდრიაძე — მხატვრული დროის კატეგორია და მოდერნისტული ქანდაკება	29
კახი წერეთელი — დავითის ღვთისმშობლის ეკლესიის ტიპოლოგიისა და დათარი- ღებისათვის	52
რუსუდან დაუშვილი — ბასული საუკუნის კორტატი	80

კინო

ნათელა კიკალეიშვილი — რთული გზა მოწარმის ბულისკან	91
ლომენს ამერიკა	117
ევროპის სოციალისტური დელეგაციის ჩამოსვლა საქართველო- ში (1920 წ.)	138
„დრო და ხანი ერთიანობასაც მოგვითმანს“ (პოლიტიკური დიალოგი)	21
გია ნოდია — თამაში, კრიტიკა, თავისუფლება	98
ალექსანდრე ჩხაიძე — ჩვენებულები	154
ქრონიკა	174

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ე. ფრანკენი „ნინო ჭავჭავაძე“, გრ. გაგარინი „მაიკო ორბელიანი“, ე. ფრანკენი „დავით ჭავჭავაძე“

ქართული თეატრი დღეს

თბილისის თეატრების უკანასკნელი პერიოდის დადგმებზე საუბრობენ ახალგაზრდა თეატრმცოდნეები თამარ გოკუჩავა, შანი ბაბუნია და ანა ჭავჭავაძე

ანა ჭავჭავაძე: წინა შეხვედრაზე („საბჭ. ხელ“. №2 1990 წ.) ჩვენ ერთი სპექტაკლის განხილვით შემოვიფარგლეთ: ეს იყო მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგმული გრ. რობაქიძის „გრაალის მცველნი“. ცხადია, ეს საუბარი უფრო ლოკალურ ხასიათს ატარებდა, არ ისახავდა მიზნად განზოგადებასა და საერთო თეატრალური პროცესის შეფასებას, მაგრამ მის მსვლელობაშივე შევხებით ამ ეტაპზე ქართული თეატრის წინაშე წარმოჩენილ ზოგიერთ საკითხს. დროის იმ მცირე მონაკვეთში, რაც „გრაალის მცველნი“ დადგმის შემდეგ გავიდა, კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთა ჩვენს სათეატრო აზროვნებაში ახალი ტენდენციის ჩასახვის პროცესი. ალბათ ამიტომაც ლოგიკურია, რომ გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებასა და დავით ანდლულაძის სპექტაკლზე საუბრის შემდეგ კვლავ გავვიჩინოთ თავიშეყრისა და მსჯელობის გაგრძელების სურვილი.

თბილისის თეატრებში ამ ბოლო პერიოდში დადგმული სპექტაკლები გარკვეულწილად გამოხატავენ იმ ტენდენციას, რომლის ნიშნებსაც იტევდა სწორედ „გრაალის მცველნი“. ეს დადგმები ძირითადად ეხმიანება ჩვენს პოლიტიკურ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებს. ლაშა თაბუკაშვილის „ტადარი“, ზურაბ სამადაშვილის „კარს იქით“ ს. ახმეტელის სახელობის თეატრში, გურამ ბათიაშვილის „შეთქმულება“ რუსთაველის თეატრში, ჯაბა იოსელიანის „საქართველოს უკანასკნელი დედოფალი“ მარჯანიშვილის თეატრში — მათი მხატვრული ღირსებების განურჩევლად — ერთ ტალღაზე წარმოქმნილი სპექტაკლებია. მათ ბევრი რამ აქვთ საერთო. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ის იდეა, რომელიც დღეს მთელი ჩვენი საზოგადოების მამოძრავებელ ძალად იქცა.

თამარ გოკუჩავა: ფაქტიურად, სპექტაკლების თემატური არჩევანი ჩვენს

ნილი იდეებისა და მოგონილი კონფლიქტების გზით ვითარდებოდა.

მ. გ. ამ კაბალიდან განთავისუფლება ეტაპობრივი იყო 50-60-იანი წლებიდან, როდესაც პიროვნებების რეაბილიტაციასთან ერთად ხდებოდა ჭეშმარიტი ფასეულობების აღდგენა, ხელოვნების მოღვაწეებს შესაძლებლობა მიეცათ ეძიათ ახალი თემატიკა და გამომსახველობითი ფორმები, რომლებშიც უფრო ობიექტურად აისახებოდა რეალური სინამდვილე. თეატრში ეს დაკავშირებული იყო სტუდიურ მოძრაობებთან, ახალი თეატრების შექმნასთან. შეიქმნა „სოფრემენიკი“, „ტაგანკა“, საქართველოში კი ჩამოყალიბდა რუსთავეის თეატრი გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით, რუსთაველის თეატრში გაიხსნა „მცირე სცენა“, რომლის ძიებებსაც მიხეილ თუმანიშვილი წარმართავდა. მაგრამ თვით ეს დემოკრატიული პროცესი ხანმოკლე აღმოჩნდა და სახელმწიფოებრივ პოლიტიკაში კვლავ მოხდა დიქტატორული აზროვნების რესტავრაცია. ამან, ცხადია, სრულიად ვერ ჩაახშო ხელოვნებაში მიმდინარე ძიებები, მაგრამ მნიშვნელოვნად შეაფერხა კულტურის განვითარება. ბუნებრივია, სოციალისტური კლიშეებმაც კვლავ იწყეს დამკვიდრება საზოგადოების დიდი ნაწილის ცნობიერებაში.

თ. ზ. ამ პროცესებმა მოიტანა სცენაზე მეტაფორული აზროვნება, სიმბოლური გამომსახველობით სიმართლის თქმის გზების ძიება, რომელიც ასე ღრმად ახიათებელი გახდა საბჭოთა და კერძოდ ქართული სცენისათვის.

მ. გ. თუკი მაშინ რეჟისორები გარკვეულად ხიფათშიაც კი იგდებდნენ თავს, იმისათვის, რომ საკუთარი მართალი სიტყვა განეცხადებინათ, დღეს შეზღუდვის ჩარჩოები პოლიტიკური ვითარების გამო უკვე მოხსნილია და აღუქსანდრე ქანთარის იმის საშუალებაც კი აქვს, თავისი პოზიცია, თავისი მიზანი განაცხადად აქცი-

ოს და პროგრამის წინა გვერდზე დაბეჭდოს:

„ჩვენი ამოცანაა, რაც უფრო მეტი ჭარბი მწერალი მოვიზიდოთ თეატრში, რადგან მტკიცედ გვწამს, რომ ქართული თეატრი ძირითადად ქართულ მწერლობასთან ერთად უნდა იყოს.“

შორი-შორს დგომამ, შეიძლება, დროებითი წარმატებები მოიტანოს, მაგრამ ის ფუნქცია, რაც ერის წინაშე თეატრს აკისრია, გვექვევა შეასრულოს.

ღვთისა და ერის შემწეობით, შევეცდებით, წავადგეთ იმ დიდ საქმეს, რასაც მომავალი თავისუფალი და მაღალი კულტურის მქონე საქართველო ჰქვია“.

რამდენიმე წლის წინ ასეთი აშკარა განცხადების გაკეთება თეატრის ეროვნული ორიენტაციის შესახებ ძნელი წარმოსადგენი იყო.

ა. ჭ. ცხადია, ეს ასეა, თუმცა, ჩემი აზრით, ა. ქანთარის ეს განაცხადი თუნდაც შეფარულ, მაგრამ საკმაოდ დიდ პრეტენზიას იტევს. საერთოდ დღევანდელ თეატრალურ პროცესს ხშირად უპირისპირებენ წარსულს სწორედ ეროვნულ პოზიციისაკენ, ქართული მწერლობისაკენ ორიენტაციის ნიშნით, თითქოს ჭეშმარიტად ეროვნული სათეატრო კულტურა მხოლოდ ახლა შეიძლება შეიქმნას, როდესაც ქართველი ხალხი აქტიურად ჩაერთო ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში, და ზოგჯერ ამგვარი აზრებით ბრავიერებასაც აქვს ადგილი.

მე მივესალმები ნებისმიერი თეატრის აქტიურ თანამშრომლობას ქართულ მწერლობასთან, მაგრამ ვფიქრობ, არაფერი ახალი ამაში არ არის. გავიხსენოთ იგივე 70-იანი წლების დადგმები — „გუმინდელი“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ყვარყვარე“, „ჩემო კალამო“, ან კიდევ თ. ჩხეიძის მიერ ტელეთეატრში განხორციელებული „ჯაყოს ხიზნები“, შ. გაწერელიას კლდიაშვილისეული სპექტაკლები — „ქამუშაძის გაჭირება“

და „ირინეს ბედნიერება“. არა მგონია ეროვნულ სულსკვეთებაზე ორიენტირებული დღევანდელი დადგმები შეედრებოდეს მათ მხატვრობითა და გამბედაობით, სიმართლის ძალით.

მ. გ. კლასიკა თავისთავად დიდ ადგილს იკავებდა, მაგრამ აქ უფრო თანამედროვე მწერლობა იგულისხმება.

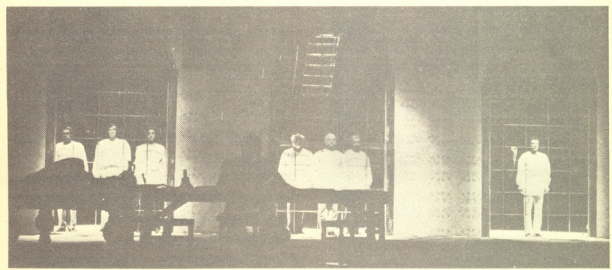
ა. ჭ. ჩემი აზრით, არც თანამედროვე მწერლობის მიმართ ყოფილა თეატრი გულგრილი. ყოველ შემთხვევაში, ყველაფერი ფასეული, მხატვრული (და ხშირად არც თუ ისე მხატვრული), რაც კი იქმნებოდა ქართულ დრამატურგიაში, დაიღვა კიდევ ქართულ სცენაზე, ხოლო თუ კლასიკური პროზა და დრამატურგია მეტ გასაქანს აძლევდა თეატრს და უკეთესი სპექტაკლები გამოდიოდა, ვიდრე თანამედროვე ავტორთა ნაწარმოებებიდან, ეს არ უნდა იყოს თეატრის ბრალი.

ჩემი აზრით, საკითხის ამგვარი დასმა ერთ პრინციპულ შეცდომას იტევს: ლაპარაკი უნდა იყოს არა იმაზე, ვინ რამდენი ქართული პიესა დაიღვა: თუ ბევრი — მაშასადამე, თეატრი ეროვნულ პოზიციაზე დგას, თუ ცოტა — ეს იგი — არა. მსჯელობა გვმართებს მხატვრული გამოსახვის ხარისხზე, რომელიც საბოლოოდ ყვე-

ლაფერს წყვეტს ხელოვნებაში. დიხს, მხატვრული ხარისხი და უკომპრომი/სო პოზიცია. არსებითად კი ეტა/ორეს განაპირობებს. ამიტომ, ვფიქრობ, რამდენი ქართული პიესაც არ უნდა დაიდგას, რა პატრიოტული ლოზუნგებიც არ უნდა ვაფრქვიოთ სცენიდან — თუ ამ ახალ სპექტაკლებში არ იქნა მიღწეული სიმართლის ახალი ხარისხი და იგი არ იქნა მიწოდებული მხატვრულ სახეებში, არავითარი აზრი მათ შეპირისპირებას წარსული თეატრის საუკეთესო დადგმებთან (თუნდაც ისინი არაქართული დრამატურგიის ნიმუშებზე იყოს შექმნილი) არ ექნება და ეს შეპირისპირებაც მხოლოდ კონცეფციური შეიძლება იყოს და არა მამხილებელი პათოსით გაქვნილი.

„გუშინდელი“ და „ყვარყვარე“ ხომ არ იყო მხოლოდ მაღალმხატვრული სპექტაკლები, არამედ ეს არსებითად სილის გაწვნა იყო მაშინდელი ინერტული, მოთვინიერებული საზოგადოებისათვის. ხოლო როგორ შეხვდა მათ საზოგადოების უდიდესი ნაწილი? ან ჩვეული ინდიფერენტულობით, ან აგრესიულად. ამ მხრივ სამაგალითოა ის რეაქცია, რაც „ჯაყოს ხიზნების“ ტელედადგმას მოჰყვა.

რუსთაველის თეატრი. სცენა სპექტაკლიდან „შეთქმულება“





მარჯანიშვილის თეატრი. სცენა სპექტაკლიდან „საქართველოს უკანასკნელი დედოფალი“

დღეს კი უკუპროცესი ხდება: საზოგადოებამ გამოიღვიძა, მოძრაობა იწყო გარკვეული მიმართულებით, რომელსაც ყველა ჩვენგანი იზიარებს და მოითხოვს, რომ ხელოვნებამაც ხმა შეუწყოს მას, ომახიანი შეძახილებით გაამხნევოს. და უნდა ითქვას, რომ თეატრიც უკვე ცდილობს სწორედ ხმის შეწყობას, საყოველთაოდ აღიარებული აზრების პროპაგანდას და არა სიტუაციის ანალიზს, განსჯას. პირადად მე სწორედ ხმის შეწყობად აღვიქვამ რუსთაველელთა მიერ გ. ბათიაშვილის „შეთქმულების“ დადგმას.

ბუნებრივია, რომ იმ სიტუაციაში, რომელიც ამ ბოლო პერიოდში შეიქმნა საქართველოს პირველი თეატრის გარშემო, რუსთაველელებს სავსებით გულწრფელი სურვილი ჰქონდათ ვალი მოეხადათ ეროვნული თემატიკის წინაშე, პრინციპულად არ ეზიარებთ გარედან შეიკივნების იმ პოლიტიკას, რომელიც აიძულებს თეატრსა თუ ხელოვანს გაუაზრებლად, შინაგანი მზადყოფნისა და თვითგარკვევის პროცესის გარეშე „ცხრა თვეზე ადრე შვას პირში“. შედეგმაც არ დააყოვნა: გ. ქავთარაძის სპექტაკლი არსებითად არ შედგა არც როგორც მხატვრული, არც მოქალაქეობრივი მოვლენა.

ვშიშობ, რომ ეს გზა — გაუცხოებელი გამოხმაურების ტენდენცია, ჩიხში მოაქცევს ჩვენს საზოგადოებრივ ხელოვნებას, რომელსაც არავითარი ვალის მოხდა არ ესაჭიროებოდა: ქართული თეატრი მაშინ იბრძოდა, როდესაც ბევრნი დუმდნენ.

თ. ბ. ხელოვნების განვითარება ყოველთვის თავისებური გზით მიდის. თუ თვალს გადავაგვლებთ ხელოვნების განვითარებისა და საზოგადოების განვითარების ეტაპებს, თვალნათლივ დავინახავთ, რომ უმრავლეს შემთხვევაში ერთის პიკი მეორისას არ ემთხვევა. ხელოვნებას მრავალი ფუნქცია აქვს: მაგალითად, გამოკვეთოს ის მარადიული მითოლოგიური სქემები, რომელთა მიხედვითაც ვითარდება და თამაშდება ადამიანური არსებობის კლასიკური მოდელები როგორც ციწრო, ისე გლობალური მასშტაბით და აქედან გამომდინარე წინათიგრძნოს სამყაროსეული სიტუაციის შემდგომი განვითარება.

სწორედ ეს წინათგრძნობა, ანტიციპაცია, როგორც მას სხვანაირად უწოდებენ, აძლევს ხელოვნებას საშუალებას წინასწარ ჩაწვდეს იმ პროცესებს, რომლებიც გარკვეული პერიოდის შემდეგ, რაღაც ეტაპზე უნდა გაიშალოს საზოგადოების არსებობაში. გარდა ამისა, ხელოვნების ნაწარმოები საზოგადოების აწმყაში მიმდინარე უხილავ პროცესებსაც ასახავს და ააშკარავებს.

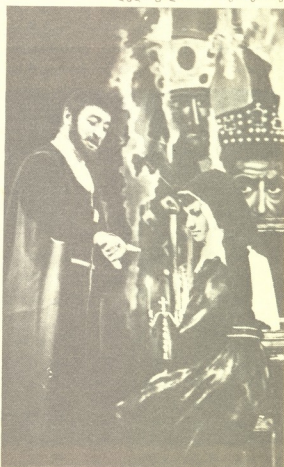
70-იანი წლების თეატრის მოქალაქეობრივ კრედილ მე სწორედ სიმართლის თქმის პრინციპი მინდა მივიჩინო. თეატრი არღვევდა ილუზიებს, ანგრევდა ცრურწმენებს, დასცინოდა ზნეობრივად დაკნინებულ, დაცემულ, შემოქმედებით ძალადაკარგულ საზოგადოებას. გარდა ამისა, ეს პროცესები წარმოადგენდა ხელოვნებითი წინათგრძნობის მანიფესტაციას, რადგანაც ხშირ შემთხვევაში ის, რაც მანამდე იყო რეალობა მხოლოდ ხელოვანის წარმოსახვაში, გახდა რეალობა ცხოვრებაში. ტოტალიტარული სამყაროს გრანდიოზული კატასტროფის

სახე წარმოგვიდგინა რობერტ სტურუ-
ამ თავის „მეფე ლირში“. დაგვანახა
ძველი სამყაროს ნგრევის აპოკალიფ-
სური იდუმალება, პირისპირ დაგვაყე-
ნა ჭერ უხილავ მყოფადთან, განგვა-
ცდევინა დრომოქმული და ამოწურუ-
ლი მოდელის განადგურების მიერ მო-
გვრილი კათარზისი. სპექტაკლის მთე-
ლი მიმდინარეობა და ფინალი მაყუ-
რებლის შოკურ მდგომარეობას იწვე-
ვდა. ირღვეოდა „ლირის“ ტრადიციუ-
ლი გააზრების სტერეოტიპები, გმი-
რებისადმი ანტიპათია ხშირად ფიზი-
კური ამრეზის ელემენტს იტევდა, სა-
სცენო სამყაროს მიმართ საკუთარი
უპირატესობის შეგრძნებას აყალიბებ-
და. მაგრამ, თანდათანობით, ეს გრძნო-
ბა თანაგრძნობით იცვლებოდა, თანა-
გრძნობა კი — სასცენო გარემოსთან
ერთიანობის განცდით, ჩნდებოდა ერ-
თიანი შიში იმ საფრთხის წინაშე, რო-
მელიც იმუქრებოდა ადამიანს, როგ-
ორც გვარის წარმომადგენელს, როგ-
ორც არსებულის ერთ-ერთ სახეს, რო-
გორც ბუნების „გვირგვინს“. აშკარა
ხდებოდა, რომ ადამიანში ადამიანუ-
რის მოსპობა სიცოცხლეს, მოუსწრა-
ფებს მის ფიზიკურ არსებობასაც.
სწორედ ეს შიში ხდებოდა იმ ძლიერი
განწმენდის საფუძველი, რომელსაც
ჩემი აზრით, სპექტაკლი იწვევდა.

დღეს, მე ვფიქრობ, ქართული თეა-
ტრი ხელახალი ძიების პროცესში იმ-
ყოფება. როგორც უკვე ვთქვი, მას
სურს დაამკვიდროს სცენაზე ისეთი
გმირი, რომელიც ახალი, მისეული
ღირებულებების საფუძველზე ნგრე-
ვას აღუდგება წინ. შემოქმედებითად
იარსებებს და მარადიული იდეალები-
სისაკენ სწრაფვას, მათ ცხოვრებაში
დაფუძნებას გაიხდის თავის ამოცანად.
მაგრამ ეს ძიება მვერ სიძნელესთან
დაკავშირებული. დღევანდელი
ეროვნული მოძრაობა იმდენად მძლავ-
რია და იმდენად ახალგაზრდა, რომ
თვითეულ ინდივიდს ძალზედ უჭირს
გააცნობიეროს სიტუაცია, ერთიანი და
ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება
იქონიოს მიმდინარე მოვლენების მი-
მართ. ამიტომ, როდესაც საზოგადოე-

რივ დაკვეთაზე ვლაპარაკობთ, უნდა
გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ
დამკვეთია არა მარტო მაყურებლები,
არამედ მთელი საზოგადოება, რომელსაც
ლის ნაწილსაც წარმოადგენს თეატ-
რიც. თეატრი თავის თავს უკვეთავს,
თავად ეძიებს პასუხებს საზოგადოე-
ბისათვის მტკივნეულ საკითხებზე და
სწორედ ამის გამო ჩვენ ვერ ვიტყ-
ვით, რომ დღეს, თეატრალურ ხელოვნე-
ბას ყველა შემთხვევაში კონიუნქ-
ტურა მართავს. შემცირდა ინდივიდუ-
ალობების მკვეთრი გამოჩვენა და ერ-
ოვნული, რომელიც წინა პლანზე წა-
მოვიდა, გარკვეული თვალსაზრისით,
ერთ საერთო ინდივიდუალობად იქ-
ცა. აქედან გამომდინარე, ზოგჯერ,
ყველას ანალოგიური დამოკიდებულ-
ება უჩნდება სინამდვილისადმი. ამას
იწვევს ის გარემოება, რომ ეს პრო-
ცესი ჭერ კიდევ არ არის ბოლომდე
ჩამოყალიბებული, გამოკვეთილი და

მარჯანიშვილის თეატრი. „საქართველოს
უკანასკნელი დედოფალი“. მეფე გიორგი
XII—ო. მელვინეთუხუცესი, მარიამ
დედოფალი — ნ. კობეიძე



დიფერენცირებული. ასევე გამოიყუ-
რება, ხშირად, თეატრის მიერ ასახუ-
ლი ეს სინამდვილეც.

70-იანი წლების თეატრი უფრო მე-
ბრძოლი იყო, ის უპირისპირდებოდა
მასის დუნე თვითკმაყოფილებას და
სურდა მოძრაობაში მოეყვანა საზოგა-
დოება, რათა ცხოვრება გამხდარიყო
უფრო მოძრავი, უფრო შემოქმედე-
ბითი. ახლა კი, სცენა და დარბაზი
ერთსულოვნებით, ერთიანი მისწრა-
ფებებით ერთიანდება, ხოლო ასეთი
ერთსულოვნება გამოირიცხავს თავის
თავში ბრძოლის მომენტს. თეატრი
„მენტორიდან“ „ტრიბუნად“ იქცა, ის
ჭერჭერობით, „გარემოების საყვრია“.
ახლა ერთი საფეხურიდან მეორეზე
გადასვლა მიმდინარეობს. ჩვენ ყველა-
ნი ერთ ფეხის ხმას მივყვებით. არის
ეს ჩვენი შინაგანი სვლა, თუ რაღაც
გარეგნული ზეგავლენით ნაკარნახევი,
ეს მაინც სინქრონული სვლაა. ის ღი-
რებულელები, რომლებსაც ამკვიდრე-
ბდა 70-იანი წლების ხელოვნება,
დღეს აღიარებულია. ყველაფერი, რაც
ჭოჭმანისა და ბრძოლის საგანი იყო,
ახლა უკვე მიღებული, დამკვიდრე-
ბული და თავისთავად ცხადია. ეს აბ-
ნევს თეატრს, თეატრს უქირს იგრძნოს
კონფლიქტი, გამოკვეთოს დაპირისპი-
რებული ძალები და წარმოადგინოს
დრამატული სიტუაცია თავისი ლო-
გიკური მსვლელობით.

მ. გ. მე მგონი, ამას ძალიან დიდი
ობიექტური მიზეზები აქვს. თეატრს
უდიდესი სიმძიმით აწევდა პოლიტიკუ-
რი მდგომარეობა. ასეთი ექსტრემალური
სიტუაცია იწვევს იმას, რომ
ერიცა და ბერიც ერთიანდება.

თ. ბ. მტერი გაცხადდა, გამოიკვე-
თა, მტერი გავიდა ეროვნულ ფარგ-
ლებს გარეთ. ამან, ზოგ შემთხვევაში,
გამოიწვია ამ ცნების გამარტივება და
შესაბამისად თეატრის სცენაზე გაჩნ-
და სქემატური, ილუსტრაციული ფი-
გურები. მედია კუჭუხიძის სპექტაკლ-
ში, რომელიც დაიდგა ჯაბა იოსელია-
ნის „საქართველოს უკანასკნელი დე-
დოფლის“ მიხედვით, მტერი მოღმის
ნიჩბებით, ჩაფხუტებით, მოღის რო-

გორც ზედროული. მარადიული, ასევე
ძალზე კონკრეტული და თანამედრო-
ვე აქსესუარებით. ეს ხერხეული
ლის ქსოვილში ჯდება როგორც პირ-
დაპირი ილუსტრაცია და არა როგ-
ორც ორგანული და ქმედითი სიმბო-
ლო.

სცენური სიმბოლო უნდა იყოს ტე-
ვადი, მრავალმნიშვნელოვანი და ამავე
დროს ერთიანი, როდესაც ჩვენ ამ სი-
მბოლოდან გამოვრიცხავთ ძალიან
ბევრ შემადგენელს და პირდაპირ მი-
სამართს ვაძლევთ სცენურ სახეს, იწ-
ყება გარკვეული ნატურალიზმის სა-
შიშროება.

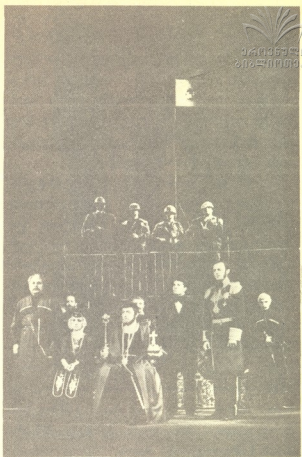
ა. ჭ. მაგრამ ვფიქრობ, სწორედ ამ
პიესაში არის ანალიზის, საზოგადოე-
ბაში არსებული შინაგანი კონფლიქ-
ტის გააზრების მცდელობა. და ეს
მიუხედავად იმისა, რომ მტერი ასე
აშკარადაა გამოკვეთილი. იგივე რაც
ლ. თაბუკაშვილის „ტაძარში“ დეკლარაციის
სახითაა წარმოდგენილი და
თანაც საკმაოდ ერთმნიშვნელოვნად
— მოქეიფე, უდარდელი ბრბოს დახა-
სიათების გზით, ჯ. იოსელიანის პიესა-
ში პროცესუალურად, გრადაციებშია
მოცემული. ამ ფონზე, ამ მძლავრ ხა-
ზთან კონტექსტში ჩაფხუტისანი, „სპეც-
ნაზის“ ფორმებში გამოსახული მტე-
რი წმინდა თეატრალურ ხერხად რჩე-
ბა, ხოლო დრამატურგია გაცილებით
უფრო რთულ ამოცანას უსახავს რე-
ჟისორს...

თ. ბ. ...და სწორედ ამიტომ ეს ხერ-
ხი დრამატურგიის მიღმა დარჩა.

ა. ჭ. მე მინდა პიესაში გამოვყო სა-
მი ურთიერთდაკავშირებული პლანი.
პირველი — მეფე გიორგი და მარია-
მი, მეორე — დარეჯანი და მისი შვი-
ლები და მესამე — ბატონიშვილი და-
ვითი და ციციანოვი. ეს სამი წრე,
ერთი მხრივ, დამოუკიდებლად ვი-
თარდება, ხოლო, მეორე მხრივ, ურ-
თიერთდაკავშირებულია და არსებით-
ად წარმართავს კიდევ კონფლიქტს;
ანუ რეალური კონფლიქტი საზოგა-
დოების ძალებს შორის ხდება, თუმ-
ცა კი გარე ძალების დაწოლით.

მეფე გიორგის სახეში მკვეთრად გამო-
იხატა ბედისწერის მოტივი, თითქოს
მისი ენერგია პარალიზებულია ფატუ-
მის მოქმედებით. განწირულების შე-
გრძნობით: უხილავი ბედისწერა უბო-
რკავს მას ხელ-ფეხს, თრგუნავს მას-
ში მბორგავ იდეას. ქმნადობის ძალა,
სურვილი ერთბაშად აიტაცებს მის
არსებას. მაგრამ იქვე მძლავრობს ყო-
ველივეს ამაობისა და უშედევობის
შეგრძნობა. მეფეს სურს აღადგინოს
ძველი სასახლე, რომელიც ბაგრატო-
ვანთა ძალის სიმბოლოდ უნდა იქცეს
ერისთვის. მაგრამ მისი დამცველი რა-
ზმის აჯანყება უმალ აშკარას ხდის,
რომ აღარავითარი ძალა რეალურად
აღარ გააჩნია, რომ მოვლენები მის
გარეშე ვითარდება და ღმერთი, გან-
გება თუ ბუნება განუწყვეტლივ აძ-
ლევს ამის დამადასტურებელ ნიშანს.

ბრწყინვალე სცენაა, როდესაც მე-
ფე გიორგის — ოთარ მეღვინეთუხუ-
ცესს სამეფო დიდების რეგალიებით
შემოსავს და მის მეფურ უფლებას
დაუდასტურებს... რუსი გენერალი
ლაზარევი (ვახტანგ თანდილაშვილი),
ო. მეღვინეთუხუცესი ხაზს უსვამს
გმირის მოძრაობების მექანიკრობას.



მარჯანიშვილის თეატრი. სცენები
სპექტაკლიდან „საქართველოს
უკანასკნელი დედოფალი“



მის გაუცხოებულ მშერაში ჯერ სი-
ცარიელე, შემდეგ სრული განწირუ-
ლობა და უსახლგრო სევედა დაისად-
გურებს. გიორგი მორჩილად ასრუ-
ლებს ამ სპექტაკლ-რიტუალს და ჩვენ
ვხედავთ, როგორ ტყდება შინაგანად
ეს ადამიანი — სულ ახლახან ენერგი-
ითა და გეგმებით სავსე.

მ. გ. ეს პლასტიკაშიც ვლინდება.
ო. მეღვინეთუხუცესი გარეგნულად
დახვეწილი ნიუანსებით, ზუსტად გა-
მობხტავს თავისი გამირის რეალურ
მდგომარეობას: თითქოს რაღაც უზარ-
მაზარი სიმძიმე აწევება და აიძულებს
ნების მოდრეკას, თითქოს ვეხქვეწ
მიწა აქვს გამოცლილი. აკი უფლის-
წულობის ჟამს იგი სრულიად ემიჯნე-
ბოდა ერეკლეს პოლიტიკას, გაცილე-
ბით უფრო რადიკალური და თამამი
იყო. ახლა კი, როდესაც გამეფების
დრო დადგა, მას აღარ შესწევს მტერ-
თან გამკლავების ძალა.

ა. ჭ. ვფიქრობ მ. კუჭუხიძეს შეეძლო
უფრო თანმიმდევრულად გამოეკვეთა
ბრძოლისუნარიანობის დათრგუნვის,
ფატუმის მძლავრობის პროცესი,
რომელსაც არა მხოლოდ მეფე გი-
ორგის პიროვნება განსაზღვრავს, არა-
მედ გარკვეულწილად უფლისწულის
— დავით ბატონიშვილის სახეც. რე-
ვაზ ჩიკვიშვილის დავითი სწორედ იმ
რენეგატიზმის გამოხატულებაა, რომე-
ლიც თავის აპოლოგეას ციციანოვსა
და მისნაირებში კპოვებს, მეორე
მხრივ კი ამბიციური, უუნარო, ყო-
ველგვარ ფესვებს მოწყვეტილი ტახ-
ტის მემკვიდრე შედეგია იმ პროცესი-
სა, რომლის წარმმართველებიც არიან
ციციანოვები.

მ. გ. ციციანოვი-კოტე მახარაძე სპე-
ქტაკლში მარადიული მოღალატის სი-
მბოლოა: თანამედროვე კოსტიუმში გა-
მოწყობილი, საგაზეთო ენით ლაპარა-
კობს და მკვეთრად ემიჯნება იმ მე-
ლოდიურ ქართულს, რომლითაც და-
ნარჩენი პერსონაჟები მეტყველებენ.
დიახ, ეს სახე-სიმბოლოა, მაგრამ მისი

სათავე კონკრეტულ პიროვნებებში
მოიძიება. საინტერესოა მისი დიალო-
გი მთელ გლეხთან გადილასთან (სევე
ბურჯანაძე): ჩანს, რომ ციციანოვს ძა-
ლუძს მოწინააღმდეგის ღირსების და-
ნახვა და ჯეროვნად შეფასება...

ა. ჭ. ...უფრო მეტიც: მისთვის თით-
ქოს არც ეროვნული ღირსების გრძნო-
ბაა უცხო; რა ამრეზით გადახედავს
გენერალ ლაზარევს...

მ. გ. ...და მიუხედავად ამისა, მის-
თვის მთავარია კარიერისკენ სავალი
გზა. ციციანოვი არც რუსეთის ერთ-
გული მსახურია — ის მხოლოდ საკუ-
თარ თავს ემსახურება.

ა. ჭ. ციციანოვის მსგავსი პიროვნე-
ბები მრავლად ყოფილა საქართველოს
ისტორიაში და არც ახლა განვიცდით
მათ ნაკლებობას. კოტე მახარაძის
ციციანოვი გაქნილი დიპლომატია,
ერთ შემთხვევაში — ტეპილმოუბარი,
ვითომდა სამეგობროდ მოსული, ვი-
თომდა სასიკეთო გზას რომ უსახავს
ხალხს, მეორე შემთხვევაში მესანგრის
ნიჩბებით შეიარაღებულ ჯარისკაცებს
მიუხევეს უბრალო და მარადიული სი-
ბრძნის მპყრობელ გადილას, რომე-
ლიც ერის ფიზიკური და სულიერი
ზნეობის სიმბოლოდ აღიქმება სპექ-
ტაკლში.

ამდენად, როგორც ვხედავთ, ჩვენი
დროის მეტაფორად უდანაშაულო
მსხვერპლის თავზე აღმართული სასან-
გრე ნიჩბები და „სპეცნაზის“ ფორმა-
ში ჩაცმული მტერი იქცა, თანაც ამის
თქმასა და ჩვენებას დიდი სითამამეც
აღარ სჭირდება. ალბათ ამიტომაც ამ-
გვარი პირდაპირობა ჩემში არ იწვევს
დიდ აფორიაქებას, არ აფხიზლებს
ჩემს ცნობიერებას — ეს ყველაფერი
ჩვენ თვით ცხოვრებაში ვნახეთ. დღეს
თეატრისაგან უფრო მძაფრ სიმართ-
ლეს მოველოთ, რომელიც სათავეს
იღებს არა მხილების პათოსიდან, არა-
მედ ანალიზის, თვითშეცნობის, მოვ-
ლენების სიღრმისეული კვლევიდან.

ჯ. იოსელიანის პიესაში, ჩემი აზ-
რით, არის მცდელობა გაირღვეს ის ახა-

ლი რკალი, რომლითაც ამჯერად უკვე ჩვენვე ვიზღუდავთ თავს; მოიხსნას ის მაამებლური ინტონაცია, რომელიც ჰარბობს ეროვნულ თემაზე შექმნილ ბოლოდროინდელ პიესებსა თუ სპექტაკლებში. უდაოდ დიდი დამსახურებაა, რომ მარიამ დედოფლის ამბავი არ იქცა კოტურნებზე შემდგარ პეროიკულ პიესად, არამედ სწორედ განსჯისა და დაფიქრებისკენ მოწოდებად გაისმა.

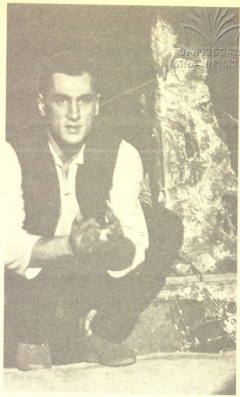
შემადრწუნებელი სანახავია, როდესაც რუსი გენერლის წინაშე დგას საქართველოს ტახტის მემკვიდრე — დავით ბატონიშვილი (რევაზ ჩხიკვიშვილი), რომელსაც ეს-ესაა სადღაც უცხო ქვეყანაში შედგენილი დოკუმენტის საფუძველზე აართვეს მისი ღვთისმობიებული უფლება, აპყარეს პატივი, შეუბილწეს ტახტი, ის კი სრულიად უსუსური, მხდალი, კვლავ ელოდება მოწყალებას, ცდილობს გამართლოს თავისი სიმხდალე და თვითონვე აშოშმინებს ყალყზე შემდგარ სოლომონ ლიონიძეს (ჯემალ მონიავა) და ქართველ თავადებს. ეს საოცარი სცენაა, რომელმაც არ შეიძლება არ შეძრას გონება, არ აგაფორიას.

ან კიდევ, როდესაც ვხედავთ, რაოდენ უსუსურია მეფე გიორგის მრისხანება, როდესაც მისივე დამცველი რაზმი აჯანყდება და რაზმის მეთაური უკმები პირდაპირობით აგრძნობინებს — ჩვენ შენ აღარ გემორჩილებითო.

მონური ფსიქოლოგიისა და მოღალატის კომპლექსის ჩაბუდება ხალხში — აი ის ძირითადი მიზეზი, რაც განაპირობებს თავისუფალი ერის დამონებასა და ხელს უშლის დამონებულის განთავისუფლებას.

ეს სცენები ყველაზე ღირებულია, თუმცა მათი ჟღერადობაც როგორც იჩქმალება სპექტაკლის საერთო მონოტონურ წყობაში.

კიდევ ერთი სახე, რომელშიც ასევეა გაცხადებული განწირულობის მოტივი, ვახტანგ ბატონიშვილია (ვაჟა



ამბეტელის თეატრი. «ტაძარი». ლექსი —
ბ. გორგასანიძე

გელაშვილი). ეს ენერგიული, სისხლსავსე ვაჟკაცი, რომელიც შესაძლოა უფროა ღირსი ტახტის, ვიდრე დავითი — არსებითად უუფლებოა. მისი ენერგია მხოლოდ ოპოზიციურ ძალისხმევაში ვლინდება და ბოლოს ისიც ტყდება ტრაგიკული გარდაუვალობის წინაშე. ოღონდ საქართველოდან ნუ გამასახლებთ და მუხლებზე დაგიჩოქებთ — ეუბნება იგი ციციანოვს, და ეს სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე მძაფრი მომენტი.

ამ სიტუაციაში ყველაზე ქმედითი ძალა აღმოჩნდება მოღალატე ციციანოვი (კ. მახარაძე), თითქოსდა ამ ისტორიულ ვითარებაში ერის სასიცოცხლო ენერგია სწორედ რენეგატიზმში ვლინდებოდეს. ეს არ არის დრამატურგის დასკვნა, არამედ ისტორიული რეალობის კონსტატაცია.

თ. ბ. ციციანოვის რენეგატიზმს, მის ეგოიზმს მის დამანგრეველ პოტენციალს უპირისპირდება მარიამ დედოფალში (ნინო კობერიძე) გაცხადებული

ეროვნული ენერგია. მთელი პირველი მოქმედების განმავლობაში ის მოკრძალებით მეორე პლანზე დგას. ქმართან დიალოგში არ ცდილობს თავისი ავტორიტეტის დამტკიცებას, დასაწყისში მარიამი მკვრეტელია, უფრო მიმღებია, ვიდრე გამომხატველი, უფრო თანაშემოქმედი, ვიდრე ერთპიროვნული ლიდერი და ინტრიგის წარმმართველი. მხოლოდ სიტუაციის ცვლილება უბიძგებს დედოფალს მოქმედებისაკენ. რატომ აღიქმება მარიამის საქციელი როგორც იდეალისტური აქცია? იმიტომ, რომ ჩვენ შევეჩვიეთ ადამიანის, სასცენო გმირის მოქმედებაში ყოველთვის პირადი პრაქტიკული დანიტერესება ვეძიოთ. ყველა დანარჩენი მოქმედის მიმართ, მეფე გიორგის, გადილასა და ლიონიდის გარდა, ეს მართლაც ასეა. მხოლოდ ამ გმირებში ცოცხლობს ეროვნულობის იდეა, რომელიც მათი თვისების, საზოგადოებრივი ადგილისა და დატვირთვის შესაბამისად ზორციელდება. მარიამი არ ესწრაფვის ძალაუფლებას, მისი ნება თავისუფალია, ის არ ელის სიტუაციის მსვლელობაში საკუთარ გამორჩენას და სწორედ ეს დაუინტერესებელი პიროვნება შეიგრძნობს ყველაზე მძაფრად თუ რა ესაჭიროება ერს. უკანასკნელ წუთამდე ის მზადაა დაუთმოს ყოველგვარი ინიციატივა იმას, ვინც საქართველოს ბედ-იბლაზე ზრუნვას იკისრებს, მაგრამ ასეთი, სამწუხაროდ, არ აღმოჩნდება. სწორედ ამიტომ იტყვის დედოფალი ბოლო წუთში გაპარვაზე უარს და თავისი სამშობლოს უკანასკნელ ქომავალ, ერის თავისუფლების, თვითმყოფადობისა და ღირსების დამცველად იქცევა. მხოლოდ ის იკისრებს მტერთან პირისპირ დარჩენას, თავისი და თავისი ერის თავისუფალი ნების გამოვლენას.

მ. გ. მას არ სურს ებრძოლოს ციციანოვს, მას არ სურს ებრძოლოს მონას, ის ებრძვის ნამდვილ მტერს და ამიტომ ხანკლით განგმირავს ლაზარეს.

თ. ბ. მარიამი აკეთებს არა მხოლოდ პიროვნულ არჩევანს, ეროვნულ არჩევანსაც აკეთებს, ერი პერსონალიზირდება ამ შემთხვევაში თავისუფალ მარიამში, ერის თავისუფლება კი მარიამის თავისუფლებაში გამოიხატება.

მ. გ. ეროვნული ხასიათის, ეროვნული გმირის სცენაზე გამოკვეთის მცდელობა „გრაალის მცველებშიც“ იყო და თუკი იქ მთავარი პერსონაჟი — ლევან ორბელი გმირულ თვისებათა ნაკრებია და მკაფიო ინდივიდად არ ყალიბდება, „საქართველოს უკანასკნელ დედოფალში“ უკვე გმირის, როგორც ინდივიდის, სულიერი ძვრების პროცესებზეა საუბარი და მეც ყველაზე მეტად სწორედ ეს დანიტერესებს. ეროვნული ხასიათის ღრმა პლასტიკის ამოკითხვისათვის სწორედ ინდივიდის პრობლემას აქვს დიდი მნიშვნელობა. ამის საფუძველი ქრისტიანულ რელიგიაში ამოკითხება, რომლის მიხედვითაც ადამიანს, როგორც კონკრეტულსა და განუყოფელს აქვს ღვთაებრივი ღირებულება. და ძირი, საფუძველი ამ აზრისა, თვით ღმერთშია. ქრისტეს ბიოგრაფიაც სხვა არაფერია, თუ არა ღმერთის განკაცების იდეა და ადამიანის მიზანიც ღმერთთან სულიერი მიახლოებაა. სწორედ ამ აზრის შემცველია მარიამის მონოლოგი: დედოფალი ლოცვის დროს, ღმერთთან სულიერი მიახლოების უამს აკეთებს არჩევანს. სწორედ წმინდანებს სთხოვს განუმტკიცონ სული, რათა საკუთარი საქციელის მაგალითიც სწორედ მათგან აიღოს, ამ ტრაგიკულ სცენაში გამოჩნდა ნინო კობერიძის აქტიორული ძალა, ძლიერი აფეთქების უამს ზომიერება, ტრაგიკული განწყობის პათეტიკის გარეშე მოტანის უნარი. თუკი თავისთავად მკვლევლობის აქტი არ შეიძლება იყოს ღმერთის ნების გამოხატვა, ამ შემთხვევაში ერის ნება ზორციელდება უდიდესი თავგანწირვის საშუალებით. ამიტომაც მალღდება სცენა კათარზისამდე და ვგრძნობთ,

რომ ამგვარ საქციელშია სწორედ ის სულიერი განახლება, რომელიც აუცილებლად მოიტანს პროგრესს. სწორედ დედოფლის ბუნებიდან გამომდინარე გასაგები ხდება, რომ მისი მახვილი „საოცდავი მონისაქენ“ (როგორც ციციანოვს თავად იხსენიებს) კი არ იქნება მიმართული, არამედ იმ მტრისაკენ, რომელიც თავს არ იკატუნებს და საკუთარი პოზიცია გაცხადებული აქვს. განა ჩვენს წინ მდგარი კბილებამდე იარაღში ჩასმული სალდაფონის წინააღმდეგ გაბრძოლებას უფრო დიდი მნიშვნელობა არ ენიჭება, ვიდრე აზვირთებული, წამლევ ტალღად ქცეული სულიერი ძალა მოიმართოს და, მითუმეტეს, დაიხარჯოს ელასტიური მატყუარასათვის, უზნეო კარიერისტისათვის. ეს უბრალოდ დედოფლის ღირსების შემლახველი იქნებოდა.

როდესაც ამ სპექტაკლზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ის ფაქტი, რომ პიესა 1982 წელს, ე. ი. სწორედ მაშინ დაიწერა, როდესაც საქართველო ზეიმობდა რუსეთთან დადებული ტრაქტატის 200 წლისთავს. ბუნებრივია, რომ ამ სიტუაციაში საზოგადოების უმეტესი ნაწილისთვის უცნობი იყო თავად ფაქტიც, რომლის მიხედვითაც პიესა შეიქმნა, ხოლო ახალგაზრდობის ერთი ნაწილი, რომელმაც პროტესტი გახუცხადა „დღესასწაულს“, დაისაჯა.

ა. ჭ. როგორი თანადროულია დღესაც ეს კონფლიქტი მარიამსა და ციციანოვს შორის. ეს არ არის შემთხვევითი, კონკრეტული პიროვნებების მიერ განპირობებული ისტორიული ვითარება, არამედ ის სიტუაციაა, რომელიც არაერთხელ გამეორებულა საქართველოს ისტორიაში. არსებითად იგივე ძალები მოქმედებდნენ ამ საუკუნის დასაწყისში, როდესაც ილიას გზას — ეროვნული თვითგამორკვევის, გამოღვიძების გზას, დაუპირისპირდნენ მარქსისტული იდეოლოგიის მატარებელნი და ილიას მკვლელობი-

დან დაწყებული შესძლეს ერთი პარტიის მეთით შეეცვალათ. შედეგად ერთი სისტემის ბატონობა მეორე სისტემის ბატონობით შეიცვალა და სხვა ხარისხით, სხვა თვისებით დაიმონა ქართველი ხალხი. ვფიქრობ — ცხადია ეს ჩემი სუბიექტური აზრია — ამის საშიშროება დღესაც არსებობს და სპექტაკლიც სწორედ ამაზე მიგვანიშნებს.

მ. გ. რასაკვირველია არსებობს. დღევანდელი ჩვენი ყოფა სწორედ ციციანოვების მსგავსი ადამიანების მიერაა დამკვიდრებული. მათ სამშობლოს წინაშე უდიდესი ვალი აქვთ. ეს მათ შეუწყვეს ხელი ერის დამონებას, ქართველი კაცის ფსიქიკის დეფორმირებას, მისი პოლიტიკური, სოციალური, რელიგიური შეხედულებების არასრულფასოვან ჩამოყალიბებას. სწორედ ამ პროცესებით არის განპირობებული ახლა უკვე ჩვენი თანამედროვეობის ტრაგედია, სადაც სიცრუე და არსებობის „მგლური კანონები“ მეფობს.

ნუკრი ქანთარია სპექტაკლის „კარს იქით“ მთავარი პერსონაჟი გიგა სწორედ ამ დროის სოციალური ტიპია, რომლის მიზანია უზრუნველი და უდარდელი ცხოვრების მოპოვება. სამყაროს მოდელი, სადაც გიგას პიროვნება ჩამოყალიბდა, სწორედ ასეთი მიზნისა და მრწამსის პიროვნებებს ანიჭებს უპირატესობას. მათ წრეში გონიერების საზომად გამოძალვის მოქნილი წესების მაქსიმალური ცოდნა ითვლება. საზოგადოების შეგნებაში ღრმად ფესვებამდგარი დაუწერელი კანონები თავად სთავაზობენ პიროვნებას მომგებიან ნიღაბს და ისიც უდრტვივლად ეთვისება მას.

გიგა ბავშვობიდანვე გრძნობს ძალის მნიშვნელობას. საკუთარი უპირატესობით ტკბობისათვის არც უხამსი სიტუაციების შექმნას ერიდება. მას გარე სამყაროსთან აბსოლუტური პარმონიის შეგრძნება აქვს და ამიტო-

მაც თავისი ცხოვრების წესში ეკვივც არ ეპარება.

ბავშვობის სცენებში გიგას (გ. გორგასანიძე) და რეზოს (ზ. სალია, დიდი რეზო — ალექო ალაფიძე) ხელეწიფებათ ყოველი სიტუაცია საკუთარი ნება-სურვილის მიხედვით წარმართონ. მათი მკაცრი ხასიათი რბილდება და ნათდება მხოლოდ ერთ სცენაში, როდესაც ისინი რაღაც ახალი ცხოვრებისეული საიდუმლოს აღმოჩენის წინაშე დგანან. ესაა სცენა გოგონებთან, სადაც მათი ბავშვური გამოუცდელიობა წინა პლანზე გადმოდის. სწორედ ამ თვისების საინტერესო გათამაშების საშუალებით ახერხებენ მსახიობები სასურველი ეფექტის მიღწევას და ამიტომ არიან მომხიბვლელნი. სცენა ფულის ალების უხერხული, არაბავშვური აქტივაც კი არ მიიმდებოდა მიუხედავად იმისა, რომ გოგონები უცხო ბიჭებთან სწორედ გასამრჯელოსათვის მიდიან.

გიგას კონფლიქტი საკუთარ თავთან და ასევე გარე სამყაროსთან უფრო მოგვიანებით იწყება, როდესაც იგრძნობს, რომ მისი ბედი სწორედ იმ ადამიანთა სათამაშოდ ქცეულა, რომელთა წინაშეც არაერთხელ დაუმტკიცებია თავისი უპირატესობა (ყრმობაში გიგას სახეს განასახიერებს მსახიობი გოგა გორგასანიძე, ხოლო დიდი გიგასას — ნუგზარ ყურაშვილი). სიმბოლურია სცენის შუაში ჩამოკიდებული რკინის კაუჭი, რომელსაც იგი ყოველთვის სხვის დასამცირებლად იყენებდა, ახლა კი საკუთარ ტანისამოსს ჩამოკიდებს. ამ მომენტიდან იწყება ყოველგვარი ილუზიების მსხვერველი. გიგაში მძლავრობს საკუთარ თავთან პირისპირ დარჩენისა და თვითჩაღრმავების სურვილი, ბედისწერის გაოდუველობის შეგრძნება. იგი ქვეცნობიერად გრძნობს თავის მორალურ და ზნეობრივ კრახს; რომ სულიერად იგი მკვდარია და ამან

გახადა ასე რეალური ფიზიკური სიკვდილის მოახლოება. წინათგრძნობის ამ ტალღაზე იკვრება „მსხვერპლის გასამების“ მისტიური წრე: მისი სახლის წინ თავს იკლავს უცნობი ქალი; იმავე დღეს გიგას ღირსების შელახვისათვის მზადდება ეშაფოტი — სწორედ იმ რესტორანში, სადაც ადრე მათი მეგობარი ჯორბენა (ბავშვობაში — კახა გაბელია, სიმწიფეში — მეფელულ კუპატაძე) დაიღუპა. აუცილებლად უნდა იყოს მესამე მსხვერპლი და ეს მსხვერპლი თავად გიგაა.

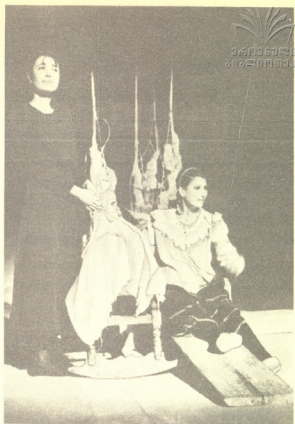
განწირულობის ეს შეგრძნება არ ტოვებს გიგას სუფრის სცენაშიც, სადაც ის დადგება არჩევანის წინ: დაარტყას თუ არა შეურაცხყოფელს, სოციალურად მაღალ საფეხურზე მდგომ არარაობას, რომელიც ცდილობს კიდევ ეროვნულ იდეებს ამოეფაროს. უნებურად ვეახსენდება თ. ჩხეიძის სპექტაკლი შ. დადიანის „გუმინდელი“ (არ ვიცი რამდენად მომგებიანი პარალელია, მაგრამ ვგონებ, რომ სიტუაციები უნდა ჰგავდეს ერთმანეთს). სცენა, სადაც მთელი სოფელი ემლიქვნელება გრენგოლმს (ჟ. ლოლაშვილი), რომელიც თავისი გაუგებარი ეროვნებითაც კი უჯიშო, უსამშობლო მმართველის სიმბოლოა. მას არაფერი აინტერესებს არც სოფლისა, არც ხალხისა და სწორედ იქ გათამაშებული სუფრის სცენა გამოდგება საზოგადოების მორალური დაცემის საზომად. სოფელში მცხოვრები ახალგაზრდა კაცი ადიკო (მერაბ თავაძე) გრენგოლმისაკენ იწევს, რათა სამაგიერო მიუზღოს მას „ქნაიყნა“ ფაციას შეურაცხყოფისათვის. გრენგოლმი მას სახეში ღვინოს ასხამს, სუფრასთან მსხდომნი წამოიწყებენ სიმღერას, რომელიც საკმაოდ გამაფრთხილებლად ეღერს. ადიკო იღებს დოქს, შიშით მოცული თანასოფლელების სიმღერა კიდევ უფრო იძაბება და აშკარად გამოხატავს მათ სურვილს — ადიკომ არ გაბედოს რაიმე სისულელის ჩადენა. ისიც ყუ-

რად იღებს რჩევას და იმავე ქიქაში ღვინოს უსხამს გრენგოლმს. ეს ის საზოგადოებაა, სადაც სიმბდალე გონივრულად ითვლება, თითქმის იგივე ატმოსფერო სუფევს ნ. ქანთარიას სპექტაკლის სუფრის სცენაში. აქაც ყველაფერს ართმევენ გიგას: ღირსებას, ქალს, რომელიც მოსწონს, და საზოგადოება აქაც ცდილობს აიძულოს გიგა „გონიერი“ არჩევანის გაკეთება.

გიგა ამ საზოგადოების ქეშმარიტი სახეა. მნიშვნელობაც კი არა აქვს რას უპასუხებს ის „კირაკოზას“ (ირაკლი ნიყარაძე), რადგან მისი საქციელი, რომელიც უცაბედად შეიძლება მაყურებელმა ზნეობრივ გარდატეხად აღიქვას, ქუჩურ ყოყლოჩინობას ვერ სცილდება. სწორედ ამ მომენტში გასცემს თავს გიგა შეძახილით — ორი წელი კვლევით ინსტიტუტში რომ არ მემუშავა, ახლა მილიონერი ვიქნებოდით. მას გულწრფელად ენანება ყოველი წუთი, რომელიც ფულით მინიჭებულ მაქსიმალურ თავისუფლებას არ ემსახურებოდა.

სწორედ პერსონაჟის ხასიათის, გარესამყაროსთან მისი დამოკიდებულების, ასაკისა და მიხედვით შექმნილი კონფლიქტების მკაფიო ამოკითხვისათვის, სპექტაკლში შემოტანილია საინტერესო ხერხი, აქ ერთად დგას, ერთმანეთს ავსებს და ეთვისება ყოველი პერსონაჟის შემსრულებელი ორი მსახიობი. ბავშვობის სცენებში წინა პლანზე გადმოტანილია გულწრფელობა და ჰარმონიულობა და ეს ნოსტალგიის, მონატრების მსუბუქ ელფერს იძენს. ამ ხერხში გააზრებულია პერსონაჟის ბუნება, იგი კრავს, ავსებს სპექტაკლის მთლიან ქსოვილს.

ა. ზ. ამ სპექტაკლს საფუძვლად უდევს ზურაბ სამადაშვილის მოთხრობა „ივლისი მესამედ“, რომელიც შარშანწინ გამოქვეყნდა ჟურნალ „მნათობში“. ჯერ კიდევ აღმანახ „ხათავეში“ დაბეჭდილმა ზ. სამადაშვილის მოთხრობამ „წრე“ ძლიერი შთაბეჭ-

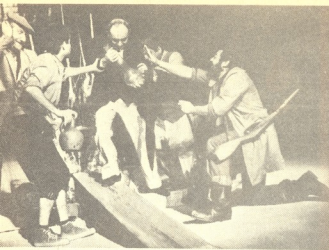


ახმეტელის თეატრი. სცენა სპექტაკლიდან „ტაძარი“

დილება მოახდინა ჩემზე ცხოვრების, სიტუაციების, ადამიანური ურთიერთობების შეულამაზებელი, ზოგჯერ სასტიკი გამოაშკარავებით, სინამდვილის საოცრად მძაფრი შეგრძნებით. „ივლისი მესამედ“, „წრესთან“ შედარებით სცოდავს ერთგვარი თავსდახვეული კონცეპტუალობით და მიუხედავად ამისა, კიდევ ერთხელ ადასტურებს ავტორის არაორდინარულ ხედვასა და მწერლურ აზროვნებას.

მოთხრობაში „გათამაშდება“ მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე მოარული და ბრწყინვალედ დამუშავებული მოტივი—ადამიანის გარბევა ეშმაკთან, ფაუსტისა და მეფისტოფელის თავისებური ვარიაცია. ეს ხერხი განსაზღვრავს მოთხრობისა და სპექტაკლის ჭმირის ერთმანეთისაგან პრინციპულ განსხვავებას.

ზ. სამადაშვილის გმირი თვითგამო-



ახმეტელის თეატრი. სცენა სპექტაკლიდან „ტაძარი“

რკვევის მართლაც ძალზე რთულ, წინააღმდეგობრივ გზას გაივლის, რომლის შედეგადაც სრულიად შეგნებულად აკეთებს დასკვნებს და ასევე შეგნებულად, ცნობიერად თანხმდება სატანასთან კონტრაქტის დადებას. ამასთან, ეს არჩევანი მხოლოდ კომპრომისს არ ნიშნავს: არსებითად ეს მისი პროტესტიც არის, საკუთარ „მე“-სა და საზოგადოებასთან აშკარა დაპირისპირების გამომწვევი აქტი.

მოთხრობის სცენური ვარიანტი (პიესა ეკუთვნის თავად ავტორს) ფაქტიურად სიუჟეტურ სქემაზეა აგებული, ხოლო ყველაზე დრამატურგიული ხაზი — „მეფისტოფელის“ თემა, რომელიც პრინციპული მნიშვნელობისაა გმირის სახის მოტივირებისთვის, მთლიანად ამოვარდა. მისტიურ მოვლენათა რიგი, „სიკვდილის გასამების“ ტრაგიკული წრე არ შეიკრა. არა და შესაძლებელი იყო ამ თემის ეფექტურ თეატრალურ ხერხში გათამაშება. სპექტაკლში გიგა უფრო იმპულსურია, ინტუიციით მოქმედებს, არჩევანის მომენტი საერთოდ იკარგება და ეს მნიშვნელოვნად აკნინებს გმირს.

თ. ბ. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლის გმირის თვითშეგარძნებას განუწყვეტლივ ახლავს ტანჯვის, დაუკმაყოფილებლობის, მძაფრი ტკივილის

განცდა, ეს ტკივილი მას თვითანალიზის, საკუთარი თავის გაცნობიერებისა და სულიერი მდგომარეობის გარკვევის ბიძგს არ აძლევს. გიგას სახე ერთი მხრივ სტატიკურია, ვინაიდან თავისი არსებობის პროცესში ის არ განიცდის თვისებრივ ცვლილებას, ამაში კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს მისი ბავშვობის რეტროსპექტიული გახსენება. როდესაც ვხვდებით, რომ ის ეგოიზმი, გარემოში თვითდამტკიცების და სიტუაციის ფლობის სურვილი, რომელიც ახლა, მოწიფულობაში, მისი მუდმივი დისკომფორტის მიზეზად ქცეულა, ყოველთვის ახასიათებდა გიგას ნატურას. სამაგიეროდ, ამ გმირისათვის სრულიად უცხოა რეფლექსია, რეალობაში გარკვევის, საკუთარი ცხოვრებისა და გარემოს ზნეობრივი შეფასების მომენტი. მას ერთგვარი ინფანტილიზმიც ახასიათებს, ვინაიდან მისი შეჩერებული, დამუხრუჭებული ცნობიერება დამახინჯებულად ასახავს სამყაროს, რომელიც გადასცდა მის ეგოცენტრულ ორბიტას. ის ვეღარ აცნობიერებს ვითარებას, ვეღარ თავსდება ახალი სუბორდინაციის ფარგლებში, დალექილი და ოდესღაც დამკვიდრებული კრიტერიუმებით აფასებს სიტუაციას და თავისი მარცხის მიზეზად საქმიანობის გზაზე ნაგვიანევ დადგომას მიიჩნევს. ნუგზარ ყურაშვილი კარგად ახერხებს დავანახოს, თუ როგორ შეინარჩუნა მისმა გმირმა სამყაროსადმი გულწრფელად ეგოისტური დამოკიდებულება, რომელიც ბავშვს ახასიათებს — ის პირადი შეურაცხყოფასავით განიცდის თავის ნებისმიერ მარცხს, როდესაც სამყაროს დაუფლებისაკენ მიილტვის. სპექტაკლში გამოკვეთილია ის პრიმიტიული სქემა, რომლის მიხედვითაც ეს ადამიანები ცხოვრობენ. ის მოჯადოებული წრე, რომელშიც გზააბნეულად ტრიალებს მათი სასიცოცხლო ენერგია. სწორედ ამ წრეზე მსვლელობად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ორი

გივას — ახალგაზრდასა და ასაკოვანის შემხვედრი ქმედება: სულ ერთი და იგივე, სულ დაუქმყოფილებელი სურვილები, საკუთარი ძლიერების დასტურის ძიება. სწორედ ეს უსაზღვრო დამოკიდებულება გარემოზე, თემის შემოთავაზებული წესებისათვის ანგარიშის გაწევა ართმევს მას სულიერ თავისუფლებას, ართმევს მას უნარს გაიგონოს „ყოფიერების ხმა“, გაუცხოვდეს მოთხოვნილებათა მოქარბებული ტყვეობისაგან და სურვილთა დევნის ამაოება იგრძნოს, კირკეგორის შკალაზე გიგა უმდაბლეს ესთეტიკურ საფეხურზე მდგომი პიროვნებაა. ადამიანი, რომელმაც ექსტრავერტული ცხოვრების ფორმა აირჩია, რომელიც სულმთლად გარეთაა მიმართული და მოვლენათა ცვალებად სიკრელეს მიჩერებულს ტანტალოსის ვნებანი სტანჯავს.

მოვლენათა მსვლელობიდან ცხადი ხდება, თუ რა მდგომარეობამდე მიჰყავს ადამიანი სულიერებისაგან დაცული ყოფას, როდესაც მის არსებობას უმნიშვნელო მატერიალური მიზნები წარმართავს. გივას საქციელში არაფერია თანმიმდევრული, შინაგანი მთლიანობითა და სიტუაციის ლოგიკური ანალიზით ნაკარნახევი. მისი ღირსება სხვისი დამცირებით საზრდოობს, სხვისი ღირსების შემყურე კი თავს განიცდის დამცირებულად. ძალზე მრავალფეროვანი გრძნობები შეენაცვლებიან ერთმანეთს რესტორნის სცენაში, ერთი ტალღა მეორეს ცვლის, ერთი იმპულსი მეორეს მოსდევს, მკვლევობაც — სხვათა შორის, ერთ-ერთი ძლიერი იმპულსის ზემოქმედებით ხდება. გივას ბედისწერა მისი ცხოვრების ფორმაა და არა ეს კერძო შემთხვევა, რომელიც არსებითად, მხოლოდ აჩქარებს მის საბოლოო მარცხს.

ა. ზ. ამ გარემოში, ა. ქანთარიას სპექტაკლის გამირებისათვის მარიამ დედოფლის გამირობის მაგვარი საქციელი აღიქმება წარსულის აბსტრაქტულ

ტულ ხატებად, მომგებიან თემად/მორიგი სადღეგრძელოსთვის, რომელსაც არავითარი კავშირი არაა შემთხვევითად მოხვედრილი, საკმაოდ დაძაბულ და დატვირთულ ყოფასთან. აქ გამირობა, თავგანწირვა, ერის ღირსების დაცვაად გამიზნული იდეალისტური აქტი აღარავის სპირდება. ან კი რა გამირობაზე შეიძლება ილაპარაკო, როდესაც ადამიანები საკუთარი ღირსების შელახვას ეგუებიან და ამით მოგებულნიც კი რჩებიან. ეს ერის დაკნინების ის კონდიციაა, რომლის სათავე სწორედ მარიამის ეპოქაში მოიძებნება: როდესაც დაქველდნი იქნა ქართული სამეფო ტახტი და დიდება, ხოლო ეროვნული ენერგია სხვათა ომებში თავგანწირვაში დაიხარჯა. ზურაბ სამადაშვილის მოთხრობის გამირი ამ ისტორიული გარდაუვალობის, ფუნქციონირებული ეროვნული ძალისხმევის მემკვიდრეა. შემთხვევითი არ არის ალბათ, რომ იგი ძველი და ძალზე იშვიათი, გადაშენების პირას მისული ქართული გვარის ჩამომავალია.

თ. ბ. თავგანწირვისა და გამირული არჩევანის წინაშე დგებიან ლაშა თაბუკაშვილის პიესის „ტაძრის“ პერსონაჟებიც. მაგრამ თუ მარიამის შემთხვევაში ჩვენ ურთიერთობის ანალიზიდან და კონტექსტიდან ვხვდებით იმას, რომ მარიამი დაუინტერესებელი, თავისუფალი პიროვნებაა და მხოლოდ ასეთს შეუძლია ვახდეს გამირი, „ტაძარში“ ეს იმთავითვე პირობადაა დასმული: თუ ერს სურს, რომ მისი ტაძარი აიგოს, თავგანწირული ყმაწვილი თავისი ნებით, სრულიად უანგაროდ, ყოველგვარი პირადი დაინტერესების გარეშე უნდა დაეტანოს კედელს, რათა მისი გულწრფელი მსხვერპლი გახდეს ერის გამოღვიძების დასტური. ასეთ განაცხადს ერთგვარი სქემატიზმი შემოაქვს მოქმედებაში, ის წინ უსწრებს მოვლენებს და მათგან უნდა დაიწინაურდეს ახლოვებს რეზულტატთან, რის შედეგადაც მოვლენათა მსვლელობით სიმ-



ახმეტელის თეატრი. სცენა სპექტაკლიდან „კარს იქით“

ძაფრეს აღუნებს. სწორედ ამ განცდის შედეგად შემოდის პიესაში სამი ახალგაზრდის სცენა, სამთავე გარკვეული მიზნის მიღწევას ისახავს თავგანწირვის გზით: ერთს სახელი უნდა, მეორეს — ფული, მესამეს — ოჯახის შელახული ღირსების აღდგენა. მაგრამ ეს ჩანართი უფრო წინასწარ დასმული პირობის ილუსტრაციაა, ვიდრე დრამატული კონფლიქტის ორგანული შემადგენელი ნაწილი. ბევრად უფრო ქმედითი და ცოცხალია გოგა გორგასანიძის პერსონაჟის ლექსოს სახე, რომლის გადაწყვეტილების მომწიფების მოწმენიც ვხდებით. მართალია, ისიც არსებული პირობის კონტექსტში შემოდის, მაგრამ მას არავითარი მიზეზი არა აქვს, რომ სიკვდილი აირჩიოს, მას არავითარი სუბიექტური ვითარება არ უბიძგებს თავგანწირვისაკენ. პირიქით, ის ახლა იწყებს ცხოვრებას, მისთვის იწყება ახალგაზ-

რდული აღმოჩენების და არსებობის მომხიბვლელი საიდუმლოებების წვდომის ეტაპი, სიყვარული, სატრფოვოსთან შეერთებისაკენ ლტოლვა. თავისი ასაკისა და ბუნების წყალობით ის განსაკუთრებული ზნეობრივი მაქსიმალიზმითაც გამოირჩევა. სწორედ ეს გამახვილებული მგრძობელობა, მძლავრი ზემოქმედებისადმი გახსნილობა განაპირობებს მის მიერ გაკეთებულ არჩევანს. ესაა მხიარული, გონიერი, ყოველივე ნათელისაკენ მისწრაფებული, ცოცხალი და სისხლსავსე ჭაბუკი, ზუმარა და სხარტი, თავმომწონე და მიხვედრილი. მის მოძრაობებში, მოქმედების რიტმში, ლაპარაკის მანერაში ახალგაზრდული ენერჯია და ძალა გადმოსჩქეფს. გადაწყვეტილების მიღების, მისი გაცნობიერების, მასთან შინაგანი შეგუების პროცესი დედასთან (ნატო გაგნიძე) ღამის დიალოგის სცენაში გათამაშდება. ეს სცენა მსახიობის მიერ ზომიერად, გულწრფელად, ჭარბი პათეტიკის გარეშე სრულდება.

ა. ჭ. თვით პირობის დასმის ფაქტი — ანუ სიუჟეტური სვლა, გარკვეულწილად ილუსტრაციაა, დახასიათებაა, იმ საზოგადოების, რომელსაც რაიმე პირობის, პირადი მოგების გარეშე გმირობის ჩადენა, თავგანწირვა ციკერ წარმოუდგენია.

ჩემი აზრით, ამასვე ადასტურებს სპექტაკლის ფინალიც — გმირის ჩაკირვა ტაძრის კედელში. რეჟისორი ამ სცენას მასშტაბურ, პათეტიურ მისტერიად წარმოგვიდგენს. ჩასაკირად გამზადებულ ლექსოს მიაჯაჭვავენ კედელთან. მის გარშემო რკალში შემოკრებილ, ერთ თოკში ჩაბმულ თანასოფლელებს რიგრიგობით ამოჰყავთ ტაძრის კედელი. შემამარწყუნებლად ამალღებული მუსიკა, ლექსოს შეყვარებულის ქვითინი კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ მომენტის განცდას. კედელი თითქმის ამოყვანილია, უკანასკნელი ფიცარილა დარჩა დასამაგრებელი... მაყურებელი შოკის პირასაა მისუ-

ლი... და უეცრად თომა (ზ. ქაშიბაძე) „ავტორი“ ხილვისა, რომლის მიხედვითაც ტაძრის აშენება მხოლოდ ამ მსხვერპლის ფასად იქნებოდა შესაძლებელი — ანგრევს კედელს და ხალხს აუწყებს, რომ... მსხვერპლი უკვე გაღებულია, მეტი არაფერი არ არის საჭირო, რაკი ერთი გამოჩნდა თუნდაც ერთი ადამიანი, ვინც უანგაროდ გაიღებდა თავის სიცოცხლეს.

მართალი გითხრათ, ასეთმა შემობრუნებამ ცოტა არ იყოს დამაბნია და ეს სვლა მე უფრო თომასა თუ დრამატურგის ავანტიურად აღვიქვი.

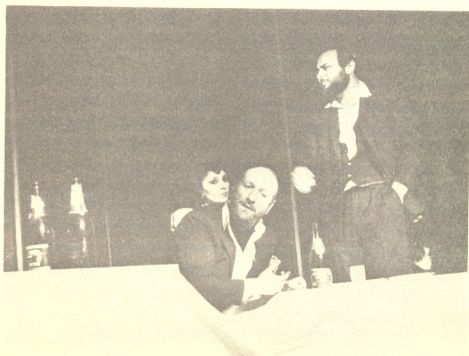
თ. ბ. ასეთი შემობრუნება მართლაც მოულოდნელად არბილებს ტრაგიზმისა და ზნეობრივი განწყობის სიმძაფრეს, გარკვეულ ემოციურ კონდიციამდე მიყვანილ მაყურებელს, რომელმაც გაუცნობიერებლად უკვე დასვა შინაგანი აქცენტები, გააკეთა ერთგვარი დასკვნები, შექმნა მყარი განწყობა, ნამდვილად აბნევს ასეთი ფინალი. უდავო შევებას, ვფიქრობ, თან თავისებური გაცრუების, მის მი-

ერ განცდილი გრძნობის არანამდვილობის შეგრძნებაც მოსდევს. ჩემი აზრით, ქართველი მაყურებელი საჭიროებს ასეთ შეღავათს, თავგანწირვაზე მისი წარმოდგენის ესოდენ შერბილებასა და იდეალიზაციას.

ა. ჭ. მე მგონი, აქ შერბილების მცდელობა კი არ არის, არამედ გაუხადებულა საკმაოდ დიდი პრეტენზია, გათამაშებულ იქნას აბრაამისა და ისააკის ბიბლიური თემის ორიგინალური ვარიაცია: თითქოს ღმერთმა ამ თავგანწირვისთვის შეინდო ერთი და არ მიიღო მისი მსხვერპლი. მაგრამ ამ მოტივის წამოწევა იმდენად არაბუნებრივი, ხელოვნურია, რომ მე იგი კერძო პირის — თომას ავანტიურად აღვიქვი. შესაძლოა დრამატურგმა ვერ შესძლო სრულფასოვნად გაეშალა თავისი სათქმელი, ანდა ცდილობდა გაქცეოდა ტრადიციულ, ბანალობად ქცეულ ფინალს, როდესაც გმირი აუცილებლად იღუბება.

თ. ბ. თუ აბრაამისა და ისააკის მითის ინტერპრეტაციაზე ვისაუბრებთ,

ახმეტელის თეატრი. სცენა სპექტაკლიდან „კარს იქით“
ნატა — ნ. ბადალაშვილი, გიგა — ნ. ყურაშვილი, ნოდარი — ი. ნივარაძე. („კირაკოზა“)



უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ აქ დარღვეულია სახის მთლიანობა. თუ თომას პირობითად აბრაამად მივიჩნევთ, ვნახავთ, რომ ამ აბრაამს, არსებითად არავითარი არჩევანის გაკეთება არ უწყევს. ის ორაკულის, ღმერთის ნების განმცხადებელია და არა აქტიურად მოქმედი ადამიანი. არჩევანს აკეთებს ლექსო-ისააკი, მაგრამ მის მიერ გაკეთებული არჩევანი ბათილდება თომას ფინალური განაცხადით, რომელიც ლექსოს ინდივიდუალურ გადაწყვეტილებას აუქმებს, მის გმირობას აუფერულებს და ჩვეულებრივი ზნეობრივი აქციის დონეზე დაყავს. ლექსო ამ სიტუაციაში, ექსპერიმენტის ობიექტად წარმოგვიდგება, რომელსაც თავის სიკვდილ-სიცოცხლის გადაწყვეტის უფლებაც არ ეძლევა თურმე. მისი განცდების, შფოთვისა და სულიერი განწმენდის დრამა ფინალის უკუზგავლენით მელოდრამატული პასაჟის ელფერს იძენს. აბრაამის მითის გმირული მოტივი, რომელიც გვაჩვენებს, რომ ადამიანს შეიძლება ეყოს სითამამე უსასრულობის, გამოუცნობი იდუმალების წინაშე არ დაიბნეს, ბედისწერას არ გაექცეს და სასიცოცხლო მნიშვნელობის გადაწყვეტილება გააკეთოს, თავისი ბედი თავისი ნების თანახმად განაგოს, ფუნქციების შემოთავაზებული დანაწევრების გამო იკარგება. ადამიანის ღმერთთან, ამაღლებულთან უშუალო ურთიერთობის თემა შუამავლის, თომას შემოყვანით ირღვევა და თავის მარტივ არქეტიპულ სისადავესა და მნიშვნელობას კარგავს.

ა. ჰ. საერთოდ ამ სპექტაკლების წმინდა თეატრალური, მხატვრული მხარისადმი პირადად მე ბევრი შენიშვნა მაქვს, თუმცა არა იმდენად მაინტერესებს თითოეული მათგანის ავ-კარგი, რამდენადაც მათი ერთობლიობა დღევანდელი მხარისა და წარსულთან კონტექსტში. საუბრის დასაწყისში ჩვენ ვლა-

პარაკობდით 70-იანი წლების თეატრალურ პროცესებზე. ვფიქრობ, თეატრი დღესაც იმ პერიოდში მდებარეობს, რომელიც მხატვრული ხერხებითა და ფორმებით საზრდოობს. იმ დროის თეატრალური გამომსახველობა დღეს კლიშეების სახით ჩამოყალიბდა და ამასთან ამ კლიშეებს, რეჟისორულ შტამებს აქტიურად მიმართავენ არა მხოლოდ ახალი თაობის რეჟისორები, არამედ სამოც-სამოცდაათიანი წლების ლიდერებიც.

მე არ შემიძლია ამ ფაქტის მიმართ მქონდეს ერთმნიშვნელოვანი დამოკიდებულება, ვინაიდან ერთი მხრივ, ძალზე გაიზარდა რეჟისურის, პროფესიონალიზმის საერთო დონე: შეკრული, გამართული დადგმები, რომლებშიც პრობლემაც საკმაოდ გამოკვეთილია, თითქოს ემოციური მუხტიც აქვთ — იშვიათობას აღარ წარმოადგენს. ამავე დროს ამ სპექტაკლებზე არ მტოვებს იმის შეგრძნება, რომ ისინი წინასწარგამზადებული კლიშეებისაგანაა შედგენილი.

შესაძლოა ეს კრიზისული მდგომარეობა თავის თავში იტევს რაღაც ახალი მხატვრული ფორმების ნიშნებსაც, მაგრამ რატომღაც მგონია, რომ სწორედ ძიება ყველაზე ნაკლებად იკრძაბა ამ დადგმებში.

ამიტომ იქნებ ღირს ჩვენი საუბრის გაგრძელება, იქნებ შევეცადოთ წარსულისა და დღევანდელი მხარის უფრო ზოგადი ანალიზის საფუძველზე თეორიულად მაინც განვსაზღვროთ: რა პოტენციის იტევს ქართული თეატრალური კულტურა? არსებობს თუ არა ეროვნული თეატრალური გამომსახველობის კონცეფცია და რაში გამოიხატება იგი? სად შეიძლება ეძიოს თავისი მასაზროლებელი წყარო მომავლის თეატრში?

„დრო და ხანი ერთიანობასაშ პოპვიტანს“

ამჯერად რედაქციის სტუმარია ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი სოლომონ ხუსტიშვილი, კაცი, რომლის ცხოვრებამ მთელი ეპოქა დაიჭია — ქვეყნის ისტორიის ტრაგიკული და საზეიმო ფურცლებით, ერის სასონარკვეთამდე მისული ტკივილებითა და თავდავიწყებამდე მისული სიხარულით.

ბატონი სოლომონი — იმ მცირეთაგანია, ვისაც უცხოვრია საქართველოს დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, ვინც გამოიარა ტოტალიტარული რეჟიმი და ქართული სულის ახალი გამოღვიძების არა მარტო მომხსნე, არამედ აქტიური მონაწილეცაა. ბევრი რამითაა გამორჩეული სოლომონ ხუსტიშვილი — მეცნიერი, საზოგადო მოღვაწე, ახალგაზრდობის აღმზრდელი და განმანათლებელი. მისი სიტყვა, მისი რჩევა — თუ გულისყურით მოვუსმენთ — ჭკუის სასწავლებელი და სიკეთის მომტანი იქნება ცხოვრების განახლების გზაზე მავალი ჩვენი საზოგადოებისათვის.

ზურაბ აბაშიძე: — ბატონო სოლომონ, როგორ შეაფასებდით იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ვითარებას, რომელიც დღევანდელი დღისათვის, ამ მომენტისათვის* შეიქმნა საქართველოში?

სოლომონ ხუსტიშვილი: — დღევანდელი მოვლენები ხშირ შემთხვევაში სრულიად მოულოდნელი, მაგრამ სავსებით გამიზნული გახლავთ. ბოლოს და ბოლოს, უნდა დაწყებულიყო საქართველოშიც ისეთი მოძრაობა, რომელიც ახლა მიმდინარეობს. შეუძლებელია ხალხის ცხოვრება, საზოგადოების ცხოვრება ათეული წლების განმავლობაში მიმდინარეობდეს ისე, რომ ამ

ხალხს არაფერი არ ეკითხებოდეს და არაფერი არ ჩანდეს ისეთი, რაც ხალხის ცხოვრების შეცვლას, განვითარებას, გაუმჯობესებას ითვალისწინებს. ვერ გეტყვით, რომ ყოველივე ეს უცებ მოხდება — ეს დიდი პროცესია. გარდასაქმნელია ყველაფერი — საფუძვლიანად გარდასაქმნელი. ყველაფერი ძირში უნდა შეიცვალოს, რომ შემდეგ ამ ძირზე აღმოცენებულმა გარკვეული შედეგი და ნაყოფი მოგვეცეს. სამწუხაროდ, გაუკუღმართება და დანგრევა უფრო ადვილი ყოფილა, ვიდრე, ვთქვათ, ერთი პირი კედლის გავლება. ამას მასალა უნდა და, რაც მთავარია, კალატოზი, ამშენებელი უნდა, და საჭიროა, რომ ეს ამშენებელი იყოს ერთპირი, ერთსულ და ერთხორც. მასწავლებელმა, კონსოლიდაციამ საჭირო — ყვე-

* საუბარი გაიმართა 1990 წლის თებერვალში.

ლა ძალების, ყველა შემოქმედი და მოაზროვნე ძალებისა იმისათვის, რათა დაიდოს საფუძველი სრულიად ახალი სამყაროსი — სიკეთეზე და თავისუფლებაზე აღმოცენებული ჭკვენიისა. ეს დიდი სამუშაოა, და ზოგიერთს რომ უნდა, უცებ, ერთი ხელის დაკვირვით გაკეთდეს ყველაფერი, — ეს არ მოხდება. სახლის აშენებას, ჭკვენის აშენებას დიდი ძალა, დიდი დრო და დიდი შესაძლებლობა ესაჭიროება. ჩვენ ბევრი რამ გვაკლია. გვაკლია არა მხოლოდ ის, რომ ჩვენს მაღაზიებში საპონი ან ასანთი არაა. გვაკლია ის, რასაც ეროვნული ენერჯია ჰქვია, ეს ეროვნული ენერჯია კი ამ რამდენიმე ათეული წლების განმავლობაში თანდათან ილეოდა, თანდათან სუსტდებოდა, თანდათან ისპობოდა — ანდა თუ იყო სადმე დარჩენილი ელემენტი ამ ენერჯიისა — თავშეფარებული იყო სიბნელებში, კუნჭულში. გამოშლადუნება, გამოვლენა არ შეიძლებოდა, საშიში იყო. ამას ყველაფერს აღდგენა უნდა — ეს არაა იოლი საქმე. აი ის, რაც უკანასკნელი ორი წელიწადია ჩვენში ხდება, ესაა მხოლოდ სტიქიური გამოვლინება იმ პროტესტისა, რაც ხალხის შეგნებაში დაგროვდა ამ სამოცდაათი-სამოცდათხუთმეტი წლის განმავლობაში. მაგრამ ამას დალაგება უნდა, დაწმენდა, გარკვეული მიმართულების მიცემა უნდა. მე მჭერა, და ასეც უნდა იყოს, რასაკვირველია, რომ ეს მოხდება. უნივერსიტეტში რომ კონფერენცია ჩატარდა, იქ გამოცხადდა — რამდენი პარტია, ასოციაცია და ჯგუფი, იცით?.. ეს კარგია თუ ცუდი? რასაკვირველია, კარგია, იმიტომ, რომ გამოჩნდა ხალხის, ჩვენი საზოგადოების, განსაკუთრებით ახალგაზრდობის განწყობილება. მართალია, ამ განწყობილებებს შორის მუდამ არ არის უნისონი, ერთიანი აზრი, მაგრამ დრო და ხანი, რა თქმა უნდა, ამ ერთიანობასაც მოგვიტანს. მე კი ვფიქრობ, რომ უნდა გამოინახოს დაახლოების, დაკავშირების ისეთი წერტილები, რაც ამ დღე-

ვანდელ, პოლიტიკურ მოძრაობას საქართველოში ერთ მთლიან, მძლავრ მიმდინარეობად აქცევს. ეს აუცილებელია.

— ბატონო სოლომონ, თქვენ ბრძანეთ, რომ ეროვნულ ენერჯიას უნდა მიეცეს მიმართულება, თქვენი აზრით, ამ მხრივ დღეისათვის რა გვაქვს სასიკეთო და რა — უარყოფითი?

— ჭეղჩეობით დასრულებულს ვერაფერს ვხედავ. გამოიკვეთა რაღაც მიმართულებები, რომლებიც კი არ კვეთენ ერთმანეთს, არამედ ერთი გზით მიდიან, მაგრამ ზოგს გატკეპნილი გზა, ზოგს ბილიკი აქვს ამორჩეული, საჭიროა მათი ერთად სიარული. ერთი მიზნისკენ მიდის ყველა, ერთი სურვილი აქვს ყველას, მაგრამ სხვადასხვა ხერხებითა და საშუალებებით ხელმძღვანელობენ, და სწორედ ამ საშუალებათა თავმოყრა და ამ ძალების შეერთებაა საჭირო. სწორედ ეს აზრი და მიზანი ედო საფუძვლად უნივერსიტეტში გამართულ კონფერენციას.

— ოპტიმისტურად განგაწყობთ ამ კონფერენციამ?

— რასაკვირველია. მართალია, საბოლოო შედეგი ჯერ შორსაა, მაგრამ მომდევნო კონფერენციები, რომლებსაც მოვიწვევთ, ბევრად უფრო განსხვავებული იქნება.

— თქვენ გინდათ თქვათ, რომ შეხების წერტილების გამოძებნა შესაძლებელი იქნება...

— რასაკვირველია. თუნდაც ის ამბავი, რომ ყველა ერთი მიზნისაკენ მიდის, იმის მაჩვენებელია, რომ ბოლოს და ბოლოს არსებული მიმართულებანი იპოვიან საერთო გამოხატულებას ბრძოლისა, ტაქტიკისა. უნდა მოგახსენოთ, რომ უნივერსიტეტში ჩატარებული კონფერენცია — პირველი შემთხვევა იყო საქართველოს ისტორიაში მას შემდეგ, რაც ჩვენს ჭკვეანაში პარტიები, ჯგუფები და სხვადასხვა მიმართულება გაჩნდა. ამ თვალსაზრისით, ეს ისტორიული კონფერენცია იყო. თითოეულმა თავისი სურვილი, ინტერესები, პოზიციები გამოხატა — გამოჩნდა ვის რა უნდა, ვინ რას აპირებს.

მაშასადამე, აქ გამჟღავნებული პოზიციებიდან შეიძლება გამოინახოს ის, რაც გვაერთიანებს, ე. ი. ძალთა შეხებისა და ძალთა შემტყიცების გზები თანდათან გამოჩნდება. ამდენად, ის რაც ხდება, ასეც უნდა იყოს. შესანიშნავად თქვა ილია ქავჭავაძემ: სიტყვა „რევოლუციამ“, ჩემო საყვარელო მკითხველო, არ შეგაშინოსო — და რევოლუცია შეადარა ახლად დაწურული ყურძნის წვენი მობრახობას: ჭერ უნდა დადუღდეს, აირ-ღაირი და შემდეგ დადგება და მივიღებთ შესანიშნავ კახურ ღვინოს. ასეც ეს პოლიტიკური საქმიანობაც, ეს თავისებური რევოლუციაა. ეს რევოლუცია: „დადუღდება“ და შემდეგ დაწდება, და აუცილებლად იქნება კარგი შედეგი. მე დრამად ვარ დარწმუნებული, რომ უნდა გარდაიქმნას ეს ქვეყანა. თუმცა, ჩემი რწმენა რა შუაშია! — ნახეთ რა ხდება მთელს ქვეყანაზე, მთელს დედამიწის ზურგზე. საკმარისია აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების ხსენებაც. ზოგან ტრაგიკული ფორმები მიიღო ყველაფერმა, ზოგან მოვლენები შედარებით იოლად ვითარდება, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, მთელმა მსოფლიომ გაიგო, რომ საჭიროა ადამიანურობა.

— მაგრამ არიან ადამიანები — უმეტესწილად ეს უფროსი თაობის წარმომადგენლებია, — რომლებიც თვლიან, რომ ის ძველი, სტაბილური ცხოვრება სჯობია, ვიდრე ამჟამად მიმდინარე გარდაქმნები, რომელსაც ბევრი უბედურება და სისხლისღვრაც კი ახლავს. თქვენი დამოკიდებულება ნათელია, მე უბრალოდ კომენტარს გათხოვდით ამგვარი პოზიციისა.

— უსისხლოდ არაფერი არ გაკეთებულა და არც გაკეთდება. იმდენი ამბები მოხდა ჩემი ცხოვრების მანძილზე, რაც მახსოვს, — მე პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისიც მახსოვს, მახსოვს ტირილი და წივილ-კივილი იმ დედებისა, რომლებიც ჯარში აცილებდნენ შვილებს 1914 წლის აგვისტოში...

იმ დროიდან ბევრი რამ მოხდა მსოფლიო ვნელოვანი და საინტერესო. მართლაც, მე მაშინ მოხწავლე ვიყავი, მაგრამ შემდეგ მძლავრად ვიყავი აღქმა, დაკვირვება... მერე მოხდა 1917 წლის რევოლუცია. ისიც მახსოვს, რომ გამოჩნდა ქართულ პრესაში „ლენინტროცკი“ და ისიც მახსოვს, რომ პრესაში ეს ორი გვარი იხმარებოდა ერთად, ამიტომ ერთი კაცის გვარიც კი მეგონა... მერე გამოჩნდა, რომ ლენინი არის ლენინი და ტროცკი არის ტროცკი... ჩემი სტუდენტობა დაიწყო 20-იან წლებში — 1927 წელს გავხდი სტუდენტი, როცა უკვე ვითარდებოდა ამბები — 1927, 1929, 1930 წლები იყო საშინელი უნივერსიტეტში, ეს იყო დევნა ჭავჭავიძის და მისი ჯგუფის, მისი მოწაფეების. დევნა არაადამიანური, ხასტიკი, შეუბრალებელი და შეუწყნარებელი. სხვა პრინციპული, მეცნიერული კამათი — აქ არავითარი პრინციპი არ არსებობდა. სრული უარყოფა და უარყოფა რისი? — უარყოფა გონებისა, უარყოფა ადამიანობისა. გამოდიოდნენ ეს ახალგაზრდები და იყო უწმაწური ლანძღვა-გინება ჩვენი მეცნიერების ბრწყინვალე პლეადისა. მე არ დამავიწყდება აკაკი შანიძის მდგომარეობა — რომ ღელავდა, სიტყვებს ვეღარ პოულობდა ხოლმე და რომ ეუბნებოდნენ — შენ შავრაზმელი ხარ, შენ კონტრრევოლუციონერი ხარ, შენ ასეთი ლექსი დაწერე — ერთი ლექსი დაბეჭდა 1918 წელს შურნალში, — აკაკი შანიძეს თავის დაცვა უხდებოდა — ვისგან, იცით? აი იმ ბიჭ-ბუჭებისაგან, რომლებიც არაფერს არ წარმოადგენდნენ. აკაკი შანიძეს, გიორგი ახვლედიანს, ივანე ჭავჭავიძის, გრიგოლ წერეთელს, გიორგი ჩუბინაშვილს!

— ...და სტუდენტებსაც ასწრებდნენ ამ პროცედურებს, არა?

— რასაკვირველია. ბევრი სტუდენტიც მონაწილეობდა ამ ბაქანალიაში.

— იმისათვის, რათა აღეზარდათ „ახალი ადამიანი“...

— დიახ, „ახალი ადამიანი“ უნდა

შექმნილიყო... ქართულ მწერლობაშიც იყვნენ ისეთები, რომლებიც ქადაგებდნენ „ახალი ადამიანის“ სტრუქტურას.

— როგორ მიგაჩნიათ — ნაწილობრივ მაინც მიაღწიეს ამ მიზანს?..

— მიაღწიეს, რასაკვირველია... ამის შემდეგ იყო 1987 წელი — სწორედ იმ „ახალი ადამიანების“ მიერაა ჩადენილი ეს დანაშაული ქართველი ხალხისა და საერთოდ კაცობრიობის წინაშე. სწორედ მაშინ გამოიჭედა ის ახალი თაობა, რომელსაც უნდა დემყარებინა სიკეთე, ბედნიერება და კომუნალიზმი მთელ სამყაროში. მიზნიც ასეთი იყო — ჭერ დავანგრიოთ და მერე ავაშენოთ, და ავაშენოთ არა მარტო აქ — არამედ მთელს მსოფლიოში უნდა ავაშენოთ ახალი ცხოვრება.

— მართალია, იმ ტოტალური ტირანიის პირობებში შეუძლებელი იყო რაიმე პროტესტის გამჟღავნება, მაგრამ საინტერესოა, თუ იყო თქვენს გვერდით, თქვენს გარშემო რაღაც ჭგუფი მეგობრებისა, ამხანაგებისა, რომლის წრეშიც საშუალება გქონდათ ერთმანეთისთვის მაინც გაგეზიარებინათ წუხილი, გულისტკივილი?

— მე გადამარჩინა სწორედ ერთმა ჭგუფმა სტუდენტებისა, რომლის წევრებიც ახლოს იყვნენ ერთმანეთთან. მართალია, არავითარი დეკლარაცია იმ ჭგუფს არ შეუქმნია, მაგრამ ყველაფერში ვიყავით ერთად.

— ე. ი. არ იყო მთლად ისე, როგორც ზოგჯერ ყვებიან — გულისტკივილს უახლოეს მეგობარსაც ვერ გაუზიარებდით...

— ...და გადამარჩინაო, რომ ვამბობ, ვგულისხმობ იმას, რომ როცა მარტო ხარ, შეიძლება გარეშე ძალთა მოქმედებამ გზას აგცდინოს, მაგრამ როცა შენს გვერდით არიან მეგობრები — უფრო მტკიცედ გრძნობ თავს... ისე, ბევრი ჩემი ახლობელი ამხანაგო, ჩემთან ერთად რომ იზრდებოდა, დაადგა იმ ავადსახსენებელ გზას, და, სხვათა შორის, შემდეგ ყველა დაიღუპა. დაიღუპნენ იმ ძალისგან, რომლის გამყარებასა და გამტკიცებას ემ-

სახურებოდნენ. ისინი ფიქრობდნენ, რომ ქმნიან ახალს, მნიშვნელოვანს, საინტერესოს — და იმ მანქანაზე დაიღუპნენ წირა, ესაა ყველაზე ტრაგიკული რამ...

— დღეს ცოტა თუ შემოგვრჩა საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის მომსწრე ადამიანები. ათწლეულების განმავლობაში გვიმალავდნენ ჩვენი ერის ისტორიას, გვატყუებდნენ — უნდა ვალიარო, ბევრი თვალსაზრისით მოტყუებული ვიყავი. დღესაც არაა ერთგვაროვანი ინფორმაცია, ბევრი რამ განსხვავებულად ფასდება. როგორ გახსოვთ დამოუკიდებლობის პერიოდი — ძალზე უბრალოდ რომ ვთქვათ, როგორი ცხოვრება იყო — და რამდენად ტრაგიკული იყო იმ თაობისთვის კანონიერი ხელისუფლების დამხობა და დიქტატურის დამყარება?

— ცხოვრებას რამდენიმე მხარე აქვს, მათ შორის ეკონომიკური. უნდა გითხრათ, რომ მაშინ დანგრეული იყო ყველაფერი. 1914 წელს რომ დაიწყო ომი, ძალიან დიდხანს არ დამთავრებულა სისხლისღვრა. ბევრი სიცოცხლე შეიწირა, ყველაფერი დაინგრა. ეკონომიკურად, რასაკვირველია, ცხოვრება ვერ იყო მოწესრიგებული. რიგები შავ პურზე, სამომხმარებლო საქონლის დეფიციტი, სოფლებში ჩახვლა რაღაც ნივთების სურსათზე გადასაცვლილად. მაგრამ იყო მეორე მხარე. მე მახსოვს ბრწყინვალე დღესასწაული 28 მაისს. ეს იყო ისეთი ამაღლებებელი ამბავი — დამოუკიდებლობის გამოცხადება, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა ადამიანების, საზოგადოების შეგნებაზე. ხალხი შეიკრა, ეროვნული დამოუკიდებლობის გამოცხადებას წინ უძღოდა საქართველოს ავტოკეფალიის აღდგენა — აღდგა საქართველოს ეკლესია, რომელიც 1801 წელს გააუქმა რუსეთის იმპერიამ, და პირველი კათოლიკოსპატრიარქი საქართველოს ეკლესიისა მცხეთაში აკურთხეს. ეს ძალზე დიდი ზეიმი იყო. მთელს საქართველოში ირთკებოდა ზარი. მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ მაშინდელი მმართველი პარტია თავს უწოდებდა რუსეთის სოცია-



ალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიას და პირველი არჩევნები რომ ჩატარდა, მისი ბიულეტენები რუსულ ენაზე იყო შედგენილი. სადაც ასევე ეწერა — რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტია. აი მაშინდელმა ხელისუფლებამ ბოლომდე ვერ გაინთავისუფლა თავი. რაკი დამოუკიდებლობა მიიღო, დამოუკიდებელი უნდა ყოფილიყო, რასაკვირველია. შემდეგ, რა თქმა უნდა, გამოვიდა რუსეთის პარტიის გავლენისაგან... მაგრამ, სამწუხაროდ, დიდხანს არ გაგრძელდა საქართველოს დამოუკიდებლობა — 1918 წლის 26 მაისიდან 1921 წლის 25 თებერვლამდე. შემდეგ ე. წ. განმათავისუფლებელი არმიის შემოსვლა საქართველოში და ის ბელადი, რომელიც ცხენზე იჯდა და რომელზეც კოლაუ ნადირაძემ შეხანიშნავი ლექსი დაწერა, ჩვენ რომ ხელ ცოტა ხნის წინ გავეცანით.

— ...და სულ ცოტა ხნის წინ კინალამ ზოგიერთი თანამდებობის პირი არ შეიწირა...

— არა, ზოგიერთი შეიწირა კიდეც.

— რაკი საუბარმა იმ პერიოდის ამბები მოიტანა, ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი საკითხი გამახსენდა. ახლა ბევრი დავა-კამათია საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის ემიგრაციაში წასვლის გარშემო. ზოგი ამას გაქვევად მიიჩნევს, ზოგი ამართლებს, თავად სოციალ-დემოკრატები — როგორც ძველი, ისე ახალი თაობისა — აღნიშნავენ, რომ მთავრობამ ერს უშედეგო სისხლისღვრა აარიადა...

— მაშინ მარტო ჩვენი მთავრობა არ წასულა — ჯერ აზერბაიჯანის, შემდეგ სომხეთის მთავრობა წავიდა... რა გითხრათ, შემოვიდა ახალი ძალა და — პირში ჩაუფარდე იმ ძალას, რომელიც არ დაგინდობს, გადაგულაპავს — რა აზრი აქვს?! თანაც მათ, რომ მიდიოდნენ, ერთი სურვილი და მიზანი ჰქონდათ: უნდა დაბრუნებულიყვნენ; რაკი საქართველო იურიდიულად და ფაქტიურად იცნეს ევროპის ქვეყნებმა, რალაც

იმედიც ჰქონდათ მათი მხარდაჭერისა, მაგრამ ეს არ მოხდა. ტოტალიტარულმა მა წყობილებამ ყველაფერს წააღია და დაახსა და ხალხს ყველაფრის იმედი გადაუწურა. ასე რომ — უნდა წასულიყვნენ, მეტი რა ღონე იყო.

— ახლა, თუ ნებას მომცემთ, კვლავ დავუბრუნდეთ დღევანდლობას. თქვენ პირადად როგორ შეაფასებდით საბჭოთა კავშირში 1985 წლიდან დაწყებულ პროცესებს? ამ ამბებთან დაკავშირებითაც ბევრი დავა-კამათია, ზოგი ამეტებს გორბაჩოვის პირად როლს, ზოგი აკინებებს მას, რადგან ობიექტური პროცესები მაინც სასიკეთო ცვლილებებისკენ წაგვიყვანდა...

— აქ უნდა ვთქვათ პიროვნების როლზე ისტორიაში.

— რომელსაც თვით კომუნისტები აკინებდნენ ამ სამოცდაათი წლის განმავლობაში.

— დიახ... ბოლოს და ბოლოს, სტალინის პრაქტიკა ნათლად მეტყველებს პიროვნების როლზე. როგორც ჩანს, პიროვნების როლი ისტორიაში იმდენად მტკიცეა, რომ სტალინის შემდეგაც, ვინც მის ადგილზე დაჯდა, ყველა აკეთებდა ყველაფერს იმისთვის, რომ დიდი ყოფილიყო და ისტორია თავის გარშემო „დაეტრიალებინა“. ეს გრძელდება ახლაც. ეს ცვლილებები, რომელსაც ახლა მსოფლიოში „პერესტროიკა“ ჰქვია, რასაკვირველია, აუცილებელი იყო. ავტორი ამ ცვლილებებისა არც თვით ცხოვრება. და როდესაც ცხოვრებას მოაქვს რალაც აუცილებლობა, აქ უეჭველად უნდა გამოჩნდეს ვილაც ისეთი, ვინც ამ ხვეულებაში რალაცას წინ წასწევს. ყველაფერი ის, რაც დღეს ხდება, გორბაჩოვს მაშინ რომ ეთქვა, — ვინ გააჩერებდა თავის ადგილზე?! მაგრამ თანდათან დაიწყო ეს „პერესტროიკა“, გარდაქმნა და ბოლოს და ბოლოს იქამდე მივიდა, რომ თუ გარდაქმნა მთლიანად არ განხორციელდა, თუ ნამდვილად არ გაირდაიქმნა ყველაფერი, შეჩერება შეუძლებელია.

— თუ უნივერსიტეტში გამართულ კონფერენციას დავეყრდნობით, პირადად თქვენზე რომელმა პარტიამ ან საზოგადოებრივმა გაერთიანებამ იმოქმედა ყველაზე უფრო დამარწმუნებლად?

— კონფერენციაზე უნდა გამომუდავნებულყო, ვინ რა არის, რა და როგორ უნდა გააკეთოს, შემდგომ — როგორ უნდა იაროს ამ სხვადასხვა მიმართულებამ ერთი მიზნისაკენ. თითოეულ გზას, თითოეულ ნაბიჯს დიდი განსჯა უნდა. ბოლოს და ბოლოს, ჩვენი თავი ჩვენადვე უნდა „გვეყუდნეს“. მაგრამ როგორ მოხდება ეს, როგორ უნდა დავეპატრონოთ ჩვენ საკუთარ თავს? საქართველოში ახლა არსებული და აქტიურად მოქმედი პარტიებიდან და გაერთიანებებიდან რომელმა მიიქცია ყველაზე მეტად ჩემი ყურადღება? რასაკვირველია, მხოლოდ ისეთებმა, რომელთაც მწყობრად აქვთ ჩამოყალიბებული თავიანთი მოქმედების გეგმა. მაგრამ მე გამოვირდება იმის თქმა, თუ რომელი პარტიის აზრი არის უფრო მწყობრად ჩამოყალიბებული და დაწმენდილი ცხე, რომ ეს იყოს სახელმძღვანელო არა თვით მისთვის, არამედ სხვებისთვისაც. ჭერჭერობით ხორკლიანობა შეინიშნება. შეიძლება ეს იმის ბრალიც იყოს, რომ ჩვენი საზოგადოება, ეს ახალგაზრდობა პრაქტიკულად ჭერ არ იცნობს პოლიტიკურ ბრძოლას. ამ პოლიტიკური პარტიების ჩამოყალიბება ხომ სრულიად ახალი ამბავია. ხოლო როცა ასე მასიურად ყალიბდება ახალი ჯგუფები და ახალი აზრების გაერთიანება ხდება, ყოველთვის არ შეიძლება დაწმენდილი და დაღვინებული იყოს. თითოეული პარტიის დეკლარაციისა და თითოეული ძირითადი დებულების შექმნას ბევრი დრო ესაჭიროება. პარტიის პროგრამის თითოეული პუნქტი ისე უნდა იყოს ჩამოყალიბებული და გამოძერწილი, რომ ჭერ — ერთმანეთს არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს და, ამასთან ერთად, ყველა პუნქტი უნდა

იყოს გამომხატველი ერთი ძირითადი მიზნისა და საერთო შესაძლებლობისა. ჭერჭერობით ასეთი რამ არ არის შესაძლებელი. ახალგაზრდობა — ბრწყინვალე ახალგაზრდობა, სხვათა შორის, — შესანიშნავად აზროვნებს, ბევრი რამ იცის, მაგრამ მას პრაქტიკული გამოცდილება აკლია ჭერჭერობით და, მე ვფიქრობ, დღეს თუ არა — ხვალ, ზეგ დაიწმინდება ეს ყველაფერი და გარკვეულ სტრუქტურას მიიღებს თითოეული ეს ჯგუფი. მრავალპარტიულობა აუცილებელია. საჭიროა ოპონენტი გყავდეს. შენი აზრი არ უნდა მიგაჩნდეს საბოლოო და შეუვალ აზრად, რომლის გარდა არაფერი არ არსებობს. პაექრობის საფუძველზე ჩნდება სიმართლე.

— ბატონო სოლომონს! მინდა გთხოვოთ გამოთქვათ თქვენი შეხედულება საქართველოში შექმნილ პოლიტიკურ ვითარებაზე ეროვნული ხასიათიდან გამომდინარე. რა მაქვს მხედველობაში. მასობრივი მოვლენები საბჭოთა კავშირში საქართველოთი არ დაწყებულია, ჩვენ გარკვეული ხნით ბალტიისპირელებზე უფრო გვიან „გამოვიღვიძეთ“. მაგრამ მოხდა თუ არა ეს „გამოვიღვიძება“, ჩვენში ეროვნულმა მოძრაობამ უმალ გაათქვეცბული სისწრაფით იწყო განვითარება. ეს უდაოდ ქართველთა ხასიათიდან გამომდინარეობს. ამიტომაც ბუნებრივია კითხვა: ახლა, როდესაც მოზღვავებულია ემოციები, შეგვიძლია თუ არა ვივარაუდოთ და იმედი ვიქონიოთ, რომ ჩვენშიც პოლიტიკური ცხოვრება, ასე ვთქვათ, პროფესიულ ხასიათს ანუ სინდინჯესა და მეთოდურ თანმიმდევრობას შეიძენს?

— რა გითხრათ — ემოციების გარეშე აღამიანი მე ვერ წარმომიდგენია, მაგრამ მთლად ემოციებზე დაყრდნობაც, ცხადია, არ შეიძლება. გამიგია, დამოუკიდებელ საქართველოში მოქმედი დამფუძნებელი კრების სხდომებზეც დიდი შეხლა-შემოსლა ყოფილა პარტიების ფრაქციებს შორის და ზოგ-

ჭერ ეს შეტაკებები თითქმის ფიზიკურ-რამდენც კი მიდიოდა. ეს გამიგონია უშუალოდ ჩემი უნივერსიტეტელი მასწავლებლებისაგან, რომლებიც თავად მონაწილეობდნენ საპარლამენტო ბატალიებში. შეიძლება ეს ემოციურობა ახლაც ვერ მოცილოს ქართველმა ადამიანმა, მაგრამ თავშეკავება საჭიროა და კიდევ აუცილებელია იმ გამოცდილების გათვალისწინება, რაც ჭკუა-დამჭდარმა ბალტიისპირელმა დეპუტატებმა და სხვა მოღვაწეებმა გამოავლინეს თავიანთ პოლიტიკურ საქმიანობაში და ბრძოლაში. მთლიანად ვერ დავემსგავსებით, რასაკვირველია, — ისინი ჩრდილოეთელები არიან, ჩვენ — სამხრეთელები, მაგრამ ბევრი რამ მათ მოქმედებაში უდაოდ ჭკუის სასწავლებელია.

— ამ რამდენიმე ხნის წინ გურამ ყორანაშვილმა ქართული ეროვნული ხასიათის პრობლემებზე დაწერილ თავის სტატიაში მოიყვანა კონსტანტინე კაპანელის შემდეგი სიტყვები: „თელი უბედურება ქართველი ხალხისა ის არის, რომ ქართველს უფრო ოპოზიციაში ემარჯვება ყოფნა, ვიდრე პოზიციაზე დადგომა“. თქვენ რას იტყვით ამის შესახებ?

— საქართველოში იყო ხალხი, რომელსაც პოზიცია ჰქონდა, და იყვნენ ოპოზიციონერები. ილია ჭავჭავაძეს და ქართველ „თერგდალეულებს“ პოზიცია არ ჰქონდათ? შესანიშნავი პოზიცია ჰქონდათ. მერედა ილია ჭავჭავაძეს ოპოზიციონერები არ ჰყავდა? საზიზღარი და ველური ოპოზიციონერები. სხვათა შორის, კონსტანტინე კაპანელი საინტერესო და ორიგინალური მოღვაწე იყო. ბოლოს ის უნივერსიტეტიდან დაითხოვეს ვითომდა კოსმოპოლიტიზმის გამო — ისე, როგორც მაგალითად, კორნელი კეკელიძე. კონსტანტინე კაპანელი უდაოდ საინტერესო, ფილოსოფიური აზროვნების მქონე პიროვნება იყო, მაგრამ რაც მან თქვა, ეს არაა კანონი, ეს არაა დამახასიათებელი მხოლოდ ქართველებისათვის.

— კიდევ ერთი კითხვა — ქართულ ხასიათზე დღევანდელ მოვლენებთან კავშირში. ზოგჯერ ზედმეტად ატონა ვართ ორიენტირებული ჩვენს გმირულ და დრამატულ წარსულზე და ხომ არ ვნებს ცხოვრებისადმი ასეთი მიდგომა პერსპექტივის, მომავლის ჭკერტას?

— აქაც ილია ჭავჭავაძეს უნდა მივუბრუნდეთ, რომელიც გამოთქვამს აზრს, რომ უწარსულო ადამიანი არის ბოგანო, ე. ი. არაფრის მქმნელი, — თუმცა ამასთან ერთად დიდი ილია ხაზს უსვამს იმას, რომ წარსული უნდა იყოს გაკვეთილი დღევანდელიობისა და ხვალისდელი ჭკერტისა. ილია ჭავჭავაძის ეს შესანიშნავად გამოთქმული აზრი სახელმძღვანელოდ უნდა გაიხადოს ყველამ. განა ჩვენს დღეს არ გვჭირდება, ვიცოდეთ დავით აღმაშენებლის მეტოდეები, გზები და საშუალებები საქართველოს სახელმწიფოებრივი განმტკიცებისა და გაძლიერებისა? ბევრი რამ გამოგვადგება კიდევ. რაც შეეხება წარსულისაკენ მიბრუნებას, ეს შეიქმნება დღევანდელიობის დეფიციტი იყო. დღეს რომ მიიხილ-მოიხედავს ქართველი ადამიანი, დაინახავს — აი ეს ნაჭერი საქართველოსი ჩემი იყო, აღმოსავლეთში რაღაც — ჩემი იყო, სამხრეთში — ასევე, აგერ ხუჭაბის ეკლესია ჩემი იყო და ახლა ვიღაცას რამდენიმე მეტრით საზღვარი გადმოუწყვია და სხვამ წაიღო — ისე, როგორც ალაზანმა რომ ოდნავ იცვალა დინება და ისევ ჩვენს მიწას მოაკლდა... ამიტომ ბუნებრივია, ადამიანი რომ იმ დროისკენ იხედება, როდესაც დიდი და მძლავრი იყო საქართველო. ეს ჩვეულებრივი ნოსტალგიური გრძნობაა თითოეული ჩვენგანისათვის; ავიღოთ სამხრეთ საქართველო — ჭვეუნის ძველი დიდი ნაწილი, სადაც გაჩნდა ქრისტიანობა საქართველოში, სადაც ბრწყინვალე ძეგლებია არქიტექტურის და რაც თურქეთის საზღვრებშია ახლა მოქცეული. იქ ხომ ქართველები ცხოვრობენ ახლაც. ეს ძალაუნებურად გვახსენდება. თორემ წარსულიდან გამომდინარე დღევანდელი ცხოვრების შექანიკური მო-

დღეობა, რასაკვირველია, არ შეიძლება. ის საქართველო აღარ არის, რაც იყო ოდესღაც.

— დღეს ბევრი დავაა ინტელიგენციასა და მის მონაწილეობა-არ მონაწილეობაზე მიმდინარე პროცესებში. რას იტყობით ინტელიგენციის როლზე დღევანდელი საქართველოს ცხოვრებაში.

— თავდაპირველად უნდა გავიმეორო ის, რაც ბევრჯერ თქმულა; ინტელიგენცია და ინტელიგენტობა — განათლება და ევროპული კოსტიუმი არაა. ინტელიგენტი იყო ქართველი გლეხი, რომელსაც არავითარი გარეგნული კავშირი ევროპულ ან რუსულ ცხოვრებასთან არ ჰქონდა, მაგრამ მან იცოდა თავისი საქმე, იყო პატიოსანი და მშრომელი, ჰქონდა სინდისი, არ ითვისებდა სხვის მიერ შექმნილს და თავის სახელსაც უფროთხილდებოდა. სამწუხაროდ, დღეს ინტელიგენტობის დიდი დეფიციტი გვაქვს. სამწუხაროდ მოძალბებულია პროვინციალიზმი, და ამის დათრგუნვა იოლი საქმე არაა... რაც შეეხება იმას, რომ ინტელიგენციის წარმომადგენლები ზოგჯერ პასიურობას ან უპოზიციობას იჩენენ, — ეს არაა გასაკვირი. ჭერ ერთი, არ უნდა დავივიწყოთ ის შიში, რაც ძვალსა და რბილში გაუჭდა ინტელიგენციას, რადგან სწორედ ის იღებდა ყველაზე მეტ დარტყმებს. ინტელიგენციის ფიზიკური გაწყვეტა იყო მთავარი მიზანი მოძალადე პოლიტიკური სისტემისა. 1924 წელს პირველ რიგში დაიღუპა ინტელიგენცია — ისპობოდა ის, ვინც განათლებული, აზრიანი, გამორჩეული იყო. მარტო 1924 რომ ყოფილიყო, გადარჩებოდა ქართველი ინტელიგენცია, მაგრამ რამდენი ასეთი სისხლიანი წელიწადი დაუდგა ჩვენს ერს.. ასაკობრივი მდგომარეობაც გარკვეულად აჩერებს ქართველ ინტელიგენციას; ზოგი ფიქრობს — ესენი ახალგაზრდები არიან, სისხლი უდღულთ, გაივლის დრო და ესენიც ჩვეულებრივ კალაპოტში ჩადგებიან. არადა, მთლად ახალ-

გაზრდებზე საქმის მიწებებაც არ შეიძლება. თუ არის რაიმე გამოცდილება, პოლიტიკური აზრი, ცხოვრებისეული პრაქტიკა, — ყველაა მოვალე გამოიყენოს საერთო საქმისათვის, ახალგაზრდების გზაზე დასაყენებლად. ესაა, ჩემი აზრით, ჩვენი ინტელიგენციის დღევანდელი როლი და დანიშნულება.

— ტოტალიტარული სისტემის პირობებში ძალზე მძიმე მდგომარეობაში ხვდებიან ხელოვნების მოღვაწეები. თქვენი აზრით, რით მოვიდა ქართული ხელოვნება დღევანდელობამდე, რა აქვს ჩვენს შემოქმედ ინტელიგენციას საამაყო და რა — გულდასაწყვეტი?

— საუბედუროდ, ხშირად ხელოვნებას უნდა შეესრულებინა ის, რაც ნაზრძანები ჰქონდა. მაგრამ შინაგანად ამ ნაზრძანებ ხელოვნებაშიც ადამიანი რომ ჩნდება, ადამიანური სევდა რომ გამოსჭვივის, — ეს უკვე დიდი მიღწევაა. და ქართულმა ხელოვნებამ ეს მოახერხა. იყო დრო, როცა, მაგალითად, მწერალს უნდა ელაპარაკა იმის სასარგებლოდ, რაც მის გულს არ ეკარებოდა, მაგრამ ქართველმა მწერალმა მაინც მოახერხა თავისი გულისტკივილის გამომხატველი სიტყვის თქმა. ამ ბოლო ხანებში კი იგი თავისუფლდებოდა ტოტალიტარული აზროვნებისაგან, და მე მჯერა, რომ ქართული ხელოვნება მივა თავის მწვერვალებთან, — ეროვნულ, მაგრამ ზოგად ადამიანურ, ზოგად საკაცობრიო მასშტაბებს მიადწევს.

— თქვენ რომ ერთპიროვნული კანონმდებელი იყოთ, პირველ რიგში რა პრობლემების გადაჭრას დაისახავდით მიზნად?

— მე რომ კანონმდებელი ვიყო, უპირველესად ვეცდებოდი გამენთავისუფლებინა ადამიანის სული ყოველგვარი შედღაწოლისაგან. ადამიანის შეგნება უნდა იყოს თავისუფალი — მხოლოდ მაშინ იქნება იგი შემოქმედი. ნამდვი-

მხატვრული დროის კატეგორია და მოდერნისტული ქანდაკება

(სტრუქტურულ-სისტემური ანალიზის ცდა)

დავით ანდრიაძე

მოდერნისტული ქანდაკების ყოველი პირველხარისხოვანი ნიმუში სპეციფიკური ესთეტიკური ინფორმაციის მატარებელი ფენომენია. ეს ხელოვნება თავის შინაგან ბუნებას, არსსა და მოწოდებას საკმაოდ სრულად ავლენს საკუთრივ ინფორმაციის თეორიისა და სემიოტიკის კონტექსტში. ამ

კონცეფციების შუქზე, რაც უფრო ნაკლებად ბაძავს მხატვრული ფორმა თავის ემპირიულ „არქეტიპს“, მით უფრო მეტი ესთეტიკური ინფორმაციის შემცველია.

მოდერნისტული ნაწარმოები, როგორც წესი, კონკრეტულად არაფერს

ლი შემოქმედება ხომ მხოლოდ თავისუფალი აზრის შედეგი შეიძლება იყოს. კანონმდებელი რომ ვიყო, იმასაც ვეცდებოდი, რომ ადამიანი არ იყოს ყოველდღიურად დაკავებული ერთი და იგივე მოსაწყენი და მომადუნებელი ფიქრებით. ადამიანს საშუალება უნდა ჰქონდეს შემოქმედებითი ფიქრისათვის, აზრისათვის, ძიებისათვის. ადამიანური ცხოვრებისათვის პირობების შექმნა — უდიდესი რამაა, და სწორედ

ამას მივაქცევდი ყველაზე მეტ ყურადღებას. ასე რომ — ადამიანი და ისევ ადამიანი.

ბოლოს, მე მინდა ვუსურვო თქვენს ხანტერებს და შინაარსიან ეურნალს მუდამ ყოფილიყოს ყველა პრობლემის გამომხატველი და ამრეკლავი, რაც ქართველ ადამიანს აწუხებს და მტკივნეულად დგას თითოეული ჩვენგანის წინაშე.

გამოხატავს. ამდენად, მისი ესთეტიკური შინაარსიც მაქსიმალურად განზოგადებულია და ფორმის სემანტიკურ პლანში ვლინდება. ფორმის სემანტიკის გასაგებად კი საჭიროა მისი აღმნიშვნელი ერთეულების, ანუ ესთეტიკური ნიშნების სისტემის აგება.

ზემოთ ვთქვე: მოდერნისტული ქანდაკება კონკრეტულად არაფერს გამოხატავს-მეთქი. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი აზრსაა მოკლებული. ის ფაქტი, რომ იგი ნიშნებით ოპერირებს, უკვე მისი საზრისიანობის დასტურია. დინა დრეიფუსი საგანგებოდ შენიშნავს, რომ ნიშანი იმიტომაცაა ნიშანი, რომ მას გააჩნია თვისება, თავისი გრძნობადი და მატერიალური თვისებების ელიმინირებისა აზრისათვის, რომელზედაც მიგვიითებს.¹

მოდერნისტულ ნაწარმოებს თავისი ავტონომიური ყოფიერება აქვს დროსა და სივრცეში, იგი დამოუკიდებელი ონტოლოგიური სტატუსის მქონე საგანია. ეს უკანასკნელი ნიშანსაც შეიცავს და მნიშვნელობასაც, — ამიტომ ვუწოდებთ მას ნიშნისმატარებელს.

მოდერნისტული ქანდაკების მნიშვნელობა განისაზღვრება მისი მიმართებით საგანთან, რომელიც ნიშნითაა ჩანაცვლებული. ეს უკვე ნიშნური სიტუაციის, ანუ სემიოზისის (ტერმინი ჩარლზ მორისს ეკუთვნის) სემანტიკური ასპექტია. ის ვიზუალური ნიშნები, რომლებითაც ოპერირებს მოდერნისტი მოქანდაკე, არა მხოლოდ ცალკეულ საგნებს, ამ საგანთა კლასებსაც აღნიშნავენ. სემიოტიკური ტერმინებით რომ ვთქვათ, ისინი შეიცავენ დენოტატებსაც და დესიგნატებსაც.

მოდერნისტული ქანდაკების, როგორც ესთეტიკური საგნის, მხატვრული ენა თავიდან ბოლომდე პირობითია. მართალია, პირობითი საერთოდაა ხელოვნების ენა, მაგრამ მოდერნიზმის ენის პირობითობა აბსოლუტურია. ამ-

გვარ მხატვრობაში პირობითობის დონა მაქსიმალური ესთეტიკური ინტორმაციის გადაცემის მიზნითაა განზოგადებული. იგი რეკივიენტს გამუდმებით უნერგავს ემოციურ აზრს, ანუ შეახსენებს, რომ მის წინაშეა არა თვით ცხოვრება, არა რეალური ესთეტიკური ცდა, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მისი ნიშნური პრეზენტაცია.

XX საუკუნის კულტუროლოგიურ კალენდარზე საგანგებოდ მოინიშნადრო, როცა მსგავს საგნობრივ ფორმათა სიმრავლემ გადააქარბა თავად საგანთა რიცხვს. დღის წესრიგში დადგა ამოცანა — ამ საგანთა განსასხვავებლად მომხდარიყო ერთი მხრივ, მათი გამაერთიანებელი ნიშნების კლასიფიკაცია, მეორე მხრივ კი—ამ საგანთა მიმეტური მახასიათებლების „გაუცხოება“ და ამ გზით, დადგენა იმ უნივერსალური ორგანული ფორმებისა, რომელთა საფუძველზე იგივედებოდა საგანთა ერთი კლასი მეორესთან.

ეს სააზროვნო სიტუაცია დაედო საფუძვლად ე. წ. „ორგანული სკოლის“ ესთეტიკას, რომელიც „ვიტალიზმის“ სახელითაა ცნობილი. ამ სკოლას წარმოადგენს ჩვენი დროის სამი დიდი მოქანდაკე: კონსტანტინე ბრანკუსი (ბრინკუსი), ჰენრი მური და ჰანს არპი. ამ სკოლამ უნივერსალურ ორგანულ ფორმათა ჰარმონია გამოაცხადა ქანდაკების სუბსტანციად. ძირეულად გადაამუშავა რა ამ უძველესი ხელოვნების ენა, „ორგანულმა სკოლამ“ დაწერა ახალი ესთეტიკურ-კომუნიკაციური სისტემა. ეს ევოლუციური (და არა, უბრალოდ, პროგრესული) მოვლენა ინერციით დღესაც მიიჩნევა ადამიანური ცივილიზაციის, საზოგადოებრივი პრაქტიკისა და თვით ხელოვნების გენეზისის უარყოფად. ამის მიზეზი ვილჰელმ ვორინგერის სიტყვებითაც შეიძლება ავხსნათ: „ორგანული ჰარმონია ნაკლებად მისაღებია საზოგადოებისათვის, რომელიც სწორედ „არაორგანულ ბაზისს“ ანუ „არაორგანულ შთაგონებას“ ეძებს.“²

ორგანული ფორმები მხატვრის არქიტექტული წარმოდგენების პროდუქტებია, ისინი ყოფიერების უნივერსალურ, მარადიულ საწყისს ავლენენ და საგანთა დრო-სივრცეში, ანუ „ქრონოტოპში“, მათი არსებობის საიდუმლოს გვიმქვანებენ.

მაქს ბენზე ესთეტიკურ პროცესს ესთეტიკური დაუჭერებლობის ცნებით ახასიათებს. მოდერნისტული მხატვრობის მიზანი, შეიძლება ითქვას, იდეა-ფიქსი, სწორედ ესაა — რაც შეიძლება მოულოდნელი, დაუჭერებელი სახე ჰქონდეს ნაწარმოებს. ეს თვისება განსაზღვრავს მხატვრული ფორმის ესთეტიკურ კოეფიციენტს. ფიზიკური დამაჭერებლობიდან ესთეტიკურ დაუჭერებლობამდე — აი, ნაფიც მოდერნისტთა ჩანაფიქრის რეალიზაციის პროცესი.

სწორედ ჩანაფიქრის რეალიზაციაა მოდერნისტული ხელოვნების ნიმუშთა თხზვის, როგორც ესთეტიკური პროცესის ქვაკუთხედი. ამ ასპექტში მოდერნიზმის ესთეტიკური პრაქტიკა უნდა განვიხილოთ, როგორც იმპერსონალური ქმედება. მხატვრული შემოქმედების იმპერსონალური ბუნების აქცენტირება კი XX საუკუნის ესთეტიკური და მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თვისებაა. ამ მხრივ პოლ ვალერის დასახელებაც კმარა.

მოდერნისტული ქანდაკების ესთეტიკა ანტიმიმეტური, ანტიარისტოტელური ესთეტიკაა. მას საფუძვლად უდევს არამიმეტური ნიშანთა სისტემა. ამგვარ ნიშნებს კი არსებითი ფუნქცია აკისრია ორგანულ ფორმათა კონსტრუირების პროცესში, რაც არ უნდა გავაიგივოთ კონსტრუქტივიზმთან. ეს სულ სხვა „ენაა“.

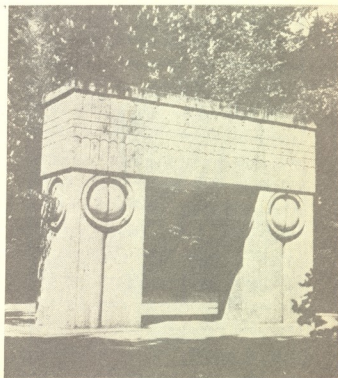
კულტურის ფილოსოფიის კონტექსტში მოვლენილმა ე. წ. ენობრივი ცნობიერების დეცენტრალიზაციის (მ. ბახტინის გამოთქმამ) პროცესმა სახვით ხელოვნებაში მოდერნიზმის არხით გაქონა და ვიზუალურ-ენობრივი ცნობიერების დეცენტრალიზაციის სახით მო-

გვევლინა. საგნები განიძარცვენ საზრისისაგან და აშკარად გამოჩნდა მათი სემიოლოგიური აღნაგობა. ზველანაძე დაისვა საკითხი ქანდაკების კულტურული ანტითეზის — სხეულებრივ-სულიერის გადასალახავად, რომელმაც თავის მხრივ, „დროით-ზედროითის“ ფუნდამენტური ანტინომიაც გამოიხმო. შეიკრა ესთეტიკურ ამოცანათა კომპლექსი და დაისვა ამოცანა — დადგენილყო ესთეტიკური ნიშნების ფუნქციობა.

ამგვარ სააზროვნო სიტუაციაში დენოტატი თვით ქანდაკებაა. ეს არის გადამწყვეტი გაბრძოლება საუკუნეთა წიაღში დანთქმული საგნობრივი ხელოვნების მეტაენის ძირებში ჩაბრუნებისათვის. შეგნებამ იმისა თუ «Как непомерна разница меж именем и вещью» (ბ. პასტერნაკი) წარმოშვა აუცილებლობა, საგანსა და მის ნიშანს შორის შეკრულიყო უნივერსალური წრედი. მეტაფორულად თუ ვიტყვი, სივრცის ხელოვნების არსი ხომ ისაა — „შეისუნთქოს“ დრო-სივრცე და საგნობრივ ფორმებად გარდასახული „ამოისუნთქოს“ იგი. უნდა ითქვას, რომ ქანდაკების ორგანიზმი დეკორატიული, კერძოდ კერამიკის ხელოვნების

კ. ბრანკუსი

ამბორის კოშკარი





ქ. ბრანკუსი

ამბორი

„ანატომიასთან“ შედარებით უძლებს ამგვარ პლასტიკურ „სუნთქვას“.

რა ფუნქცია აკისრია არამიმეტურ ნიშანს და რა მიმართებაშია იგი მიმეტურ ნიშანთან? პირველყოფლისა იგი მოწოდებულია, გააფართოვოს სახვით მნიშვნელობათა ინტერვალი. მიმეტური ნიშნის ფუნქცია კი ისაა, რომ ეს ინტერვალი იმ დონეზე დასაზღვროს, რომ შენარჩუნებულ იქნეს სახვითი ნიშანი, ანუ ფორმის ემპირიულ და მხატვრულ მახასიათებელთა მიმართების მაქსიმალურად აღმავალი წერტილი. „ჭეშმარიტი მხატვარი არ წყვეტს ძიებებს მანამ, სანამ არ შექმნის მნიშვნელობათა იმგვარ ინტერვალს, რომელიც შესაძლებელს გახდის ყოფიერების რეალობაში კომპლექსურ ჩაღრმავებას... სწორედ ამაშია ძირითადი მიზეზი, თუ რატომ განალაგებენ მხატვრები თავიანთ შექმნილ სახვით ნიშნებს მათი დასრულებული ფორმით, ამა თუ იმ წერტილით „მსგავსება-განსხვავების ღერძზე“.³ არსებითად, სწორედ ამ ღერძზე იგება მოდერნისტული ქანდაკების სუპერნიშანთა სისტე-

მა. ამ სუპერნიშანთა სისტემას განყარება სკულპტურული ყოფიერების ტიპი, რომელმაც XX საუკუნის შემდეგითი ხელოვნების პიედესტალებზე ისეთი ძეგლები აღმართა, როგორცაა ბრანკუსის „დუმბილის მაგიდა“, ჰენრი მურის „მეფე და დედოფალი“ თუ ოსიპ ცადკინის „დანგრეული როტერდამი“.

* * *

მხატვარი — ამბობს თომას მანი — მოგვითხრობს დროს, ანუ წარმოგვიდგენს დროს. ეს უკანასკნელი სახვით ხელოვნებაში, სახელდობრ ქანდაკებაში, გვეძლევა საგნობრივად განცდილი ობიექტის ფორმაში — მატერიალურ კონსტრუქციაში, რომელიც ამასთანავე გვევლინება ნიშანთა იმ სისტემის სიგნალურ ბაზად, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს კომუნიკაციური კავშირი მხატვარსა და მის აუდიტორიას შორის.⁴ ეს კომუნიკაცია დროში მიმდინარეობს და ნაწარმოების დროის სტრუქტურაში აისახება. დროის გამოხატვა აკისრია ფორმათა შინაგანი დინამიკის საწყისს. შინაგანი დინამიკის ცნება ქანდაკებაში ამ ხელოვნების სტატიკურ სივრცულ ფორმასა და ამ ფორმის დროში აღქმას შორის არსებული ანტინომიის გამართლების მიზნითაა განპირობებული. რომელ ანტინომიაზეა საუბარი?

ა) ქანდაკების ენა დაკავშირებულია დროის პროგრესირებად გაგებასთან. მის ნიშნისმატარებელ მატერიალურობას განსაზღვრავს მოძრაობა ანუ ობიექტირება სკულპტურული და არა პლასტიკური ერთეულებით. რა განსხვავებაა სკულპტურასა და პლასტიკას შორის?

პლასტიკა სკულპტურის ანტითეზაა. იგი გულისხმობს საკუთრივ ძერწვას ანუ გამოხატავს მასალაზე შეხების ტაქტილურ საწყისს. რაც შეეხება სკულპტურას, ტექნიკურად იგი მიმართავს საკუთრივ გამო-ქანდაკებას ანუ მასალასთან აქტიურ, მოძრავ დამოკი-

დებულებას.⁵ აქედან იღებს სათავეს ქანდაკების ორი მხატვრული სისტემა, რაც ხელოვნების ისტორიაში ანტიკური და ქრისტიანული ქანდაკების, გოთური ხელოვნებისა და იტალიური რენესანსის, მაიოლისა და როდენის, არპისა და მურის მეთოდებში ვლინდება. ამ პარადიგმის რუსული ვარიანტია მატვევისა და გოლუბკინას ხელოვნება, ქართული ვარიანტი კი — ნ. კანდელაკისა და ი. ნიკოლაძის შემოქმედება.

ბ) ხსენებული ანტინომია არაა სწორხაზოვანი. იგი არც ამ სისტემათა პოლისტილისტური ურთიერთჩანაცვლების მომენტს გამორიცხავს. მოცულობათა ტექტონიკური აგების სკულპტურული პრინციპი არააშვიათად ითავსებს ე. წ. ფერწერულ-პლასტიკურ მეთოდსაც.

ამდენად, დროში სტრუქტურირებადი ტექტონიკურობა ქანდაკების თანდაყოლილი ენობრივი ფორმაა და არა ზედაპირულად გაგებული „შინაგანი დინამიკის“ ცნება.

გ) მოქანდაკის შემოქმედებით პროცესში სუბესტიურობის ხარისხი სხეულებრივ ფუნქციად გვევლინება, ვიდრე ინდივიდი რაციონალურ საწყისთან გაშუალებით არ აზიდავს მას მხატვრული შემეცნების მეტადონეზე.

დ) ქანდაკების „ენა“ და მისი „სამეტყველო“ აპარატი სივრცის ამოძრავების ფიზიოლოგიური ნებელობითაა განსაზღვრული. იგი დრო-სივრცის მოძრავ ასახვასაც ესწრაფვის და მის ნიშნურ მარკირებასაც.

რომელ ნიშნებზეა საუბარი?
დავიწყოთ ნიშან-ინდექსით. იგი აღსანიშნთან სრულ ილუზიურ თანყოფნას გულისხმობს. მოდერნისტული ქანდაკება უარყოფს მას და მის ნაცვლად ნიშან-სიმბოლო შემოაქვს. კავშირი აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის იმანენტური ასოციაციის დონეზე მყარდება. ამ შემთხვევაში ნიშანი ინდექსიცა და ნიშან-სიმბოლოც ობიექტთან ასოციაციურ (პირველნი — ბუნებრივ, მეორენი — ხელოვნურ) კავშირ-

ში არიან. რაც შეეხება იკონიკურ ნიშანს, იგი არც მეტი და არც ნაკლებია საგანთან სრული იგივეობის გამოხატველი და არათუ ანტიმიმეტურობის ტურ მხატვრობაშიც მიუღებელია“.⁶

საერთოდ, ამა თუ იმ ნიშნისადმი მიდრეკილებას განსაზღვრავს არა აღმნიშვნელის ნატურალისტური და აბსტრაქტული პლანი, არამედ მისი იერარქიული წყობა. ამ გაგებით ქანდაკების ნებისმიერი ნიმუში ნიშნურია აღმნიშვნელების იერარქიულ დონეზე და პირობითია იმ ხარისხით, რა ხარისხითაც გამოხატავს მისი ბუნება ობიექტთან მსგავსებას. ასეთი ნიშანი იკონიკური სიმბოლოა.

იკონიკურ სიმბოლოს მოდერნისტულ პლასტიკურ ფორმათა ნიშნურ სიტუაციაში განმსაზღვრელი ფუნქცია აქოსრია. იკონიკური სიმბოლოებია ჰენრი მურისა და ჰანს არპის კომპოზიციები.

სახვითი ნიშნის დინამიკის სხვა ეტაპია დაფიქსირებული ალეგორიაში. ალეგორია ტიპური სიტუაციური ნიშანია.⁷ იგი, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს რეალური ცხოვრებისეული სიტუაციით ნაკარნახევ ემოციურ აზრს

კ. ბრანკუსი

პორტრეტი



და როგორც მიმეტური რემინისცენციით. ისე იმანენტური ელემენტებით (მასალა, ფაქტურა და ა. შ.) აგებს პლასტიკურ სახეს. ალგორითმა ოსიპ ცადკინის „დანგრეული როტერდამი“.

დაბოლოს, ერთი იპოსტასიც მოდერნისტული ქანდაკებისა — ემოციონალური ნიშანი. იგი საგნობრივ სინამდვილესთან კონტაქტის გააქტიურებას მიმართავს და მის საფუძველზეც ახდენს ემოციურ განცდათა მხატვრულ ფორმირებას. ემოციური განცდა ცხოვრებისეულ სიტუაციაში აღმოცენებული განცდისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი ონტოლოგიური ბუნებისაა და თავისუფალია ყოფით სიტუაციათა ემპირიზმისაგან. ამ შემთხვევაში რეციპიენტი კი არ განიცდის, ონტოლოგიურად მოქმედი განცდის პირისპირ იმყოფება. ემოციურ-ღირებულებით ნიშნებზეა აგებული კ. ბრანკუსის „დუმისლის მაგიდა“ და „ამბორის კიშკარი“. ისინი გულისხმობენ კომუნიკაციის იმგვარ პირობას, როცა სივრცობრივი კომპოზიცია უშუალოდ არ გვთავაზობს კონკრეტულ განცდათა სპექტრს, იგი

ამ განცდათა პროვოცირებას ახდენს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი მოქვიწოდებს, გავუცხოვდეთ ემპირიული განცდისაგან, ანუ განცდა განვიცადოთ. „დუმისლის მაგიდა“ და „ამბორის კიშკარი“ იმპერსონალურ დროში ჩაღრმავებისაკენ გვიბიძგებს, სინკრეტიზებული ფორმით გვაზიარებს მარადისობას, სივრცობრივ ფორმულამდე დაყვანილი მონოლითური (და არა გიგანტური) ფორმების არქეტეიპულობით, ისტორიული დროის იგნორირებით დროის მითოლოგიურ არსებასთან გვაბრუნებს. როგორც მარტინ ჰაიდეგერი იტყვის, „ამგვარ პირობებში შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებს ისე ხედავს ანთროპოლოგიური ადამიანი, როგორც ემპირიული ცნობიერება სჭვრეტს ტრანსცენდენტური ცნობიერების ნაქმობას“.⁸

თუ კვლავ მეტაფორულად გამოვხატავთ სათქმელს, შეიძლება ითქვას, რომ ჰენრი მურის შემოქმედებაში პლასტიკურად შეესხა ხორცი „მშობიარე დროს“, როგორც ყოფიერების კრიზისული სიტუაციის გამომხატველ ფილო-

3. მური

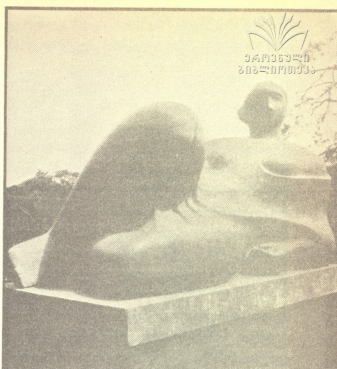
ფელა და შვილი



სოფემას. მურის კომპოზიციებში დაფიქსირებულია ის სააზროვნო სიტუაცია, როცა ადამიანი როგორღაც თავისუფლდება ყოფიერების ცნობიერი, რაციონალური ძალისხმევისაგან და შეუძლია თავისუფლად, დამსუბუქებული სხეულით დატკეპს კოსმიური მთლიანობით.⁹ ეს კომპოზიციები ე. წ. მცირე დროსთან კავშირში ამჟღავნებენ ისტორიულ ფორმას, „დიდ დროსთან“ კი მათ აკავშირებთ „მშობიარე დროის“ ფილოსოფიური და მითოლოგიური პლანი.

ჰენრი მურის რიგ კომპოზიციებში საგრძნობია „დიდი ფორმის“ მიერ „მცირე ფორმების“ შთანთქმის მოტივი, რომელიც, ჩვენი აზრით, ინტერპრეტირებული უნდა იქნეს, როგორც დროის მითოლოგიური პრობლემის მხატვრული ტრანსკრიფცია. „დიდი ფორმა“ აქ შეიძლება გავიაზროთ, როგორც კრონოსი, „მცირე ფორმა“ კი როგორც მისი შვილი (ან „შვილები“) ანტიკური მითოლოგიის მიხედვით კრონოსმა შთანთქა თავისი ყველა შვილი. ეს იყო დანაშაული, მაგრამ არის ერთი საპატიო მიზეზი, რომელმაც დროის ღვთაება შეიძლება გაამართლოს ჩვენს თვალში. კერძოდ ის, რომ ამგვარი საქციელით იგი გვაძლევს დროის დინამიკურ კონცეფციას, როგორც ობიექტების დაბადებისა და განადგურების უნივერსალური პროცესის პირველ გააზრებას.¹⁰

მური დაჟინებით მიმართავს დედისა და შვილის მოტივს. მურისეული დედა იდეალიზებული სახეა. ჰერბერტ რიდი შემთხვევით არ შენიშნავს მასში „დიდი დედის“ არქეტიპულ ნიშნებს. რაც შეეხება ბავშვს, იგი გენეტიურობისა და სიცოცხლის გაგრძელების სიმბოლოა, ყოველ შემდგომ გენერაციაში, რომ ახლდება. ამ მხრივ, ინგლისელი მოქანდაკე თავისებურად აგრძელებს არა მხოლოდ ქრისტიანული, არამედ სხვა რელიგიების იკონოგრაფიულ

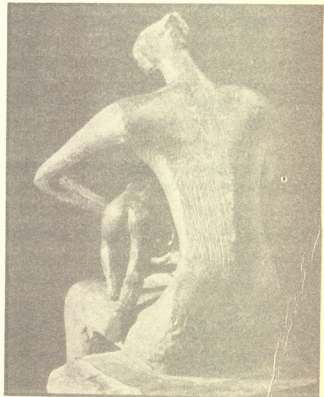


3. მური მწოლიარე

ტრადიციას, რომლის თანახმადაც „დიდი დედა“ ღვთის დედაა, ბავშვი კი — ინკარნირებული ღმერთი.¹¹

ახალი დროის ქანდაკება, განსხვავებით კლასიკურისაგან, დროში მიმდინა-

3. მური დედა და შვილი



რე მოტორული სენსორიკის გაცილებით ფართო ამპლიტუდას ფლობს. ეს თვისობრივი სხვაობა საგრძნობია არა მხოლოდ მიმეტურ-ანტიმიმეტური ქანდაკების ანტინომიაში, არამედ XX საუკუნის ისეთი ოსტატების შედარების დროსაც, როგორც არიან მური და არპი, ცადკინი და ლიფშიცი, მაიოლი და მილესი, მარინი და ჯაკომეტი, თითოეული მათგანი თავის შემოქმედებაში მოდიფიცირებული სახით ავლენს დროისა და სივრცის გათიშვის სიტუაციას. თანამედროვე სივრცის ხელოვნებაში მოცულობით ფორმას სულ უფრო აგრესიულად მსჭვალავს სივრცე. ეს მით უფრო ნიშანდობლივია დღეს, ტოტალური გაუფასურების ეპოქაში, როცა ადამიანი ემოჯნება პიროვნებას, საგანი — მოცულობას, სივრცე — პერსპექტივას, დრო — მარადისობას.

მოდერნისტულ ქანდაკებაში სკულპტურული თუ პლასტიკური მასა სივრცულ მასაში ითქვიფება, კარგავს სამგანზომილებიანობის ხარისხს, მის ნაცვლად კი იძენს მეოთხე განზომილებას — დროს.¹² სივრცეც კარგავს პირვანდელ სტატუსს. უპერსპექტივო და უორიენტირო სივრცე ნთქავს საგანს, ართმევს კონსტრუქციულ ლოგიკას, მატერიალური სამყაროს მოცულობით მოდელს ცვლის სიბრტყობრივი მოდელი.¹³ განა შემთხვევით გადის სივრცე ასე აქტიურად მის ვან დერ როესა და ლე კორბუზიეს არქიტექტურულ მოცულობებში, მურისა და ცადკინის, არპისა და არხიპენკოს სკულპტურულ-პლასტიკურ კომპოზიციებში.

არხიპენკო ვახსენებთ და ბარემ ისიც გავიხსენოთ, რომ პირველმა სწორედ მან მიმართა ჰაეროვანი მოცულობის მოდელირების ხერხს და მას „კონტრფორმა“ უწოდა. ამ მხრივ, მან უკიდურესობამდე მიიყვანა როდენის მიერ დაწყებული ტენდენცია პლასტიკურ მოცულობაში სივრცის დანერგვისა. ეს ტენდენცია ფორმის დემატერიალიზაციაში გამოიხატება და სათავეს უდებს პლასტიკური საგნის ახალ გა-

გებას, საიდანაც ერთი ნაბიჯია ფორმის სიბრტყობრივ ინტერპრეტაციამდე. ყოველივე ეს თეორიულად შეუძლებელია გაბოსა და პევეზნერის „რეალისტურ მანიფესტში“. ისინი წერდნენ: „ჩვენ უკუვაგდებთ მოცულობას, როგორც სივრცის სახვით ფორმას. სივრცის გაზომვა მოცულობებით ისევე შეუძლებელია, როგორც სითხის ზომვა არშინებით. შეხედეთ ჩვენს რეალურ სივრცეს, განა ის ერთი მთლიანი სიღრმე არ არის“¹⁴ ამ დროს ქანდაკება სივრცის რეზერვუარად, დროის სივრცული საზღვრების „ჩარჩოდ“ გვევლინება, „ჩარჩოდ“, რომლის მიღმაც ე. წ. გამოსახულების რეგულარული ველი ილანდება.

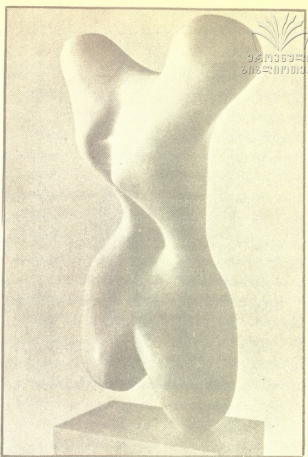
ანტიმიმეტური ქანდაკების მხატვრული პრაქტიკა ადასტურებს, რომ სემიოტიკურ პლანში ის ემყარება დენოტატურ და სიგნიფიკატურ წყვილებს. დენოტატი ობიექტური სამყაროს საგნობრივ წყობას ავლენს, სიგნიფიკატი კი ემპირიულ ცდაში მოცემულ საგანს ცნებით აღნიშნავს. დენოტატი გვიქმნის წარმოდგენას საგანსა და მის მასალაზე, საგანსა და მის ფუნქციაზე და ა. შ. სიგნიფიკატი კი აგებს ამ საგნის ფუნქციური მიმართებების სისტემას ყოფიერებაში. აქედან გამომდინარე, თუ მიმეტური ქანდაკება „საკუთარი სახელით“ აღნიშნავს საგანს, ე. ი. აქცენტს მის ინდივიდობაზე აკეთებს, ანტიმიმეტური, კერძოდ მოდერნისტული ქანდაკება „საზოგადო სახელით“, მეტასახელით აღნიშნავს ამ საგანს.

ქანდაკების „ქრონოტოპზე“ მსჯელობისას გასათვალისწინებელია ის პრინციპული როლი. რომელიც ენიჭება სკულპტურული „ტექსტის“ საზღვრებს სივრცეში.

თანამედროვე ქანდაკებამ გაიხსენა ძველ ხელოვნებაში სივრცის სახვითი ათვისების პრინციპი — დაუსრულებლობა, და მასათა ტექტონიკური წყობით იგი სპონტანური ჩარჩოს გაგებას

დაუკავშირა. თუ ერთ შემთხვევაში ეს პრინციპი სკულპტურულ მასალაში გამჭოლი გამოსახულების ველით განისაზღვრება, მეორე შემთხვევაში თვით სკულპტურული ფიგურის სივრცული ორიენტაცია. გარდა ამისა, თუ არქაული „მოქანდაკის“ ნახელავში დაუნაწევრებელი ფაქტურა ნეიტრალური ფონია გამოსახულებისა, თანამედროვე ხელოვნებაში იგი ავტორის მიერ მასალაზე მოქმედების ნიშანია, მისი დროითი ფუნქციონირების ფაქტორი.¹⁵

ქანდაკების „გრამატიკა“ სკულპტურული ორგანიზმის სივრცესა და დროში მოქმედ ექსპრესიულ ფუნქციაზე დამოკიდებული. ისე როგორც სამყაროს მოდელში, აქაც ე. წ. ორმხრივი დაპირისპირების წესი ბატონობს.¹⁶ იგი ზედა და ქვენას, მარჯვენა — მარცხენის და ა. შ. ბინარულობაში გამოიხატება და სკულპტურული სხეულის ქრონოტოპში მოძრაობას ემორჩილება. ამ უნივერსალურ კოდს ეფუძნება კ. ბრანკუსის „დუმილის მაგიდისა“ და „ამბორის კიშკრის“ სემიოლოგიური სტრუქტურა. „დუმილის მაგიდის“ ირ-

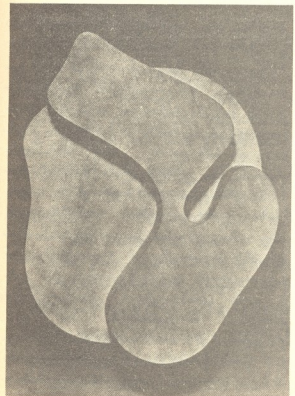


მ. არაბი ტორსა

გვლივ შემომწყრელებული „სკამები“ ემპირიულად იდენტურნი არიან, ექსპრესიულად კი — არაიდენტურნი. სივრცულად ისინი ჰომომორფულნი არიან, ექსპრესიულად კი — იზომორფულნი.

ყოველივე ეს ადამიანის სხეულის იმანენტური აღნაგობითა და სიმძიმის მიმართულებითაცაა ნაკარნახევი და მიწისა და ცის აღქმის გამოცდილებითაც დადასტურებულია.¹⁷ „დუმილის მაგიდაში“ ზედა და ქვედა, „ამბორის კიშკარში“ კი — მარჯვენა და მარცხენა ნახევარსფეროების სივრცული წონა სხვადასხვაა. „დუმილის მაგიდაში“ იზომორფული ნახევარსფეროები სივრცის მიზიდვა-განზიდვის ილუზიას ბადებენ. დიდი სტრუქტურისა და სუბსტრუქტურების — „მაგიდისა“ და „სკამების“ ვარიაციით ავტორი მზის ირგვლივ მოძრავი პლანეტების სიმბოლურ პროექციას იძლევა და მაკრო და მიკროსტრუ-

მ. არაბი ბელიეფი



ქტურების პარმონიული ორგანიზაციით დროის წრებრუნვის დინამიკას გამოხატავს.

მიქელანჯელოს მიეწერება აზრი, რომ ქვეშარიტი ქანდაკება ისაა, რომელიც მთიდან დაგორების შემთხვევაშიც შეინარჩუნებს ფორმას, ან არ დაიმსხვრევა. ჰენრი მურის იდეალია ქანდაკება, რომელიც სივრცეში გადაბრუნების შემდეგაც არ დაკარგავს აბსოლუტურ ფორმას, მისი ოცნებაა, შექმნას ქანდაკება, რომლის დახატვაც შეუძლებელია, ანუ რომლის ყველა რაკურსიც თანაბარი ღირებულებისაა.¹⁸

დავაკვირდეთ: მურის ციკლოპურად ძლიერი ფიგურები ან სხედან ან წამოწოლილი არიან, იგი ვერტიკალურად არასოდეს დგამს ფიგურას და თუ მიმართავს ამგვარ ხერხს, ფეხებზე მოთვლილი ტორსში ჰკრის. აქ ზოგადდება მოქანდაკის საგულისხმო იდეა, კერძოდ ის, რომ ადამიანი სივრცეში ჰორიზონტა-

ლურად უფრო ოპერირებს; ვიდრე ვერტიკალურად, ყოველ შემთხვევაში იგი ჰორიზონტალურ მდგომარეობაში უმჯობესობას, მოსვენებას მიეღობა. ამგვარი მდგომარეობაა მისთვის ორგანული, ბუნებრივი, თუნდაც ადამიანური. სხვაგვარი სივრცული ფუნქციები: დგომა, სიარული, სირბილი, მისთვის ხელოვნურია და მექანიკური. ამგვარ მექანიკურ რიტმებზე აგებს თავის კარკასულ-ფიგურულ კომპოზიციებს ჯაკომეტი. იგი საგანგებოდ მიაინიშნებს გრაფიკულ ნიშნად უტრირებული სივრცული საგნის ვერტიკალურ პროექციას, რითაც კომპოზიციას არა მხოლოდ სივრცეში „წელავს“, არამედ დროშიც აგრძელებს. რაც შეეხება ჯაკომეტის ჰიპერტროფირებული პლასტიკური სამყაროს ონტოლოგიურ საზრისს, იგი უკიდურესი სიმძაფრით გამოხატავს „სამყაროში გადაადებული ადამიანის“ (პაიდევერი) მარტოსულობის დრამას, მის გაუთავებელ წანწალს ყოფიერების გზაზე. ამ ასპექტში იტალიელი მოქანდაკის მხატვრული დრო-სივრცე შეიძლება კლასიფიცირებული იქნეს, როგორც ე. წ. გზის, „დიდი გზის“ ქრონოტოპი.¹⁹

მურის ვერტიკალური კომპოზიციები სკულპტურული სხეულის სივრცული კოორდინირებით ეხმიანებიან არქაულსა და ეგვიპტურ ხელოვნებაში გაბატონებულ პრინციპს, სიგრძის, ჰორიზონტალის პრევალირებაში რომ გამოიხატება. სახელდახელო რეტროსპექციას თუ მივმართავთ, თვალწინ წარმოგვიდგება ბერძნული ქანდაკება სიგრძისა და სიმაღლის, ანუ ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის წონასწორობით, ქრისტიანული ხელოვნება სივრცეში ვერტიკალური ორიენტაციით. შუა საუკუნეები კიდევ უფრო აძლიერებს ქრისტიანული ხელოვნების ამ სტილისტურ თავისებურებას და ვერტიკალს აბსოლუტურ უპირატესობას ანიჭებს. მოინდომებს რა ვერტიკალისა და ჰორიზონტალის ელინური წონასწორობის აღდგენას, აღორძინება სიღრმის კატეგორიასაც მიმარ-

ო. ცაქანი

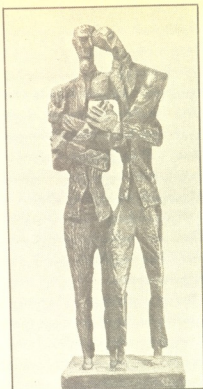
დანგრეული როტერდამი



თავს, სიღრმისა, უსაზღვროებაში რომ იკარგება. იმავე აღორძინებაში, გოთიკის გადმონაშთის სახით შესამჩნევია ვერტიკალის უპირატესობა ჰორიზონტალზე.

ამ შემთხვევაში ყურადსაღები ის მომენტია, რომ ამა თუ იმ ეპოქის ხელოვნება, თავისი სივრცული კოორდინირებით მხატვრული დროის თავისებურ გაგებასაც ამჟღავნებს, ამა თუ იმ კოორდინატებით გამოხატავს რა ფორმას სივრცეში, გამოხატავს დროსაც. ეს არის სივრცული ხატის დროითი ფორმა.

მიმეტური ქანდაკება თავისი სემიოლოგიური აღნაგობით პარადიგმატულია, ანტიმიმეტური ქანდაკება კი — სინტაგმატიკური. ეს იმას ნიშნავს, რომ, მაგალითად, დონატელო, ბაძავს რა გრძობად ცდაში მოცემულ საგანს, მიმართავს ფორმის დეტალიზაციას. მისი პლასტიკური „მეტყველება“ დანაწევრებულია, ამ შემთხვევაში დეტალიზებული ფორმებია ის პარადიგმატული კატეგორიები, სემიოტიკაში მორფემები და სემანტები რომ ეწოდება. ჰანს არბთან პლასტიკურ „მეტყველებას“, როგორც ასეთს, ვერ „მოისმენთ“, მისი ინსტრუმენტი „ენაა“ (გავიხსენოთ ფ. დე სოსიურისეული ანტირომია: „ენა“ და „მეტყველება“). აქედან გამომდინარე, არბი ფორმას ძერწავს არა „მცირე ელემენტებით“ — მორფემებითა და სემანტემებით, არამედ „დიდი ელემენტებით“ — სინტაგმებით. ამიტომაც მისი ქანდაკება სინტაგმატიკური, ზემოთქმული სულაც არ ნიშნავს, რომ მიმეტურ ქანდაკებაში მხოლოდ პარადიგმატული მოდელია გაბატონებული, მიქელანჯელო თავის კომპოზიციებს „მცირე“ და „დიდი ელემენტების“ შეთანხმებით აგებს და იძლევა მასშტაბურ, განზოგადებულ ფორმას. ეს განსაკუთრებით ითქმის მისი შემოქმედების ბოლო პერიოდზე. სადაც იგი მარმარილოს ბლოკს თითქმის ხელუხლებელს ტოვებს და „დიდი ელემენტის“ ფუნქციით შემოაქვს კომპოზიციურ სისტემაში.



ო. ცაღინი ჩემი ვანგოგენი

კლასიკური მიმეტური ქანდაკება პოლიკლემით დაწყებული, მათილით დამთავრებული, იმგვარ სივრცულ ფორმას ეძებს, რომელიც დროში თანმიმდევრულ, სუქცესიურ აღქმას — „წაკითხვას“ თხოულობს.

სკულპტურული ფორმის დანაწევრებით ქანდაკება ფორმის იერარქიული, დისკრეტული ელემენტების თანმიმდევრული „წაკითხვისაკენ“ გვიბიძგებს. ეს პროცესი დროში ზორციელდება, აღქმის დრო კი პირდაპირპროპორციულია ავტორის ანუ შემოქმედების დროისა.

ანტიმიმეტურ ქანდაკებაში სხვა სიტუაციაა. აქ ფორმა მთლიანი სკულპტურული სინტაგმებით „შენდება“. ერთ სივრცულ კადრში ანუ, კინოსემიოტიკური ტერმინით, კადრ-ეპიზოდში ფორმის სხვადასხვა რაკურსია თავმოყრილი, აქედან გამომდინარე, სკულპტურული ორგანიზმი ერთდროულად, სიმულტანურად აღიქმება და საბოლოო ჯამში აყალიბებს ფორმის არაიერარქიულ, არასისტემურ (და არა უსისტე-

მო) სტრუქტურას, რომელიც მომენტალური აღქმის შემთხვევაშიც გადმოგვცემს ესთეტიკურ ინფორმაციას.

ამრიგად, კლასიკური ქანდაკების დროთი კონცეფცია მდგომარეობს ნიშან-ინდექსების თანმიმდევრულ, სუქციესიურ ინტეგრაციაში, მოდერნისტული ქანდაკების მხატვრული დროის არსი კი ნიშან-სიმბოლოების ერთდროულ, სიმულტანურ სინთეზშია.

ეს რაც შეეხება თვით ნაწარმოების სტრუქტურაში ობიექტივირებულ დროს, საკითხის მეორე მხარეა აღმქმელი სუბიექტის დრო.

მიმეტურ ხელოვნებაში გაბატონებული დრო არსებითად სიუჟეტური დროა, იგი მხატვრულ სივრცეში განფენილი საგნების ურთიერთქმედების რეალური დროა, ანტიმიმეტურ ხელოვნებას დრო ჰეგელიანურად ესმის, როგორც არა რეალური რამ, არამედ როგორც აბსტრაქცია. ამ შემთხვევაში, დრო განიხილება, როგორც ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი თვისება. ობიექტის აღქმის პროცესში აქტიურად ერთვება წარმოსახვა, როგორც დროითი ფაქტორი. ეს უკვე მაცურებლის სუბიექტურ დროზე მეტყველებს, როცა საგნის კონსტრუირება არა მხოლოდ მხატვრის, მაცურებლის ცნობიერებაში ხდება.

* * *

XX საუკუნის ევროპულ ქანდაკებაში აშკარად შეიმჩნევა ორი ორიენტაცია: ერთი მათგანი კუბიზმისაკენ მიისწრაფვის (ლიფშიცი, ცადკინი), მეორე კი—მძიმე, დამრგვალებულ ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას (ლორანი, არპი) ამ ორი ტენდენციის მორიგებას ითავენებს ბრანკუსი. იგია ორგანული ფორმების ყველაზე დიდი ოსტატი. კუბიზმმა ქანდაკებაში საბოლოოდ მიანიჭა ვერ იზეიმა გამარჯვება, რისი მიზეზიც ამ ხელოვნების ენაში უნდა ვეძებოთ.

ქანდაკების სივრცული არქეტიპი მრგვალი ფორმაა. ეს უკანასკნელი კი საგნის დროსა და სივრცეში არსე-

ბობის სიმბოლოა. „მრგვალი ქანდაკების“ ცნება არ გულისხმობს ემპირიულ სიმრგვალებს. იგი ერთმანეთსა და მიმართული ორი ნახევარსფეროს სივრცული სუნთქვის, არტიკულაციის ფორმაა. სივრცული აზროვნების ამგვარი გაგებაა გამოვლენილი ბრანკუსის მხატვრულ მეთოდში. მისი სკულპტურული იდეალია სფერული კონსტრუქცია. თუ ამგვარი კონსტრუქცია სამყაროში, კოსმოსში ყველაზე უნივერსალური საგნის — პლანეტის ნიშან-სიმბოლოა, იმავე კონსტრუქციის სივრცეში მოძრაობის პოტენცია — მისი თვისებაა. ასე რომ, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს სივრცული ფორმის არა მხოლოდ ნიშნურ, არამედ თვისობრივ მოდელირებასთანაც. შესაბამისად იაზრებს მოქანდაკე თავისი არქეტიპული ფორმების ზომას. ზომას ქანდაკების ვიზუალური ნიშნების იერარქიაში განსაზღვრული ადგილი უკავია, იგი დენოტატის ექსპრესიული ფუნქციის შესატყვისი უნდა იყოს, არც მურის, არც ბრანკუსის, არც არპისა და არც ჯაკომეტის ქანდაკებები არაა ზომით დიდი, მაგრამ ისინი მასშტაბურნი არიან, თითოეული მათგანის მხატვრული ამოცანაა, რაც შეიძლება სწორედ მოგვაწოდოს სივრცეში პლასტიკურ მასათა იერარქიული განლაგების იდეა. ამისათვის ისინი ხშირად იმეორებენ ერთსა და იმავე იკონიკურ სიმბოლოებს, უსასრულოდ მიმართავენ ექსპერიმენტებს, რათა გაარკვიონ ამა თუ იმ სკულპტურული მასის ვიზუალური წონა, ეძებენ იმგვარ მასას, რომელიც ვიზუალურად გადასწონის სივრცეს და ამით გაამჟღავნებს აბსოლუტური ფორმის თვისებას. (ფერწერაში ყვითელი ლაქის ანალოგიურ თვისებას დაბეჭითებით ამტკიცებდა ხუან გრი).

ანტიმიმეტურ ქანდაკებას მიმეტურობა ესმის არა როგორც ემპირიასთან მსგავსების, უფრო ზუსტად ემპირიის მიბაძვის ფორმა, არამედ როგორც აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის სტრუქტურაში თანაარსებობა, იზომორ-

ფულ საგანთა სინქრონიზაში მათი ჰომო-
მორფული დიაქრონიის არსებობა.

ნილს ბორს ეკუთვნის აზრი, რომ სა-
ბუნებისმეტყველო მეცნიერებანი სწავ-
ლობენ საგნის სიმბოლოს, ჰუმანიტა-
რულნი კი — სიმბოლოს სიმბოლოს.
თუ ამ აზრს სახვითი ზელოვნების, კერ-
ძოდ ქანდაკების ზელოვნებაზეც გან-
ვაზოგადებთ, შეიძლება ამგვარ დასკ-
ვნამდე მივიდეთ: მიმეტური პლასტი-
კური აზროვნება ბუნებისმეტყველთა,
ანტიმიმეტური კი — ჰუმანიტართა
კვალს მისდევს. ეს უკანასკნელი ქმნის
ე. წ. მეორად აღსანიშნთა სისტემას.
აქედან კიდევ ერთი საკითხი: ზელოვ-
ნების ობიექტი ღირებულებათა სამყა-
როა, მხატვრული სახე — ღირებულე-
ბის ნიშანი, სახვითი ზელოვნებები კი
ღირებულებათა მატარებელ ფენომე-
ნებს რეალურ გარემოცვაში გამოხა-
ტავენ.²⁰ ამ შემთხვევაში მოდერნისტუ-
ლი ხატი თავდაა ღირებულება. იგი
მხოლოდ კი არ აღნიშნავს, თავად ქმნის
საგანს, ახალ საგანს.

ანტიმიმეტურობა, როგორც ასეთი,
მხატვრული მიმეზისის ერთ-ერთი
ფორმაა. იგი ბოლომდე ვერ ამბობს უარს
ემპირიის მიბაძვაზე და ეძებს მსგავსე-
ბის ახალ კრიტერიუმს. გარკვეული
გაგებით იგი პოზიტივისტური ზელოვ-
ნებაა. სამაგალითოდ ისევ ცადკინის
„როტერდამს“ მივმართავთ, სადაც ფორ-
მის ექსპრესიული რიტმითაა გამოვ-
ლენილი სულიერი ძაბვაცა და სხეუ-
ლებრივი კონველსიაც, თანაც სინქრო-
ნულად: სულის მოძრაობა სხეულის
მოძრაობაში გადაიზრდება. ამგვარი მე-
ტამორფოზა უშუალოდ პასუხობს მა-
ყურებლის ემოციურ აღქმაში მიმდინ-
არე პროცესებს და დროში წარმარ-
თავს ცნობიერებაში წამოტივტივებუ-
ლი ასოციაციების იკონიკური გაფორ-
მების აქტს.

დრო ანტიკურობამდე ქანდაკებაში
შეიძლება დახასიათებულ იქნას, რო-
გორც ციკლურად განმეორებადი მა-
რადიული მოძრაობა. სიუჟეტურობას

კლასიკური გაგებით (ანტიკური, ბერ-
ძული, ელინისტური, რომაული, ¹⁶⁶⁷
დაკება) აქ ვერ შეხედებით. მოდერნისტუ-
ტული ქანდაკება სწორედ ციკლური,
მითოლოგიური დროის რეკონსტრუი-
რებას მიმართავს. ფორმა უსაზღვრო
სივრცეში დასაწყისისა და დასასრულის
მიუნიშნებლადაა მოცემული.

მოდერნისტული ქანდაკება რაიმე
სიუჟეტურ ინფორმაციას კი არ გად-
მოგვცემს, არამედ თავდაა სამყაროს
ციკლური მარადიულობის სიმბოლო.
პლასტიკური ხატი აქ ნაკლებად ასა-
ხავს ე. წ. ავტორის დროს, იგი მითო-
ლოგიური დროის სივრცულ გარდასახ-
ვას წარმოადგენს. რაც შეეხება აბ-
სტრაქციონისტული ქანდაკების დის-
კრეტულ დროით კონცეფციას, მისი ახ-
სნა ისევ მითის ლოგიკითაა შესაძლე-
ბელი. მითის ტიპოლოგიური სამყარო
ხომ არადისკრეტულია, ხოლო თუ იგი
სადმე იჩენს თავს, ამ სტრუქტურების
არამითოლოგიური ტიპის დისკრეტულ
მეტაენაზე არაადექვატური გადაღების
მაუწყებელია.²¹

ასე რომ, მოდერნისტული ქანდაკე-
ბის, სახელდობრ, „ორგანული სკო-
ლის“ ოსტატები, აღადგენენ სამყაროს
იმგვარ მოდელს, რომლის არსიც ყო-
ფიერების ციკლურ ლოგიკაში ვლინ-
დება, სივრცისა და მოცულობის დრა-
მატული დაპირისპირების მიუხედავად,
მათი ნამუშევრები კოსმიური წესრი-
გის იდეას ქადაგებენ და ეფუძნებიან
დროის მითოლოგიურ კონცეფციას.
ხოლო ეს კონცეფცია არსებითად ზედ-
როულ ყოფიერებას მოასწავებს.

აქ კი ტიპოლოგიური პარალელის მიზ-
ნით მცირე ხნით გვერდზე გადავდეთ
ჩვენი ანალიზის ობიექტი — ანტიმი-
მეტური ქანდაკება და მიმეტური ქან-
დაკების ერთი დიდი ოსტატის მხატვ-
რული მეთოდი გავიხსენოთ. მხედვე-
ლობაში გვყავს არისტიდ მაიოლი, ციკ-
ლურობა, როგორც ქანდაკების ზე-
ლოვნების დროითი პარადიგმა, უდევს
საფუძვლად მის რიგ ნამუშევრებს. მაი-

ოლის შემოქმედება. მისი დიდი „თანამემამულის“, სეზანისა არ იყოს, ერთი შეხედვით თითქოს კლასიკური, მიმეტური ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივ, სამარადეამოდ ნაწრობ, საკუთარ თავში დასრულებულ და კონცენტრირებულ ფორმებს ეფუძნება, მაგრამ იმავდროულად ანტიმიმეტური ხელოვნებისაკენ იკაფავს გზებს და გაბედულად „წმენდს“ ქანდაკების ენას მისთვის უცხო ფერმენტებისაგან. როდენის მიერ დემატერიალიზაციისათვის „განწირულ“ ქანდაკების ხელოვნებას მაიოლი მხოლოდ მატერიალურ სუბსტრატს როდი უბრუნებს, ამ მატერიალურობით ქანდაკების, როგორც სივრცის ხელოვნების დროით ფორმასაც ავლენს. ქანდაკების დრო მას მარადიულ სივრცულ ფორმაში ეგულება, ქანდაკების სივრცეს და დროს იგი ერთ-

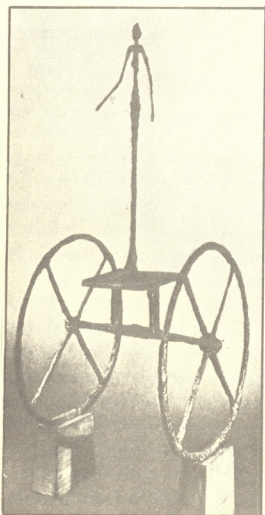
მანეთისაგან კი არ გარიყავს, არ უპირისპირებს ერთურთს, არამედ ერთმანეთით ავსებს. ვეიკრომენტისაგან, ვინც მაიოლის კომპოზიციებში მხოლოდ მატერიას, „ხორცს“ ხედავს. პირიქით, მისი ნამუშევრები ერთგვარად ადასტურებენ ჰეგელის დებულებას, რომლის მიხედვითაც, სივრცე მატერიალურობის ნიშანია, დრო კი — სულიერებისა. ფრანგმა მოქანდაკემ თავისი კომპოზიციების ერთ-ერთ ყველაზე განთქმულ ციკლში პომომორფული ტრანსფორმაციის წესით გაიზარა წელიწადის დროთა წრიული ბუნება. „პომონას“, როგორც მარადიული გაზაფხულის, სკულპტურული ვარიაციებით გამოხატა წელიწადის დროთა ციკლური მითოლოგემა.

ცოტა ხნის წინ სეზანი და მაიოლი შეგადარეთ. როგორც სეზანის მხატვრული მეთოდი დანაწილდა XX საუკუნის ფერწერის ესთეტიკურ და ტექნოლოგიურ კონცეფციებში, მაიოლის მეთოდიც ასევე დაედო საფუძვლად თანამედროვე ქანდაკების, საკუთრივ სკულპტურულ (და არა პლასტიკურ) პრინციპებს. შემთხვევითი არაა, რომ ესთეტიკური თუ სტილური ორიენტაციის მიუხედავად, უახლესი დროის ყველა ანგარიშგასაწევი მოქანდაკე — ტრადიციონალისტიკა და ნოვატორიცი, ფიგურატივისტიკა და ნონფიგურატივისტიკა, მაიოლის მეთოდის გათვალისწინებით მუშაობს. ცხადია, არიან გამონაკლისებიც (მაგალითად, ჯაკომო მანკუ). ეს სხვათა შორის, ახლა კი კვლავ მივუბრუნდეთ ჩვენი საუბრის თემას და დავასრულოთ ზემოთ დროებით შეწყვეტილი მსჯელობა.

მოდერნისტთა დროით კონცეფციას განსაზღვრავს ორიენტაცია ყოფიერების პომო და იზომორფულ პლასტებზე და მათი ინვარიანტული გათამაშება. ამას გარდა, დროის მითოლოგიური სისტემა ხაზობრივი დროითი მოძრაობის პრინციპსაც ითავსებს. აფიქსირებს რა ანომალიებს და არა კანონზომიერე-

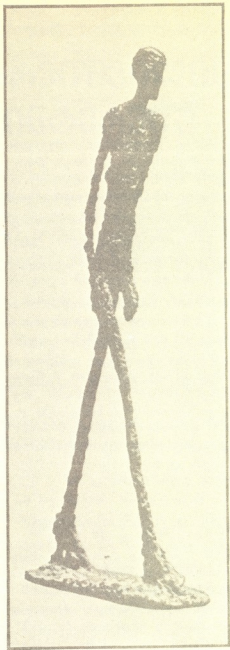
ა. ჯაკომეტი

კომპოზიციკა



ბებს, ამ პრინციპის მხატვრულ მოდელირებას მიმართავს ო. ცადკინი „დანგრეულ როტერდამში“, ამდენად, დროის ორ კონცეფციას — ციკლურსა და ხაზობრივს შორის სხვაობას განსაზღვრავს სახვით ნიშანთა განლაგების წესი, მურისა და ბრანკუსის ნამუშევრების სტრუქტურა ჰომო და იზომორფული მთლიანობის პრინციპზეა აგებული. ცადკინთან კი ჰომო და იზომორფული სტრუქტურების კონფლიქტის პროცესია დაფიქსირებული.

მოდერნისტული ქანდაკების სინტაქსში აშკარად შეინიშნება მოსაზღვრე საგნობრივი ფორმების იმგვარი თანაარსებობა, როცა ერთი ფორმის დასასრული მეორის დასაწყისის მათეზებელია, ერთი ორგანული ფორმა მეორეში, როგორც მის ყალიბში, ჯდება. სივრცეში კონტაქტებელური საგნების ურთიერთმორგებით ყალიბდება უნიტარული სივრცული ხატი, საგანთა კონტაქტის ყოველ წერტილში იწყება და მთავრდება წინამორბედისა და მომდევნოს მსგავსი რგოლი.²² სამაგალითოდ კვლავ მურის განთქმული სკულპტურული მეტამორფოზების ციკლი შეიძლება მოვიხმოთ. დედისა და შვილის თანაარსებადი სხეულები აქ მომიჯნავე ასოციაციის მეტალონზე გამოიხატება, ეს კი მეტრონიაა. რაც შეეხება მეტაფორას, ამ ტროპს მოდერნიზმი ნაკლებად მიმართავს, და ეს ბუნებრივიცაა. მეტრონია მეტაფორის ოპოზიციონერია, მაგრამ არსებობს სხვა ოპოზიციაც: „ბუნება — კულტურა“. ხელოვნება არაქნობიერ-ბუნებრივ და ცნობიერ-კულტურულ დონეებზე ვლინდება. ჭკისა თუ ხის ესთეტიკური ფორმები ბუნებაშიც არსებობს, მაგრამ ისინი კულტურულ-ესთეტიკურ ღირებულებას არ წარმოადგენენ. ეს ფორმები ბუნებრივი ფორმებია, სამა-



ა. ჯადომეტი

შინაველი

გიეროდ, გეომეტრიულ ფორმას ბუნებაში ვერ შეხვდებით — იგი „კულტურული“ ფორმაა. ამ შემთხვევაში ყურადსაღები ის მომენტია, რომ წმინდა ფორმა ქანდაკებაში (და ფერწერაში) მხოლოდ დეკორატიულობით იფარგლება, დეკორატიულობა კი მხატვრული ფორმის ზედაპირული თვისებაა. მოდერნისტული ქანდაკების ესთეტიკურ ღირებულებას მისი მხატვრულად ორგანიზებული „კულტურულობა“ განსაზღვრავს. მოდერნისტულ ქანდაკების, როგორც ესთეტიკური ღი-

რებულების მატარებელი ფენომენის სპეციფიკა კი დამოუკიდებელი ანალიზის თემაა.

შენიშვნები:

1. Жан Митри. Визуальные структуры и семиология фильма. კრ. Структура фильма. М., 1984, გვ. 39.

2. იხ. С. Валериус, Прогрессивная скульптура XX века, М., 1979, გვ. 15.

3. С. Шабоук. Искусство — система — отражение. М., 1976, стр. 87—88.

4. М. Каган. Морфология искусства, Л., 1972, გვ. 271.

5. П. Флоренский, Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. ДИ СССР, 1982, № 1, გვ. 27.

6. სემიოტიკაში რ. პირსის მიერ დამკვიდრებული საბოლოო ფუნქციონირების შექმნის შესახებ მხედველობით და სმენით, ანუ იკონიკურ და კონვენციონალურ სისტემებში იხ. Р. Якобсон. К вопросу о зрительных и слуховых знаках, კრ. Семиотика и искусствоведение, М., 1972, გვ. 83.

7. ს. შაბოუკი, დასახ. წიგნი, გვ. 98.

8. ციტ. ა. ბოკორიშვილი, მხატვრული ნაწარმოების საწყისის შესახებ მ. ჰაიდგერის ონტოლოგიაში, თბ., 1975, გვ. 79.

9. Тармо А. Пасто, Заметки о пространственном опыте в искусстве. კრ. «Семиотика и искусствоведение», გვ. 165.

10. Ю. Б. Молчанов. Четыре концепции времени в философии и физике, М., 1977, стр. 7.

11. Herbert Read. Henry Moore. Mother and Child. Collens in association with UNESCO, стр. 23.

12. დრო ჯერ კიდევ 1912 წელს გამოქვეყნებულ „ტრაქტატში კუბიზმზე“ გამოაცხადეს სა-

ხვითი ხელოვნების მეოთხე იოსტასად (ანალიტიკური კუბიზმის პატრიარქებმა გლოზმა და მეტცენემ. იხ. Глез и Метценж. Искусство. М., 1912.

13. ამ მოვლენას უკვე ს. ვიზნშტეინი და გიიერე აღნიშნავენ. იხ. С. Эйзенштейн, Избранные произведения в шести томах, т. 2, М., 1964, გვ. 205—206.

14. Н. Габо, А. Певзнер, Реалистический манифест, М., 1920.

15. პოპ-არტში კოლაჟურ ელემენტთა გამოყენება ანალოგიური ფუნქციითაა შეპირებული. აქედან მომდინარეობს ჩარჩოს იკონორირების ტენდენცია.

16. ლაპარაკია ე. წ. ლოგარითმული სპირალის სიმბოლოზე, რომელიც ჯერ კიდევ ძველ ჩინურ ბეციერებაში იქნა დაფიქსირებული „ინ“-„იანის“ სახით. იხ. Вяч. Иванов, Чет. и нечет. М., 1973.

17. Р. Дунаев, Пластическая музыка и традиция синтеза искусств. კრ. Традиция в истории культуры, М., 1978, გვ. 248—249.

18. აბსოლუტური სივრცული კოორდინირების წადილითაა აღბეჭდილი მოდერნისტ ფერმწერთა აბსტრაქციონისტული ოპუსები. თვით ისეთი ფიგურატიული ორიენტაციის მხატვარიც კი, როგორც ფერნან ლეჟა. იმგვარი კომპოზიციური სტრუქტურისკენ მიისწრაფვის, სადაც ფერწერული ტილოს თხივე სიბრტყობრივი განზომილება თანაბარ სივრცულ ეფექტს იძლევა.

19. გზის ქრონოტოპის შესახებ რომანში იხ. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Литературно-критические статьи. М., 1986, გვ. 135.

20. კავანი. დას. წიგნი. გვ. 282.

21. Ю. Лотман. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, გვ. 11.

22. М. Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, გვ. 61—63.

ზურაბ ნადარეიშვილის პირველი ინტერვიუ

ჩვენი რუბრიკის სტუმარია ახალგაზრდა კომპოზიტორი **ზურაბ ნადარეიშვილი**, რომელმაც თავი გამოიჩინა ჯერ კიდევ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სწავლის წლებში.

წარმატება მოჰყვა მის პირველ შემოქმედებით ნაბიჯებს. დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ზურაბ ნადარეიშვილის სახით ქართულ მუსიკაში მოვიდა ნიჭიერი ავტორი, მკვეთრი და საინტერესო პიროვნება, რომელიც აყენებს სერიოზულ ამოცანებს და დაჟინებით ეძებს თავის ადგილს.

მოსაწონია ცხოვრების ეს წესი, რომელიც ამ უაღრესად მოკრძალებულმა ახალგაზრდამ აირჩია. იგი მიიღტვის ფართო ცოდნისა და განათლებისკენ, ესწრაფვის მაღალ იდეალებს, ჭეშმარიტ ფასეულობებს.

ყოველივე ეს იგრძნობა წინამდებარე საუბრიდანაც, რომელსაც უძღვება ჟურნალ „ხელოვნების“ მუსიკალური განყოფილების გამგე მანანა ახმეტელი.

როგორ და როდის დაუკავშირდებოდა თქვენი ბედი მუსიკალურ ხელოვნებას?

ეს თავისთავად მოხდა. გახლდით ერთი უბრალო მუსიკისმოყვარული. ვეტანებოდი ყველანაირ მუსიკას. განსაკუთრებით მიტაცებდა ჯაზი. ვუსმენდი კლასიკასაც. მუსიკისადმი განსაკუთრებული ლტოლვა საქართველოს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში ვიგრძენი. ამ დროს დავეუბნოვდი კომპოზიტორებს თეიმურაზ ბაკურაძეს და მიხეილ შულღიაშვილს. ამ შესანიშნავმა მუსიკოსებმა უმალვე ჩამითრიეს თავიანთი ინტერესების სფეროში. მათი ზემოქმედებით მუსიკის სწავლა უფრო ბოლოდან დავიწყვე, ვიდრე თავიდან. თემო ბაკურაძე იმხანად გატაცებული იყო შტოკაუზენის შემოქმედებით. მასთან ერთად მეც ვუსმენდი შტოკაუზენის მუსიკას და რაკი ყური მიჩვეული მქონდა ჯაზს, ამიტომ არ გამჟირებია შტოკაუზენის ნაწარმოებთა მოსმენა. გამოუცდელი აღამიანი შეიძლება მოკვი ჩააგდოს

შტოკაუზენის ავანგარდისტულმა ოპუსებმა. მე არ მომსვლია ასეთი რამ...

ერთი სიტყვით, თქვენ თავიდანვე დაუკავშირდით თანამედროვე მუსიკას...

დიახ, ასე გამოვიდა. მერე ნელ-ნელა ჩემს ცხოვრებაში უფრო აღრინდელი მუსიკაც შემოვიდა...

როდის სცადეთ საკუთარი ძალების მოხიზვა?

პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მესამე კურსის სტუდენტი ვიყავი, როცა გადავწყვიტე გავყოლოდი მუსიკას. ეს არჩევანი განაპირობა თემო ბაკურაძესთან და მიხეილ შულღიაშვილთან ურთიერთობამ. სერიოზულად მოვიკიდე ხელი სწავლას. თემო საერთო კონსულტაციას მიწევდა, უფრო ზოგად მითითებებს მაძლევდა. მიზო კონსერვატორიისათვის მამზადებდა, მუსიკალურ დისციპლინებს მასწავლიდა. არ შემხვედრია ასეთი ფართო ერუდიციისა და გაქანების, ასეთი ენერჯის აღამიანი, როგორც მიხეილ შულღიაშვილია. იგი დღესაც და ღამეს ასწორებს, რათა ცო-

დნა მისცეს თავის მოწაფეებს. მასთან ურთიერთობა დიდად სასარგებლოა. მისი ხელმძღვანელობით ვეუფლებოდი მუსიკალურ ანბანს, ტექნოლოგიურ სამზარეულოს, ვიძინდი პროფესიულ ჩვენებს მუსიკის თეორიაში, სოლფეჯიოში, ჰარმონიაში, პოლიფონიაში...

მართლაც, ბევრი რამ შეიძლება ითქვას მიხეილ შულღიაშვილის პედაგოგიურ ტალანტზე, მის მიერ დამუშავებულ მუსიკალური აღზრდის კომპლექსურ სისტემაზე, რომელიც არაჩვეულებრივად ეფექტიანია. ხაინტერესოა, საკუთრივ თქვენთან როგორ წარმართავდა მეცადინეობის პროცესს?

ბევრს ვმუშაობდით მუსიკალური მასალის ორგანიზაციასა და განვითარებაზე. თავდაპირველად. ვაკვეთილებზე მიმქონდა ჩემს მიერ შედგენილი ოთხტაქტიანი სავარჯიშოები. მიხეილ შულღიაშვილი ფორტეპიანოზე მაჩვენებდა ამ „მასალის“ განვითარების ნაირ-ნაირ ვარიანტებს, სხვადასხვაგვარ კომბინაციებს. უკრავდა სხვადასხვა სტილსა და ხასიათში... იგივეს მოითხოვდა ჩვენგანაც. შემდეგ ვაკვეთილზე უკვე საკუთარი ვარიანტები მოგვქონდა. გადავარდნილი ვიყავით თანამედროვე მუსიკაში. ვმოღერნისტობდით. ახალ სისტემებს ვეცნობოდით. დასაწყისში მიზო არ მოითხოვდა ჩვენგან დასრულებული, ყოველმხრივ გამართული ნაწარმოების წერას, თუმცა უნდა დაგვეცვა მასალის დამუშავების ისეთი ფაზები, როგორცაა დაწყება, განვითარება, დასასრული... მასალის ხარისხს, მის ღირებულებას ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა. ჩვენს წინაშე არ იდგა შემოქმედებითი ამოცანები...

მრავლობით რიცხვში რატომ ლაპარაკობთ? მიხეილ შულღიაშვილის ვაკვეთილებს თქვენთან ერთად სხვებიც ესწრებოდნენ?

ღიახ, მასთან იკრიბებოდნენ მუსიკით გატაცებული ახალგაზრდები, რომლებიც სხვადასხვა ინსტიტუტში სწავლობდნენ. ეს იყო მუსიკის მოყვარულ-

თა ჯგუფი, რომელზეც მიზო ამოწავდა თავის მეთოდებს.

ამ მეცადინეობის წყალობით მუსიკალურად ჩავაბარე ფოთის მუსიკალური სასწავლებლის თეორიულ განყოფილებაზე. მესამე კურსზე დამსვენეს. მერე კი შევედი თბილისის კონსერვატორიის საკომპოზიტო ფაკულტეტზე. მისაღებ გამოცდაზე წარვადგინე პროგრამით გათვალისწინებული, მ. შულღიაშვილის დახმარებით დაწერილი ნაწარმოებები. ჩამრიცხეს კომპოზიტორ გუგული თორაძის კლასში. მაგრამ მასთან მეცადინეობა არ დამცალდა. ბატონი გუგული მალე გარდაიცვალა. ასე გავხდი კომპოზიტორ ბიძინა კვერნაძის მოწაფე.

ბატონმა ბიძინამ სულ სხვა ამოცანების წინაშე დამაყენა. იგი ჩემგან მოითხოვდა მუსიკის წერას და არა ტექნოლოგიური სავარჯიშოების კეთებას. დასაწყისში ლამის შევასკდით ერთმანეთს. მე მგონია, რომ თანამედროვე მუსიკას ვწერ, ის კი მეუბნება — შეეშვი ქუთის ჰელეტას და ის წერე, რასაც გული გეუბნება.

ამ „ჭიდაობის“ დროს დავწერე პირველი სიმებიანი კვარტეტი, რომელშიც ბატონ ბიძინას ჯიუტად გავუძლიანდი. მან სასტიკად გააკრიტიკა ეს „ოპუსი“, თუმცა მოსაწონი ადგილებიც აღნიშნა და მითხრა — ასეთი მუსიკა უნდა წერო. ეს იყო მესამე კურსის ბოლოს. ძალიან გაბრაზებული იყო. გამოცდაზე ბატონი ბიძინას მოთხოვნით კომისიის წევრებმა ამ კვარტეტისათვის „სამიანი“ დამიწერეს.

ვერ წარმოვიდგენდი, რომ ბიძინა კვერნაძეს — ამ საოცრად კეთილ აღამიანს, ასეთი სიმკაცრე შეეძლო. თუმცა, იგი უკომპრომისოცაა, როცა საქმე ეხება მუსიკალურ ნაწარმოებთა შეფასებას...

გამოცდა რომ დამთავრდა, ბატონმა ბიძინამ მამაშვილურად თავზე ხელი გადაამისვა და ქარ გეწყინოსო — მითხრა. ჩემს მეგობრებს კი, ვინც გამო-

ცდაზე ეს კვარტეტი დაუკრა, მაღლობა გადაუხადა. ყოველივე ეს ჩემდამი სიყვარულით კეთდებოდა. მეც, რასაკვირველია, ბატონი ბიძინას მიმართ დიდი გრძობითა ვარ გამსჭვალული.

დასაწყისში კი ვეურჩებოდი. მთელი წელიწადნახევარი „გებრძოდი“. მერე მოვტყედი. როგორც იქნა, გავუბეთ ერთმანეთს.

ბატონმა ბიძინამ დამაწყებინა შემოქმედებითი მუშაობა, რაშიც დიდად დამეხმარა მიხეილ შულღიაშვილის გაკეთილები. ვცდილობდი ბატონი ბიძინას მითითებებისა და მიხოსაგან მიღებული ცოდნის დაკავშირებას.

კონსერვატორია დავამთავრე სიმფონიური პოემით...

პოემა პროგრამულია? რა ეწოდება მას?

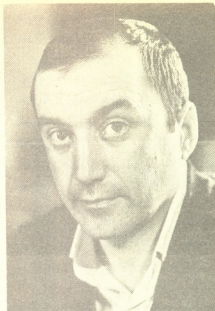
ბატონი ბიძინას სიტყვებით რომ ვთქვათ, მთავარია მუსიკა და არა სახელწოდება. ამიტომაც ამ პოემისათვის სახელი არ მიმიცია. თუმცა მას გააჩნია სიუჟეტური ხასიათის გარკვეული ჩანაფიქრი, რამაც განაპირობა ეპიზოდების ცვლა... ჩემი აზრით, ან ნაწარმოებში ვერ მივალწიე ერთიან დრამატურგიულ განვითარებას. მოგვიანებით სიმფონიური პოემა მთლიანად გადავაშუშავე.

დაახაზდეთ ის პირველი თქვენო კომპოზიცია, რომელსაც ნაწარმოებად მიიჩნევდით...

ესაა პიესა კლარნეტისა და ფორტეპიანოსათვის, რომელიც კონსერვატორიაში შესვლისთანავე დაიწერა. მასში გამოვიყენე სერიული ტექნიკა. მაშინ ძალიან მაინტერესებდა სერიული მუსიკა. ეს ნაწარმოები მალულად დავწერე, რადგან ბატონი გუგული თორაძის აზრით პირველ კურსზე მიზანშეწონილი არ იყო სერიული ტექნიკის გამოყენება.

ასეა თუ ისე, ეს პიესა, ჩემი აზრით, ცოცხალი გამოვიდა. იგი ჩემმა მეგობარმა დათო შულღიაშვილმა შეასრულა.

როგორც ჩანს, თქვენ უფრო ინსტრუმენტული მუსიკა გიზიდავთ...



კომპოზიტორი ზ. ნალავიშვილი

ღიბ, ეს მისწრაფება, ეტყობა. ჩემი ბუნებიდან თუ ჩემი ხასიათიდან მოდის, ვოკალური მუსიკა ჭერჭერობით არ მიტაცებს.

კონსერვატორიის კედლებში მწყობრ სასწავლო სისტემას მიჰყვებოდით თუ სწავლის პროცესი იმპროვიზაციულ ხასიათს ატარებდა?

კონსერვატორიაში მუსიკალურ დისციპლინებს პროგრამის მიხედვით ვსწავლობდით. თუ დაინტერესებული სტუდენტი ხარ, თბილისის კონსერვატორიაშიც შეძლებ ცოდნის მიღებას. ძალიან ადვილია სხვას გადააბრალო საკუთარი უცოდინარობის მიზეზები.

სხვა საკითხია თუ რამდენად საჭიროა ის პროგრამები, რა სახითაც ისინი კონსერვატორიაში ისწავლება. ან ესაა მთავარი. ჩემი აზრით, მეკადრია ჰარმონიის, პოლიფონიის, სოლფეჯიოს სწავლების მეთოდები. ჰარმონიისა თუ პოლიფონიაში გაკეთებულ ამოცანებს არა აქვს რაიმე პრაქტიკული გამოყენება. არაფერს გაძღვეს იმის ცოდნა თუ საით მოძრაობს ან რაში გადაწყდება ესა თუ ის ბგერა თუ აკორდი. ესაა განყენებული წესების კრებული, რომელსაც კავშირი არა აქვს ცოცხალ მუსიკასთან...

მუსიკა ცალკეა და კანონები ცალკე?

ღიბ, ასეა. სტუდენტებს ამიტომაც

უჩნდებათ ეჭვი: რაში მჭირდება, რაში გამოადგება ყოველივე ეს? აქედან მოდის გულის აცრუება, მობეზრება...

გეთანხმებით. სერიოზული ხარვეზები აქვს მუსიკალური განათლების სისტემას, რომელსაც უჭირს კონტაქტის დამყარება თეორიასა და პრაქტიკას შორის. ამიტომაც მთელი რიგი დისციპლინების სწავლება ატარებს დოგმატურ, ფორმალურ ხასიათს.

ასევე უაზროდ მეჩვენება ხალხური სიმღერების დამუშავების ის ცდები, რასაც კონსერვატორიის კედლებში წავაწყდი.

აიღებდნენ, მაგალითად, მეგრულ სიმღერას „სიქოულ ბატას“ და მის ქსოვილში რაღაც სხვა, ხალხური მუსიკისათვის არაორგანულ ბგერებსა თუ აკორდებს ატენიდნენ. იწყებოდა მარჩიელობა — ხალხური სიმღერის კონტექსტში მი უკეთეს ჟღერს თუ მი-ბემოლი, სი თუ სი-ბემოლი და ა. შ. თუ რატომაც ეს უკეთესი ან უარესი, სრულიად გაუგებარი რჩებოდა...

მუსიკალურ წრეებს თქვენმა მეორე სიმებიანმა კვარტეტმა გააცნო ზურაბ ნადარეიშვილის სახელი. ამ ნაწარმოებშია გაგრძნობიანთ პირველი წარმატების სიხარული. როდის დაიწერა იგი?

1985 წელს. კონსერვატორიაში სწავლის დროს.

ამ კვარტეტს უკვე აქვს თავისი ბიოგრაფია. გვიამბეთ ამ ბიოგრაფიიდან ცოტა რამე...

ეს კვარტეტიც პირველად გამოცდაზე შესრულდა. ბატონი ბიძინა სახეგაბადრული გამოვიდა გამოცდიდან და მომახარა — ყველას ძალიან მოეწონა, ხუთები დაგიწერესო. მის სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. რიგრიგობით გამოიყვანა კომისიის წევრები, რომლებმაც ხელი ჩამომართვეს და წარმატება მომილოცეს.

მეცხრე ცაზე ვიყავი. გამოცდაზე ასეთი რამ საზოგადოდ არ ზღდება ზოლმე. ბატონ ბიძინას მაღლიერების ნიშნად ლოყები დაფუკოცნე.

ეს კვარტეტი მოიწონა ბატონმა გიყანჩელმაც. მისი რეკომენდაციით ჩემი

კვარტეტი და სიმფონიური პოემა შესრულდა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა საკავშირო კონკურსზე, რომელშიც მალაქ გორკში ჩატარდა 1987 წელს.

ამ კონკურსზე თქვენ პირველი პრემია მოგენიჭათ. ეს იყო სერიოზული გამარჯვება...

კონკურსამდე ეს ნაწარმოებები მოსმენილ იქნა საკონკურსო პროგრამების შესარჩევი კომისიის მიერ, რომელიც მოსკოვში მუშაობდა. ამ კომისიაში შედიოდნენ ავტორიტეტული მუსიკოსები, რომლებმაც ჩემს ნაწარმოებებს დადებითი შეფასება მისცეს. ბატონი გია ყანჩელი ესწრებოდა ამ სხდომას და კმაყოფილი დარჩა მისი შედეგებით. მან სწორედ მაშინ აღმითქვა დახმარება — თუ სერიოზულად იმუშავებ, მხარში ამოგიდგებიო. ბატონი გია დღემდე ასრულებს თავის სიტყვას. მისი წყალობით საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირშიც მიმიღეს. იგი ყოველთვის საქმის კურსშია ჩემი მუშაობის შესახებ.

ჩემს პირველ საკომპოზიტორო ცდებს ინტერესით შეხვდა ბატონი იოსებ კეკელიძე. დღენიადაც ვგრძნობ მის ყურადღებასა და მზრუნველობას. გულისხმიერი დამოკიდებულება კი დიდი სტიმულია დამწყები კომპოზიტორისათვის.

მეჩემ თქვენი კვარტეტი წარმატებით შესრულდა თბილისში, დილიჯანში — ამიერკავკასიის ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ფესტივალზე, მოგვიანებით აულერდა ვარშავაშიც. მე თავად ვიყავი თქვენი კვარტეტის ევროპული პრემიერის მოწვე. სიამოვნებით შინდა აღვნიშნო, რომ ამ ოპუსმა პოლონელ მუსიკოსთა ქება დაიმსახურა. შემოქმედებითი აღმაფრენით შეასრულა იგი ხაქართველოს სახტელერადიოს სიმებიანმა კვარტეტმა, რომელშიც გაერთიანებული არიან ნიჭიერი მუსიკოსები.

ეს პირველი მაღალბროფესიული კონტაქტია. რომელმაც შეასრულა ჩემი ნაწარმოები, მანამდე კი ჩემს მუსიკას უკრავდნენ ჩემი მეგობრები — კონსერვატორიის სტუდენტები. ასე, მაგა-

ლითად, დილოქანში კვარტეტი შეასრულეს მანანა ქანთარიაძე, გიორგი ბაბუაძემ, ზურაბ შამუგიაძემ, მურმან გელენიძემ... მე დიდი მადლობელი ვარ მათი.

როცა სიმებიან კვარტეტს წერდით, ამ უნარის რომელ ნიშნულებზე გქონდათ აღებული ორიენტაცია? რამდენად იცნობდით საკვარტეტო ლიტერატურას. საკვარტეტო სპეციფიკას?

შედარებით უკეთ ვიცნობდი ბარტოკისა და შოსტაკოვიჩის საკვარტეტო მუსიკას. საორიენტაციოდ ავირჩიე ლიუტოსლავსკის კვარტეტები. კარგად ვგრძნობ თავს ლიუტოსლავსკის ესთეტიკაში. ვცადა ამ ესთეტიკაში რაღაც ჩემებურიც გამერია.

რაში გამოიხატება ეს?

ჯერჯერობით ძალზე უმნიშვნელოა ის, რასაც შეიძლება „ჩემებური“ ვუწოდო. დაფინებით ვეძებ იმ ტექნოლოგიას, რომელიც დამხმარება საკუთრივ ჩემის მიგნებასა და გამოხატვაში. ეს კვარტეტიც და მომდევნო ნაწარმოებებიც საკუთარი თავის ძიების ნიშნით იწერებოდა.

ამდენად ტექნოლოგიური შეიარაღება რაღაცის გადმოსაცემად გჭირდებათ. იქნებ უფრო კონკრეტულად განმართოთ ამ რაღაცის არსი, როგორია თქვენი ნაწარმოებების შინაარსობრივი მხარე?

ძნელია ამაზე ლაპარაკი. თუ მუსიკალურ ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს ლიტერატურული ტექსტი, მაშინ სურათი ნათელია. ინსტრუმენტული მუსიკის შინაარსი კი სიტყვიერ განმარტებას ნაკლებად ექვემდებარება.

პირველ რიგში, თავში მომდის წმინდა მუსიკალური იდეა. ვცდილობ ამ იდეის რეალიზაციას, მის განვითარებას. რაც უფრო ნიჭიერია ადამიანი, ეს იდეა მით უფრო მკვეთრია და საინტერესო...

იგი მით უფრო ღრმად, სრულად და ლოგიკურადაც ვითარდება.

მუსიკალურ იდეას გააჩნია თავისი მოძრაობის სფერო. ეს მოძრაობა ისეთნაირად უნდა წარმართო, რომ არ დაუშვა რაიმე ლაფსუსი...



რეპეტიციაზე...

მუსიკალურმა იდეამ უნდა ბოვობს ბუნებრივი მსვლელობა, ბუნებრივი მიმდინარეობა...

მუსიკის დინება რაც შეიძლება მყარსა და სწორ კალაპოტში უნდა ჩააგდო, ამისათვის საჭიროა ოსტატობა. შოდით გულაბდილად ვილაპარაკოთ. ამ ეტაპზე თქვენთვის რა უფრო მნიშვნელოვანია — მუსიკის სულიერების პრობლემა თუ ტექნოლოგიური ძიებები?

დღესდღეობით მიჭირს ამაზე ლაპარაკი. ჩემს მუშაობას ბიძგს აძლევს ხან რაღაც განწყობილება, ხან რაიმე ცხოვრებისეული, მუსიკალური თუ ლიტერატურული შთაბეჭდილება, თუმცა ვერ ვიტყვოდი, რომ ჩემზე პირდაპირ გავლენას ახდენდნენ კონკრეტული ფაქტები თუ მოვლენები. ჯერჯერობით ვერ ამბხსნია, როგორ და რანაირად ხდება ამ განწყობილებებისა თუ შთაბეჭდილებების გადახარშვა.

თუ გიფიქრიათ თქვენი შემოქმედების ესთეტიკურ იდეებზე?

შევეცდები მარტივად გიპასუხოთ ამ რთულსა და მნიშვნელოვან კითხვაზე. სიმფონიურ პოემაში ვცადე გამომეხატა ის, რაც მიყვარს და ის, რაც მძულს. უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, ვცდილობდი მაღალისა და მდაბლის დაპირისპირებას. ამისათვის ვეძებდი შესაბამის ტექნოლოგიურ ხერხებსა და საშუალებებს.

სიმებიან კვარტეტს უფრო კონკრეტული ჩანაფიქრი აქვს. პირველი ნაწილი წარმოვიდგინე, როგორც ფრესკა, რომლის საშუალებებითაც მინდოდა გამომეხატა ჩვენი ძველი წარსულის დიდებულებოვნება. ამისათვის გამოვიყენე სუფთა დიატონიკა, მასში არ შემოდის სხვა ტონალობა, სხვა ინტერვალი. აქ ერთი მდგომარეობის გადმოცემა მინდოდა, თუმცა მის შიგნით მაინც ხდება განვითარება. როცა ვწერდი მეორე ნაწილს, თვალწინ მედგა 30-იანი წლების სოციალური ატმოსფერო, საერთო არეულობა. აქ გამოვიყენე იმხანად გავრცელებული საკოლმეურნეო სიმღერების ნაწყვეტები, რომლებიც მობეზრებამდე ვაბრუნე. მესამე ნაწილი კი ფშაური დატირების ყაიდაზეა აწყობილი. აქ მინდოდა იმ ტრაგედიის დატირება, რომელიც დატრიალდა არცთუ ისე შორეულ წარსულში...

ეს ძალიან ზოგადი ჩანაფიქრია.

ამდენად თქვენი კვარტეტი შეიცავს ფარული პროგრამულობის ნიშნებს...

ეს არასოდეს არ გამიცხადებია. ამაზე პირველად ვლაპარაკობ...

რამდენად ხართ ინფორმირებული თანამედროვე მუსიკაში მიმდინარე პროცესების შესახებ?

მეც და ჩემი მეგობრებიც მწვავედ განვიცდიდით ინფორმაციის ნაკლებობას. მე ასე თუ ისე ბედმა გამოიღმა. საშუალება მომეცა გავცნობოდი თანამედროვე მუსიკის იმ საკმაოდ ვრცელ ლიტერატურას, რომელსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე აგროვებდნენ თემო ბაკურაძე და მიხეილ შუღლიაშვილი. ამჟამინდელ პროცესებს კი საერთოდ

მოწყვეტილი ვართ. არ გავვაჩნია თანამედროვე მუსიკის ფონოტეკა, რომელიც ჩვენს ცნობისმოყვარეობას ვეძველებდა. ვერსად ვერ მოისმენ, მაგალითად, შტოკაუზენის, ქსენაკისისა თუ ბულეზის ბოლო ოპუსებს. ვერ გაეცნობი ვერც პოლონური მუსიკის სიახლეებს. არც პრესა გვაწვდის რაიმე ცნობებს. შემთხვევით თუ მოკრავ ყურს, რომ ლიუტოსლავსკის მესამე სიმფონია დაუწერია და რომ სადღაც, საბჭოთა კავშირის რომელიღაც ქალაქში, ვილაცას ამ სიმფონიის ჩანაწერი აქვს...

ამ მხრივ კიდევ უფრო მძიმე მდგომარეობაში ყოფილან უფროსი თაობის ქართველი კომპოზიტორები...

შემოქმედებით მუშაობაში თუ გეხმარებათ ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის გამოცდილება, ქართველ კომპოზიტორთა მიღწევები?

ჩემთვის სამაგალითოა ბატონი ანდრია ბალანჩივაძის შემოქმედება, სახელდობრ მისი მიდგომა ეროვნულისადმი. მან ხომ ეს პრობლემა უმადლეს ევროპულ დონეზე გადაწყვიტა!

ვერ ვეგუები ეროვნული საწყისების პრიმიტიული, სწორხაზოვანი გამოხატვის ხერხებს, კვინტკვარტაქორდების საშუალებით ეროვნული კოლორიტის გადმოცემის მაგალითებს.

ვცდილობ გავყვე ბატონი ანდრის მიერ გაკაფულ გზას. მხედველობაში მაქვს მომდევნო თაობის იმ კომპოზიტორთა გამოცდილებაც, რომლებმაც თავიანთ შემოქმედებაში ამ გზის განვითარებას მიაღწიეს. ვითვალისწინებ სულხან ცინცაძის, სულხან ნასიძის, იოსებ კეჭაყმაძის, იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედებით პოზიციებს, ჩემთვის სანიმუშოა მათი დამოკიდებულება ეროვნულისადმი.

ერთი სიტყვით, თქვენ ეძებთ ეროვნულის თანამედროვე გამოხატვის საშუალებებს... |

ეს ჩემთვის ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი ამოცანაა.

მიზიდავს ბატონ გია ყანჩელის ესთეტიკა, მისი ნელი მუსიკა, რომელშიც დიდხანს სუფევს ერთი მდგომარეობა

და მაინც, ბევრი რამ ხდება ამ გაჩე-
რებული მუსიკის შიგნით. არ დავშალავ
— მე ვბაძავ ბატონ გიას ნელი მუსი-
კის შექმნაში. ეს ძალიან საინტერესო
მოვლენაა ტექნოლოგიური თვალსაზ-
რისითაც.

**მდგრადი მუსიკის ესთეტიკა მრავალ-
ნაირ ასოციაციებს ბადებს...**

დიახ. იგი გიბყრობს, არ გბეზრდება
მისი მოსმენა. პირიქით — გინდა მეტ
ხანს იყო ჩაფლული ამ გარინდებული
მუსიკის ატმოსფეროში. დიდი ოსტატი
უნდა იყო, რომ არ აღმოჩნდე ასეთი
მუსიკის წერის დროს მონოტონურო-
ბის, ერთგვაროვნების საფრთხის წინა-
შე.

გ. ყანჩელი ერთ-ერთი ყველაზე
მკვეთი და ორიგინალური ფიგურაა,
არა მარტო ქართულ მუსიკაში, არა-
მედ ფართო მასშტაბითაც.

**თქვენს წინაშე თუ დგას ნაწარმოებ-
თა შესრულების პრობლემა?**

პირადად მე შემსრულებლებთან არა-
ვითარი პრეტენზია არა მაქვს. ჭერჯე-
რობით რაც დამიწერია თითქმის ყველა-
ფერი შესრულებულა.

მაგრამ, საერთოდ, ეს ძალიან სერი-
ოზული პრობლემაა. იგი პირდაპირ კავ-
შირშია ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკასთან,
ფინანსურ გაჭირვებასთან. დაბალია შე-
მსრულებელთა ანაზღაურება. შესაძ-
ლოა, ამიტომაც შემსრულებლები უხა-
ლისოდ უკრავენ ხოლმე თავიანთი კო-
ლეგების მუსიკას.

ამ რამდენიმე წლის წინ საქართვე-
ლოს კომპოზიტორთა კავშირთან ჩა-
მოყალიბდა ახალი ორგანიზაცია —
საქმუსინფორმი, რომელიც აგვარებს
ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოე-
ბების შესრულების საკითხს.

**რა ადგილი უჭირავს მსმენელს თქვენს
ცხოვრებაში?**

მუშაობის დროს მსმენელი იმყო-
ფება ჩემი მხედველობის არეში. ზოგ-
ჯერ მას ვიზუალურადაც ვხედავ. იგი-
ვეს ვიტყვოდი შემსრულებელზეც, რო-
მელსაც „ვხედავ“ დინამიკაში, „ვხედავ“
მის პლასტიკურ გამომსახველობას, ექს-
ტიკულაციას...

**თუ განვიცდით მსმენელთან კონტაქ-
ტში შესვლის სიხარული?**

პირველად ეს ვიგრძენი კონ-
კვარტეტის შესრულების დროს. კონ-
ტაქტის დამყარება შეეძელი მხოლოდ
ფინალში. ერთობ ხანმოკლე აღმოჩნდა
ეს სიხარული...

**კვარტეტის შემდეგ რომელ ნაწარ-
მოებზე შე მუშაობდით?**

კვარტეტს მოჰყვა სასულე კვინტეტი.
მერე დავწერე „საგალობლები“ კამერუ-
ლი ორკესტრისათვის, რომელიც ჯერ
შესრულდა თბილისში, საქართველოს
კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმზე,
შემდეგ აზერბაიჯანელმა მუსიკოსებმა
იგი დაუკრეს ბაქოში „ახალი მუსიკის
ფესტივალზე“...

**რა უდევს საფუძვლად „საგალობელ-
თა“ საორკესტრო ადაპტაციის იდეას?**

ჩემი მეგობრები მგალობლებად მუ-
შაობენ ანჩისხატის ეკლესიაში. ხში-
რად ვესწრები წირვას, რომლის დრო-
საც ისინი ასრულებენ ქართულ საგა-
ლობლებს, აქ გამიჩნდა ევროპული, სა-
ხელდობრ, გრიგორიანული ქორალისა
და ქართული საგალობლების დაკავ-
შირების იდეა. მუშაობის პროცესში
მათ შორის შეხების წერტილებსაც მი-
ვგანეი, შევეჭვიდე ერთობ რთულსა და
დიდ ამოცანას. საგალობელთა საფუძ-
ველზე მოვიწადინე მუსიკის ერთიანო-
ბის, მისი მთლიანობის გამოხატვა. არ
ვიცი რამდენად მივაღწიე ამას...

**ამ ცოტა ხნის წინ ახალგაზრდა კომ-
პოზიტორთა პლენუმზე დიდი წარმა-
ტება ხვდა თქვენს საფორტეპიანო კვი-
ნტეტს. რა ახალი თვისება აქვს ამ ნა-
წარმოებს?**

ვცადე ქანრობრივი საზღვრების გა-
ფართოება. კვინტეტი დაწერილია პრე-
პარირებული ფორტეპიანოსათვის. შუა
ნაწილში გამოვიყენე ცეკვა „ქართული“
ზ. ფალიაშვილის „დაისიდან“. მის მე-
ლოდიას ზედ დავაფინე ასოციაციების
ნაკადი, რომელსაც ჩემში იწვევს ეს
ცეკვა.

როგორც ჩანს, მიშართეთ სახეთა პო-
ლარიზაციის პრინციპს, საიდანაც წარ-

მოქმნა პოლისტილისტური შრე და შემოიჭრა პაროდირების ელემენტებიც...

კინტეტში ჩემი ასოციაციებია პაროდირებული...

რამდენადაც ვიცი თქვენ მოგიწიათ: მუშაობა კინოხა და თეატრში. რას იტყვით ამის შესახებ?

გორის თეატრში მიმიწვია ახალგაზრდა რეჟისორმა ალექსი ჯაყელმა, რომელიც დგამდა თავის სადიპლომო სპექტაკლს. ეს გახლდათ მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“. ამ დადგმაში მოკრძალებულია ჩემი როლი. გავაფორმე სპექტაკლის სულ ორიოდე ეპიზოდში.

ჩემი მისვლა კინოში დაკავშირებულია ახალგაზრდა რეჟისორის ზ. ურუშაძის მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ ფილმთან „მათთვის, ვინც მამამ მიატოვა“. ეს იყო ჩვენი ერთობლივი დებიუტი. შემდეგ გავაფორმე რეჟისორ კ. სულაკაურის ორი მულტფილმი — „ციხისარტყელა“ და „გალობა“. მულტიპლიკატორებთან მუშაობა ძალიან სინტერესოა და სასარგებლოცაა. საქმე გაქვს კონკრეტულ სახეებთან, მკვეთრ ხასიათებთან, მოქმედება სწრაფად ვითარდება — ყველაფერი ხდება ათ წუთში. უნდა ჩაეთიო ასეთ მოკლე დროში...

რა პრობლემები დგას თქვენს წინაშე? რა ხირთუღებებს აწყდებით მუშაობის პროცესში?

ჯერ კიდევ სწავლის პროცესში ვიმყოფები. სირთულეებს ვაწყდები ტექნიკის, დრამატურგიის სფეროში. ჩემს წინაშე მწვავედ დგას საკუთარი ინტონაციის პოვნის პრობლემა. ეს ყველაზე არსებითი ამოცანაა. ჯერჯერობით ფონს გაგვივარ ტექნოლოგიური საშუალებების წყალობით. მაგრამ ეს დასაშვებია მხოლოდ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. კომპოზიტორმა უნდა მიაგნოს თავის ინტონაციას, გამოიმუშაოს საკუთარი ხელწერა, შექმნას თავისი სამყარო.

ვაწარმოებ ცდებსა და ძიებებს ამ მიმართულებით...



საქართველოს
კულტურული მემკვიდრეობის
საქართველოს

ორნამენტული ეკლესიები

დიდი ხანია რაც მკვლევართა და ქართული კულტურის ისტორიით დაინტერესებულ მკითხველთა ყურადღების სფეროში მოექცა. ამ ორიგინალური არქიტექტურული ტიპისადმი ინტერესის გაღვივებას უთუოდ ხელი შეუწყო დავათის ეკლესიის ნაგებობის გამყოფი ბურჯის წყობაში ჩაშენებულმა სტელის ერთმა ფრაგმენტმა, რომელზეც როგორც ფიქრობს მკვლევართა ერთი ნაწილი, აისახა მნიშვნელოვანი იკონოგრაფიული პროგრამა, — ანბანის, ანუ ქართული ენის განდიდების რელიეფური კომპოზიცია. ამ სტელების დავათის ეკლესიაში მეორადი გამოყენების ფაქტი ბუნებრივ ინტერესს აღძრავდა ტაძრის ქრონოლოგიის საკითხების გარკვევისას, რამდენადაც, ეკლესიის თარიღი სტელების ზედა ქრონოლოგიურ მიჯნად გამოდიოდა.¹ ისიც საყურადღებო ჩანდა, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში დავათის ეკლესიის ტიპოლოგიის ახლებური ვერსიაც იქნა წამოყენებული,² რაც არა მხოლოდ დავათის, არამედ, საზოგადოდ, ასეთი ეკლესიების ხუროთმოძღვრული ფორმების სრულიად ახლებურ თვალსაზრისს ვულისხმობს. ჩვენი შეხედულება ამ საკითხზე, რაც მხოლოდ ფაქტობრივი მასალების ხანგრძლივი კვლევის შედეგია, არსებითად განსხვავდება ახლანდის გამოთქმული მოსაზრებისაგან, რაზეც ქვემოთ გვექნება მსჯელობა.

უნივერსალის ექსპედიციის მზვერავმა რაზმმა (ივ. წიკლაური, კ. წერეთელი) დავათის ეკლესიას 1980 წელს მიაკვლია, ხოლო ძეგლის არქეოლოგიური შესწავლა 1985 წელს განხორციელდა (რ. რამიშვილი, მ. მარგველაშვილი³).

დავათის ეკლესიის ხუროთმოძღვრული კომპოზიციის სქემა საკმაოდ მარტივია — გვერდში უმნიშვნელო წაგრძელებული ნაგებობა ბურჯზე გადაყვანილი თაღებით ორ განსხვავებულ ზომის მონაკვეთად იყოფა.

დავითის ღვთისმშობლის ეკლესიის ტიპოლოგიისა და დათარიღებისათვის

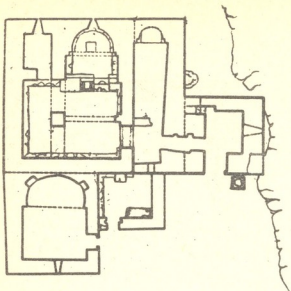
კახი წარმთელი

სამხრეთი ნაწილი სივრცით ღერძზე განვითარებული ნავია და აღმოსავლეთით დასრულებულია სამი საფეხური შემაღლებული ნალისებური მოხაზულობის აბსიდით, ხოლო საკურთხევლის ჩრდილოეთით გამოყოფილი სათავსო სწორკუთხა გეგმისა და თაღოვანი კარით მხოლოდ გვერდის ნავს უკავშირდება. ნაგებობის გამმიჯნავი ნახევარწრიული თაღების ქუსლები ეყრდნობა როგორც კედელში ჩასმულ იმპოსტებს, აგრეთვე ქვემოთ ცერად წაყვეთილ ბურჯის თარო-იმპოსტებს, რომლის ვერტიკალზე ატყორცნილ პილასტრი უკვე განადგურებული გადახურვის საბჯენ თაღს კრავდა და ებმოდა სამხრეთ-დასავლეთით გაჭრილ, გარედან სწორკუთხა ფორმის, შიგნით კი თაღოვანი შესასვლელის აღმოსავლეთით გამოყოფილ ორსაფეხუროვან პილასტრს. ამ პილასტრის ორსავე მხარეს — აღმოსავლეთით და დასავლეთით — კედელში დეკორაციული თაღებია გამოყვანილი. გათხრებმა გამოავლინა აბსიდის წინ გამოტანილი კანკელის ნაშთი და მის მარცხენა ნაწილზე მიჭრით მიდგმული, შირიმის ქვაში გამოკვეთილი საკურთხევლის წინ აღსამართავი ჯვრის ბაზისი. ეკლესიის განათების წყაროა შიგნით გაგანიერებული ოთხი სარკმელი. აქედან ორი — ჩრდილოეთი პასტოფორიუმისა და საკურთხევლისა, საფასადო მხარეს შემოფარგლულია თარაზულ-გადანაკეციბიანი თაღოვანი თავსართავებით, ხოლო ძირითადი ნავის სამხრეთ კედელში გაჭრილი სარკმლების ზედა ნაწილები მო-

რღვეულია. ტაძრის გეგმის კომპოზიციური სქემა გართულებულია ამჟამად ძალზე დაზიანებული, ძველის თანადროული, აბსიდიანი სამხრეთი სტოათი, რომელსაც შემოსასვლელი სამხრეთ კედლის დასავლეთ კიდეში აქვს. მეორე, დასავლეთი კარი გვიან ამოუშენებიათ. სამშენებლო მასალად რიყის ქვაა გამოყენებული, ხოლო კონსტრუქციულ ელემენტებში შირიმის კვადრები.

საეურნალო წერილში ძნელია ორნავიანი ეკლესიების (რომელსაც დავათის ძეგლსაც ვაკუთვინებთ) ხუროთმოძღვრული ფორმების გენეზისის, მათი კომპოზიციურ-სივრცითი თუ კონსტრუქციულ-დეკორაციული ასპექტების საფუძვლიანი განხილვა, მაგრამ საკულტო ნაგებობის აღნიშნული ტიპი სამეცნიერო ლიტერატურაში სათანადოდ და განალიზებული, რაც იმის საფუძველს ქმნის, რომ ვიმსჯელოთ დავათის ეკლესიის ტიპოლოგიისა და ქრონოლოგიის საკითხებზე.

აკად. გ. ჩუბინაშვილმა ყურადღება გაამახვილა საერთო ტიპოლოგიური სტრუქტურის ისეთ ძეგლებზე, როგორებიცაა: მატნის ცხრაკარა (V ს. შუა ხანები ან მეორე ნახ.), ახმეტის ღვთაება (VI ს. მეორე ნახ.), და ბაიხოს სამება (VI-VII ს-ს.). თუმცა დასახელებული ძეგლები მოქცეულია კახეთის ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილი ნაშრომის იმ მონაკვეთში, სადაც სამნავიანი ბაზილიკებია განხილული, მაგრამ მეცნიერი მათი დახასიათებისას შემდეგ აზრს გამოთქვამს: ადრე-



დავათის ეკლესია. გეგმა

ულ შუა საუკუნეებში ჩნდება ნაგებობების თავისებური ჯგუფი, რომლებიც სამნავიანი და სამეკლესიანი ბაზილიკების ერთგვარ შუალედს წარმოადგენენ, მაგრამ ნამდვილ ბაზილიკურ სივრცეს ისინი, რაღა თქმა უნდა, არ ქმნიან და მხოლოდ გარეგანი აბრისით თუ უახლოვდებიან მათ. ე. ი., ამ შემთხვევაში, ნამდვილი ბაზილიკური ტიპიდან გადახვევის ფაქტთან გვაქვს საქმე. მართალია, ამ ძეგლების სამნავიანი ბაზილიკებთან მიკუთვნება გამართლებული ჩანს, მაგრამ ისიც ცხადია თუ რა ბევრ საერთოს ავლენენ ისინი სამეკლესიანებთან. კერძოდ, უკანასკნელის ზემოქმედების შედეგად ხდება მთავარი ეკლესიის გვერდით სამხრეთ ნავის, როგორც დამოუკიდებელი ეკლესიის გამოყოფა. სამეკლესიანებთან კავშირის კიდევ ერთ მოწმობად შეიძლება მიჩნეულიყო ჩრდილოეთით სამკვეთლოს არსებობა, მაგრამ, იმის გთვალისწინებით, რომ ეს სათავსო მხოლოდ გვერდის ნავს უკავშირდება, მიანიშნებს მათ წარმომავლობაზე ნამდვილი ბაზილიკებიდან.⁴

როგორც ვხედავთ, გ. ჩუბინაშვილი დასახელებული ძეგლების წარმოშობის სათავეს თუმცა სამნავიანი ბაზილიკებს უკავშირებს, მაგრამ, ეჭვგარეშეა,

მათ როგორც სამნავიან, ისე სამეკლესიანებისაგან განსხვავებულ, თავისებური კომპოზიციური გადაწყვეტის საკულტო ნაგებობების ცალკე ჯგუფად გამოყოფს.

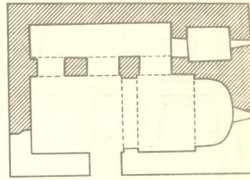
ისიც უთუოდ ანგარიშგასაწევია, რომ იმ პერიოდში, როდესაც გ. ჩუბინაშვილის აღნიშნული გამოკვლევა იწერებოდა, მატნის, ახმეტისა თუ ბაიხოს მსგავსი სხვა ძეგლები თითქმის უცნობი იყო და, ალბათ, ამ მიზეზით იკავებს თავს ავტორი მათი ტიპოლოგიის საკითხის საბოლოოდ გარკვევისაგან.

მაგრამ შემდგომ წლებში წარმოებული კვლევა-ძიებისას არა ერთი თუ ორი, სხვადასხვა პერიოდის, საყურადღებო ძეგლი გამოვლინდა, რაშიც გარკვეული წვლილი ჟინვალის არქეოლოგიურ ექსპედიციასაც მიუძღვის. კერძოდ, ექსპედიციის მშვერავმა რაზმმა, დავათის ღვთისმშობლის გარდა, კიდევ ორ, მანამდე უცნობ, ორნავიან ეკლესიას მიაკვლია. აქედან ერთი — სოფ. ლაფანანთკარის, ბალიანთკარის ეკლესია მდებარეობს დავათის ძეგლიდან სამიოდე კილომეტრზე, ხოლო მეორე — სოფ. ნეძიხის ბზიანა-ფშავის არაგვის ქვემო წელზე. ორივე ძეგლი, თავის დროზე, როგორც კვლევის ხელოვნებათმცოდნეობითი მეთოდებით, ისე არქეოლოგიური თვალსაზრისით იყო შესწავლილი.⁵

ორნავიანი ეკლესიის თემის ჩამოყალიბება-განვითარების და მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების საკითხებს ეხებიან ი. გომელაური და ც. გაბაშვილი მღვიმევის და ზედა ვარძიის ტაძრებისადმი მიძღვნილ თავიანთ მონოგრაფიებში.⁶ ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ი. ელიზბარაშვილის წერილები, რომელშიც მოკლედ, მაგრამ ჭეროვანი სიღრმითაა გაანალიზებული ჩვენთვის საინტერესო ტაძრების ტიპის განვითარების ცალკეული საფეხურები.⁷

ი. ელიზბარაშვილის ზოგადი დასკვნები ასეთია: 1. მოკლე გეგმაზე გან-

1



ბაზილიკის ეკლესია, გეგმა

ვიტარებული ასიმეტრიული კომპოზი-
ცია ყოველთვის თაღებით დაკავშირე-
ბულ. არათანაბარი მნიშვნელობის სივ-
რეებადაა წარმოდგენილი და მათი ურ-
თიერთშეფარდება დროთა განმავლობა-
ში იცვლება; 2. ადრეულ ორნავიან ეკ-
ლესიებში (შალაური, ბაიზო, ბალიანთკა-
რი) გვერდის ნავეები თუმცა ძირითადად
დაქვემდებარებული სათავსოებია, მაინც
ინარჩუნებენ სივრცობრივ მთლიან-
ობას; 3. ტაბაკინის, ახალსოფლის
ბზიანის და ღარის ეკლესიების მაგა-
ლითზე ჩანს თუ გვერდის ნავეები რო-
გორ კარგავენ თავდაპირველ ფუნქციას
და ერთგვარ „ვესტიბიულებად“ ტრანს-
ფორმირდებიან, რისი მიზეზიცაა, ერ-
თი მხრივ, ჩრდილოეთი კარი (ღარის
გამოკლებით), აგრეთვე დასავლეთი
კედლით გამოყოფილი პასტოფორიუმი
(ტაბაკინის გამოკლებით); 4. გვიანი ხა-
ნის ძეგლებში (ქილდა, ზედა ვარძია,
ვანი, მღვიმევი და ქვემო წერაქვი)
ჩრდილოეთი ნავეები ძირითად სივრცეს
შერწყმინან და მათი ფუნქციურ-კომ-
პოზიციური არსი მთლიანად იკარგე-
ბა; 5. ადრეულ ნიმუშებში სამეკვეთლო
მხოლოდ გვერდის ნავს უკავშირდება,
რაც სამნავიან ბაზილიკებს ახასიათებს,
მაგრამ ვინაიდან ადრეულ სამეკლესი-
ან ბაზილიკებში მხოლოდ ერთი პასტო-
ფორიუმი — სამეკვეთლო გამოიყოფა.
ე. ი. ის ნიშანი, რითაც ორნავიანი ეკ-
ლესიების უმრავლესობა გამოირჩევა,
ამ მიზეზით ისინი სამეკლესიანებზე
ადრე ვერ გაჩნდებოდნენ, მით უმეტეს,
რომ ორი შესასვლელის მქონე სამეკ-
ვეთლო, რასაც რიგ ორნავიან ეკლესი-
ებში ვხვდებით, სამეკლესიანებში უკ-
ვე VI ს-დან მკვიდრდება; 6. რადგან
ორივე არქიტექტურული თემის შემო-
ქმედებითი შემუშავება თითქმის ერთ-
დროულად წყდება, შესაძლოა მათ
ურთიერთკავშირზე მსჯელობა, რაც
საერთო ეპოქალური, ფუნქციური და
მხატვრული ფაქტორებით იყო შეპირო-
ბებული.

ყოველივე ზემოთქმული საფუძველს
გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ი. ელიზბა-
რაშვილი ორნავიანი და სამეკლესიანი

ბაზილიკების გაჩენას სამნავიანის
სტრუქტურის ერთი რიგის გარდაქმნის
შედეგად მიიჩნევს.

ი. ელიზბარაშვილის ვარაუდით ერ-
თადერთი პასტოფორიუმი ჭერ სამეკ-
ლესიან ბაზილიკებში გამოიყოფა და
იქიდან ორნავიანი ეკლესიების საკურ-
თხველის კომპოზიციის მკვიდრდება.
ეს კი ორნავიანი ეკლესიების გაჩენის
ხანას გულისხმობს.

როგორც გარკვეულია, უმარტივესი
კომპოზიციური სქემის სამეკლესიანი
ბაზილიკები (ქვემო ბოლნისი, ვანათი)
VI ს. პირველი ნახ. თარიღდებიან, ხო-
ლო გარშემოსავლელითა და ჩრდი-
ლოეთი სათავსოთი გართულებულ ამ
ტიპის ტაძრებს VI ს. შუა ხანების და-
საწყისიდან აგებენ.⁸ მაგრამ გასათვა-
ლისწინებელია, რომ V ს. შუა ხანებისა
თუ მეორე ნახ. მატნის ცნარაკარას
ჩრდილოეთი ნავის აღმოსავლეთით გა-
მოყოფილ ერთადერთ სათავსოს გ. ჩუ-
ბინაშვილი სამეკვეთლოს ფუნქციას მია-
წერს. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ,
სარწმუნო უნდა ჩანდეს აზრი, რომ
ორნავიანი ეკლესიის კომპოზიცია ქარ-
თულ არქიტექტურაში უფრო ადრე
ჩაისახა, ვიდრე გართულებული გეგმის,
კერძოდ პასტოფორიუმიანი სამეკლეს-
იანი ბაზილიკა გაჩნდებოდა. თუ ეს

აზრი მისაღებია, მაშინ ორნავიანი ეკლესია სამეკლესიანს საკურთხეველის კომპოზიციურ სქემას ვედარ დაესესხებოდა.

ამავე დროს, არსებობს საფუძველი ვაენიზიაროთის თვალსაზრისი, რომ სამეკლესიანი ბაზილიკისა და ორნავიანი ეკლესიის გაჩენა სამნავიანი ბაზილიკის სტრუქტურის ერთი რიგის გარდაქმნის შედეგია. ამის ნიმუშად მატანზე შეიძლება მივუთითოთ, სადაც, ძველი შუამთის მსგავსად, გარშემოსავლის მოტივია გამოყენებული, რომელიც შემდგომ სამეკლესიან ბაზილიკებში მკვიდრდება.⁹ როგორც ითქვა, მატანში ვხვდებით პირველად ჩრდილოეთ სათავსოს და ძირითად სივრცით მოცულობით ბირთვიდან კედლით გამოყოფილ ნაგებობის სამხრეთ ფრთას. რომლებიც სამეკლესიანი (პასტოფორიუმი და სამხრეთი ეკლესია) და, არცთუ იშვიათად, ორნავიანი ეკლესიების (ხშირად პასტოფორიუმი და სამხრეთი სათავსო) კომპოზიციურ სახეს განსაზღვრავს. ამრიგად, სავარაუდოა, რომ ტაძრების ორივე ტიპის ჩასახვის პროცესს შედარებით ხანგრძლივი ისტორია გააჩნია. ყოველ შემთხვევაში V ს. მატანის არქიტექტურაში ერთისა და მეორის კომპოზიციური საწყისები აშკარადაა გამოკვეთილი (ჩვენი ვარაუდით ორნავიანი ბაზილიკური სივრცისათვის უპირატესობის მინიჭებით; ვგულისხმობთ თაღებით დაკავშირებულ ძირითად და გვერდის ნაგებებს).

გვიანი ხანის ორნავიან ეკლესიებზე მსჯელობისას, ი. ელიზბარაშვილის მართებული დასკვნით, ორი ნაეიდან ჩრდილოეთისა სრულიად უსიცოცხლოა, მთავარი ნაგებობის დანამატს წარმოადგენს და მათ მხატვრულ-სივრცობრივი დამოუკიდებლობის სრულ დაშლასთან ვაქვს საქმე, რისი მაგალითებიცაა X-XI ს.ს. ვანის, ქილდისა და ზედა ვარძიის ტაძრები, რომლებიც ცხადლივ წარმოაჩენენ ამ თემის განვითარების თავისებურ, დამოუკიდებელ გეზს.

აქვე უნდა ითქვას, რომ შიდა სივ-

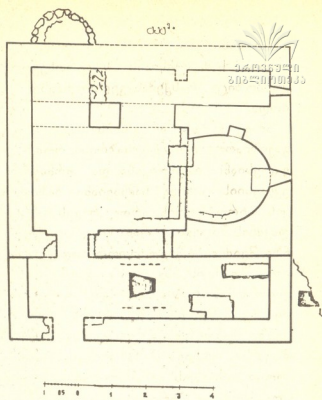
რცის მსგავსი ტრანსფორმაცია გვიანი სამნავიანი ბაზილიკებისთვისაც არაა უცხო, რისი მაგალითია XI ს. ანთონის ქარები,¹⁰ რომელთანაც XIII ს. ქვემო შერაქვის ორნავიანი ეკლესია ბევრ საერთოს ავლენს და ხშირად პირდაპირ ანალოგიებსაც პოულობს.

აქ დაწვრილებით არ განვიხილავთ ორივე ძეგლს, მაგრამ ფაქტია, რომ მათ მკიდროდ აკავშირებს როგორც შიდა სივრცის გაფორმების სისტემა და ზოდალად მხატვრულ-კომპოზიციური ამოცანებისადმი ერთიანი მიდგომა, ასევე ცალკეული ელემენტების მსგავსი პროპორციული თანაფარდობა და, ნაწილობრივ, გარეგან ფორმათა აგებულება. ეს კი იმაზე უნდა მიანიშნებდეს, რომ ორნავიანი ეკლესიის მშენებელი ზოგჯერ, ამ კონკრეტულ მაგალითზე დაყრდნობით, არა მხოლოდ გაჩენის პროცესში, არამედ გვიანაც ყურადღების მიღმა არ ტოვებს და ითვალისწინებს თანადროული სამნავიანი ბაზილიკების კომპოზიციურ-სივრცობრივი გადაწყვეტის გარკვეულ მომენტებს, რის ნიმუშადაც დავათის ძეგლიც გამოდგება.

ორნავიანი ეკლესიები გვემის ზოგადი აგებულებით ორ ჯგუფად იყოფა: ეკლესიები, რომელთა კომპოზიციური სქემა წარმოადგენს თაღებით დაკავშირებულ წყვილ ნავს, და სამხრეთი სტოათი გართულებული, ე. წ. სამწვეროვანი ეკლესიები.¹¹ გ. ჩუბინიშვილი შამიანის სამების ეკლესიის მაგალითზე ასაბუთებს, რომ სამხრეთი სტოა იგებოდა კტიტორის დაკვეთით და იქ წარმოებდა არა ეამისწირვა, არამედ კერძო შინაარსის ღვთისმსახურება. გ. ჩუბინიშვილი შესაძლოდ მიიჩნევს ივარაუდოს მატნის თუ ანმეტის ეკლესიების სამხრეთ სათავსოებში შეთქმულ ცხოველთა მსხვერპლმწიფრვის რიტუალი, ან აქვე სულის მოსახსენიებელი აღაპის გადახდა. ისიც ცნობილია, რომ ადრეულ ბაზილიკებში კათაკმეველთათვის ცალკე სადგომები გამოიყოფოდა. ბოლნისის სიონის მაგალითზე გ. ჩუბინიშვილი ასეთად ჩრდილოეთ სტოა-

გალერეას და, როგორც შესაძლებელს, სამხრეთ კარიბჭეს მიიჩნევენ.¹²

როგორც ვხედავთ, ჩვენთვის საინტერესო ეკლესიებისა და, კონკრეტულად, დავათის ძეგლის ტიპოლოგიის საკითხი სამეცნიერო ლიტერატურაში სათანადოდაა გაშუქებული. — ისინი ორნავიან ეკლესიებსა თუ ორნავიან ბაზილიკებს წარმოადგენენ. მაგრამ ეს თვალსაზრისი ზოგი მკვლევარის მიერ არ იქნა გაზიარებული. კერძოდ, 1986 წლის № 8 „მნათობში“ გამოქვეყნდა ენეალის ექსპედიციის ხელმძღვანელის რ. რამიშვილის წერილი „არქეოლოგიური კვლევა-ძიება არაგვის ხობაში“, რომელიც ფაქტობრივად დავათის ეკლესიისა და იქ გამოვლენილი სტელების ფრაგმენტების კვლევას ეძღვნება. რ. რამიშვილი თვლის, რომ ჩვენს მიერ დავათის ეკლესიის დათარიღება VIII-IX, ხოლო სტელების ფრაგმენტების VI ს-ით, რასაც გ. აბრამიშვილი და ზ. ალექსიძე იზიარებენ, ნაჩქარევი გამოდგა და ეკლესიის მშენებლობის დროის გარკვევა მხოლოდ არქეოლოგიური გათხრის შედეგად გახდა შესაძლებელი¹³. რ. რამიშვილის დასკვნით, ახმეტის ღვთაება თავისი თავდაპირველი გეგმით ანალოგიურია დავათისა და ამის საფუძველზე უკანასკნელის ზედა ქრონოლოგიურ ზღვრად არა უგვიანეს VI ს. მეორე ნახ. დასაწყისის იღებს. ერთდროულად რ. რამიშვილი დავათის ძეგლის ტიპოლოგიის საკითხსაც შეეხო. მკვლევარის დასკვნით: არქეოლოგიური კვლევა-ძიებით გაირკვა, რომ დავათის ღვთისმშობლის ეკლესია ორნავიანი ბაზილიკა კი არ არის, როგორც ეს აქამდე იყო მიჩნეული, არამედ ეკუთვნის აღმოსავლეთ საქართველოში, კერძოდ კახეთში გავრცელებულ სამნავიან ბაზილიკათა განსაკუთრებულ ჯგუფს, რომლისთვისაც, პირველ რიგში, დამახასიათებელია ის, რომ შუა ნავი სამხრეთ ნავს, მსგავსად ჩრდილოეთი ნავისა, ღია თაღებით კი არ უკავშირდება, არამედ მთლიანი კედლით, რომელზეც ყრუ თაღები გამოყვანილი“



ბალიანთკარის ეკლესია

ვფიქრობთ, გ. ჩუბინაშვილის კახეთის ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ კვლევებში, აგრეთვე ი. ელიზბარაშვილის, ი. გომელაურისა და ც. გაბაშვილის ნაშრომები ასეთი დასკვნების საფუძველს არ ქმნის, შესაბამისად, არც დავათის მსგავსი კომპოზიციური სქემის ძეგლების გავრცელების არეალი შემოიფარგლება მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოში (მაგ., ტაბაკინი იმერეთში) და ბალიანთკარიც ორბასიდიან ეკლესიას არ წარმოადგენს, რადგან ორბასიდიანი (მაგ., VI ს. ორბასიდიანი ან ეკლესია ბიჭვინტაში¹⁴) ორნავიანი-საგან განსხვავებული ტიპია. გარდა ამისა, თუ დავათის კედლით გამოყოფილი სამხრეთი სტოა ბაზილიკის ნაწილია, მაშინ ბოლნისის სიონი, ასეთი თვალსაზრისით, ოთხთავიანი ბაზილიკა გამოდის, რადგან კედლით გამოყოფილი ჩრდილოეთი სტოა-გალერეა აქაც ძირითად სივრცეს მხოლოდ წყვილი კართი უკავშირდება. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ დავათის ეკლესიის ანალოგიად ახმეტის ღვთაების მოყვანა გაუმართლებელი ჩანს. კერძოდ, ახმეტაში დავათისაზე გაცილებით მოზრდილი პას-

ტოფორიუმია, რომელიც გვიან ამო-
შენებული კარით ძირითად ნავს უკავში-
რდებოდა. ახმეტის თავდაპირველ გეგ-
მის კომპოზიციაში დასავლეთი გარშე-
მოსავლელიცაა ჩართული, ასეთი კი
დავათს არ გააჩნია. გარდა ამისა გ. ჩუ-
ბინაშვილი ახმეტაში ისეთ ელემენტებს
გამოპყროფს, რომლებიც სამეკლესიანე-
ბისთვისაა დამახასიათებელი. გ. ჩუბი-
ნაშვილის დასახელებულ ნაშრომში,
გეგმის კომპოზიციური სქემით, დავათ-
თან გაცილებით მეტ მსგავსებას VII
ს. ბაიზოს სამება ამჟღავნებს.

დავათის ეკლესიის სიძველის სასარგე-
ბლო არგუმენტად რ. რამიშვილი მი-
იჩნევს აბსიდის ზაზის წინ გამოტანილ
კანკელს და მის მარცხნივ მდებარე სა-
კურთხევისწინა ჯვრის ბაზისს. უნდა
აღინიშნოს, რომ ქართულ ეკლესიებში
წინ გამოტანილი კანკელი არ წარ-
მოადგენს სპეციფიკურ არქაულ ელე-
მენტს. მაგ., გ. ჩუბინაშვილი თვლის,
რომ ძველ შუამთაში აბსიდის წინ გამო-
ტანილ არდაბაგზე კანკელი გვიან აღუ-
მართავთ. შესაძლოა შუამთის ბაზილი-
კაში თავდაპირველი კანკელი ახლით
შეცვალეს, როგორც გვიანი შუა საუ-
კუნეების აბსიდის წინ მდებარე კა-
ნკელი ადრეულ ბაიზოს სამებაშიც
გვხვდება, მაგრამ IX ს. ოზანში აბსი-
დი და კანკელი ასევე წინაა გამოტანი-
ლი. რაც შეეხება აბსიდის მარცხნივ
მდებარე ჯვრის ბაზისს, ასეთები VIII-
IX ს-ს. ინაურისა და გარუბანის ეკ-
ლესიებშიაც არსებობს.

რ. რამიშვილმა დასახელებულ წე-
რილში სტელების ადრე წამოყენებუ-
ლი თარიღიც შეცვალა. იგი სტელების
პირველ ჯგუფს (№ № 1, 4, 5,) რომე-
ლთა შორის ე. წ. ანბანის განდიდების
კომპოზიციაა, V ს. დასაწყისით, ან არა
უგვიანეს I ნახ. ათარიღებს, ხოლო მე-
ორე ჯგუფს (№ № 2, 3, 6) V ს. II ნახე-
ვრით. აქ სტელების შექმნის დროის
საკითხს არ შეეხებიან. მაგრამ მათი
გადათარიღება რ. რამიშვილის ეკლე-
სიის მშენებლობის ხანის გადასინ-
ჯვის საშუალებად ესაზება. იგი დაას-
კვნის: „ცხადია, თუ დავათის სტელე-

ბი ღვთისმშობლის ეკლესიის თავების
საყრდენ სვეტში იმთავითვეა ჩასტე-
ლი, და ჩვენ ამაში ეჭვი არ გვეძრებო-
სი უხილავი წახნაგები კედელში ჩად-
გმიდან, ე. ი. VI საუკუნის მეორე ნა-
ხევრიდან, 1984 წლის ოქტომბრამდე
არავის შეეძლო ენახა. აღსანიშნავია,
რომ დავათის სტელების უხილავი წახნა-
გები (განსაკუთრებით მეორე ჯგუფისა);
რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია შეულან-
ძლავი სახით, თავისი თითქმის პირ-
ველყოფილი სისუფთავით, კედელში
ჩატანების დროისათვის არ უნდა ყო-
ფილიყო დიდი ხნის ნაკეთები. ისინი
დახურულ შენობაშიც რომ მდგარიყ-
ვნენ, საეკვოა, შეენარჩუნებინათ ასე-
თი თავდაპირველი სისუფთავე“. ამ-
რიგად, თუ ეკლესია VI ს. II ნახ. და-
საწყისზე გვიანი არ არის, ეს იძლევა
მტკიცების საფუძველს, რომ სტელები
ადრე წამოწყებულ თარიღზე უხნე-
სია და პირუკუ, — თუ სტელები მა-
თი ფუნქციის დაკარგვის შემდეგ არც
თუ დიდი ხნის მერე ჩააშენეს ბურჯში,
ეკლესიაც ასევე ადრეული ყოფილა.

საკმარისია დავათის სტელებზე თვა-
ლის ერთი შევლება, რომ ზემოთქმუ-
ლი საეკვოდ გვეჩვენოს. ასე მაგ., ად-
რე წყობაში მოქცეული (სტელა № 1);
ე. წ. ანბანის განდიდებიანი წახნაგი ძალ-
ზე შელანძლულია: ორივე მთავარან-
გელოზის თავების ზედა ნაწილი იმ ზო-
მამდეა დაზიანებული, რომ სახის ცა-
ლკეული ნაწილების გარჩევა კირს;
მიქაელის დრაპირებული სამოსი ალ-
აგ-ალაგ ამომტვრეულია; გაბრიელის
ფიგურას მარცხენა ხელის მტევანი აკ-
ლია; დაზიანებულია განდიდების კომ-
პოზიციის ქვედა რეგისტრში ორი სა-
ერო პირის რელიეფური გამოსახუ-
ლება, ხოლო სტელის მარჯვენა ნაწი-
ლის მნიშვნელოვანი ფრაგმენტი სა-
ერთოდ დაკარგულია, და ეს მაშინ, რო-
დესაც ამ სტელის იმთავითვე ხილუ-
ლი წახნაგის ჩვილიერი მარიამის გამო-
სახულება გაცილებით უკეთ შემოინა-
ხა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ
დავათის № 1 სტელის დაცულობა არა-
ფრით არაა უკეთესი მცხეთის ჯვრის

სამხრეთი შესასვლელის ტიპიანის ჯვრის ამალღების რელიეფსა თუ ხანდისის სტელაზე.¹⁵ რაც შეეხება მეორე ჯგუფის № 2, 3 სტელების იმ წახნაგებს, რომლებიც დაფარულნი არ იყვნენ, გარდა იმისა, რომ მათზე გამოსახულ „ბოლნურ ჯვრებს“, სიცოცხლის ხეს თუ ვარდულს, კვეთის მაღალმხატვრული დონე გამოარჩევს, აქ დაზიანების რაიმე მნიშვნელოვანი კვალი არ შეიმჩნევა და ამ მხრივ არაფრით განსხვავდებიან დანარჩენი წახნაგებისაგან. ერთი კი ფაქტია — სტელების ადრე თვალით ხილულ წახნაგებს ალაგ-ალაგ ლაქები გასჩენია, რაც ბიოტური ეროზიის შედეგია. მაგრამ რა გასაკვირია, VIII-IX ს.-ს. ეკლესიის ბურჯში ჩაშენებულ წახნაგებს, განსხვავებით დანარჩენებისაგან, „პირველყოფილი სისუფთავე“ რომ შეენარჩუნებიათ. ისინი ზომ ქვის ამ „სენისაგან“ მთელი თერთმეტი თუ თორმეტი საუკუნის მანძილზე იყვნენ დაცულნი. ასე რომ, დავათის ეკლესიის არქაულობის სასარგებლოდ მოტანილი ეს არგუმენტი ნაკლებად დამაჯერებელია.

დავათის ეკლესიის აგების დროის საკითხს შეეხო გ. ნარსიძე და ასეთად არაუგვიანეს 419 წ. მიიჩნია. თუმცა გ. ნარსიძეს მიზნად არ დაუსახავს ტაძრის არქიტექტურის მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების კვლევა, მაგრამ დავათის გახმაურებული სტელის მისეული იკონოგრაფიული ანალიზი გახდა მიზეზი ზემოაღნიშნული დათარიღებისა.

სხვათა შორის, ავტორი, არათუ დავათის ეკლესიის შესახებ, არამედ სტელაზე მსჯელობისას კვლევის ხელოვნებამოცოდნეობით მეთოდს ცალმხრივად უდგება. იგი წერს: „ქვა-ჯვარის შექმნის ზუსტ თარიღს ვერც შესრულების სტილისტურ თავისებურებათა ანალიზით დავადგენთ. ეს მეთოდი არ ითვალისწინებს კანონიკურ იკონოგრაფიულ ნიშანთა ქრონოლოგიურ მნიშვნელობას, რის გამოც ცდომილება, ამ მეთოდით შესწავლილ ძეგლთა დათა-

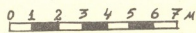
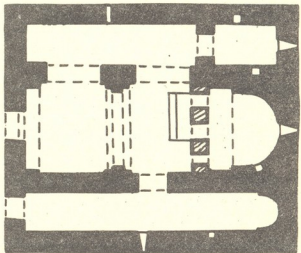
რიღებაში, რიგ შემთხვევებში, საუკუნეებს შეადგენს (ხაზი აქ და ქვემოთ ჩვენია, კ. წ.).

ეკლესიის
გენეზიოლოგია

სტელა, რომელიც თავდაპირველად ეკლესიის შენობისაგან დამოუკიდებელ ერთეულს წარმოადგენდა, მხოლოდ საკუთარი ნიშნებით თარიღდება. ძეგლზე გამოხატული სურათის შინაარსი აბსოლუტური სიზუსტით განსაზღვრავს მისი შექმნის დროს. ამასთან ცალკეულ იკონოგრაფიულ ელემენტთა შედარება გვაძლევს საშუალებას, გავარკვიოთ ბაზილიკის შექმნის საორიენტაციო თარიღიც... ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლების იკონოგრაფიული ნიშნებით დათარიღების სისტემა ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში იყო შემოღებული და იკონოგრაფიული მეთოდის სახელით არის ცნობილი. სადღეისოდ იკონოგრაფიული მეთოდი ითვლება ყველაზე ზუსტად ადრექრისტიანული ძეგლების დათარიღებაში“.

როგორც ვხედავთ გ. ნარსიძისათვის სტელების შესწავლისას ამოსავალია კვლევის იკონოგრაფიული მეთოდი, სხვადასხვა ავტორზე დაყრდნობით იგი დაასკვნის: „ქრისტიანული ხატი, რომელიც რელიგიური დოგმატების პროპაგანდის საშუალებას წარ-

ბაიხოს სამების ეკლესია



მოადგენდა, კეთდებოდა ეკლესიის ზედამხედველობით და მიზნად ისახავდა მორწმუნეებზე სათანადო ზემოქმედებას. ეს გარემოება გამოიხატავდა მხატვრის მხრივ ყოველგვარი საკუთარი შეხედულების გამოვლინებას. თვით ობიექტების გამოსახვის სისტემაც კი უარყოფდა პიროვნულ თვალსაზრისს... „იკონოგრაფიული დედანი“ წარმოადგენდა განსაკუთრებულ სახელმძღვანელოს, რომელიც უწვრილმანეს დეტალებამდე განსაზღვრავდა ყველა იკონოგრაფიულ ფორმას: როგორი წარწერები უნდა იყოს ხატზე, როგორ უნდა გამოისახოს ესა თუ ის პირი, როგორი ნიშნებით, როგორ გარემოში, როგორ ტანსაცმელში და ა. შ.“ და ბოლოს — „არსებულ გარემოებათა გათვალისწინებით, წინამდებარე ნაშრომში ვიხელმძღვანელე მართმადიდებლური ეკლესიის დოგმატიკით. ამ კანონიკური შეხედულებებიდან ყოველგვარ გადახრას ქრონოლოგიური მნიშვნელობა გააჩნია, რასაც შეუცდომლად მივყავართ იმ ეპოქასთან, როდესაც ეს დოგმები ჭერ კიდევ არ იყო ჩამოყალიბებული“.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ხელმძღვანელობს რა კვლევის იკონოგრაფიული მეთოდის უცდომელობის რწმენით, გ. ნარსიძე დაასკვნის, — რადგან ქრისტეს ნიშნზე ჯვარი ლაოდიკეის 362 წ. საეკლესიო კრების შემდეგ გაჩნდა, ხოლო 451 წ. ქალკედონის მსოფლიო საეკლესიო კრებამ დააკანონა ღვთისმშობლის შარავანდედით გამოხატვა, შესაძლოა განისაზღვროს დავათის ბარელიეფის შექმნის ზედა და ქვედა ქრონოლოგიური მიჯნა — არაუგვიანეს 451 წ. (უნიმბო მარიაში) და არაუადრეს 362 წ. (ქრისტეს ჯვრიანი ნიშნი).

გ. ნარსიძის დაკვირვებით, რიგ შემთხვევებში, ნიშნებს საღებავით ხატავდნენ, რისთვისაც შარავანდედისათვის ადგილს ყოველთვის სტოვებდნენ. ამ მხრივ, როგორც გამოჩაქლისს, გამოკუთხდეს წებელდის კანკელის ფილას, სადაც არც ერთ პირს შარავანდედი არ

გააჩნია და მათთვის ადგილიც არაა დატოვებული. მისი აზრით, წებელდის ფილა არასწორადაა დათავსებული VI-VII ს.-ს.-ით, რაც გამოიწვია დ. აინალოვის მიერ თავდაღმა ჯვარცმულ პეტრე მოციქულის ქრისტედ მიჩნევამ; ეს კი აზრობრივი შეცდომაა, ვინაიდან „არკანული დისციპლინის“ თანახმად IV ს. მიწურულამდე ჯვარცმულ ქრისტეს არ გამოსახავდნენ. რადგან კანკელის გამომკვეთლისათვის ნიშნების სიმბოლიკა უცნობია, ესე იგი, საორიენტაციოდ, IV საუკუნის დასაწყისს უნდა განეკუთვნოს.

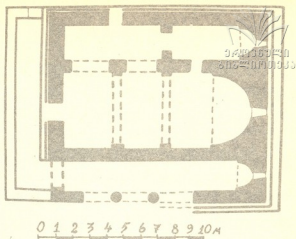
მაგრამ გ. ნარსიძე თვლის, რომ საკვლევი სტელის უმთავრესი დამატარებელი ინფორმაცია ქართულ ანბანიან წახნაგზეა მოცემული, რაც, ერთდროულად, დავათის ეკლესიის აგების დროის გარკვეულ ვასალებს წარმოადგენს, კერძოდ, — 419 წ. შემდეგ, კართაგენის კრების დადგენილებით, ანგელოზების მიმართ ტერმინი „წმინდა“ უკვე კანონიზირებულია, მაგრამ მიქაელ მთავარანგელოზის სახელის ქარაგმას „წმინდას“ ეპითეტი არ ახლავს, ხოლო ხილულ წახნაგზე გამოსახული მარიაშის თავის მარჯვნივ „წმინდას“ ქარაგმაა, რაც შეიძლება მხოლოდ 431 წ. ეფესოს III საეკლესიო კრების გადაწყვეტილების შემდეგ მომხდარიყო. ათარიღებს რა დავათის სტელას 362-381 წლების შუალედით, ამგვარი ანაქრონიზმის მიზეზს იგი ახალი საეკლესიო შეხედულებების შესაბამისად ღვთისმშობლის ხატის გვიან ხანაში „შესწორებით“ ხსნის. რადგან მსგავსი „შესწორება“ მთავარანგელოზებს არ შეხებიათ, გამოდის, რომ სტელის ანგელოზებიანი წახნაგი ბურჯში ჩაშენებული იქნებოდა მათ წმინდანებად კანონიზაციამდე, ანუ 419 წლამდე, რაც ეკლესიის მშენებლობის ზედა ქრონოლოგიურ მიჯნად იგივე თარიღს სახავს.

ვფიქრობთ, ზემოაღნიშნული მეთოდით ეკლესიის აგების დროის დადგენა მთელ რიგ წინააღმდეგობებს აწყდება, რადგან იკონოგრაფიული ანალიზის

შედგები, წინააღმდეგ ავტორის მტკიცებისა, საკუთრივ სტელების შექმნის მისეულ თარიღს სათუოდ ხდის.

სტელების არქაულობის უტყუარ საბუთად გ. ნარსიძეს ღვთისმშობლის უნიმბო გამოსახულება მიაჩნია. მაგრამ ქართული რელიეფური პლასტიკის ძეგლები მოწმობს, რომ უნიმბო ღვთისმშობლის და თვით ჩვილი იესოს გამოსახულებანი გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში არ თავსდება. კერძოდ, — ბრძაძორის VI ს. სტელაზე გამოსახულ ღვთისმშობელსა და ყრმა იესოს ნიშნები არ გააჩნიათ; ასევე უნიმბო VI ს. ეძანის ბაზილიკის რელიეფზე ღვთისმშობლის კალთაში მჯდომარე იესო. რაც შეეხება წებელდის ფილას, აქ თავად გ. ნარსიძე უშვებს აზრობრივ შეცდომას, თუმცა არც ერთ წმინდანს შარავანდედი არ გააჩნია, მაგრამ მრავალკომპოზიციან რელიეფურ ფილაზე გამორჩეული ადგილი უკავია ქრისტეს ჯვარცმას,¹⁶ რომელსაც, როგორც გ. ნარსიძე აღნიშნავს, ეკლესიის უძველესი ტრადიციის თანახმად VI ს. დასასრულამდე არ გამოსახავდნენ და ეს გარემოება დადასტურებულია. ასე რომ, წებელდის კანკელის აღნიშნული ფილის IV ს. დასაწყისით გადათარიღება რაიმე საფუძველს მოკლებულია.

თუ დასახელებული ადრეული რელიეფური ქანდაკების ძეგლების თარიღი ზოგს, შესაძლოა, მაინც საკამათოდ ეჩვენოს, მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით უცილობლივ VIII-IX ს-ს. გველდის სტელაზე ყრმა იესო ნიშნის გარეშეა გამოსახული, ხოლო X ს. ვალეს ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფურ კომპოზიციასზე წარმოდგენილ ჩვილიერ ღვთისმშობელსა და მის მარცხნივ მდგომ გაბრიელ მთავარანგელოზის თავებს შარავანდედები არ ამკობენ.¹⁷ შესაძლოა აქ ნიშნები საღებავით იყო დახატული, მაგრამ ამ შემთხვევაში უთუოდ ანგარიშგასაწევი ფაქტია, რომ გარეჯის მრავალმთის კომპლექსის საბერებების V ეკლესიის IX-X ს-ს. აბსიდის ფრესკაზე ქრისტე



ტაბაკინის ეკლესია

„დიდების“ შარავანდედის გარეშეა გამოსახული, რომელსაც პარალელები საქართველოს გარდა აღმოსავლეთის ქრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებშიც მოეძებება და შედარებით განცალკევებით დგას ბიზანტიური სამყაროს ამ თემის (თეოფანიური კომპოზიციის) შემცველ ნიმუშთა შორის.¹⁸

ამრიგად, დავათის სტელის ღვთისმშობლის უნიმბოდ გამოსახვა არ უნდა ჩაითვალოს მისი არქაულობის უცილობლივ არგუმენტად და თუ 451 წლის ქალკედონის IV მსოფლიო საეკლესიო კრების შემდეგ ნიშნები გახდა ღვთისმშობლის ხატის აუცილებელ ატრიბუტად, ქართული სინამდვილე ამ ატრიბუტის აუცილებლობას ხშირად არ ითვალისწინებს.

რადგან გ. ნარსიძეს დავათის ეკლესიის მშენებლობის ზედა ქრონოლოგიური მიჯნის დაზუსტების საფუძველად მიქაელ მთავარანგელოზის წმინდანის ტიტულით მოუხსენიებლობა მიაჩნია, ე. ი. უნდა ვივთხისხმოთ, რომ 419 წლის შემდეგ მთავარანგელოზების გამოსახულებებს უთუოდ უნდა ახლდეს წოდება „წმინდა“. მაგრამ კართაგენის კრების დადგენილება ერთია, ხოლო რეალური ვითარება სხვა. კერძოდ, როგორც ქართული ძეგლების მნიშვნელოვან ნაწილზე, ისევე მატენადარანში დაკულ VI ს. სირიული დიპტიხის კარედზე (სადაც, სხვათა შორის, სახარებისეულ არც ერთ პერსონაჟს ნიშნი არ

აქვს) და VI-VII ს.-ს. თალინის ოდი-
გიტრიის კომპოზიციან სომხურ რელი-
ეფზე ანგელოზების ფიგურები საერ-
თოდ უწარწეროა.¹⁹ განსაკუთრებულ
ყურადღებან იმსახურებს VI ს. II ნახ.
პანტიანის ჯვრის კვარცხლბეკის ერთ-
წახნაგზე ამოკვეთილი ჯვრის ამალე-
ბა მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელო-
ზების მიერ, მათი სახელების აღმნიშ-
ვნელი წარწერებით, ოღონდ „წმინდას“
ტიტულის გარეშე.²⁰ მხოლოდ სახელის
აღმნიშვნელი წარწერები ახლავთ დო-
ლოს კლუბში ნაკვეთი ტაძრის IX ს.
მთავარანგელოზების ფრესკებს;²¹ საბე-
რეების VIII ეკლესიისა და მის სამხრე-
თით გამოკვეთილ ეკედრის X ს. მო-
ხატულობაში როგორც ქრისტესა და
მარიამის, ასევე მთავარანგელოზების
განმარტებით წარწერებში სიტყვა წმი-
ნდა არ გამოიყენება. გარდა ამისა,
უბისის ტაძრის XIV ს. მოხატულობი-
დან გამოკვდილით ხარების კომპოზი-
ციას, სადაც მიქაელი მხოლოდ მისი სა-
ხელის აღმნიშვნელი წარწერით მოიხ-
სენიება.²²

ყოველივე ზემოთქმული მოწმობს,
რომ დავათის ეკლესიის მშენებლობის
ხანის გარკვევა სტელების დათარიღე-
ბის გათვალისწინებით სასურველ შე-
დეგს ვერ აღწევს. ალბათ არ შეეცდე-
ბით თუ შევნიშნავთ, რომ დავათის
სტელების ქრონოლოგიის საკითხების
საკვლევადა გ. ნარსიძის მიერ შერჩეუ-
ლი მეთოდი ნაკლებად ეფექტურია.
კერძოდ, თუ ქრისტიანული ხატი კეთ-
დებოდა „იკონოგრაფიული დედნის“
მიხედვით, რომელიც უწვრილმანეს
დეტალებამდე განსაზღვრავდა ყველა
იკონოგრაფიულ ფორმას: როგორი წარ-
წერები უნდა იყოს ხატზე, როგორ
უნდა გამოისახოს ესა თუ ის პირი და
თვით ობიექტების გამოსახვის სისტე-
მაც კი უარყოფდა პიროვნულ თვალ-
საზრისს, მაშ კვლევის იკონოგრაფი-
ული მეთოდის მიმდევარი როგორ ახ-
სნას მოუძებნის დავათის სტელების
იესოს უჩვეულო, მოწიფულ ქრისტე-
სათვის მიღებულ თმის ვარცხნილობას,

რაც მაცხოვრის იკონოგრაფიაში სწო-
რედ რომ ანაქრონიზშია.

გარდა ამისა, გ. ნარსიძე <sup>აღმნიშვნელობა-
გვერდითურა</sup> მთავარანგელოზებს შორის
არსებულ წარწერიან არეს თევზის გა-
მოსახულებად, ანუ ქრისტეს იეროგლი-
ფად, მის კრიპტოგრაფიულ ნიშნად მი-
იჩნევენ, ხოლო იგივე სტელის ქვედა
რეგისტრში გამოსახულ ორ პირს შო-
რის სამკუთხა ფორმის სიბრტყეს „სუ-
ლი წმინდად“ თვლიან. თუ ზემოაღნიშ-
ნული თვალსაზრისი სწორია, გ. ნარ-
სიძის კვლევის იკონოგრაფიული მე-
თოდი კვლავ სიძნელეს აწყდება, რა-
დგან იგი, ისევე გავიმეორებთ, „იკონო-
გრაფიულ დედანს“ ეფუძნება, რაც გა-
მორიცხავს მხატვრის მხრივ ყოველ-
გვარი საკუთარი შეხედულების გამო-
ვლინებას. თვით ობიექტის გამოსახ-
ვის სისტემაც კი უარყოფდა პიროვ-
ნულ თვალსაზრისს. თუ ეს ასე იყო,
მაშინ დავათის „თევზს“ თუ „სულ-
წმინდას“ რაიმე პარალელი უნდა მო-
ეპოვებოდეს და სასურველი იქნებოდა
ავტორებს მათზე მიეთითებინათ. ჩვენ-
თვის, პირადად, ქართული რელიეფ-
ური ქანდაკების ძეგლებში ნახსენები
„იეროგლიფებისა“ თუ „კრიპტოგრაფი-
ული ნიშნების“ მსგავსი რამ უცნობია.
ანგელოზებს შორის არსებულ მონა-
ხაზში თევზის სხეულის ამოცნობა წარ-
მოსახვის გარკვეულ უნარს საჭირო-
ებს და რომ ეს ასეა, რ. პატარიძის წე-
რილადან მოტანილი ციტატითაც ცნა-
დი ხდება: „ანგელოზებს შორის და-
დაბლებული სიბრტყე — რელიეფურ
გამოსახულებათა ფონი ერთ შემთხვე-
ვაში აღიქმება როგორც გაშლილი გრაგ-
ნილი, მაგრამ მეორე შემთხვევაში შე-
იძლება თევზი დავინახოთ. თევზი თავ-
ქვეა გამოსახული, ე. ი. შვეულად ზე-
მოდან ქვემოთ ეშვება. როცა თევზის
გამოსახულებას ვუყურებთ, მაშინ ძა-
ლაუნებურად მის რელიეფურ მოქნე-
ულ კუდასაც დავინახავთ, ასეთ შთაბეჭ-
დილებას ანგელოზთა მოხრილი ზელის
თითები ჰქმნიან.

სტელაზე რომ მართლა თევზია გა-

მოსახული და თევზია ნაგულისხმევი, ამას მისი თავისა და სხეულის გამყოფი კრილი მოწმობს. მაგრამ ხომ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ქვის სიბრტყე აქ რაიმე შემთხვევის გამოისობით დაზიანდა? ასეთი ვარაუდი გამორიცხულია, რადგან კრილი ქვაში საგულდაგულოდ და დიდი ხელოვნებით არის გამოკვეთილი. ცხადია, ხელოვნაზმა საკრეთლით ქვაზე თევზის ლაყუჩი გამოსახა. თევზის სამივე ნაწილი — თავი, სხეული და კუდი სახეზეა. ძნელია დავეთანხმოთ რ. პატარიძეს, თითქოს ერთი ბეწო განაკაწრით ლაყუჩის აღმნიშვნელი კრილი ქვაში საგულდაგულოდ და დიდი ხელოვნებით იყოს გამოკვეთილი. თუ ასეთი რამ სურდა ოსტატს, რომელიც ეპოქის მხატვრულ-სტილისტურ მოთხოვნილებათა დონის გათვალისწინებით სათანადო პროფესიონალიზმით გამოირჩევა, არათუ ლაყუჩის, არამედ თევზის ერთობ მარტივი სხეულის ცალკეული ნაწილების მინიშნებაც არ უნდა გასჭირვებოდა (თუნდაც თვალი, ან პირი). ასე რომ, მცირე განაკაწრში ისევე ჰქონდა თევზის ლაყუჩის გარჩევა, როგორც ანგელოზებს შორის არეში თავად თევზის დანახვა. აქვე დავუმატებთ, — თუ ანგელოზებს შორის არსებულ სიბრტყეში მართლაც მაცხოვარი იგულისხმება, ძნელი დასაჯერებელია ქრისტიანობის ერთი უმთავრესი იპოსტასთაგანი თავდაყირა გამოესახათ, მით უმეტეს, რომ, რ. პატარიძის აზრით, ანბანისა და ქრისტეს განდიდება შინაარსობრივ-სიმბოლურ კავშირშია.

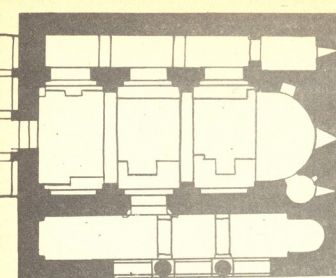
ისიც უნდა ითქვას, რომ თევზის საკმაოდ რეალისტური გამოსახულება ძალზე გავრცელებული იყო ადრექრისტიანულ ხანაში, რისი მოწმობაცაა IV-V ს.-ს. ბიკვინტის ბაზილიკის მოზაიკური იატაკი.

რაც შეეხება „სული წმიდას“, მისი სიმბოლური ხატის — მტრედის იკონოგრაფია ადრექრისტიანული ხანიდან იღებს სათავეს და ქართული რელიგიური ქანდაკების ძეგლებში საკმაოდ

პოპულარულია (VI ს. ბრძანდობილი VI-VII ს.-ს. ქალეთი; წებელდა, VI ს. უსანეთი). ამასთანავე, ალბანურ-ქრისტიანული მოიძიოს რაიმე ისეთი ნიმუში, სადაც, დაკანონებული იკონოგრაფიული ტრადიციის საწინააღმდეგოდ, „სული წმიდის“ გადმოსვლა ხდებოდეს ხატზე გამოსახულ პირთა შორის, მათ ფეხებთან და არა ამ ფიგურებს, ან ფიგურის თავს ზემოთ, დავათის №1 სტელაზე გამოსახულ ორ საერო პირზე „სული წმიდა“ არ გადმოიდის, ხოლო სამკუთხა სიბრტყე მათი წელის დონესა და კაბის კალთებს შორისაა ჩატედილი. თუკი ოსტატს კომპოზიციაში „სული წმიდის“ ჩართვა ჰქონდა განზრახული, საამისო არეც საკმარისი გააჩნდა, კერძოდ კი რეგისტრების გამყოფი ჩარჩოები. იგი ჩარჩოების დაშტრახულ არეში მტრედის გამოსახვას არ დაერიდებოდა. აქი მთავარანგელოზების ფეხები სწორედ ჩარჩოს ზედაპირზე იჭრებიან, ისევე, როგორც მიქაელის ფრთა, ამიტომ გაუგებარია ნახსენებ კომპოზიციაში თუ რა მოსახრებით მიაწერენ ავტორები მარტივი, სამკუთხა კონფიგურაციის სიბრტყეს „სული წმიდის“ მნიშვნელობას და რომელია ამ კონკრეტული ელემენტის იკონოგრაფიული დედანი თუ არა, რაიმე ახლო პარალელი მაინც.

გაზვიადებული არ უნდა იყოს თუ ვიტყვი, რომ დავათის სტელების და, შესაბამისად, ლეთისმშობლის ეკლესიის რაობის, ტიპოლოგიისა თუ თარიღის საკითხების კვლევისას დაშვებული რიგი უზუსტობანი ამ ძეგლების ხელოვნებათმცოდნეობითი თვალსაზრისით შესწავლის უგულებელყოფის შედეგია.

კვლევის იკონოგრაფიულ მეთოდთან დაკავშირებით საყურადღებოა ცნობილი ხელოვნებათმცოდნის ვ. ლაზარევის აზრი. „იკონოგრაფიული მეთოდის აქტიულის ქუსლს მისი ფორმიდან, სხვა სიტყვებით. მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებებიდან მოწყვეტა წარმოადგენს. გარდა ამისა, იკონოგრაფიული ტიპი ბევრად უკვე მხატვრული ნაწარმოების შინაარსია, იგი მასში



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 M

ზედა ვალიის ეკლესია

შედის როგორც შემადგენელი ნაწილი, მაგრამ მას სრულიად ვერ ამოწურავს. საბოლოოდ იკონოგრაფიული ტიპურესთეტიკური ხარისხის პრობლემისაღმია ინდიფერენტულია. მხოლოდ იკონოგრაფიით დაინტერესებული მეცნიერისათვის ყველა გამოსახულება ერთნაირად კარგია. განსაკუთრებით მაშინ, თუ ისინი მის მიერ შესასწავლი რომელიმე ტიპის ევოლუციის ნაპრალებს ავსებენ. ამიტომ, იკონოგრაფიული მეთოდის გამოყენებისას, ყოველთვის უნდა ვითვალისწინებდეთ მისი შესაძლებლობის ფარგლებს“.

ქართული რელიეფური პლასტიკის ძეგლები ცხადყოფენ, რომ იქმნება იკონოგრაფიული სქემების ადგილობრივი ვარიანტებიც.²³

ზემოაღნიშნულის მატერიალურ მოწმობად დავათის სტელაც გამოდგება. კერძოდ, თუ მასზე მართლაც ქართული ანბანის განდიდებაა გამოსახული, მაშინ იგი არ ითვალისწინებს რელიგიური დოგმატების პროპაგანდის მიზნით უწვრილმანეს დეტალებამდე დაკონკრეტებულ იკონოგრაფიულ სქემებს და ობიექტების გამოსახვისას ყოველგვარი პიროვნული თვალსაზრისის

გამოვლინების აკრძალვას. საყურადღებოა, რომ იოანე-ზოსიმე დაწმუნებულია რა ქართულის მესიანურ ფუნქციაში, „ქებაას“ ანდერძშიწმუნებულ მებრტოს შესთხოვს: „ქრისტე, შეიწყალე... ყოველი ქრისტიანენი და უფროას ყოველთასა ყოველი ქართულენი“, რაც ასევე წინააღმდეგობაშია ქრისტიანულ მოძღვრებასთან, რომელიც მორწმუნეთა ეროვნული ნიშნით დაყოფას გამოირიცხავს, ამჯერად მნიშვნელობა არა აქვს, იოანე-ზოსიმე ავტორია „ქებაასა“ თუ ადრეული ძეგლის გადამწერი, მაგრამ როგორც შენიშნავენ კ. კეკელიძე და პ. ინგოროყვა, დასახელებულ ნაწარმოებში ნათლად აისახა ეროვნული თვითშეგნების აღმავლობა და გარკვეული პოლიტიკური მიზანდასახულობანი.²⁴ ერთი ცხადია, არც დავათის სტელაზე გამოსახული ანბანის განდიდება და არც იოანე-ზოსიმეს „ქებააში“ ქართული ენისათვის მინიჭებული მესიანური ფუნქცია არ ითვალისწინებს ოფიციალური მართლმადიდებლური ეკლესიის დოგმებს და არც ერთ მსოფლიო თუ ადგილობრივი მნიშვნელობის საეკლესიო კრებაზე მსგავსი შეხედულება არ გამოთქმულა. აქედან გამომდინარე, დავათის სტელის ანბანიანი კომპოზიცია არ უნდა განიხილებოდეს მხოლოდ მართლმადიდებლური ეკლესიის ოფიციალური იკონოგრაფიის პოზიციიდან, და ობიექტური პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, ქართულ კულტურულ-სასულიერო სფეროში გაჩენილი იდეის გამოხატულებად.

რადგან დავათის ეკლესიის მშენებლობის ხანა დასახელებული ავტორების მიერ შემოთავაზებული კვლევის მეთოდებით ვერ დგინდება, ამ ძეგლის დათარიღებისას მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზის მონაცემებს უნდა დავყრდნოთ.

განსახილველი ძეგლის ტიპოლოგიის საკითხს უკვე შევხებთ, მაგრამ აქ დავუმატებთ, — თუ გარეგან მასათა აღნაგობით „სამწევროვანი“ ეკლესიები და მათ შორის დავათის ძეგლი სამ-



უცნობი მხატვარი.

ანტონ II კათალიკოსი



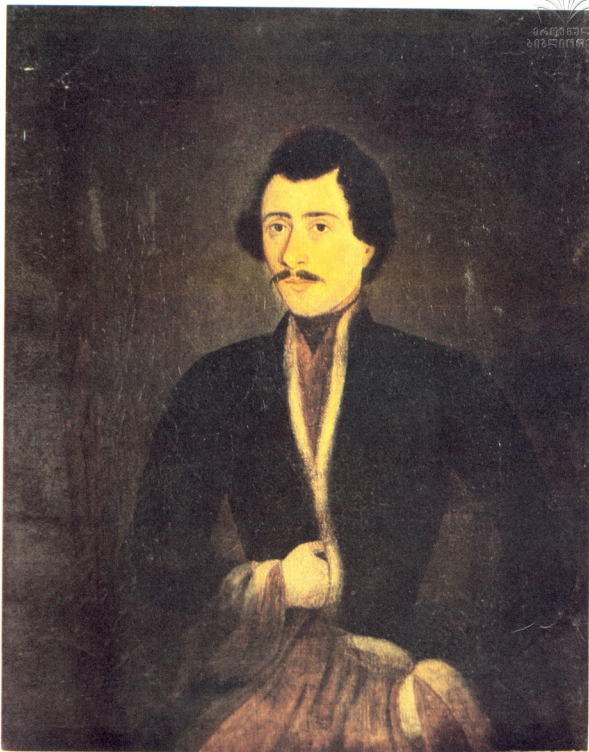
უცნობი მხატვარი.

სოფიო ორბელიანი



უსწობი მხატვარი.

ელისაბედ ორბელიანი



უცნობი მხატვარი.

ბესიკ გაბაშვილი



უცნობი მხატვარი.

გაბრიელ რატიშვილი



ეკატერინე ჭავჭავაძე.

ივანე კერესელიძე



უცნობი მხატვარი

ვახტანგ ორბელიანი



ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა



რობერტ კიპრენსკი.

მამაკაცის პორტრეტი

ნავიანი ბაზილიკური ასახულობისა, რაც თანაბრად სამეკლესიან ბაზილიკებზეც ითქმის, შიდა სივრცის ორგანიზაციის საკითხისადმი მიდგომით მისგან არსებითად განსხვავდებიან, რადგან კედლით გამოყოფილი ნაგებობის სამხრეთი ფრთა სტრუქტურული ასპექტით გამოირჩევა სამნავიანი ბაზილიკის ინტერიერის დანაწევრებისა და მის ცალკეულ ნაწილთა ურთიერთკავშირის კომპოზიციურ პრინციპს. მით უმეტეს, რომ დავათის კედლით გამოყოფილი სტოას საღვთისმსახურო ფუნქცია სამნავიანი ბაზილიკის სივრცით კომპოზიციაში ამ სათავსოს ნავად მიჩნევის შესაძლებლობას უარყოფს. ამრიგად, რ. რამიშვილის დასკვნა, რომ დავათის ღვთისმშობლის ეკლესია სამნავიან ბაზილიკას წარმოადგენს, დამაჯერებელ არგუმენტაციას მოკლებულია.

დავათის ეკლესიის თარიღის კვლევისას გათვალისწინებულ უნდა იქნას სხვა ორნავიანი ეკლესიები და ამ ორიგინალური თემის მხატვრულ-სტილიზტური და შედარებითი ანალიზის მეტოდიტ პასუხი გაცეცს დასმულ საკითხს. მაგრამ, როგორც ითქვა, საყურნალო წერილის მოცულობა ამის საშუალებას არ იძლევა; თუმცა დავათის ტაძარი შეიცავს შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის გარკვეული პერიოდის იმ ტიპიურ ნიშნებს, რომლებზე დაყრდნობითაც შესაძლებელია ქრონოლოგიის საკითხებზე მსჯელობა, მიუხედავად იმისა, ქრისტიანული საკულტო არქიტექტურის რომელ ტიპს მიეკუთვნება იგი.

პირველ ყოვლისა გასათვალისწინებელია დავათის ინტერიერის მხატვრული გადაწყვეტის მხარე. «ქართული ტაძრის შიდა სტრუქტურის დამახასიათებელი ნიშანთაგანია უკვე V საუკუნიდან (ძველი შუამთა, ბოლნისი) კედელზე აყოლებული პილასტრები (კედლის სვეტები), რომლებიც ზემოთ კამარის საყრდენ მალეზად გადაიზრდება. ეს სისტემა პილასტრებისა და საყრდენი თაღებისა შიგა რიტმული დანაწევ-

რების საფუძველსაც შეადგენს²⁵ როგორც ითქვა, ქინვალის ექსპედიციამ გამოავლინა და შეისწავლა ბზინასკა და ბალიანთკარის ორნავიანი ეკლესიები, რომლებიც VI ს-ით თარიღდებიან. ბზინაში აღმოსავლეთ ბურჯს თხელი პილასტრი აუყვება, მაგრამ სივრცის გაფორმებაში იგი უმნიშვნელო როლს ასრულებს და როგორც ბალიანთკარში, უპირატესობა კედლების სადა სიბრტყეებს ენიჭება. დავათის ეკლესიის აღწერისას ითქვა, რომ ძირითადი ნავის სამხრეთ კედელზე პილასტრი გამოიყოფა, ხოლო მის ორსავე მხარეს თაღოვანი უბეები, რომელთაც, ადრეული ძეგლებისაგან განსხვავებით შიდა სივრცის მხატვრული სახის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი როლი ეკისრებათ. ქართული არქიტექტურის გარდამავალ ეტაპზე... „იქმნება დარბაზის სივრცის გაფორმების ახალი სისტემა, რომლის არსაც წარმოადგენს ძირითადი კონსტრუქციული ელემენტების — საბჯენი თაღისა და პილასტრის პლასტიკური გამოვლენა და მათი საშუალებით სივრცის დანაწევრება“, თუმცა... „პილასტრები და თაღოვანი უბეები გვხვდება რამდენიმე ადრინდელ, VI საუკუნის II ნახევრის ბაზილიკაშიც... მაგრამ მათი სივრცობრივ-მხატვრულ როლი სულ სხვაა“²⁶ განსხვავებით ადრინდელი დათარიღებისა, ირკვევა, რომ ახმეტის ღვთაება VIII-IX სს. ძეგლია, რაც ამავე პერიოდის ტაძრების (კუსირეთი, ფიფილეთი, თელი, დათუნა) კედლების თაღებთან ანალოგიაში პპოვებს გამოხატულებას. კედლების თაღების აღნაგობით და პროპორციებით დავათის ძეგლი მეტ საერთოს VIII-IX სს. ცხვარიჭამიის ბაზილიკასა თუ ქინვალის ექსპედიციის მიერ არქეოლოგიურად შესწავლილი იგივე პერიოდის სოფ. ბუღაჩაურის ჭვარპატიოსნის ეკლესიასთან ამჟღავნებს.

ზემოთ ითქვა, რომ გამოწაკლის შემთხვევებში უკვე ცალკე ხუროთმოძღვრულ თემად ჩამოყალიბებული ორნავიანი ეკლესიების მშენებლები ითვალისწინებენ თანადროული სამნავიანი

ბაზილიკების კომპოზიციურ-სივრცობრივი გადაწყვეტის მთელ რიგ ასპექტებს, რაც არ უნდა იყოს მოულოდნელი, რადგან პირველი უკანასკნელის ხეობით მოძღვრული ფორმების საფუძველზე აღმოცენდა, რისი ნიმუშიცაა დავათის ძეგლი. განსხვავდება რა რიგი გარდამავალი ხანის ორნავიანი ეკლესიებისაგან (ტაბაკინი, ახალსოფლის ბზიანი, ღართა, ქილდა), რომელთა გვერდის ნაგები, ფუნქციის თანდათანობით დაკარგვასთან ერთად, ერთგვარ ვესტიბიულუზად ტრანსფორმირდებიან, დავათის ეკლესია ნაგების სიგანეთა შეფარდებით მეტ საერთოს VIII-IX სს. ალვანის, ქალეთის თუ ზედაზნის ბაზილიკებთან ამჟღავნებს.

თუ დავათის ძეგლს სამნავიან ბაზილიკებთან ურთიერთმიმართების კუთხით განვიხილავთ, ხაზი უნდა გაესვას ერთ გარემოებას; კერძოდ, საკურთხევლის მომიჯნავე ჩრდილოეთი სათავსოს ფართობს. ადრეული ქართული ბაზილიკებისათვის ნიშანდობლივია ძალზე მცირე ზომის პასტოფორიუმები, ხოლო დროთა განმავლობაში მათი ფართობი მატულობს. არსებობს აზრი, რომ ამ სათავსოთა ფართობი ძეგლის აბსოლუტურ ზომებზე უცილობელ დამოკიდებულებაში არ იმყოფება.²⁷ ისეთ მცირე ნაგებობაში, როგორიცაა: ბზიანა (სიგრძე — 9 მ.), ბალიანთკარი და დავათი (ორივე — 8,4 მ.) საკურთხევლის ჩრდილოეთი სათავსოს ფართობი მნიშვნელოვნად რეგლამენტირებულია, თუმცა მათი ზრდის ტენდენცია მაინც უეჭველია. ბზიანას არა სრული 2 კვადრატული მეტრის პასტოფორიუმი თითქმის უტოლდება მატნისას და დავათისაზე 11 კვადრატული მეტრით ნაკლებია; იგი ასევე მცირეა ბალიანთკარისაზე (2,4 კვადრატული მეტრი).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ბზიანა, ბალიანთკარი და დავათი მოწმობენ

თუ მათ მაგალითზე როგორც წყდება მინიატურაში სამნავიანი ბაზილიკების პასტოფორიუმების ფართობის მცირე ლემის საკითხი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ზოგი ორნავიანი ეკლესიის საკურთხევლის მომიჯნავე სათავსოზე მსჯელობისას ძეგლის აბსოლუტურ ზომებს ანგარიში უნდა გაეწიოს. რაც, თავის მხრივ, მათი ქრონოლოგიური გამოიკვნიის საფუძველს ქმნის და ბზიანას დავათზე და, ალბათ, ბალიანთკარზე ადრეულ ძეგლად სახავს.

ძეგლის დათარიღებისათვის არსებითი მნიშვნელობა გააჩნია პასტოფორიუმის თაღოვან თავსართავიანსარკმლის წირთხლში შირმის ნათელ კვადრებთან ერთად რიყის ქვის უსისტემო წყობის არსებობას; ე. ი. აქ გამოყენებულია შერეული სამშენებლო მასალა, რაც კახეთის VIII-IX სს. ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი. სავარაუდოა ძეგლზე გვიანი აღდგენითი სამუშაოების კვალი. მაგრამ ეკლესიის გამთხრელი რ. რამიშვილი დაასკვნის: „აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ შუა და ჩრდილოეთი ნაგების შემორჩენილ კედლებს არსად არ ემჩნევა გვიანდელი გადაკეთების კვალი“. არც კედლის თაღებს ატყვია შეკეთების რაიმე ნიშანი, რომლის წყობაში კრამიტის მრავალი ფრაგმენტია ჩართული და შერეული სამშენებლო მასალის ინტერიერში გამოყენების ფაქტობრივი მოწმობაა.

ზემოაღნიშნული ზოგადი და ცალკეული ნიშნების გათვალისწინებით დავათის ორნავიანი ბაზილიკა VIII-IX საუკუნეებში უნდა აეგოთ.

როგორც თავიდანვე აღინიშნა, ზოგი მკვლევარი დავათის ძეგლს სამნავიან ბაზილიკად მიიჩნევს და ერთ-ერთ უადრეს ქართულ ეკლესიადაც თვლის, მაგრამ ძეგლის ტიპოლოგიური ანალი-

ზი და უშუალოდ სამნავიან ბაზილიკებთან შეპირისპირების მეთოდი, ჩვენი აზრით, ასეთ ვარაუდს საფუძველს აცლის.

შესაძლოა წერილის ძირითადი თემიდან გადახვევად ჩაგვეთვალოს, მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ სტელების მხოლოდ იკონოგრაფიული ნიშნებით, მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის იგნორირებით კვლევა მეთოდოლოგიურად დაუსაბუთებელია, მით უმეტეს კი ამ მეთოდის მომარჯვება ხუროთმოძღვრული ძეგლის დათარიღებისას.²⁸

შენიშვნები:

1 გ. აბრამიშვილი, ზ. ალექსიძე, აღმოჩენა არაგვის ხეობაში — დავათის სტელები. — გაზ. „კომუნისტი“, 19 მაისი, 1985 წ.

2 რ. რამიშვილი, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება არაგვის ხეობაში. — „მნათობი“, № 8, 1986 წ.

3 რ. რამიშვილი, გ. რჩეულიშვილი და სხვ. ყინვალის არქეოლოგიური ექსპედიციის მუშაობის ძირითადი შედეგები. — საველე-არქეოლოგიური კვლევა-ძიება 1980 წელს. თბ. 1982 წ. გვ. 58, ტბ. XXXVIII-2 (რუსულ ენაზე).
კ. წერეთელი, სტელები სოფ. დავათის ღვთისმშობლის ეკლესიიდან. — „ძეგლის მეგობარი“, № 68, 1984, გვ. 43-48, რ. რამიშვილი, ბ. ჯორბენაძე, და სხვ. არაგვის ხეობის არქეოლოგიური შესწავლა. საველე არქეოლოგიური კვლევა-ძიება 1984-1985 წლებში. თბ. 1987, გვ. 80, 87-89 ტბ. CL XI—CL. XII (რუსულ ენაზე).

4 გ. ჩუბინაშვილი, კახეთის ხუროთმოძღვრება, თბ. 1959 წ. გვ. 135, 159 (რუსულ ენაზე).

5 რ. რამიშვილი, ბ. ჯორბენაძე და სხვ. არქეოლოგიური კვლევა-ძიება არაგვის ხეობაში. — საველე არქეოლოგიური კვლევა-ძიება 1977 წელს, თბ., 1980 წ. გვ. 183-184. ტბ. XXXII; (რუსულ ენაზე); კ. წერეთელი ბაღიანთკარის ეკლესიის გათხრები. — არქეოლოგიური აღმოჩენები 1985 წ. გვ. 541 მოსკოვი (რუსულ ენაზე).

6 ი. გომელაური მღვიმი, თბ. 1982 წ., ც. გაბაშვილი, ზედა ვარძია, თბ. 1985 წ.

7 ი. ელიზბარაშვილი, ორნამენტი ეკლესიების ევოლუციის საკითხისათვის. — ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ. 1983 წ. (რუსულ ენაზე); ი. ელიზბარაშვილი, ბზიანის წმ. გიორგის ეკლესია. — „ძეგლის მეგობარი“, № 67, 1984 წ. გვ. 6-15, მისივე — ქილდის ორნამენტი ეკლესია — „ძეგლის მეგობარი“, № 1 (71), 1986 წ., გვ. 28-33.

8 გ. ჩუბინაშვილი, ხელოვნების ისტორიის საკითხები. ტ. I, თბ., 1970 წ., გვ. 104-107, 108-115; (რუსულ ენაზე).

9 ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974 წ., გვ. 26.

10 რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, საქართველოს ისტორიული პროვინციის — შიდა ქართლის მთის ნაწილის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1975 წ., გვ. 121-122 (რუსულ ენაზე).

11 ნ. ჩუბინაშვილი, შაშიანი სამება, — ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ. 1983, წ. (რუსულ ენაზე).

12 გ. ჩუბინაშვილი, ბოლნისის სიონი, თბ. 1940 წ., გვ. 180. (რუსულ ენაზე).

13 რ. რამიშვილი, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება არაგვის ხეობაში (რ. რამიშვილის, აგრეთვე რ. პატარძისა და გ. ნარსიძის „მნათობი“ 1987 წლის № 3-4 გამოქვეყნებული წერილებიდან ამოკრფილი ციტატები და ცალკეული დებულებანი ქვემოთ სათანადო გვერდების მითითების გარეშეა წარმოდგენილი და დაინტერესებულ მკითხველს შესაბამისი ადგილების მოძიება არ უნდა გაუძვივლდეს).

14 თ. მიქელაძე, ბიკინტის ორბასიდიანი ეკლესია — მასალები საქართველოს და კავკასიის არქეოლოგიისათვის, ტ. III, თბ., 1963 წ., გვ. 127.

15 ნ. ჩუბინაშვილი, ხანდისი, თბ., 1972 წ., ტბ. 1-10, 47 (რუსულ ენაზე).

16 ლ. ხრუშკოვა, აფხაზეთის ადრეული შუა საუკუნეების ქანდაკება, თბ., 1980 წ., 46, XXIX (რუსულ ენაზე).

17 ნ. ალადაშვილი, საქართველოს მონუმენტური ქანდაკება, მოსკოვი, 1977 წ., გვ. 101, ტბ. 90-91 (რუსულ ენაზე).

18 ზ. სხირტლაძე, საბერძენის ფრესკული წარწერები, თბ., 1985 წ., გვ. 18 (იქვე პარალელები და ლიტერატურა ამ საკითხზე).

19 ვ. ლაზარევი, ბიზანტიური მხატვრობა,

ბოსკოვი, 1971 წ., გვ. 302-305 (რუსულ ენაზე).

20 დ. ბერძენიშვილი, ორი ქვაყვარის ბაზისი ქვემო ქართლიდან — ძიებანი საქართველოსა და კავკასიის ისტორიიდან, თბ., 1976 წ., გვ. 112-116.

21 შ. ამირანაშვილი, ქართული კედლის მხატვრობის ისტორია, ტ. I თბ., 1957 წ., გვ. 32, ტბ. 20-21 (რუსულ ენაზე).

22 შ. ამირანაშვილი, დამიანე, თბ., 1980 წ., ტბ. 37-38.

23 ნ. ალადაშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სკულპტურის ზოგიერთი საკითხი — ქართული ხელოვნება, ტ. 8ა, თბ., 1979 წ., გვ. 79, 85, (რუსულ ენაზე).

24 კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ. 1980 წ., გვ. 166-167; 3.- ინგოროყვა, თხზულებათა კრებული, ტ. IV, თბ., 1978 წ., გვ. 402.

25 ვ. ბერიძე, ქართული ხელოვნება შუა საუკუნეებში. — „საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1982 წ. გვ. 116.

26 დ. ხოშტარია, ჩითახევის მონასტრის ეკლესია, — „მაცნე“ ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, № 4, 1983 წ.

27 ნ. ქალდეიშვილი, ქალეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ. 1964 წ., გვ. 32.

28 წინამდებარე წერილი რედაქციამ იყო გადაცემული, როდესაც გამოქვეყნდა დავათის ცნობილი სტელებისადმი მიძღვნილი კ. მაჩაბლის გამოკვლევა, რომელშიც ადრეული ქრისტიანობის ხანის ქართული და მსოფლიო ხელოვნების ევოლუციის ფონზე გარკვეული აღნიშნული სტელის რელიეფური კვთილობის შინაარსობრივ-სიმბოლური არსი და, რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზზე დაყრდნობით მისი შექმნის თარიღად VI ს. დასასრულია მიჩნეული. კიტი მაჩაბელი, „დავათის სტელის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სისტემაში“ — „საბჭოთა ხელოვნება“ № 3, 1989 წ. გვ. 34-47.

გვიანმოგვიან ახალგაზრდაები

გარკინეული
გინგლიოთეა

... ცნობები წინასწარ შეეკრიბე, სანამ ჩემს ინტერვიუერს შევხვდებოდი. ცოტა არ იყოს. შევშინდი: ძნელია მელანქოლიკთან დიალოგი, თან უსაზღვროდ მაინტერესებდა. რამდენად დაემთხვეოდა ამერიკელ ასტროლოგთა მიერ შედგენილი პოროსკოპის ვარაუდი რეჟისორ დავით ანდლულაძის პიროვნებას.

შეხვედრის ადგილას ზუსტად დანიშნულ დროზე გამოცხადდა: ფერმკრთალსახიანი ახალგაზრდა კაცი, ინტელექტუალური გარეგნობით, ოდნავ ექვანარევი, სევდიანი მზერით, ცოტა ოფიციალური და ძალიან სერიოზული, პოროსკოპი არ უნდა ტყუოდეს — ნამდვილი მელანქოლიკია! — დავასკვენი ჩემთვის, — თუმცა ყველაფერი წინაა, ვნახო!

— სანამ დავიწყებდეთ, მაინტერესებს თქვენი მიზანი, — დამასწრო შეკითხვა.

— მიზანი — ყველაზე საუკეთესო — ვბასუხობ მე და თან ვფიქრობ, რომ ძალიან გამიჭირდება, რადგან უცნაურ პიროვნებასთან მომიწევს საუბარი. ჯერ ხმა არ ამომიღია და უკვე მიზანზე მეკითხება. კი მაგრამ, დასმული კითხვებით ხომ ისედაც ცხადი გახდება მიზანი?

— საიდან დავიწყოთ? — მაწყვეტინებს ფიქრს.

— მე ჩემთვის უამრავი კითხვა ჩავინიშნე, მაგრამ ახლა აღარ ვიცი, რით დავიწყოთ? — ძლივს ვაბამ თავს პასუხს. მართლა დავიბენი!

— ალბათ გაინტერესებთ, რას ვფიქრობ თეატრალურ კრიტიკაზე. — უეცრად ეღიმება. როგორც იქნა, სახე ოდნავ გაუნათდა!

— ეს უფრო მოგვიანებით მიხდება მეკითხა. მაგრამ რაკილა თქვენ ასე გსურთ, რა გაეწყობა. — ვეთანხმები. — 1986 წელს ელზნალმა „თეატრალურმა მოამბემ“ რეჟისორთა და მსახიობთა შორის ჩაატარა ანკეტა.

„მე ახლა გგონია, რომ შეგიძლია ყველაფერი წელიდან ღაპინყო...“

ინტერვიუ რეჟისორ დავით ანდლულაძესთან

რეჟისორი დავით ანდლულაძე, დაბადებული 1956 წლის 11 იანვარს. ზო-
დაქოს ნიშანი — თხის რქა (22 დეკემბერი — 19 იანვარი), მფარველი პლანეტა
— სატურნი:

ბედნიერი რიცხვი რვა და უკუღა რიცხვი, რომელიც რვაზე იყოფა.

ასტროლოგიური ნიშანი — თხა:

ასტროლოგიური ფერები — შავი, მუქი ყავისფერი, ფერფლისფერი, ცის-
ფერი და მკრალი უვითელი.

ასტროლოგიური ქვები — ფირუზი, ლიპისი, ონიქსი, მთვარის ბროლი.

ზოდიაქო დანახვით: ასტროლოგია თხის რქის ნიშნით დაბადებულთ
ახსიათებს ეპითეტით: „სატურნიზა“ ანუ „რუხი, ტუვისებრი“, ჩვეულებრივ.
იგულისხმება დუნე, ინერტული, მოღუშული ხასიათი. ასტროლოგებს შიანიათ,
რომ ამ ნიშნით დაბადებულთათვის უკუღაზე დამახსიათებელი თვისებაა მელან-
ქოლია.

რი გამოკითხვა თეატრალურ კრიტი-
კასთან დაკავშირებით. მახსოვს
თქვენი პოეტური, ძალზე ორიგინა-
ლური პასუხი. („თეატრალური მოამ-
ბე“ 1986 წელი, № 3), რომელიც ეფუ-
ძნებოდა გალაკტიონის ცნობილი
ლექსის სტროფს:

„მიდის ოპერა „ლაქმე“;

ბუტაფორიის შეხლა.

განა ეს არის საქმე?

მე სულ სხვას ვფიქრობ ეხლა.“

უკვე ოთხი წელი გავიდა მას შემ-
დეგ და საინტერესოა, შეიცვალა თუ
არა თქვენი დამოკიდებულება კრიტი-
კისადმი?

— ძალზე მიხარია, რომ ჩვენს თე-
ატრალურ ცხოვრებაში გამოჩნდა
ჩვეულებრივ ახალგაზრდა თეატრმცოდნე-
ებისა, რომლებიც აქტიურად ესწრე-

ბით სპექტაკლებს და განიხილავთ
პრესის ფურცლებზე. მოვიდა თაობა
საკუთარი მისწრაფებებითა და იდეა-
ლებით, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ის
შეგარძნება, რის შესახებაც მე ამ ოთ-
ხი წლის წინ ვამბობდი და ვწერდი,
სამწუხაროდ, კიდევ უფრო გამომძაფრ-
და, სულ თან მახლავს და კვლავაც
მიმაჩნია, რომ გალაკტიონის ეს სტრო-
ფი ზუსტად გამოხატავს ჩემს საფიქ-
რალს. მაგრამ ასევე სიამოვნებით აღ-
ნიშნავ ახალგაზრდა თეატრმცოდნის
კოტე აბაშიძის რეცენზიას ჩემს სპექ-
ტაკლზე „გრაალის მცველნი“, არა
იმითომ, რომ ის სპექტაკლს აქებდა;
უბრალოდ, მე წერილში შემოქმედი
კაცი დავინახე. ჩემი აზრით, მოხდა
შემოქმედებითი პროცესი, რომელიც
მეც რაღაც ფასეულს მმატებს.



„შენსკენ საველი გზები“. 1981. მარიამი...
მ. ჭავჭავაძე, ეკა — გ. ბურჯანაძე

თეატრალური კრიტიკა ჩემთვის გაცილებით უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე სპექტაკლის მშრალ შეფასებას. ჩემი აზრით, კრიტიკა გარკვეულწილად უნდა უსწრებდეს კიდევ თეატრალურ პროცესებს — ამზადებდეს მათი განვითარების გზებს, ცალკეული მიმდინარეობის თეორიულ საფუძველს, მე მესმის, რომ თეატრმცოდნეს შესაძლოა ჰქონდეს საკუთარი კონცეფცია და ნებისმიერი სპექტაკლი მის კონტექსტში განიხილოს; შესაძლოა თეატრალური კრიტიკა სუბიექტური იყოს და ეს პრინციპში, ალბათ, ასეცაა, რადგან, ცხოვრებაშიც ადამიანები სუბიექტურნი ვართ, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში კრიტიკოსის ნიჭი და ენერჯია ერთი არხით მიედინება, ის მხოლოდ ერთი მიმართულებით იხარჩება, იშრიტება მისი, როგორც ხელოვანის შემოქმედებითი არსენალი, კრიტიკოსი ვეღარ ასრულებს თავის ფუნქციას და თეატრის უბრალო კომენტატორი ხდება.

თეატრალურ კრიტიკას კი უნდა გააჩნდეს წინასწარმეტყველების მარცვალი. ვფიქრობ. რეცენზია იგივე

ხელოვნების ნაწარმოებია. გასაუბრად გასაუბრობთ? — გამოცდილი ფსიქოლოგიით მაკვირდება, უნდა ვთქვათ თუ არა, რა შთაბეჭდილება მოახდინა მისმა ნათქვამმა. — ასე, რომ ინტერვიუ, რომელსაც თქვენ დაწერთ, თქვენი სპექტაკლია, თქვენი ნაწარმოები. „დადგით“. როგორც თქვენ მიიჩნევთ საჭიროდ. მე ამ შემთხვევაში მხოლოდ თანამონაწილე ვიქნები.

სასწრაფოდ ვეთანხმები და მიხარია: „მგონი ალაპარაკდა! დროა მორიგი კითხვა დავეუსვა.“

— გჯერათ თუ არა იღბლის?

— იღბლის... მჯერა! — ელიძემა, მერე ისევ სერიოზულ სახეს იღებს და მოკლედ მიპირის:

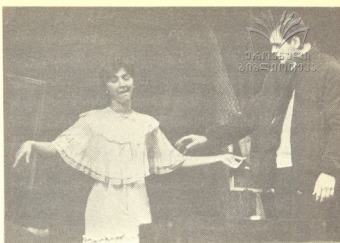
— მე ყოველთვის მჯერა ჩემი ბედის ვარსკვლავის... იღბალი ჩემთვის ამ ვარსკვლავში განსხეულდება.

...კვლავ ხანგრძლივი პაუზა... „არა, ასე არაფერი გამოვა“, — ვფიქრობ, — „რამე უფრო კონკრეტული უნდა ვკითხო.“

— მოდით, თავიდან დავიწყოთ: ბავშვობა, სტუდენტობა.

— მახსენდება თეატრმცოდნე ნათელა არველაძის მიერ ამ ხუთი წლის წინ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებული (1985 № 1) თქვენი პორტრეტი, სადაც ავტორმა საინტერესოდ და ბავშვობის ნოსტალგიით დახატა თქვენი სიყმაწვილის წლები, რას დაუმატებდით ამ მონაყოლს?

— ის, რის შესახებაც დაწერა ქალბატონმა ნათელამ, ჩემი ცხოვრების ერთ-ერთი ეპიზოდია. ბავშვობაში თეატრი ჩემთვის თავისუფლების თავისებური კუნძული იყო. თეატრალური თამაში განასახიერებდა ბავშვის თავისუფლებას, თეატრში ხომ ნებისმიერი ამბის შეთხზვა შეიძლება. მაშინ რეჟისურაზე არც ვფიქრობდი და, საერთოდ, არც ვიცოდი, რა იყო რეჟისურა. მერე, მრავალი წლის შემდეგ, როცა თეატრზე უკვე სერიოზულად დავიწყე ფიქრი და შევეუდექი რეჟისორის ხელობის შესწავლას, გა-



„შენსკენ სავალი გზები“. კახა — გ. ბურჯანაძე,
ირინე — მ. ზედგინძე

მიჩნდა ზნეობრივი საფუძველი, ახლა ვფიქრობ, რომ თეატრი უნდა ემსახურებოდეს ყველაზე საუკეთესო იდეალებს, რაც კი კაცობრიობას ჰქონია თავისი არსებობის მანძილზე.

— თეატრალურ ინსტიტუტში პირველსავე წელს მოხვდით?

— არა, ოცი წლის ვიყავი, სარჯეისორო ფაკულტეტის სტუდენტი რომ გაგხდი. მანამდე თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე ვაბარებდი.

— ესე იგი, შეიძლება დღეს კოლეგები ვყოფილიყავით? — გამიხარდა უცებ.

— არა. — მპასუხობს აულელვებლად. — უბრალოდ იმ წელს სარჯეისოროზე არ იყო მიღება და მე იმ მიზნით ვაბარებდი თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე, რომ მერე რეჟისორების ჩგუფში გადავსულიყავი...

— რეჟისორი რომ არ გამხდარიყავით, რომელ პროფესიას აირჩევდით?

— არცერთს, მხოლოდ რეჟისურას.

— კი მაგრამ, თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე რომ მოხვედრილიყავით და მერე გადასვლა ვერ მოგეხერხებინათ? — მინდა თეატრმცოდნეობის ბანაკში გადმოვიბირო.

— მაშინ სწავლას თავს დავანებებდი, — მპასუხობს დინჯად. — მე ვფიქრობ, რომ ერთადერთი საკმე, რომელიც მიყვარს და შემიძლია ვაეყო, რეჟისურაა. იქნებ პრეტენზიულადაც ქლერს, მაგრამ გულწრფელად ვპასუხობთ.

— პედაგოგებიდან ვის მოიგონებდით?

წამით დაფიქრდა...

— ეს შეიძლება ჰკითხოთ იმას, ვისაც უკვე ხანგრძლივი ცხოვრება აქვს გავლილი, მე კი ჭერ არც ისე შორს ვარ ჩემი სტუდენტობისაგან.. ზიგა ლორთქიფანიძე, ლილი იოსელიანი, მიხეილ თუმანიშვილი, თემურ ჩხეიძე — მე ისინი ჩემს პედაგოგებად მიმაჩნია. თუმცა შესაძლოა ზოგი მათგანის უშუალო სტუდენტი არც ვყოფილვარ...

... საერთოდ კი, დამწყებს, თუ რა თქმა უნდა, გენიოსი არ არის, მოძღვარი ნამდვილად სჭირდება, — უცებ ეღიმიება. — მაგრამ მაგონი გენიოსს უფრო სჭირდება, არა?!

— ვინ არის თქვენი შემოქმედებითი იდეალი?

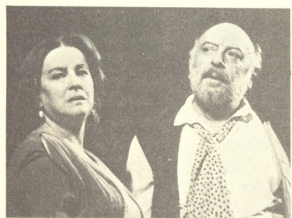
— ჩარლი ჩაპლინი... კიდევ უფრო სანდრო ახმეტელი... მისი ცხოვრებიდან და პიროვნებიდან გამომდინარე...

— როგორი თეატრია თქვენთვის ახლობელი, როგორც რეჟისორისათვის?

— როგორი თეატრი?!... რა თქმა უნდა, კარგი... თეატრი, რომელიც გარკვეული მიმართულებით მიდის. მე ძალიან მიყვარს და მომწონს ლიუბიმოვის, სტურუას თეატრი, პიტერ ბრუკის სპექტაკლები, რა თქმა უნდა, რაც მაქვს ნანახი. მაგრამ აი, ხელობა რომ ვახსენე, ამასთან დაკავშირებით მიმაჩნია, რომ ლ. იოსელიანის, მ. თუმანიშვილის, თ. ჩხეიძის, ა. ეფროსის თეატრალური ესთეტიკა, რაც ალბათ კ. სტანილაფსკიდან მოდის, ყოველთვის უნდა იცოდე, როგორ თეატრსაც არ უნდა ქმნიდე. შეიძლება ამ ტაძარში არ „ილოცო“, მაგრამ ხელობის ფლობა მის ღრმა ცოდნას თავისთავად უნდა გულისხმობდეს. თაყვანს ვცემ იმას, რაც რ. სტურუამ გააკეთა ქართულ თეატრში, მით უმეტეს, ვგრძნობ და ვიცი, რაოდენ რთულია იარო დინების საწინააღმდეგოდ.



„შენსკენ სავალი გზები“. მარიაში — მ. ჯაფარიძე, კახა — რ. ჩხეიძე



„სტელა და ავი სული“. მსახიობი ქალი — მ. ჯაფარიძე, მსახიობი კაცი — ე. მახარაძე

— რა თვისება მიგაჩნიათ რეჟისორისათვის ყველაზე აუცილებლად?

— ამას წინათ მოსკოვეთ სემინარზე პიტერ ბრუჟმა თქვა, რომ რეჟისორმა თეატრის სტრუქტურა შეიძლება ერთ დღეში გაიგოს, კინოს სამართხი დღე დასჭირდება, მთავარს კი ვერ ისწავლისო. ვფიქრობ, აუცილებელია უნარი, დაინახო და შეიცნოს სწორედ ეს „მთავარი“. რა უნდა ჰქონდეს რეჟისორს გარდა ნიჭისა? შრომისუნარიანობა ალბათ! მაგრამ მთავარი მაინც ნიჭია, დანარჩენი თავისთავად მოვა.

— იზიარებთ აზრს: „ნიჭიერია, მაგრამ ზარმაცი“?

— არ მჯერა, — მტკიცედ და გადაჭრით მპასუხობს, — თუმცა ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა დაღუპულა, მაგ-

რამ არა ზარმაცები, არამედ ისეთნი, ვინც დინებას არ დაუპირისპირდა, აქ თავს იჩენს ცხოვრებისეულ ზღვრულ ჩაურევლობის მომენტი. ბევრი იჩინებს ასეთ გზას, რადგან მიაჩნია, რომ ადამიანთა ირგვლივ არსებული სამყარო მოუწყვსრიგებელია, ამიტომაც შეუძლებელია დარჩე პარმონიულ პიროვნებად და მიჰყვე საერთო დინებას, და ეს იმ დროს ხდება, როცა სხვა — მასზე უნიჭო აქტიურად მუშაობს.

აქ წამოიჭრება ახალგაზრდა მსახიობთა და რეჟისორთა შემოქმედებითი დასაქმების პრობლემა, რაც ძალზე მტკივნეულად მესახება თანამედროვე ქართულ თეატრში, ყოველწლიურად თეატრალურ ინსტიტუტს ამთავრებს ათეულობით მსახიობი და რეჟისორი, რომელთა უმრავლესობა შემდგომ სადღაც იკარგება. ისინი თავიდან შესაძლოა ნიჭიერებად იყვნენ მიჩნეულნი და პედაგოგები დიდ იმედებს ამყარებდნენ კიდევ, მაგრამ დაამთავრეს ინსტიტუტი და თითქოს შეწყვიტეს თეატრთან ურთიერთობა. თქვენ რას ფიქრობთ ამასთან დაკავშირებით. დათო?

— ეს ძალზე ცუდია. ველური, პირველყოფილი ურთიერთობების დონეზე არსებულ ვითარებას მაგონებს. შენ თუ არ გააკეთე რაიმე, არავის არ სჭირდება. ნებისმიერ ცივილიზებულ ქვეყანაში, როდესაც სპეციალისტი ინსტიტუტს ამთავრებს, ის ვიღაცას სჭირდება. ჩვენში სწავლა უფასოა, რაც იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ სახელმწიფოს სჭირდება სპეციალისტი და ის გარკვეულ თანხას იხდის მის მოსამზადებლად. მაგრამ ხდება სრულიად საწინააღმდეგო: ახალგაზრდა ამთავრებს სასწავლებელს და ხედავს, რომ არავის არ სჭირდება მისი ნიჭი და ენერჯია. გადის წლები და ის, რაც 20-25 წლის ასაკში უნდა გაეკეთებინა, შემდეგ დაგვიანებული აღმოჩნდება. ადამიანი მიჰყვება საერთო დინებას და თანდათან შიდაკოდექსიცი ეცვლება, ნელ-ნელა დუნდება. იფიტება და როცა რაიმეს გაკეთების საშუალება

გაუჩნდება, დეკავალიფიცირებული აღ-
მოჩნდება.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს პროცე-
სი მაგონებს ასფალტზე მწვანე მცე-
ნარის ამოსვლას — რაც უფრო მე-
ტია დაბრკოლება, მით მეტია წინა-
აღმდეგობის ძალა. ეს გზა რთულია და,
მიუხედავად ამისა, „ნამდვილი რეჟი-
სორი ალბათ ისაა, ვისაც არ შეუძლია
არ დადგას“.

— ეს რაც შეეხება პროფესიულ
თვისებებს, მაგრამ პიროვნულიც ხომ
არანაკლებ მნიშვნელოვანია. როგორ
ფიქრობთ, რთული ხასიათი გაქვთ?

არ დაფიქრებულა, ისე მპასუხობს:

— მე მგონი არა. მსახიობები ამბო-
ბენ, ჭიუტიაო, მაგრამ მგონი უფრო
თავს იტყუებენ. ყოველ შემთხვევაში,
ვფიქრობ, არ უნდა მქონდეს, რთული
ხასიათი.

— თქვენს სპექტაკლებში მონაწი-
ლეობდნენ ისეთი ცნობილი მსახიო-
ბები, როგორიცაა მედეა ჯაფარიძე,
კოტე მახარაძე, ოთარ მეღვინეთუხუ-
ცესი, ნოდარ მგალობლიშვილი. ისინი
უკვე ტიტულოვანი, აღიარებული შე-
მოქმედნი არიან, თქვენ კი ახალგაზრ-
და და მწყობრი რეჟისორი. გქონდათ
თუ არა სირთულეები მათთან ურთი-
ერთობაში?

— სირთულეები იყო. მაგალითად
ქალბატონ მედეა ჯაფარიძეს ზემოთ
ლიბებელი აქვს შეხედულება თანამე-
თარი სისტემა და ილუზიონისტი უნდა
იყო, რომ გადაათქმევინო. მაგრამ, მე-
ორე მხრივ, ის იმდენად კეთილშო-
ბილი და მშვენიერი პიროვნებაა, რომ
მასთან ყოველდღიური ურთიერთო-
ბაც კი უკვე უდიდეს სიამოვნებას გა-
ნიჩქებს. ამდენად მასთან მუშაობა სა-
სიამოვნო სირთულეს წარმოადგენს.

რაც შეეხება ბატონ ოთარ მეღვინეთ-
უხუცესს, მასში მხიბლავს უდიდესი
პროფესიონალიზმი, ოსტატობა. არ
არსებობს ამოცანა, რომ მან ვერ დაძ-
ლიოს, ოღონდ რა ამოცანას შესთავა-
ზებ, უკვე შენზე, რეჟისორზეა დამო-
კიდებული. მასში ზღვა პოტენციაა,
რომელიც ყოველწამიერად იჩენს
თავს და მის მიერ შექმნილ მხატვრულ
სახეებში გადმოიღვრება.

ჩემი თაობის მსახიობებზეც ვიტყო-
დი. ძალიან მომწონს და მიყვარს გია
ბურჯანაძესთან ურთიერთობა; რადგან
მისი მხრიდან ვგრძნობ საქმისადმი
უდიდეს ერთგულებას და ყველა იმ
თვისებას, რაც მსახიობს უცილობ-
ლად უნდა გააჩნდეს. ასევე ძალზე სა-
სიამოვნოა ურთიერთობა რევაზ ჩხი-
კვიშვილთან. მე ყოველწამიერად

სენა სპექტაკლიდან „სტელა და ავი სული“



ვგრძნობ, რომ თეატრში, რომელზეც მიოცნებია და რომლის შექმნისკენაც ვისწრაფვი, რეზოს არყოფნა გამოირიცხებოდა. ის ძალზე ნიჭიერია, ოღონდ — როგორც ყველა ნიჭიერი ადამიანი — დაუზოგავად იხარჩება. მაგრამ ეს ის მზე არ არის, რომელიც იხარჩება, ყველას მოეფინება და საკუთარ თავს არ ანადგურებს.

„თხის რქის“ უარყოფითი თვისებები: ყველაზე სერიოზული ნაკლი თხის რქის ნიშნით დაბადებულთათვის სევდა და მელანქოლიაა. ისინი შიშით შესცქერიან მომავალს. არ უნდა დაევიწყოთ, მათი ეგოისტური ბუნების შესახებაც. მიზნის მიღწევისათვის ბრძოლაში მათ ხშირად ექნებათ კონფლიქტური, დეპრესიული პერიოდები, ამიტომ უნდა დაივიწყონ ექვიანობა, შეეცადონ ნაკლებად გამოავლინონ ტემპერამენტი და უგუნებობა.“

— რა თვისებებს ებრძვით საკუთარ თავში?

გულიანად ეცინება. ამდენი სერიოზულობისა და წარბის შეკვრის შემდეგ სახე უნათდება და მე უკვე აღარ მჯერა ჰოროსკოპის წინასწარმეტყველებისა.

— თუ არ გსურთ, ნუ მიპასუხებთ...

— რატომ? გიპასუხებთ. თუკი საერთოდ ვინმესთან მიბრძოლია ცხოვრებაში, ან ვებრძვი, ეს უპირველესად საკუთარი თავია. — და ისევ ეცინება, — იცით, ხან რალაციტ ვატყუებ ჩემს თავს, ხანაც რაიმეს ვპირდები. მოკლედ, ძალზე ბევრ თვისებას ვებრძვი.

— ხშირად დაგიშვიათ კომპრომისი ცხოვრებაში?

— როგორც ყველა ადამიანი, მეც ვცდილობდი და ვცდილობ ნაკლები კომპრომისი დავუშვა. ისე კი, კომპრომისი რომ დაუშვა, ამის საშუალება უნდა გქონდეს, მე კი, გულანდილად გითხრათ, უბრალოდ არც მქო-

ნია საშუალება არჩევანი გამეკეთებინა.

— რას ვერ აპატიებთ ადამიანს? — საერთოდ ადამიანს ყველაფერი შეიძლება აპატიო. პატივით კი ყველაფერს აპატიებ, მაგრამ მერე ეს ადამიანი შენთვის სხვა ადამიანი ხდება. ისე კი ვერ ვაპატიებ ამბიციას, ლალატს, პირველ რიგში საკუთარი თავის ლალატს.

— შეუძლია თუ არა ადამიანს მკვეთრად შეცვალოს რაიმე საკუთარ ცხოვრებაში, თუ მიგაჩნიათ, რომ იგი უფრო ბედისწერის ხელშია?

— რა თქმა უნდა, შეუძლია და არა მარტო საკუთარ ცხოვრებაში, არამედ სხვის ცხოვრებაშიც.

რეჟისორი დავით ანდლულაძე შვიდი სპექტაკლის ავტორია. ესენია საკურსო ნამუშევარი სულხან-საბას „სიბრძნე-სიცრუისა“, სადიპლომო სპექტაკლი ა. გელმანის „პირისპირ“, სატელევიზიო დადგმები: ი. ჭავჭავაძის „განდგეილი“ და ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, კ. მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული ლ. თაბუკაშვილის „შენსკენ სავალი გზები“, ჯ. კოლტის „სტელა და ავი სული“, დაბოლოს, გრ. რობაქიძის „გრალის მცველი“.

— თქვენ მარჯანიშვილის თეატრში სამი სპექტაკლი განხორციელეთ...

— მე კიდევ ერთი სპექტაკლი დავდგი; — მაწყვეტინებს, — ა. ჩხაიძის პიესის მიხედვით, რომელიც ჩაბარებაზევე მოიხსნა, სახეზე სევდიანი, ირონიანარევი ლიმლი გადაურბენს.

— პიესას, თუ არ ვცდები, „ჩინარის მანიფესტი“ ეწოდებოდა...

— სპექტაკლს სხვა სახელი დავარქვი: „ამბავი, რომელიც არ მომხდარა“. როგორც ხედავთ, სპექტაკლმა გაამართლა თავისი სახელწოდება. — ორაზროვნად ელიმება.

— ეს უკვე კარგია, — თავდაც არ ვიცი, რატომ წამომცდა. იქნებ იმიტომ, რომ უეცრად ჰოროსკოპმა გამახსენა თავი:

„თხის რქის ნიშნით დაბადებულთ მულამ სჭირდებათ ადამიანი, რომელიც გამუდმებით გაუმეორებს: „თავი მალლა გეპიროს. ცხოვრება არც ისე ცუდია, როგორც გგონია.“

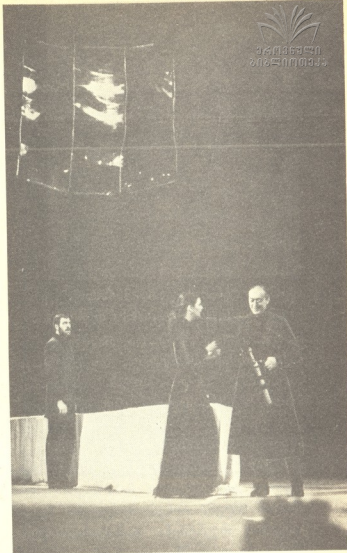
— ისე თუ ა, ჩეხოვის „პალატა № 6“-საც გავიხსენებთ... სამწუხაროდ, ჩემი უდიდესი სურვილის მიუხედავად, მრავალი სუბიექტური და ობიექტური მიზეზის გამო ამ სპექტაკლმაც ვერ მიაღწია მასშტაბულად.

— რითაა მნიშვნელოვანი თქვენთვის ტელენამუშევრები და გაქვთ თუ არა სურვილი კვლავ რაიმე დადგათ ტელევიზიაში?

— ორივე სპექტაკლი ჩემთვის ახლობელი და საყვარელია, რადგან ეს დასაწყისი იყო. „ბედი ქართლისა“ 1983 წელს დადგა. ახლა ვფიქრობ, დღეს რომ კვლავ ამ ნაწარმოებს ვდგამდე, ცოტა სხვანაირად, ალბათ ცოტა უკეთესად გავაკეთებდი. მგონი ახლა ცოტათი უფრო მეტი გამეგება ჩემს პროფესიაში, მაგრამ სათქმელი, რისთვისაც დავდგამდი, სწორედ იმ ვარიანტშია ჩადებული. მე მიყვარს ეს სპექტაკლი, მიუხედავად იმისა, რომ მასში მხოლოდ სამი პროფესიონალი მსახიობი მონაწილეობდა, ყველა დანარჩენი სკოლის მოსწავლეები იყვნენ.

მინდა განვავრძო შემოქმედებითი ურთიერთობა სატელევიზიო თეატრთან. მასალაც მაქვს მოფიქრებული და იმედი მაქვს საინტერესო გამოვა.

— დღეს თეატრი მასშტაბის კრიზისს განიცდის, რასაც მრავალი მიზეზი აქვს და მათ შორის ეროვნული მოძრაობის აღმავლობაც თამაშობს გარკვეულ როლს: დღეს მასშტაბის მიტინგი უფრო აინტერესებს, ვიდრე სპექტაკლი, მაგრამ ხომ ფაქტია, რომ მასშტაბის პრობლემა მანამდეც არსებობდა ქართულ თეატრში



სენა სპექტაკლიდან „გრაალის მკვლელი“

და საერთოდ ხელოვნებაში. ხელოვნებამ დაკარგა ადრესატი, დაცარიელდა არა მარტო თეატრალური, არამედ მუსიკალური და საგამოფენო დარბაზები. და ამას მხოლოდ პოლიტიკური ცხოვრების აქტივობას ვერ დავაბრალებთ.

— ეს ნაწილობრივ ჩვენი სნობიზმის გამოხატულებაა. ჩვენ სულიერად საგრძნობლად გავლარობდით მეორე მხრივ, ჩამორჩება შესრულების დონე. არსებობს ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტიც: თუ რა სურს მასშტაბებს, ჩვენ ხშირად ვიტყუებით, არა მარტო თემებით, არამედ შესრულებითაც. სრულებით არ გამოვრიცხავ საკუთარ სპექტაკლებს, მაგრამ არც ისეთი

მაყურებელი მინდა, რომელიც მხოლოდ გასართობად დადის თეატრში.

ხშირ შემთხვევაში ჩვენ ინერციით ვვითარდებით. არ მოდის მაყურებელი და მერე ვტყვით განგაშს და ვეძიებთ მიზეზებს, მგონი ბომარში ამბობდა, რომ მაყურებელი უნდა გაართო და ამ გართობით მიაწოდო საკუთარი სათქმელი. ჩვენ გავაუფასურეთ თავად გართობაც, მე მომწონს თეატრი, რომლის სიღრმე იმთავითვე გულისხმობს მაყურებლის მოთხოვნილებათა და სურვილთა განსხვავებულ ინტელექტუალურ დონეს.

— და აი, ასეთ ვითარებაში თითქმის უკვე წელიწადია, რაც გრ. რობაქიძის „გრაალის მცველნი“ მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარშია, მაყურებელი კი არა თუ კლებულობს, სულ უფრო მზარდ ინტერესს იჩენს თქვენი სპექტაკლისადმი. თეატრი რამდენჯერმე იძულებულიც კი გახდა, რომ სხვადასხვა დაწესებულების თანამშრომელთა კოლექტიური მოთხოვნით ორშაბათ დღეს, როცა თეატრები ჩვეულებრივ ისვენებენ, დამატებითი წარმოდგენა დაენიშნა. ასე რომ „გრაალის მცველნი“ ყველაზე უფრო შემოსავლიანი აღმოჩნდა მარჯანიშვილის თეატრის ამჟამინდელ რეპერტუარში. რით ახსნით ამას?

ეცინება...

— ჰო, ისე მოხდა, რომ შემოსავლიანი აღმოჩნდა... მაყურებლის ინტერესს ჩვენი სპექტაკლისადმი იმით ავხსნი, რომ ჯერ ერთი, გრ. რობაქიძემ გაუსწრო თავის დროს და დღესაც ავანგარდში აღმოჩნდა, და მეორეც, სპექტაკლის ყველა მონაწილე მთელი თავდადებათა და ენერჯით მუშაობდა სპექტაკლზე. დავარკვეთ ამას შემოქმედებითი ერთსულოვნება და არჩევანის სისწორე, რაც ბატონ ა. ბაქრაძის უდიდესი დამსახურებაა.

— თქვენ პირველმა განახორციელეთ გრ. რობაქიძის რომანი „გრაალის მცველნი“. ამ შესანიშნავი მწერლის მხატვრულმა სამყარომ პირველად იხილა რამის სინათლე ესოდენ ხანგ-

რძლივი პაუზის შემდეგ. გკონდათ თუ არა წინასწარი შიში?

— სანამ დადგმას დაეწყო, დღეს მოკრძალებას ვგრძნობდი ავტორისადმი, მაგრამ შემდეგ იმდენად ჩემული გახდა მასალა, რომ ძალიან მინდოდა მისი დადგმა და სხვა ჩემთვის ალარაფერი არსებობდა...

— ეს დადგმამდე, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ გასული წლის ტრაგიკულ მოვლენებს და პრემიერის დღეს — 9 ივნისს, სირთულეები უთუოდ გექნებოდათ.

— „გრაალზე“ თებერვალში დაეიწყე მუშაობა. შემდეგ თეატრი გასტროლებზე გაემგზავრა ესპანეთში და იძულებული გახდით დროებით შეგვეწყვიტა რეპეტიციები, მიუხედავად ყველაფრისა 9 აპრილამდე თეატრი განაგრძობდა სპექტაკლებზე მუშაობას, მოხდა 9 აპრილის ტრაგედია და თეატრში მხოლოდ 11-ში შევიკრიბეთ, ყველა მონაწილე უკლებლივ გამოცხადდა, მაგრამ მოულოდნელად შიში დაემუფლა, რადგან თეატრისათვის არავის ეცალა. ისიც კი ითქვა, სპექტაკლს არ გვათამაშებენო. მე კი პირიქით, დარწმუნებული ვიყავი, სპექტაკლი შედგებოდა. თავად მისი თემატიკიდან გამომდინარე დღესავით ნათელი იყო, რომ სპექტაკლი ყველას სურვილს, მიზნებსა და ტკივილებს ეხმიანებოდა, და მიუხედავად უდიდესი სირთულეებისა, ჩვენ მაინც მოვახერხეთ ყველა ერთ აზრზე დავმდგარიყავით, ეს ძალზე რთული პერიოდი იყო, — თეატრის წინ ტანკები იდგა, მაყურებელი არ დადიოდა სპექტაკლებზე და ჩვენ ზედიზედ ვხსნიდით წარმოდგენებს, თ. ჩხეიძემ ზუსტი პოლიტიკა აირჩია, ყველა დანიშნული სპექტაკლი მოხსნა და სცენა დილა-სალამოს სარეპეტიციოდ დაგვიტმო. ასე ვმუშაობდით პრემიერის დღემდე.

— და სპექტაკლმა გაიმარჯვა.

ჩემი რესპოდენტი ერთხანს დუმს, ყურადღებით მაკვირდება. ჩემს გულწრფელობას აფასებს და მე ისევ პოროსკოპი მაჩვენდება:

„თხის რკის“ ნიშნის ქვეშ დაბადებული იშვიათად არიან კმაყოფილნი იმით, რასაც სხვები წარმატებად მიიჩნევენ და მზად არიან რაიმე ექსტრა-ორდინალურ მიზანს მიაღწიონ. ეს მათი ვალია.“

— მგონი გაიმარჯვა... კი, გაიმარჯვა...

და მცირე პაუზის შემდეგ —

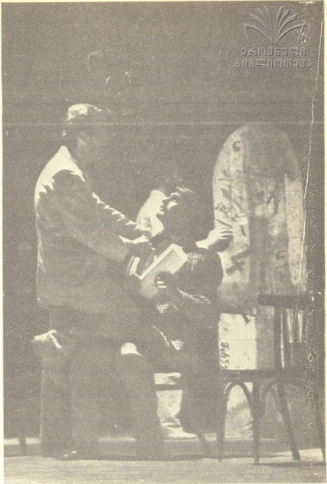
— თუ „გრაალმა...“ გაიმარჯვა, მე ეს მიხარია...

— სპექტაკლი „გრაალის მცველნი“ ჩემთვის როგორც კრიტიკოსისათვის, მრავალმხრივ არის საინტერესო. მაგრამ მსურს ხაზი გავუსვა ერთ გარემოებას: ჩემი აზრით, სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურა, მისი შინაარსობრივი და ემოციური სამყარო და ამ სამყაროთა თანამიმდევრობა ქმნის სპექტაკლის თავისებურ მუსიკალურ „მონოკონსპექტს“. წარმოვიდგინოთ, ერთი წუთით, რომ მაყურებელს არ აქვს ნანახი სპექტაკლი და არც იცნობს გრ. რობაქიძის ამ რომანს. მოვასმენინოთ მას მუსიკალური პარტიტურა ზუსტად იმგვარი თანამიმდევრობით, როგორც ეს სპექტაკლშია. ვფიქრობ, მუსიკით ნათლად გაცხადდება სპექტაკლის თემატიკა, იდეური დატვირთვა, რეჟისორული კონცეფცია და მოქალაქეობრივი სათქმელი...

— ეს ცუდია თუ კარგი? — მაწყვეტინებს მოულოდნელად.

— მე ვფიქრობ, კარგი... და კიდევ მიმაჩნია, რომ რეჟისორი დავით ანდლულაძე ერთგული რჩება თავისი მრწამსისა, განსაკუთრებით თუ გავიხსენებთ თქვენს ადრეულ ნამუშევრებს.

— მუსიკა თითქმის გადამწყვეტია სპექტაკლში. ის ჩემთვის ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ლიტერატურული პირველწყარო. მუსიკა იმთავითვე მონაწილეობს ჩემში. როდესაც სპექტაკლს ვდგამ, განუწყვეტლივ, ყოველწამიერად ვისმენ მუსიკას, შინაგან მუსიკას, შესაძლოა ესა თუ ის მუსიკალური თემა შემდეგ აღარ დარ-



სცენა სპექტაკლიდან „გრაალის მცველნი“

ჩეს სპექტაკლში ან სულაც არ გამოვიყენო არავითარი მუსიკალური ნაწარმოები. მაგრამ უშუალოდ მუშაობის პროცესში მე უნდა მესმოდეს ეს შინაგანი მუსიკა.

რაც შეეხება კონკრეტულად „გრაალის მცველნის“ მუსიკალურ სამყაროს, მე ვფიქრობ, რომ ამ შემთხვევაში, შონბერგი უფრო რობაქიძისეულია, ვიდრე ვაგნერის „პარციფალი“, თუმცე ეს უკანასკნელი უშუალოდ ამ თემაზეა შექმნილი. შონბერგის მუსიკა ხომ თავადი გიორგის მუსიკაა, მისი ორგანიზმიდან მომდინარე, დახვეწილი, რაფინირებული და იმავე დროს ასეთი ღრმა. ეს ძალზე რთული ასახსნელია, მაგრამ პროცესი სწორედ ამ სირთულითაა მომხიბლავი და საინტერესო.

— „გრაალის მცველნი“ ჩვენი სინამდვილის მრავალ პრობლემას ეხმიანება. განსაკუთრებით საზოგადოებ-

რევი ცხოვრების ტყვილიან მხარეებს, რაც დღეს თითოეულ ჩვენთაგანს ალევებს. თქვენს სპექტაკლში ლევან ორბელი ამბობს: „აჯანყებას მე-თაური ესაჭიროება... რა იქნებოდა ჰანიბალის, მაკედონელის ჯარი, პარტიტული კომიტეტი რომ ჰყოლოდა წინამძღოლად“. თქვენ რას ფიქრობთ ამის შესახებ?

— მე ვფიქრობ, რომ ბრძოლა ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ტოტალურად უნდა წარიმართოს. ჩვენ არ გვაქვს იმდენი საშუალება, რომ რომელიმე საზოგადოებრივი უჯრედი მოლაღატედ გამოვაცხადოთ და გამოვთიშოთ. ეს იმდენად დიდი ტვირთია, რაც საქართველოს არ ღირსებია X-XII საუკუნეებიდან მოყოლებული. ჩვენ ყველას გვაქვს ერთი მიზანი — თავისუფალი საქართველო, და ამ მიზნის მისაღწევად ყველა არსებული ძალა ერთიანად უნდა დაირაზმოს.

— ბოლო დროს მიტინგებსა და პრესის ფურცლებზე სულ უფრო ხშირად ვხვდებით ინტელიგენციისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების მაგალითებს. ბრალდება მრავალია: რომ ინტელიგენცია არ უდგას მხარში ეროვნულ მოძრაობას; რომ ის შემგულებელია და კონფორმისტი; რომ პირად კეთილდღეობაზე ფიქრობს და ერის ბედი გვერდზე რჩება; რომ კომპრომისებით აღსავსე წარსული აქვს, მოკლედ, მრავალი „რომ“... თქვენ რას ფიქრობთ ამასთან დაკავშირებით?

— მე მესმის, რომ არსებობს ე. წ. „ჩათბუნებული ინტელიგენციის“ ცნება, და ეს მართალიცაა. მაგრამ მეორე მხრივ, ხომ არ შეიძლება ყველას ერთი საზომით მივუდგეთ.

მე მესმის, — დღევანდელ არაფორმალთა შორის მრავლად არიან ღირსეული ადამიანები, რომელთაც თავი

აქვთ გადადებული ეროვნული და პოლიტიკური ბრძოლისათვის, მაგრამ ისიც ხომ ცხადია, რომ შესაძლებელია მიანი არ იყოს კონკრეტული პარტიის ან დაჯგუფების წევრი, არ აწერდეს ხელს ამა თუ იმ პროგრამასა და წესდებას, მაგრამ იზიარებდეს პოზიციას, ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ ყველას საერთო მიზანი გვაქვს!

ოთარ იოსელიანი ქმნის ქართულ კინო-კულტურას, ლიანა ისაკაძე — ქართულ მუსიკალურ საშემსრულებლო კულტურას, რობერტ სტურუა — ქართულ თეატრალურ კულტურას და მათ მიერ შექმნილი ნაწარმოებები არის მათი მიტინგი და, თუ გნებავთ, რევოლუციაც. და ამ დროს შენ უკიჟინო, რატომ არ დგას მიტინგზე დროშით, არ არის სწორი.

დღეს ხშირად გაიგონებთ — მძიმე პირობებში ვართ, რთულ ვითარებაშიო, მართალია, დალხენილი ცხოვრება არ გვაქვს, მაგრამ განა კაცი რომ გამოფხიზლდება და აზროვნებას დაიწყებს; არ არის ბედნიერი? ჩვენ ბედნიერნი უნდა ვიყოთ იმით, რომ გავაცნობიერეთ ჩვენი გასაჭირი და როგორც იქნა აგორდა მოვლენათა ბირთვი. სხვა საკითხია და რთული საკითხიც, თუ სადამდე მივა ეს ყველაფერი.

— როგორ უყურებს რეჟისორი დავით ანდლულაძე დეპუტატობის კანდიდატ დავით ანდლულაძეს?

— როცა ეს ინტერვიუ დაიბეჭდება, პრობლემა ალბათ გადაწყვეტილი იქნება ან ასე, ან ისე. მე რეჟისორი ვარ და ვფიქრობ, რომ რეჟისორმა უპირველესად თავისი საქმე უნდა აკეთოს. გარდა ამისა ვფიქრობ, რეჟისორის პროფესია ყველაფერს სრულყოფილად მოიცავს, ამოწურავს და არ მიჩნდება მოთხოვნილება მოღვაწეობის სხვა სფეროებსაც გადავწვდეთ.

არაფორმალებმა მტკიცე უარი განაცხადეს არჩევნებში მონაწილეობაზე, რადგან მიაჩნიათ, რომ ანექსირებულ ქვეყანაში არჩეული უზენაესი საბჭო უკანონო იქნება. ისინი ბოიკოტს აცხადებენ და ეს მათი პოლიტიკური ნაბიჯია. მე თუ დავთანხმდები არჩევნებს,* ეს სრულებით არ იქნება სხვადასხვა ქარში სამსახური.

მე მჯერა, რომ ბრძოლა ტოტალურად უნდა ვაწარმოოთ.

— შემოქმედებითი გეგმები როგორია?

— მე ახლა ბავშვებთან ვმუშაობ. ამას როცა ვამბობ, მუდამ მეუბნებიან: ეგ არა, კაცო, ჩვენ სერიოზულად გეკითხებითო. მე კი სრულიად სერიოზულად ვმუშაობ ბავშვებთან ხელოვნების სკოლაში. სულ ოცი ბავშვია. ჩვენ ძალზე დავმეგობრდით, ვაპირებთ დავდგათ სპექტაკლი ზღაპარ „ნამცეცას“ მოტივზე, ამისთვის ახალი სცენური ვარიანტი დავწერეთ.

— როგორ მოგმართავენ — უბრალოდ დათოს გეძახიან თუ დათო მასწავლებელს?

ელიძე: —

— თავიდან შევეთანხმდით, დათო დაეძახათ, მაგრამ პატარები არიან და უხერხულობას გრძნობენ. ბოლოს ისევ დათო მასწავლებელზე შეეჭრდით. ასე რომ, მე დათო მასწავლებელი ვარ.

— ალბათ რთულია ბავშვებთან მუშაობა...

— სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი ბევრნი არიან და ორგანიზება ძნელდება. თან ისე გვაქვს ფუნქციები განაწილებული, რომ უმრავ-

ლესობა ჩართულია თითქმის ყველა სცენაში. ჩვენ თავიდან გართობით დავიწყეთ თამაშის ხელოვნების შესწავლა, გვექონდა ცალკეული ტრენაჟები. ახლა საჭიროა ყველაფერი ეს დაფიქსირდეს სპექტაკლში და თან არ დაიკარგოს ის უშუალო განწყობილება, რაც გართობას ახლავს. გარდა ამისა, ბავშვებს უფრო მეტი დრო სჭირდებათ; ეს კი ართულებს მუშაობას, ამას განსაკუთრებით მაშინ ვგრძნობ, როცა ხელოვნების სკოლიდან თეატრში მსახიობებთან მივიღივარ რეპეტიციაზე.

— რას ამზადებთ თეატრში დასადგმელად?

— ბევრი ავტორის დადგმა მინდა: გ. რობაქიძე, გ. რჩეულიშვილი, ა. ჩეხოვი, ჰ. იბსენი, შექსპირი, მათგან რობაქიძე და ჩეხოვი იმდენად ზუსტად მაქვს მოფიქრებული, რომ ვგრძნობ, შემიძლია ერთ კვირაში შევიდე რეპეტიციაზე. ვაპირებ დავდგარჩეულიშვილი. ეს გაცილებით ადრე უნდა განმეხორციელებინა და სპექტაკლსაც ასე ერქმეოდა: „მე ეხლა 25 წლისა ვარ“, მაგრამ მაშინ არ მოხერხდა... მაინც დავდგამ, ოღონდ ამჟამად შედარებით უფრო პროფესიონალურად კორექტივებს გავუკეთებ 25 წლის რეჟისორის თითქმის ათი წლის წინანდელ ჩანაფიქრს.

— ბედნიერი ხართ?

— ბედნიერი ვარ, რომ დედაჩემის და მამაჩემის შვილი ვარ. ბედნიერი ვარ, რომ მყავს შვილი, მეგობრები და ახლობლები; ბედნიერი ვარ, რომ დავიბადე საქართველოში; ბედნიერი ვარ როცა მუშაობაში ჩემს იდეალს ცოტა მაინც ვუახლოვდები; ბედნიერი ვარ, როცა ლეთიურს ვგრძნობ ჩემში, თუმცა ეს ძალიან, ძალიან იშვიათად ხდება.

* დ. ანდლუაძემ მოხსნა თავისი კანდიდატურა საქართველოს სსრ უზენაესი საბჭოს დეპუტატობაზე (ავტ.).

გასული საუკუნის პორტრეტები

რუსუდან დაუფილი

— სპექტაკლი „გრაალის მცველნი“
გასული თეატრალური წლის ერთ-ერთ
საუკეთესო ნამუშევრად აღიარეს. რო-
გორ უყურებთ წარმატებას?

— მე ახლა ვფიქრობ, რომ შემიძ-
ლია ყველაფერი ნულიდან დავიწყო.

„თხის რქის ნიშნით დაბადებულნი
გარეგნულად ძალზე მოკრძალებულ
აღამიანებად გამოიყურებიან, მაგრამ
ნუ მოტყუვდებით. ისინი იშვიათად
არიან კმაყოფილნი იმით, რაც სხვებს
წარმატებად მიაჩნიათ და მზად არიან
რაიმე ექსტრაორდინალურს მიაღწი-
ონ. ეს მათი ვალია. ისინი ხომ ჰოროს-
კობის მეათე სახლს, წარმატების სახლს
მართავენ.“

რეჟისორი დავით ანდლულაძე ჯერ
მხოლოდ რვა სპექტაკლის ავტორია.
„გრაალის მცველნი“ რიგით მერვე
სპექტაკლია მის შემოქმედებაში. მან
ქუშმარიტი გამარჯვება მოუტანა ახალ-
გაზრდა რეჟისორს. ჰოროსკობის მი-
ხედვითაც „თხის რქის“ ზოდიაქოსთვის
ბედნიერი ციფრი რვიანია.

თეატრალური კრიტიკა უნდა შეი-
ცავდეს წინასწარმეტყველების მარ-
ცვალს, — თქვა საუბრისას დავით ან-
დლულაძემ.

თეატრმცოდნეობითი წინასწარმეტ-
ყველებისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ
მოდი და ნუ დაუჭერებ ჰოროსკოპს!

ესაუბრა ზვიგინა ჟურნალისთვის

სამართმელოს ლიტერატურის მუზეუმის
ფონდებში დაცული მრავალრიცხოვანი ნახატე-
ბიდან პუბლიკაციისათვის შევარჩიეთ XIX
საუკუნეში ზეთისა და აკვარელის ფერებით
შესრულებული 48 პორტრეტი. ნახატები უც-
ნობია საზოგადოებისათვის, რადგან არც პრე-
საში გამოქვეყნებულა და არც გამოფენებზე
ყოფილა ექსპონირებული.

იმის გამო, რომ პორტრეტთა უმრავლესობა
ხელმოწერულია, საჭირო გახდა ატრიბუცია,
მათზე აღბეჭდილ პირთა ვინაობის დადგენა
და ბიოგრაფიული მონაცემების მოძიება.

ნახატების უმრავლესობა მაღალ პროფესიულ
ღონეზეა შესრულებული. პორტრეტი კი, რო-
გორც ამბობენ, იმ დროის ანარეკლია, რომელ-
შიც იგი იქმნება. მართალია, პორტრეტისათვის
მთავარია ადამიანი და იგი მიზნად არ ისახავს
გარემოს ასახვას, მაგრამ ამ ქანრის ქმნილებებს
ყოველთვის თან ახლავს ეპოქის სუნთქვა.
მათზე რეალისტურად აღიბეჭდება ხოლმე საუ-
კუნისათვის დამახასიათებელი სტილი, გარემო
და აქსესუარები.

წარმოგენილი ყველა პორტრეტი XIX საუ-
კუნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ რეა-

ლისტურ ტენდენციებს ამჟღავნებს. მათ შე-
მოგვინახეს არა მარტო ქართველ მოღვაწეთა,
არამედ ქართულ კულტურასთან დაკავშირებულ
პირთა მხატვრული სახეები, იმ ისტორიულ
კონტექსტში, რომელშიც მათ მოუხდათ ცხოვ-
რება და მოღვაწეობა.

48 ნახტიდან ცხრა აკვარელითაა შესრულე-
ბული ქალაღზე. გრაფიკული პორტრეტი უფ-
რო თავისუფალია და უშუალო, ამასთან —
უფრო ინტიმურიც. სწორედ ეს ტენდენცია
მტკავნდება ამ ნახატებში. ჩანს, უმეტესობა
შეგვეთით არ არის დახატული, შეგვეთით ხომ
გარკვეულ წილად ზღუდავს მხატვარს და მის
შემოქმედებით თავისუფლებას.

ეს მცირე ზომის, კამერული პორტრეტები
სხვადასხვა სტილითა და კონცეფციითაა შეს-
რულებული. ცხრა ნახტიდან რვა XIX საუ-
კუნის I ნახევარშია დახატული და ეს კა-
ნონზომიერიცაა, ვინაიდან სწორედ გასული
საუკუნის 30—40-იან წლებში შეცვალეს ძვალ-
ზე შესრულებული ძვირადღირებული მინია-
ტურები ქალაღზე აკვარელით შესრულებულმა
პორტრეტებმა. ისინი სწრაფად გავრცელდა
და დიდი პოპულარობა მოიპოვა. XIX საუ-
კუნის 50-იანი წლებიდან ფოტოგრაფიის გავრ-
ცელებამ თანდათან შეავიწროვა და შემდეგ გა-
მოდევნა კიდევ პორტრეტის ეს სახე. მაგრამ
ყველაფერი როდი ეძლევა დაიწყებას და, აი,
ჩვენამდე მოღწეულ ნახატთა საშუალებით ბევ-
რი რამის გაგება შეგვიძლია; კარგ პორტრე-
ტი ხომ ყოველთვის ობიექტური და მართალია.
იგი რეალური პიროვნების მხატვრული სახეა
და მოდელის შესახებ ჰეშმარტი ცოდნის შემ-
ცველი. პორტრეტი, ამევე დროს, ერთდროულად
ორ პიროვნებას ასახავს — მოდელს და აკ-
ტორს. ზნორად საკმარისია დაფიქსირებულ ნახატს,
რომ მაშინვე შევიცნოთ ავტორი მისთვის და-
მხასიათებელი ხელწერითა და ორიგინალისად-
მი დამოკიდებულებით.

XIX საუკუნის I ნახევრის რუს პორტრე-
ტისტებს შორის ამ მხრივ განსაკუთრებით სა-
ინტერესოა გრიგოლ გაგარინი. იგი ერთნაირი
წარმატებით ქმნიდა გრაფიკულ პორტრეტებს,
გარკვეულ რაოდენ შეასრულა გასული საუკუ-
ნის შუა ხანების საქართველოს კულტურულ
ცხოვრებაში.

გრიგოლ გრიგოლის ძე გაგარინი (1810—
1893) — რუსი ფერმწერი და პორტრეტისტ
მსახურობდა წინანდლის მახლობლად, ყარაღაჯ-
ში მდგარ ნიეგოროდის დრაგუნთა 44-ე
პოლკში, რომლის მეთაურიც იყო ქართველ
პოეტი ალექსანდრე ჰავეკავაძე, გაგარინი კავ-
კასიაში 1843 წლამდე დარჩა. და თბილისის
ზნორი სტუმარი იყო. ამ პერიოდში მოხატა
სიონის ტაძარი, შიომღვიმის ლავრა, თამაშე-
ვისეული თეატრი და მისი ფარდა. თბილისში
დაუახლოვდა ქართულ საზოგადოებას, ზნი-



ფ. ლაბლევინეი უცნობი ქალი

რი სტუმარი იყო ალ. ჰავეკავაძის სტუმართ-
მოყვარე ოჯახისაც. ამ ურთიერთობის შედეგად
შეიქმნა მიიკო ორბელიანისა და პოეტის
ვაკის დავითის პორტრეტები.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის უახლოესი მეგო-
ბრის და ალ. ჰავეკავაძის სალონის მუდმივი
სტუმარის მიიკო ორბელიანის პორტრეტი მუ-
ზეუმმა 1941 წელს შეიძინა ნინა მალალაშვი-
ლისაგან. ნახატი შავი აკვარელის გრადაციო-
თაა შესრულებული გაგარინისთვის დამხასია-
თებელი სიმსუბუქითა და არტისტიზმით. მიიკო
ორბელიანი გამოსახულია მუხლამდე, 3/4 შებ-
რუნებელი მარცხნივ. თავზე მოხვეული მან-
დილიდან გადმოშლილი შავი, გრძელი ნაწნა-
ვები გარს ევლებდა მის თხელ, არისტოკრა-
ტიულ სახეს. მუქ, ნაღვლიან თვალებში თით-
ქოს აღბეჭდილია უეურონებელი სენი და მო-
ახლოებული აღსასრული.

შავი აკვარელითაა (ბისტრით) შესრულებუ-
ლი გრიგოლ ორბელიანის ძმის ილია ორბელი-
ანის (1814—1853) პორტრეტიც. ნიკოლოზ ბა-
რათაშვილს ბიძებს შორის გამორჩევი უყ-
ვარდა ილია. როდესაც 1842 წელს ილია ტყვედ
ჩაუვარდა შამილს, ბარათაშვილმა ბიძას თა-
ვისი საუკეთესო ლეკსი „მერანი“ უძღვნა.

ილია ორბელიანი გამოსახულია მთელი ტა-
ნით, ანფასით. აცვია შავი სამხედრო მუნდირი
და მალაყელიანი ჩექმები. მხარილღივ დღედ-
ზე ჰკიდია ხმალი. ხელში შავი ბოხობი უჭი-
რავს.

ნახატი ხელმოწერილი არ არის, მაგრამ პრი-
მიტიული ტექნიკა საფუძველს გვაძლევს ვი-
ვარადოთ, რომ იგი მოყვარული მხატვრის
მეორე უნდა იყოს შესრულებული.

XIX საუკუნის შუა ხანებში, ინდოეთის შემ-
დეგ საქართველოში იმოგზაურეს ფრანგმა მხატ-
ვრებმა ელენ და პაულ ფრანკენებმა. მათ ჩაიხა-
ტეს ჩვენი ქვეყნის ხელები და ტიპაჟი. პაულ
ფრანკენის ნახატებს ყალბი აღმოსავლური ეგზო-
ტიკის იერი დაჰყარავს, განსაკუთრებით პეი-
ზაჟებს. შედარებით რეალისტურია ელენ კუ-
ბერ-ფრანკენის ნახატები.¹

სწორედ ეს ფსევდოაღმოსავლური ეგზოტიკა
იგრძნობა ნინო ჭავჭავაძის (1812—1858) პორ-
ტრეტში ნინო ქართულ კაბაში გამოწყობილ
ინდოელ ქალს ჩამოგავს. არაქართულ განწყო-
ბას აძლიერებს უკანა პლანზე გამოსახული
პეიზაჟი, ოქროსფერი პასპარტუ და მოვარა-
ყებული ჩარჩო. პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძის
უფროსი ქალიშვილი გამოსახულია მუხლამდე,
აივანზე, სავარძელში. აცვია სტავრის გულის-
პირიანი ქართული კაბა. ხვეული შავი თმა
მხრებზე აქვს ჩამოშლილი.

ნახატი დაუმთავრებლის შთაბეჭდილებას ტო-
ვებს და ესიკხს უფრო ჰგავს. დედანი დატუ-
ლია მოსკოვში, ლიტერატურის მუზეუმში.

უფრო რეალისტურია პოეტის ვაჟის, ნიკე-
გოროდის 44-ე დრავუნთა პოლის მეთაუ-
რის, გენერალ-მაიორ დავით ჭავჭავაძის პორ-
ტრეტი. დავითი გამოსახულია ინტერიერში,
მუხლამდე, ვარდისფერ რბილ სავარძელში. აც-
ვია ეპოლეტებიანი და აქსელმანდებიანი შავი
სამხედრო მუნდირი და ლომმასებინი შარვა-
ლი. მხარილივ, თასმზე ჰკიდია კავალერის-
ტის ხმალი, ყელზე — წმ. გიორგის ჯვარი.

ორივე ნახატს ერთნაირი ფაქტორა აქვს ფრან-
გულ ენაზე: ელენ ფრანკენი ტფილისი, 6
მარტი, 1856 წ.

1941 წ. მუზეუმმა ივ. რატიშვილისაგან შე-
იძინა ფერმწერი-მინიატურისტის, 1841 წლი-
დან პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის წევ-
რის, ალექსანდრე ივანეს ძე კლინდერის (კლი-
უნდერის) ნახატი — ვალერი ტელეპნიოვ-ობო-
ლენსკის აკვარელით შესრულებული პორტრე-
ტი. მიხეილ ლერმონტოვის გიმნაზიის მეგობა-
რი და ნათესავი, ვალერი ტელეპნიოვ-ობოლ-
ენსკი გამოსახულია მუხლამდე, ანფასით. აცვია
ეპოლეტებიანი და აქსელმანდებიანი შავი სამ-
ხედი მუნდირი და ლომმასებინი შარვალი.
მკერდს უმწვევებს წმ. გიორგის ჯვრები და
ორდენი. მხარილივ თასმზე დამაგრებული აქვს
მედალიონები. ქვემოთ მარჯვენა კუთხეში წარ-
წერილია მხატვრის გვარი და თარიღი 1837.

პორტრეტი შეიძლება მივაკუთვნოთ ე. წ.
„პარადულ პორტრეტებს“, სადაც პიროვნება
გამოსახულია მის სოციალურ და ისტორიულ
კონტექსტში, ხასიათი კი უკანა პლანზეა გადა-
წეული.

1849—1851 წლებში საქართველოში იმოგ-
ზაურა რუსმა მხატვარმა ივანე სოკოლოვმა

(1823—1910), გააცეთა მრავალი ჩანახატი და
დაავიტოვა თანამედროვეთა პორტრეტები. ერთ-
ერთი მათგანი ინახება ლიტერატურის მუზე-
უმში. ეს არის რუსი პოეტის ფსევდონიმით
გრაფის ვლადიმერ სოლოგუბის (1813—1882)
აკვარელით შესრულებული პორტრეტი. ახალ-
გაზრდა პოეტი გამოსახულია მუხლამდე, ან-
ფასით, სავარძელში. აცვია შავი პიჯაკი, ზო-
ლიანი ჟილეტი და ღია ფერის შარვალი. ხელ-
ში უჭირავს ფურცელი. სამწუხაროდ, მგლობე-
ლის ვინაობა და მუზეუმში შემოსვლის თარი-
ღი ვერ დავადგინეთ.

ეს პატარა, ლირიკული პორტრეტი რომან-
ტიკულ სტილშია შესრულებული, რაც ასე და-
მახასიათებელი იყო XIX საუკუნის მხატვ-
რობისათვის.

ამავე სტილის მშვენიერი ნიმუშია უცნობ
ავტორთა მიერ ფერადი აკვარელით შეს-
რულებული სამი პორტრეტიც, პირველზე გა-
მოსახულია ვასილ ილინსკის ქალიშვილი,
პოეტ ვახტანგ ორბელიანის მეუღლე ეკატერინე
ილინსკია (1828—1883) მუხლამდე, ვარ-
დისფერ რბილ სავარძელში. იდაყვით ეყრდნო-
ბა პატარა მაგიდას. ღია წაბლისფერი თმა
შუაზე აქვს გაყოფილი და უკან შეკრული. აც-
ვია თეთრი მაქმანებით გაწყობილი შავი ატ-
ლასის კაბა, მხრებზე მოხურული აქვს ყა-
ვისფერი ქურჭი. ხელში უჭირავს გიშრის კრი-
ალსანი. ნახატი ჩამოღობა ხის ეიწრო, სადა
ჩარჩოში.

ახალგაზრდა ქალის პოეტური და სევდიანი
გარეგნობა საცხებით შეეფერება იმ როლს,
რაც ცხოვრებამ ვანუშადა — ყოფილიყო
პოეტისა და შერისხული ქართველი თავადის
მეუღლე.

1939 წ. ნიკო ბურის მეუღლის ანა მუხრა-
ნელისაგან შეძენილია აკვარელით შესრულე-
ბული ორი პორტრეტი.

პირველზე გამოსახულია ყმაწვილი შარიაშ
ასტაფიევა, დავით ჭავჭავაძის სიძის ნიკო-
ლოზ ასტაფიევის და (ელენე ჭავჭავაძის მე-
ლი). მ. ასტაფიევა გამოსახულია მუხლამდე,
ანფასით. ზის პატარა მაგიდასთან, სავარძელ-
ში. იდაყვით ეყრდნობა მაგიდას. ღია წაბლის-
ფერი თმა შუაზე აქვს გაყოფილი და უკან
შეკრული. აცვია მარმარილო და ვარდისფერი
ბაფთებით გაწყობილი ცისფერი კაბა. მაგი-
და და პდაფონიანი საათი ფანქრითაა მოხა-
ზული და არ არის გავყვადებული. ნახატის
ქვემოთ ფრანგული წარწერაა: „მამაჩემი ისე-
თი ლამაზია, რომ მსურს მას დავემსგავსო,
ალბათ იმიტომ, რომ ჩემს გარშემო მყოფთა-
გან მე ის მიმაჩნია ერთადერთ სათაყვანებელ
ადამიანად“.

ვერ დავადგინეთ მეორე პორტრეტზე გამო-
სახული ქალის ვინაობა. ახალგაზრდა ქა-
ლი გამოსახულია აივნის ბალუსტრადასთან,
სკამზე ჩამოძვარარი, მუხლამდე, ანფასით. აც-
ვია განიერი, მაქმანმოვლებული დეკოლტირე-
ბული თეთრი კაბა. წელზე არტყია ბაფთიანი

სისფერი სარტყელი. მოხვეული აქვს ცისფერი გამჭვირვალე მანდილი. ქვემოთ ფანქრით აწყობია „1830“.

აკარული შესრულებულ პორტრეტებს შორის ყველაზე გვიანდელია ნახატი, რომელზეც აღბეჭდილია გიგანტური ზაქარია გულბათის ძე ჭავჭავაძის მუხურა. დავით ჭავჭავაძის ასული მარიამ (კაკო) ჭავჭავაძე. მარიამი გამოსახულია ანფასით, წელამდე. თავის პატარა ვაჟ ალექსანდრესთან ერთად. აცვია შინდისფერი თეთრსაყელოანი კაბა, პატარა ალექსანდრე გამოწყობილია თეთრმაქმანებიან ცისფერ კაბაში. პორტრეტი, ჩანს, დახატულია XIX საუკუნის 70-იან წლებში. ვინაიდან ალექსანდრე 1871 წელსაა დაბადებული.

სხვა ნახატები ზეთის საღებავებითაა შესრულებული. მათ შორის ცალკე უნდა გამოვყოთ ქართველ მხატვართა ტილოები, ყველაზე აღინდებელია 1956 წელს ივანე რატიშვილისაგან შექმნილი ტილო, რომელზეც გამოსახულია ქართველი მწერალი და მოგზაური გაბრიელ რატიშვილი (1770—1825). გაბრიელი თან ახლდა ბატონიშვილებს, როგორც ემიკლბაში (ადონტანტი), 1801—1802 წლებში რუსეთში მოგზაურობისას. „შაბუქდილები აღწერა წიგნში: „მცირე რამ მოთხრობა როსიისა თბილისიდან პეტერბურღამდე“.

გაბრიელი გამოსახულია წელამდე, ანფასით. აცვია შავი ქულაჯა და ყოშებიანი მწვანე ახალუხი. შავი თმა მრგვალად აქვს შემოჭრილი, უღვაში — მოკლედ დაყენებული. ნახატი შესრულებული უნდა იყოს XIX საუკუნის 20-იან წლებში.

მეორე პორტრეტი საინვენტარო წიგნში გატარებულია, როგორც პოეტ ზესკა გაბაშვილის პორტრეტი, ნახატზე გამოსახულია ახალგაზრდა კაცი მუხლამდე, ანფასით. აცვია შავი ქულაჯა და ყოშებიანი ყავისფერი ახალუხი. ზვეული თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი, უღვაში — მოშვებული.

პორტრეტი შექმნილია ლადო გუდიაშვილის ჩაახიდან.

ორივე ეს ნახატი ქართველ მხატვართა მიერ უნდა იყოს შესრულებული. ფიგურათა სტატურობა და დეტალების დამუშავების თავისებურება მიგვიანიშნებს ხატვის ახალი, ევროპული, რეალისტური მანერის ათვისების საწყის ტენდენციებს, რომლის გამოშახველობით საშუალებებს ჯერ კიდევ ნაკლებად იყენებდაუფლებული ქართველი მხატვრები.

სამწუხაროდ, ძნელია ამ პორტრეტების ავტორთა ვინაობის დადგენა, რადგან არც საბუთებში „ლენინდა“ შემორჩენილი და არც შემოსულობის საბუთებშია რაიმე ცნობა შემოსახული.

ასევე უცნობია მომდევნო ოთხი ტილოს ავტორები, რომლებიც ქართველი მხატვრები უნდა იყვნენ.

პირველზე აღბეჭდილია ერეკლე II სიძე,

ეკლე ბატონიშვილის მეუღლე ვახტანგ ტყემლის ძე ორბელიანი (1759—1812).

ვახტანგ ორბელიანი გამოსახულია აცვია შავი სამხედრო მუნდირი. ყუბუჩაშია დასაყრდენი. გიორგის ჯვარი. წელზე ხმალი არტყია. მოკლედ შეჭრილი თმა შუბლზე აქვს გადმოვარცხნილი, ბაკენბარდები მოზრდილი, უღვაში — მოკლედ დაყენებული.

ნახატი 1947 წელსაა შექმნილი ქობულაშვილების ოჯახიდან.

მეორეზე გამოსახულია შუა ხანს მიღწეული ქართველი მწერალი და ისტორიკოსი დიმიტრი მეღვინეთუცესისშვილი (1815—1878). იგი მარი ბროსესთან ერთად აგროვებდა ისტორიულ საბუთებს. 1852 წ. ვირონკოვის დავალებით მან გათხრები დაიწყო უფლისციხეში. პორტრეტზე ვხვდებით ხისწურგთან სკამზე ჩამოჭდარს. აცვია ორბორტინი სერთუქი, თამბაქოსფერი ელექტი და თეთრი პერანგი, ყელზე შავი ბაფთით. შეთხლებული შავი თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი, უღვაში — მოშვებული.

ნახატი შესრულებული უნდა იყოს XIX ს. 60-იან წლებში. მუხურის მიერ შექმნილია 1938 წ. ელ. ქობულაშვილისაგან.

ერთ პატარა ტილოზე, რომელიც ლიტერატურის მუხურეში ინახება, მუხლამდე, ანფასით გამოსახულია ქართველი მწერალი დანიელ ტონჭაძე (1830—1860). დ. ტონჭაძე ეყრდნობა სავარძლის საზურგესა და ყვარაყვს. ხელში უჭირავს სივარტინი მუნდშტუკი. მუქი სწორი თმა გვერდზე აქვს გაყოფილი, ბაკენბარდები ნიკაპამდე ჩამოზრდილი. აცვია შავი სერთუქი, შავი ელექტი და თეთრი პერანგი შავი ბაფთით. უკეთია ლითონისჩარჩოიან სათვალე, ჯიბიდან მოუჩანს საათის ძეგვი.

მეოთხეზე აღბეჭდილია მშვენიერი ქართველი მანდილოსანი სოფიო ორბელიანი—თავად უაფლან ორბელიანის ქალიშვილი, რომელიც გათხოვილი იყო ჩიჯაძეზე. სოფიო გამოსახულია წელამდე, ანფასით, აცვია თეთრფუქსანისანი შავი კრინოლინის კაბა. თავზე მოხვეული აქვს ბლონდის მანდილი, რომლის ერთი ყურითაც ყელი აქვს შებუტვილი, როგორც ეს გათხოვილ ქალს შეეფერება. შუბლის ქინძისთავიანი ჩიხტიკობიდან მოუჩანს მუქი კაეები. მაოჯენა იდაყვით ეყრდნობა ბორდოსფერ მუდგადაკრულ პატარა მაგიდას. პორტრეტი შესრულებული უნდა იყოს XIX საუკუნის 80-იან წლებში. ვინაიდან დაბალი ჩიხტიკობების ტარება თავადის ქალებმა ამ პერიოდში დაიწყეს. ამ დროიდან შემოდის მოდაში კრინოლინიც.

კიდევ ერთი ტილო, რომელიც შემოსულობის საბუთებში გაფორმებულია, როგორც მხატვარ მაღალაძის ნახატი. მიუხედავად იმისა, რომ სამუშევარი მაღალპროფესიულ დონეზეა შესრულებული, ვერ მოვახერხეთ მხატვრის ვინაობის დადგენა. მასზე აღბეჭდილია ილია ჭავჭავაძის გამზრდელი მამიდა მარინე ბარა.

«Иван Иванович Кереселидзе сына» (рисовал) владетельница Мингрелии Екатерина въ гордах... в 1853 г. въ бытность его учителя

1853 წელს მისი მასწავლებელი ი. ი. კერესელიძის მიერ

ეს დაგვიდასტურა მისმა შვილიშვილმა, რეკონსტრუირებული კოტე კერესელიძემ. ამ პერიოდში ახალგაზრდა მწერალი სამეგრელოში მიწვეული ყავდა ეკატერინე ჰავჭავაძის მეუღლეს დავით დადიანს შვილების აღზრდელად. პორტრეტს ამჟამად ეტუობა მხატვარი გიორგი მისიურაძის სტილის გავლენა. ეს ალბათ ბუნებრივიცაა, ვინაიდან 1837 წლამდე, სანამ ალ. ჰავჭავაძე ყმობიდან გაანთავისუფლდა და პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში გაგზავნიდა, მის შვილებს ასწავლიდა ხატვას.

ი. კერესელიძე გამოსახულია წელამდე, სავარძელში, პატარა მაგიდასთან. ახალგაზრდული, ვარდისფერი სახე სუფთად აქვს გაპარსული. ზვეული წაბლისფერი თმა—გვერდზე გადავარცხნილი. აცვია მუქი სმოკინგი, ყავისფერი თილეთი და თეთრი პერანგი, ყელზე უკეთესი შავი ბაფთა.

პუბლიცისტის და საზოგადო მოღვაწის დიმიტრი ივანეს ძე ყიფიანის (1814—1887), პორტრეტი შესრულებულია მკერდამდე, ანფასით, სახე — ნახევარპროფილით. ჰალარა თმაწვერი მოკლედ აქვს შეკრილი. აცვია ყავისფერი პიჯაკი და თეთრი პერანგი. ყელზე უკეთესი შავი ბაფთა. ქვემოთ, მარჯვნივ წითელი ასოებით წარწერილია: „ა. ბერიძე 1898 წ.“ პორტრეტი დახატული უნდა იყოს ალექსანდრე როინაშვილის ცნობილი ფოტოდან.

მხატვარი ალექსანდრე ლონგინოზის ძე ბერიძე (1868—1917) — კავკასიის ნატიფ ხელოვნებათა წამახალისებელი საზოგადოების სკოლის დამოთვრების შემდეგ, ჯერ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა, მერე იტალიაში. 1886 წელს თბილისში დაბრუნდა, მუშაობდა დაიწყო თბილისის დრამატულ თეატრსა და თეატრის მუზეუმში. თანამშრომლობდა ჟურნალ-გაზეთებში „თეატრი“, „კვლი“, „ჯეჯილი“. 1889 წლიდან ასწავლიდა საშუალო სასწავლებელში. ხელმოკლეობის გამო მალე საცხოვრებლად გადავიდა ჩრდილო ოსეთში, სადაც გარდაცვალებამდე დარჩა.

კიდევ ერთი საინტერესო პორტრეტი, რომელიც XIX საუკუნის II ნახევარს უნდა განეკუთვნებოდეს და რომანტიკული სტილის მშვენიერი ნიმუშია. შესრულების მხერიტა და ტექნიკით უფრო აკვარელით შესრულებულს გავს, ნაზი და გამჭვივრავლე ნახევარტონებით აღბეჭდილია ქართველი პოეტი და მთარგმნელი ელისაბედ ორბელიანი (1828—1892). ახალგაზრდა პოეტი გამოსახულია მკერდამდე, სახე — მარცხენა პროფილით. აცვია მაქმანებით გაწყობილი თეთრი, გულამოღებული კაბა. მარჯვენა მხარზე დამაგრებული აქვს ვარდისფერი ქიზიანთეგები, შავი, ზვეული თმა ზემოდან აქვს ავარცხნილი და შეკრული. ყურზე ჰკიდია მარგალიტის სა-



3. მუზინი ბარბარე ორბელიანი-ოპოჩინინას პორტრეტი

თაშვილისა. ილიას დედის, მარიამ ბებურიშვილის გარდაცვალების შემდეგ დაქვრივებული მაკინე ძმის სახლში დაბრუნდა და ობოლი ძმისშვილების აღზრდას შეუდგა. მაკინე გამოსახულია წელამდე, ანფასით. აცვია შავ-გულისპირიანი ყავისფერი კაბა, ადგას შავი ჩიხტიკოპი და საყბურებიანი მანდილი. ყელზე ჰკიდია ოქროს ძეწვეი. მარჯვენა ხელის საზღვრებელ თითზე უკეთესი თვლიანი ოქროს ბეჭედი. ფიგურა სტატუარია, ფონი — მუქი. ფერწერის ზერზებითა და საერთო ხასიათით იგი უახლოვდება გამრიყლ რატიშვილისა და ბესიკ გაბაშვილის პორტრეტებს.

მუზეუმის მხატვრულ ფონდში დაცულია მაკინე ჰავჭავაძის მინიატურული პორტრეტი. ხის დაფაზე ზეთის საღებავებით შესრულებული ეს ნამუშევარი ძალზე წააგავს დიდ ფერწერულ ტილოს. ძნელი სათქმელია. ერთი ოსტატის ფუნქციითა ორივე შექმნილი თუერთი მგორის მიხედვითაა შესრულებული.

1938 წელს ლიტერატურის მუზეუმმა შეიძინა მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის ეფრენალ „ციცკის“ რედაქტორის ივანე კერესელიძის (1829—1892) პორტრეტი, რომლის ავტორობაც პოეტ ალექსანდრე ჰავჭავაძის ქალიშვილს მიეწერებოდა. რომ ნამდვილად ეკატერინე ჰავჭავაძის დახატულია, ამას მოწმობს ი. კერესელიძის ვაჟის გიორგის მიერ ნახატის: უკანა მხარეზე გაკეთებული წარწერა:

უკრე. ნახატი ჩასმულია ხის შავ. ჩუქურთმებისა. მოვარაყებულ ჩარჩოში. შექმნილია 1953 წელს ცნობილ ეთნოგრაფ. პროფესორ სერგი მაკალათიასაგან.

რუს მხატვართა მიერ შესრულებული ქართულ მოღვაწეთა პორტრეტები შესრულების მანერითა და სტილით განსხვავდება ქართველ ოსტატთა ნამუშევრებისაგან, თუმცა ქართულ გარემოს გარკვეულ წილად მათზეც მოუხდენია გავლენა.

XIX საუკუნის 70-90-იან წლებში საქართველოში მოღვაწეობს კავკასიის სამხატვრო საზოგადოების მდივანი, თბილისის რეალური სასწავლებლის ხატვის მასწავლებელი, მხატვარი პეტრე კოლჩინი.

ლიტერატურის მუხუშეში დაცული პ. კოლჩინის ოამდენიმე პორტრეტიდან ორზე აღბეჭდილი არიან ქართველები. ორივე ნახატი 1939 წელს შეიძინა მუხუშეში ივ. ენიკოლოფვისაგან.

ერთ ნახატზე გამოსახულია ქართველი დიპლომატი, ქართლ-კახეთის სამეფოს სრულუფლებიანი ელჩი რუსეთის საიმპერატორო კარზე. პოეტ ალექსანდრე კავკავაძის მამა გაოასევეან კავკავაძე (1757—1811). იგი გამოსახულია წელამდე, წაბლისფერი თმა შუბლზე და კეფაზე მრგვლად აქვს შემოჭრილი, უღვაში — გრძლად დაყენებული. აცვია ძვირფასი ქვებით მოოქვილი გულამოღებული დიბის კაბა. ნახატი ჩასმულია მოვარაყებულ. ჩუქურთმის ჩარჩოში. პორტრეტი შესრულებული უნდა იყოს უცნობი ქართველი მხატვრის მიერ შექმნილი ტილოს მიხედვით. რომელიც ხელოვნების სახელმწიფო მუხუშეშია დაცული.

მეორე ნახატზე გამოსახულია ქართველი პოეტი და საზოგადო მოღვაწე. ინფანტერიის გენერალი გრიგოლ ორბელიანი (1804—1883). პოეტი ზის სავარძელში, აცვია ეპოლეტებიანი და აქსელანდებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მხარილივ გასდევს ანდრია პირველწოდებულის ორდენის ცისფერი მუარის ბაფთა. ჰყრდს უშშევენებს წმ. გიორგის, ანდრია პირველწოდებულის, ალექსანდრე ნეველისა და წმ. ვლადიმირის ორდენები და ჭვრები. შეთხელებული ჭალარა თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი, კილვაშები — მოზრდილი. ნახატი ჩასმულია ორნამენტებიან, მოვარაყებულ ჩარჩოში.

პორტრეტი შესრულებული უნდა იყოს XIX ს. 70-იან წლებში, ვინაიდან გრ. ორბელიანი ანდრია პირველწოდებულის ორდენით დაჯილდოვდა 1871 წ.

ოოივე ნახატს ქვემო ძარჯვენა კუთხეში წითელი საღებავით რუსულად წარწერილი აქვს: „პ. კოლჩინი“.

გასული საუკუნის 80-იანი წლები ქართული კულტურის ისტორიაში უდიდესი მოვლენით აღინიშნა — გამოიკა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ უნგრელი მხატვრის მიხაი ზინის ილუსტრაციებით. 34 ილუსტრაცია შეს-



უცნობი მხატვარი.

ვლადიმერ ვოლხოვისკის პორტრეტი

რულდა თბილისსა და ქუთაისში ცოცხალი სურათების წარმოდგენის შემდეგ. რამაც დიდი აღტაცება გამოიწვია ქართულ საზოგადოებაში. პირველმა ქართველმა ფოტოგრაფმა ალ. რიზნაშვილმა შოთას პორტრეტის ფოტოგრაფიული ვარიანტი შექმნა და ლითოგრაფიული წესით გაავრცელა. ეს საერთო ავიორტაჟი უნდა ყოფილიყო მიზეზი იმისა, რომ რუსი მხატვარი თევდორე ემელიანეს ძე ბუროვი (1843—1895), რომელიც საქართველოში 1877—1878 წლების ომის ბატალური სცენების აღსაბეჭდად იქნა მოწვეული, დაინტერესდა რუსთაველის თემით.

ბუროვის მიერ ზეთის საღებავებით შესრულებულ პორტრეტზე შოთა რუსთაველი გამოსახულია წელამდე, გრავნილებით მოფენილ პატარა მაგიდასთან. აცვია ლურჯი ბისონი, შინდისფერი ქულაჯა და შავი მოსასხამი. თავზე ახურავს მალაი, ფართით გაწყობილი ქუდი. ფანჯრიდან მოჩანს ქართული ტაძარი და პეიზაჟი. ნახატი ჩასმულია ჩუქურთმისა, შავი ლაქით დაფარულ ძვირფას ჩარჩოში.

ასევე, ქართული გარემოს გავლენა იგრძნობა 1939 წელს შექმნილ ორ ნახატზე, რომლებზეც გამოსახული არიან ცოლ-ქმარი ოპოჩინები. ქართველი თავადის იაკობ ორბელიანის ასული ბარბარე ოპოჩინა წმ. ნინოს სახელობის საკველმოქმედო საზოგადოების გამ-

გეომბი წყვირი იყო და ხშირადა მოხსენებული «Кавказский календарь»-ის 1912 წლის ნომერში. ნახატზე ბარბარე გამოსახულია წელამდე, ანფასით, რბილ საყარძელში. თხელ, შავგვრემან სახეს უმშვენებს დიდროხი მუქი თვალები. სქელი შავი თმა შუაზე აქვს გაყოფილი და წითელი ზაფთებით შეკრული. აცვია გულდახურული, თეთრი კაბა ყელზე ჰკიდია წითელი მძივი.

ინფანტერიის გენერალ-მაიორი, ორდონანს-ჰაუზის კომენდანტი ალექსი პეტრეს ძე ოპოჩინინი გამოსახულია წელამდე, ანფასით, რბილ საყარძელში, ახალგაზრდულ სახეს უმშვენებს დიდი ცისფერი თვალები. სახე სუფთად აქვს გაპარსული, უღვაში — მოშვეებული. შუბლზე აყრია წაბლისფერი ხვეული თმა. აცვია ებოლეტეზიანი და აქსელბანდებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მკერდზე დამაგრებული აქვს წმ. სტანისლავის და ორი წმ. გიორგის ჭვარი, სამი მედალი. ყელზე უკეთია წმ. ალექსანდრე ნეველის ორდენი.

სამწუხაროდ, ვერც ენციკლოპედიებში და ვერც ენობარებში ამ მხატვრის გვარს ვერ წავაწყდით, თუმცა კი ორივე ნახატი საკმაოდ მაღალ პროფესიულ დონეზეა შესრულებული და ხელმოწერილიც.

ძალზე საინტერესოა ალექს მოლინარის პატარა ტილო — კრწანისის ომის მონაწილე ქართველი მხედარი. 1850 წ. ეს ნახატი მუზეუმში 1949 წ. შეიძინა ლადო გუდიაშვილისაგან.

ნახატზე არ უნდა იყოს აღბეჭდილი რომელიმე კონკრეტული პიროვნება, თუმცა კი შესაძლოა ნატურიდანაა დახატული.

მხედარი გამოსახულია წაბლისფერ კავში ცხენზე. აცვია შავი ჩოხა, წითელი ახალუხი და მწვანე შარვალი. თავზე ახურავს შავი ბოხობი ზურგზე ხირიმის თოფი ჰკიდია, წელზე — ხანჯალი. და რქის საპირისწამლე. მკერდზე პატრონტაში აქვს გადაჯვარედინებული. ცხენს გადაფარებული აქვს ფერადი ასალი და ადგას წითლად მოჩითული უნაგირი. უკან პლანზე მოჩანს დაბალი ბურჯნარით დაფარული ლანდშაფტი და ღრუბლიანი ცა.

ქვემო მარჯვენა უბოხეში წარწერილია: „Alex L. Molinari“ 1850“.

ნახატი ჩასმულია განიერ, მოვარაყებულ ჩარჩოში.

პოლონელმა მხატვარმა და პორტრეტისტმა ალექსანდრე ლუდვიგის ძე მოლინარიმ (1805—1868) დიდი მედლით დაამთავრა სამხატვრო სტუდია ვარშავაში 1821 წელს. 1827 წლამდე სწავლობდა მიუნხენში, შემდეგ პარიზში. სამწუხაროდ, ცნობებს ვერ მივაკვლიეთ საქართველოსთან მის ურთიერთობაზე; საიდან და რატომ ამოტივტივდა მის შემოქმედებაში ქართული თემა.

ცალკე უნდა გამოვეყოს ნახატი, რომელზეც აღბეჭდილია ანტონ I კათალიკოსი (1764—1827) — ერისკაცობაში თეიმურაზ ბაგრატიონი.

ნი. ერეკლე II ვაჟი, მამის პოლიტიკის ერთგული გამტარებელი. მან განათლება ბიბლიოლისის სასულიერო სემინარიაში მიიღო. 1783 წელს გაგზავნილი იქნა პეტერბურგში, სადა სინოდმა ნინოწმინდის ეპისკოპოსად აკურთხა. 1788 წელს ეკურთხა საქართველოს კათალიკოსად. 1811 წელს, ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმების შემდეგ, გაიწვიეს რუსეთში, ცხოვრობდა ნიჟნი-ნოვგოროდში, სადაც გარდაიცვალა კიდევ. დაკრძალულია იქვე. ხარების ეკლესიაში.

პორტრეტზე მხოვანი კათალიკოსი აღბეჭდილია წელამდე, ანფასით. მუქი შინდისფერი ანაფორით, ლურჯი მოსასხამითა და მღვდელმთავრის თეთრი ოქსინოს ოლარით მოსილი. ყელზე ჰკიდია პანაგეა ჭვარტმის გამოსახულებით, ხელთ უპყრია კვრთხი ჩალისფერი ალმით. ნახატი ჩასმულია ხის ფიგურულ, ვარაყიან ჩარჩოში. ნახატი შესრულებულ უნდა იყოს XIX საუკუნის 10-იან წლებში რუსი მხატვრის მიერ.

ტილო შექმნილია ლადო გუდიაშვილის ოჯახიდან 1940 წელს.

1944 წელს მუზეუმმა სამი მომკრო ზომის პორტრეტი შეიძინა კიტა აბაშიძის მეუღლის თეკლე ორბელიანისაგან.⁸

პირველზე გამოსახულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის უფროსი სასამართლოსა და განჩინების კანცელარიაში. პოეტ ვახტანგ ორბელიანის სისამარი ვასილ ივანეს ძე ილინსკი (1789—1845). მას ცოლად ჰყავდა მარიამ ელიოზიშვილი (მან ააგებინა ვერის ეკლესია).

ვ. ილინსკი გამოსახულია მკერდამდე, ანფასით. აცვია შავი რედინგოტი, თეთრი სერთუქი და თეთრი პერანგი. მკერდზე დამაგრებული აქვს წმ. სტანისლავის ორდენი და წმ. გიორგის ჭვარი. ნახატი ჩასმულია ხის სადა მინან ჩარჩოში.

მეორე ნახატი პირველის ასლია, რომელიც გასულ საუკუნეშივე გადაუღიათ დედნიდან. ასლი ზომით დედანზე პატარაა, ოვალურია, რის გამოც აღარ ჩანს ჭვარი და ორდენი. პორტრეტი ჩასმულია ოვალურ პასპარტუსა და თითბრის ოვალურ ჩარჩოში.

მესამე ნახატზე ვასილ ილინსკის ვაჟი ნიკოლოზი გამოსახულია წელამდე, ანფასით. აცვია მუქი რედინგოტი და თეთრი სვიტრი. მოკლედ შეჭრილი თხელი წაბლისფერი თმა მუბლსა და საფეთქლებზე აქვს გადმოვარცხნილი. ნახატი ჩასმულია მოვარაყებულ შავ ჩარჩოში.

მამა-შვილის ეს პორტრეტები ერთი და იმავე მხატვრის მიერ უნდა იყოს დახატული ერთ და იმავე დროს, რასაც მოწმობს წარწერა ვ. ილინსკის პორტრეტის უკან ტილოზე.

საერთოდ, ცნობილია ოგნათონანთა (თანიაშვილთა) დინასტიის 6 წარმომადგენელი, რომლებიც სომხეთსა და საქართველოში მოღვაწეობდნენ — ნაყაშ, არუთინ, ოენათან, მია

კორტეჟი (ნიკიტა), აკოფი (იაკობ), ავაფონი. სა-
მი უკანასკნელი XIX ს. მოღვაწეობდა. მისი
ვაჟები აკოფი და ავაფონი ავნატომიკებად ეწე-
ობოდნენ. წარწერაში მითითებული ინიციალი
არც ერთ სახელს არ ემთხვევა, მაგრამ ხატვის
მანერითა და დამახასიათებელი მომწვანო-მაც-
რისფერი ფონით ეს პორტრეტები ძალიან ჰგავს
ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ
აკოფი (იაკობ). ავნატომიკის ნახატებს, ჩვენი აზ-
რით ილინსკების პორტრეტები მის მიერ უნდა
იყოს შესრულებული 1834 წელს.

1938 წელს ცნობილი თეატრმცოდნისა და
სამუზეუმო საქმის ორგანიზატორის დავით
არსენიშვილისაგან მუზეუმმა შეიძინა უცნობი
ამაკაციის პორტრეტი. ტილოზე აღბეჭდილია
ახალგაზრდა მამაკაცი შავ რედინგოტში, ყვი-
თელზოლიან ვილეტსა და ვაზიან თეთრ პე-
რანგში გამოწყობილი. ქვემო მარჯვენა კუთხეში
ფრანგულად აწერია: „ორესტ, კ. 1827“, ხელ-
წერით ნახატი წააგავს რუსი ფერმწერისა და
პორტრეტისტის ორესტ ადამის ძე კობრენსკის
ტილოს. ამას ადასტურებს ხელმოწერა და
თარიღიც.

ძალიან საინტერესოა გაფორმებული
გრიგოლ ბატონიშვილის¹⁰ მეუღლის ვარვარა
ბუკრინსკაიას (1810—1876) ზეთით შესრულე-
ბული პორტრეტი. ნახატი ჩასმულია თითბრის
ოვალურ საღებოში, შემდეგ ჩამაგრებულია ხის
ოთხკუთხა შინდისფერი ხავერდით გამოკრულ
საკეტებთან ალბომში. სამწუხაროდ, ასეთი პერ-
მეტული დაზიანება საშუალებას არ იძლევა გა-
ვცნოთ ნახატის უკანა მხარეს, სადაც შეიძ-
ლება ავტორის გვარიც იყოს მითითებული.

მუქ ფონზე გამოსახულია შუა ხნის მანდი-
ლოსანი წელამდე, ანფასით, წითელ სავარ-
ძელში. აცვია თეთრსაყელიანი შავი კაბა, რო-
მელსაც ამკობს მედალიონი ოქროს ჯაჭვით და
კამეა. ყურებზე ჰკიდია საყურეები, შუაზე გა-
ყოფილ მუქ თმაზე მოხურული აქვს თეთრი
მაქმანის მოსახვევი. ნახატი შესრულებული უნ-
და იყოს XIX ს. 70-იან წლებში.

საინტერესოა ქართველი მწერლის დანიელ
ჭონქაძის მეუღლის, ანა ფიოდოროვის პორტ-
რეტიც. ტილოზე აღბეჭდილია ახალგაზრდა
ქალი, წელამდე, ანფასით. თმა შუაზე აქვს
გაყოფილი და მაქმანებითა და თეთრი ბაფთე-
ბით შეკრული. აცვია თეთრშემიწებტიანი მუქი
კაბა, უკეთია გრძელი საყურეები. ნახატი ჩას-
მულია მოვარაყებულ განიერ ჩარჩოში.

ცალკე უნდა განვიხილოთ ნახატების დიდი
ჯგუფი, რომლებიც (გარდა გრიგოლ როზენის
პატარა პორტრეტისა), ე. წ. „პარადულ პორტ-
რეტებს“ განეკუთვნება. წინა პლანზე წამოწეუ-
ლია მოდელის საზოგადოებრივი მდგომარე-
ობა, სამოსისა და ამუნიციის სიმდიდრე, ხოლო
პიროვნების დახასიათებას ნაკლები ყურადღეა
ექცევა. ფონი შეღებილია და ერთგვაროვანი,
მხოლოდ რამდენიმე ნახატშია შეტანილი პეიზა-



ა. კლინდერი
ვალერი ტელეპნიოვ-ობოლენსკის პორტრეტი

გი და ისიც დამატებითი, მეორეხარისხოვანი
ატრიბუტის სახით.

1938 წელს ყოფილი „რუსული სამხედრო
ლიდების“ მუზეუმიდან ლიტერატურის მუზეუმს
გადაეცა 15 მოზრდილი ტილო, რომელზეც
გამოსახული იყვნენ კავკასიური კორპუსის გე-
ნერლები.

ცნობილი იყო ერთ-ერთი ნახატის ავტორი—
პეტრე კოლჩინი. მაგრამ ეს ნახატი არა
სწორად იყო გატარებული საინვენტარო წიგნ-
ში, მასზე აღბეჭდილია არა ნიკიტა მურავიოვი,
არამედ ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძე მურავიოვი-
ყარსელი (1794—1866) — ინჟანტერის გენე-
რალი, 1826—1828 წლების რუსეთ-თურქეთის
ომის მონაწილე, კავკასიური კორპუსის მთა-
ვარსარდლის მოადგილე 1854 წლიდან. 1853—
1856 წლების ყირიმის ომში ქ. ყარსის აღე-
ბისათვის მიენიჭა „ყარსელის“ წოდება.

კლარა გენერალი გამოსახულია წელამდე
ანფასით. აცვია ეპოლეტებიანი და აქსელბან-
დებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მეკრძე
დამაგრებული აქვს წმ. გიორგის ჯვრები და
ორდენები. მხარბლივ გადასდევს ოქროსფერი
თასმა.

მეორე ნახატის ავტორია ლუდვიგ ოსიპის
ძე ლონგო. იგი პრემიანთან, ბუროვთან, ხოდო-
როვიჩთან, კოლჩინთან და ხლამოვთან ერთად
ს. ტრუბეცკოისა და ს. ტალკინის ინიციატივით
შექმნილ თბილისის „სამხატვრო საზოგადოე-

ბის" წერი იყო. XIX ს. 80-იანი წლებიდან მას დაეკალა ტაძარში ხატების რესტავრაცია.

1888 წელს ლონგოს დიდების მუზეუმისათვის შეუსრულებია გენერალ-ლეიტენანტ მოსე ზაქარის ძე არღუთის-დოლოგორუკოვის (1797—1855) პორტრეტი. იგი 1826—1828 წლებში ხელმძღვანელობდა ქართულ გრენადერთა პოლსს, იყო დაღესტნის მმართველი. 1841 წ. ხელმძღვანელობდა გურიის აჯანყების ჩახშობას.

გენერალი გამოსახულია წელამდე, 3/4 შებრუნებული მარცხნივ. აცვია ეპოლეტებიანი და აქსელბანდებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. საყელოზე მიმაგრებული აქვს წმ. გიორგის ჭვარი. მარცხენა მხარზე მოვდებული აქვს ნაბადი. წაბლისფერი თმა წინ აქვს გადმოვარცხნილი, ულვაში — გრძლად მოშვებული. ქვემო მარჯვნივ კუთხეში რუსულად აწერია: „ლონგო, 1888“.

გიორგი იასეს ძე ერისთავი (1759—1864) — რუსეთის არმიის გენერალ-ლეიტენანტი, 1826—1828 წლების რუსეთ-თურქეთის ომის მონაწილე გამოსახულია წელამდე, ანფასით. აცვია ორბორტიანი შავი საილაღუმო მუნდირი, მოსირობელი, მაღალი საყელოთი და ეპოლეტებით. მხარილილე გადასდევს რუსეთის უმაღლეს ორდენის, ანდრია პირველწოდებულის ცისფერი მუარის ბაფთა. ყველაზე ჰკიდია ალექსანდრე ნეველის ორდენი. მკერდზე დამაგრებული აქვს წმ. გიორგის ჭვარი, მედლები, ანდრია პირველწოდებულის, ალექსანდრე ნეველისა და თეთრი არწივის ორდენების ვარსკვლავები.

მსოვანი გენერლის მზედაკრულ სახეზე კონტრასტს ქმნის თეთრი ქილაზეები, მოკლე ულვაში და ჰალარა წარბები. ფონი მუქია. ზემო მარცხენა კუთხეში წითელი საღებავით რუსულად წარწერილია: „მეზენცოვ, 1887“. ნაბადი შესრულებული უნდა იყოს ფოტოსურათიდან.

ივანე ალექსანდრეს ძე მეზენცოვს — მოყვარულ მხატვარს მონაწილეობა მიუღია აკადემიურ „გამოფენებშიც: „გვალჯად, 1888 წელს ყირიმში მოწყობილ „ალუშტის ხედებში“ და „რუსული სამხედრო მუზეუმის“ კავკასიური ომებისადმი მიძღვნილ გამოფენის ექსპოზიციაში, სადაც გამოფენილი იყო ეს ტილოც.

სხვა ნახატების ავტორები ცნობილი არ იყენენ.

ორ პორტრეტზე გამოსახულია ბარონი როზენი მიუხედავად განსხვავებული ზომებისა, ეს პორტრეტები ერთი ხელნაწერთაა შესრულებული.

ალმანახი «Памятники культуры»-ს 1986 წ. გამოშვებაში, ტ. სელივანოვის სტატიაში „რომან ვილჩინსკი“ მოყვანილია საინტერესო მასალა რ. ვილჩინსკისა და ბარონ როზენის ურთიერთობის შესახებ.

მხატვარი-მინიატურისტი რომან ვილჩინსკი დაიბადა 1807 წ. 1834 წლიდან მხატვრობდა ნიეგორდის დარავუნთა პოლსში. 1826 წ. წვილიდან — მე-16 ქართულ ბატალიონში მინიატურის აქ დაუხატა დ. დადიანის, ნ. ანდრონიკოვის, დ. პასეკისა და ნიეგორდის პოლკის სხვა ოფიცერთა პორტრეტები.

ალმანახში გამოქვეყნებული პორტრეტების შედარება ჩვენთან დასულ ორ ტილოსთან საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ბარონ როზენის ეს ორი პორტრეტიც რომან ვილჩინსკის ფუნჯს უნდა ეკუთვნოდეს.

გენერალ-ადიუტანტმა გრიგოლ ვლადიმერის ძე როზენმა (1782—1841) პასეკიჩი შეცვალა კავკასიაში. 1831 წელს დანიშნეს კავკასიური კორპუსისა და სამოქალაქო მმართველობის უფროსად, 1837 წელს — გაიწვიეს მოსკოვში.

პირველ ტილოზე როზენი გამოსახულია წელამდე, ანფასით. აცვია ეპოლეტებიანი და აქსელბანდებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. შესხნილი მუნდირიდან მოუჩანს თეთრი პერანგი. მხარილილე ბაფთაზე ჰკიდია წმ. გიორგის ჭვარი, ყელზე — წმ. გიორგის, სტანისლავის, ანას და ალექსანდრე ნეველის ჭვრები. მუნდირზე მიმაგრებული აქვს ორდენები, შეთხლებული თმა შუბლზე აქვს გადმოვარცხნილი, ულვაში — მოშვებული.

მეორე ტილო ძალზე პატარაა (33—20 სმ. ზომის). მასზე როზენი გამოსახულია ქალღალღებით სავსე მავიდისთან მჯდომი, წელამდე, ანფასით. აცვია ურეგალიები შავი სამხედრო მუნდირი და თეთრი პერანგი. ყელზე ჰკიდია წმ. გიორგის, წმ. ანას და ალექსანდრე ნეველის ჭვრები. ჰალარაზე მდებარეული თმა წინ აქვს გადამოვარცხნილი, ქილაზეები — მოკლე დაყენებული. ეს პორტრეტი, პირველთან შედარებით, უფრო გვიან უნდა იყოს დასახტული, ვინაიდან აქ როზენი უფრო ჰალარა, ვიდრე პირველ ნახატზე. ყოველ შემთხვევაში პორტრეტები 1837 წლამდე უნდა იყოს შექმნილი, ვიდრე გრ. როზენს მოსკოვში გაიწვევდნენ, ხოლო რ. ვილჩინსკის ვიაცკაში გაასახლებდნენ. ნახატს უკან წარწერა აქვს: «Баронъ Григорий Владимировичъ Розень, командиръ Кавказскаго корпуса от 1831 г. до 1837 г.».

უცნობია ავტორები 10 მოზრდილი ტილოსი, რომლებზეც კავკასიური კორპუსის გენერლები არიან გამოსახულნი.

ორ ნახატზე აბეჭდილია არტილერიისა და ინფანტერიის გენერალი, კავკასიის მთავარმმართველი და კავკასიური კორპუსის მთავარსარდალი 1816—1827 წლებში ალექსანდრე პეტრეს ძე ერმოლოვი (1772—1861).

ერთ პორტრეტზე ერმოლოვი გამოსახულია წელამდე, მარცხენა პროფილით. შექალარავებული თმა წინ აქვს გადმოვარცხნილი, პირისუფთად გაპარსული, ბაკენბარდები — მოშვებული. აცვია ეპოლეტებიანი შავი სამხედრო მუნდირი.

მეორე პორტრეტზე ეომოლოვი გამოსახულია ზურგიდან, კავკასიის მთების ფონზე, სახე — მარცხენა პროფილთ. აცვია შავი სამხედრო მუნდირი. მარცხენა თეძოსთან მონანს ბაფთაზე ჩამოკიდებული წმ. გიორგის ჭვარი. მხრებზე მოგდებული აქვს თეთრი ნაბადი. მარცხენა ხელთ ეყრდნობა ხმლის ვადას. ჭლარა თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი პირი გაპარსული, ბაქენბარდები — მოშვებული.

ეს ნახატი უნდა იყოს ასლი ცნობილი ინგლისელი მხატვრის ჯორჯ დოუს ნამუშევრისა, რომელიც 1812 წ. ომის გმირებს ეძღვება (ერმიტაჟი). განსხვავებულია მხოლოდ ნაბდის ფერი — დოუს ნახატზე ნაბადი შავი ფერისაა.

ცნობილია, რომ დოუს სახელოსნოში მისი პორტრეტების უამრავი ასლი მზადდებოდა და მაშინაც კი არავინ იცოდა იმ ახალგაზრდა მხატვართა ვინაობა, ვინც ამ ასლებს იღებდა.

1827 წ. დეკაბრისტებისადმი თანაგრძობისათვის ეროლოვი გაწვეულ იქნა კავკასიიდან. იგი შეცვალა გენერალ-ფელდმარშალმა ივანე თეფლორეს ძე პასკევიჩმა (1782—1856). იერუსეთის არმიის ხელმძღვანელობდა 1826—1828 წლების რუსეთ-თურქეთის ომში. ერევანის ციხის აღებისათვის მას „ერევნელის“, ხოლო 1831 წ. პოლონეთის აჯანყების ჩახშობისათვის — „ვარშაველის“ წოდება მიენიჭა.

ერთ პორტრეტზე პასკევიჩი გამოსახულია წელამდე, ანფასით. ხეული წაბლისფერი თმა უქან აქვს გადავარცხნილი, უღვაში — მოკლედ დაყენებული. ბაქენბარდები — მოშვებული.

აცვია ეპოლეტებიანი და აქსელბანდებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მხარილივ გადასდევს ანდრია პირველწოდებულის ორდენის ცისფერი მუარის ბაფთა. მკერდზე დამაგრებული აქვს ორდენის ვარსკვლავი, მედლები და გიორგის ჭვარი.

მეორე პორტრეტზე პასკევიჩი გამოსახულია წელამდე, ანფასით, გულზელდაჭობილი. ხეული თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი, ბაქენბარდები — მოშვებული. აცვია აქსელბანდებიანი და ეპოლეტებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მხარილივ გადასდევს წმ. ანას ორდენის წითელი მუარის ბაფთა. მკერდზე დამაგრებული აქვს ანდრია პირველწოდებულის, ალექსანდრე ნეველის, წმ. გიორგის ორდენები, 5 მედალი და გიორგის ჭვარი.

ნახატი მხატვარ ფ. კრიუგერის მიერ 1834 წ. შესრულებული პორტრეტის ასლია (დედანი ინახება ერმიტაჟში).

1838—1842 წლებში კავკასიურ კორპუსსა და სამოქალაქო ადმინისტრაციას ხელმძღვანელობდა ინჟანტერიის გენერალი ევგენი ალექსანდრეს ძე გოლოვინი (1782—1856), რომლის საპატივცემულოდაც თბილისის მთავარ ქუჩას „გოლოვინის პროსპექტი“ ეწოდა.



ა. ანატამოვი

ნიკოლოზ ილინსკის პორტრეტც

გენერალი გამოსახულია წელამდე, ანფასით. აცვია აქსელბანდებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მხარილივ გადასდევს ალექსანდრე ნეველის ორდენის წითელი მუარის ბაფთა. მკერდს უშვებენ ორდენის ვარსკვლავი, მედლები და წმ. გიორგის ჭვარი. გვერდზე ჰკიდია ხმალი შეთხლებული თმა უქან აქვს გადავარცხნილი, უღვაში მოკლედ დაყენებული, ქიღვაშები — მოზრდილი.

დანარჩენ ექვს პორტრეტზეც კავკასიური კორპუსის გენერლები არიან გამოსახულინი.

ნიკოლოზ მარტევიანის ძე სიზიაგინი (1785—1828) — გენერალ-ლეიტენანტი, გვარდიული კორპუსის შტაბის უფროსი, კავკასიის შთავარშართების ეროლოვის მოადგილე, თბილისის სამხედრო გუბერნატორი. „სამხედრო ჟურნალის“ თანამშრომელი. გენერალი გამოსახულია წელამდე, ანფასით. აცვია აქსელბანდებიანი და ეპოლეტებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მკერდზე მიმაგრებული აქვს ორდენები და მედლები, ყელზე — ალექსანდრე ნეველის ორდენი. მარჯვენა მხარზე მოგდებული აქვს შავი ნაბადი, შეთხლებული თმა წინ აქვს გადმოვარცხნილი, ბაქენბარდები — მოზრდილი.

გიორგი არსენის ძე ემანუელი (1775—1837) — კავალერიის გენერალი, კავკასიის ხაზის ჯარების სარდალი და კავკასიის ოლქის უფროსი 1831 წელამდე. წარმოშობით ჩერნოგორიელი, 1797 წ. ჩაირიცხა რუსეთის არმიის.

გენერალი გამოსახულია წელამდე, ანფასით, აცვია ეპოლეტებიანი და აქსელბანდებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მკერდზე დამაგრებული აქვს წმ. გიორგის ჯვარი. ორი მედალი და ორდენები, ყელზე — წმ. გიორგის ჯვარი. სახე სუფთად აქვს გაპარსული, თმა — მოკლედ შეჭრილი.

გრაფი სიმონი — რუსეთის ელჩი სპარსეთში 1832 წ. მას კოლად ჰყავდა სარდალ ოთარ ამილახვრის ქალიშვილი (იყო თეიმურაზ ბატონიშვილის ქვისლი). თანამშრომლად საელჩოში მიწვეული ჰყავდა 1832 წლის შეთქმულების მონაწილე სოლომონ რაზმაძე.

გრაფი გამოსახულია წელამდე, ანფასით, ახალგაზრდა სახე სუფთად აქვს გაპარსული, თმა წინ გადმოეარცხნია. აცვია ეპოლეტებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მხარილივ გასდევს წმ. ანას ორდენი, ყელზე ჰკიდია გიორგის ჯვრები, წელზე დაწნა არტყია.

ზემოთ ჩამოთვლილი 6 პორტრეტი, ჯორჯ დოუს და ფრიდრიხ კრიუგერის ასლების მსგავსად, 1812 წ. ომის გმირთა გალარვის ნახტებიდან გადაღებული ასლები უნდა იყოს. ჩვენ აზრით, ასლების ავტორი უნდა იყოს პეტრე კოლჩინი, ვინაიდან შესრულების მანერითა და ხელწერით წააგავს მის ნახატებს (გ. ჰავეკავაძის, გრ. ორბელიანის და ნ. მურავიოვ-აარსკის პორტრეტებს), თუმცა კი დაბეჭდილებით ამის თქმა არ შეგვიძლია შესაბამისი საბუთების უქონლობის გამო.

განსხვავებული მანერითაა შესრულებული ბოლო ორი პორტრეტი.

პირველზე გამოსახულია შამქორისა და ელიზაბეტპოლის გმირი გენერალ-ლეიტენანტი ვალერიან გრიგოლის ძე მადათოვი (1782—1829). იგი ერმოლოვთან ერთად ჩამოვიდა საქართველოში. 1829 წლიდან ხელმძღვანელობდა ჰუსარისა დივიზიას დუნაიზე, დაიღუპა შუმლის ალყის დროს. XIX ს. 20-იან წლებში გენერალმა მადათოვმა ორბელიანებისაგან შეიძინა მტკვარზე მდებარე კონძული, რომელსაც შემდეგ მისი სახელი ეწოდა.

გენერალი გამოსახულია წელამდე, ანფასით, სახე — მარცხენა პროფილით. მუქი ხვეული თმა მოკლედ აქვს შეჭრილი, ულვაში და ბაკენბარდები — მოზრდილი, აცვია ეპოლეტებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მკერდზე მიმაგრებული აქვს ორი მედალი, ყელზე — წმ. ანას, წმ. გიორგისა და წმ. სტანილავის ჯვრები.

მეორე პორტრეტზე გამოსახულია კავასიური კორპუსის შტაბის უფროსი 1831—1837 წლებში, თბილისის სამხედრო კომენდანტი, სამხედრო ეურნალის თანამშრომელი, პუშკინის მეგობარი ლიციუმიდან გენერალ-მაიორი ვლადიმერ დიმიტრის ძე ვოლხოვსკი (1798—1841).

გენერალი გამოსახულია წელამდე, ანფასით, თხელი, სწორი თმა გვერდზე აქვს გაყოფილი,

პირი — გაპარსული, ულვაში — მოშებენი. აცვია აქსელბანდებიანი და ეპოლეტებიანი შავი სამხედრო მუნდირი. მკერდზე დამაგრებული აქვს მედალები, ორდენები. ყელზე — ალექსანდრე ნეველის ჯვარი. ნახატი ჩამსმულია ხის სადა, ვიწრო ჩარჩოში. პორტრეტის უკან, ჩარჩოზე ჩამოწერილია ვოლხოვსკის ნამსახურობის სია.

აი, მოკლედ ის, რის მოკვლევაც შეეძლო ამ პორტრეტების შესახებ. სამწუხაროდ, ლიტერატურის მუზეუმს არა აქვს სტაციონარული გამოფენა, არც სამეცნიერო კატალოგი, ამიტომ ფონდების დიდი ნაწილი უცნობია სპეცი-ალისტებისათვისაც კი. ამ ხარვეზის ნაწილობრივ შევსებას ისახავს მიზნად წინამდებარე პუბლიკაცია.

შენიშვნები:

1. თ. ფერაძე, რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX), თბილისი, 1964 წ. გვ. 33—36.
2. ივანე დიმიტრის ძე რატიშვილი (1867—1958) — „ამხანაგი თავადი“, ზამთრის სასახლის პირველი საბჭოთა კომენდანტი. მისი მეუღლე ეკატერინე ირაკლის ასული ბაგრატიონ-გრუზინსკაია პოეტ ალექსანდრე ჰავეკავაძის ვაჟის დავითის შვილიშვილი იყო. მათი ოჯახიდანაა შემოსული ლიტერატურის მუზეუმში ჰავეკავაძეების, ბაგრატიონების [და რატიშვილების საგვარეულო ნივთები, ხელნაწერები, ფოტოები, ნახატები, ალბომები.
3. ნიკოლოზ ბაგრატიონ-მუხრანელი (1858—1933) — „ნიკო ბური“, ტრანსკავლის (1899—1900 წლების მონაწილე. ტყვედ ჩაპარდინლს ინგლისელებმა დახვრეტა მიუსაჯეს, შემდეგ კი, როგორც საქართველოს სამეფო დინასტიის ჩამომავალი, შეიწყალეს და სასჯელი წმ. ელენეს კუჩქულზე გადასახლებით შეუწყალეს. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ დაწერა წიგნი „ბურთებთან“.
4. ზაქარია გულბათის ძე ჰავეკავაძე (1826—1905) — კავასიურის გენერალი მონაწილეობდა მთიულთა წინააღმდეგ ომებში. იყო ყირიმის და რუსეთ-თურქეთის 1877—1878 წლების ომების მონაწილე.
5. თეკლე ბატონიშვილის უფროსი ვაჟის ალექსანდრე ორბელიანის ქალიშვილი დარია გათხოვილი იყო დავით ქობულაშვილზე.
6. ყაფლან ასლანის ძე ორბელიანი (გარდ. 1878 წ.) — გრიგოლ ორბელიანის მეგობარი და ნათესავი. 1846—1850 წლებში იყო ბორჩალოს მაზრის მოურავი. მისი მეუღლე „ძალუა ნინო“ ხშირად იხსენიება გრ. ორბელიანის წერილებში.
7. იაკობ ორბელიანი (გარდ. 1853 წ.) — გრიგოლ ორბელიანისა და ნიკოლოზ ბარათა-

რთული გზა მოზარდის გულისკენ

ნათია კიკალეიშვილი

ამას წინათ, საბჭოთა პრესაში გამოქვეყნებულმა სოციოლოგიური გამოკვლევის შედეგმა ერთი შეხედვით უცნაური, იქნებ პედაგოგიური თვალსაზრისით, „ანომალური“ ფაქტის საკმაოდ დამაჯერებელი კონსტატაცია მოახდინა: პედაგოგებმა და მათთან ერთად სხვადასხვა სოციალური ფენის მრავალმა განსწავლულმა წარმომადგენელმა ძალზე მაღალი შეფასება მისცეს მოზარდთათვის შექმნილ იმ კინობროდუქციას, რომელიც... თურმე არავითარი

პოპულარობით არ სარგებლობს სწორედ მოზარდთა შორის. უფრო მეტიც, ხუთიანზე შეფასებული კინობროდუქცია საერთოდ დაწუნებული იქნა მათ მიერ... როგორც გაირკვა, უფროსთა მიერ მოწონებული ფილმები გამოირჩევა დიდაქტიკური შეგონებებითა და, რაც მთავარია, დადებით გმირთა სიმრავლით.

ეს, მართლაც ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ესთეტიკური ხასიათის დისონანსი შეიძლება არც ყოფილიყო

შვილის წათესავი მისი ქალიშვილები გათხოვდნენ სამხედრო პირებზე: თამარი — პოლკოვნიკ ა. სენკოვსკიზე, ბარბარე — გენერალ ა. ოპოჩინინზე, ეკატერინე — პოლკოვნიკ იე. მირსკიზე, სოფიო — ი. სვიატოპოლკ-მირსკიზე. ფონდში დაცულია თამარ ორბელიანის მიხილული პორტრეტები.

8. თეკლე ორბელიანი, თეკლე ბატონიშვილის შვილიშვილი, პოეტ ვანტანგ ორბელიანის ქალიშვილი.

9. ოვანთანიანთა შესახებ იხ. შ. ამირანაშვილი, ქართული ზელოვნების ისტორია, თბილისი, 1971 წ. გვ. 443—446.

10. გრიგოლ ბატონიშვილი (1799—1830)— გიორგი XII შვილიშვილი, იოანე ბატონიშვილის ვაჟი. ქართველი პოეტი და მწიგნობარი.

1812 წლის კახეთის აჯანყებაში მონაწილეობის მიღებისათვის გადასახლებული იყო რუსეთში. პირველმა დაიწყო ქართული ზეპირსიტყვიერების შეგროვება. 1819 წ. გამოსცა „ანთოლოგია“. ცოლად ჰყავდა თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელში მომსახურე თევდორე ბუკრინსკის ასული ვარვარა.

ლიტერატურა:

1. ამირანაშვილი შ. ქართული ზელოვნების ისტორია, თბილისი, 1971 წ.
2. ბერძენიშვილი მ. მასალები XIX ს. I ნახ. ქართული საზოგადოებრიობის ისტორიისათვის ტ. I—II, თბილისი, 1980—1983 წწ.
3. ფერაძე თ. რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX), თბილისი, 1964 წ.

ყურადღების ღირსი, ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება რომ არა: მოზარდები თავიანთ მოსაწონ კინოს თვითონ ვერ შექმნიან. მათ ქმნიან ისინი, ვისი ფსიქო-პედაგოგიური და ესთეტიკური თვალთახედვა სრულიად განსხვავებული ყოფილა მიზნობრივი კინოპროდუქციის მომხმარებლის მოთხოვნებისაგან. მაგრამ ეს უკეთეს შემთხვევაში, ე. ი. მაშინ, როცა შემოქმედებით ჯგუფს, მართლაც მოზარდზე შემოქმედება განუზრახავს და არა საზოგადოების თვალში ბრძენი დამრიგებლისა და მოამაგის როლის თამაში.

ამ წერილში სწორედ იმ შემთხვევაზე გვინდა ვისაუბროთ, როდესაც ხელოვანსა და აღმზრდელს გულწრფელად გადაუწყვეტიათ მოზარდის სულიერ სამყაროზე ზრუნვა.

„ჩვენ ყველანი ბავშვობიდან მოვიღვართ“ უკვე ტრაფარეტად ქცეული, მაგრამ მართლაც ბრძნული სიტყვები ძალაუვნებურად გახსენებს თავს ამა თუ იმ საბავშვო თუ საყმაწვილო ფილმის ნახვისას. სამწუხაროდ, მათი უმრავლესობა სცენარისტისა თუ რეჟისორის ბავშვობის ზმანებათა, ზოგჯერ მსუბუქ ირონიულ, ზოგჯერ კი დამტკბარ ნოსტალგიურ განცდათა გადმოცემას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე ფსიქო-სოციალური ან, თუ გნებავთ, ესთეტიკური (მაგრამ მოზარდის თვალთვით ესთეტიკური) კატეგორიის მხატვრულ პროდუქციას.

უყურებ ასეთ ფილმებს და მართლაც მთელი არსებით გინდა თანაუგრძნო ავტორს; სწორია! ჩვენი ბავშვობა კარგიც იყო, ძნელიც, სასიხარულოცა და სადარდებელიც ბევრი იყო, მაგრამ ეს ზომ მოზარდებს არ გაინტერესებთ, ეს ზომ იმიტომაცა გაკეთებული, რომ ჩვენი ბავშვობა გავვახსენოს. იქნებ ცალკე ეანრადაც შეიძლებოდეს ასეთი ფილმების გამოყოფა პირობითი სათაურით — ნოსტალგია ბავშვობაზე.

მაგრამ ვის შეიძლება დაბრალდეს საბავშვო და საყმაწვილო კინოს ეს „ხარკეზი“ მაშინ, როდესაც ქართულმა

კინომ ასეთი დიდი ავტორიტეტი მოიპოვა მთელს მსოფლიოში. აღმათ არავის გაემტყუნება ასეთი ვითარება არც კინოშემოქმედთ და არც კინოკრიტიკას, ამ უკანასკნელთ ხომ საერთოდ ძალზე იშვიათად თუ აინტერესებთ ე. წ. „მასობრივი მახურებელი“ და მით უმეტეს ბავშვები ან მოზარდები. კინოკრიტიკა კინოპროდუქციას, როგორც წესი, ზოგადესთეტიკური, ზოგადეთიკური კატეგორიებით განიხილავს და ეს იქნებ სწორიც იყოს, მაგრამ მოზარდისთვის თითქმის არ არსებობს არც ზოგადესთეტიკური და არც ზოგადეთიკური: მისთვის ერთიცა და მეორეც საკუთარი ბიო-ფიზიოლოგიის; ფსიქო-სოციალურის რთულ პროდუქტს წარმოადგენს.

არა მგონია სადავო იყოს, რომ არაა საკმარისი კინოხელოვანისათვის არც ნიჭი და არც ე. წ. ცხოვრების ცოდნა იმისათვის, რათა მოზარდებზე კინოს ენით იმოქმედოს. ამისათვის ზომ პირველ რიგში მოზარდის ცოდნაა საჭირო! თუმცა როგორ გინდა მოკითხო ეს კინოხელოვანს, როდესაც ჩვენში პედაგოგიკაც კი ვერ გასცილებია XIX საუკუნეში შექმნილ კლასიკურ „პედაგოგიურ საგანძურს“.

რა თქმა უნდა, არც ამ წერილს არ შეიძლება ჰქონდეს აღნიშნული პრობლემის თეორეტიზირებისა თუ მითუმეტეს მზა პრაქტიკული რეკომენდაციების გაცემის პრეტენზია. მიზანი მხოლოდ ერთია — შეძლებისდაგვარად შევახსენოთ მათ, ვისაც ამის ღრმა ცოდნა ესაჭიროება, რომ მოზარდი უნიკალური არსებაა საკუთარი სუბკულტურით, ცხოვრების მისეული ხედვით, უცნაური ინფრასტრუქტურის მქონე ესთეტიკური და ეთიკური კატეგორიებით, უნიკალური სურვილებითა და მოთხოვნებით...

თანამედროვე მოზარდი ძალზე რთული ეკლექტიური ზნეობრივი და ესთეტიკური ღირებულებებისა და ნორმების პირობებში ყალიბდება. დღევანდელი მოზარდისათვის ძნელად თუ მოიძებნება ფიქსირებული ესთეტიკური

კატეგორია ან შეუვალი ზნეობრივი ნორმა. ეს მთელი ჩვენი საზოგადოების აწყდობაა, მაგრამ ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა; დღეს მოზარდის მთელი გარემოცვა, როგორც მაკრო, ისე მიკრო სოციალური სტრუქტურები ღრმა დიფუზორულ ცვლილებებს განიცდიან. მოზარდი ფაქტიურად სრულად განთავისუფლდა პედაგოგიური ზედამხედველობისაგან. სტიქიური ურბანიზაციის ფართო პროცესებმა სრულიად ანონიმური გახადეს მოზარდის ყოფა. თითქმის ნებისმიერი ცხოვრებისეული სიტუაციის გადაჭრა მხოლოდ და მხოლოდ მის ნებაზეა დამოკიდებული. ასეთ პირობებში პედაგოგიური „ზრუნვის ობიექტიდან“ მოზარდი იქცა საზოგადოების მკაცრი სანქციონალური სისტემის ზემოქმედების ობიექტად. დღეს მოზარდი თვითონ განსაზღვრავს იმას, თუ რა სახის ნაწარმოებს, კინოპროდუქციას თუ ინფორმაციას მიიღებს. გემოვნება და მოთხოვნილებები ყალიბდება მხოლოდ მოზარდის ნება-სურვილითა და შემთხვევით სიტუაციურ პირობებში, და ეს მაშინ, როდესაც ესთეტიკურის კრიტერიუმები ამ ასაკში თითქმის ყოველთვის სუბიექტური, ჩვენი საუკუნის მიჯნაზე კი აქსელერატის მძლავრი შინაგანი ექსპრესიითაა განსაზღვრული.

აი ფიზიოლოგთა ერთი საინტერესო დაკვირვების შედეგი: მოზარდებისათვის, მაგალითად, საესტრადო კონცერტის მოსმენისას ესთეტიკური განცდის აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენს დარბაზში ფერთა მკვეთრი ცვალებადობა. რომელიც უფროსებში თავბრუსხვევის შეგრძნებებს იწვევს, და ხმა, რომლის განსაკუთრებულად მაღალი სიხშირე მოზარდისათვის ნაწარმოების აზრის გაგების შესაძლებლობასაც იძლევა. მაგრამ ხმის როგორი სიმძლავრე ითვლება ყველაზე ოპტიმალურად? ასე მაგალითად, ქვეა-ქუხილი აღწევს 120 დეციბალს, საარტილერიო მომზა-

დების ხმა 130 დეციბალს უტოლდება. სხვათა შორის, სმენისათვის უსაფრთხო ზღვარად მედიცინის მიერ 120 დეციბალია მიჩნეული, 150 დეციბალი უკვე სიკვდილს იწვევს. მაშ ასე — ნებისმერი როკ-ჯგუფის თანამედროვე ტექნიკური შესაძლებლობები, სცენიდან დაახლოებით 5 მეტრის ფარგლებში სწორედ საარტილერიო მომზადების ხმის სიხშირის ტოლფასია. ე. ი. 130 დეციბალს უტოლდება და აკარბებს კიდევ სმენისათვის უსაფრთხო ზღვარს. ექსპრესია და დინამიურობა ხშირ შემთხვევაში არა მხოლოდ მოზარდის გარეგნული ქცევის ფორმას წარმოადგენს, როგორც ხშირად ფიქრობენ ხოლმე, იგი მისი შინაგანი მდგომარეობის გამომსახველია. კიდევ ერთი, 5-6 წლის ბავშვი, მაგალითად, გამოირჩევა სტაბილური ფსიქოლოგიური მდგომარეობით, საკმაოდ კარგი განყენებული აზროვნებით და, რაც მთავარია, სრულიად ლოიალურია გარე პედაგოგიური ზემოქმედების მიმართ. კინოს მიმართ დამოკიდებულება ცნაკლები პრეტენზიულობით გამოირჩევა, მოქმედებს ძალზე მარტივი ესთეტიკური მოდელი: „საინტერესოა ან უინტერესო“. ასეთი უკომფლიქტო პერიოდი სულ მალე, რაღაც 2-3 წელიწადში ქრება და იწყება კინოსთან და საერთოდ ხელოვნებასთან ურთიერთობა, უკვე „ვარგა-არ ვარგას“ ჯერ თითქოს ლოიალური პრინციპით შეფასება. რასაც ასევე მალე მოსდევს საკუთარი პოზიციის არგუმენტირებული მტკიცების და ენერგიული პროტესტის პერიოდები. ეს, რა თქმა უნდა, ზოგადი სქემაა და არავითარ შემთხვევაში არ დაიყვანება პედაგოგიკის მიერ სასკოლო ასაკის ცნობილ პერიოდიზაციაზე: უმცროსი სასკოლო-საშუალო-უფროსი სასკოლო, ასეთი პერიოდიზაცია თითქმის არაფერს არ იძლევა მოზარდის ხელოვნებასთან შეხების სწორი გაგებისათვის.

ფსიქოლოგთა და სოციოლოგთა მრავალმა კვლევამ თვალნათლივ გვიჩვენა, რომ მოზარდის ხელოვნებასთან ურთიერთობისათვის არსებითია არა ასაკობრივ საფეხურებს შორის განსხვავება, არამედ ამ საფეხურებს შორის გადასვლის პერიოდები. მოზარდის მიერ სამყაროს „პრიმიტიულ-ერთიანობის“ აღქმის პრინციპი ლოგიკურად ხელოვნებაზეც ვრცელდება და ვლინდება ჯერ „პრიმიტიულ-ზოგად ესთეტიკურის“, ხოლო მომდევნო ეტაპებზე „პრიმიტიულ-რეალისტურის“ და „პრიმიტიულ-ანალიტიკურის“ აღქმის ფორმებში.

ასე, მაგალითად, მეცნიერები თვლიან, რომ კლასიკური ლიტერატურის მიმართ 8-11 წლის მოზარდის ინტერესი საკმაოდ მაღალია, 11-12 წლის ასაკში ინტერესი თითქმის მინიმუმამდე ეცემა, ამ პერიოდში ძლიერდება რაციონალური აზროვნების აუცილებელი და შეუქცევადი პროცესი, რომელიც სრულად ჩრდილავს ბავშვობის პერიოდისათვის დამახასიათებელ თავისუფალ, წარმოსახვით აზროვნებას. ცხადია, ამ დროს ჯერ კიდევ არაა ფორმირებული ანალიტიკური აზროვნება, რაც ასაკობრივი განვითარების შედარებით მაღალ საფეხურზე ყალიბდება და შედეგად ვითარდება კიდევ სამყაროს ერთგვარი „პრიმიტიულ-რეალისტური“ ასახვის მოთხოვნილება.

ფაქტობრივად, მოზარდი ამ ასაკში ხელოვნებასთან პრაქტიკულ რეკომენდაციებს, ასე ვთქვათ, ქცევის გარკვეულ მზა „შპარგალკებს“ ელის. მისთვის საინტერესო ხდება როგორც თანატოლებს შორის, ისე უმცროს და უფროს თაობებს შორის ურთიერთდამოკიდებულების შესაძლო მოდელების ნახვა. მაგრამ არა უფროსების თვლით დანახული მოდელებისა, არამედ მისი, მოზარდის რეალური ცხოვრებისაგან გამომდინარე, მისი ამსახველი, არა უფროსეული ირონიითა და რომანტიკული ნოსტალგიით, არამედ კონკრე-

ტული, რეალისტური სახეებითა და სიტუაციებით; და რაც მთავარია, ყოველგვარი დიდაქტიკური შეზღუდვები პრეტენზიებისაგან თავისუფალი. მოკლედ, ცხოვრებისეული კონსულტაციების მიღების ნებაყოფლობითი პრინციპიდან გამომდინარე.

სოციოლოგთა სასკოლო აუდიტორიაზე დაკვირვებამ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი გამოკვეთა; მაგალითად ირკვევა, რომ 12-14 წლის მოზარდისათვის მხატვრული ნაწარმოების აღქმის ძირითად პრინციპს საფუძვლად ასაკობრივი თავისებურებების ისეთი ეტაპი უდევს, როგორცაა ე.წ. გარდამავალი ასაკი, მისთვის დამახასიათებელი მძლავრი ფსიქო-ფიზიოლოგიური კოლიზიებით, „მეს“ ფენომენის ჩამოყალიბების პროცესით და ა. შ. ორგანიზმში მიმდინარეობს მძლავრი ფიზიოლოგიური ცვლილებები, იწყება მეორადი სქესობრივი ნიშნების ფორმირება. მოზარდი იკეტება საკუთარ თავში; მისთვის ამ პერიოდში არსებობს ერთი გამჭოლი აზრი: „რამდენად შეესატყვისება ჩემი ფიზიოლოგია სქესობრივ სტერეოტიპს?“ მას ექვემდებარება ყველაფერი, იგი განაგებს უკვე ესთეტიკურის კატეგორიასაც. იწყება ანალიზი, მაგრამ უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა ანალიზის სურვილი და არა უნარი. ანალიზის უნარის ჩამოყალიბებას ჯერ კიდევ უშლის ხელს ე. წ. გულუბრყვილო რეალიზმის განცდა, რომელიც მელოდრამატიზმისა და კომედიებისაკენ უფროა ორიენტირებული.

პრიმიტიული ანალიზის მხოლოდ პოტენციური უნარი და „პრიმიტიული რეალიზმი“, მოზარდის ფსიქიკისათვის გარკვეული მზა სტერეოტიპების მიღების შესაძლებლობებს ქმნიან.

გარდამავალი ასაკის სირთულე მართლაც პირველ რიგში მძლავრი ფსიქო-ფიზიოლოგიური ცვლილებებითაა გამოწვეული, მაგრამ ყოველი ახალი ცვლილება უკვე არსებულის საფუ-



ბევლზე ხორციელდება. ასეა ჩვენს შემთხვევაშიც: გარდამავალი პერიოდის კრიტიკულ წერტილში თავს იყრის განვლილი ასაკობრივი მოთხოვნები, ინდივიდის განვითარების ყოველ განვლილ საფეხურზე წარმოშობილი ესთეტიკური მოთხოვნები არავითარ შემთხვევაში არ ქრება უკვალოდ. მათი მეშვეობით მხოლოდ უფრო რთული მოზაიკური ქსოვილი იქმნება. მოზარდს შეუძლია თითქმის ერთნაირი სიამოვნებით უცქიროს პერიოდული ჟანრის ნაწარმოებს, რთულ ფსიქოლოგიურ დრამას, მსუბუქ კომედიას ან უბრალო, პრიმიტიულ საბავშვო ზღაპარს.

არც ერთი მათგანი არ გამოირჩევას მეორეს, თითოეულს მისთვის განკუთვნილი „პრესტიჟული“ ადგილი აქვს დათმობილი.

ქ. თბილისის რამდენიმე სკოლაში ჩატარებულმა სოციოლოგიურმა გამოკვლევებმა მე-9-10 კლასებს შორის დაახლოებით ასეთი შედეგი მოგვცა:

1. უდიდესი სასიძო.
2. სიყვარული ყველას უნდა
3. მხიარული რომანი
4. რაჭა ჩემი სიყვარული და მხოლოდ შემდეგ
1. მონანიება
2. შერეკილები
3. ჩვენი ეზო

მოზარდი ორი ერთმანეთისაგან დამოკიდებული ფორმის მქონე სამყაროს სუბიექტი ხდება. ერთია რეალური ცხოვრება, რომელიც 14-15 წლის მოზარდისათვის უზარმაზარი, ხშირად გაუგებარი, წინააღმდეგობებით სავსე, მკაცრი, არც თუ იშვიათად სასტიკი სახის მატარებელია. იგი მოზარდისაგან განუწყვეტლივ მოითხოვს ქცევის ადეკვატურ მოდელს, ე. ი. რეალური გადაწყვეტილების მიღების აუცილებლო-

ბას, მეორეა — განცდებით, „ცხოვრებისეული“ რთული სიტუაციებით, გადასავლებით, დრამატული ტებით, ოღონდ არაპერსონიფიცირებული. მიღმური.

13-15 წლის მოზარდი ფაქტიურად განვითარების სრულიად სხვა საფეხურზე აღის, მაგრამ ისე რომ ჭერ კიდევ არ წყვეტს კავშირს ბავშვობასთან. ამერიკელი სოციოლოგის კუტ ლევის განსაზღვრებით ეს პერიოდი ზუსტად იქნა კვალიფიცირებული როგორც „მარგინალური“ პერიოდი, მოზარდი ერთსა და იმავე დროს ორი სამყაროს ზღურბლზე იმყოფება — უზრუნველი ბავშვობა და ქცევის უფროსეული ნორმა, ორი თითქმის ერთმანეთის გამომრიცხავი სოციალური სტატუსი მთლიანად განსაზღვრავს მოზარდის არსებობას.

მოზარდის „მთელი ცხოვრება“ მხოლოდ მაღალი ემოციური ფონის პირობებში მიმდინარეობს. კინოს, მისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, სწორედ ამიტომ ენიჭება პიროვნების ზნეობრივ-ესთეტიკური ჩამოყალიბებისათვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა.

მაგრამ საყმაწვილო კინონაწარმოები, როგორი დიდი ოსტატობითაც არ უნდა იყოს შექმნილი, ვერ მიაღწევს საწადელს, თუ მის შექმნას საფუძვლად დაედო, ამა თუ იმ ხელოვანის გრძობათა თუნდაც მომავალი თაობებისათვის გადაცემის კეთილშობილური სურვილი და არა მოზარდის მიერ სამყაროს, მისი სურვილების, მოლოდინის, ღირებულების (რმა ცოდნა.

კრიტიკოსები

აზრით



გასული წლის ჟურნალ „ტეატრ“-ში (1989 № 12) გამოქვეყნებულია ახალგაზრდა ლენინგრადელი თეატრალური კრიტიკოსების — ლენინგრადის თეატრალური ინსტიტუტის ჟურნალის („პრედსტავლენიე“) სარედაქციო კოლეგიის წევრთა საუბარი, რომლის ერთ-ერთ ქვეთავში — „თუკი მსოფლიო მასშტაბებით ვიმსჯელებთ“... დიალოგის მონაწილეებს უსვამენ კითხვას: **რომელია თქვენს ცხოვრებაში ყველაზე ძლიერი თეატრალური შთაბეჭდილება?**

ექვსი კრიტიკოსიდან ხუთი სხვა დადგმებთან ერთად ასახელებს ქართული თეატრის სპექტაკლებს:

ი. ბოიკოვა — ქართული თეატრის ო. ჩხეიძის სპექტაკლები კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში; თბილისის



მარიონეტების თეატრი: „წუთისოფელი ასეა“ თბილისის კინომსახიობთა თეატრში).

მ. დმიტრევსკაია — რ. სტურუას „რიჩარდ III“, თ. ჩხეიძის „ჰაკი აძბა“. რ. გაბრიაძის „ჩვენი გაზაფხულის შემოდგომა“.

დ. კრიჟანსკაია — „ჰაკი აძბა“, „რიჩარდ III“.

ი. მალიკოვა — „ჩვენი გაზაფხულის შემოდგომა“, რ. ჩხიკვაძე რ. სტურუას სპექტაკლებში.

ნ. მაკარიანი — „ჰაკი აძბა“ და „ჯაყოს ხიზნები“, რ. სტურუას „და არს მუსიკა“.

მაშ ასე — ექვსიდან ხუთისთვის ქართული თეატრის დადგმები ცხოვრების მთავარ თეატრალურ მოვლენად და წარუშლელ შთაბეჭდილებად ღაჩინა.



რუსთაველის თეატრი
„მეფე ლირი“

მარჯანიშვილის თეატრი
„ჰაკი აძბა“

კინომსახიობთა თეატრი
„წუთისოფელი ასეა“

მარჯანიშვილის თეატრი
„ჯაყოს ხიზნები“

თავაზი, თაატრი, თავისუფლება

ზინა ნოდია

„აპიკური თავატრის“ ბრეტისეული კონცეფციის ადგილი XX საუკუნის ესთეტიკურ აზროვნებაში მხოლოდ თავატრალური ხელოვნების ევოლუციაზე მისი გავლენით როდი ამოიწურება. ხანდახან მასში ხელავენ ხელოვნების ახალ ფილოსოფიას, რომელიც ხელოვნების კლასიკური თეორიის ძირითადი ალტერნატივაა. ეს წარმოდგენა ეფუძნება იმას, რომ ბრეტისეული თავის შეხედულებებს არისტოტელესეული ესთეტიკისაგან გამოიყენის ფონზე აგებს: არისტოტელეს „მობაძეასა“ და განსაკუთრებით „განწყენდას“ („კათარზისს“) ბრეტისეული Verremdung-ის, „გაუცნაურების“ ან „მობატერაჟი გაუცხოების“ ეფექტი უპირისპირდება აქედან კეთდება დასკვნა, რომ თუ კლასიკური ხელოვნება არისტოტელეს ესთეტიკას ემყარება, ახალი, არაკლასიკური, „მოდერნისტული“ თუ „ავანგარდისტული“ ხელოვნება თავის თეორიულ დაფუძნებას ბრეტისეულ შეხედულებებში ნახულობს. ასე წარმოგვიდგებოდა საქმე, კერძოდ, ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაში, სადაც არატრადიციული ანუ ბრეტისეული ხელოვნების ძირითად აპოლოგეტებად ლ. ბრეგამე და მ. ქურდიანი წარმოგვიდგებოდნენ. მათ კი საკმაოდ მკვეთრად დაუპირისპირდა მეორე ჯგუფი (ა. ვასაძე, ა. ნიკოლაიშვილი და სხვა), რომელიც ხელოვნების ტრადიციულ შედგას იცავდა და ამაში არისტოტელეს „ემბრობოდა“. ამგვარად, ამ შემთხვევაში ოპოზიციამ ბრეტისეული-არისტოტელე უნივერსალური ხელოვნების-ფილოსოფიური მნიშვნელობა შეიძინა და სწორედ ასე იქნა აღქმული მკითხველი საზოგადოების მიერ.

ჩემი აზრით, ამ პოლემიკაში ბრეტისეული ესთეტიკური შეხედულებებს ცოტა არ იყოს ზედმეტ დატვირთვა ხედება წილად: ბრეტისეული აგებს თავის თეორიას არისტოტელესთან შეპირისპირებაზე, მაგრამ ეს თეორია მინც მე-

ტისმეტად ვიწროა იმასთვის, რომ მთელი თანამედროვე, არატრადიციული და „არარისტოტელური“ ხელოვნების ფუნდამენტად გამოდგეს. სხვა შედარება რომ გამოვიყენოთ, მეტოქეების სხედასხვა წონითი კატეგორიისანი აღმოჩნდებიან. მიუხედავად ამისა, ის მაინც უდავოა, რომ ოპოზიციის ბრეტისეული-არისტოტელე სერიოზული განხილვის ღირსია. წინამდებარე ნაშრომის მთავარი აზრია ისაა, რომ ხელოვნებისადმი ამ ორგვარი მიდგომის საზრისი ნათლად წარმოჩნდება ხელოვნების თამაშობრივი გაგების პოზიციიდან, რომ არისტოტელესეული და ბრეტისეული თავატრის დაპირისპირება (თავატრი კი ხელოვნების ის სახეა, რომელიც განსაკუთრებით აშკარად ავლენს საზოგადოდ ხელოვნების თამაშობრივ ბუნებას) საყაროსადმი თამაშობრივი მიდგომის ორი ძირითადი მოდიფიკაციის განსხვავებას ემყარება.

ასეთი განცხადება ბუნებრივად გამოიწვევს პროტესტს და ეს ავტორს კარგად აქვს შეგნებული. საქმე ისაა, რომ როგორც არისტოტელეს წარმოდგენა ტრადიციულ, კათარზისის ცნებას რომ ეყარდნობა, ისე ბრეტისეული-ემპირი თავატრის“ კონცეფცია, არა მარტო არ გამოდგება ხელოვნების თამაშობრივი ინტერპრეტაციის ნიმუშად, არამედ უპირისპირდება, გამოიციხავს კიდევ ამ უკანასკნელს. არისტოტელეს და ბრეტისეული ხელოვნებას უტილიტარისტული თვალთ უყურებენ, ესე იგი ხელოვნება მთითვის არის არა საქმიანობა, რომელსაც მხოლოდ თავის თავში აქვს საზრისი (ანუ თამაშობა), არამედ ადამიანის სულსა და გონებაზე გარკვეული, გამოხუნული შემოქმედების საშუალებაა. დასაუბრება ამ ორი თვალსაზრისისა, ჩემი აზრით, სწორედ ამით უნდა დაიწყეთ: გავერკვეთ, სახელდობრ რაში ხედავს ერთი და მეორე ხელოვნების საზრისს, ანუ ფუნქციას. ანუ როგორ ესაჩება მათ ხელო-

ნების ადამიანის სულზე ზემოქმედების ძალა და მიმართულება.

არისტოტელეს უტილიტარიზმი ხელოვნებასთან მიმართებაში შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ეთიკურ-ფსიქოლოგიური, ანდა სულაც თერაპიული. რა თქმა უნდა, ეს „ეთიკურ-ფსიქოლოგიური“ გამიზნულობა არისტოტელეს ესთეტიკას არ უნდა გაუვიგოთ სწორხაზოვნად, როგორც შიშველი დიდაქტიზმი — რისთვისაც სერგი დანელია აკრიტიკებს არისტოტელეს კლასიციტურ, კორნელ-რასინისეულ ინტერპრეტაციას, რომლის თანახმადაც ტრაგედია ადამიანის სულს ვნებებისაგან „განწმენდს“ იმ გზით, რომ თითქოს სარკეში დაანახებს მის მისავე აფექტებს და აჩვენებს, რამდენად „ცუდად გამოიყურება“ ეს აფექტი, ამ შემთხვევაში გამოვიდოდა, რომ ყოველი ზნეობრივი მანიკერებისაგან სულის განწმენდა მოთხოვს ამ მანიკერების სცენაზე წარმოჩენას მაქსიმალურად არასახარბიელო სახით, რასაც არისტოტელე ნამდვილად არ გულისხმობდა. მაგრამ იმის (როგორც ჩანს, სამართლიანი) უარყოფა, რომ არისტოტელესეული ხელოვნების ფილოსოფია სწორხაზოვან და პრიმიტიულ დიდაქტიზმს ემყარება, სულაც არ მოითხოვს იმის უარყოფასაც, რომ ხელოვნების საბოლოო დანიშნულებას იგი მიანიჭ ადამიანის სულზე გამიზნულ ზემოქმედებაში ხედავს, და ამ ზემოქმედების სახრისი სწორედ ეთიკურია. ფაქტიურად, სერგი დანელიაც, როცა არისტოტელეს პოეტიკის საკუთარ ინტერპრეტაციას ვაღმოსცემს, ამასვე ამბობს: „ტრაგედიაში მოცემული მხატვრული სახე პატივმოყვარეობისა კი არ წმენდს მყურებელის ხასიათში შუალედურად მოცემული პატივმოყვარეობის ვნებას (ასე ფიქრობდა კორნელი, რომლის აზრით მსგავსი იფინიდებოდა მსგავსით, და არა არისტოტელი); არამედ ტრაგედის ცეკრით მყურებელში აღძრული რეალური ემოცია სიბრაულისა და რეალური ემოცია შიშისა წმენდენ მყურებელის რეალურ პატივმოყვარეობას, რეალურ შურიანობას, რეალურ უმადურობას, რეალურ ჟინიანობას და სხვა რეალურ ვნებებს. ე. ი., არისტოტელის აზრით, ტრაგედიამ სიბრაულისა და შიშის ცოცხალი ემოციები უნდა აღუძრას მყურებელს; წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი კერ გამოიწვევს კათარზისს ან განწმენდას“². აქედან ჩანს, რომ ს. დანელია, არსებითად, იმას კი არ უარყოფს, რომ ტრაგედიის, კათარზისის არის მის ეთიკურ-ფსიქოლოგიურ ფუნქციას მდგომარეობს, არამედ ამტკიცებს: არისტოტელეს მიხედვით ტრაგედია თავის ამ ფუნქციას ასრულებს არა ისე, როგორც კორნელს და ლეინგს ეგონათ — ესე იგი „განსაწმენდი“ აფექტების სცენაზე უბრალო წარმოჩენით — არამედ უფრო რთული, „შემოვლითი“ გზით: მყურებელში სიბრაულისა და შიშის ცოცხალი ემოციების აღძვრით. ამდენად ვეღარ და-

ვეთანხმები ს. დანელიას ნათქვამს, რომ ტრაგედის არის არის არა ეთიკური, არამედ ესთეტიკური³. თვითონ მისსავე მსჯელობიდან გამომდინარეც კი უფრო სწორი იქნებოდა, მისივე გვეთქვა: არისტოტელეს აზრით, ხელოვნებამ თავისი ეთიკური ფუნქცია მხოლოდ სპეციფიკურად ესთეტიკური ზერხებით უნდა შესარულოს. ხოლო იქ, სადაც არის მიზნისა და საშუალების მიმართება და საკუთრივ ესთეტიკურ მომენტს საშუალების სტატუსი ენიჭება, შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების არის უტილიტარისტული პოზიციიდანაა დაიწყო. იმავენივე შეიძლება მივედგეთ წარმოდგენას კათარზისზე, როგორც თავისებურ თერაპიაზე. ეს წარმოდგენაც სრულიად არ ეწინააღმდეგება ხელოვნების არც ეთიკური და არც ესთეტიკური საზრისის აღიარებას. კათარზისი ასრულებს ეთიკურ ფუნქციას, ოღონდ არა თვალსაჩინო დიდაქტიზმის, ზნეობრივი ქცევის ნიმუშთა აღგებრიული წესით დემონსტრირების გზით, არამედ იმით, რომ ადამიანის სულს წმენდს ზედმეტი, დამამძიმებელი აფექტებისაგან, თითქოს ბალანსისაგან ათავისუფლებს მას და, ამდენად, ავეტილშობილებს. თუ კონკრეტულად რა ფსიქიკური თუ ბიოლოგიური მექანიზმით ხორციელდება ამგვარი განწმენდა, ამის გარკვევა არისტოტელეს სხვადასხვა ინტერპრეტაციაზე დამოკიდებული, მაგრამ ასეთი განწმენდა რომ ნამდვილად ხდება, არისტოტელეს ცხადდ უყრია: ტრაგედია ახდენს ასახვას, „რომელი შეცოდებისა და შიშის აღმერის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს“⁴. არისტოტელესათვის ზოგადად დამახასიათებელი მსჯელობის ბიოლოგიური წესი (რაც საშუალებას გვაძლევს, სრულიად პირდაპირი აზრით ვილაპარაკოთ განწმენდაზე, როგორც სულთერ თერაპიაზე) არა მარტო არ ეწინააღმდეგება ხელოვნების საბოლოო ეთიკურ დანიშნულებას — როგორც შეიძლება ახალგაზრდულ ფილოსოფოსობას შეჩვეულ თვალს მოერივნენ — არამედ მისი აუცილებელი ელემენტია: ბუნებრივია, რომ პარამონიჭებული, ზედმეტი აფექტებისაგან განათვისუფლებული სული უფრო ჩაიდენს გამართულად ზნეობრივ საქციელს, ვიდრე დისპარმონიული და აფექტებით გაბუნდოვებული. მეორე მხრივ, განწმენდის ეფექტს სიბრაულისა და შიშის ემოციათა განცილების არისტოტელე მხოლოდ ტრაგედიას ამ მუსიკის აღქმას მოაწერს. მაშასადამე, განწმენდა იხვეს სპეციფიკურად ესთეტიკური ზერხებით ხორციელდება. ვიღებთ მიზან-საშუალებათა გარკვეულ ჯაჭვს: ესთეტიკური ფენომენი — განწმენდა — ეთიკური ფენომენი. ამათგან მესამე მომენტის შემოტანა აუცილებლობით არ გამოიმდინარებს არისტოტელეს ტექსტიდან, მაგრამ არც ეწინააღმდეგება მას.

მას შემდეგ, რაც ამ ვითარებას დაეფიქსირებთ, შეგვიძლია ჩვენი მზერა „საკუთრივ ესთეტიკურ მომენტსაც“ მივაპყროთ. რაში ხედავს იგივე სერვო დანელია ტრაგედიის საკუთრივ ესთეტიკურ არსს, რათა მას გადაწყვეტად მიაჩნა და, მისი აზრით, ეთიკურ მომენტსაც ჩრდილავს? იმაში, რომ ტრაგედია მაყურებელს ცოცხალ ემოციებს აღძვრავს. სწორედ ტრაგედიის უნარს „ცოცხალი ემოციის აღძვრისა“ ემაყრება კათარზისის ეფექტი: დაეფიქსირება არა ადამიანის სულს, შიშისა და სიბრაზის აფექტები მასში განწმენდის სამუშაოს ატარებს, ესე იგი ათავისუფლებს სულს ზედმეტი, დამამძიმებელი აფექტებისაგან, ამსუბუქებს მას: „ადამიანები განიცდიან რაღაცგვარ, სიამოვნებასთან დაკავშირებულ განწმენდას და შემსუბუქებას: ზუსტად ასევე განწმენდილ ხასიათის მღერა ადამიანს უწყინარ სიამოვნებას ანიჭებს“⁵. მაგრამ რატომ უნდა მიეაწიროთ ამგვარ „ცოცხალ ემოციებს“ სპეციფიკური ესთეტიკური რავგარობა? აქ აშკარად საქმე გვაქვს წმინდად ფსიქო-ბიოლოგიურ ეფექტთან, რომელიც დიდად გვაგონებს სამედიცინო პურგაციულ პრაქტიკას — მაგალითად, სისხლის გამოწვევას, კიდევ უფრო ანტიესთეტიკურ შედარებას რომ არ მოვუხმობთ. ხომ არ გამოდის, რომ ტრაგედიის ავტორ-შემსრულებლის ოსტატობა ფსიქოთერაპევტის ოსტატობას უფრო უახლოვდება, ვიდრე ხელოვანისას და სიტყვის თანამედროვე აზრით: ავტორისა და შემსრულებლის ამოცანა ის კი არ არის, რომ თავისთავად ღირებული ესთეტიკური („ლამაზი“, „მშვენიერი“) სამყარო შექმნან, რომლითაც მაყურებელი „დაუინტერესებლად“ დატკება. არამედ რაც შეიძლება მარჯვედ აღძვრან ღმერთს საზოგადოებას შიშისა და სიბრაზის აფექტები, რათა ამ გზით ქმედითი ფსიქოთერაპიული სამუშაო ჩაატარონ (რადგან „სულშემსუბუქებელი“ კაცი საზოგადოებას უფრო გამოადგება, ვიდრე ზედმეტი აფექტებით სულდნაფვიანებული — ეს, როგორც ზემოთ ვთქვით, კიდევ შემდეგი საკითხია).

ს. დანელია მეტად კრიტიკულად უდგება არისტოტელს ამ თურაბულ-პურგაციულ ინტერპრეტაციას (ი. ბერნაისი და სხვ.). ამ ინტერპრეტაციის უარყოფივ გადაწყვეტ არგუმენტად იგი მიიჩნევს იმ გარემოების აღნიშვნას, რომ სიბრაზისა და შიშის აღძვრა შეუძლია არა მარტო ტრაგედიასა და მუსიკას, არა მარტო საზოგადოებრივებს, არამედ რეალურ ცხოვრებასაც. თუ ასეა, რატომ არ „განვწყენდს“ ეს რეალურ-ცხოვრებისეულ სიტუაციებში აღძრული ემოციები, რატომ გვკვირდება მაინცდამაინც ტრაგედიის ან მუსიკის ზეოქმედება? ამის საპირისპიროდ ს. დანელია საკუთარ ინტერპრეტაციას გეთავაზობს. ამ ინტერპრეტაციის მიხედვით კათარზისის ეფექტის დედაარსი ის არის, რომ „თეატრალურ სცენაზე ტრაგედიის ცქერის დროს მაყურებელი ისვენებს თავისი პროზაული ცხოვრების ყოველდღიური შთაბეჭდილებებისაგან ახალი გვარის შთაბეჭდილებათა შეფენვით“⁶. წყნარდება“⁷ ის, რისგანაც „განწმენდება“ ადამიანის სული ტრაგედიის ცქერისას თუ მუსიკის სმენისას, არის პრაქტიკული ცხოვრებისეული ინტერესი: „ტრაგიკული კათარზისი ყოფილა იმ ენებების დაიწყება, რომლებიც მოკვდა თეატრში მაყურებელს მისი ჩვეულებრივი პრაქტიკული ცხოვრების გამოცდილებიდან“⁸. მაგალითად, თილიძის მეფის ბედით მოგვიღობა შეძრწუნებამ სპექტაკლის ცქერისას განდევნა მაყურებლის სულიდან შიში, რაც სპექტაკლზე მოსვლამდე აწუხებდა: რომ შეიძლება სასამართლოში საქმე წაავოს. ეს დაიწყება მხოლოდ დროებითი არ არის, რაკი სცენაზე ვთამაშებელი რეალობა ცხოვრებისეული რეალობის უბრალო მიბაძეა კი არ არის, არამედ ტიპიზაციის მხატვრული განზოგადების საფუძველზე ხორციელდება, — კათარზისის წყალობით ადამიანი გამოდის თავისი ემპირიული, ბიოლოგიურ-ფსიქოლოგიური მე-ს საპყრობილედან, რომლის სადარჯოზეც სწორედ ადამიანის პრაქტიკული ცხოვრებისეული ინტერესი დგას. „განწმენდა“ შედეგად ადამიანი საერთოდ ყოველგვარი გრძნობებისაგან კი არ იწმინდება, არამედ მისი ემოციური სამყარო ხოციალურ გრძნობათა ფორმას იღებს, მისი ემპირიული მეზოგადეკობრიული იდეის დონეზე აღის, „კაცობრიობის დიდ ოკეანეს“ უერთდება⁹.

ამ ინტერპრეტაციაში კათარზისის ანუ განწმენდის ცნება ფაქტურად იცვლება დავიწყების ცნებით, განწმენდა დაიყვანება დავიწყებაზე. დაიწყებას კი თავის მხრივ მოკვება ამალება, ესე იგი, ივიწყებს რა პირადულს, ადამიანი მალდება საზოგადოებრივად. ზოგადეკობრიულად (რაკი ის, რაც მას პირადულს ავიწყებს, სწორედ საზოგადოებრივის თუ ზოგადეკობრიულის ხატია), თავისთავად ეს, შესაძლოა, ანგარიშგასაწევი თეორია იყოს ხელოვნების ნაწარმოების მაყურებელზე ზემოქმედებისა. მაგრამ არა მგონია, იგი არისტოტელეს ჩანაფიქრს ადეკვატურად გამოხატავდეს. განწმენდა სხვაა, დაიწყება სხვა: არისტოტელეს არაფერი შეუშლიდა ხელს, სიტყვა „განწმენდა“ მაგვრად პირდაპირ სიტყვა „დავიწყება“ ეხმარა. დაიწყების ეფექტი, მასზე დამოკიდებულ „ამაღლდამთან“ ერთად, მხოლოდ და მხოლოდ მანამდე ძალაში, სანამ სპექტაკლი გრძელდება. შემდეგ „დავიწყებული“ ცხოვრება თავის უფლებებში აღდგება და თავისგან გამომდინარე პრაქტიკულ ინტერესებს „შემახსენებს“. „განწმენდა“ კი გულისხმობს ადამიანის სულზე ჩატარებულ გარკვეულ მუშაობას, რომლის შედეგაც სპექტაკლის თუ მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების შემდეგაც ასე თუ ისე ძალაში უბა და დარჩეს. გარდა ამისა, საკუთრივ „დავიწყ-

ეუბრები ისვენებს თავისი პროზაული ცხოვრების ყოველდღიური შთაბეჭდილებებისაგან ახალი გვარის შთაბეჭდილებათა შეფენვით“⁶. წყნარდება“⁷ ის, რისგანაც „განწმინდება“ ადამიანის სული ტრაგედიის ცქერისას თუ მუსიკის სმენისას, არის პრაქტიკული ცხოვრებისეული ინტერესი: „ტრაგიკული კათარზისი ყოფილა იმ ენებების დაიწყება, რომლებიც მოკვდა თეატრში მაყურებელს მისი ჩვეულებრივი პრაქტიკული ცხოვრების გამოცდილებიდან“⁸. მაგალითად, თილიძის მეფის ბედით მოგვიღობა შეძრწუნებამ სპექტაკლის ცქერისას განდევნა მაყურებლის სულიდან შიში, რაც სპექტაკლზე მოსვლამდე აწუხებდა: რომ შეიძლება სასამართლოში საქმე წაავოს. ეს დაიწყება მხოლოდ დროებითი არ არის, რაკი სცენაზე ვთამაშებელი რეალობა ცხოვრებისეული რეალობის უბრალო მიბაძეა კი არ არის, არამედ ტიპიზაციის მხატვრული განზოგადების საფუძველზე ხორციელდება, — კათარზისის წყალობით ადამიანი გამოდის თავისი ემპირიული, ბიოლოგიურ-ფსიქოლოგიური მე-ს საპყრობილედან, რომლის სადარჯოზეც სწორედ ადამიანის პრაქტიკული ცხოვრებისეული ინტერესი დგას. „განწმენდა“ შედეგად ადამიანი საერთოდ ყოველგვარი გრძნობებისაგან კი არ იწმინდება, არამედ მისი ემოციური სამყარო ხოციალურ გრძნობათა ფორმას იღებს, მისი ემპირიული მეზოგადეკობრიული იდეის დონეზე აღის, „კაცობრიობის დიდ ოკეანეს“ უერთდება⁹.

ამ ინტერპრეტაციაში კათარზისის ანუ განწმენდის ცნება ფაქტურად იცვლება დავიწყების ცნებით, განწმენდა დაიყვანება დავიწყებაზე. დაიწყებას კი თავის მხრივ მოკვება ამალება, ესე იგი, ივიწყებს რა პირადულს, ადამიანი მალდება საზოგადოებრივად. ზოგადეკობრიულად (რაკი ის, რაც მას პირადულს ავიწყებს, სწორედ საზოგადოებრივის თუ ზოგადეკობრიულის ხატია), თავისთავად ეს, შესაძლოა, ანგარიშგასაწევი თეორია იყოს ხელოვნების ნაწარმოების მაყურებელზე ზემოქმედებისა. მაგრამ არა მგონია, იგი არისტოტელეს ჩანაფიქრს ადეკვატურად გამოხატავდეს. განწმენდა სხვაა, დაიწყება სხვა: არისტოტელეს არაფერი შეუშლიდა ხელს, სიტყვა „განწმენდა“ მაგვრად პირდაპირ სიტყვა „დავიწყება“ ეხმარა. დაიწყების ეფექტი, მასზე დამოკიდებულ „ამაღლდამთან“ ერთად, მხოლოდ და მხოლოდ მანამდე ძალაში, სანამ სპექტაკლი გრძელდება. შემდეგ „დავიწყებული“ ცხოვრება თავის უფლებებში აღდგება და თავისგან გამომდინარე პრაქტიკულ ინტერესებს „შემახსენებს“. „განწმენდა“ კი გულისხმობს ადამიანის სულზე ჩატარებულ გარკვეულ მუშაობას, რომლის შედეგაც სპექტაკლის თუ მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების შემდეგაც ასე თუ ისე ძალაში უბა და დარჩეს. გარდა ამისა, საკუთრივ „დავიწყ-

ეების“ ეფექტი არ არის სპეციფიკური მხატვრული ნაწარმოების აღქმისათვის; პირადული ცხოვრებისეული ინტერესები შეიძლება ნიჭიერად წყაობულმა ლექციამაც დაგვიწყოს დროებით. გამოდის, რომ სახელობრ ესთეტიკური რაგვარობა მიეწერება მხოლოდ ტიპიზაციას, მხატვრულ განზოგადებას, რომლის წყალობითაც „დაიწყებას“ „ამაღლება“ მოსდევს. ამრიგად, „კათარზისის“ სპეციფიკა კიდევ უფრო ბუნდოვანი ხდება.

ჩემი აზრით, სიტყვა „განწმენდა“ უფრო პირდაპირი, უშუალო აზრით უნდა გავიგოთ, ან, ყოველ შემთხვევაში, ამ სიტყვის საკუთრივ აზრს მეტისმეტად არ უნდა დაეშორდეთ, ამიტომ უნდა დაუბრუნდეთ კითხვას: რატომ არის, რომ მიინცდამინც ხელოვნების ნაწარმოების აღქმით მოგერილი ემოცია იწვევს განწმენდას, ხოლო ანალოგიური ემოცია, წარმოქმნილი რეალურ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში, ამასვე უფრო აკეთებს? რა განსხვავებაა სცენაზე გათამაშებული ოდიზოს მეფის ბედობლის ნახვით აღძრულ გრძობებსა და იმ გრძობებს შორის, რასაც ჩვენში მეზობლის ან ახლობლის თავზე დატრიალებული ნამდვილი ტრაგედია იწვევს? განსხვავება სწორედ ისაა, რომ მეორე ნამდვილია, რეალურია, პირველი კი არანამდვილი, წარმოსახვითი, ვითომური. მეზობლისა თუ ახლობლის თავზე გათამაშებული ტრაგედია რეალური ცხოვრების სივრცეში ხდება, სცენაზე დადგმული ტრაგედია კი — თამაშის სივრცეში. ამრიგად, ბუნებრივია ვიფიქროთ: კათარზისის ეფექტი სწორედ იმას ეფუძნება, რომ ის „ცოცხალი ემოციები“, რომელთა მეშვეობითაც ხდება ზემოქმედება ადამიანის სულზე, „ნამდვილი“, ადამიანის რეალურ სოციალურ ცხოვრებასთან დაკავშირებული ემოციები კი არაა, არამედ წარმოსახვითი, თამაშობრივ სამყაროში ხორციელდება. „ნამდვილი“ ემოციები ვერ იწვევს კათარზისს, „თამაშობრივი“ ემოციები კი იწვევს.

თუ ეს ასეა, მაშინ კათარზისის „თერაპიული“ ინტერპრეტაციას გამოკვეთილი თანამედროვე ანალოგი მოეძებნება „თამაშობრივი თერაპიის“ (play—therapy) ფსიქოანალიზური მეთოდის სახით. ეს მეთოდია ეფუძნება იდეას, რომ პაციენტი „გაითამაშებს“ იმ სიუჟეტებს, იმ შინაარსებს, რაც მას არაეცნობიერში აქვს განდევნილი და იქიდან აწვავლებს; ამგვარი „გაითამაშების“ წყალობით იგი ახერხებს იმას, რომ უმტკივნეულოდ გამოაქვს ისინი ცნობიერების სინათლეზე და ამით უზნებელყოფს მათ, თავისუფლება მათგან, არისტოტელეს გამოთქმას თუ გამოვიყენებთ, სულს იმსუბუქებს. თამაშის სიტუაცია ამ შემთხვევაში სწორედ უმტკივნეულობას უზრუნველყოფს: მტკივნეულობა, მტანჯველობა განდევნილი შინაარსებისა, რაც ხელს უშლიდა მათ ცნობიერებაში ამოტიკტივებას, გამოწვეული იყო მათი ცხოვრებისეულობაში, მჭიდრო კავშირით

პიროვნული მე-ს რეალურ სულიერ სამყაროთან. თამაშის ვითარებაში კი ეს კავშირი წყდება, მე-ს შეუძლია გარკვეული დისტანცირება პოვის საკუთარი სულიერი სამყაროს შინაარსების მიმართ.

ის რამდენიმე სტრიქონი „პოლიტიკასა“ და „პოეტიკაში“, რომლებშიც არისტოტელე „კათარზისს“ ახსენებს და ახასიათებს, ჩემი აზრით, საშუალებას გვაძლევს, საკმაოდ თამამად გვატაროთ ამგვარი ანალოგია. ყოველ შემთხვევაში, არისტოტელეს ტექსტში მე ისეთ ვერაფერს ვხედავ, რაც ამ ანალოგიას შეუძლებელს გახდიდა. მაგრამ, ასეა თუ ისე, ამ ნაშრომის მიზანი სულაც არ არის, არისტოტელეს კათარზისის „თერაპიულ-პურგაციული“ ინტერპრეტაცია დააფუძნოს, ან დაწვირობით დაამუშაოს ანალოგია ანტიკური კათარზისა და თანამედროვე თამაშ-თერაპიის შორის. ამ დონეზე ჩემი მსჯელობა „თუ — მაშინ“-ის სახელებში ეტევა; თუ არისტოტელეს კათარზისი თერაპიაა, მაშინ ის თამაშობრივი თერაპიაა, თუ, მეორე მხრივ, მოვიწოდებთ, კათარზისს აღმარდელიობით ფუნქცია მივაწვიროთ, ეს თამაშობრივი აღზრდა იქნება (ეს უკანასკნელი მიმართულება საკმაოდ განვითარებულია თანამედროვე პედაგოგიკაში). მოკლედ, ჩემთვის მთავარია არა იმის გარკვევა, თუ რა, ფუნქცია მიეწერება კათარზისს, თუ სახელობრ რა ზემოქმედებას ახდენს იგი ადამიანის სულზე, ან როგორია ამ ზემოქმედების ფსიქოლოგიური მექანიზმი, არამედ ის, რომ კათარზისის ეფექტი წინამძღვრად გულისხმობს ხელოვნების (ტრაგედიის, მუსიკის) თამაშობრივ ელემენტს, რომ ის ამ თამაშობრივი ელემენტის საფუძველზე ხდება შესაძლებელი. ერთია, რომ არისტოტელე, ნაწილობრივ მაინც უტილიტარისტულად უდგება ხელოვნებას, ყოველ შემთხვევაში, იმდენად რამდენადაც კათარზისის ცნებას აყენებს თავისი ხელოვნების ფილოსოფიის ცენტრში, მაგრამ ამავე დროს უადრესად მნიშვნელოვანია, რომ მას მიუხედავად ამისა წინა პლანზე გამოაქვს ხელოვნების ფუნქციის საკუთრივ ესთეტიკური, ესე იგი თამაშობრივი ელემენტი, ამ ელემენტს თავის ხელოვნების-ფილოსოფიურ კონცეფციაში აუცილებელ ადგილს მიუჩენს. პრინციპული თვალსაზრისით ამაზე მეტს თამაშის ელემენტი აღბათ არც იმსახურებს. მე მხედველობაში მაქვს, რომ თუ „წმინდა ხელოვნებას“ ხელოვნების როგორც თამაშის სინონიმად ჩავთვლით, წმინდა ხელოვნება—ეს იდეაა, რომელიც რეალობაში, რეალურ მხატვრულ პრაქტიკაში მთლიანად არასოდეს ხორციელდება. რეალური ხელოვნება ყოველთვის ასე თუ ისე ჩართულია სოციალურ კავშირებში, რაღაც მიმართებაში იმყოფება საზოგადოებაში არსებულ ღირებულებით ორიენტაციებთან, და მის მიერ საკუთარი „სიწმინდის“ თუ „თამაშობრიობის“ ხაზგასმაც კი ფაქტურად სხვა არაფერია, თუ არა „თამაშის იდეოლოგიის“

დამკვიდრება საზოგადოებაში მოქმედი სხვა (უტილიტარისტული) იდეოლოგიების საპირისპიროდ და არა თამაშის იდეის მართლა სრულყოფილი ხორცშესხმა. ხელოვნება არასოდეს არ არის მხოლოდ თამაში, მაგრამ ხელოვნების რავგარბა მას მხოლოდ თამაშის ელემენტის მონაწილეობის წყალობით აქვს.

ეს თამაშის ელემენტი ხელოვნების არისტოტელესეული კონცეფციის ცუდ-სარულერ მომენტად შეიძლება ვიგულოთ. „პოეტკაში“ ჩამოყალიბებული მთელი სისტემა მოსაზრებებისა იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა აიგოს ტრაგედია, ერთი გარკვეული მიზნის მისაღწევად გათვლილი: მაქსიმალურად ჩაითრის მყურებელი თამაშის სამყაროში; კათარზისის ეფექტის წარმატება ხომ, როგორც ვთქვით, მთლიანად იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად ღრმად მოახერხებს სცენაზე მიმდინარე ქმედება მყურებლის ჩათრევას და, შესაბამისად, ყოფით-ცხოვრებისეული კავშირებიდან მის ამორთვას. მთელი მოძღვრება ბაძვის შესახებ იმას ემსახურება, რომ თანამალური პირობები გამოჩანოს ამ მიზნის განსახორციელებლად. ხელოვნება (ამ შემთხვევაში ტრაგედია) რეალობას ბაძვის არა იმისთვის, რომ მისი ადეკატური მხატვრული ხატი ავგოს, რომელსაც თავისთავადი ღირებულება ექნება, არამედ იმისთვის, რომ სინამდვილის ილუზია შექმნას და მყურებელი ამ ილუზიით დაატყვევოს, იგი ემპირიული სამყაროს კავშირუთერთობიდან ამორთოს (ამ აღარ ვანგაივთრებ იმ თემას, რომ თამაშის სამყაროს შემოსაზრდულობა, მისი დისტანტირება ყოველდღიური, ყოფით-ცხოვრებისეული სამყაროს მიმართ თამაშის ძირითადი და გადამწყვეტი ნიშანია). ამგვარ ილუზიას ხშირად ახასიათებენ, როგორც „მეოთხე კედლის ეფექტს“; მყურებელთა დარბაზი თავს სცენაზე გათამაშებული სინამდვილის „მეოთხე კედლად“ უნდა გრძნობდეს, უნდა გულისხმობდეს, რომ სცენაზე მიმდინარე ცხოვრება თითქოს ისეთივეა, რაც იგი მოწმის გარეშე იქნებოდა. მაგრამ „მეოთხე კედლის ეფექტი“ მხოლოდ ამით როდი ამოიწურება. საქმე მხოლოდ ის კი არ არის, რომ სცენაზე მიმდინარე მოვლენები „ნაღია“, რომ ისინი ისეთივეა, როგორც „ცხოვრებაში იქნებოდა“ — იმის მსგავსად, ჩვეულებრივი ადამიანური ცხოვრებისთვის ქუჭურტანიდან რომ გვეცქირა. ეს ხელოვნების პრიმიტიული ნატურალისტური პროგრამა იქნებოდა. მთავარი ისაა, რომ მყურებელი მხოლოდ მყურებელი კი არაა, არამედ მონაწილეა სცენაზე გათამაშებული მოვლენებისა, ოღონდ — იდეალურად, წარმოსახვით. თამაშის სამყარო მხოლოდ სცენით არ იფარვლება, ან, უფრო სწორად, სცენით შემოფარვლილი თამაშის სამყარო თავის თავში ჩაქტილი, თვითმართი კი არ არის, იგი გულისხმობს მყურებლის თან-ყოფნას, გულისხმობს მყურებლის სულში თამაშის სამყაროს არსებობას და კორელაციაშია ამ

უქანასკნელთან, მიმართულია მასზე, რომ არა მყურებლის იდეალური მონაწილეობა სექტაკლში, სცენაზე მიმდინარე მოქმედებისთვის გარეგნული ინფორმაციის დონეზე დარჩებოდა, შიშისა და სიბრაულის აფექტები მის „გულისგულში“ არ გაივილიდა და, შესაბამისად, კათარზისის, განწყენდის სამუშაოც არ ჩატარდებოდა.

ოღონდ ეს კორელაცია სცენასა და მყურებელს შორის სწორედ რომ ნავულისხმევია, ფარულია, გამოუთქმელი და არარეფლექსირებული. სცენა „არ იმჩნევს“ მყურებელს, ისე იქცევა, თითქოს მყურებლის ნაცვლად მართლა „მეოთხე კედლთან“ ჰქონდეს საქმე. მყურებლის „დავიწყება“ იგივე ყოფითი ყოველდღიურობის დავიწყებაა: მყურებელთან კონტაქტის აშკარად დამყარება ხომ იმის „შესხენება“ იქნებოდა, რომ სცენური, თამაშობრივი სამყაროს გარდა კიდევ ნამდვილი, რეალური სამყარო არსებობს. სცენური თამაშის დედარსი კი ისაა, პრინციპულად დავიწყოს გარე სამყარო, ზურგი შეაქციოს მას — და მყურებელიც გაიყოლოს ამ დავიწყებაში და ზურგშექცევაში. მყურებელმა თავი უნდა დავიწყოს, როგორც მყურებელმა და, თუ ეს მოახერხა, „ნამდვილი“ სამყაროც ფრჩხილებში ჩასული აღმოჩნდება. თამაში, რომელსაც სცენა მყურებელს სთავაზობს, თავდავიწყებას გულისხმობს თავის წანამდვრად. სცენაზე ყველაფერი ისე უნდა ხდებოდეს, რომ მყურებელს ამ თავდავიწყებაში ხელი არაფერმა შეუშალოს, რომ მას სცენური სამყაროსგან განსხვავებული რეალური სამყაროს არსებობა არავის შეახსენოს, რადგან ამ გარე სამყაროს გახსენება და მისი ემპირიული მე-ს გახსენება ერთი და იგივე იქნება. სცენა და მყურებელი „შეთქმულნი“ არიან ცხოვრებისეული სამყაროს წინააღმდეგ, როგორც კარგ შეთქმულთ შეპყვრით, ამ შეთქმულების არსებობა არაფრით არ უნდა გამეღვანოს, ისე უნდა მოიქცენ, თითქოს ერთმანეთს არც კი იცნობდნენ.

ყოველივე ამის ძირი არქაულ მისტერიაშია. მე გულისხმობ საკულტო ქმედებაში „ღვთაებრივი სეროზულობის“ მომენტს, რომელსაც ამავე დროს აუტოლებლობით თანახლავს ცნობიერების პერიფერიაზე განდევნილი და აშკარად გამოუმჟღავნებელი თამაშის შეგნება — ამის კლასიკური აღწერა ი. პოიზინგას ეკუთვნის.¹⁰ არგამჟღავნება, არუმჩნევა თავისი თამაშობრივი არსისა საკულტო ქმედების უარსებობის ელემენტია — თუმცა შეგნება თამაშისა, პოიზინგას დაბეჯითებით მტკიცებით, საკულტო ქმედებიდან მთლიანად არასოდეს იკარგება. ილუზიის ილუზორულობა სინამდვილეში ყველამ იცის, მოტყუებულ არავინ რჩება, მაგრამ სიტუაციის თამაშობრივი ხასიათზე უმცირესი მინიშნებაც კი მთელი მისტერის ჩაშლა და მკაცრად ციხეება. თეატრალურ სანახაობას, რომელზეც არისტოტელე ლაპარაკობს, აღარა აქვს ის საბედისწერო ცხო-

რებისეული მნიშვნელობა, როგორც არქაულ მისტერიას. თუ მისტერიაში რაღაც ხდომილების გათამაშებას თვით ამ ძირეულ ხდომილებაზე, ზებუნებრივ ძალთა განლაგებაზე უნდა მოეხდინა რაღაც გავლენა (ესე იგი საკულტო ქმედებას **მაგოური** საზრისი ჰქონდა), თეატრის დანიშნულება ინდივიდუალური ადამიანური სულის განქმენდა-სრულყოფამდე დასული. ორივეგან თამაში-წარმოდგენა ემპირიული ცხოვრებისეული სამყაროს მდინარებიდან დისტანცირებას ახდენს, მაგრამ ან დისტანცირების ვექტორის სხვადასხვა: პირველ შემთხვევაში იგი ძირეული მიზნის კონსოლიდირებული სამყაროში იჭრება და ზებუნებრივ ძალებთან ამყარებს კონტაქტს, მეორე შემთხვევაში კი ადამიანის სულიერი ძალების სიღრმეში მოქმედ აფექტურ ძალებზე ზემოქმედებას უმოხვეს. მაგრამ იქაც და აქაც წამოწყების წარმატებით დაგვირგვინება დიდადა დამოკიდებული იმაზე, თუ რამდენად კარგად მოიგებენ ქმედების მონაწილენი განდობილთა ნიღბებს — როგორც ჩანს, იმისთვის, რომ „ზემოქმედების ობიექტებმა“ ვერაფერი გაიგონ.

* * *

თუ ხელოვნების არისტოტელესეულ კონცეფციასთან მიმართებაში სიტყვა „უტილიტარიზმის“ ხმარება მინც მეტად ფრთხილად გვაძრავს, რადგან არისტოტელესთან ხელოვნებას უბრალოდ გართობის, თავშექცევის, თავისუფალი დროის შემავსებლის საზრისივე ჰქონდა, ბერტოლდ ბრეხტმა ხელოვნება უფრო მეტად და სრულად დაუქვემდებარა ხელოვნების გარეთ მდგომ სოციალურ ამოცანებს. ხელოვნებას, თეატრს, სახელდობრ — ახალ „ეპიკურ თეატრს“ საცვებით განსაზღვრული პრაქტიკული შედეგები უნდა ჰქონდეს (გამოთქმას „პრაქტიკული შედეგები“ თვითონ ბრეხტი ხმარობს: ისინი უნდა დაეხმარონ მკურნებელს სოციალური თუ პოლიტიკური მოვლენებისადმი პოზიციის ჩამოყალიბებაში, გარკვეული მსოფლმხედველობითი, ღირებულებითი, პოლიტიკური ორიენტაციების შემუშავებაში. თეატრი მოღვაწეობს გარკვეულ სოციალურ სიტუაციაში, ჩაწერილია გარკვეულ და ძლიერ საზოგადოებრივ მოძრაობაში, „რომლის მიზანია — ინტერესი აღძრას ცხოვრებისეული საკითხების თავისუფალი განხილვისადმი, რათა შემდგომ ეს საკითხები გადაწყვეტილ იქნას“.11 მას მხედველობაში ჰყავს არა ადამიანი საერთოდ ან თუნდაც საზოგადოება საერთოდ, არამედ კონკრეტულად თანამედროვე განვითარებული კაპიტალისტური საზოგადოება, რომელშიც მძაფრი კლასობრივი ბრძოლა მიმდინარეობს. ცხადია, მას ამ სიტუაციაში გარკვეული პოზიცია უნდა ეკავოს. მან მკურნებლის მიმართ **მასწავლებლის** ფუნქცია უნდა იკისროს. ეს არასგზობს არ ნიშნავს, რომ უბრალო იდეოლოგიურ ქადაგად, ცალმხრივ პოლიტიკურ აგიტა-

ტორად მოევიდნოს მას, მზამზარეული ქვეშაირიტებები ჩაუდოს თავში. თეატრის მიზანმიყურებელს მოვლენათა მიმართ ახალგაზრდა მათებულური პოზიცია დააკავებინოს. მკურნებელი, არა მარტო მიიღოს გარკვეული ინფორმაცია სოციალური მოვლენების შესახებ, არამედ დაურღვიოს მას სინამდვილის უშუალო, პასიური აღქმელის და მიმღების დამოკიდებულება, აიძულოს კრიტიკული პოზიცია დაიკავოს სოციალური სინამდვილისადმი, თვითონ ჩაუღრმავდეს მის ძირებს და მონახოს მისი სასიკეთოდ გარდაქმნის შესაძლებლობები. ამ რადგან, თეატრი **მეცნიერებას** უნდა დაუხლოვდეს, თავის საქმიანობაში მეცნიერებას უნდა დაეყრდნოს, სამყაროს შემეცნების ყველა საშუალებას უნდა მოუხმოს. „ეპიკურმა თეატრმა“ იგივე პოზიცია უნდა დაიკავოს (და, რაც მთავარია, მკურნებელს დააკავებინოს) საზოგადოებრივი სინამდვილისადმი, რაც კაცობრიობას დიდი ხანია უკავია ბუნებისადმი: ისეთად კი არ უნდა მიიღოს, როგორც ის არის. არამედ კრიტიკულად უნდა მიუხედეს, **დაუფლოს** მას მისივე შემეცნების საფუძველზე და საკუთარი მიზნების შესაბამისად **გარდაქმნას**.12 ყოველივე აქედან ბუნებრივია გავაკეთოთ დასკვნა, რომ ბრეხტის ეპიკური თეატრი“ რაღაც მშრალია, მოსაწყენია, აბსტრაქტულ-განსჯითია, პლაკატურ-დიდაქტიკურია, რომ მასში არსებითადაა შესუსტებული ესთეტიკური კომპონენტი. ბრეხტმა იცის ეს საფრთხე და გადაჭრით უპირისპირდება ამგვარ ინტერპრეტაციას. მისი აზრით, სწავლისა და გართობის დაპირისპირება დამახასიათებელია იმ საზოგადოებისათვის, სადაც ცოდნა საქონლად ქცეულა (ესე იგი ბურჟუაზიული საზოგადოებისათვის). თვითონ იგი, მისი თეატრი კი ამ დაპირისპირების მოხსნას ესწრაფვის. მისი თეატრალური კონცეფცია რეჟისორის, მასიზმის მაღალსტატობასაც გულისხმობს და თუ ოსტატობის დონე მართლაც საკმარისია, თეატრის ანალიზურ-კრიტიკული ტენდენცია, ბრეხტის აზრით, მშენიერად ეხამება სახალისო სანახაობას. უფრო სწორად, რაც უფრო მაღალია საშემსრულებლო ოსტატობა, მხატვრული დონე, მით უფრო მეტი მანია აქვს თეატრს თავისი სოციალურ-უტილიტარული ამოცანა შეასრულოს, მით უფრო მიზნდავს იგი მკურნებელს და გამოიწვევს მას შემოთავაზებულ კრიტიკულ-ანალიზურ მუშაობაში მონაწილეობის მისაღებად.

ამგვარი გამოხულობა, თეატრის საზოგადოებრივი დანიშნულების ამგვარი პროგრამა განსაზღვრავს ბრეხტის თეატრის ესთეტიკურ პროგრამასაც, რომლის ცენტრალური ცნება გამოთქმის სიტყვით *Verfremdung*. ეს სიტყვა „შეიძლება“ „გაუცხოებად“ გვეთარგმნა, და თარგმანი კიდევ. მაგრამ ამ შემთხვევაში იქმნება საფრთხე, *Verfremdung* აგვიღიროს *Entfremdung*-ში, უფრო უნივერსალურ ფილოსოფიურ ცნებაში, რომელსაც ჩვეულებ-

რაც სწორედ სიტყვა „გაუცხოებას“ ვუთხან-
დებთ ქართულად. ამიტომ ბრეხტის ტერმინი
უნდა გამოვხატოთ როგორც „მხატვრული გა-
უცხოება“ ან, თუ ბრეხტის თეორიის რუსულ
წყაროებს და, ცხადია, თვით ცნების შინაარსს
გავითვალისწინებთ, „გაუცნაურება“. საქმე ისაა,
რომ თვითონ კონცეფციაც და ტერმინიც
ბრეხტმა შეიმუშავა რუსული ფორმალური
სკოლის გავლენით, კერძოდ, ამაში გარკვეულ
როლი მიუძღვის რუს ლიტერატორთან
სერგეი ტრეტიაკოვთან მის ურთიერთობას.¹³

რაც შეეხება ტერმინის რუსულ პირველწყა-
რის, ეს გახლავთ ვიქტორ შკოლესკის შემო-
ტანილი სიტყვა *остранение*, მიღებული სიტყ-
ვიდან *странный* (ერთი ასო *н* კორექტორის
წყალობით ამოვარდნილა შკოლესკის წიგნის
დასტამბებისას და ტერმინიც ასე შემორჩენილა).¹⁴
ოღონდ, როდესაც 60-იან წლებში დაიწყო
ბრეხტის შრომების რუსულად გამოცემა, რუს-
მა მთარგმნელებმა, არ იცოდნენ რა ბრეხტი-
სეული ტერმინის ამ რუსული პირველწყაროს
იმბავე, მის ვალდობასთან და საგანგებოდ შექმნეს
სიტყვა *оуждение*. რაც შეეხება შინაარსობრივ
მიმართებას, რუსული ფორმალური სკოლის
остранение-სა და ბრეხტის *Verfremdung*-ს
შორის (ორივეს „გაუცნაურებად“ ვთარგმნი),
პირველ შემთხვევაში ტერმინს უფრო ფართე,
უნივერსალური ესთეტიკური მომცელობა
ჰქონდა და აღნიშნავდა სხვადასხვა ეპოქის
ხელოვნებაში გავრცელებულ ხერხს, რაც რაი-
მე ხდომილებების უჩვეულო სახით წარმოდგე-
ნასა და ამით მხატვრული ნაწარმოების აღმ-
შემქმნელის უტრადლებს გამახვილებაში მდგომარ-
ეობას; ბრეხტმა კი იმავე ცნების შინაარსი
დააიწროვა და დააკონკრეტა მხატვრული ამო-
ცანის თვალსაზრისით: მასთან „გაუცნაურე-
ბა“ უპირველეს ყოვლისა **სოციალური კრი-
ტიკის** საქმეს ემსახურება.¹⁵

„გაუცნაურების“ ხერხის მთავარი მიზა-
ნია, ბრეხტის მიხედვით, დაარღვიოს უშუალო
ემოციური კავშირი სცენასა და მაყურებელს
შორის. ტრადიციულ, არისტოტელურ თეატრ-
ში სინამდვილის ილუზიის შექმნა სპირობი იყო
იმისთვის, რომ მაყურებელი მაქსიმალურად
ჩართულიყო სცენურ ქმედებაში, შესაბამისად,
მაქსიმალურად დაევიწყებინა საკუთარი ემო-
ციური მე და მასთან ერთად ყოველდღიური
ყოფითი სამყარო, რომელსაც ეს მე ეკუთვნის.
რაკი ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ მიზანი სა-
პირისპიროა, საპირისპიროა ხერხიც: სცენაზე
მომხდარი სინამდვილეს როდი უნდა ჰგავდეს.
პირიქით, არ უნდა ჰგავდეს, ესე იგი უცნაური
უჩვეულო უნდა იყოს. მაყურებელმა, თუნდაც
თეატრში „საკათარზისო“ განწყობით მოსულ-
მა, სცენურ ხდომილებაში თავგასაძქვეფად
გამზადებულმა, უბრალოდ ვერ უნდა მია-
კუთვნოს თავი იმ სამყაროს, რომელიც მის
თვალწინ იდგება; სპექტაკლმა არ უნდა მის-
ცეს მის რაციონალურ, პიროვნულ საწყისს

ჩაძინების საშუალება, გამუდმებით უნდა ათ-
ხილდოს იგი და აიძულოს, თავის მიმართ თე-
ატრულ-ანალიზური პოზიცია დაიკავოს. რაც
სცენაზე გათამაშებულ ხდომილებას უკვე უნდა
არასტანდარტული გარეგნული სახე ექნება,
მაყურებელი ვეღარ შეხედავს მას, როგორც
რეალურ თვისთავად ცხადს, ძალაუვნებურად ჩაე-
ძიება ამ გარეგნობის მიღმა, ერთმანეთისგან გა-
სახეავენს ემპირიულ მოვლენასა და საგანთა
არსს. აქ თავისებურ პარადოქსთან ვვაქვს საქ-
მე: თუკი ემპირიას ზურგშექცეული არის-
ტოტელური თეატრი მაქსიმალურად „სოცოვ-
ებისმაგვარი“ უნდა ყოფილიყო, რეალური ცხოვ-
რების ანალიზზე მიმართული ბრეხტის თეატრ-
ის მაქსიმალურად არ უნდა დამსგავსებოდა
ემპირიულ სინამდვილეს.

პიროვნების რაციონალურ-კრიტიკული მე,
როგორც ვთქვით, **სოციალური სინამდვილის**
კორელატია. აი, ამ სინამდვილესთან აქვს საქმე
ბრეხტს; ამ სინამდვილესთან თავისი ურთიერ-
ობის გასარკვევად არ აძლევს კათარზისული
თვდავიწყების საშუალებას მაყურებლის ფიზი-
კურ სუბიექტურობას. ამყარებს რა დისტან-
ციას საკუთარ თავსა და სცენურ სინამდვილეს
შორის, იგი ამ უკანასკნელსაც უყურებს არა-
როგორც რეალური სოციალური სინამდვილის
შემცველს, სურთავდა (თავის პირველწყა-
რის რომ დააევიწყებდა დროებით), არამედ
როგორც მის ვარიანტს, მის ერთ-ერთ **შესაძ-
ლებლობას**. სცენაზე სხვა, ალტერნატიული რე-
ალობა კი არ აიგება, არამედ ერთადერთი ნამდ-
ვილი რეალობის სხვადასხვა ვარიანტები თა-
მამშდება მისი ანალიზის, მისი არსის წარმო-
ჩენის მიზნით. ბრეხტი ჩასჩიჩინებს მის
მეთოდით მომუშავე რეჟისორებსა და
მსახიობებს: ყოველი ხდომილების წარმოდგე-
ნისას ხაზგასმული უნდა იყოს, რომ ეს ამ
ხდომილების განხორციელების ერთადერთი
შესაძლო ვარიანტი კი არ არის, რომ მოვ-
ლენები შეიძლებოდა სხვაგვარადაც წარმართ-
ლიყო, და რომ წარმომადგენმა ეს შევნიერა-
დოს. ეს მსახიობისაგან სრულიად ახალ,
არატრადიციულ ტექნიკას მოითხოვს (არატრა-
დიციულს ეკროპული თეატრისთვის, მაგრამ
ანალოგიურს ტრადიციული ჩინური თეატრის
კანონებისა). მსახიობი კი არ უნდა შეეისხლ-
ხორციოს როლს, კი არ უნდა გათქვიფოს მასზე
საკუთარი მე, კი არ უნდა მოაჩვენოს მაყურე-
ბელს, რომ ის სწორედ ის კაცია, ვისაც წარ-
მოადგენს; არამედ ხაზი გაუსვას დისტანციას
საკუთარ თავსა და როლს შორის; იგი მსა-
ხიობი-მთხრობელი უნდა იყოს, საამისოდ
ბრეხტი საგანგებო ხერხებსაც სთავაზობს
მსახიობს: საკუთარი ტექსტი წარმოთქვას მე-
სამე პირში, წარსულ დროში, ზედ დააყოლოს
რემარკები და კომენტარები და ა. შ. იგი
თავის კონცეფციას „ქუჩის მთხრობლის“ კლა-
სიკური მავალითთ ათვალსაჩინოებს: ქუჩა-
ში მომხდარი ავარიის ადგილზე დგას მისი
მოწმე და მოგვიანებით მოსულ ხალხს უყვე-

ბა, რა მოხდა და როგორ მოხდა. მიზნობრივად ამ დროს ხან შოფრის პოზიციებზე დგება (ესე იგი მის როლს თამაშობს), ხან — დაზარალებულს, ხან, შესაძლოა, მანქანის მგზავრის, ან კიდევ სხვა გამვლელის, რომელმაც რაღაც გავლენა მოახდინა ინციდენტზე, თანაც ამას აკეთებს არა მხოლოდ ინფორმირების მიზნით, არამედ იქვე ანალიზებს კიდევ სიტუაციას: ვინ იყო დამნაშავე, ვინ როგორ უნდა მოქცეულიყო, რომ კატასტროფა არ მომხდარიყო, ან ვის როგორ უკევას შეეძლო ინციდენტის შედეგების კიდევ უფრო გაუარესება და ა. შ. მოვლენის წარმოდგენა და ანალიზი აქ ერთმანეთს ემთხვევა, თან ყოველ მსმენელ-მაყურებელს საშუალება აქვს ამ ანალიზში აქტიური მონაწილეობა მიიღოს.

ასეთი ტექნიკით მოთამაშე მსახიობი დისტანციაშია სცენაზე მიმდინარე მოვლენების მიმართ, მაგრამ, სამაგიეროდ, სწორედ ამ დისტანციის წყალობით უშუალო კავშირის ამყარებს სცენასა და სოციალურ სინამდვილეს შორის. თუ ტრადიციული „არისტოტელური“ მსახიობი „სხვა სამყაროს“ წარმომადგენელია, ბრეხტის მსახიობი, პირიქით, **სახოვადობის წარმომადგენელია სცენაზე**, მისი ფუნქციაა, დაარღვიოს უშუალო ურთიერთობა მაყურებელსა და სცენას შორის, მათ შუაში ჩადგეს და მუდმივად შეახსენოს იმ სამყაროს არსებობა, რაც თეატრის გარეთაა (და რისთვისაც თეატრი არსებობს), შეახსენოს სცენაზე მიმდინარე მოვლენათა კავშირი სწორედ ამ გარე სამყაროსთან.

როგორც ვხედავთ, ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა კიდევ უფრო თანმიმდევრულად უტილიტარისტულია, ესე იგი არა მარტო არა-თამაშობრივი, არამედ ანტითამაშობრივია თავისი არსით. ბრეხტი პირდაპირ ამბობს, რომ მის თეატრს საერთოდ ხელოვნების ფარგლებიდან გაჰყავს მაყურებელი (ხანდახან მისი ნების საწინააღმდეგოდ): „მაყურებელი ტოვებს ხელოვნების სფეროს, რადგან ხელოვნება თავის ამოცანას სინამდვილის წარმოდგენაში სულაც არ ხედავს“.16 ხელოვნება იქცევა სოციალური სინამდვილის **კრიტიკული ანალიზის** ხერხად და, შესაბამისად, მისგან მკაცრად იდევნება ის, რაც ტრადიციულად ხელოვნების არსს განეკუთვნებოდა და მის თამაშთან აახლოვებდა: ილუზიის, ანუ ვითომობის მომენტი. „თეატრის ილუზია ნაწილობრივი უნდა იყოს, რომ მასში ყოველთვის შეიძლება ილუზიის შეცნობა“.17 ილუზია, ვითომური თამაში ბრეხტისთვის თავისთავად კი არ არის ღირებული (იმიტომ, რომ მომხიბლავია, წარმტაცია, მშვენიერია, ან თუნდაც იმიტომ რომ აღამაინის სულს აღამალებს, ამსუბუქებს, განწმენდს და ა. შ.), არამედ ანალიზის იარაღია: ეს ილუზია კი არაა, არამედ სინამდვილის განვითარების სხვადასხვა შესაძლო სცენარების გათვლა-გათამაშებაა (რომელიც, თუ საქმარისად მალად დონეზე შესრულდა, შე-

იძლება **თანაც** თავშესაქცევი იყოს). ამ ახრით, თუ არისტოტელური თამაში თეატრალური სარტიტული თანამედროვე **მას-თერაპიას** უახლოვდებოდა, ბრეხტის თეატრალური თამაში „საქმიან თამაშებს“ ან სწავლებაში გამოყენებულ თამაშებს გვაგონებს მაგრამ, ამავე დროს, ბრეხტის თამაში შეიძლება განვასხვავოთ არისტოტელურისაგან, არა მხოლოდ მიზანდასახულობით (როდესაც ინდივიდუალური სულის ვლწმუნდა-შეგმბუქების ამოცანა იცლება სოციალურ სნეულებათა დიაგნოსტიკის ამოცანით), არამედ თვითონ თამაშის ტიპის მიხედვით. ეს განსხვავება იწვევს ნამდვილად არსებობს, და მისი არსებობა გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია: ჩემი აზრით, სწორედ ეს, და არა ხელოვნებისადმი სოციალურ-უტილიტარისტული მიდგომის დაფუძნება და დამკვიდრება განაპირობებს ბრეხტის თეატრალურ-ფილოსოფიური კონცეფციის ნამდვილ ღირებულებას. არისტოტელეს თამაში იყო თამაში, რომელიც არ იმჩნევდა, რა თამაშია. ბრეხტის თამაში არის თამაში, რომელიც არა მარტო არ მალავს, არამედ ყველა ხერხით ხაზს უსვამს, თამაში ვარო. სწორედ ეს მომენტი, ეს „სხვაგვარი თამაში“ არის არისტოტელური თეატრის რეალური ალტერნატივა. და სულაც არ არის აუცილებელი, ეს „სხვაგვარი თამაში“ მაინცდამაინც სოციალური კრიტიკის ამოცანებს დაეუქვემდებაროთ, როგორც ეს თვითონ ბრეხტმა დააწვას. შეიძლება „შვავარი (ლია თამაში“, რომელიც ბრეხტის „მაყურებლის“ კონცეფციაში აღწერილ თეატრალურ ხერხებს დაეყრდნობა, ბრეხტისეულისაგან სრულიად განსხვავებულ ხელოვნების ფილოსოფიის ორიენტირად იქცეს. ეს ფილოსოფია ფანტაზიის, წარმოსახვის სიმდიდრის, შემოქმედებითი ძალის შეუზღუდელობის დემონსტრირებას დასახავს შემოქმედებითი მოღვაწეობის საზრისად. ეს იქნება თამაში, რომელიც რაიმე იდეოლოგიას კი არ მოვსახსურება ან შეეზოძოლება, არამედ თვითონ თამაშის პრინციპის დამკვიდრებას გაიხდის თავის „იდეოლოგიად“.

რას ნიშნავს ეს — „თამაშის პრინციპი, როგორც იდეოლოგია“? ეს ნიშნავს, მოკლედ რომ ვთქვათ, თავისუფლების პრინციპის დამკვიდრებას. თამაში თავისუფლების სიმბოლოა. ხელოვნების მიერ საკუთარი თამაშობრივი ბუნების გამოწვევით ხაზგასმა (რაც ახასიათებს არა მხოლოდ ბრეხტს, არამედ ავანგარდისტული ესთეტიკის მრავალ მიმართულებას) არის ხაზგასმა ხელოვნებაში განხორციელებული მძლავრობისა გარე სამყაროზე, რომელსაც თავისუფლების დეფიციტი მიეწერება. ბრეხტის მეთოდის მიხედვით, მსახიობმა თან უნდა ითამაშოს და თან აჩვენოს, რომ თამაშობს. თვითონ ბრეხტის ჩანაფიქრის მიხედვით აშვარი ხერხი იმისთვისაა აუცილებელი, რომ თეატრი და მაყურებელი ერთობლივად ჩაუღრმავდეს სოციალური სინამდვილის ანალიზს. მაგრამ იგი-

ვე ფორმალური ზერხები შეიძლება სხვა „ზეამოცანას“ მოხმარდეს. თეატრის ხაზგასმული, გამოშვები თამაშობრიობა შეიძლება გამოხატავდეს მის გამოშვებულ თავისუფლებას გარესამყაროს არათვისუფლების საპირისპიროდ: თეატრის სილალე შეიძლება თვით თავისი არსებობით ევაქურებოდეს სინამდვილეს, რომლის არსი სილალის საპირისპიროა.

ჩემი აზრით, სწორედ ამგვარი ტრანსფორმაცია განიცადა ბრეხტის თეატრის პრინციპებმა ქართულ თეატრში, კერძოდ, რ. სტურუასა და მისი მიმდევრების თეატრში. ეს უკანასკნელი ვერ ჩაეტია ბრეხტის მიერ დაწესებულ სოციალურ-კრიტიკული ამოცანების ჩარჩოში და გაარღვია იგი შეუზღუდველი (და რამდენადმე მინიმ თვითმიზნური) შემოქმედებითი თავისუფლების, მხატვრული სილალის მიმართულებით. მაგრამ ამით მას სოციალური მნიშვნელობა არ დაუკარგავს: პირიქით, თვით ეს გარღვევა, უფრო ზუსტად, ამ მიმართულებით გარღვევა შეიცავდა სოციალურ გამოწვევას. მთავარი ის კი არ იყო, რომ თეატრი ენოხლავკვარად შენიღბული ენით და ბრეხტის თეატრალური მეტოდიკის მომარჯვებით აკრიტიკებდა იმ ტოტალიტარული საზოგადოების პრინციპებს, რომლის გარემოცვაშიც ცხოვრობდა. მრუშე ტოტალიტარულ სინამდვილეს თეატრი უპირისპირდება არა რაღაც ანტიტოტალიტარულ იდეოლოგიას, არამედ გაუხედავად თამაშობრივი თეატრალური სტიქიის ზემოთ. თუმცა რ. სტურუას საუკეთესო სპექტაკლები ტოტალიტარიზმის თემას ათამაშებს, მათი მთავარი ღირებულება ის კი არ არის, რომ ტოტალიტარიზმის არსი უკეთ გაგვაგებინეს ან მისი დაძლევის გზები დაგვიხატოს; ღირებულება ისაა, რომ მათ ტოტალიტარიზმის პრინციპები სწორედ რომ **გაათამაშეს**, ესე იგი თამაშობრივი სილალის კანონებს დაუქვემდებარეს და ამით მათზე სიმბოლური გამარჯვება იზემეს — რადგან გარემო, რომელშიც ტოტალიტარიზმის სული იფურჩქნება და მძლავრობს, პირქუში სერიოზულობაა.

თამაშის თავისუფლებასა და ტოტალიტარულ იდეოლოგიზმს შორის ბრძოლის ეპიზოდად მეჩვენება რ. სტურუას წინააღმდეგ ბოლოდროინდელი გალაშქრებაც, თუმცა გარეგნულად მის წინააღმდეგ „არასაკმარისი ეროვნულობის“ ბრალდება იქნა წამოყენებული. ტოტალიტარული სერიოზულობა არსს არ იცლის იმის გაგნო, თუ კონკრეტულად რომელ იდეოლოგიას ამოეფარება ან რომელ სოციალურ მოძრაობას დაუკავშირდება. მთავარია თითქმის ინსტიქტური აგრესიული გაღიზიანება, რასაც ამგვარ მსოფლალქმეში იწვევს წინასწარ განსაზღვრულ ყალობში ჩაუსმელი და ხისტ იდეოლოგიურ სქემებს დაქრენილი კარნავალური გალაგება. რაც შეეხება ასეთი თეატრალურობის ეროვნულ ძირებს, მაგალითად, ა. ბაქრაძემ ისინი ეროვნულ ხალხურ დღესასწაულებში, სახელდობრ ბერიფობის ტრადიციაში დაინახა.¹⁸ სულაც არაა აუცილებელი, ტრადიცია ქაშებით მისილი

დელაბრის სახით წარმოგვიდგეს; ის შეიძლება მზიარული და ანტი იყოს.

ამავე გაგებთან გამომდინარე, არადაცვალტური ჩანს კრიტიკა, რომელიც იწვევს სტურუას სპექტაკლებს შეგვდა „მეორე მხრიდან“: არა ტრადიციული, წინამორბედი („პერიოკულრომანტიკული“) თეატრის პოზიციებიდან, არამედ თვით მის მიერ დელკარირებულ ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკის არასაკმარის ერთგულებისათვის (ნ. კაკაბაძე).¹⁹ ჩემი აზრით, ეს „გადახვევა“ რ. სტურუას ნაკლი კი არა, ღირსებაა, ყოველ შემთხვევაში, თუ დავიჭვრებთ, რომ ამ თეატრის დამსახურება მართლაც იყო სიმბოლური გამარჯვება ტოტალიტარული მსოფლმხედველობის პირქუშ სერიოზულობაზე, მაშინ იგი შეუძლებელი იქნებოდა ბრეხტის შპრალი, ცალმხრივად რაციონალისტური ესთეტიკის მკაცრად დადგენილ ფარგლებში.

* * *

ყოველივე ზემოთქმულის შესაქამებლად დაეუბრუნებები ხელკენება-თამაშის სხვადასხვა მოდელებს, რომლებიც არისტოტელესა და ბრეხტის ესთეტიკურ კონცეფციებშია ნაგულისხმევი. მათ შორის ძირეული განსხვავება რომ გავიგოთ, უნდა გავარკვიოთ არა მათი შეხედულებები ხელკენების ფუნქციაზე, იმაზე, თუ რისთვის თამაშობენ სცენაზე, არამედ ვეცადოთ გავიგოთ თამაშის **საზრისი**, ე. ი. სამყაროსადმი დამოკიდებულების ის ტიპი, რომელიც ჭავს ამქაღანებს არისტოტელურ თამაშში და ბრეხტისეულ თამაშში. ძალიან მოკლედ, თეზისურად, ეს განსხვავება ასე შეიძლება გამოითქვას. არისტოტელეს ადამიანს, ზომისა და ჰარმონიის იდეალით სულდგმულობს. თამაში კი თავისთავად, თავისი შინაგანი არსით, სწორედ ზომისა და ჰარმონიის პრინციპების მატარებელია. ამდენად, თამაშში ჩართვა ამ პრინციპებზე, როგორც კამერტონზე, სულის აწყობას, ყოველივე შედმეტისაგან — უზომობისა და დისჰარმონიის უმდობრანი აფექტებისაგან — განთავისუფლებას, განწმენდას ემსახურება. მისი საზრისი ისაა, ადამიანს შინაგანი წონასწორობა მოუტანოს, იგი კოსმიურ ჰარმონიაში ორგანულად ჩაწეროს. ბრეხტი მარქსისტული, კომუნისტური მსოფლმხედველობის ადვოკატი, იგი აქტიურ, სამყაროს გარდაქმნელ და მომწესრიგებელ სუბიექტზეა ორიენტირებული. ასეთი სუბიექტი ანტიპოლია მოთამაშე სუბიექტისა, იგი მთლიანად სოციალურად სასარგებლო საქმეშია ჩართული; ამიტომ თამაშის პრინციპი ბრეხტთან საკუთარ მნიშვნელობას მოკლებულია და მთლიანად ექვემდებარება სოციალური ამოცანების გადაწყვეტას.

ერთისგანაც და მეორისგანაც განსხვავდება მესამე მოდელი, „მესამე ადამიანი“, რომელიც ბოლოს ვახსენეთ რ. სტურუას თეატრის მაგალითზე და რომლის გაგება აუცილებელია

თანამედროვე არატრადიციული ხელოვნების გასაგებად. ეს აღმიაინი არაფრით არ ჰგავს ანტიკური სამყაროს პარმონიულ წესრიგში ჩაწერილ ან ჩაწერას მოწოდებულ არისტოტელურ სუბიექტს; იგი არის სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი იმავე რაციონალურ-უტილიტარისტული სამყაროსი, რომლის ოპტიმალური ვარიანტის პოვნისა და განხორციელების გზებს თავგამოდებით ეძებს ბრეხტი, მაგრამ მისთვის სრულად უცხოა სამყაროს რაციონალურად მოწყობის ენთუზიაზმი — როგორც კომუნისტურ, ისე ბურჟუაზიულ ვარიანტში. მას არც სამყაროს გარდაქმნა უნდა და არც მასთან შეგუება; მისი მთავარი საზრუნავია, ამ ერთგანზომილებიან უტილიტარულ ნაკადში საკუთარი „მე“ არ ჩაყარვას, პიროვნული ავტონომია და ღირსება შეინარჩუნოს. ავანგარდისტული ესთეტიკური თამაშით იგი გამუდმებით ახსენებს გარშემო მყოფთა და, რაც მათავარია, საკუთარ თავს — რომ სხვაა, ვიდრე უტილიტარული სამყაროს ერთი ფუნქციური ერთეული, რომ მასზე მალა დგას, თავისთავად ღირებული და თავისთავად მნიშვნელოვანი პრინციპის მატარებელია. რა თქმა უნდა, ასეთი აბეზარი შესენება რომ სჭირდება, ეს კარგი ცხოვრებისგან არ მოდის, სიმპტომა იმისა, რომ თავისუფლებას, თავის ნამდვილ მესთან მისვლას მოწყურებულ სუბიექტს მიზნისთვის ვერ მიულწვება; მისი გამომწვევი პოზა შინაგანი თავისუფლების დეფიციტზე მეტყველებს. მაგრამ ამავე დროს იგი იმასაც გვეუბნება, რომ თავისუფლების ფასი კიდევ ვიღაცას ახსოვს — და ეს მაინც ნუგეშის მომტანია.

შენიშვნები:

1. ს. დანელია. შესავალი — წიგნში: არისტოტელე. „პოეტიკა“. სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი. 1944. გვ. LXXVIII—LXXIX.
- 2 იქვე. გვ. LXIX-XII.
3. იქვე. გვ. LXXVIII
4. არისტოტელე. „პოეტიკა“, გვ. 14 (1449 B, 27—28).
5. არისტოტელე, „პოლიტიკა“ 1342a, 14—17 (თარგმანი რუსულიდან — იხ. Аристотель, Сочинения в четырех томах, т. 4. «Мысль», М., 1984, გვ. 642.

6. ს. დანელია, დასახ. ნაშრ., გვ. XCIV.
7. იქვე, გვ. C—C1.
8. იქვე, გვ. CVIII.
9. იქვე, გვ. CXI.
10. იხ. ი. პოიზინგა. თამაშის, როგორც კულტურის მოვლენის, არსი და მნიშვნელობა, „საუნჯე“, 1985/6, გვ. 293—296.
11. Б. Брехт. Театр, т. 5/2. Изд-во «Искусство», М., 1965, გვ. 74.
12. იხ. იქვე, გვ. 95—96
13. იხ. Verfremdung in der Literatur. Hrsg. von Herrmann Helmers. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, გვ. 10-11.
14. იხ. А. В. Булыга. Искусство в век науки. «Наука», М., 1979, გვ. 34—35.
15. იხ. Verfremdung in der Literatur. გვ. 1.
16. ბრეხტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 472.
17. იქვე, გვ. 81.
18. იხ. ა. ბაქრაძე. კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, თბილისი 1989, გვ. 352—356.
19. ნ. კაკაბაძე. „კავკასიური ცარცის წრე“, „ნუ დაუტყვევიათ თვალები ასე რომანტიკულად“ (ბრეხტი) ანუ ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრის“ რუსთაველის თეატრში დადგმის გამო, — „ციქარი“, 1976, № II, გვ. 122—133.

„გარეუბნის მარტოსახლი“

თამარ ჭუბათელაძე

1990 წლის 20 იანვარს, დრამატურგ ვლადიმერ სიხარულიძის გარდაცვალების შემდეგ, რუსთაველის თეატრის სცენაზე შედგა პრემიერა მისი პიესის მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლისა „გარეუბნის მარტოსახლი“ (რეჟისორი — გულსუნდა სიხარულიძე, მხატვარი — მირიან შველიძე, სპექტაკლში გამოყენებულია ინგლისური ხალხური მუსიკა).

ზერეალისტური თეატრის პრინციპებზე აგებული დრამატურგიული ტექსტის სცენურმა მეტამორფოზამ,

„გარეუბნის მარტოსახლი“ — დოკ. —
ფ. უფლისაშვილი, მაგდა — ლ. ალიბეგაშვილი.



ერთგვარად შეაცბუნა და დააბნია მაყურებელი. მსახიობებისა და თავად რეჟისორისთვისაც შეუცნობელი აღმოჩნდა დრამატურგიული ქსოვილის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური პერიპეტეიები, პერსონაჟების მწვავე, ადამიანური ტკივილები.

პიესის სცენური ტრანსფორმაცია რუსთაველთა წარმოდგენაში ხელოვნურად მიჩუმათებული, მაგრამ რეალურად ყველასათვის ცნობილი და მტკივნეული პოლიტიკური, ეკონომიკური, მორალური თუ ზნეობრივი კატეგორიების მსხვერვის კონსტატაციით შემოიფარგლა. სასცენო ფიგურაზე თვითნებურად გათამაშებული სუმბურული პოლიტიკური ფარსი, ინტუიტური ცნობიერებიდან განთავისუფლებული მოყირკებული, უძღური ვნებები. ბილწსიტყვაობის ბაკანალია, ყალბი პათეტიკური ტონი, უზერხული პლასტიკური მონახაზი დაშორდა პიესაში განფენილი გამძაფრებული ფსიქოფიზიოლოგიური ტკივილების მიზეზთა ძირებს. აქედან გამომდინარე კი, ბუნებრივია, რომ ქართული მაყურებლისათვის გაუგებარი გახდა სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივის მოქალაქეობრივი სათქმელი. ახალი დრამატურგიული ტალღის ქართული ადაპტაცია სცენაზე ამჯერად მარცხით დასრულდა.

მიუხედავად იმ უარყოფითი რეაქციისა, რასაც უხვად ბადებს რეჟისორ ვ. სიხარულიძის მორიგი წარმოდგენა,

საჭიროა თვალი გავადევნოთ ქართული სათეატრო ესთეტიკისათვის ესოდენ უჩვეულო მიმდინარეობის ამსახველ დრამატურგიულ ტექსტს, შესაბამისად კი სპექტაკლსაც. ვფიქრობ, ერისა თუ თეატრის თვითგამორკვევის, განახლებისა და აღორძინების ეამს აუცილებელია ქართული თეატრის მოღვაწენი კვლავაც დაინტერესდნენ ამ უაღრესად მომხიბლავი, უკიდურესად პრეტენზიული, მაგრამ აზრობრივად ტევადი ქართული თემატიკით.

უკანასკნელ ხანს განსაკუთრებით შეინიშნება ინტელექტუალური თუ აბსურდული დრამის ათვისების, ქართულ სინამდვილესთან შეგუებისა და დამკვიდრების ტენდენცია არა მარტოდედაქალაქის, არამედ პერიფერიის ზოგიერთ თეატრშიც. ამ მიმართებით არსებობს რამდენიმე სცენური ინტერპრეტაციაც, მაგრამ ვერც ერთი მათგანი ვერ ამალდა მაღალმხატვრული ქმნილების დონემდე.

სათეატრო ცხოვრებაში თვისებრივად ახალი სტილისტიკის დამკვიდრება სცენის მოღვაწეთაგან ერთსულოვან ძალისხმევას, ხანგრძლივსა და დაძაბულ შემოქმედებით ძიებებს, დიდ პროფესიონალიზმს, კომპლექსური აზროვნების ამალვებას, თანამოაზრეთა მძლავრ კერასა და მასთან ერთად ქართული თეატრის ახალ ფაზაში გადასვლას ითხოვს საფუძვლად. ამიტომაც ახალი დრამატურგიული ტალღის ამსახველი სპექტაკლების განხორციელების ყოველი ცდა უაღრესად კეთილშობილურ და საყურადღებო აქციად მესახება. არ უნდა შეჩერდეს, არ უნდა დაითრგუნოს, არ უნდა დაიკარგოს ქართული თეატრის განახლებისაკენ მიმართული ჯერ კიდევ გაუბედავი, ჯერ კიდევ დაუწმენდავი, მაგრამ სასიკეთო მისწრაფება ახალი აზროვნების, ახალი თემატიკის, ახალი გამომსახველობითი ხერხების წარმოჩენისა და დამკვიდრებისათვის. ყოველივე ეს კი, ვფიქრობ, ამჟამინდელ



მადა — ლ. ალიბეგაშვილი.
 ალექო — ლ. უფლისაშვილი

საწყის ეტაპზე ყველაზე მეტად საჭიროებს აქტიურ თანადგომას, ობიექტურ, არატრივიალურ შეფასებებსა და კეთილგანწყობილ დამოკიდებულებას, რათა შემოქმედებითი მარცხით დამწუხრებულ, ბასრი კრიტიკით გულდაკოდილსა და შეურაცხყოფილ ინტელექტუალში არ ჩამოწვეს შემოქმედებითი შიშის, ხანგრძლივი დუმილის, გაუბედაობის, კრძალვის ხანა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, რეჟისორ გ. სიხარულიძის მიერ განხორციელებული სპექტაკლის „გარეუბნის მარტოსახლის“ პრემიერა! შედგა 1990 წლის 20 იანვარს და მას შემდეგ მხოლოდ რამდენჯერმე იქნა ნაჩვენები. სპექტაკლის რეჟისორულ ტრანსფორმაციაში, პიესაში წარმოდგენილმა გმირებმა — დიმიტრიმ (მსახიობი — გ. თურქიაშვილი), ალექომ (მსახიობი დ. უფლისაშვილი) და ბესარიონმა (მსახიობი — თ. თავარიანი), რამდენიმე გაბედული სახეცვლილებანი განიცადეს, და სცენაზე განლაგდნენ კ. მარქსის, ვ. ი. ლენინისა და ი. ბ. სტალინის ილუსტრაციული სახეები. გარდა ამისა, პერსონაჟების მძაფრმა სულიერმა ტკივილებმა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა დრამატურგიულ ტექსტში, რეჟისორის მიერ ზოგიერთი დიალოგის უგულვებლყოფის შედეგად დეველვაცია განიცადა, შესაბამისად მსახიობთა სცენური გმირებიც უფუნ-

ქციო ან კარიკატურულ სახეებად იქცნენ. სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ წარმოდგენის რეჟისორულმა ჩანაფიქრმა ვერ მიაღწია მაყურებელამდე. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, დასაფასებელია სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივის შრომა, რადგან წარმოდგენაში უთუოდ კრთის რეჟისორისა და მსახიობების მიერ საგანგებოდ დამუშავებული ფსიქოფიზიოლოგიური ნიუანსირებები, პარტნიორთა დაძაბული ინტიმური გაბრძოლებები თვითგამორკვევისა და თვითდამკვიდრებისათვის, რაც ძირითადად გაუცნობიერებელი, მარტოსულობის გაუსაძლისი, მისტიურ კავშირში ჩაძირული და შეზავებულია.

დრამატურგ ვლ. სიხარულიძის პიესაში გაშლილი მოქმედება, რომელიც მიმდინარეობს გარეუბნის მარტოსახლში, უკიდურესად განზოგადებულია. რემარკების მიხედვით შემოთავაზებული საცხოვრისიც ისეთივეა, როგორსაც ხშირად ვხვდებით ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ავადმყოფური საუკუნის დისპარმონიული, დახავსებული სტრუქტურული ყოფის სიმბოლოდ ამჯერად გარეუბნის მარტოსახლი წარმოგვიდგება. დაშლისა და ნგრევის ზღვარს მიტანებულ შენობაში, ანუ სამყაროში, ასეთივე დეს-

ტრუქციული სულის დაკნინებული ადამიანები დასახლებულან. ელმობად გარემოს გადაუჭიშნია ადამიანთა თვითიერებები, მათი ზნეობა, მორალი.

პერსონაჟებს შორის ყველაზე ხანდაზმული ასაკის, ამქვეყნიურობას გაცდენილი მრავლისმნახველი დოდონა, სიბრძნითა და სიმშვიდითაა მოსილი. იგი გულგრილად ადევნებს თვალყურს უფსკრულისაკენ დაშვებულ დეგრადირებულ მოკვდავთა უაზრო ფუსფუსს, რომლებსაც უხილავი, მაგრამ ძლიერი ძალა, თითქოს ზემოდან მართავს და ცხოვრებისეული კანონზომიერებისაგან მიჩნეულ არხში მიაქანებს ყველას.

ადამიანი დოდონასათვის ბუნების პირმშოა. ცეცხლისა თუ ნგრევის მოშიშარი, ისეთივე ველური, ნადირივით მფრთხალი, მაგრამ სიცოცხლის წყურვილით ანთებული, როგორც წინათ, კაცობრიობის უძველეს, საწყის ეტაპზე. ცივილიზაციამ მხოლოდ დროებით შენიღბა, დახვეწა და ააღორძინა მისი ჭეშმარიტი, მარადიული სახე, ველური ინსტინქტები. ყოფიერების ქაოტურ სრბოლაში ჩაძირული, ამყამად დაღლილი, გაცრეცილი და დაკნინებული მარტოსული კი „მეძავი ქალივით“ უმწეოდ ფართხალებს გადაშენების ზღვართან მისული.

სენა სპექტაკლიდან



ეფიქრობ პიესაში და შესაბამისად სპექტაკლშიც, მთავარი მოქმედი პირი სწორედ დოდონაა. ამიტომაც მსახიობ დ. სუმბათაშვილის ინტერპრეტაციაში უკიდურესად დამუხტული და ღრმააზროვანი უნდა ყოფილიყო მისი სცენური გმირის ყოველი ფრაზა, დუმილი, ქმედება.

პიესის საერთო კონტექსტიდან გამომდინარე, დოდონასეული პერსონაჟის ურთიერთდამოკიდებულება დანარჩენი გმირებისა თუ მიმდინარე მოვლენებისადმი დისტანციურია, ფრაზებს შორის იკითხება შეკავებული მრისხანება, ზოგჯერ კი ცინიზმი და ლმობიერებაც. მას მთელი არსებით უყვარს ადამიანთა მოღვაწეობა, თანაუგრძნობს კიდევ მათ, მაგრამ არ ძალუძს ამ განწირული, დეფორმირებული თაობის გადარჩენა. იგი გამორჩეული სიმპათიითა და თანადგომითაა გამსჭვალული ყველასაგან დამკირებული, შეუნიღბავი, პირველყოფილი ველური გზებით ანთებული პერსონაჟისადმი, რადგან მარტოსახლის ბინადართაგან სწორედ ბესარიონია ყველაზე მჭიდროდ მიახლოებული ბუნებასთან, სამყაროსთან, ადამიანის პირველსაწყისთან.

წელში ღრმად მოხრილი, ბუნიკიან ხელჯოხს დაბჯენილი, ჭარმაგი ასაკის,

ძაძით მოსილი დოდონა—დ. სუმბათაშვილი, მთელი არსებით ცდილობს წვდეს თავის სცენურ გმირს. მსახიობის მიერ მიღებული ხმის ტემბრისეული მოდულაციებიც ზუსტი და შესატყვისია პერსონაჟისათვის. შეკავებული მრისხანება, ცინიზმი, ლმობიერება ნათლად ყდერს დ. სუმბათაშვილის ინტერპრეტაციაში, მაგრამ მისი რეაქციები სცენაზე მიმდინარე ქმედებისადმი ერთსახოვანია. მსახიობი ვერ ახერხებს მაყურებელს შეაცნობინოს დოდონას რთული, დრამატული კოლიზიებით აღსავსე განწყობილება. სცენაზე არ იქმნება პერსონაჟის სულიერი ცხოვრების ლოგიკური ხაზი. გაურკვეველია სპექტაკლის მიმდინარეობისას ცივი და მედიდური გმირი, წარმოდგენის ფინალურ ეპიზოდში, ზეციური შარავანდედით გაციკროვნებულ, კვერთხიან ქალღმერთად გარდაქმნილი, მეშხანური ყოფითი აქსესუარისაგან განძარცვული პირველქმნილ სამყაროში რატომ მოუხმობს თავისკენ ტანჯულ, გაუფასურებული გრძობებისაგან კვლავაც სწეულ მრევლს, რომელშიც ვერ შედგაკათარზისი. მათ სინანულიც არ უგრძენით მოხუცებული, უმწეო დოდონას დაკარგვის გამო.

სცენა სპექტაკლიდან



თუ რეჟისორს სურდა ეჩვენებინა, რომ დისპარმონიულ გარემოში შობილი, აღზრდილი და გამოწრთობილი, ასეთივე არასრულფასოვანი თაობის განწმენდა, მისი გარდაქმნა შეუძლებელია, არც ამგვარი აქცენტრება იგრძნობა სპექტაკლში, ამიტომ შედეგიც შესაბამისად ალოგიკურია.

ვ. სიხარულიძის დრამატურგიულ აზროვნებაში უხვად მოიპოვება მასალა აბსურდული, ინტელექტუალური, პოლიტიკური, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური თეატრისათვის. განზოგადებული სცენური ტრანსფორმაციისათვის. მიუხედავად ამისა, მიმაჩნია, რომ დრამატურგიული პერსონაჟების კატეგორიული გარდაქმნა კონკრეტული პიროვნებების პოლიტიკურ ნიღბებად საფუძველშივე მცდარია. ანალოგიებით გატაცებული რეჟისორის აზროვნება კი სპექტაკლში იმდენადაა კონცენტრირებული დიმიტრის, ალექოსა და ბესარიონის სახეებზე, რომ წარმოდგენაში ხელოვნურად იქნა ამოგდებული პიესაში არსებული ირინასა და მაგდას ორი საინტერესო დიალოგი, საიდანაც ვგებულობდით, რომ ბესარიონის დაუინებელი, აგრესიული ლტოლვა ირინასადმი, ამ „შალიფად ჩაცმული, ახალგაზრდა, ლამაზი ქალიშვილისადმი“, სრულიადაც არ არის შემთხვევითი. ირინას ინტელიგენტური სიმშვიდის ნიღბიდან მოჩანს ბესარიონის ველური გზნებით მოხიბლული შეყვარებული, რომელიც შინაგანად მთელი არსებით მიელტვის ბესარიონთან ფიზიკურ სიახლოვეს. აქედან გამომდინარე გასაგები ხდება „სიყვარულით“ აღმოდებული ქალის ტლანქ პარტნიორთან შეგუება — განმარტოების ცდა, მისი ჩაცმულობის უჩვეულო იერი, რაც პატივმოყვარე, კეკლუცი ირინას გამიზნული მახეა და დაუფარავად აშიშვლებს მის სულს. გონიერი ქალის ინტუიტიური ალლოთი კი იგი

გრძნობს იმასაც, რომ ბესარიონი მისთვის შეუფერებელი, წამიერი მარტონორია. გონებისა და გრძნობის ამ მწვავე, შეუსაბამო კიდობანში გუნული ცეცხლოვანი შეყვარებულის გამახვილებული სმენა, ტანჯვით ისმენს კლარასა და ბესარიონის ვნებიან დიალოგს, რაც სრულიადაც შეუსმენელი რჩება მაგდასათვის. ასევე შეუცნობელია ირინისათვის ალექოს ხმა, როდესაც იგი მარტოსახლის ბინადარისაგან განდევნილი, თავისკენ მიუხმობს გულის სწორს.

აღნიშნულ სცენებში დრამატურგს შემოაქვს ქვეცნობიერი მიკროდიალოგის საინტერესო ხერხი, ცნობიერი მხოლოდ შეყვარებულისათვის. წარმოდგენაში მაგდასა და ირინას დიალოგების თვითნებური ურყოფის შედეგად კი, ბუნებრივია, შეიქმნა საშიშროება სცენაზე ე.წ. ზედმეტი პერსონაჟის არსებობისათვის. რუსთაველელთა დადგმიდან გამომდინარე, გაურკვეველია ირინას (მსახიობი მ. სალარაძე) „ექსტრავაგანტური“ ჩაცმულობის მიზეზი, ვიზიტი დაცარიელებულ ბინაში ბესარიონთან ერთად, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს დრამატურგის მიერ ირინა იმისთვისაა პიესაში შემოყვანილი, რომ გაშმაგებულმა ბესარიონმა, ხორციელი ვნებების ქოზლვაეებისას, მასზე გადაიტანოს იერიში.

ფიქრობ, პრინციპი „მსგავსი მსგავსს ეძებს“. შთაბეჭდავდაა განზოგადებული დრამატურგიულ ტექსტში, ხოლო მისი გამოძახილი სქემატურად იგრძნობა სპექტაკლში.

მარტოსულობის მწვავე, გაუცნობიერებელი სევდა სწვავს „გარეთნის მარტოსახლის“ თითოეულ პერსონაჟს. ტანჯვით ცდილობენ ისინი თვითგამორკვევას და თვითდამკვიდრებას ნისლით დაფარულ, ნგრევად, უსაყრდენო სამყაროში.

დარღვეული და გადაჭიმულია ქართული ოჯახი, ზნეობა, მორალე, სა-

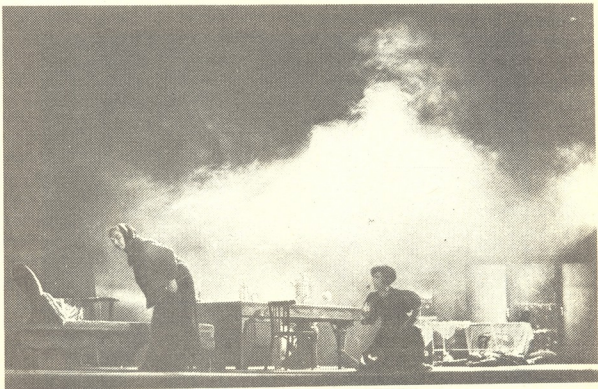
კეთარ, მღვრიე სულში ჩაძირულან, გაუცხოებულან და ერთმანეთისთვის მძიმე, გაურკვეველ ტვირთად ქცეულან ცოლ-ქმარი ანა და ალექო. უკვალოდ გამქრალა, ჩაფერფლილა მათი ოდესლაც მგზნებარე, პოეტური სიყვარული.

ფიქრობ. დ. ხარშილაძის სცენური გმირი ანა პიესასთან ყველაზე მიაბლოებული სახეა სპექტაკლში. სცენაზე მსახიობის შემოსვლისთანავე ნათელი ზდება თეთრსამოსიანი, ფარვანასავით მოფარფატე, ექსცენტრიკული ქმრისაგან გაბეზრებული ქალის შინაგანი განწყობილება. დანარჩენი პერსონაჟების მსგავსად, ანაც პასიურია, მაგრამ ყველაზე საშინელი და დამორგუნველი მისთვის მოსალოდნელი უბედურება, ან ფიზიკური სიკვდილი კი არა, მოწყენილობაა. ერთფეროვანი ცხოვრებით განაწამები, დაღლილი ქალი, ინერციითა მიჰყვება ცხოვრების დინებას, ყველა ხერხს მიმართავს, რათა ზელოვნურად მაინც შეავსოს დაცარიელებული, უმიზნო ყოფა. გაექცეს მტანჯველ, დუხჭირ სინამდვილეს.

ფიზიკურად სუსტი, სულიერი კრიზისით გვემული ანა, გაუცხოებულად, მაგრამ მთელი არსებითაა შევსებული თვითგადარჩენისათვის, შინაგანი წონასწორობის თუნდაც წამიერი აღდგენისათვის. ამიტომაც მიიღტვის იგი ვეფხვების მომთვინიერებლისკენ, ე. წ. „ძლიერი მამაკაცისკენ“.

ძლიერი ადამიანის შეგრძნება, მასთან სიახლოვე, საყრდენით ესაჭიროება ანა — დ. ხარშილაძეს და ისიც ცდილობს, რაც შეიძლება მკიდროდ მიეახლოს ლუკას (მსახიობი — ლ. გაფრინდაშვილი), პირველი შეხებისთანავე კი რწმუნდება მოსალოდნელ ექვში (ლუკასადმი ირონიულ დამოკიდებულებას მსახიობი ხაზგასმით გამოჰყოფს), რომ სასურველი კაცის ნაცვლად, მისი მოარშიყე პარტნიორიც ისეთივე დაშლილი, უპიროვნო, უსუსური სუბიექტია, როგორც თავად. ამიტომაც ანას ვნებები ლუკასადმი ხელოვნურია, ისტერიული სიძულვილითა და ირონიით აღსავსე. საკუთარ მოუთოკავ, ქალურ ინსტინქტებთან წამიერი, ექსცენტრული გაბრძოლების ქაშს, იგი დაძაბული ცნობის-

სცენა სპექტაკლიდან



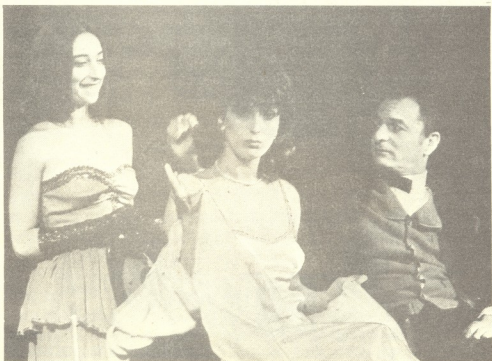
მოყვარეობით ზვერავს სცენის სიღრმეში ირინასა და მაგდასთან ურცხვად მოკურკურე ქმარს, გესლიანი სიტყვებით ჩხვლეტს მეტოქეებს და თავმოყვარეობაშელახული, მორჩილად აპყვება მოწყენილობის, მარტოსულობის განმუხტვისათვის გამიზნულ აქციას.

პიესიდან გამომდინარე განსაკუთრებული სიმწვავით შეიგრძნობა ცოლქმარს შორის მიმდინარე ფარული ომი ძალაუფლებისათვის, თვითდამკვიდრებისათვის. ანასათვის ლუკაცისეთივე საფარია, როგორც მაგდა — ალექოსათვის, რომლის მიღმაც დგას თანამებრძოლისადმი მიმართული გაცნობიერებული ბოროტი შური მოპირდაპირის კომუნიკაბელობის, მისი თვითშემეცნების წინააღმდეგ.

გაუცხოებული და გაორებული ანასაგან განსხვავებით, მაგდა ალექოსათვის სინორჩის, გულწრფელობის, სვეტაკი გრძნობების, სინაზისა და სიყვარულის სიმბოლოა. მხოლოდ მაგდასთან დამოკიდებულებაში ეძლევა ალექოს მთელი თავისი პიროვნული, მამაკაცური ღირსებების პროეცირების საშუალება, ამიტომაც ხიბლავს მას მაგდასთან ურთიერთობა, მისი

ნდობით, პატივითა და კრძალვით განმსკვალული „ბავშვურად გულუბრყვილო“ მზერა, მისი ალტაცებულმახვეარული, რაც ალექოს მაგდასმისთვის გარულთან ერთად საკუთარი თავის რწმენასაც უნერგავს, ახალგაზრდა ქალისადმი მზრუნველობით ინსტინქტსაც უვითარებს და სიამაყის თბილ შეგრძნებასაც, ხოლო როგორც კი ბზარი გაუჩნდება ამ გრძნობებს და მაგდაში დისტანციურ, მის მამაკაცურ ღირსებებთან მოარშიყე, სასიყვარულო რომანტიკით მოთამაშე ქალს განსტყვერტავს, მაგდას მოულოდნელი ცბიერებით, მისი საღისტური „ექსპერიმენტი“ შემცბარი, დათრგუნული კაცი, გაოგნებული წამოიძახებს: „ჰაი, შე ვერანა, შენა!“ მოგვიანებით, ყველასაგან განდევნილი და მივიწყებული, „ხესა და სახურავს შორის გაჩახული“, ექვებით შეპყრობილი ალექოს გოდება კი მარტოსულობის შეგრძნების თავზარდამცემ აგონიაში გადაიზრდება. „ალბათ, შავი ყვავიცი კია დედაკაციზე ერთგული... შენ, მხოლოდ შენ მოგესალმები ჩემო ტანჯულო მართობავს ჩემი გულის ხვაშიადი მხოლოდ შევმა ყვავმა და ბნელმა ღამემ ვაიგოს, წაიღე, ჩემო შავო ნუგეშო.

მაგდა — ლ. ალიბეგაშვილი, ანა — დ. ხარშილაძე, ლუკა — ლ. გაფრინდაშვილი



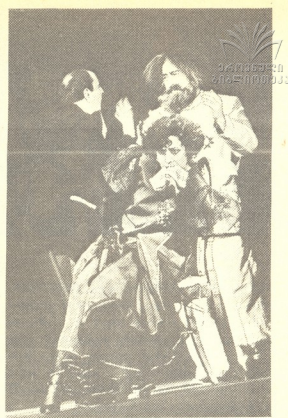
გაიტაცე ეგ მაგნიტოფონი, წაიღე და ცას აუწყე ჩემი სულის დარდი და სატკივარი“.

ალეკოს მაგდასადმი სიყვარული არ არის მდგრადი და გაწონასწორებული. იგი ცოლისაგან განდგომილი შურისმაძიებლის თავის მოტყუებისა და თვითდამშვიდების ხელოვნური ხერხია მხოლოდ.

დ. უფლისაშვილის მიერ განსხვავებული სცენური გმირი წარმოდგენაში უკიდურესად გარბებულია. მსახიობი ცდილობს წარმოაჩინოს მარტოსულის მისტიური სევდა, რომელიც ფარულად მუდამ თან სდევს მის პერსონაჟს და არასრულფასოვნების კომპლექსით დაავადებული ბელადის ექსცენტრული ნიღაბი, მისთვის დამახასიათებელი ორატორული პათოსითა და საკუთარი ტყავიდან ამოხტომის პოზიორული შემართებით. ამ ორი, ფსიქოლოგიური და პოლიტიკური სახეცვლილებების მოტივირებები კი სპექტაკლში არათანმიმდევრული, სტიქიური და ხშირად ხელოვნურია. აქედან გამომდინარე, დ. უფლისაშვილი — ალეკო, მისი ნეგატიური პერსონით, იმდენად შორდება ავტორისეული პერსონაჟის მომხიბვლელობას, რომ გაოცებას იწვევს შეყვარებული მაგდას გონებრივი სიმწირე.

სპექტაკლის საერთო კონტექსტიდან, სრულიად გაურკვეველი რჩება მაგდა — ლ. ალიბეგაშვილის ვაგანტური და უემოციო გმირის შინაგანი განწყობილება. სცენაზე ახალგაზრდა მსახიობის პლასტიკა თუ ტექსტუალური მასალის ვიბრირება ყალბია და შარბათოვანი. შეუძლებელია აგრეთვე მისი ალეკო—დ. უფლისაშვილთან ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათის განსაზღვრა.

დრამატურგისეულ ტექსტში კი მაგდა ქარაფშუტა, მაგრამ ალეკოში შეყვარებული ახალგაზრდა ქალია. იგი მოხიბლული და აღტაცებულია „წარმოსადეგი, განათლებული, ქალების გულთა მპყრობელი, გავლენიანი მამაკაცი“, განებივრებულია მისი ყურადღებით.



ლევა — ლ. ალიბეგაშვილი
ქალა — ბ. დვალისვილი
ლიმბტი — გ. თურქიაშვილი

ვფიქრობ, აღნიშნული ხაზი, რადიკალურადაა შეცვლილი სპექტაკლში. რეჟისორი და მსახიობი ცდილობენ სცენაზე წარმოგვიდგინონ ქალი-ვაშპირის ერთგვარი მოდელი. ამგვარი ხასიათის ნიუანსირებას კი მაგდა — ლ. ალიბეგაშვილი მხოლოდ ალეკოს მიერ მარტორქაზე ნადირობის თავგადასავლის თხრობისას აღწევს.

ავანსცენაზე დამუხტული, მტაცებლად გარდაქმნილი ლ. ალიბეგაშვილის მაგდა, თავისი ქალური მომხიბვლელობის ფართო დემონსტრირებით, ველური გზნებით, ცმუკვითა და თვალეზის ცბიერი, ორაზროვანი გაკვესებით ცდილობს გამოათავყვანოს დაშაქრულ სიტყვებად ჩამოღვენთილი, ვნებააშლილი და წონასწორობამორღვეული ალეკო. თანდათანობით იგი მთელი თავისი ჯადოსნური ოსტატობის მწყობრი მოხმობით ახერხებს კიდევ მიზნის მიღწევას. შემდგომ კი, სავარძელში ღრმად ჩამჯდარი, თავისი პატივყარილი, გრძნობამორეული და გაქვა-



ბესარიონი — მ. თაკაიონი
ირინა — მ. სალარაძე

ვებულები მსხვერპლის მზირალი, გამარ-
ჯვებულის მედიდური ღმილითა და
ნიშნისმოგებით ტკბება უჩვეულოდ
„ეფექტური“ სანახაობით.

სპექტაკლის მოქმედ პირთა შორის
ვხვდებით ერთ ძალზე უხერხულ სცე-
ნურ პერსონაჟს — კარლ მარქსს, პო-
ლიტიკოსის ძველებურ თეთრ მუნ-
დირში გამოხვეული მოზრდილი, ზან-
ტი ფიგურით, სამკერდე ნიშნით, მძი-
მე მოძრაობებით, გრძელი თეთრი გა-
ბურძენული წვერითა და თმით. ვფიქ-
რობ, ეჭვს არ იწვევს მსახიობ გ. თუ-
რქიაშვილის დიმიტრისეული გარეგ-
ნობის ფოტოგრაფიული სიზუსტე
მარქსიზმის ფუძემდებელთან.

კარლ მარქს-დიმიტრის წარმოდგე-
ნის დასაწყისიდანვე ვეცნობით, —
ცარიელ, სამუშაო მაგიდას ჩაბლაუქე-
ბულსა და მშვიდად მხვრინავს, მშიშა-
რა, ხარბი და უსაქმური, ამბიციური
გრძნობებით დაავადებული დიმიტრი,
მდაბიო კარიერისტის პერსონიფიცი-
რებული სახეა სპექტაკლში.

შიშისაგან აძაგაგებული, მხოლოდ
პირადი კეთილდღეობისა და უსაფრ-
თხოების მოსურნე, ურცხვად იჯავშ-
ნება ავადმყოფი, მოაზროვნე კაცის
დელიკატური ნიღბით. „საერთო საქ-
მე“, „მოკალაქეობრივი ინტერესები“,
„პუმანური იდეალები“ მისთვის მოქ-
ნილი, ბასრი სავაჭრო თემები, რომ-
ლებითაც შეუძლია მოხერხებულად

ალარულოს თავისი მიზანსწრაფული,
მოძალადეობრივი პოლიტიკა.

როგორ შევაფასოთ ადამიანი? შე-
ვაფასოთ მკაცრად, მისი ცხოვრებისე-
ული წესის მიხედვით, თუ ვიყოთ ლო-
იალური და ანგარიში გავუწიოთ.
ვენდოთ მის სურვილებს, მიზნებს,
განკითხვის ჟამს გამყლავნებულ სინა-
ნულს, თითქოს მეორედ მოსვლის შე-
მთხვევაში რადიკალურად შეიცვლიდა
ცხოვრების წესს, გააკეთებდა განსხვა-
ვებულ არჩევანს?

ამ მარადიულ, ფილოსოფიურ კით-
ხვას დრამატურგი შთამბეჭდვად წა-
რმოსახავს პიესაში გარდაცვლილი
დიმიტრისეული სულისა და სხეულის
ურთიერთდაპირისპირების საფუძველ-
ზე.

დიმიტრის ხმა — ასე უწოდებს აე-
ტორი დიმიტრისეული სულის ემანა-
ციას, რომელიც მძფრ პოლემიკას მა-
რთავს ცოდვთა მონანიების მოსურ-
ნე სხეულთან.

დრამატურგისეული ტექსტიდან ირ-
კვევა, რომ ადამიანის სულისეული
პოზიცია გაცილებით მყარი და უკომ-
პრომისოა, ვიდრე მისი მარად ტანჯუ-
ლი, უზენაესის მკაცრი განკითხვის მო-
შიშარი სხეული.

სული ესწრაფის ისეთი დარჩეს ადა-
მიანების ცნობიერებაში, როგორც ის
რეალურად განიბნა და დამკვიდრდა
მისი პიროვნებისეული ზემოქმედების
ძალიდან გამომდინარე, გვემული სხე-
ული კი ცდილობს მისი ცხოვრების
ადრეულ, ჭერ კიდევ გაუცნობიერე-
ბელ ეტაპზე მოფარფატე სასიკეთო
საწყისს მიაპყროს იმედიაანი მზერა,

და მაინც, იქნებ შეძლებდა ადამი-
ანი საკუთარი ცხოვრებისეული პოზი-
ციის შეცვლას? ამ იმედს დრამატურ-
გი კატეგორიულად გვითრგუნავს.

„კლინიკური ძილიდან“ გამოფხიზ-
ლებული, გაშმაგებული დიმიტრი ელ-
ვისებური სისწრაფით განაგრძობს
ჩვეული ცხოვრების წესს, სულ უფ-
რო მეტი ფანატიკური ერთგულებით

ლეონეს ამერიკა

ახდენს იმ სურვილებსა და საქციე-
ლის რეალიზაციას, რაც სიცოცხლეში
ვერ მოასწრო. ამ მიზნისაკენ მიმავალ
გზაზე კი იგი შემადიწუნებელი,
დაუნდობელი და დამღუპველია. მისი
შეჩერება შეუძლებელია.

რუსთაველელთა წარმოდგენაში დი-
მიტრის სულიწველი პოზიცია გაცხა-
დებულია სკამზე ჩამომჯდარი დამახინ-
ჯებული ფიტულიდან. ამგვარ „ფეიერ-
ვერკულ სანახაობრივ სასწაულს“ კი.
ვფიქრობ, არ საჭიროებს არც სპექტა-
კლი და არც დრამატურგიული ტექს-
ტი. სრულიად ზედმეტია აგრეთვე
სხვადასხვა ზომისა თუ შეფერილობის
დედამიწის მოდელთა წყება, რომლე-
ბიც ასე მრავლად და „თვალისმომჭრე-
ლად“ განლაგებულან სასცენო ფიგურ-
ნაგზე. ალბათ რამდენიმე მათგანის
წიალიდან ამოღებული განძეულობის
დემონსტრირებითაც ნათელი გახდებო-
და რეჟისორული ჩანაფიქრი. დიდი
პოლიტიკოსის შეცდომა კოსმიურია,
რადგან მის მიერ ჩადენილი დანაშაუ-
ლი თუ ბოროტება მისი სიკვდილის
შემდგომაც დაუნდობლად აკოტრებს
სამყაროსა და კაცობრიობას.

რეჟისორ გ. სიხარულიძის მიერ
განხორციელებული სპექტაკლის სა-
ფუძველზე შეუძლებელია იმის მტკი-
ცება, რომ დრამატურგ ვ. სიხარული-
ძის ღრმა მასშტაბური აზროვნება
სრულყოფილად იქნა აღქმული და შე-
ფასებული დამდგმელი კოლექტივის
მიერ. მიუხედავად ამისა, მიმაჩნია,
რომ ქართული თეატრალური საზო-
გადოებრიობის ფართო წრისათვის
სწორედ აღნიშნული წარმოდგენის
წყალობით დაიბადა მყარი მოქალაქე-
ობრივი პოზიციის უდავოდ საინტერე-
სო და თვითმყოფადი დრამატურგი.

რამდენიმე თვეა თბილისის კინოთეატრების
ეკრანებზე წარმატებით გადის ფილმი „ერთხელ
ამერიკაში“. ეს ჩვენი ფართო მყურებლის პი-
რველი შეხვედრაა ცნობილი იტალიელი რეჟი-
სორის სერჯო ლეონეს შემოქმედებასთან. შარ-
შან მას 60 წელი შეუსრულდებოდა. მაგრამ
„სპაგეთი-ვესტერნის“ მამამთავარი ვერ მოეხ-
რო თავისი ცხოვრების ამ ღირსსახსოვარ თა-
რიდს — იგი სულ რამდენიმე თვით ადრე გარ-
დაიცვალა.

ლეონეს შემოქმედებითი გზა
კინემატოგრაფში 40-იან წლებ-
ში დაიწყო. უაილერისა და ცი-
ნემანის ასისტენტმა 1959 წელს
დამოუკიდებლად დაასრულა ფი-
ლმი „პომპეის უკანასკნელი
დღე“, ხოლო 1962 წელს —
„სოდომი და გომორა“.

ამ პერიოდისათვის სათავეა-
დასავლო ფილმის ერთ-ერთმა
ქანონმა — ვესტერნმა — განვი-
თარების რამდენიმე ეტაპი გამო-
იარა და პოპულარობის ზენიტს
მიადწია. მე-19—მე-20 საუკუნე-
ების მიჯნაზე ბელეტრისტული
ლიტერატურისა და ნახევრად
საცირკო სანახაობის ბაზაზე წარ-
მოშობილი ქანონის სანახაობ-
რიობამ და პოპულარობამ, რო-

მელიც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში დასავლეთ ამერიკის მიწების ათვისებასა და მასთან დაკავშირებულ მოვლენებს ასახავდა. წააქეზა სხვა ქვეყნების პროდიუსერები და რეჟისორები ვესტერნების გადასაღებად. მათ რიცხვს განეკუთვნება იტალიური ვესტერნის „მამად“ წოდებული სერჯო ლონეც.

ლონემ ტრიუკები ძირითადად ამერიკული ვესტერნებიდან აიღო. მაგრამ მან შესძლო (და უდავოდ მაღალ დონეზე) გამოემუშავებინა „სპაგეტი-ვესტერნის“ თავისებური ხელწერა.

1964 წელს ლონემ გადაიღო ფილმი „ერთი მუჭა დოლარებისათვის“ აკირა კუროსავას „პირადი მცველის“ მიხედვით. ეს იყო ხელახალი ეკრანიზაცია ე. წ. „რიმეიკი“. ისევე, როგორც იგივე კუროსავასეული „შვიდი სამურაის“ მიხედვით. 1960 წელს ჯონ სტარჯის მიერ გადაღებული „შესანიშნავი შვიდეული“. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში იაპონური კინოს ვესტერნზე გავლენის შესახებ გავრცელებულ აზრს თვითონ ლონეც არ ეთანხმება: „ასევე შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკულმა შავმა ფილმმა იქონია გავლენა იაპონურ კინოზე, მაგალითად, კუროსავას „იოძიმბო“ წარმოადგენს დეშილ ჰემეტის „წითელი აღის“ ინტერპრეტაციას“. ფილმს „ერთი მუჭა დოლარებისათვის“ 1965 წელს მოჰყვა „რამდენიმე ზედმეტი დოლარისათვის“, ხოლო 1966 წელს — „კარგი, ცუდი, ბოროტი“.

1984 წელს სერჯო ლონეც ფილმი „ერთხელ, ამერიკაში“ მოვლენა იყო კანის ფესტივალზე, სადაც იგი კონკურსგარეშე აჩვენეს კრუაზეტის კინოღაბაზში.

ამერიკული ტრილოგიის მი-
სამე ნაწილი, რომელსაც ცამე
ტი წლის განმავლობაში ეხდნენ
ნენ, ყველაზე სრულყოფილი და
კომპლექსური გამოდგა წინა ორ
ფილმთან — „ერთხელ დასავ-
ლეთში“ (1968 წ.) და „ერთხელ
იყო რევოლუცია“ (1971 წ.) შე-
დარებით. ფილმი წარმოადგენს
იტალიელი რეჟისორის ორი დი-
დი გატაცების — ამერიკისა და
კინოს — სინთეზის არაჩვეულებ-
რივ ილუსტრაციას. სხვაგვარად
მას შეიძლება ეწოდოს „ერთ-
ხელ, კინოში“ — იმდენადაა ერ-
თმანეთში გადახლართული ფო-
რმა და სიუჟეტი, იტალიაში გა-
მოიყა ფილმისადმი მიძღვნილი
წიგნი მარჩელო გაროფალოს
რედაქციით „ერთხელ ამერიკა-
ში“. — ფოტოგრაფიული მემუა-
რები“, რომელიც შეიცავს სამას
გვერდს და ექვსას ილუსტრა-
ციას. წიგნის შესავალში სერჯო
ლონეც შემდეგნაირად ახასია-
თებს „თავის“ ამერიკას: „...მო-
კაშკაშე და ამბიციური, ჰუმანუ-
რობით მჩქეფარე ამერიკა...
განსაკუთრებული სინათლის ზო-
ნა. ჯერ კიდევ ბოლომდე ამო-
უცნობი, სადაც ბევრი და მრავალ-
ფეროვანი საშუალებები არ-
სებობს წარმატებების მისაღწე-
ვად.“

იმ დროს, როდესაც მუსტოლი-
ნი ამერიკას ებრძოდა, ლონეც
მოზარდი იყო და ფიცქერალდს
მალულად კითხულობდა. მიუხე-
დავად თავისი გატაცებისა, იგი
არ ცდილობდა შეთვისებოდა
ამერიკას. საკუთარ თავსა და
ხიბლის ობიექტს შორის ამ არ-
სებული დისტანციით მას თით-
ქოს თავისი შეხედულებების
სიმძლავრისა და სიცხადის და-
ცვა სურდა.

ფილმიდან ფილმამდე ლეონე თავის, სრულიად განცალკევებულად მიმავალ გზას მიიკვლევს კინოს ისტორიაში. იგი დასკინის დადგენილ ნორმებს და ორ-აზროვან შტამპებს; გააჩნია მარადიული ლეგენდებისა და ხასიათის შტრიხების ფლობის და დამუშავების არაჩვეულებრივი უნარი. მის მიერ ეკრანზე წარმოდგენილი პერსონაჟი უსაზღვრო გრძნობით, ხანდახან ირონიითაც არის გაქლენილი.

„ცამეტი წელი გავიდა იდეის ჩასახვიდან ფილმის ეკრანებზე გამოსვლამდე, გზადაგზა ბევრი წინააღმდეგობა მხედებოდა და განმუხტვისათვის იძულებული ვიყავი სხვადასხვა ზომებისათვის მიმემართა. ერთხანს დავაპირე გამმბდარიყავი ტიპიური პოლივუდელი პროდიუსერი, როგორც სელზნიკი იყო, რაც იმას ნიშნავდა, რომ წარმატება-წარუმატებლობის მთელი რისკი საკუთარ თავზე უნდა ამელო. მაგრამ მივხვდი, რომ მუშაობის ამგვარი ფორმა მიუღებელია იტალიისათვის. დღესდღეობით ვაცნობიერებ, რომ ლოდინის ეს ცამეტი წელი ნაყოფიერი გამოდგა ფილმისათვის. 1971 წელსვე რომ გადამელო, იგი მხოლოდ ერთ-ერთ მორიგ ფილმად ჩაიწერებოდა ჩემს ფილმოგრაფიაში. გასულმა დრომ კი გაამდიდრა ჩემი გამოცდილებით, ახალი იდეებით, იმედითა და ზოგჯერ რწმენის დაკარგვითაც... „ერთხელ ამერიკაში“ უფრო მეტია. ვიდრე ჩემს მიერ გადაღებული ფილმი, იგი „ჩემი“ ფილმია.“

„უნდა აღვნიშნო, რომ ისეთი არაჩვეულებრივი პარტიზორის პოვნა, როგორც დე ნიროა, სწორედ რომ ბედნიერი შემთხვევაა. გარდა იმისა, რომ იგი დიდი ტალანტის მქონე მსახიობია,

ბოი, ბობი ზედგამოჭრილი ნუდლსია. თავიდან იგი ყოყმანობდა მაქსისა და ნუდლსის როლების არჩევაში, ორივე ხიბლავდა. საბოლოოდ, როდესაც არჩევანი მაინც ნუდლსზე შეჩერდა, მან მთხოვა ორივე — ახალგაზრდისა და ხანშიშესულის — როლის შესრულება. პირველად გადავიღეთ ნუდლსის ახალგაზრდობის ეპიზოდები, შემდეგ ბობის გარეშე — ბავშვობისა, რასაც ორთვენახევარი და-



ფილმის გადაღებისას

სჭირდა და როდესაც მე კვლავ შევხვდი ბობს ფილმის დარჩენილი ნაწილების გადასაღებად, იგი სამოცი წლის ხნიერ მამაკაცად წარმომიდგა: ლაპარაკობდა სამოცი წლის მამაკაცისად, ამცივებდა, როგორც სამოცი წლის მამაკაცი, ადრე იძინებდა, როგორც... ეს ფანტასტიკური იყო! დე ნიროს გააჩნია არაჩვეულებრივი უნარი მთლიანად „შეძვრეს“ პერსონაჟის ტყავში“.

ყველაზე ზუსტად მის შესახებ მარლონ ბრანდომ თქვა: „ცოცხალ მსახიობთა შორის უდიდესი დე ნიროა. საბედნიეროდ ეს მან არ იცის“. ცხოვრებაში ბობი ცოტა ნერვულია.

გადაღებებზე ალელვების დასა-
ფარავად, თითქოს რაღაც რთუ-
ლი სიტუაციიდან გამოდისო.
კინოკამერისაკენ ყოველთვის
ზურგით ღებობდა. მე ვეუბნე-
ბოდი: „— არა, ბობ, ცოტათი
მობრუნდი“, ის კი თითქოს თავს
იმარფლებდა: „შენ ასე ფიქრობ?
მაგრამ მე ხომ ასე უკეთესად
ვჯდები როლში?!“ „ეშმაკმა და-
ლანჯროს! შესაძლებელია, მაგ-
რამ ხომ არ შეიძლება მთელი
ფილმის ისე გადაღება, რომ შე-

თაც არაჩვეულებრივად აისახა
დროის დაუნდობლობა და ფს-
ტალური დეკადანსი. გამავრცელებელთა
გზუფს კი ეყო თავხედობა, რათა
კინოსურათი დაემონტაჟებინა
ისტორიული ქრონოლოგიით და
ამ სახით წარედგინა ამერიკელი
მაცურებლისათვის. რა თქმა
უნდა, ლეონეს თავისი ორიგი-
ნალი, ასე ვთქვათ, საიმედოდ
გადაჩენილი ჰქონდა და არა-
ვითარი სურვილი არ გასჩენია



ფილმის გადაღებისას

ნი ზურგის მეტს ვერაფერს ვხე-
დავდეთ?!“. იგი თითქოს ქვე-
ცნობიერად გრძნობდა, რომ რაც
უფრო ნაკლებად გამოჩნდებოდა
ეკრანზე, მით უფრო ძლიერდე-
ბოდა მისი არსებობის შეგრძნე-
ბა“.

ფილმი ამერიკის კინოღარბა-
ზებში ჩვენებისას ჩავარდა. საქ-
მე იმაში იყო, რომ ლეონემ და-
არღვია სცენარის ჩვეული ქრო-
ნოლოგიური წყობა, ეპიზოდები
რიკოშეტით გადადის ერთი ეპო-
ქიდან მეორეზე, რის მეოხებით

ამგვარად განადგურებული ვერ-
სიის ნახვისა.

რაც შეეხება თვითონ რეჟი-
სორულ მონტაჟს: „მონტაჟის
დროს ამოვიღე ფირის ორმოც-
დახუთი წუთი. რა თქმა უნდა,
ჩემი ნებით, და ეს სულაც არ
უკავშირდება იმ პრობლემებს,
რომლებიც წამოიჭრა ასლის გა-
დამღებ ჯგუფთან დაკავშირებით.
ამოჭრილ ფირებზე შესახიზნავი
ეპიზოდები იყო გადაღებული,
რაც ძალზე მენანება. მაგრამ

რომ დამეტოვებინა, ჩემი აზრით, ფილმი ზედმეტად გაშიფრული იქნებოდა. იგი დაკარგავდა იმ ჰერმეტიზმს, რაც საბოლოო ვარიანტშია. დამონტაჟებულ ნაწილებს შორის იყო „კლეოპატრას თვითმკვლელობა“ და ჯდებოდა იმ ეპიზოდში, როდესაც ნუღლსი კეროლის (თიუზდი უელდი) სანახავად თავშესაფარში მიდის. ოთახში ორნი არიან და სანამ კეროლი უამბობს თავშესაფარზე, მაქსზე, ნუღლსი ფანჯრიდან წვიმიან გარემოს გაპყურებს. ფანჯრის მიღმა ჩნდება დებორა (ელიზაბეტ მაკგოვერნი) ფერმკრთალი სახით, რომელიც თეატრში „კლეოპატრას თვითმკვლელობის“ სცენას თამაშობს.

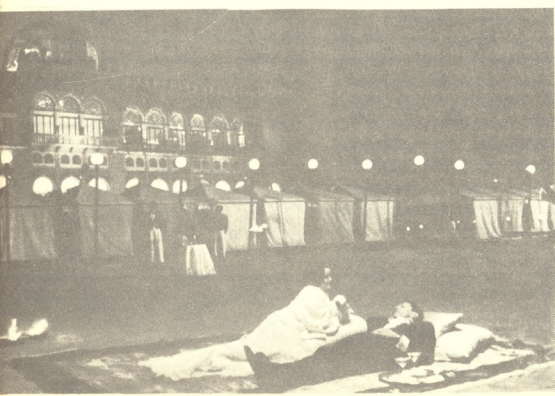
მონტაჟი ჩემთვის ფილმის კეშმარიტი ხელწერაა და იგი ბევრ დროს მართმევს. გადაღებებისას ყოველთვის ვტოვებ სამ ვარიანტს ეპიზოდების გადასაბმელად, რათა დანაკარგი იმ დროს აზრისა, რომლის გამოთქ-

მაც მინდა, აბსოლუტურ მინიმუმამდე შემცირდეს“.

„გადაღებების დამთავრების შემდეგ ძალზე გადაღლილი და შინაგანად დატკბილი ვარ ხოლმე. ყოველგვარი სამომავლო იდეების ჭარბეშე. ჩემი აზრით, ეს ალბათ პატიოსანი მიდგომაა პერსპექტივისადმი. მიკვირს, როდესაც რეჟისორები ერთი მეორის მიყოლებით იღებენ ფილმებს და ზშირად ჯიუტად იმეორებენ იგივეს (თანაც ცუდად), რაც ათი წლის წინ საკმაოდ კარგად გადაიღეს. ალბათ ამიტომაც, „ამერიკის“ შემდეგ გადაწყვიტე ჩემი მომავალი ფილმის გადაღება რუსეთში. უნდა მოვშორდე ამერიკას და უარყო ცდუნება განმეორებისა.

რაც შეეხება „ლენინგრადის“ პროექტს, აღმინისტრაციული თვალსაზრისით ყველაფერი წესრიგშია. რუსები თანახმანი არიან გადაღებაზე, მაგრამ ეს თანხმობა ოფიციალურ ხელშეკრულებაზე ხელის მოწერის გარეშე

კადრი ფილმიდან „ერთსელ ამერიკაში“





კადრი ფილმიდან „ერთხელ ამერიკაში“

არაფერს ნიშნავს. ადვოკატები სწავლობენ პარაგრაფებს, უნდა გადაწყდეს იქნება თუ არა ყოველივე ჩემს განკარგულებაში, რაც გადაღებისათვის დამჭირდება. მხოლოდ ზოგიერთ გავლენიან პოლიტიკურ მოღვაწეს შეუძლია მომცეს ამის სრული გარანტია, ეს ისეთი გრანდიოზული პროექტია, რომ მხოლოდ კინოწარმოებას არ ძალუძს დახკმაცოფილოს მის განხორციელებასთან დაკავშირებული მოთხოვნები. აქ სახელმწიფო ხელისუფლების ორგანოები უნდა ჩაერიოს.

ჩემი დაინტერესება ლენინგრადის ბლოკადით განპირობებულია, ჯერ იმიტომ, რომ დასავლეთის საზოგადოებას ლენინგრადი სტალინგრადში ეშლება და ვეცდები ნათელი მოვფინო ამ

საკითხს. მეორეც, რაც მთავარია. — ესაა კოლექტიური გმობა ხალხისა, რომელიც მშობლიური განმავლობაში იბრძოდა, რათა მშობლიურ ქალაქში არ შემოეშვა გერმანელი ოკუპანტები და რისთვისაც ნახევარი მოსახლეობა გაიყლიტა. ჩემი აზრით, ეს მომენტი შეიცავს საკმაოდ ძლიერ დრამატულ მამოძრავებელ ძალას ეკრანზე ასახვისათვის. ეს იქნება ამერიკელი რეპორტიორისა და რუსი ქალიშვილის სიყვარულის ამბავი ალყაშემორტყმული ლენინგრადის ჯოჯოხეთში.

მთავარ როლებში, ჩემი ვარაუდით, რობერტ დე ნირო და მარუსია დეტმერსი იქნებიან, და არავითარ შემთხვევაში მერილ სტრიბი, როგორც უკვე ლაპარაკობენ კიდევ. მსახიობის ეს ტიპი მე არ გამომაღდება. ვნახოთ, შეიძლება საბჭოთა მსახიობებთან თანამშრომლობაც ვცადო, შეიძლება არაპროფესიონალიც ავიყვანო. რაც მთავარია, ფილმს ბოლომდე მე „ვუპატრონებ“. საქმე მექნება პირდაპირ საბჭოთა მთავრობასთან, რათა ისეთივე გაუგებრობა არ მოხდეს, როგორც „ამერიკასთან“ დაკავშირებით ვიწვნიე. დღესდღეობით ვიდეოკასეტებისა და კაბელური ტელევიზიის მეშვეობით ამერიკელი მაყურებელი ჩემი ფილმის კვშმარტ ვერსიას გაეცნო და ის ფაქტი, რომ ფილმი კულტად გადაიქცა, აბსოლუტურად მამშვიდებს კინოთეატრებში მისი ჩავარდნის შემდეგ“.

ფრანგული მასალების მიხედვით
მოამზადა მ. ბაჰრაძემ.

„ბედი-მღევარი“

მანანა ტურიაშვილი

კომე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში კიდევ ერთხელ დაიდგა მიხეილ ჭავჭავაძის პროზა — მისი ერთ-ერთი საუკეთესო მოთხრობა „ლამბალო და ყაშა“ (ინსცენირების ავტორი თამაზ გოდერძიშვილი). რეჟისორი კვლავ თემურ ჩხეიძეა, რომლის სახელიც ამ ბოლო წლებში ასე მჭიდროდ დაუკავშირდა სწორედ მ. ჭავჭავაძის შემოქმედებას. ქართული კლასიკური პროზისა და თანამედროვე რეჟისორული აზროვნების ამ ურთიერთშედევამ მართლაც ჩინებული ნაყოფი გამოიღო. ამის შემდეგ ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ რეჟისორის ყოველი მიახლოება მ. ჭავჭავაძის სამყაროსთან ბოლომდე გააზრებულია მის მიერ და პრინციპული მნიშვნელობის მატარებელი უნდა იყოს. ამ აზრითა და წინასწარი განწყობით მიდიხარ სპექტაკლზე, რომელსაც „ბედი-მღევარი“ უწოდეს ავტორებმა და ახალი სახელწოდება თითქოს ამთავითვე ადასტურებს ჩვენს მოლოდინს.

სცენა შავ-თეთრად შეღებილი კედლებითაა შემოსაზღვრული (მხატვარი თემურ ნინუა), აქა-იქ უწყისიგოდაა გაბნეული სკამები, ხეობრის ეტლი, სხვადასხვა ნივთი; სცენის მარცხენა მხარეს აღმართული კიბე დახშულ კედელს ებჯინება — წინ არც გასასვლელია და თვით კიბეც კარგავს თავის პირდაპირ ფუნქციას, გამოუსავალი. ჩარაზული სამყაროს სიმბოლოდ

წარმოგვიდგება. სცენის მარჯვენა მხარე უზარმაზარი ნაცრისფერი ლურსმნებით არის მოჭედილი (ეს ჭებირივით აღმართული ლურსმნები დასავლეთ-გერმანელი მხატვრის იუკერის ნამუშევრებს მახსენებს). სცენის გადამკვეთ მესამე კედელზე აბსტრაქტული გეომეტრიული ხაზებია გამოსახული, ჩახეული ნიშიდან ნახევარსფერო იმზირება. რა არის ეს: დედამიწის მოდელი თუ ისე, ორიგინალობისათვის და თავსატეხად გამოკიდებული დეტალი?! საერთოდ, თავსატეხები უხვადაა დეკორაციაში. ეს რებუსები ხშირად უმიზნოდ ტვირთავს სცენას, ქაოტურობის შეგრძნებას კიდევ უფრო ამძაფრებს და ღლის მაყურებელს. ცხადია, მხატვარს ნებისმიერი, ყველაზე ავანგარდული დეკორატიული გადაწყვეტის უფლება აქვს — მოუმეტეს თუ რეჟისორს დასაშვებად მიაჩნია ამგვარი გადაწყვეტა, მაგრამ მისი ნამუშევარი თანხმობაში უნდა იყოს სპექტაკლის სტილისტიკასთან, მის სხვადასხვა კომპონენტთან ბუნებრივ კავშირს უნდა ამყარებდეს. სპექტაკლში კი შეინიშნება ერთგვარი უპრინციპო ეკლექტიზმი, ხშირად უფუნქციო დეტალების სიკვარბე, ან პირიქით — ზოგიერთი ატრიბუტის ზედმეტად ინტენსიური გამოყენება. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს, შესაძლოა, გამართლებულიც იყოს. მაგალითად: მარჯვენა კედელზე სამიზნეები კილია, იქვე სამიზნედ ამოდებული ადამიანის ფიგურის კონტურია —



„ბედი-მღევარი“

ეკიმი — თ. კილაძე, გიორგი
მინდიაშვილი — ვ. გელაშვილი

როგორც ტირში. ეს ნიშანი შემდგომ
საკმაოდ აქტიურად გათამაშდება სპე-
ქტაკლში. მისი მსვლელობისას ამ ნი-
შან-კონტურებში სხვადასხვა პერსო-
ნაჟები გაივლებენ ხოლმე. ეს ადამი-
ანი-სამიზნე შეიძლება ჯებირის ფუნ-
ქციასაც ასრულებდეს, რომლის მიღმე
თავშეყრილი ხალხი — ადგილობრივი
მუსულმანური მოსახლეობა — თვალ-
ყურს ადევნებს თავიანთი თანამომძის.
შვილისა თუ მამის დასჯა-გაროზზვის
სცენას, და ამავე დროს ეს ხალხი უკვე
მიზანშია ამოღებული. ამ ჯებირის მი-
ღმა მიზანში ამოღებულნი აღმოჩნ-
დებიან სპექტაკლის მთავარი გმირი —
ქართველი ეკიმი (თ. კილაძე) (ეს მი-
ზანსცენა განსაკუთრებულ მნიშვნე-
ლობას იძენს ეპისკოპოს პავლესთან
შეხვედრის სცენაში, როდესაც ამ აუ-
დიენციის მანძილზე ეკიმი რამდენ-
ჯერმე ხდება ეპისკოპოსის იერიშის
ობიექტი) და გიორგი მინდიაშვილი
(ვ. გელაშვილი) — ყაშას მიერ პრო-
ვოცირებულ უაზრო შეტაკებაში და-
ლუპული ქართველი ოფიცერი. გიორ-
გის სახეს საერთოდაც ატყვიან ტრა-
გიკულობის, ფატალური გარდუვა-
ლობის დაღი; შეიძლება ითქვას, რომ
მასში ყველაზე მძაფრად ვლინდება
ბედისწერის, ბედი-მღევარის მოტივი,
ამასთან, მსახიობს მოაქვს (თუმც კი
მის გმირს მხოლოდ ერთი პატარა
ეპიზოდი აქვს დათმობილი) ნაწარმო-

ეპის ერთ-ერთი უმთავრესი გზარი:
მტრის სასახელოდ ნაღვაწი კაცისა თუ
ერის ტრაგიკული გაორება, განსჯის
საგან გაუცხოება; მტრის ომში დაღ-
ვრილი სისხლისა და გამოჩენილი ვაე-
კაცობის უმიზნობა. ამიტომ გიორგის
გამოჩენა ამ კონტურებში ზოგადი სიმ-
ბოლოს სახეს იძენს.

რეჟისორი საკმაოდ თავისუფლად
იყენებს ამ სამიზნეს. არ ზღუდავს მის
მნიშვნელობას გარკვეული რიგის კონ-
კრეტული ფუნქციით; ერთ შემთხვე-
ვაში, როდესაც ამ კონტურში სანთლით
ხელში დგას გიორგი — მაყურებელი
ხვდება, რომ ეს დალუპული გმირის
ლანდია, მისი განსულიერების მისტე-
რია; შემდეგ ეკიმი ამ კონტურს წი-
თელი შიგთავსით ამოხურავს — თი-
თქოს კუბოს დახურავს — და ეს
ეესტი სისხლიანი, ცოდვილი, უმიზნო
სიკვდილის ნიშნად აღიქმება.

სცენის მარჯვენა კედელში ძველი
თვითმფრინავების მოდელებია გაჩრი-
ლი, თითქოს ფრენის დროს შეჯახე-
ბიან კედელს და გაქვდილან თავიანთი
წაწვეტებული ცხვირებით; მარცხენა
კედელზე კი უხსოვარი დროის მპყრო-
ბელის — ალექსანდრე მაკედონელის
ომების სამახსოვროდ შემორჩენილი
ასოები იკითხება — „ააა-აა“. მხატ-
ვარს თითქოს დროთა განფენა სურდა
ამ სივრცეში, მიმდინარე ამბავი აწმ-
ყოსა და მომავალს შორის მოქცეულა
და სპექტაკლი ამ დროთა ტრიალის
ერთი პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი
მონაკვეთია.

წარმოდგენა უჩვეულო, უმელო-
დო ქაოტური მუსიკით იწყება. სცე-
ნის ფიცარნაგზე მილურსმულები არ-
იან სპექტაკლის პერსონაჟები — უმო-
ძრაონი. იმავე პოზებში გაყინულნი,
როგორადაც დატოვა ისინი ისტორი-
ამ გარკვეულ მომენტში, ამ იდუმალ
მისტიურ სამყაროში აღმოსავლური
მუსიკის ჰანგები იჭრება და აღმოსავლუ-
რადვე ჩაცმული მოცეკვავე ქალი შე-
მოდის. მისი სხეულის ნახ. მგრძნო-
ბელ რხევას თითქოს მაგიური ძალა
გააჩნია და იგი გრძნეული ჯადოქა-
რით (ზღაპრულ სიუჟეტებზე შექ-

მნილი საბავშვო ფილმებიდან) აცოცხლებს სპექტაკლის პერსონაჟებს. მოცეკვავეთა ღუეტი (მაკა მახარაძე, ელენე გუნცაძე) კიდევ ორჯერ ჩნდება სპექტაკლში: მეორედ ორი გველის სახით, რომლებიც გესლავენ ყაშა ლაზარეს — ეს საკმაოდ ვრცელი პლასტიური ინტერმედიას; დაბოლოს ერთ-ერთი მათგანი ბედი-მღევარის სიმბოლურ გამოსახულებად წარმოგვიდგება. ამდენად ეს სახე-სიმბოლო საკმაოდ ნათელია და თითქოს ფუნქციურიც, ამასთან, იგი ვითარდება, არ არის სტატიური. მიუხედავად ამისა, ფინალში უკვე ცხადი ხდება, რომ თავად ამ სახის შემოყვანა გაუმართლებელია სპექტაკლის საერთო სტილისტიკიდან გამომდინარე, ამოვარდნილია მისი კონტექსტიდან. ყაშას დაგესვლის სცენაში საერთოდ გაუგებარია, რა საჭირო იყო ამ პირობით გარემოში ასეთი, თითქმის ნატურალისტური ხერხის გამოყენება: თითქოს მოქმედებდა მხოლოდ სიუჟეტური ხაზიდან გამომდინარე პირობა — ნაწარმოების მიხედვით ყაშა დაგესლილი უნდა ყოფილიყო და, აი, გამოსაეალიც მოინახა.

მოქმედების განვითარებასთან ერთად თანდათანობით გრძნობ, რომ დეკორაცია ხელს გიშლის წარმოდგენის აღქმაში, ზედმეტად ბუტაფორულია და არ ცოცხლდება სპექტაკლში, თითქოს სცენაზე გამოტანილი ნივთებიც და პერსონაჟთა კოსტიუმებიც უცხოა სათთვის, შეუთავსებელი. სპექტაკლის კარგე სხვა პერსონაჟებისთვისაა შექმნილი და არა მიხეილ ჭავჭავიჭვილის ნაწარმოების გამართვის. ამდენად მაყურებელს თანდათანობით რამდენიმე სახის ტვირთი აწვება და ეს, ბუნებრივია, სულ უფრო უშლის ხელს სპექტაკლის ერთიანობაში აღქმას.

ქართული ექიმისა და ითიმად უდლოულეს (მარლენ ეგუტია) შეხვედრას არსებითად ინფორმაციული ხასიათი აქვს: ჩვენ ვიგებთ, რომ რუსეთის მიერ დაპყრობილი ყველა ქვეყანა ერთი და იგივე პრობლემის წინაშე დგას — „ურუსები ჩვენს შინაურ საქმეებში ისე ერევიან, რომ ანგარიშს აღარ



ექიმი — თ. კლაძე,
ლაშბალო — ზ. სტურუა

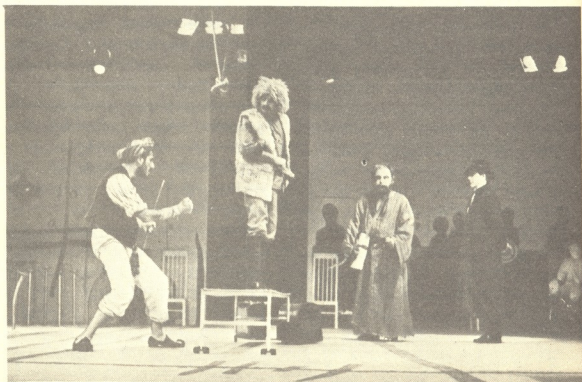
გვიწვიენ“, „ისე მიყავთ საქმე, თითქოს მოსკოვში არიან, თითქოს შაჰინ-შაჰი „ცარის“ ჩინოვნიკი ყოფილიყოს. ვილუპებით... სპარსეთის ლომი დაბერდა... ურუსი და ენგლიზი საბოლოოდ გაიყოფენ ირანს“. ეს ეპიზოდი საკმაოდ გრძელია სცენური დროის თვალსაზრისით, ამასთან ცალმხრივი და პირდაპირი, მსახიობი მხოლოდ აზრების გამოთქმის, ინფორმაციის მოწოდების საშუალებაა, ამდენად სპექტაკლში თავიდანვე წყდება ის ემოციური მაკავშირებელი, რომელიც თემურ ჩხეიძის სპექტაკლების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და მომგებიანი თვისება გახლდათ. ამ ეპიზოდში კი ეს გზა თითქოს თავად რეჟისორის მიერაა მოკვეთილი, მთელ ადგილს იკავებს სიტყვები. სიტყვები... რომელთა წაკითხვა თვით თხზულებაშიც შეძლებოდა და ერთადერთი მიზანია, გვაჩვენოს — როგორ დააახლოვა საერთო კირმა ისტორიული მტრები, ამ კეთილგანწყობის თავისებურება უფრო კონკრეტდება ექიმისა და ლაშბალოს შეხვედრის სცენაში.

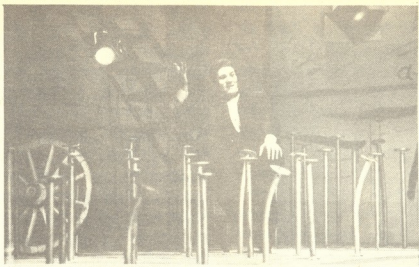
ლაშბალოს როლის შემსრულებელი ზურაბ სტურუა უკვე იმ ინდივიდუალური ნიშნებით შემოდის, რომლებიც ასე აკლდა წინა ეპიზოდს. იგი ემოციურია, შინაგანად სავსე, გულუბრყვილო; ოდნავ სასაცილო და გულლია, უბრალო კაცის სახეს ქმნის, მაგრამ განსხვავებული სცენური სიტუაციების სიუჟეტის მიუხედავად, ლაშბალოს

სახეს მსახიობი მხოლოდ რამდენიმე ძირითადი ხერხით გამოკვეთავს, მთელ რიგ სცენებში მკვეთრად ამძაფრებს ერთ რომელიმე ხაზს, ფერს და არც ცვლის ერთხელ აღებულ იმპულსს. თუ სხვა პერსონაჟებს სათქმელის, ინფორმაციის მოტანის მისია აკისრიათ. ლამბალოს ხაზი პირიქით — უშუალოდ ადამიანური ურთიერთობისკენაა მიმართული, ამ თვისებით განსხვავდება იგი სხვა პერსონაჟებისაგან. რაც შეეხება თ. კილაძის ექიმს, იგი ე. წ. ინტელექტუალურ საუბრებშიც ერთვება, სადაც ძირითადად აზრების დეკლარირება უხდება, და ამავე დროს, სრულიად სხვა ხერხში უნდა გაითამაშოს სცენები ლამბალოსთან, რადგანაც ლამბალო — დინამიური, სახასიათო პერსონაჟი, თამაშის სხვა პირობას სთავაზობს. მოხდა აღრევა, შეუსაბამობა, რაც თავისთავად დაუშვებელი არ არის, თუკი მას გამართლება და ლოგიკა გააჩნია. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ექიმისა და ლამბალოს ურთიერთობის ეს დინამიური ეპიზოდებიც ასევე სკემატურია. თუ სხვა პერსონაჟებთან დიალოგებში გარკვეული

აზრი მაინც იკვეთება, ექიმისა და ლამბალოს ურთიერთობებში შინაგან იმპულსებზე აწყობილი ურთიერთობების მაგიერ არსებითად არაფერს წყველი ფრაზებისაგან შემდგარი ცარიელი დიალოგის მოწმენი ვხდებით. დიალოგისა, რომელიც მხოლოდ ზ. სტურუას უტრირებული, გარეგნული თამაშით ხიბლავს მაყურებელს. არადა ეს უნდა ყოფილიყო ინტუიციური, შინაგან ურთიერთობებზე აგებული ურთიერთობა ექიმთან. ამგვარი მცდელობა ლამბალოს პირველ დიალოგებში შეინიშნება, მაგრამ ბოლომდე არ ვითარდება. აი, ექიმი დაინტერესდა, რატომ ჰქვია მის მეეტლეს „ლამბალო“, საიდანაა ეს სიტყვა. თვით ეს ფაქტი უნდა განსაზღვრავდეს ამ უჩვეულო ზედმეტსახელისადმი გარკვეულ დაინტერესებულ დამოკიდებულებას და მსახიობ ზურაბ სტურუას, ვფიქრობ, უნდა გამოეხატა სიტყვის ის მუსიკალურობა, ის სილამაზე, რისთვისაც ასე გაუცნობიერებლად აიკვირათ იგი. მაგრამ ეს არ მოხდა და ამიტომ ექიმის კითხვა — „რა არის ლამბალო?“, არაბუნებრივად დაბადებული კითხვაა.

სცენა სექტაკლომას





ექიმი — თ. კლაძე

მითუმეტეს, რომ ეს სახელი ალბათ სიმბოლურია, რადგან თავისი ფესვით საქართველოს უკავშირდება, მასშიც პოვებს გამოხატულებას ქართველი ექიმისა და სპარსი გლეხის შინაგანი კავშირი.

ასეთივე კონკრეტული, ინდივიდუალური ნიშნების შემოტანის მცდელობით შემოდის სპექტაკლის კიდევ ერთი მთავარი პერსონაჟი ყაშა. ლამბალოსთან შედარებით ყაშა უფრო ერთმნიშვნელოვანი სახეა, თუმც ამ სპექტაკლში მხოლოდ ამ ორ პერსონაჟს გააჩნია სცენური სიცოცხლის იმპულსები. აი, ერთმანეთს შეხვდნენ ლამბალო, ყაშა და ექიმი. ყაშა უმაღლეს ნიშნებს ექიმსა და ლამბალოს შორის არსებულ მეგობრულ იმპულსებს, მაგრამ ვინაიდან სპექტაკლში ამ ურთიერთობის მხოლოდ დეკლარირება ხდება და არა შინაგანი იმპულსების გამოვლენა, ყაშას (დავით დვალისშვილი) მხრიდან მისი კონსტატირება და შეფასებაც უმიზნოა, უსაგნოა.

ქართველი ექიმი ეცნობა ახალ თანამშრომლებს. შემოდიან მოწყალეების დები და სანიტრები, ქალები საკაცზე ჩამოსხდებიან, ექიმს ათვალიერებენ მალულად. ერთ-ერთი სანიტარი, ვითომდა არაფერი, ისე ჩაიდგამს უზარმაზარ ლურსმნებს შორის სკამს. რეჟისორის გათვლით ეს გარემო პერსონაჟებისათვის ბუნებრივი უნდა იყ-

ოს. მაგრამ სინამდვილეში ხდება შეუთავსებლობა, გარემოსა და მასში გათამაშებული რეალური სიტუაციის ერთმანეთისაგან გაუცხოება. რასაკვირველია ამგვარი ურთიერთშეჭრა, კონტრასტული დაპირისპირება დასაშვებია, თუკი იგი პრინციპულია და არა უნებლიე. მიუხედავად რიეისორის ცდისა, გარემო პერსონაჟების ჩვეულებრივ ადგილსამყოფლად აქციოს (ან იქნებ სწორედ ამ მცდელობის გამო), სპექტაკლში ძალზე შესაგრძობია მათი შეუთავსებლობა.

ყაშა საექიმო დაწესებულების ბატონ-პატრონია. ჩვენ გვეუბნებიან, რომ იგი მტარვალაია, ფლიდია, მუხანათია. მაშ ამ თვისებებშია მისი ძალა, რომლითაც ზელში უჭირავს მთელი სამედიცინო პერსონალი, თუ მისი სახის მიღმა რაღაც იმალება? თუკი ყაშა ერთი კერძო ადამიანია, მაშინ მისი ინდივიდუალობა არ არის საკმარისად გამოკვეთილი. მაგრამ თუ მის სახეში განკუთვნილი იდეაა ნაგულისხმევი, მაშინ სცენაზე არ არის წარმოდგენილი მისი გარემო, მისი საერთო ნიშანი.

„ორ თვეში ამ სამკურნალოდან 15 სათნოების და, 20 ლალა და თანამშრომელი გაიქცა, დანარჩენებიც სიხარულით წაგლენ, მეც წავიდოდი, მაგრამ თქვენ ვერ დაგტოვებთ“. ეუბნება თ. კლაძის გმირს სამკურნა-

ლოს ყოფილი გამგე კულებიაკინი (გურამ ხურცილავა). ე. ი. თქვენს გამოვრჩებით. მაგრამ მიზეზი — რატომ რჩება? პირადი სიმპათია გაუჩნდა ახალი კოლევების მიმართ? მაგრამ ექიმს ჭერ არ გამოუმდლავნებია თავისი მომხიბვლელობა... პოლიტიკური სიტუაცია განაპირობებს მის გადაწყვეტილებას, თუ?.. ექიმის პასუხიც ჩვეულებრივია — ყინულივით... რა ხდება მათ სულში, გაურკვეველია, მოტივი არ ჩანს და რიყისორს თითქოს არც აქვს მიზნად დასახული რაიმეს ახსნა.

ამგვარი ლოგიკური ჩიხების გამო ბევრი სცენა სიცარიელითაა ამოვსებული და აღუნებს სპექტაკლის რიტმს. დავუშვათ, რომ ამ სახის მოტივირება არც აინტერესებდა რეჟისორს, მაგრამ საითქვენ მიდის ეს ცარიელი სიტყვები, რისთვის იყო ისინი საჭირო?.. მოქმედების განვითარებისათვის?

კვლავ ვუბრუნდები იმავე პრობლემას: ვინ არის ეს ყაშა, რატომ გარბის მის გამო ხალხი? მსახიობი დ. დვალისვილი მძაფრად, სახასიათოდ თამაშობს თავის გმირს, იგი მართლაც ამაზრუნენია ზოგ ეპიზოდში, მაგრამ ჩვენ მაინც ვერ ვხვდებით, რატომ არის შეძრწუნებული, შეშინებული აგრერიგად ყველა, გაუმართლებელია მისი ესოდენ მასშტაბური სახის გამოყვანა და მით უფრო ლამბალოსა და ყაშას კონფლიქტის განზოგადება. ყაშასადმი ექიმის დამოკიდებულებაც ძირითადად რეზულტატურია და არა წინაპირობებით გამართლების შედეგად ბუნებრივად დაბადებული. გაუმართლებელია ის ინტერესიც, რომელსაც თ. კილაძის ექიმში იწვევს ყაშა, რადგან ამ დროისათვის მისი სცენური ქმედებები არ აძლევს სპექტაკლის მთავარ გმირს ამგვარ საფუძველს. ამ საუბრის დროს ექიმი სამიზნეში გამოყოფს თავს, თითქოს დამალობანას ეთამაშება... რას გულისხმობდა რეჟისორი? ყველა სათითაოდ მიზანში ვიქნებით ამოღებულნი, არა? ანდა, ექიმო, თქვენ თქვენი აზრებით მიზან-

ში ამოგიდეს უკვე ვინ? ბედმა მდევარმა თუ ყაშამ. ანდა იქნებ ყველანი ისე ვართ განწირულნი — ვინც ვინც მუსულმანნი, ვითომდა ადამიანები კი არა, სამიზნედ გამზადებული სავარჯიშო ცოცხალი მანეკენები ვიყოთ და სხვა არაფერი. დასაწყისში აღვნიშნე, რომ სამიზნეს დიდი დატვირთვა აქვს სპექტაკლში. იგი განუწყვეტლივ მოქმედებს, განუწყვეტლივ აწვდის მაყურებელს ამოსახსნელად ერთსა და იმავე ამოცანას, რეჟისი იხსნება თავიდანვე, შემდეგ კი ისიც უფასურდება, იგივეობრიობა ძალას უკარგავს მას და დასასრულ უკვე მომბეზრებელიც ხდება ეს თამაში.

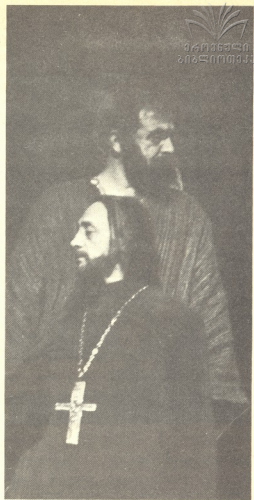
იგივეობრიობის წრე ტრიალებს და ტრიალებს, მიუხედავად მოქმედების შინაარსობრივი განვითარებისა, ურთიერთობები როგორცდაც ისახება თავიდან. ასევე გრძელდება ბოლომდე, ყოველივე მოწოდებულია სიტყვით, დეკლარაციულად, როგორც ლიტერატურა. მხოლოდ თუ ლიტერატურაში თვით სიტყვათა წყობა, მათი თამაში ქმნის ემოციას. მაყურებელს თეატრში განსხვავებული გამომსახველობა ესაჭიროება. სპექტაკლის ავტორები თითქოს თავიდანვე ერთ პირობას გვისვამენ: შენ, მაყურებელმა უნდა მიიღო და დაიჭირო ის, რასაც გთავაზობენ. ფართო მაყურებელი ხშირად მართლაც მზად არის ყველაფერი ირწმუნოს, მაგრამ ჩვენ კი ვალდებული ვართ პასუხი მოვითხოვოთ კითხვაზე — როგორ დავიჭიროთ. თუკი ამის საფუძველი არ არის სპექტაკლში? სწორედ ამიტომ სიყალბე და სქემატურობა ძალზე თვალმისაცემია.

გავიხსენოთ თუნდაც ერთი ეპიზოდი: გენერალი ჩერნოზუბოვი (იოსებ გოგიჩაიშვილი) ეუბნება ექიმს — „თქვენი ქართველობა არ მესიამოვნა, მხოლოდ იმიტომ, რომ დაიწყება ეხლა შებრალებები“... ინსცენირების ავტორი თამაზ გოდერძიშვილი გულუბრყვილოდ გამოუტყდა მაყურებელს, რა კარგები ვართ თურმე ეს ქართველები... საოცრად კეთილშო-

ბილნი... მტრებიც კი ხედავენ და ვერ მალავენ ამას, მიუხედავად იმისა, რომ ღირსებად არ გვითვლიან, რასაკვირველია. შემწყნარებლობა უდავოდ შესანიშნავი თვისებაა, მაგრამ ეს თვისება მხოლოდ ქართველებისთვის არაა დამახასიათებელი. ისევე როგორც რუსეთისათვის მხოლოდ ჩერნოზუბოვები... ჩერნოზუბოვის სიბრიყვის გამოსაჩენად, რუსების დასაქინებლად ავტორები ამძაფრებენ მის დიალოგს ექიმთან. იუმორით გვაწვდიან რუსი ქალების კახაობის ამბავს. ეს იაფფასიანი, ნაცადი ხერხია — გამიზნული ფართო მაყურებლის გულის მოსაგებად. ნაწარმოებში ეს ეპიზოდი ძალზე პატარაა და ამგვარად არ არის გაშლილი.

მხოლოდ ერთი, გამჭოლი შუქით განათებულ ბნელ სივრცეში ექიმი დგას და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ეკლესიაში შედის, უბედურების მოახლოების გაუცნობიერებელი წინათგანძობით ათვლიერებს იქაურობას, მეწამულისფერად ჩაცმული რუსული ეკლესიის ეპისკოპოსი (ნოდარ მგალობლიშვილი) სიბნელიდან აკვირდება სინათლეზე მოფარფატე მსხვერპლს, თვალყურს ადევნებს მას. მიზანში იღებს... ამ მყუდროებაში მოულოდნელად გაისმის ეპისკოპოსის ზედმეტად ზრდილობიანი ხმა — „მობრძანდით, ექიმო, მობრძანდით!“ ამ პერსონაჟის შემოსვლიდან სპექტაკლში ახალი ეტაპი უნდა დაიწყოს. საომრად გამზადებული, ყველა მთავარი ფიგურა სახეზეა. იდეა, აზრი და ქვეშაირიტი ძალა, რომელიც მართავს ამ სამყაროს, ზომ სწორედ ეპისკოპოსისაგან მოდის, თორემ ყაშა და მისთანები მხოლოდ ბრმა იარაღები არიან. მამასადამე პავლეს გამოჩენა სპექტაკლის ერთ-ერთი ცენტრალური ეპიზოდი უნდა იყოს.

მაგრამ კვლავ: ინფორმაციის მოწოდების თვალსაზრისით ეპისკოპოსს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, თუმცა ეს პერსონაჟიც უფერულია, ცალმხრივი,



ყაშა ლაზარე — დ. დვალისვილი
ეპისკოპოსი პავლე — ნ. მგალობლიშვილი

მისი სახის განვითარებაც ისევე არ ხდება, ისიც მხოლოდ აზრის გამოსათქმელადაა საჭირო. „ახალს ნურაფერს დაადგენთ, დღევანდელს ნუ შეცვლით“... ეს ლოზუნგი ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი — ყოველდღიურობის აუცილებელ ატრიბუტს შეადგენდა მრავალი წლის მანძილზე, — რუსებმა აქ იმიტომ კი არ დაღვარეს წმინდა სისხლი, რომ აიბარგონ. არა! სანამ ეპისკოპოსი ცოცხალია, ამას ვერ ეღირსებიან! აი, ის ძირითადი იდეა, რომელიც აწვალებს სასულიერო პარის სამოსს ამოფარებულ იმპერიის მსახურს. რეჟისორს სურს ახსნას პავლესა და ყაშას მკიდრო კავშირის მოტივები და იმიტომ ამძაფრებს, გარყვნილების ელფერს აძლევს მათ ურთიერთობას, რამდენჯერმე მიგვანიშნებს პავლეს მამათმავლობაზე: ჭერ სამკურნალოს ყოფილი გამგე იწყებს — „ამბობენო“... შემდეგ ექიმისა და



სცენა სპექტაკლიდან

ეპისკოპოსის შეხვედრისას უეცრად ჩნდება ყაშა და რატომღაც მასაჟის გაკეთებას უწყებს ნ. მგალობლიშვილის გმირს, ელაბუცება. სრისავს მას, პავლე კი ვნებიანად კრუტუნებს.

სპექტაკლში, მიუხედავად ხელოვნური თავსატეხების სიუჟეტისა, ყველაფერი პირდაპირაა თქმული, ყველა კარი გახსნილია: რომ დაეიწყეთ ყველა ფაქტის აღწერა, ერთგვარად ნაწარმოების მოყოლაც მოგვიხდებოდა. მიხეილ ჯავახიშვილის ფრაზები პირდაპირ ინფორმაციის სახით მოდის მაყურებელამდე და ამათგან რამდენიმე ლოზუნგურია. მაგალითად: „დაე მოსახლეობამ გაიგოს, რომ მათი მოსარჩლე გიურჯიკ რუსის სამსახურშია“, ან კიდევ ექიმი ეუბნება გიორგის: „აი საშუიცი ეს არის, ჭერ ერთგულ სამსახურს შევეჩვევით. მერე ერთგულ მონობას“.

ეფექტურია ლამბალოს დასჯის სცენა. უცნაური, შემზარავი ხმაური ჯოჯოხეთიდან ამოსული იდუმალი ხმების ასოციაციას აღძრავს. ორ სივრცეში თოკზე ხელებით ჩამოკიდებული ლამ-

ბალო შემადრწუნებლად იღებს თავისი გულუბრყვილობის, გულლიაობის და ერთგულების საფასურს. ეს სცენა კმაოდ დიდხანს მიმდინარეობს. მოგვწონს თუ არ მოგვწონს იგი, სწორედ ამ სცენაში იბადება ნამდვილი თეატრალური ატმოსფერო, იქმნება დაძაბული დრამატული სიტუაცია და სწორედ ამიტომ მაყურებელი სულგანაბული, დაჭიმული ადევნებდა თვალს. ამ ეპიზოდში განსაკუთრებული დატვირთვა — როგორც ფიზიკური, ასევე შინაგანი — აქვს თემურ კლადის ექიმს. უშუალოდ სცენის შემდეგ კი ჩართულია მისი მონოლოგი — იგი ყველა თავისი ბავშვობის ამბავს ნაცემი ძაღლის შესახებ. მსახიობი და რეჟისორი ცდილობენ მაყურებელამდე გმირის დიდი ტკივილი მოიტანონ, მაგრამ მიზანი მხოლოდ ნაწილობრივ მიიღწევა, რადგანაც ამ სცენის ემოციური დატვირთვა ლამბალოს სიკვდილთან ერთად მთავრდება და შემდეგ აღარ გრძელდება. მსახიობის მიერ წაკითხული ეს მონოლოგი ვერ უძლებს „მარტოობას“, მას არა აქვს ჩვეული დამხმარე ფაქტორები, ვთქვათ — ხმაური ან მუსიკა, რომლებიც გაამძაფრებდნენ ატმოსფეროს, ხოლო მსახიობი ვერ გასწვდა ამოცანას; თუმც კი იგრძნობა, რომ ეს სცენა მისთვის ყველაზე რთულია. ემოციურობაზე გათვლილი მონოლოგი „ლიტერატურულ კითხვას“ წარმოადგენს და არა სიტუაციისა და პერსონაჟის ქმედების ბუნებრივ გაგრძელებას.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სიტყვა არსებითად არ თამაშდება, არამედ მიზანსცენის სქემას კვლავ სქემად ედება და თითქოს წარმოიქმნება ორი სქემა — ფიზიკური ქმედებისა და სიტყვიერი მასალის. მსახიობები იყენებენ „ძველ“ თეატრალურ ხერხებს, ხშირად იმეორებენ მათ მიერვე უკვე ნათამაშებ როლებში მოძებნილ ამა თუ იმ ნიუანსებს, ინტონაციას, მოძრაობებს.

საერთოდ სპექტაკლის მსვლელობი-



აგებაჲ

მერაბ კალანდიაძე

შილერის დაინტერესება ვილჰელმ ტელის ლეგენდით და შვეიცარიის ისტორიის ამ პერიოდით სავსებით ბუნებრივია, ვინაიდან ჭეფორმაცია და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა ყოველთვის იწვევდა დიდი გერმანელი დრამატურგის განუზომელ ინტერესს. მოკლედ გადავავლოთ თვალი იმ ქვეყნის ისტორიას, რომელსაც ეხება შილერის დრამა. როგორც წყაროები გადმოგვცემენ, გვიან ანტიკურ პერიოდში შვეიცარიის ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ კელტური ტომები ჰელვეციები. მათ, რასაკვირველია, თავი ვერ დააღწიეს ძლიერი მეზობლის — რომის მტაცებლურ ბრძკალებს. ძველი წელთაღრიცხვის 58 წელს გაიუს იულიუს კეისარმა (100-44) ბიბრაქტეს ბრძოლაში დაამარცხა ჰელვეციები. გალიის მსგავსად, შვეიცარიაში რომანიზაციის გავლენა დიდი იყო, რასაც გარკვეულად შეაწყო ხელი იმანაც, რომ შვეიცარია რომის უშუალო მეზობელი იყო. III საუკუნეში რომის იმპერიას დაუძღვრება დაეტყო. ამით კარგად ისარგებლეს გერმანელმა ტომებმა და დაიწყეს ოდესღაც ძველამოსილი რომის შევიწროება. 406-407 წლებში შვეიცარიის გარკვეული ნაწილი დაიპყრეს ალემანებმა. მიახლოებით 450 წელს დასავლეთ შვეიცარია დაიპყრეს ბურგუნდებმა. 493 წელს აღმოსავლეთ შვეიცარია დაიპყრეს ოსტგოთებმა. ცოტა ხნის შემ-

დეგ შვეიცარიის ტერიტორიაზე ახალი დამპყრობლები გამოჩნდნენ, ესენი იყვნენ ფრანკები. მათ ჯერ 496 წელს ალემანები დაიმორჩილეს, ხოლო შემდეგ მეფე ხლოდვიგის (486-511) მემკვიდრეები 534 წელს ბურგუნდიასაც დაეპატრონენ. აქედან მოყოლებული თითქმის მთელი შვეიცარიის ტერიტორია ფრანკთა სახელმწიფო განმგებლობაში აღმოჩნდა. წყაროების მიხედვით VI-VII საუკუნეებში დასრულდა შვეიცარიის ტერიტორიების გაქრისტიანება. 843 წელს ვერდენის ხელშეკრულების თანახმად უზარმაზარ ფრანკთა იმპერია დაიშალა. შვეიცარიის დასავლეთი და სამხრეთი ნაწილი ერგო ლოთარს, ხოლო აღმოსავლეთი კი ლუდვიგ გერმანელს. შუა საუკუნეებში ეამთაალმწერლები (ჩუდი) შვეიცარიას ჰელვეციის სახელით მოიხსენიებდნენ. იგი იყო გერმანიის იმპერიის ნაწილი. 962 წელს შვეიცარიის ტერიტორიები საღვთო რომის იმპერიის შემადგენლობაში შევიდა. შვეიცარიის უძველესი დიდგვაროვნები იყვნენ: ცერინგოვები, კიბურგები, სავოიელები, ჰაბსბურგები. ადრეულ შუა საუკუნეებში შვეიცარიის ტერიტორიას იმპერიის მთავრობის წოდებით მართავდნენ დიდგვაროვნები ცერინგოვების გვარიდან. მათი მოღვაწეობა — როგორც რევოლუციამდელი რუსი ისტორიკოს მ. ნ. პეტროვი აღნიშნავს — ძალიან

ბევრ ასპექტში ქვეყნისათვის სასარგებლო იყო, როგორც წყაროებიდან ჩანს. XIII საუკუნის შუა ხანებიდან თანდათან დაწინაურდნენ გერმანელი მთავრები ჰაბსბურგები, რომლებიც შვეიცარიის ტერიტორიაზე საკმაოდ დიდ სამთავროებს ფლობდნენ. ამიერიდან იწყება მრავალსაუკუნოვანი ბრძოლა შვეიცარიელებსა და ჰაბსბურგებს შორის. შილერის დრამის ყურადღების ცენტრში სწორედ ეს ფაქტი დგას. ჩულის ქრონიკის „ქელვეციის რესპუბლიკის“ წყალობით ისტორიოგრაფიაში ფართოდ მოიკიდა ფეხი ლეგენდამ შვეიცარიის სამი უძველესი კანტონის კავშირის წარმოშობის შესახებ. შილერის „ვილჰელმ ტელის“ გამოსვლის შემდეგ მან კლასიკური სახე მიიღო. ისტორიკოსებს საკმაოდ შრომატევადი სამუშაოს ჩატარება მოუხდათ ამ ლეგენდის გასაქარწყლებლად. ლეგენდის თანახმად 1291 წლის 1 აგვისტოს შვეიცარიის სამმა უძველესმა კანტონმა შეცმა, ურმა და უნტერვალდენმა შეკრეს კავშირი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა შვეიცარიის კავშირს. მათ დადეს თავდაცვითი „სამუდამო კავშირი“ ჰაბსბურგების აგრესიის წინააღმდეგ. ეს უშეღავათო ბრძოლა ჰაბსბურგებთან შვეიცარიელთა დიდი უპირატესობით წარიმართა. პირველ დიდ გამარჯვებას მათ უკვე მორგარტენთან ბრძოლაში მიიღწიეს 1315 წლის 15 ნოემბერს, როდესაც გაანადგურეს ლეოპოლდ ჰაბსბურგის ჯარები. ამის შემდეგ შვეიცარიელებმა სასტიკი დამარცხება აგემეს ავსტრიის ჰერცოგს ლეოპოლდ III ჰაბსბურგს ზემპახთან ბრძოლაში 1386 წლის 9 ივნისს. ამ წარმატებების უშუალო შედეგი იყო ის ფაქტი, რომ XIV-XV საუკუნეებში შვეიცარიის ტერიტორია შესამჩნევად გაფართოვდა. 1332 წელს შვეიცარიის კავშირში შევიდა ლიუცერნი. 1351 წელს ციურიხი, 1352 წელს გლარუსი და ცუგი, 1353 წელს ბერნი. ცოტა მოგვიანებით 1501 წელს შეიქმნა კანტონი ბაზელი და შაფხაუზენი. შვეიცარიელები საფრანგეთის მეფე ლუი

XI-სთან (1461-1483) კავშირში ერთდრდნენ ბურგუნდიის ჰერცოგ შარლ მამაკს. ისტორიის ანალებს შვეიცარია შვეიცარიელების მიერ ბურგუნდიელებთან მოპოვებული ბრწყინვალე გამარჯვებები: გრანსონთან 1476 წლის 2 მარტს, მურტენთან 1476 წლის 22 ივნისს და ნანსისთან 1477 წლის 5 იანვარს. (ამ ბრძოლაში დაიღუპა ბურგუნდიის ჰერცოგი შარლ მამაკი). 1499 წელს შვეიცარიის ანუ შვაბის ომის შემდეგ შვეიცარიის კონფედერაციის დამოუკიდებლობა კიდევ უფრო განმტკიცდა. შვეიცარიის კავშირის პოლიტიკური წყობა ძველებურად იყო კონფედერაცია, ცენტრალური ხელისუფლების მუდმივი ორგანოების და შეერთებული შეიარაღებული ძალების გარეშე. საერთო საკითხებზე წყდებოდა კანტონების სრულუფლებიანი დეპუტატების სეიმზე — ტაგზატუნგზე. მეტად თავისებური იყო შვეიცარიის სოციალ-ეკონომიკური განვითარება. როგორც საბჭოთა ისტორიკოსი ა. ნ. ჩისტოზონოვი აღნიშნავს, თითქმის მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე შვეიცარიაში ფეოდალიზმი სუსტად იყო განვითარებული. შვეიცარიის ეკონომიკა, მისი აზრით, აგრარულ-პატრიარქალურ ხასიათს ატარებდა. ამიტომ იყო, რომ შვეიცარიაში დიდხანს შემორჩა თავისუფალი გლეხური თემი. მხოლოდ XV-XVI საუკუნეებში იწყება შვეიცარიაში ფეოდალიზმის დაშლა და ახალი კაპიტალისტური ურთიერთობების ჩასახვა. აი ასეთია იმ ქვეყნის მოკლე ისტორია და მისი დრამატული ბრძოლა ჰაბსბურგთა აგრესიის წინააღმდეგ, რომელსაც ეძღვნება ფრიდრიხ შილერის ერთ-ერთი უკანასკნელი დრამა „ვილჰელმ ტელი“.

„ვილჰელმ ტელი“ ჰარმაგი შილერის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია მას თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს შილერის ისტორიულ დრამებს შორის. შილერის ეს ნაწარმოები ლიტერატურათმცოდნეობის კუთხით საკმაოდ საფუძვლიანად არის შესწავლილი, რასაც

ვერ ვიტყვიტ მის ისტორიულ ასპექტზე. შილერის დრამა არის XVIII საუკუნის მიწურულის გერმანიაში ისტორიული აზროვნების განვითარების ნიმუში. ამ თვალსაზრისით შილერის „ვილჰელმ ტელი“ სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაკლებადაა შესწავლილი.

შილერმა საკმაოდ ვრცელი ინფორმაცია შეაგროვა შვეიცარიის ისტორიის ირგვლივ, როგორც გოეთე აღნიშნავს, „ვილჰელმ ტელზე“ მუშაობისას შილერის ოთახის კედლები დაფარული იყო შვეიცარიის გეოგრაფიული რუკებით. მასზე დიდი გავლენა მოახდინა შვეიცარიის შესახებ გოეთეს ნაამბობმა, რომელმაც 1797 წელს იმოგზაურა ამ ქვეყნებში. 1827 წლის 18 იანვარს ეკერმანთან საუბარში გოეთე ამბობდა: „ყველაფერი, რაც მის (ე. ი. შილერის — მ. კ.) ტელში შვეიცარიულია, ჩემი ნაამბობია, მაგრამ იგი ისეთი არაჩვეულებრივი ნიჭის ადამიანი იყო, რომ ნაამბობის მიხედვითაც შეეძლო შეექმნა რეალობის შემცველი რამე“.

შილერის დრამის ძირითად წყაროდ ლიტერატურის ისტორიკოსები ერთხმად ასახელებენ XVI საუკუნის შვეიცარიელი ისტორიკოსის ეგიდიუს ჩუდის თხზულებას „ჰელვეციის ქრონიკა“. ამ ისტორიკოსის ნაწარმოებმა, როგორც წყაროები მეტყველებს, ძალიან ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა შილერზე. აი რას წერდა იგი 1802 წლის 9 სექტემბერს თავის მეგობარს გოტფრიდ კიორნერს. „ეს მწერალი ისე მართალია, ისე ახლოს დგას ჰეროდოტესთან და პომპროსთანაც კი, რომ უეჭველად პოეტურად განაწყობს ადამიანსო“. ჩუდის ქრონიკის ამგვარი შეფასება, რა თქმა უნდა, ძალზე გაზვიადებულია. აქ მხოლოდ ის გვინდა ვთქვათ, რომ ისტორიული თვალსაზრისით ასეთი შეფასება საკმაოა. ისტორიკოსებმა უკვე დიდი ხანია დაამტკიცეს, რომ ჩუდის ქრონიკა ემყარება, არა დოკუმენტურად დამოწმებულ ისტორიულ ფაქტებს, არამედ ლეგენდებს და ხალხურ თქმულებებს. შილერის მიერ ჩუდის ქრონიკის შეფა-

სება განპირობებული იყო XVIII საუკუნის მიწურულისათვის გერმანიაში ისტორიული მეცნიერების განვითარების არსებული დონით. ისტორია ვერ კიდევ არაა ჩამოყალიბებული როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება და სიტყვაკაზმული ლიტერატურის ერთ-ერთ დარგს წარმოადგენს. ამიტომაც, რომ შილერი აიგივებს მხატვრული ნაწარმოების და ისტორიული ნაშრომის შეფასების კრიტერიუმს. შილერი ჩუდის ქრონიკას აფასებს უფრო მეტად როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს და გარდა ჩუდის ქრონიკისა შილერი იყენებდა გერმანელი ისტორიკოსის იოჰან მიულერის ნაშრომს, ფიუსლინის, ეტერლინისა და შტუმფის ქრონიკებს.

„ვილჰელმ ტელში“ კარგად გამოქვეყნდა შილერის ისტორიული დრამებისათვის დამახასიათებელი ერთი თავისებურება. საქმე ეხება წყაროებისადმი, უპირველეს ყოვლისა კი ჩუდის ქრონიკისადმი არაკრიტიკულ მიდგომას. სწორედ ჩუდის ქრონიკის საშუალებით მოხდა შილერის ნაწარმოებში ლეგენდა შვეიცარიის სამი უძლეველი კანტონის კავშირის შესახებ. ამიტომ შილერის ისტორიული დრამები უნდა განვიხილოთ, როგორც XVIII საუკუნის მიწურულის გერმანიის ისტორიული აზრის განსახიერება.

აქ კარგად ჩანს იმ ეპოქის ისტორიული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ძირითადი შტრიხი. შილერის ისტორიული დრამებისათვის ნიშანდობლივია წყაროებისადმი არაკრიტიკული დამოკიდებულება, რაც იმით აიხსნება, რომ გერმანიაში ისტორიული აზროვნება სუსტადაა განვითარებული და პირველ ნაბიჯებს დგამს.

შილერმა სწორად ვერ გაიგო ჰაბსბურგების წინააღმდეგ შვეიცარიელთა ბრძოლის ისტორიული მნიშვნელობა და მის განდიდებას მიჰყო ხელი. ეს შილერის კონცეფტუალური ხასიათის შეცდომა იყო, რომელიც გამოწვეულია, ერთი მხრივ, იმ წყაროებით, რომელსაც შილერი იყენებდა და, მეორე მხრივ, დიდი გერმანელი დრამატურ-

გის მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობებით. ფრ. ენგელსი აღნიშნავს, რომ „ეგიდელი ჩუდიდან მოყოლებული, იოჰან მიულერიტ და შილერიტ დამთავრებული, დაუსრულებლივ ლექსით, თუ პროზით, უმღეროდნენ ძველ შვეიცარიელთა მამაცობას, თავისუფლებას, ძლიერებას, მოხერხებულობას“. ფრ. ენგელსმა თავის ნაშრომში „სამოქალაქო ომი შვეიცარიაში“ დამაჯერებლად უჩვენა, რომ ჰაბსბურგთა წინააღმდეგ შვეიცარიელთა ბრძოლას გაცილებით უფრო სხვა ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე ეს შილერს მიაჩნდა. ფრ. ენგელსმა დასახელებულ ნაშრომში კარგად დაგვანახა ავსტრიელთა წინააღმდეგ შვეიცარიელების ბრძოლის რეაქციული ხასიათი. აი, რას წერდა იგი: „ბრძოლა ავსტრიის წინააღმდეგ, სახელოვანი ფიცი ლიუთლიზე, ტელის გამირული გასროლა, და უვიწყარი გამარჯვება მორგარტენთან, — ყოველივე ეს იყო ჯიუტი მწყემსების ბრძოლა ისტორიული განვითარების წინააღმდეგ“. მისი აზრით, „შვეიცარიელთა ბრძოლას არაფერი ჰქონდა საერთო არც ცივილიზაციასთან, არც პროგრესთან და განათლებასთან, პირიქით, ეს აჯანყება მიმართული იყო განათლების, ცივილიზაციის და პროგრესის წინააღმდეგ. იგი წარმოადგენდა უვიციობის ბრძოლას ცოდნის, განათლების წინააღმდეგ“.

შილერს ყოველთვის გარკვეული სიმპათიები გააჩნდა და სჯეროდა უკლასო-პატრიარქალური საზოგადოების უპირატესობა კლასობრივ საზოგადოებაზე. (ამ შემთხვევაში შილერი, როგორც ჩანს, კვლავ რუსოს გავლენის ქვეშ რჩება). შილერის უკანასკნელი დრამა „ვილჰელმ ტელი“ ამის ერთ-ერთი კარგი მაგალითია. შილერის ამ დრამაში ძალუმად იგრძნობა შვეიცარიის პატრიარქალური წყობილების რომანტიზირება.

ბურჟუაზიულ შილეროლოგებს ძალიან უყვართ მსჯელობა იმის თაობაზე თითქოს შილერის ისტორიული დრამები თანადროულობას მოწყვეტი-

ლია. ასეთი მტკიცების საფუძველზე შილერის დრამები ნაკლებად იტყვიან. მისი „ვილჰელმ ტელი“ ^{არაა ენგელსის განმარტებული} თი კარგი არგუმენტია ამ მოსაზრების უარსაყოფად. მისი პოლიტიკური შორსმჭვრეტელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მან ჯერ კიდევ XIX საუკუნის დამდეგს (აქ „ვილჰელმ ტელთან“ ერთად „ორლეანელ ქალწულსაც“ ვგულისხმობთ) დიდი ხნით ადრე ვიდრე ნაპოლეონის ომები მიიღებდა გამოკვეთილად დაპყრობით ხასიათს, კარგად დაინახა, რომ ნაპოლეონი ევროპის თავისუფლებას ემუქრებოდა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის წინასწარმეტყველად მოგვევლინა. ა. აბუშის მართებული შენიშვნით შილერის დრამა „ვილჰელმ ტელი“ გადაიქცა შტეინის, გნეიზანაუს, კლაუზევიცის, შარნჰორსტის (გერმანიის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ხელმძღვანელები) პატრიოტული საქმეების ლიტერატურულ პრელუდიად. შილერის „ვილჰელმ ტელი“ იყო მოწოდება უცხოელი დამპყრობლების წინააღმდეგ მიმართული ეროვნული ერთიანობისაკენ. არის კიდევ ერთი ნიუანსი, რომელიც კარგად მიუთითებდა შილერის დრამის მკიდრო კავშირზე თანადროულობასთან, რასაც ვფიქრობთ, სამართლიანად მიაქცია ყურადღება იმავე ა. აბუშმა. წინასწარმეტყველურად გაისმის შილერის „ვილჰელმ ტელში“ 1804 წელს რუდენცის სიტყვები: „თავისუფლებას მე ვანიჭებ ყველა ყმა გლეხს“. ზუსტად სამწლიანხვერის შემდეგ პრუსიის მინისტრმა ბარონ ფონ შტეინმა, მიუხედავად რეაქციული იუნკრობის სასტიკი წინააღმდეგობისა, 1807 წლის 9 ოქტომბერს ედიქტის თანახმად ბატონყმობა პრუსიაში გაუქმებულად გამოაცხადა. ამ ისტორიულ აქტამდე ცოტა ხნით ადრე შილერის დრამის ერთ-ერთი მოქმედი პირი ატინგაუზენი ამბობს: „როგორ? გლეხობამ რაინდობას მხარი არ სთხოვა, მხოლოდ და მხოლოდ დაემყარა საკუთარ ძალებს, როდესაც ქვეყნის ბელსა სწყვეტ-

და. თუკი გლეხობას რწმენა აქვს თავისი ძალებისა ესოდენ მტკიცე, მაშინ ჩვენ სულ არ ვყოფილვართ საპირო, მაშ შეგვიძლია სამარეში ჩავიდეთ მშვიდად. ცხოვრება კვლავ იზეიმებს, კაცობრიობას ახლა სხვა ძალა გაუძღვება დიდებისაკენ. (ხელს დაადებს თავზე მის წინაშე დაჩოქილ ბავშვს) ბავშვის თავიდან, სადაც იღო ვაშლი წყეული, გაიფურჩქნება უკეთესი თავისუფლება, ქვეყანა ძველი დამბობა, დრო შეიცვლება და ნანგრევებზე სხვა ცხოვრება აღმოცენდება... მხარი მხარს, ძმებო... სამუდამოდ, მტკიცედ, ურღვევად... თავისუფლებას მოვიპოვებთ ერთობით... ველიდან ველზე, მთიდან მთაზე გყავდეთ მშვერავნი, ერთმანეთს ხელი გაუწოდეთ, იყავით ძმურად... სამარადისოდ, განუყრელად... სამარადისოდ...“ თავისთავად ცხადია, რომ თავისუფლების დიდ ქომაგს ფრიდრიხ შილერს არაფრით არ შეეძლო შეგუებოდა ბატონყმობას და გლეხთა გათავისუფლების მომხრედ გვევლინებოდა.

XVIII საუკუნის მიწურულს ისტორიული მეცნიერების მიერ მოძიებულ-მოპოვებული მასალები შილერს ნაკლებად აძლევდა საშუალებას ექვი შეეტანა ვილჰელმ ტელის რეალურ არსებობაში. XIX-XX საუკუნეებში გაწეულმა სერიოზულმა ისტორიულმა კვლევა-ძიებამ გვიჩვენა, რომ ვილჰელმ ტელის რეალური არსებობა ისტორიული ფაქტებით არ დასტურდება. (ლიტერატურის ისტორიკოსები ვილჰელმ ტელის პროტოტიპად ასახელებენ ერთ გლეხს, რომელიც თურმე 1271 წელს ტელენლატთან ურის ტბაზე დაუდარაჯდა და მოკლა ფოგტი). მაგრამ მიუხედავად ამისა, როგორც სამართლიანად შენიშნავს საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნე ლ. ტ. ლოზინსკაია, „ორივე ვაიმარელი ბრძენი — გოეთე და შილერი ინტუიციით გრძნობდა ტელის სახის ხალხურობას“. თავის მიმოწერაში გოეთესთან შილერი არაერთხელ ხმარობდა ფრაზებს „ზღაპარი ტელზე“, „თქმულება ტელზე“, „ლეგენ-

და ტელზე“. თანამედროვე ისტორიული მეცნიერება ცხადყოფს ვილჰელმ ტელზე თქმულების ფოლკლორულ წარმოშობას, ვილჰელმ ტელის გმობას ლეგენდის თანახმად ადგილი ჰქონდა 1307 წელს.

შილერი ერთადერთი არ იყო, რომელმაც ხელი მოჰკიდა ვილჰელმ ტელზე ლეგენდის ლიტერატურულ დამუშავებას, მაგრამ ყველა ეს ცდა, გარდა ერთისა, მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიკოსთა ვიწრო წრისათვის თუ არის ცნობილი. ამის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი ის იყო, რომ ვერცერთმა მათგანმა, შილერის გარდა, ვერ შესძლო, ეს ვიწრო ლოკალური მოვლენა ზოგადსაკაცობრიო ასპექტში გაეაზრებინა. შილერმა ბრწყინვალედ გაართვა თავი ამ რთულ ამოცანას.

„ვილჰელმ ტელი“ კიდევ ერთხელ ცხადჰყოფს, რომ შილერს მიზანშეწონილად მიაჩნია მხოლოდ ისეთი რევოლუცია, რომელიც ზომიერების ფარგლებს არ გასცილდება. მისი ღრმა რწმენით, ხალხმა მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში თუ შეიძლება მიმართოს იარაღს, რევოლუციურ ძალადობას. ასეთი რევოლუციის იდეალი დაგვიხატა შილერმა თავის ფუნდამენტურ ისტორიულ გამოკვლევაში „ნიდერლანდების განდგომის ისტორიაში“ ნიდერლანდების რევოლუციის სახით. კიორნერისადმი მიწერილ წერილში 1792 წლის 6 ნოემბერს შილერი სიმპათიებს იჩენს ინგლისის რევოლუციის კომპრომისული ხასიათისადმი, ხოლო ვილჰელმ ფონა არხენჰოლციისადმი წერილში 1795 წლის 10 ივლისს დიდ შეფასებას აძლევს ამერიკის შეერთებული შტატების რევოლუციასა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას. იაკობინელთა დიქტატურისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება საფრანგეთის რევოლუციის დროს მნიშვნელოვანწილად ზომიერი, კომპრომისული, გონივრული რევოლუციებისადმი შილერის კეთილგანწყობით იყო ნაკარნახევი. ასეთი რევოლუციის ნიმუშს ხედავდა შილერი ავსტრიის მონარქი-

ის წინააღმდეგ შევიცარიელთა აჯანყებაში. შილერმა თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ დრამაში თითქოს კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი, რომ მის იდეალად კვლავ რჩება „გონივრული“, „ზომიერი“ კომპრომისული ხასიათის ბურჟუაზიული რევოლუცია, რომელიც გამოირჩევა „დემოკრატიზმის მინიმუმით“. შილერი მოხიბლა იმ ფაქტმა, რომ ხალხმა დაამხო თავგასული ტირანიის ბატონობა და განრისხების ქაშა „ადამიანურობა“ შეინარჩუნა, „ზომიერება“ დაიცვა. ეს ტენდენცია ძალიან კარგად ჩანს შილერის ლექსში „ვილჰელმ ტელი“ (1804). აი რას წერდა შილერი: „მრისხანების ქაშაყ კი ადამიანურობას პატივს სდებს“. „შილერი ნაკლებ ყურადღებას უთმობს შევიცარიელთა აჯანყების სუსტ მხარეებს. ავსტრიელ ჰაბსბურგთა წინააღმდეგ შევიცარიელთა აჯანყების შეზღუდულ ჩარჩოებს. ისტორიული განვითარების წინააღმდეგ მიმართული მათი აჯანყების რეაქციულ ხასიათს, მის უარყოფით ისტორიულ შედეგებს“. — დასძენს პროფ. დ. ლაშქარაძე. ამიტომ რასაკვირველია, არ ღირს შილერის კომპრომისული განწყობის განდიდება, რომელმაც ფართოდ მოიკიდა ფეხი ევროპულ შილეროლოგიაში. (პ. დიუნცერი, ი. შერი, მ. ვატსონი, ა. ვესელოვსკი, ფ. ბატიუსკო, ე. ჰოპენშტეინი, ლ. ბელერმანი, რ. ბუხვალდი, ბ. ფონ ვიხე).

შილერის დრამის მთავარი მოქმედი პირები მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში მიიჩნევენ მიზანშეწონილად მოპკიდონ ხელი იარაღს, მათ ურჩევნიათ უსისხლოდ მოაგვარონ საქმე, ეს სრულიად და სავსებით შეესაბამება ზომიერი, კომპრომისული რევოლუციის შილერისეულ იდეალებს. ავსტრიელი დამპყრობლების თავგასულობით თავგაბეზრებული შევიცარიელი თავკაცები ბევრს ბჭობდნენ იმის შესახებ, თუ როგორ დაიცვან თავი და ზომიერების საზღვარიც არ გადალახონ. ეს ტენდენცია კარგად ჩანს შვიცის ერთ-ერთი თავკაცის შტაუფახერის სიტყვებიდან: „ჩვენ აქ როდი ვქმნით ახალ-

კავშირს. ჩვენ ეს გვწადია, რომ გავაახლოთ ის კავშირი, რაც ჩვენს წინაპრებს უძველეს დროში შეუქმნიათ“. ანალოგიურ პოზიციაზე დგას ურის კანტონის ლიდერი ვალტერ ფიურსტიც. „წმინდად დავიცვათ ძველთაძველი აღათ-წესები, რაც წინაპრებმა გვიანდერძეს შთამომავლობას. ჩვენ არც სიახლეს ვეჭიდებით თავდაუქერლად. დიად კეისარს კეისრის უნდა მიეცეს, და ვასალი კი ემსახუროს სიუზერენს... ის უნდა დარჩეს რაც ძველთაგან დადგენილია“. ვალტერ ფიურსტი სულაც არაა წინააღმდეგი დაამხოს ავსტრიელთა ბატონობა და თავის სამშობლო განთავისუფლებული იხილოს, თუმცა სურს, რომ სისხლი არ დაიღვაროს. მოუსმინოთ თავად მას: „თუ ეს უსისხლოდ გაკეთდება, მით უფრო კარგი. დე კაიზერმა დაინახოს, რომ ჩვენმა ხალხმა ფიცი გატეხა გაჭირვებით იძულებულმა... როდესაც ხალხი ხელთ იღებს მახვილს ბრძოლისთვის და სულგრძელობას გამოიჩენს, მას პატივს სცემენ“. საკითხის მშვიდობიანი მოგვარების მომხრეა როზელმანიც. აი რას ამბობს იგი: „ვიდრე იარაღს აღებდეთ კარგად იფიქრეთ? იქნებ კაიზერს მოურიგდეთ მშვიდობიანად“. ასევე კომპრამისულად არის განწყობილი შილერის დრამის ერთ-ერთი გმირი რედინგიც. მას საკითხის უკონფლიქტოდ მოგვარების გზა ამოწურულად ახ მიიჩნია. იგი თანამემამულეებს ურჩევს, კიდევ ერთხელ სცადონ ფოგტებთან საქმის მშვიდობიანი გზით მოგვარება. მას შიშს გვრის იარაღის ხელში აღება. მიუხედავად კრიტიკული მდგომარეობისა, შევიცარიელებს მაინც შესაძლებლად ეჩვენებათ, რომ „საბრძოლველად იარაღი აისხა ხალხმა, ბრძოლის მიღებას თვითონაც არ მოისურვებენ და თავისი ნებით ჩვენს ქვეყანას გაეცლებიან“. ყოველივე ზემოაღნიშნულის შემდეგ, რა თქმა უნდა, ვერ დავეთანხმებით გ. სუჩკოვს, რომ, „შილერმა თავისი შემოქმედების ბოლოს თითქოს დასძლია ბურჟუაზიული მსო-



ფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი შეზღუდულობანი“.

ვეტიკრობთ, ზოგიერთი ლიტერატურის ისტორიკოსი აზვიადებს შილერის პიესაში ხალხის როლის მნიშვნელობას. შილერის თხზულებაში ხალხი მართლაც აქტიურ როლს ასრულებს, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ შილერს ხალხი ისტორიის მთავარ მამოძრავებელ ძალად მიაჩნია. ხალხისადმი შილერის სიმბათიები იმით იყო ნაკარნახევი, რომ აჯანყებულმა ხალხმა გონიერების გრძნობა არ დაკარგა. პიესაში ხალხის მოქმედება ზომიერების ფარგლებს არ სცილდება. ხალხი ისტორიის მთავარი მოქმედი პირია და არა შემოქმედი. შილერი მოხიბლა ხალხის კომპრომისულმა განწყობილებამ.

რა თქმა უნდა, შილერმა ვერ შესძლო დაეძლია გერმანიის ბიურგერობის, გერმანიაში მასობრივ-რევოლუციური მოძრაობის სისუსტე. გერმანული უბადრუკობით სულშეხუთული შილერი უარყოფს საზოგადოების რევოლუციური გარდამქნის გზას და აღნიშნულ საკითხში კომპრომისულ პოზიციას იკავებს. აქედან იღებს სათავეს შილერის მსოფლმხედველობის წინაღმდეგობრივი ხასიათი, რომელმაც ღრმკვლი დაამჩნია მთელს მის შემოქმედებას. ამ მხრივ „ვილჰელმ ტელი“ ცხადია, გამონაკლისი როდია. მაგრამ შილერის მსოფლმხედველობის „ფილისტერული შეზღუდულობანი“ კი არ განსაზღვრავენ „ვილჰელმ ტელის“ ისტორიულ და ლიტერატურულ მნიშვნელობას. შილერის პიესის უკვდავება მნიშვნელოვნად განაპირობა ორმა ფაქტორმა: შილერი „ვილჰელმ ტელში“ კვლავ წარმოგვიდგება დესპოტიზმის, ტირანიის, რეაქციის, ყოველგვარი დრომოკმული ტრადიციების დაუძინებელ მტრად და თავისუფლების დიდ ქომაგად.

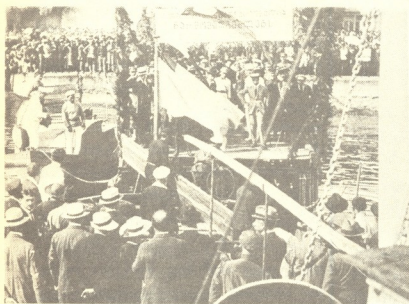
სას თითქმის არ გვტოვებს სიძველის შეგრძნება, თითქოს წამდაუწყებელი ნაცნობი სიტუაციის ნაცნობ დასაწყისსა და ნაცნობ დასასრულს.

ფინალში, როგორც ვიცით, ხდება რევოლუცია, მოდიან ბოლშევიკები და მათი ჩექმების ბრავა-ბრუგში მთავრდება სპექტაკლი. ერთი ძალა მეორემ შეცვალა. ექიმი ამ ძალადობის სამყაროდან გამოსავალს ეძებს, კიბეებზე არბის და დიდ თეთრ კედელს აწყდება, რომლის გარღვევაც შეუძლებელია; იგი კვლავ ჩიხში ექცევა.

ამ ფინალმა არა მხოლოდ თემატური სახის ასოციაციები აღძრა ჩემში. უმალ ვიფიქრე, თეატრიც (და არა მხოლოდ თეატრი) ასევე ზომ არ მოექცა ჩიხში, ზომ არ აღმოჩნდა ძლიერი კრიზისის წინაშე. ჩვენს დროში თეატრმა და საერთოდ ხელოვნებამ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, ზემოქმედების ძალა, ვინაიდან დრომ წინ გაუსწრო შემოქმედებას, თუ წინათ თეატრში მისი მხატვრული ენით ვინიბღებოდით, სიმბოლოებისა და ნიშნების ამოხსნით ვიყავით გართულნი, ახლა უკვე ამოხსნილ ნიშნებსა თუ მათი ამოხსნის შესაძლებლობებს თავად ცხოვრება გვთავაზობს. ამ მხრივ თეატრის წინაშე უკვე ახალი პრობლემები წამოიჭრა და ხშირად გაურკვეველია, რა უფრო სჭირდება დღეს მათურებელს: პოლიტიკა თუ ხელოვნება? ადამიანის კვლევა თუ სიტუაციების სქემატური ნახაზი? უნებლიედ ვუხვამთ ჩვენ თავს კითხვას, ხომ არ გამოიწვევს ხელოვნების ამგვარი გამარტივება ინდივიდუალობის დაკნინებასაც? იქნებ დღევანდელ დღეს სწორედ ადამიანში, მის სულიერ სამყაროშია საძიებელი პასუხი და არა გარესამყაროში.

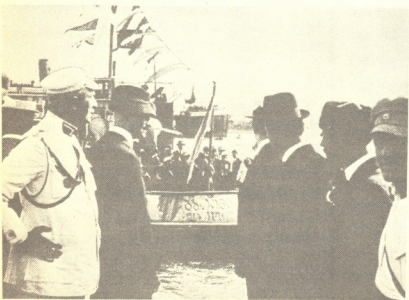
ევროპის სოციალისტური დელეგაციის ჩამოსვლა საქართველოში

დღეს საზოგადოება განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს იმ მოვლენებისადმი, რომელიც 1918-21 წლების საქართველოში მიმდინარეობდა. ამ პერიოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო 1920 წლის 14-28 სექტემბერში მეორე ინტერნაციონალის ლიდერთა ჩამოსვლა საქართველოში. ამ სტუმრობის შესახებ გადაღებული დოკუმენტური ფილმი ინახება კინოფოტოფონოდოკუმენტების სახელმწიფო არქივში. გთავაზობთ რამდენიმე კადრს და საინფორმაციო ტიტრებს ამ ფილმიდან.



14 სექტემბერს განთიადზე ბათუმს მოადგა გემი „ფრანც ფერდინანდი“ ევროპელი სტუმრებით.

დილა ადრიან ნავთსადგურზე შეიკრიბნენ დასახვედრად ადგილობრივი პროფესიონალური კავშირები, სხვა და სხვა ორგანიზაციები და დიდძალი ხალხი.



დილის 9 საათზე ჩამოსული დელეგაცია გადმოვიდა საგანგებო ნავზე, რომელიც წყნარად მოადგა ნაპირს.

დელეგაციას ელოდნენ მთავრობის წარმომადგენლები, ბათუმის ქალაქის თავი, ქალაქის თვითმმართველობის წევრნი და სხვანი.

მცირე ხნის დასვენების შემდეგ სტუმრები გაემართნენ ქალაქის საბჭოს საზეიმო სხდომაზე,



შემდეგ კი მუშათა სასახლისაკენ და წარუდგნენ მიტინგზე შეკრებილ ხალხს.

მადმუაზელ ჰიუსმანსი ბათუმის ნავსადგურში.





ინგელსი, ფრანგი მუშა



სადგურზე



მარცხნიდან: ვლასა მგელაძე, ინგელსი, კამილ შიუსმანსი — ბელგიელი სოციალისტი, II ინტერნაციონალის აღმასრულებელი კომიტეტის მდივანი.

მარცხნივ: ემილ ვან-დერველდე — ბელგიელი სოციალისტი (მეორე პიროვნება უცნობია)



პიერ რენოდელი — გამოჩენილი ფრანგი სოციალისტი.

თომას შოუ — ინგლისის პარლამენტის წევრი, მადამ ჰიუსმანსი, მარკე.



გოგიტა ფალავა (დამფუ-
ძნებელი კრების წევრი)
და რამზეი მაკდონალდი
(ინგლისის პარლამენტის
წევრი).



კარლ კაუცკი



ნოე ჟორდანია და კარლ
კაუცკი.

გაირონი დასავლეთ ეპროკის სიმფონიურ მუსიკაში*

მერაბ კოსტავა

ლეიტმოტივის მთრთოლვარე პულსი და წმინდა სიმფონიური ხერხით გარემოს ამსახველ თემებთან გადახლართვა გვაძლევს სონატური ალეგროს ეგრეთ წოდებულ „სიუჟეტურ კულმინაციას“. თუ მანამდე ალტისა და ორკესტრის დაპირისპირება გამოხატავდა გმირის და გარემოს არასრულ დამოკიდებულებას და პაროლდი მხოლოდ მექანიკურად იყო აყოლილი საერთო მხიარულებას, აქ იგი უფრო ახლო კონტაქტშია ცხოვრებასთან, რომლის მჩქეფარებამ მისი გაყინული სულიც ამოძრავა. პაროლდის ლეიტმოტივი თანდათან უფრო გაბედულად ავლენს თავს და ექსპოზიციის პირველ თემასთან ურთიერთობაში თანდათან იკრებს რეზონანსს, მიიწევს მაღალი რეგისტრებისაკენ და გადადის თითქმის მთელი ორკესტრის მძლავრ ფორტისიმოში (G-dur), სადაც საფუძვლიანად მკვიდრდება ექსპოზიციის მთავარი პარტიის მუსიკალური მასალა. ეს არის სახალხო დღესასწაულის კულმინაცია, რომელსაც ეფექტურ ელვარებას ანიჭებს აკორდთა პატარა სეკუნდით სეკვენციურად აღმავალი კვინტური ნახტომები. ამ ეპიზოდის ორგზის განმეორება ქმნის მთელი სონატური ალეგროს სიცოცხლისა და სიხარულის აპოთეოზს.

კოდაში ბერლიოზი საბოლოოდ ატარებს სონატური ალეგროს ძირითად მუსიკალურ მასალას. ჩასაბერ საკრავთა მსუბუქ ფერებში გამოიკვეთება აქტის ტემბრი, რომელთანაც ექსპოზიციის მეორე თემის საცეკვაო ხასიათი ლირიული და ოდნავ სევდიანი ელფერი იმოსება. გმირის ურთიერთობა გარემოსთან დროებითია. მას არ ძალუძს იმხიარულოს უბრალო ადამიანების სიხარულით. საკრავთა კამერული შემადგენლობა იცვლება მთელი ორკესტრის მძლავრი ხმოვანებით, რომელიც მთავარი პარტიის რიტმიული ინტონაციებით აგვირგვინებს ამ შესანიშნავ ქანრულ სურათს. სიმფონია პაროლდის სონატური Allegro-ს თავისებურებებზე გარკვეული ზემოქმედება იქონია გმირის და გარემოს დამოკიდებულების ბერლიოზისეულმა ჩანაფიქრმა. რომ არაფერი ვთქვათ ალტისა და ორკესტრის დაპირისპირებებზე ამ დამოკიდებულებამ მნიშვნელოვანი როლი იქონია თვით სონატური ფორმის კონსტრუქციაზე. სწორედ მან გამოიწვია დინამიური რეპრიზა მთელი სონატური Allegro-ს კულმინაციით. ორი საწყისის არსებობას სიმფონიაში არ დაურღვევია სონატური ფორმის მთლიანობა. ქანრული საწყისის განუსაზღვრელმა ბატონობამ და საცეკვაო ინტონაციებზე კონცენტრირებამ განვითარების ერთი სუნთქვით გამსჭვალა ნაწარმოები. მისი მფეთქავი პულსი ოდნავადაც არ შეუსუსტებია გმირის

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „ხელოვნება“ 1990 წ. № 5.

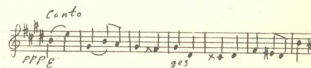
ლექტემის გამოჩენას. გმირის სახემ დროებით გაიღვრა მხიარულების ორ-ომტრიალში და კვლავ გაუჩინარდა მონეიმე ხალხის ტალღებში.

სონატურ ალეგროში ბერლიოზმა ოსტატურად გაშალა თემატური მასალა. ტრანსფორმაციის გარეშე ბოლომდე გამოავლინა თითოეული მოტივის შესაძლებლობა საცეკვაო ინტონაციების მარტივი, სეკენციური განვითარების ხერხით შექმნა გამუდმებული სწრაფვის ასოციაცია, რომელიც ძალზე ეფექტურია სახალხო მხიარულების გამოსახატად. პერმანენტული მოძრაობით და მცხუნვარე, სამხრეთული ტემპერამენტით კომპოზიტორმა დამაჩერებლად გადმოსცა მზიური იტალიის მდიდარი კოლორიტი, რომლის შთაბეჭონებელი ძალა იჭრება თვით უკიდურესი პესიმისტი ინდივიდის სულში და დროებით მაინც გამოჰყავს გმირი მწუხარების, სიცარიელისა და ჟრწმუნობების საუფლოდან.

ქართული საწყისი დომინიურ როლს თამაშობს სიმფონია „პაროლდის“ დანარჩენ ნაწილებშიც. იგი სულ სხვა გამოხატულებას იღებს სურათში „მწუხრის ფსალმუნის მგალობელ მწირთა სვლა“ (ალეგრეტო). სონატური ალეგროს სიცოცხლის დულილიდან კომპოზიტორს ჰერეტის, მშვიდი დაკვირვების საშუაროში გადავყავართ. აქ იგი ოსტატური ფერებით აცოცხლებს იტალიის ტრადიციულ რელიგიურ რიტუალს, მაგრამ არა თავისი მისტიური შინაარსით, არამედ ამ პროცესის პოეტურ-იდილიური აღქმით. პროცესების ასახვა ბერლიოზის შემოქმედებითი ინტერესის საგანს წარმოადგენდა ჯერ კიდევ თავისი „ფანტასტიკური სიმფონიის“ მეოთხე ნაწილში (მსვლელობა ეშაფოტზე) კომპოზიტორმა მოგვცა პროცესის ამსახველი პირველი ბრწყინვალე სურათი. თუმცა იქ სულ სხვა განწყობილებასთან გვქონდა საქმე. ამგვარი სურათების ასახვისას ბერლიოზი იძლევა არა მარტო მსვლელობის საერთო ხასიათს, არამედ ოსტატურად

გადმოსცემს მიზანსცენების, მოძრაობის დეტალებსაც.

ალეგრო ქართულ-პეიზაჟურ სურათს ნაა. მწირთა მსვლელობის პროცესი შენელებული მარშის ფორმითაა გადმოცემული (ზომა 2/4). ტონალობა E—dur ნათელი განწყობილებით მსჭვალავს სურათს. ალეგრეტო ბერლიოზის საორკესტრო ფერწერის და იშვიათი კოლორისტული ოსტატობის შედეგს წარმოადგენს. დასაწყისში, რამდენადმე ძუნწი შტრიხით კომპოზიტორი გვიხატავს მოქმედების გარემოს, ჩელოების და არფების გრძლივ ხმოვანებას, შეფერადებულს ალტებისა და კონტრაბასების პიციკატოთი. პასუხობს ფაგოტის და ვოლტორნების რბილი ტემპრი. იქმნება საღამოს პეიზაჟის ამსახველი სურათი, რომლის მყუდროებას არღვევენ შორეული ზარები. ამ პეიზაჟის ფონზე ჩვენს თვალწინ ჩაივლის მწირთა პროცესია. ალეგრეტო ვარიაციულ-ვარიანტული განვითარების პრინციპებზეა აგებული. ვარირების პირველი თემა ეს არის მეფსალმუნე მწირთა გალობის უბრალო მშვიდი მელოდია, რომლის მდორე მღერადი მუსიკა გაბატონებულია მთელს სურათში და პარტიტურის უდიდეს ნაწილს იკავებს.



ყოველი რვა ტაქტის შემდეგ კომპოზიტორი მიმართავს ორიგინალურ ბერწერით საშუალებას. თემის დამთავრებას, როგორც წესი უერთდებიან ზარები, რომლის აკუსტიკურ სივრცულ შეგრძნებას ფერადოვნად გადმოსცემენ ვოლტორნების, არფის, ჰობოის და ფლეიტის ტემპრთა შეხამებები. ინსტრუმენტთა ჯგუფის ტრემოლოების ფონზე თემის ყოველი განმეორებისას ბერლიოზს მელოდიაში შეაქვს ვარიაციული სახეცვლილებები და ახალი საორკესტრო ელფერი. განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ტონალური სფერო თვით თემის ფარ-

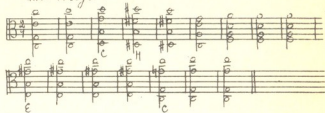
გლებში, სადაც ძირითადი ტონალობა (E—dur) მდიდრდება დამხმარე ტონალობებით. ყოველ ახალ ვარიანტში თემა განსხვავებულ ტონალურ ცვლილებებს განიცდის. მელოდიის ტონალური სიმდიდრე აქარწყლებს მისი კონტურისა და მოძრაობის ერთფეროვნებას. პირველ თემასთან შედარებით მეორე თემის დაბალი რეგისტრი (განსაკუთრებით *gis* ტონალობაში) შედარებით მკაცრ ხასიათს ქმნის. სურათი იგივეა, მაგრამ „კადრი“ უფრო მოახლოვებული. თითქოს უკვე გვერდზე ჩაგვიარა მლოცველთა პროცესიამ. მარშის მეორე თემა (H) ინტონაციურად ენათესავება პირველს. მოძრაობა აგებულია პირველი თემის საწინააღმდეგო მიმართულებით და ზუსტად ინარჩუნებს მის რიტმს. მათი ბგერათა გრძლიობა ყველა პუნქტში ერთნაირია. ჩელო-კონტრაბასების და ფაგოტების დაბალი რეგისტრი იძლევა მელოდიურ ბანებს, რაც ბერლიოზის ჰარმონიული აზროვნების სტილისტურ თავისებურებას შეადგენს. ვიოლინების და ალტების დაგვიანებული პიციკატოები იწვევენ ნაბიჯთა ასოციაციას (თითქმის მსგავსი ხერხი ჰქონდა გამოყენებული ბერლიოზს „ფანტასტიკური სიმფონიის“ მსვლელობის შემზარავ სურათში). როგორც ვხედავთ, მარშის თემებს შორის არ არის არსებითი კონტრასტი. არსად არ ირღვევა მსვლელობის ერთიანი ხაზი.

პაროლდი გულგრილად და მშვიდად ჭკრეტს ამ საწესჩვეულებო სურათს, რომელიც არავითარ რეაგირებას არ ახდენს მის გაყინულ სულზე. მსვლელობის პროცესში იჭრება მისი ლეიტ-თემა, რომლის ოდნავ გაფართოებული სახე კონტრაპუნქტულად ერწყმის მეორე თემის მასალას.

განსაკუთრებულ გამომსახველობას აღწევს ბერლიოზი ეპიზოდში „Canto religioso“ (C—dur). ორკესტრის კამერული შემხდგენლობა აქ თვითმიზანს არ წარმოადგენს და ემორჩილება ავტორის კონკრეტულ ჩანაფიქრს ინსტრუმენტულ ხმოვანებაში გამოსა-

ხოს საგუნდო ქორალი. ხის ჩასაბერ საკრავთა გამჭვირვალე ხმოვანების და სიმებიანთა რბილი ტემბრის დახვეწილი პირებით ალტის არპეჯიოების უწყვეტ ფონზე ბერლიოზი აღწევს საოცარ კოლორიტულ სიმდიდრეს. ქორალის ამალეებულ სიმშვიდეს თავისებურ ნიუანსს ანიჭებს კონტრაბასთა მელოდიური ბანების ჩუმი მოძრაობა მთავარი თემის რიტმში, რაც მეტყველებს, რომ მსვლელობა გრძელდება. განსაკუთრებულ ორიგინალობას „Canto religioso“-ს ქორალი აღწევს მეტად გაბედული ჰარმონიული წყობის შემოვლით. ამ ეპიზოდში გვაქვს გაფართოებული C—dur ტონალობა. მელოდიური კავშირი აკორდებს შორის სცილდება კლასიკური ჰარმონიის ნორმებს. „Canto religioso“-ში ბატონობს ტონალობათა ტერციული და სეკუნდური დამოკიდებულება, რაც მეტად თავისებურ ქლერადობას ანიჭებს მუსიკას.

Canto religioso



ალეგრეტოს დასასრულ კვლავ გაისმის სალამოს პეიზაჟის ამსახველი მუსიკა. მყუდროებას არღვევს ზარების შორეული გამოძახილი. (ფლეიტას, ჰობოის და არფას პასუხობს ვოლტორნისა და არფის ორჯერ უფრო გრძლივი ხმოვანება). მწუხრის ბინდში თანდათან ქრებიან მწირთა სილუეტები. სივრცეში იბნევი ან ნაბიჯის ხმები. (ალტების, ჩელოებისა და კონტრაბასების პიციკატოები), ხოლო შემდეგ სულ წყდებათ. სიმებიანთა ტრემოლოს ფონზე სოლო ალტის პარტიაში ქლერს ნატიფი არპეჯიული ფიგურაცია, თითქოს გმირის თვალწინ მირაჟივით ჰქრება იდილიური სანახაობა.

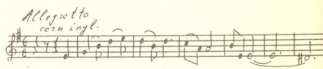
ალეგრეტო ბერლიოზის შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მაღალი გემოვნებით შესრულებული სურათია. იგი პეიზაჟისა და მოძრა-

ობის შეზავების ბრწყინვალე მუსიკალურ ნიმუშს წარმოადგენს. სონატურ ალევროსთან შედარებით იგი გაცილებით უფრო კამერულია, როგორც მოცულობით, ასევე ორკესტრის შემადგენლობით, რაც სავსებით შეესაბამება იმ პოეტური ჰერეტიკის გარემოს, რომელშიც გმირი იმყოფება.

სიმფონიის მესამე ნაწილი „აბრუკელი მთიელის სერენადა სატრფოსადმი“ (ალევრო ასაი ზომა 6/8 ალევრეტოს მსგავსად იდილიური განწყობილების სულითაა გამსჭვალული. ესაა ნათელი ლირიზმით და პოეტურობით აღსავსე ქანრულ საყოფაცხოვრებო სურათი. ტონალობა C-dur). სოფლის პეიზაჟის ფონზე კომპოზიტორმა რომანტიკული აღმაფრენით გადმოგვიშალა ამაღლებული სატრფიალო სცენა, რომლის გადმოცემისას მან კვლავ გამოამჟღავნა საორკესტრო ფერწერის უდიდესი ოსტატობა. ლალი პასტორალის, სოფლის ჯანსაღი ატმოსფეროს ფონზე კონტრასტულად გამოიყურება პაროდის უსიციოცხო, ავადმყოფური ნატურა. სიმფონიის მეორე ნაწილის მსგავსად, მშვიდი დაკვირვების ობიექტმა, აქაც შედარებით კამერული მოცულობა და ორკესტრის შემადგენლობა გამოიწვია. პასტორალურ სატრფიალო სცენის მუსიკა მარტივ სამნაწილიან ფორამშია გაშლილი. პირველ ნაწილში კომპოზიტორი იძლევა მოქმედების გარემოს, ბუნების წიაღს. მუსიკა იწყება ცოცხალი, სკერცოზული რიტმით. ბერლიოზი კვლავ მიმართავს იტალიურ ფოლკლორს და იყენებს pifferar-ების მუსიკას (piffero-იტალიური დუდუკი), რომელიც პირადად ჩაიწერა იქ ყოფნის დროს. პუნქტირული რიტმის საცეკვაო ინტონაცია (პიკოლო, ჰობოი) მხიარულ იუმორისტულ განწყობილებას ამკვიდრებს.

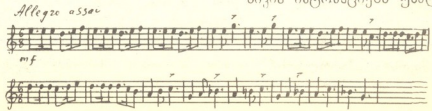
შეგნებული სიმარტივით კომპოზიტორი აძლიერებს დამაჯერებლობას ხაზს უსვამს სოფლის ცხოვრების უბრყვილობას და სიხალისეს. პუნქტირული რიტმის უცვლელ თანხლებას გაორებულ ალტებში და ხანგრძლივ საორღანო პუნქტს ხის ჩასაბერ ინსტრუმენტებში შემოაქვს დილეთანტური მუზიციერების განწყობილება.

ბუნების ამ მომხიბვლელ გარემოში შემოჰყავს კომპოზიტორს მიჯნური მთიელი, რომელიც სერენადას უძღვნის თავის სატრფოს. სერენადა (ალევრეტო) სურათის ცენტრალური ნაწილია. იგი ყურადღებას იქცევს გულწრფელი ლირიზმითა და არაჩვეულებრივი პოეტურობით. მიჯნურის მხატვრულ სახეს კომპოზიტორი გვიხატავს ინგლისური ქარახსის ტემპრით. სიმეზიანთა ჯგუფის აკომპანემენტი ტოვებს მანდოლინისებურ თანხლების შთაბეჭდილებას. თითქოს ჩვენს თვალწინ დგას მომღერალი მიჯნური საკრავით ხელში. მელოდია ძალზე მგრძობიარეა, ნათელი (C—dur), მასში გამოკრთის წრფელი აღსარება სიყვარულისა, რომელშიც იგრძნობა როგორც ვნება. ასევე რაინდული თავშეკავებაც.



სატრფიალო განცდის რაინდული რომანტიკა არ უნდა ყოფილიყო უცხო ტრუბადურების და ტრუკერების მხარეში გაზრდილი ბერლიოზისათვის.

სერენადის თემა არ არის რთული. იგი აგებულია მათორული სამხმოვანების ინტონაციაზე. მასში იგრძნობა ფარული კავშირი პაროდის ლეიტთემასთან. მთიელის თემის სახეცვლილი მოტივი მდიდრდება სხვადასხვა ტონალური ფერებით (a—d—Es) და ლამაზი ფორმლაგიანი ფიგურაციებით, (რომელიც ხალხური სატრფიალო მუსიკის ინტონაციებს უახლოვდება) სეკ-



ვენციურად ეშვება ძირითად ტონალობაზე. სერენადის მელოდიის გატარებას ვოლტორნების პარტიაში შემოაქვს პასტორალური ელემენტი, რომელსაც შემდგომში უფრო აძლიერებენ თემის ტრიოლური სახეცვლილებები სისულე საკრავების მეთექვსმეტედთა მოძრაობაში. თითქოს ირღვევა ზღვარი შეყვარებულის წრფელ აღსარებასა და ბუნების წიადს შორის. ბუნება და მთიელი გმირი ერთმთლიანობაში წარმოგვიდგება არა სხვადასხვა მუსიკალური მასალის მეშვეობით, არამედ ერთი და იგივე მოტივის თავისუფალი ფიგურირებით და ტემბრული ფერების ოსტატური შეზავებით.

პაროლდის სოფლის რომანტიკულ სატრფიალო სცენის უსიტყვო მოწმე ხდება მისი გაფართოებული გრძლიობის ლეიტთემა სოლო ალტის ოქტავებით, კონტრაბუნქტულად ერწყმის სერენადის მუსიკალურ მასალას. აქვე ალტის პარტიაში ყურადღებას იქცევს მელანქოლიური, შინაგანად ოდნავ მღელვარე მოტივი, რომელიც გამოხატავს პაროლდის რეაგირებას ამ ამაღლევებელ სურათზე. გმირი თანდათან გამოდის უსიცოცხლო ინდიფერენტული განწყობილებიდან. გარემოს მომხიბვლელი რომანტიკა იჭრება მის სულშიც. სურათის მესამე ნაწილი თავისებურ რეპრიზად წარმოგვიდგება. დასაწყისის შენელებული საცეკვაო რიტმის ფონზე ერთმანეთს ერწყმიან სერენადისა და პაროლდის თემები. მაგრამ სერენადის მოტივს ახლა ალტის სოლო იტაცებს. სამივე მუსიკალური მასალის გადახლართვა გმირისა და გარემოს ერთობლიობის გამოხატველია. პაროლდი ექცევა პასტორალურ-სატრფიალო რომანტიკის გავლენის ქვეშ. ესაა გმირის წამიერი თავდავიწყება, რომელიც ვერ კურნავს მის დამწუხრებულ ტრავმირებულ სულს. იგი საბოლოოდ განწირულია.

გმირის განწირულება ყველაზე უფრო მკაფიოდ სიმფონია „პაროლდის“ ფინალში გამოიხატა. მისი ცხოვრების

გზა, რომელიც წინა ნაწილებში მკრთალი ფერებით წარმოგვიდგა, აქ მკვეთრებს თავის დასასრულს. სწორედ ფინალშია მოცემული მარტოსული მანძის მიანის გარდაუვალი კატასტროფა. მაგრამ ეს კატასტროფა საკმაოდ შედაპირულად იგრძნობა მუსიკაში. იგი არ არის გამოხატული რომანტიკოსკომპოზიტორთათვის დამახასიათებელი ღრმა ფსიქოლოგიური განცდებით და ტრაგიზმით. ბერლიოზს აქაც ეანრულ საწყისზე, გარემოს ამსახველ მუსიკაზე გადააქვს მთელი წონასწორობა.

სიმფონიის ფინალი „ყაჩაღთა ორგია“ აგებულია მოზაიკურ, რამდენადმე ტრივიალურ შმაგ საცეკვაო რიტმებზე, რომელთაც თავისი გარეგნული ეფექტით შემოაქვთ თეატრალურობის, დეკორატიულობის ელემენტი. ფინალი „ფანტასტიური სიმფონიის“ დემონიურ რომანტიკას ემსახურება. მაგრამ თუ „ფანტასტიური სიმფონიის“ ვახანალია იყო გმირის ხილვათა ნაყოფი, რომელიც გროტესკულ ასპექტში გარდატეხავდა მის იდეალს, სიმფონია „პაროლდი“ გროტესკი მოცემულია თვით საზოგადოების წიადში. იგი გამოხატავს ბრბოს მდაბალ ინსტიქტებს, რომლის ბნელი ძალა მტრულ გარემოცვას წარმოადგენს საკუთარ თავში გამოკეტილი, ადამიანთა საზოგადოებიდან გაქცეული პაროლდისათვის.

ყაჩაღთა ცხოვრების რომანტიკა უცხო არ იყო რომანტიკოს ხელოვანთათვის. სიმპათიას უსამართლობისა და სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ მებრძოლი ყაჩაღების მიმართ პირველად გერმანელ „შტურმერთა“ შემოქმედებაში ვხედავთ. შტურმერები“ უშუალო წინამორბედები იყვნენ მებრძოლი რომანტიკოსებისა. რომანტიკული მგზნებარება იგრძნობა შილერის დრამის, „ყაჩაღების“ მთავარი გმირის, კარლ მოორის კეთილშობილურ სახეში.

მძლავრად აისახა ყაჩაღების თემა თვით ბაირონის შემოქმედებაში. თავის პოემებში—„კორსარი“, „დონ-კუა-

ნი“ და სხვა, პოეტი გვიხატავს პირა-
ტთა ცხოვრების ამაღლებებელ სურა-
თებს. ბაირონის მეამბოხე განწყობი-
ლებები ხშირად ყაჩაღის სახეში ჰპო-
ვებენ განსახიერებას, ბერლიოზის
ურთიერთობა ყაჩაღთა რომანტიკას-
თან იტალიურ წლებთანაა დაკავში-
რებული. ცხოვრების უსამართლობით
აღელვებულ კომპოზიტორს ეგზალ-
ტაციის ეამს ხშირად მოსვლია აზრი
გაქრილიყო სიცილიაში ყაჩაღად. ყა-
ჩაღების თემას მან მიუძღვნა თავისი
სიმფონიური უვერტურა „კორსარი“. ამიტომ გაკვირვებას არ იწვევს ყაჩა-
ღთა სცენარის შეტანა სიმფონია ჰა-
როლდის ფინალში.

ფინალში, ჰაროლდის დამოკიდე-
ბულება გარემოსადმი განსხვავდება
წინა ნაწილებისაგან. გმირი აღარ გა-
ნიცდის გარემოს ზეგავლენას. მისი
ავადმყოფური, მოღუნებული ნატუ-
რისათვის უცხოა ყაჩაღთა ბრბოს ვე-
ლური ენერჯია და ანარქიული სუ-
ლისკვეთება. იგი ზიზღითაა შეპყრო-
ბილი ბრბოს ამ მდაბალი ინსტინქტ-
ებისადმი. მისი ლეიტტემბრი წინა ნა-
წილების მსგავსად აღარ იმეორებს
ამსახველ მუსიკალურ მასალას. პირი-
ქით, აწმყოს დავიწყების მიზნით იგი
მეხსიერებაში აღიდგენს წარსულის
სურათებს, იმ განწყობილებებს, რო-
მელთაც ოდესღაც სითბო და სიმშვი-
დე შეიტანეს მის სულში.

ფინალში ბერლიოზი იყენებს რე-
მინისცენციის პრინციპს, რომელიც
პირველად ბეთჰოვენმა გამოიყენა თავის
მეცხრე სიმფონიაში, მაგრამ თუ
აქ რემინისცენციები წარმოადგენდა
ბრძოლის ლოგიკური გზისათვის თვა-
ლის გადავლებას, რითაც კომპოზიტო-
რი მივიდა ძმობისა და ერთობის აპო-
თეოზურ ჰიმნამდე. „ჰაროლდის“ რემი-
ნისცენციებში მომაკვლავი ადამიანის
თვალწინ მოჩვენებასაღივთ გაიღვებ-
ბენ განვლილი ცხოვრების ცალკეული
მომენტები. რემინისცენცია ხელოვ-
ნებაში რომანტიკულ მოვლენად უნდა

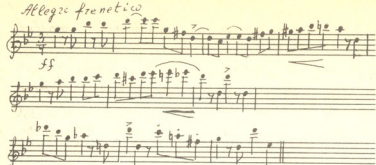
მივიჩნოთ. იგი ადამიანის ფიქრთა
ჩაღრმავების ნაყოფია, რომელიც სუ-
ბიექტის შემეცნებაში შლის მსგავსებს
აწმყოსა და წარსულს შორის. ბერლი-
ოზთან რემინისცენციები მტკიცედ
ეყრდნობა რომანტიკულ მსოფლმხე-
დველობას. გმირის მყოფადში გადა-
ვარდნა ხდება მიზანი არსებული სი-
ნამდვილის დავიწყებისა.

ფინალის შესავალ ნაწილში, ალტის
პარტიაში რიგ-რიგობით მონაცვლეო-
ბენ ადაციოს, მწირთა გალობის, სერე-
ნადის, სალტარელას და გმირის ლე-
იტთემის ფრაგმენტები. მათი მბუყ-
ტავი უღერა ალტის პიანოზე, მართ-
ლაც წარსულის ანარქიკლის ასოცია-
ციას იწვევს. ჰაროლდის ლეიტთემა
აქ ოდნავ მოდიფიცირებულია. და
გმირის დამძიმებულ სულიერ მდგომარე-
ობას გამოხატავს. დემინისცენცი-
ების თემებს სათითაოდ ახშობს ყა-
ჩაღთა ორგის გამაყრუებელი ყიყი-
ნა. წარსულის ზმანებაში გადავარდ-
ნილ ჰაროლდს დროდადრო აფხიზ-
ლებს უხეში სინამდვილე.

თავისებურია ფინალის ძირითადი
ნაწილის ფორმა. იგი შეიძლება წარ-
მოვიდგინოთ როგორც სონატური
ალეგრო დამუშავების გარეშე (1-
(ABC—11 A, B, C.).

ფინალი სამი ინტონაციურად გამო-
კვეთილი თემისაგან შედგება. აქედან
მის ძირითად განწყობილებას პირვე-
ლი ორი თემა განაპირობებს. მათ
მრისხანე ხასიათში დამკვიდრებულა
ბნელი ძალა, რომელიც უშუალოდ
გამოხატავს ფინალის დემონიურ საწყისს.

პირველ თემას (ყაჩაღთა ორგია.
ზომა 4/4) თავისი პირქუში ელფერი
(ტონალობა g—moll), შმაგი ნახტო-
მებით და ველური ენერჯიით, დაძა-
ბული საცეკვაო რიტმით და მახვილე-
ბით პაუზათა შემდეგ, პირდაპირ შეე-
ყავართ ყაჩაღთა თავშეუკავებელი
ორგის სამყაროში.



მოძრაობა უწყვეტ ხასიათს ღებულ-ობს და მერვედების მრისხანე სვლე-ბით ხან სიმებიანი და სასულე ჯგუფების ტემბრებში მონაცვლეობს, ხანაც მთელი ორკესტრის ომახიან ხმოვანებაში ბობოქრობს. ჩასაბერ საკრავთა მძლავრი აკორდი და სიმე-ბიან ინსტრუმენტთა გამის მკვეთრი დიმიზუნდო ერთბაშად ჰკვეთს მთა-ვარი პარტიის დინამიურ განვითარე-ბას. მაჟორულ ელფერში გადასვლით და პირველი თემის სახეცვლილი, გამ-სუბუქებული საცეკვაო რიტმებით მზადდება მეორე B—dur თემა, რო-მელიც ბარბაროსულ მარშს წარმოად-გენს. (senta string) იგი მოძრავი და ენერგიული რიტმით ხასიათდება, ოდნავადაც არ ასუსტებს მთავარი პარტიის დაუცხრომლობას და პირიქით აძლიერებს თავშეუთქავებელი მხიარუ-ლებისა და ღრეობის განწყობილებას.



ელვარე აკორდების ტემბრულ სა-ხეცვლილებათა შემდეგ ჩვენს თვალ-წინ მთელის ძალით გაიღვებს ყაჩა-ღთა მრისხანე სახე, რომელსაც ბრწყინ-ვალედ გამოხატავს გარეგნული სა-ორკესტრო ეფექტი, ტუბისა და ტრომბონების სვლები ტრიოლებით დაბალ რეგისტრში, ვიოლინოთა ტრე-მოლების დაძაბულ ფონზე.



ეს მოტივი აშკარა გამომხატველია რალაც უხეში, ვულგარული (ვანდა-

ლური) ძალისა, რომელიც აუტანე-ლია, მიუღებელია გმირისათვის. ეს გარემოცვა მტკივნეულ გრძნობებს აღვიძებს მის სულში, რაც უდავოდ იგრძნობა ექსპოზიციის დასკვნით პარ-ტიაში. მესამე თემა რადიკალურად განსხვავდება ორი წინამორბედისა-გან. თუ წინა თემების მუსიკალური მასალა ძირითადად მოიცავდა სრულ საორკესტრო პარტიტურას, მძლავრი დინამიკით და ომახიანი ხმოვანებით ხასიათდებოდა, დასკვნითი პარტიის ორკესტრის შემადგენლობა წმედარე-ბით კამერულია, მოძრაობა მდორე: მუსიკა მთლიანად ითიშება ყაჩაღთა ორგისის სფეროდან და ჰაროლდის ინტიმური განცდების გამომხატველი ხდება. გმირის განწყობილებას გაო-რებულად შევიგრძნობთ. იმ დროისა-თვის უჩვეულო აღნაგობის თემა მდორედ, მაგრამ ფსიქოლოგიური დაძაბვით ჟღერს ვიოლინოთა პარტი-აში და მიგვითითებს ჰაროლდის სუ-ლიერი წონასწორობის რღვევაზე.

I Violino



მომდევნო ნაკვეთში იგივე თემა უკვე რელიგიური სიმშვიდით იმოსე-ბა ჩასაბერ საკრავთა ქორალურ ხმო-ვანებაში. ეს ორი, განსხვავებული განწყობილება გვაფიქრებინებს, რომ გმირის რომანტიკული განდგომა დრო-დადრო უხილავი ძაფებით რელიგი-ურ განწყობილებას უკავშირდება. ამ აზრს კიდევ უფრო აძლიერებს მწირ-თა გალობის განწმენდილი ხმოვანება ჰაროლდის სიკვდილის წინ, სიმები-ანთა მაღალ რეგისტრში.

რომანტიკოს ხელოვანთ ხშირად გაუვლიათ პარალელი რომანტიკულ

და რელიგიურ განდგომას შორის. და თავისი გმირი რელიგიურ გარემოში მოუქცევიათ; მაგალითად ბაირონის გაიური (პოემა „გაიურიდან“), თავისი დაღუპული სატრფოსათვის შუარისძიების შემდეგ უკანასკნელ დღეებს მონასტერში ამთავრებს. იას სურს რელიგიით მოიპოვოს სულიერი სიმშვიდე, მაგრამ მის ექსპანსიურ ბუნებას არ ძალუძს დაძლევა ამქვეყნიური გაგებებისა და განუკურნავი მწუხარებით შეპყრობილი სიკვდილამდე იტანჯება თავის დაღუპულ სატრფოზე ფიქრით. მონასტერში კვდება ნოსტალიგიით შეპყრობილი ლერმონტოვის პოემა „მწიროს“ გმირიც. („გაიურის“ გავლენა). რომანტიკულიდან რელიგიურ განდგომაში გადასვლის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს ლესტის ბოგრაფია და შემოქმედება. მაგრამ გრძნობათა სამყაროში ღრმად ფესვგადგმულ უნგრულ ხელოვანს აღარ ძალუძს ამ ახალ გარემოში ისეთივე მხატვრული ძალის გამოვლინება. რომანტიკულ და რელიგიურ განდგომათა დაკავშირება არ არის ბოლომდე ტიპური რომანტიკოს ხელოვანთათვის, რაც თვით ამ საწყისების რადიკალურად საწინააღმდეგო ბუნებიდან გამომდინარეობს. რომანტიკული განდგომის ბუნტარული არსი გრძნობათა საწყისის გამახვილებით, ფსიქოლოგიური დაძაბულობით და სულიერი უწონასწორობით, შეუთავსებელია რელიგიური განდგომის სიმშვიდესთან და გრძნობათათრგუნვის წესთან. რომანტიკული ქედმაღლობა ანტიპოდია რელიგიური ქედმორდრეკილობისა. მაგრამ რადგანაც რომანტიკოს გმირს მუდამ ახასიათებს გაორებისაკენ სწრაფვა, მასში, მაინც არ არის გამორიცხული ამ მეორე საწყისის შემოჭრა, რასაც ვგრძნობთ ბერლიოზის გმირში სიკვდილის წინ.

მთელი სიმფონიის სიუჟეტური დასკვნა ფინალის მოზრდილ კოდაშია მოცემული. მთავრდება გმირის ცხოვრების გზა. მეორე თემა ბარბაროსული მარშის სახით მოულოდნელად წყდება. ანლოვდება ჰაროლდის აღ-

სასრულის ეპი. მისი ლეიტმომის აჩქარებული მოძრაობა მომავლადვი ადამიანის არიტმულ სუნთქვას გვიგონებს. ჰაროლდის უკანასკნელ რეპლიკას ფარავს ყაჩაღთა ორგის გამაყრუებელი ხმაური.

ბაირონის მსგავსად ბერლიოზიც არ ამთავრებს ნაწარმოებს ელევგიური ტონებით, თუმცა, ორიგინალურად კი წყვეტს მას. თუ პოემის დასასრულს ჰაროლდს უპირისპირდება სტიქიური ძალა ზღვის ამალეღვებელი და დიდებული სიმბოლოს სახით, ბერლიოზის სიმფონიის ფინალშიც მკვიდრდება აქტიური საწყისი. ოლონდ ბნელი, დამანგრეველი ძალის სახით.

საორკესტრო პალიტრის სიმდიდრისა და ელვარე ქლერადობის მიუხედავად, სიმფონიის ფინალი მხატვრული თვალსაზრისით ჩამოუვარდება წინა ნაწილებს. მას აკლია სიღრმე, ასახვის რელიეფურობა და უფრო თეატრალიზებული სანახაობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. (აქ არის ნიშნები ბერლიოზის დეკორატიული სიმფონიზმისა). რეპრიზაში ექსპოზიციის მასალის ზუსტი განმეორება ოდნავ ერთფეროვანს ხდის მუსიკას, ერთი შეხედვით თითქოს სადავოა ფინალის სიუჟეტიც: საიდან მოხვდა ჰაროლდი ყაჩაღებთან? სად მარტოსული გმირი და სად ავაზაკთა ბრბო? ხომ არ არის აქ დემონიური საწყისი ბრმად გადმოტანილი ფანტასტიური სიმფონიიდან? საფუძვლიანი დაკვირვება ფანტავს ამ ეჭვებს. ფინალის სიუჟეტურ ქარგას ბერლიოზმა სარჩულად დაულო მეტად საინტერესო ჩანაფიქრი. გმირის რაფინირებულ, დახვეწილ, შეიძლება ითქვას გაფაქიზებულ ბუნებას მან დაუპირისპირა ისეთივე ატმოსფერო (მაგრამ ჰიპერბოლიზირებული სახით), რომელშიც იგი განდგომამდე იმყოფებოდა (ორგიებისა და თავაშვებულობის სამყარო), მაგრამ თუ უწინ ჰაროლდი მსგავსი საზოგადოების წევრს წარმოადგენდა, ახლა ეს საზოგადოება და გმირი მტრულ დამოკიდებულებაში არიან ერთმანეთთან. მორალურად უფრო მაღლა

მდგომ გმირში ზიზღს იწვევენ ადამიანთა მღაბალი ინსტიტუტები. თითქოს გრძნობს რა ამას, საზოგადოებაც მტრულადაა მისდამი განწყობილი. ამ მწვავე კონფლიქტით ბერლიოზმა განაზოგადა განდგომილი გმირისა და გარემოს შეურიგებელი დამოკიდებულება და თვალნათლივ დაგვანახა, თუ როგორ ქელავს ბრბოს უხეში ძალა თავისი ფარიდან გასულ, მის სულისკვეთებაზე ამაღლებულ ადამიანს. ჰაროლდის სიკვდილით ფინალში, კომპოზიტორს სურს გვიჩვენოს საზოგადოებიდან მოწყვეტილი, პასიური პიროვნების დაღუპვის აუცილებლობა.

ბერლიოზის სიმფონია „ჰაროლდი იტალიაში“ უშუალო გაგრძელებაა „ფანტასტიური სიმფონიის“ ხაზისა. სიმფონიების თემა — გმირი და ეპოქის სული, იდეა — მარტოსული ადამიანის განწირულება, გამოსახვის მეთოდი — გმირის და გარემოს დაპირისპირება სხვადასხვა მუსიკალური მასალით, ნაწილთა სურათოვნება ამ ქმნილებების მსგავს თვისებებზე მიგვიბრუნებს.

მაღალი კოლორისტული ოსტატობით შესრულებული ჟანრული სურათებით, სიმფონია „ჰაროლდი“ არ ჩამოუვარდება „ფანტასტიური სიმფონიის“ ღირსებებს. მაგრამ მას აქვს თავისი ნაკლოვანი მხარეც. ბერლიოზმა ცალმხრივად გააშუქა სიმფონიის პრობლემატიკა. მან უნაკლოდ, ცოცხალი ფერებით დაგვიხატა იტალიის მომხიბვლელი სურათები, მაგრამ ვერ გადაჭრა გმირის პრობლემა და ერთფეროვნად, მხოლოდ მონახაზის სახით წარმოგვიდგინა ჰაროლდის პიროვნება. გმირის სახე, რომელიც შესავალში საკმაოდ შთამბეჭდავდაა მოცემული, არ განიცდის განვითარებას შემდგომ ნაწილებში. სიმფონიაში არ იგრძნობა რომანტიკოსი გმირის სულიერი ღრამა. ჟანრული თემატიკის განუსაზღვრელმა ბატონობამ ოთხივე ნაწილში, გამორიცხა დრამატული საწყისის განვითარება — ამ მხრივ „ჰაროლდი“ ჩამოუვარდება ბერლიოზის პირველ „ფანტასტიურ სი-

მფონიას“. „ფანტასტიურ სიმფონიაში“ გმირი მსმენელთა ყურადღების ცენტრში ექცევა. მისი სახე მწვავე-ბით უფრო მძლავრი შინაგანი განცდების რკალშია მოქცეული. სიმფონია „ჰაროლდი“ კი, რომელიც ფაქტიურად გმირის შესახებაა დაწერილი, თითქმის გმირის გარეშე რჩება. კიდევ მეტიც: ნაწარმოებში, რომელიც ტრაგიკულ პიროვნებას ეხება, დომინირებს ნათელი ელფერი (ყველა ნაწილი მაჟორულ ტონალობაშია G, E—C—g). გარემოს ამსახველ ამ ნათელ ფონზე განდგომილი ადამიანის სახე გამოხატულია არა მკვეთრი კონტრასტით, პირქუში ფერებით, არამედ როგორც მკრთალი აჩრდილი, რომელიც შეუმჩნეველი რჩება საზოგადოებისათვის. გმირი თუმცა პერსონიფიცირებულია ლეიტთემით და ლეიტტემბრით, მაგრამ შინაგანი სულიერი ძვრების გარეშე, იგი მაინც გარეგნულ, ზედაპირულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მიუხედავად არსებული ნაკლოვანებისა, ჟანრული საწყისის შესრულების მაღალმხატვრული დონით სიმფონია „ჰაროლდი“ გენიალურ ქმნილებათა რიცხვს მიეკუთვნება. ჟანრულ-სურათოვანი სახეების სიჭარბემ, მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია კომპოზიტორის გამომსახველი ხერხების მთელ არსენალზე. სიმფონიაში ყურადღებას იქცევს არა იმდენად პრობლემების გადაწყვეტის საკითხი, რამდენადაც კომპოზიტორის მუსიკალური ენის სიასლე და ორიგინალობა.

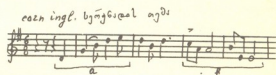
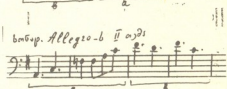
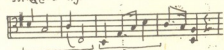
სიმფონია „ჰაროლდის“ წარმატებაზე უდიდესი როლი ითამაშა ბერლიოზის ორკესტრმა. ბერლიოზი სამართლიანად შეიძლება ჩაითვალოს თანამედროვე ორკესტრის ერთ-ერთ ფუძემდებლად, საორკესტრო პალიტრის განუმეორებელ ოსტატად. მისი ორკესტრი ძალზე მოქნილია და ელასტიური. იგი ერთნაირად ძლიერია როგორც გრანდიოზული, ელვარე, ასევე კამერული, გამჭვირვალე ხმოვანების მომენტებში. ბერლიოზი რევოლუციონერია ორკესტრის ტემბრულ სფეროში. იგი ტემბრთა უდიდესი ღრამა-

ტურგია. კომპოზიტორი მიმართავს არა მარტო საკრავთა სხვადასხვა ჯგუფების, ან ცალკეული საკრავების გაბედულ ტემბრულ კომბინაციებს, არამედ პოულობს და საგარძობლად აფართოვებს თითოეული ინსტრუმენტის დაფარულ ტემბრულ შესაძლებლობებს. (გმირის პერსონიფიკაცია ერთი გარკვეული ტემბრის მეშვეობით უკვე ბერლიოზის ტემბრთა დრამატურგობაზე მეტყველებს). ტემბრთა ორიგინალური კომბინაციებით კომპოზიტორი აღწევს არა მარტო სახეებისა და განწყობილებების უდიდეს გამომსახველობას. არამედ საღებავებისა და შუქ-ჩრდილების კოლორიტულ მრავალფეროვნებებსაც, სიმფონია „პაროლდში“ გვაქვს მაღალი ტემბრული ოსტატობის ბრწყინვალე მაგალითები. ფაგოტისა და კონტრაბას-ჩელოების მუქი ფერების შეზავება. (ადაჯიოში გმირის მწუხარე განწყობილებების გამომატველი) არფის, ფაგოტისა და ვოლტორნების ტემბრთა ხატოვანი შეხამება ალევრეტოში (სალამოს პეიზაჟი) ყაჩაღთა მრისხანე სახის გამომატველი ტუბისა და ტრომბონების ომახიანი ხმოვანება და სხვა. ბერლიოზის სიმფონიაში, ტემბრი ორგანულ კავშირშია მუსიკალური ენის სხვა ელემენტებთან და აძლიერებს არა მარტო მათ გარეგნულ სახოვანებას და ფერადოვნებას, არამედ ღრმად იჭრება ამ ელემენტთა სულიერ-ემოციურ სფეროშიც.

კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნების მაღალ დონეზე მეტყველებს სიმფონია „პაროლდის“ მელოდიკა, რომელიც მკვეთრად გამოვლენილი ინსტრუმენტული ტიპისაა. სიმფონიაში მხოლოდ სამი შედარებით „ვოკალური“ ბუნების მელოდიის გამოკვეთა შეიძლება. ესენია პაროლდის ლეიტთემა, მწირთა გალობის მელოდია და აბრუცელი მთიელის სერენადა. ამ მოტივებში თვით პროგრამამ გამოიწვია „ვოკალური მღერადობის“ აუცილებლობა. სტრუქტურის თვალსაზრისით სიმფონია შეიძლება

დავყოთ შედარებით მარტივად შედარებით რთულ მელოდიებად. ერთ ჯგუფად შეიძლება გაავართხანოთ შედარებით მარტივი ვუწოდოთ ინტონაციურად მონათესავე სამ მელოდიას. პაროლდის ლეიტთემას, სონატური ალევროს მეორე თემას და მთიელის სერენადს, რომლებიც აღმავალი მაჟორული სამხმოვანების მოტივს შეიცავენ.

პაროლდის თემა



სიმფონიის ყველაზე უფრო რთული მელოდიებია ადაჯიოს ფუგის თემა და ფინალის დასკვნითი პარტიის მოტივი, რაც გამოწვეულია მათი ფუნქციით — ასახონ გმირის შინაგანი განცდების სამყარო. ისინი თავისი უჩვეულო აღნაგობით და ქრომატიზმებით გვიანდელი რომანტიკული მელოდიკის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენენ.

ნოვატორულია და გაბედული ბერლიოზის პარამონიული აზროვნებაც. პარამონია კომპოზიტორთან კოლორიტის გამოხატვის მძლავრ საშუალებად იქცა. ცალკეულ ტონლობათა გაფართოებით, მომზადების გარეშე შორეულ ტონალობებში მოდულაციებით, ბერლიოზი სცილდება კლასიკური პარამონიის ნორმებს და ქმნის სავსებით ახალ, უჩვეულო „ასონანსებს“. ბერლიოზი თითქმის ყველგან (გარდა ალევრეტოსი) მიმართავს მთავარ და დამხმარე პარტიათა ტერციული ან სეკუნდური დაპირისპირების მეოთხედს, რაც საერთოდ დამახასიათებელი თვისებაა რომანტიკოს ხელოვანთათვის.

რთულია და მრავალფეროვანი სიმფონიის რიტმული სფერო. მუსიკალური ენის სხვა ელემენტებთან ერთად მას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება კომპოზიტორის მხატვრული შთანაფიქრის განხორციელებაში. საცეკვაო რითმების დინამიზაციით ბერლიოზს შესწევს უნარი მთელის ძალით შეგვარძნობინოს მასიური ენარული სცენების მძლავრი პულსაცია. ზოგჯერ კი წყნარი, რამდენადმე ერთფეროვანი რიტმიკით კომპოზიტორი იდილიური ჰერეტის მშუხდ გარემოს გადაგვიშლის. (ალეგრეტო) მკაფიოდ შეიგრძნობა სიმფონიის პოლიფონიური სტილიც, რომელიც კონტრასტული პოლიფონიის პრინციპს ემყარება. ეს პრინციპი მჭიდროდაა დაკავშირებული სიმფონიის პროგრამულ ჩანაფიქრთან, გმირისა და გარემოს დამოკიდებულებასთან. გარემოს ამსახველ მუსიკას ყველა ნაწილში კონტრასტულად ერწყმის ჰაროლდის ლეიტთემა.



ენობრივი სიახლითა და კოლორითული სიმდიდრით ბერლიოზის სიმფონია „ჰაროლდმა“, „ფანტასტიურ სიმფონიასთან“ ერთად უდიდესი წვლილი შეიტანა მსოფლიო სიმფონიზმის საგანძურში. „ჰაროლდი იტალიაში“ პოეტიზირებული, სანახაობრივ-ალწერითი სიმფონიზმის ბრწყინვალე ნიმუშია. კომპოზიტორი მტკი-

ცელ იცავს სიმფონიის ლიტერატურული პირველწყაროს ტენდენციებს და ბაირონივით, დიდი მხატვრის ალოთი შეიგრძნობს გარემოს მომხიბვლელ სურათებს. თუ ბაირონში ალტაცებულ სტროფებს ბადებდა იტალიის ყოველი რელიკვია, არანაკლები გზებით ინთებოდა ბერლიოზის შემოქმედებითი ფანტაზია ამ მზიური ქვეყნის მომხიბვლელი პანორამის წინაშე. ბაირონის მსგავსად ბერლიოზსაც გააჩნდა იშვიათი უნარი დანახულიდან, განცილიდან ჩაებეჭდა ყველაზე უფრო მომხიბვლელი, პოეტური, ამღელვებელი. ორივე მძლავრი განცდების და შთაბეჭდილებების ხელოვანია. მათ შემოქმედებაში ვხედავთ გულის სიღრმეიდან ამოვარდნილ მოუდრეკელ ძალას, რომელიც ხელოვანთა უძვირფასეს გრძნობებს, როგორცაა სიხარული, მწუხარება, სიყვარული, სიძულვილი, ვნებათაღელვის მძლეთამძლე ფრთებს ასხამს და იტაცებს მიწის ზედაპირიდან ხან ნათელი, უსაზღვრო სივრცეებისაკენ, ხან ბნელი, სახიფათო უფსკრულებისაკენ და გმირს როგორც ოცნების ნეტარ სამეფოში, ასევე კოშმარულ ფანტასმაგორიებში.

ჩვენებურები

ალექსანდრე ჩხაიძე

დოკუმენტური მოთხრობა თურქეთში მცხოვრებ
თანამემამულეებზე და კიდევ სხვა ამბებზე

ცნობილმა ქართველმა დრამატურგმა ალექსანდრე ჩხაიძემ, რომლის პიესები წარმატებით იდგმება როგორც ჩვენში, ასევე უცხოეთში, გასულ წელს ორგზის იმოგზაურა თურქეთში.

ამ ბოლო ხანს ჩვენი ხალხი განსაკუთრებულ ინტერესს ავლენს ამ მეზობელი სახელმწიფოსადმი, რომლის პოლიტიკურ-ეკონომიკურ მომძლავრებას განსაკუთრებით აღნიშნავენ პოლიტოლოგები და მიმომხილველნი.

ამ ინტერესს აცხოველებს იმის ბუნებრივი სურვილი, რომ რაც შეიძლება მეტი ვიცოდეთ თურქეთში მცხოვრებ ჩვენს თანამემამულეებზე, რომლებიც ისტორიული კატაკლიზმების გამო მოსწყდნენ დედა-სამშობლოს.

ვფიქრობთ, ჩვენი მკითხველი ინტერესით შეხვდება მწერლის შთაბეჭდილებათა ამ მეორე ნაწილს (პირველი იბეჭდება „ჭოროხში“), სადაც უპრეტენზიოდ და ძალდაუტანებლადაა მოთხრობილი ის ამბები, რაც მას შეემთხვა ამ მოგზაურობის დროს.

(რედ.)

პრტ-პრტ რუკაზე, რომელიც მე-18 საუკუნეთა დათარიღებული საქართველოს სახელმწიფო, მისი ძმადნაფიცო, მოხარკე ან გავლენის ქვეშ მყოფი ქვეყნები მოხაზულია დარუბანდის (კასპიის) ზღვიდან ვიდრე ტრაპიზონამდე. მაშინ თურქ-სელჯუკთა ტომები სადაც შორს თარეშობდნენ. საქართველოს ბიზანტია ესაზღვრებოდა. ერთიც და მეორეც ბევრჯერ შემოგვხვია, ერთმანეთიც შეუმუსხავთ ჩვენს დასაყრბად. მეთხოთმეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან ოსმალეებმა დასჭაბნეს ბიზანტია, 1158 წელს კონსტანტინეპოლი აიღეს, რვა წლის შემდეგ ტრაპიზონის საკეისრო დაიპყრეს და უშუალოდ მოადგნენ სამხრეთ საქართველოს, გურიის სამთავროს და სამცხე-საათაბაგოს. ქართველი კაცი ადვილად არ თმობდა მიწა-წყალს, მაგრამ ბრძოლა აშარად უთანასწორო იყო. სულ რამდენიმე წელიწადში ოსმალეებმა მთელი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო დაიპყრეს და ააოხრეს, გინიოს ციხეს გადაუარეს, ბათუმსაც დეპატრონენ და აპარის წყლის ხეობასაც.

ასე თვალდაბრუნდა ილიოდა საქართველო, იქითა მხარეს რჩებოდა ქართული ქალაქები და სოფლები, ეკლესიები და ციხე-სიმაგრეები. მართალია, აპარა სამასი წლის შემდეგ დაუბრუნდა დედა სამშობლოს, მაგრამ იქით მაინც ბევრი დარჩა, ძალიან ბევრი, შავშეთი და იმერხევი, ოში და ხახული, ტაო და იზხანი, წინაპართა საფლავები, მათ შორის, საქართველოს უკანასკნელი მეფის — სოლომონ მეორის სამარბი ტრაპიზონში...

რაც მთავარია, იქითა მხარეს დარჩა ქართველი ზალბის ნაწილი, დიდი ნაწილი, ცოცხალი ადამიანები, თუმცა რჭულშეცვლილი, ძალად გამამადაიანებული, მაგრამ სისხლით და ხორციით ქართველები, რაც მრავალჯერ დაამტკიცეს აუწერელი მსხვერპლის ფასად.

და მე უნდა შევხვედ მათ, ჩვენებურთა დღე-
ვანდელ თაობას.

გასული წლის დამლევს, თურქეთში პირვე-
ლად გამგზავრებისას, მე უფრო სტამბოლის
სიდიადე მივიჩნეოდა. რა თქმა უნდა, თანამე-
მამულეებთან შეხვედრაც, რადგან სწორედ
იმთავან მივიღე მიწვევა, მაგრამ მთავარი მა-
ინც სტამბოლი იყო, ეს ზღაპრული ქალაქი,
რომლის შესახებაც ბავშვობიდან იმდენი წაგვი-
კითხავს, გვიჩაბავს და მოგვისმინია. ბათუმე-
ლებს — განსაკუთრებით.

სტამბოლთან შესახვედრად საგანგებოდ არ
მოვშვალა დელეგაციის წინასწარ ვიცოდი, რა უნ-
და მენახა; თავდაპირველად არც რაიმეს და-
წერას ვაპირებდი, ასეთი სურვილი ჩვენებურე-
ბთან შეხვედრის შემდეგ გაჩნდა. მაგრამ ამ-
ჯერად გარკვეული მიზნით მივემგზავრები, მღელ-
ვარებაც სხვანაირია. თანაც ვიცი, იქ მხოლოდ
მნახველისა და მსმენელის როლში არ ვიქნე-
ბი. მეც შემეკითხებოდა, ალბათ, ბევრ რამე-
ზე, მათ უმეტეს, რომ თურქეთში პირველი
მოგზაურობის შემდეგ იმდენი რამ მოხდა
ჩვენს გარშემო, საქართველოშიც და მის ფარ-
გლებს გარეთაც. შეუძლებელია მათ არ აინ-
ტერესებდეთ და არ აღელვებდეთ, რა მოხდა
თბილისს და აფხაზეთში, ფერდინანსა და ყარა-
ბახში, რა ელის საქართველოს ახლო მომავ-
ალში?

ერთი სიტყვით, ვეშაადები, როგორც სტუ-
დენტი გამოცდებისათვის. პირველ რიგში ის-
ტორიკოსებს შევხვდი და, როგორც იტყვიან,
სარეკომენდაციო ლიტერატურის სია შევად-
გინე. შემდეგ ბიბლიოთეკებში ჩავექეცი. ზო-
გიერთი წიგნი უკვე ბიბლიოგრაფიული იშ-
ვიანობაა, ერთადერთი ცალია და სახლში ვერ
გაგატანენ, ადგილზე უნდა წაიკითხო, როგო-
რიცაა, შვიცარიელი მეცნიერის ელუარდ ლიო-
ნენის ნაშრომები. ზაქარია კივინიძის „ქართ-
ველ მამადიანთა ცხოვრება“, იაკობ ფრენკე-
ლის ნარკვევები, ვლადიმერ ლისოვსკის „ქო-
რის მხარე“, ექვთიმე თაყაიშვილის 1917
წლის ექსპედიციის მასალები. ძალიან დამე-
მარა ბატონ ხარიტონ ახლედნიანის მრავალ-
წლიანი ნამოღვაწარი. გიორგი ყაზბეგი თავის
წიგნში „სამი თვე ოსმალეთის საქართველო-
ში“ წერს: „გეოგრაფიულმა მეცნიერებამ უნ-
და აღიაროს, რომ ოსმალეთის საქართველოს
ზოგიერთი ნაწილის, მაგალითად, შავშეთის ან
შოიანი ლაზისტანის შესახებ უფრო ცოტა-
იცის, ვიდრე შიდა აფრიკაზე“.

სამწუხაროდ, უკანასკნელი რამდენიმე ათ-
წლეულის მანძილზე საქმად რთული პოლი-
ტიკური ვითარების გამო თითქმის არაფერი
დაწერილა ამ მხარეზე, იქ მცხოვრებ ქართველ
მამადიანებზე. ამ ბოლო დროს სასიკეთო

ძვრები მოხდა. სარფის სასაზღვრო კარის გახს-
ნამ თითქმის დაკარგულ ნათესავებს ერთმა-
ნეთი მიაგნებინა. ცხოვრების ყველა სფერო-
ში გაჩნდა დაახლოების, ურთიერთთანამშრომ-
ლობის სურვილი. დელეგაციები ჩავიდნენ ერთ-
მანეთთან საქმიანი წინადადებებით. ქალაქები
დანათესავდნენ. ტურისტული ჯგუფები გაიქ-
ვალა. ქართული მანგები გაისმა სტამბოლსა და
იზმირში. საფეხბურთო მატჩები გაიმართა იქაც
და აქაც.

მეც მქონდა შესაძლებლობა სარფიდან გა-
დავსულიყავი თურქეთში რომელიმე დელეგა-
ციის შემადგენლობაში, რამდენიმე დღით, მაგ-
რამ ასე საუკუნლბუროდ გამგზავრება, წინას-
წარ განსაზღვრული დროით, მარშრუტით და
პროგრამით არ გამომადებოდა. თანაც, როგორც
უკვე მოგახსენეთ, ამისათვის მომზადება იყო
საჭირო.

ჩვენებურებთან მეორეჯერ შესახვედრად ჩე-
მი მარშრუტი დაახლოებით ასეთნაირად მაქვს
ნავარაუდევია: სარფი, ხოფა, ბორჩხა, ართვი-
ნი; შეიძლება შავშეთის ან იმერხევის სოფლე-
ბიც მოვიჩინახლო; შემდეგ კვლავ ხოფაში დაბ-
რუნება და იქედან ზღვის სანაპიროს გავყვე-
ბი: რიზე, ტრაპიზონი, ორდუ, ფათსა... იქნებ
გზადაგზა რომელიმე ციხე-სიმაგრეს ან ეკლე-
სიას შევავლო თვალი, ერთი სიტყვით, რასაც
მოვასწრებ ორი კვირის განმავლობაში. უფ-
რო ხანგრძლივი მოგზაურობისათვის მოსკო-
ვიდან თურქეთის რესპუბლიკის საელჩოს სა-
განგებო ვიზაა საჭირო, რის მიღებასაც რამ-
დენიმეთვიანი ლოდინი სჭირდება. მე ეს უკვე
გამოვცადე. კიდევ კარგი, ბათუმის გენერა-
ლურ საკონსულტოში მნიშვნელოვნად გაიოლდა
თხუთმეტდღიანი ვიზის მიღება. სწორედ ეს
დროა ჩემს განკარგულებაში.

ერთმა გარემოებამ კიდევ უფრო დააქარა
ჩემი გამგზავრება. იმ ხანად ბათუმში ჩამოვი-
და ერთი ჩვენებური კაცი, ისმაილ ქარა, წარ-
მოსობით შავიშვილი. იგი იმერხევიდანაა, მაგ-
რამ კარგაგანია ნივთიერი ცხოვრობს, რომე-
ლილაც კომპანიის მმართველობს, მაგრამ ამავე
დროს საქმად ნაყოფიერ ლიტერატურულ საქ-
მიანობას ეწევა, წერს ლექსებს, მოთხრობებს,
რომანებს. ერთ-ერთი ავტორია კავკასიოლოგი-
ური კრებულისა — „ჩვენებური“, ახმედ
მელაშვილის ოჯახმა რომ მისახსოვრა ბურსა-
ში. როგორც თვითონ გვიამბო მწერალთა კავ-
შირში შეხვედრისას, აგროვებს შავშეთ-იმერ-
ხევის ფოლკლორის ნიმუშებს — ზღაპრებს,
ხალხურ ლექსებს, ლეგენდებს, შესალოცებს,
სწავლობს ძველ ქართულ ტომონიმიკას, იწერს
სიმღერებს და საცეკვაოებს. საჩუქრად ჩამო-
გვითანა ვიდეოფირზე გადაღებული, იმ კუთხის
ისტორიული ძეგლები, იქაურ მცხოვრებთა

ერი და სიტყვა, ყოფითი რიტუალები. თან თავისი რომანი ჩამოიტანა, ბურსაში გამოცემული, „მუქანის უღელტეხილი“. ახალგაზრდა მოფლელი კაცის თავდასავალი მასში მოთხრობილი. მოფლენათა განვითარების გამო წიგნის მთავარ გმირს საქართველოშიც უხდება ჩამოსვლა. ახლა ისმაილ ქარა რომანის მეორე ნაწილზე მუშაობს. რამდენადაც ვიცი, ჩვენი გამოცემილები დაინტერესდნენ ამ წიგნით, მთარგმნელებიც გამოჩნდნენ.

ისმაილ ქარამ იცოდა, რომ შარშან თურქეთში ვიმოგზაურე, სინაწული გამოთქვა, რომ მაშინ ინგოლოში არ იმყოფებოდა. ჩემი მომავალი გამგზავრება რომ გაიგო, იქვე შემომთავაზა სამსახური, წინასწარ თუ მაცნობებ, აუცილებლად დაგვხვდები საზღვარზეო. უკეთეს მასპინძელს ვერც ვინაბრებდი.

სარფის სასაზღვრო კარი გადავიარე 1984 წლის 15 სექტემბერს. რა თქმა უნდა, ამ ფაქტს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ისტორიისათვის, იმ დღეს ჩემსავით ბევრმა ჩვენებურმა და უცხოელმა ჩაიარა სარფის გზით, მაგრამ თარიღს იმითომ აღვნიშნავ ასე ზუსტად, რომ ამ წიგნის ფასი და დანიშნულება, უპირველეს ყოვლისა, მისი დოკუმენტურობაა, ვინც იცობა: ვინმეს ოდენმე დასჭირდება იმის დადგენა, თუ რა ვითარება იყო, ან აქეთ ან იქითა მხარეს 1984 წლის აღრიან შემოდგომაზე.

ჩემთან ერთად ლომინაძეების და ვარშალომიძეების ოჯახები მიემგზავრებიან თურქეთში ნათესავებთან. ისინი რაღაცამ შეაფერხა და ამიტომ მართო მომიხდა საზღვარზე გადასვლა. თურქეთთან სატელეფონო კავშირი, ჭრჭერობით, ვერაა მთლად მოწესრიგებული, არც ფოსტა და ტელეგრაფი მუშაობს გამართულად, მართალია, ისმაილ ქარას სხვადასხვა გზებით და საშუალებებით ვაცნობე ჩვენი ჩასვლის დღე, მაგრამ ბოლომდე არ ვართ დარწმუნებული, დაგვხვდება თუ არა. ამას დღე მნიშვნელობა აქვს, განსაკუთრებით, ჩემთვის. ვინაიდან ჭერ კიდევ არ ვიცი, ვინ მიმასპინძლებს ბორჩხასა და შავმეთში. ამიტომ, აღბათ, წარმოადგენენ ჩემს სიხარულს, როცა პირველი, ვინც დავინახე თურქეთის სასაზღვრო პუნქტის ენოში, ისმაილ ქარა იყო. თან ახალგაზრდა კაცი ახლდა, ეს იუსუფიაო, გამაცნო, იმობუყვლია, მეგზურობას გაიწვევსო. ერთად ჩამოსულან ინგოლიდან. ათასი კილომეტრი გაიარეს ჩვენს შესახვედრად.

თურქეთის მხარეზე საბუთების გაფორმებას და ბარგის ზერეულ შემოწმებას დიდი დრო არ დასჭირვებია. აქვე შევხვდი თურქეთის ახალ გენერალურ კონსულს ბათუმში შეიენელ ჩელიკს და საგარეო საქმეთა სამინისტროს წარმომადგენელს ბათუმში ბორის ნიკოლაევს. ისინი იმავე მარშრუტით მიემგზავრებოდნენ ბორჩხასა და ართვინში თურქეთ-საქართველოს შორის საზღვრისპირა ვაკრობის საკითხებთან დაკავშირებით. გავიცანით ზოფის ქალაქის

თავი, გავცვალეთ სავიზიტო ბარათები და გამოვთქვი შეხვედრის სურვილი.

სულ ასოდელ ნაბიჯზე სარფელის ყავახანა მოუწყვიათ ღია ცის ქვეშ. სანამ სასტუმროს და რესტორანს ავაშენებთო, გვეუბნებიან. საზღვრის გახსნამ მალე გაუთქვა სახელი მთელს მსოფლიოში ამ პატარა სოფელს. სულ უფრო და უფრო მეტი ქვეყნის ტურისტები და მგზავრი სარგებლობს ამ გზით ორივე მიმართულებით. ახალმშენებლობები მოჩანს ირგვლივ.

საუცხოლო სერენოვანი ჩაით გავვიმასპინძდნენ. რაც შეიძლება მეტი ჩაის მოკრეფაზე უფრო, ისინი, როგორც ჩანს, ხარისხზე მეტად ფიქრობენ, ფაქიზად კრეფენ სამფოთლიან ნაწ დუყებს.

მეტი ნარაკიძები გამოგვეცნაურნენ. ერთი მთვანი ტურისტულ კატორაში მუშაობს გიდადა: რამდენჯერმე ყოფილა ბათუმში; მეორე ამ პატარა ყავახანის ერთ-ერთი პატრონთაგანია. ჩემად ნარაკიძე ჩაის ფაბრიკაში მუშაობს; თავისი პლანტაციაც აქვს, პექტარნებვარზე; მამულიც, ეტყობა, საქაომდ კარგ შემოსავალს იძლევა, მით უფრო, რომ ბოლო დროს ჩაის ფასი საგრძნობლად გაიზარდა. უფროსი ძმა ბურჰანი სოფლის მუხტარია, ჩვენებურ სოფლსაბჭოს თავმჯდომარესავით. ნარაკიძეებმა ბათუმელი მოგვარეები მოიკითხეს, სხვა სარფელებიც, რომელთა შესახებ სმენიათ, თუმცა არახოდეს უნახავთ ერთმანეთი.

ალი ხორავა არა მარტო სარფშია ცნობილი კაცი. მას კიდევ უფრო გაუთქვა სახელი ნოდარ დუმბაძემ წიგნით სარფელ მესაზღვრეებზე — „ნუ გეშინია, დედა“. აი, ამ ალი ხორავამ მითხრა თურქეთში გამგზავრებამდე, ერთი თხოვნა უნდა შემისრულოო. კი, ბატონო-მეთქი. აქედან სულ შვიდ კილომეტრზე, სოფელ მაკრაილში, ჩემი მკვიდრი ბიძაშვილიც ცხოვრობენ. არახოდეს ერთმანეთი არ ვვინახავს, რომ ჩავიდი, რამდენიმე წუთით შეიბრინე, ჩემგაქ მოკითხვა გადაეცი, უთხარი, რომ მე მას მოპატიუბა უკვე გავუგზავნე, მალე შევხვდებით ერთმანეთს-თქო.

ჩვენ ისე შევეჩვიეთ ადამიანთა ასეთნაირ ურთიერთობას! ბიძაშვილებს ამორებთ შვიდ კილომეტრი, შვიდწუთიანი გზა, მათ კი მთელი ცხოვრების მანძილზე ვერაფრით მოუხერხებიათ ერთმანეთთან მისვლა, სიხარულის თუ მწუხარების გაზიარება, მომავალი თაობები, აღბათ, ვერ გაიგებენ, არც დაიჭერბენ. რომ ცხოვრების ასეთი წესი არსებობდა ერთ დროს.

ალი ხორავა, აღბათ, უკვე შეხვდა ბიძაშვილებს, იქეთაც და აქეთაც მოინახულეს ერთმანეთი, მაგრამ მე მინც ნაგვიანევი ბოდიში მინდა მოვუხადო, რომ ვერ შევუსრულე თხოვნა. არა იმითომ, რომ დამავიწყდა, არც იმის გამო, რომ ღამით ჩაუფარე მაკრაილს. არა იმითომ ვერ შევხვდი მის ნათესავებს, რომ მანქანაში მხოლოდ მე და ჩემი ოჯახის წევრები

ვისხედით, არც ერთმა არ ვიცოდით არც ლა-
ზური, არც თურქული და არც მეგრული. აქა-
ური ლაზები კი გამარჯობასაც ვერ გეტყვიან
ქართულად. ეს მაშინვე ვიგრძენი, როგორც კი
საზღვარი გავიარე და სარფის ყუავანაში
მაგიდას მივუსხედით ისმაილ ქარსთან და
იუსუფთან ერთად. ვინმე შეიძლება შემე-
კამათოს, რა გასაკვირია ლაზმა ქართული არ
იცოდეს, მან მშობლიური ენა იცის, თურქუ-
ლიც, მეგრულიც ანგარიში ჩასათვლილიაო.
კი, ბატონო, არ გედავებთ, მაგრამ მე პირა-
დად ვერაფრით ვერ შევიგუე, როცა საზღვარ-
ზე ფეხგადაბიჯებულნი, პირველივე გაღმელ
ლაზს „გამარჯობა“ ეტყვი და იგი ქართულად
ვერ გიპასუხებს.

საერთოდ, თანამედროვეებს, ქართველობასაც
კი, ძალზე ზედაპირული წარმოდგენა გვაქვს
ლაზებზე, ლაზეთზე. ვიცით, რომ იგი ან-
ტიკური ხანიდან ცნობილი უძველესი კოლხური
ტომია, შავი ზღვის სამხრეთ-აღმოსავლეთ სანა-
პიროზე მცხოვრები. ზოგჯერ ვკამათობთ და
დღემდე ვერ დაგვიდგენია, ლაზი და ჭანი ერთი
და იგივეა, თუ—არა. და კიდევ ვიცით, რომ
მეგრული ენის მცოდნე სათქმელს გააგებინებს
ლაზს, გაესაუბრება კიდევ. ეს არის და ეს.
არადა, ლაზეზზე არსებობს საკმაოდ მდიდარი
ლიტერატურა. მათზე სწერდნენ ფლავიუს არი-
ანე და იოანე ცეცი, ვახუშტი ბაგრატიონი.
წაქარია ჭიჭინაძე, ნიკო მარი, ივანე ჯავახიშვი-
ლი, პავლე ინგოროვუა, გიორგი მელიქიშვი-
ლი, თავად ლაზები, სარფის მკვიდრნი, მუხა-
მედ ვანილოში, ალი და ზურაბ თანდილაძეები,
რევაზ ზაქარაძე, სხვები და სხვები. მაგრამ
ყოველივე ეს მხოლოდ ვიწრო წრისათვისაა
ცნობილი და ხელმისაწვდომი.

ამიტომ თავს ნებას ვაძლევ ზოგიერთი ცნო-
ბა მოვიტანო მათი ნაშრომებიდან, რადგან
აღაშინებს, განსაკუთრებით დღეს, უპირველეს
ყოფილას, სურთ იცოდნენ თავიანთი ისტორია,
საიდან მოვლევართ, რანი ვიყავით და რანი
ვართ, რამდენი ვიყავით და რამდენი დავარჩით,
ვინ გვემოხლოვებდა და ვინ გვმტრობდა.

ანტიკური მწერლები სხვადასხვა ცნობებს
გვაწვდიან კოლხების ადგილსამყოფელზე. პე-
როლოტის მიაჩნია, რომ ისინი მხოლოდ ფაზი-
ის მიდამოებში ცხოვრობდნენ. ქსენოფონტე
ამტკიცებს, კოლხთა სამკვიდრო ტრაპიზონის
დასავლეთითააო. სტრაბონი და არანე კი, პე-
რიქით, აღმოსავლეთითაო. მანცი ივანე ჯა-
ვახიშვილს მინდა ვერწმუნო, რომელიც გამო-
იკვამს ასეთ აზრს: „ანტიკურ ხანაში კოლხეთი
მალაიან პოლიტიკურ-გეოგრაფიულ ერთეულს
წარმოადგენდა, რომელიც კავკასიონის ქედიდან
მოყოლებული ტრაპიზონამდე და ტრაპიზონის
ჩიქთ შავი ზღვის სანაპიროზე იყო გადაჭიმუ-
ლი“.

რაც შეეხება უძველეს კოლხურ ტომს —
ლაზებს, მათი არსებობა გიორგი მელიქიშვილს
ჩერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მეცხრე

საუკუნის ურარტულ ლურსმულ წარწერებში
ამოუკითხავს. მკვლევართა ერთი ნაწილი კი
ამტკიცებს, ლაზები გამოჩნდნენ ჩვენს წელთა-
ღრიცხვის პირველი საუკუნიდან, როცა კოლ-
ხეთის სახელმწიფო დაეცა და დაქუცმაცდაო.
მონტოს მეფემ მითრიდატე თავის სამფლობე-
ლოს შემოუერთა შავი ზღვის მთელი აღმოსავ-
ლეთი სანაპირო — კოლხეთი. შემდეგ რომე-
ლები გამოჩნდნენ ისტორიის ასპარეზზე. მარ-
თალია, ლაზები მათ ქვეშევრდომებად ითვლე-
ბოდნენ, მაგრამ არც ემორჩილებოდნენ და არც
ხარკს უხდიდნენ. ლაზურ სამეფოს გეოგრა-
ფიულად უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქონ-
და ორ დიდ სახელმწიფოს — ბიზანტიასა და
სპარსეთს შორის საერთაშორისო პირველ-
ბისათვის გამართულ კიდილში.

ამ პერიოდის ლაზებზე ისტორიკოსი აგათია
სქოლასტიკოსი წერს: „ლაზები ძლიერი და მა-
მაიც ხალხია და სხვა ძლიერ ტომებსაც ბრძანე-
ბლობდნენ. ისინი ამაყობდნენ კოლხთა ძველი სახე-
ლით, ზომავს მეტად ქედმაღლობენ და, უნდა
ითქვას, არც თუ სხე უსაფუძვლოდ. იმ ტო-
მებს შორის, რომლებიც სხვა სახელმწიფოებს
ეკვემდებარებოან, მე არ მეგულება არც ერთი
სხვა ესოდენ სახელგანთქმული და მოგჭმული.
როგორც თავისი სიმდიდრის სახეობით, ისე
ქვეშევრდომთა სიმრავლით, როგორც მიწა-
წყლის სიჭარბით და მოსავლიანობით. ისე ხა-
სიათის სილაშქვითა და სიციქვით“.

სხვადასხვა დროს ლაზიკას ჩეკნიდნენ ბიზან-
ტიელები, არაბები, თურქ-სელჯუკთა ტომები.
საქართველომ მეცამეტე საუკუნის დამდეგს სულ-
ტოტა ხნით შემოიერთა ლაზთა ქვეყანა და
დააარსა სამეფო ტრაპიზონის იმპერიის სახელით.
მონღოლთა და ზვარაზმელთა შემოსევების გა-
მო საქართველოს პოლიტიკური მთლიანობა
დაირღვა, რასაც მატყუა ტრაპიზონის სამეფო-
ზე ქართული გავლენის შესუსტება. თემურ-
ლენგის შემოსევის შემდეგ საქართველო
დაიშალა რამდენიმე სამთავროდ და ტრაპიზონის
მხარე პირისპირ აღმოჩნდა თურქ-ოსმალთა წი-
ნაზე. დაიწყო მუსულმანური რელიგიის ძალდა-
ტანებით გავრცელება. ლაზური მოსახლეობის
წინაშე საკითხი ასე იდგა: სიკვდილი ან გამუ-
სულმანება. მაგრამ ამ მხარეში არასოდეს შენე-
ლებულა იმის შეგნება, რომ ლაზეთი ისტორი-
ულად საქართველოს ნაწილია. გასული საუ-
კუნის დამლევს წაქარია ჭიჭინაძეს ჩაუწერია
ერთი მოსუცი ლაზის ნაამბობი: „ლაზები, ჭა-
ნები და მეგრელები ერთნი ვყოფილვართ. სა-
მივე ამ ხალხის ენა ლაზური და მეგრული
ყოფილა, რომელიც მაშინ გავრცელებული იყო
შავი ზღვის სანაპიროზე. ეს ენა მაშინ ქართ-
ვილებსაც კარგად ესმოდათ. ყოველი ლაზი
თავისუფლად ელაპარაკებოდა იმერელს, ქართ-
ველსაც და სხვებსაც. მერე კი, როცა დავშ-
ლილვართ, ერთმანეთი მოვივიწყებია, სიტყ-
ვების გაგებაც ვეღარ შეგვძლინა“.

ქართულ საზოგადოებრიობას ყოველთვის

აწუხებდა ლაზეთის ბედი. 1788 წელს რუსეთ-საქართველოს ტრაქტატის დადების დროს ერთ-ერთ ძირითად საკითხად იდგა საქართველოს ძველი მიწების დაბრუნება. ამის თაობაზე ქართულ პრესაში ხშირად იბეჭდებოდა წერილები. თურქეთის ლაზეთში იმოგზაურებს და შემდეგ წერილებში გამოაკვეყნებს გიორგი უაზებგმა, ნიკო მარმა, იოსებ ყიფშიძემ. ხალხის გათვითცნობიერების მიზნით 1914 წელს თბილისში გამოკვეყნდა ლაზური წარმოშობის მკვლევარების მუხამედ ვანილიშის და ავთანდილ თანდილაშის წიგნი „ლაზეთი“.

მიუხედავად ამისა, თუ თავს არ მოვიტყუებთ, ჩვენშიც და საქართველოს ფარგლებს გარეთაც თითქმის არაფერი იცან ქართულ-ლაზურ ურთიერთობათა შესახებ. ჩვენმა მეცნიერებმა, მწერლებმა, უფრონაღისტებმა უნდა შეავსონ ეს ხარვეზი. ძალიან კარგი, მამულიშვილური საქმე გაეცა, რომ გამოიცა ხალხური ლაზური ფოლკლორი ლაზურ-მეგრულ-ქართულ-თურქულ ლექსიკონით. იგი დასტამებულია ლაზურ კენჭზე ქართული ალფაბეტით. ეს წიგნი თან მახლდა თურქეთში მოგზაურობისას. უნდა გენახათ, რა ინტერესითა და სიხარულით ისმენდნენ ჩვენი თანამომე ლაზები ამ წიგნის თითოეულ სტრიქონს მე ვკითხულობდი და ისინი ისმენდნენ. ასე ვაკვირებდით ერთმანეთს.

სარფზე კი ბევრი ვიცით? აი, ახლა წინ მიიღვს ჩემი ლაზი მეგობრის, რევაზ ბაქრაძის 1971 წელს ბათუმში სულ რაღაც ორი ათას ცალად გამოცემული პატარა წიგნი სარფზე, საიდანაც გაწვდით ზოგიერთ ცნობას ამ უნიკალურ სოფელზე.

სარფი, რომლის ტერიტორიული ფარგლები ამჟამად ბევრად შევიწროებულია, ერთ-ერთი უძველესი დასახლებული პუნქტი იყო შავი ზღვის სანაპიროზე. მისი ძველი სახელწოდება „ფხაროსი“ ფლავიუს არიანეს ძვრით მედვას ძმის — აფსირტის სახელთანაა დაკავშირებული. ხალხური გადმოცემით სარფის უძველესი დასახლება ვრცელდებოდა სოფელ გონიომედ და მდინარე ქორობს ესაზღვრებოდა.

ვახუშტი ბაგრატიონი „საქართველოს გეოგრაფიაში“ აღნიშნავს, რომ სარფში, ისე როგორც მთელს ლაზეთში, ბლომად იყო „ნარინჯი, თურინჯი, ლიმონი, ზეთისხილი, ბროწეული მრავალი... ვენახი მაღალი, ღვინო კეთილი, მსუბუქი და შემრგო, გემოიან სუნიანიც მრავალიც... პირუტყვი, ნადირნი ფრიალ მრავალნი, ფრინველნი, და თევზნი, ხოლო... კაცი არიან სელოვანნი ხის მუშაკობითა და შენებითა ნავთა დიდთა და მცირეთა“.

ისლამის გავრცელებამდე სარფში კარგად ყოფილა გავითარებული მევენახეობა, განსაკუთრებით ჩხავერის ჭიხის უურძენი, რასაც მოწმობს ძველ ნასახლარებზე აღმოჩენილი უზარმაზარი კურები. სიმინდის კულტურა აქე-

დან აუთვივობათ თურქებს, ისე როგორც ჩაი, ამ ცოცხა ხნის წინაა.

რევაზ ბაქრაძეს მიიჩნია, რომ სარფის მატერიალური კულტურის ძეგლები ჩემთვის უცნაურად იყვნენ. აქაურ მკვიდრთა გადმოცემით შუაგულ სოფელში ძველად დიდი ეკლესია მდგარა, რომელიც თანდათან დაგრეულა. მოშორებით არის ადგილი, რომელსაც ამჟამად ნაეკლესიარს უწოდებენ. ნაწილი ამ ძეგლებსა და გაღმა სარფშია, ერთ-ერთი მათგანი, ციხესიმაგრე, პირდაპირ კლდეზე აღმართული. გადმოცემით იგი საიდუმლო გასასვლელით ზღვასთანაა დაკავშირებული.

საქართველოსთან შეერთების სურვილი ლაზებს ნაწილობრივ აუხრულდათ 1878 წელს რუსეთ-თურქეთის ომში რუსეთის გამარჯვების შემდეგ, როცა ბერლინის ტრაქტატის საფუძველზე რუსებს ერგოთ ლაზეთის მხოლოდ მცირე ნაწილი, ჩხალის ხეობის თექვსმეტი სოფელი. პირველი მსოფლიო ომის დროს თურქეთის არმიამ ერთხელ კიდევ დაიკავა სარფი, მაგრამ მხოლოდ რამდენიმე თვით, ომში დამარცხების გამო ისევ დატოვა აქარა. რუსეთის ჯარმა განათიარა ეს წარმატება და გენერალმა ლიანოვმა ტრაპიზონამდე კი მიიღწია. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ თურქებმა კიდევ ორჯერ დაიპყრეს ლაზეთი და აქარა, საბოლოოდ კი, 1921 წლის 18 მარტს, როცა საქართველოს მთავრობამ შექმნილი პოლიტიკური ვითარების გამო დატოვა ბათუმი, იმავე დღით თურქეთის ნაწილებიც გავიდნენ ბათუმიდან. მიდროინდელი ხელშეკრულებებით საქართველოს სამხრეთი საზღვრის უკანასკნელ პუნქტად აღიარეს სოფელი სარფი. მაგრამ მაშინ ზუსტად არ იყო მითითებული, სად უნდა გავლენიყო საზღვრის ხაზი; მხოლოდ ზუთი წლის შემდეგ, 1926 წელს, საზღვრის დამდგენმა კომისიამ საზღვარი სოფლის შუაგულში, მდინარე ტიბაშზე, გაავლო.

და არსებობს მას შემდეგ ორი სარფი, გაღმა და გამოღმა, ჩვენებური და იქაური, საბჭოთა და კაპიტალისტური, ვიღაცის უდიერობით გავლენილი უხილავი ხაზით დამორეებული ძმები, ორად გაყოფილი წუხილი და სიხარული, ქორწილი და დაკრძალვა.

ამიტომ დამეუფლა უცნაური გრძნობა გაღმა სარფთან შეხვედრისთანავე. თითქოს რაღაც მაწუხებდა. რომ ჩავუფიქრდი, მივხვდი, რაც იყო ამის მიზეზი. ახალგაზრდობიდანვე ვიყავი დაკავშირებული ამ კუთხესთან, ძირითადად უფრანკლისტური საქმიანობით. რადიო-ტელეგრაფები მომიშალა, საგაზეთო ნარკვევები დამიწერია, საზღვარგარეთ მცხოვრებ ლაზებისათვის გაკეთებულ რადიოგადაცემებში მიმიღია მონაწილეობა. ჩემი პირველი გამოკვეყნებული მოთხრობა გაღმასარფელ ბავშვებს მივუძღვენი. ორი სოფელი — ორი სამყარო, გაღმა წყვილადი, გამოღმა — სინათლე, აქეთ საკოლმეურნეო შრომის სიკეთე.

იქეთ კიდევ — ექსპლოატაცია და სიდუბუ-
რი. — ასეთი იყო ჩემი მაშინდელი შემოქმე-
დების ძირითადი თემა. თუმცა იქაური ცხოვ-
რებისა, რა თქმა უნდა, თითქმის არაფერი ვი-
ცოდო. მას შემდეგ ათეულმა წლებმა განვ-
ლო, ბევრმა წყალმა ჩაიარა, ბევრი რამ და-
ვიწყებამ მიეცა, მაგრამ პირისპირ რომ შევხვ-
დი ვაღმა სარფს, იქაურ სარფელებს, სირცხ-
ვილის ქენჩნა ვიგრძენი, ვიგრძენი, ისე რო-
გორც ბევრი სხვა საქციელის ან ნათქვამი სიტ-
ყვის გამო.

ლომინაძეებს შეუგვიანდათ საზღვარზე გად-
მოსვლა. მათ მოლოდინში თითქმის მთელი
დღე დავყავი სარფში. თურქეთიდან დაბრუნე-
ბულ ნაცნობებს შევხვდი, ბევრი კიდევ სა-
მოგზაუროდ გავაცილე. ადგილობრივი მცხოვ-
რებლები გავიცანი, მათთან სტუმრად ჩამო-
სული ჩვენებური ლაზებიც, მათ შორის, ავ-
თანდელი აბდულიშის ოჯახი. უკვლა გახარებუ-
ლია ერთმანეთის ნახვით. პროფესიული მხარ-
დაჭერაც მთხოვეს რასაც სიამოვნებით ვას-
რულებ. გაღმელები ჩივიან, ქართული ტელე-
ვიზიის გადაცემებს კი ვღებულობთ. მაგრამ
ხმა არ გვესმისო. სარფის სასაზღვრო კარის
გახსნით დიდი და სასიკეთო საქმე გაკეთდა,
მაგრამ ერთმანეთთან მსვლა-მოსვლის პროცე-
დურა უნდა ვამარტივებო. მართლაც, სარ-
ფელებისათვის მაინც შეიძლება გამოაკლისის
დაშვება; ორად გაყოფილი სოფლის მცხოვ-
რებლები, რომელთა უმრავლესობა ნათესავეები
და მოყვრები არიან, უფრო ხშირად რომ შეხვ-
დნენ ერთმანეთს, ვთქვით, ყოველი თვის გან-
საზღვრულ დღეებში. ასეთი ურთიერთობა სა-
ერთო საქმესაც წაადგება, ქირაა და ლხინშიც
ერთად იქნებიან სარფელები.

უკვე მერამდენე ჰქვა ჩაის ვსვამდით, ყა-
ვახანას „მერსედესი“ რომ მოადგა. იქედან ახ-
ალგაზრდა ცაკი გადმოვიდა. სარფში უკვლა
ესაღმება ერთმანეთს, ნაცნობიც და უცნობიც.
რადგან იგი მარტო იყო, ჩვენს სუფრასთან
მივიპატიეთ. ერთმანეთს გამოვეცნაურეთ, გა-
მოველაპარაკეთ. სულეიმან დემირბაში ვარო.
ხოფიდან. ბათუმიდან სტუმრებს ელოდა, ალი
ვარშალომიძის ოჯახს. „მერსედესი“ ყოველთვის
იწყვეს ასოციაციას გერმანიასთან. სულეიმან-
ის მამა ცაკა ხნის წინათ გამგზავრებულა სა-
შუშაოდ გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლი-
კაში. საქაოდ კარგად წასვლია საქმე. სულეი-
მანი თქვესმეტო წლის ყოფილა, მამის კვალს
რომ გაჰყოლია. ჭერ ერთად მუშაობდნენ. შემ-
დედ ვათიშვლს რამდენიმე ამხანაგთან ერთად
საქუთარი საქმე წამოუწყია, ძირითადად შენო-
ბების იზოლაციაზე მუშაობენ. ამჟამად დასავ-
ლეთ გერმანიაში თურქეთიდან ორ მილიონა-
მდე ემიგრანტი ცხოვრობს. მათ შორის არიან
ჩვენებურებიც, რამდენიმე ქალაქში თურქული
სკოლაა გახსნილი. არიან აგრეთვე ინგლისში
მოდანდიაში, ფინეთში, ბელგიაში. თავად სუ-
ლეიმანი ქალაქ მანაშიში ცხოვრობს, მაინც

ფრანკურტიდან 70 კილომეტრზე. წელიწად-
ში რამდენჯერმე ჩამოდის სამშობლოში. ახლა
საგანგებოდ ჩამოვიდა, რომ მამამისს დახელოვ-
მეგობარს, ალი ვარშალომიძეს და მის ოჯახს
დახვდეს. სულეიმანი საქართველოში მომხდა-
რი ბოლოდროინდელი ამბებით დაინტერესდა
ქალიან. ეს არ იყო უბრალო ცნობისმოყვა-
რობა. მას ჭერ კიდევ გერმანიაში გამოუჩენია
ზრუნვა და უტრადლება მ აპრილის ტრაგედიის
დროს გაზეთ მოწამლული თბილისელებისადმი,
რომელთა ერთი ჯგუფი „წითელ ჭვარს“ თბი-
ლისთან დამეგობრებულ ქალაქ საარბრუკენში
ჩაუყვანია სამკურნალოდ. რამდენიმე თანამე-
რამულესთან ერთად ჩასულა იქ, გასამხნევებ
ლად. დასახარებლად. შემდეგ თბილისში გამ-
გზავრებულა ახლადშემქმნილ ქართველი მეგობ-
რების მოსანახულებლად, მაგრამ ისინი არ და-
ხვედრიან, სოხუში გაუგზავნიათ დასახენენ-
ლად და გამოსაქანსალებლად. სულეიმანმა იქაც
მიაკითხა მათ. დაწვრილებით გამომიტხა რო-
გორ მიმდებარეობს მ აპრილის ამბების გამო-
ძიება, რა მოხდა აფხაზეთში, საქართველო
სხვა კუთხეებში. მას სურს უკვლავური იყო-
დეს, რადგან იქაური გაზეთები ყოველთვის
ობიექტურად ვერ აფასებენ მოვლენებს, სა-
თანაოდ ინფორმაციის უქონლობის გამო, ან
კიდევ სხვა მიზეზით. ჩვენ კი გვიანდა უკვლა-
ფერი სრულყოფილად ვიცოდეთ, რაც კი სა-
ქართველოს შეეხებოდა, ასე ეთხნა სულეიმან
დემირბაში.

როგორც იქნა გამოჩნდნენ ლომინაძეები და
ვარშალომიძეები. ტურისტულმა ჯგუფებმა შე-
აფრებეს საზღვარზე მათი გადმოსვლა. საკონ-
ტროლო უნეტებო გადატვირთულია. სექტემ-
ბერი საუკეთესო ხანაა ტურიზმისათვის. მი-
ერ კიდევ, სარფის კარით, თურქეთისა და
საბჭოთა კავშირის გავლით, მოგზაურობენ ევ-
როპისა და აზიის ბევრი ქვეყნის მოქალაქეები.

ასე შეიკრა ჩვენი ჯგუფი სამი მანქანისა და
ათი კაცის შემადგენლობით. ამასობაში კარგად
დალაშქდა. დღისით ვვქონდა დაგეგმილი ბორჩ-
ხაში ჩასვლა. ვის უნდა მიადგე ამ დამით! გან-
საკუთრებით მე ვარ შეფიქრიანებული. ლო-
მინაძეებსაც და ვარშალომიძეებსაც, ასე თუ
ისე, ელოდებიან. იქნებ ზოვის სასტუმროში გავ-
ვითა ეს დამე? — ვაყენებ ასეთ წინადადე-
ბას. სულეიმან დემირბაში გვეუბნება, რომ აჟ
იგია მასძინძელი. ჩვენც უკვლანი ვემორჩილე-
ბით. დავტოვეთ სარფი და გავემართეთ ზოფი-
საქენ, რომელიც ოციოდე კილომეტრითაა და-
შორებული საზღვრიდან.

ხოფაში სულეიმანმა რესტორანში მიგვიწვია
სავაზშოდ. პირველი სადღეგრძელოების შემ-
დედ იქვე ჩავატარეთ „საწარმოო თათბირი“,
სადაც უკვლამ (ჩემს გარდა) გამოთქვა მო-
საზრება მომავალი სამოქმედო გეგმის შესა-
ხებზე. სულეიმანმა, როგორც მასძინძელმა, წარ-
მოთქვა საბოლოო სიტყვა. ხმის უმრავლესობით
(მე თავი შევიკავე) გადაწყდა: ლომინაძეები

გაულდებთან საქმოდ გრძელ გზას ბურსისაკენ. მათ გაჰყვება ისმიალ ქარა. ვარშალომიძეები გაემართებიან ბორჩხისაკენ, რომელიც სულ რაღაც შნ კილომეტრზეა ხოფიდან. მე და იუსუფი სულეიმანის „მერხედესით“ მათ გაჰყვები. მერე საქმე გვიჩვენებს, დაასკვნა მასპინძელმა.

ვარშალომიძეებმა იქვე, რესტორნიდან, ტელეფონით დარქეს ართვინში. ქალაქის მერთან — უედირ ხალვაშთან, რომელიც ენათესავებათ, აგრეთვე ბორჩხაში, სადაც მათ მოელოდა. დააფსტეს შეხვედრის დრო და ადგილი.

ახე გაიყო ჩვენი ჭგუფი. ისმიალ ქარა სინანულს გამოთქვამს ამის გამო, შეპატივება ბურსაში, ინეგოლში, საიდანაც მოკიხხვა ჩამომიტანა მელაშვილების ოჯახიდან, „ხილის“ მთარგმნელ ვახტანგ მალაყშაძიდან, გურამ ქოქლაძიდან... გელოდებიანო. ვპირდები, რომ შევეცდები ჩამოსვლას, თუმცა ჩემი მომავალი მარშრუტი, ჭერჭერობით, მეტად ბუნდოვანია, განსაკუთრებით პირველი დღე.

გზა სულ ზევით და ზევით მიემართება. მთვარიანი ღამეა. მარცხნივ მაღალი მთები აწილდება. მარჯვნივ ხევია. სადაც ახლოს ქორსი მოედინება. სულეიმანმა რადიომიმღები ჩართო. რეგულატორს ატრიალებს. ქართული სიტყვა მომესმა. პირველად ეს უჩვეულოდ მომეჩვენა! თუმცა რაა ვასაკვირი, საქართველო აქედან სულ ახლოსაა, რადიოტელევისათვის საზღვარი საერთოდ არ არსებობს. თბილისიდან უკანასკნელ ცნობიდან გადმოსცემდნენ. ორი საათია დროში ვანხვავება. ჩვენთან ახლა უკვე შუალამეა. აქ ათი სრულდება. ახე უურადლებით, ალბათ, ახალი ამბებისათვის არასოდეს მიგდია უური. ჩემი თანამგზავრებიც გულდასმით ისმენენ საქართველოდან გადმოცემულ ახალ ამბებს.

ქალაქგარეთ, დათქმულ ადგილას დაგვხდნენ ბორჩხელი ხალვაშები. მე გარკვევით ვერ ვხედავ ვერც ჩასულთა და ვერც დამხვედურთა სახეებს, მაგრამ მესმის მათი ხმები, ძუნწად, ნაწყვეც-ნაწყვეტად წარმოთქმული ქართული სიტყვები: გამარჯობათ! რაფრათ ბართ? კარგად ხომ ხართ? მე ვისა და ვის ვარ; მე ამისა და ამის ბადიში ვარ; ესენი ჩემი შვილებია; ტაიაშვილი, ემიაშვილი... წინაპრებს იხსენებენ; ალი ვარშალომიძის ქალ-ვაჟი—ნარგიზი და ჭანსული მორადებით განზე დგანან. მათთვის, ჭერჭერობით, უოველივე ეს უცხოა. მალე ისინი თანატოლ ნათესავებს შეხვედებიან. განახლებდა სისხლთა კავშირი, გაძლიერდება გვარი, ახალი ენერგია შეემატება საქართველოს.

თანდათან დაცხრა პირველი შეხვედრის მღელვარება. დამხვედურები შინ გვეპატივებიან. გველოდებიანო. ასეთ ვითარებაში უცხო აღამიანის სტუმრობა უხერხულად მეჩვენება. ბორჩხაში რამდენიმე მისამართი მაქვს. მაგრამ ამ

შუალამით ვის გინდა კარზე მიადგო. ხალვაშები გულთი გვთავაზობენ, ამაღამ ჩვენთან მოიხვენითო. იუსუფი მათ ამშვენებს უკვე, სულ ახლოს, ჩემი ნათესავები ცნობენ, იაკო გველიანო. ამ დროს ნაგვიანებმა ტაქსმა ჩამოიარა. ხალხმრავლობა რომ შენისნა, მძლოლმა შეაჩერა. იუსუფი გამოელოაპარაკა. ესეც იქითკენ მიდის, ბარემ გაჰყვებითო. შევთანხმდით, ხვალ დღით შევხვედებით ერთმანეთს.

მანქანა ქალაქს გასცდა და მთებში მიმავალ გზას დაადგა. იუსუფს შევეკითხე, საით მივდივარქო-მთქი. აქვე, სულ ახლოს, ატაარა ქალაქია, მურღულიო. მეც მურღულელი ვარო, თქვა ქართულად ტაქსის მძლოლმა, ახალგაზრდა კაცმა, რომელსაც ზია ერქვა.

მურღული, მურღული! საიდან მახსოვს ეს სახელი? ჩემს მარშრუტში არაა ნავარაუდელი ამ ქალქში ჩახვლა. არადა, ახე რატონ დამამახსოვრდა!

— სადაც წამიკითხავს თუ გამიგონია მურღულზე, — ვამბობ.

— წამიკითხავდით, მურღულზე ბევრია დაწერილი? — მითხრა ზიამ.

— მაინც რა დაწერილია, ასე რითია ცნობილი თქვენი მურღული?

— თამარ მეფეა მურღულში დასაფლავებული.

ისე მითხრა, თითქოს ჩვეულებრივ ამბავს მაცნობო.

— ვინ?!

— თამარ მეფე, — დაბეჭითებით დამიდასტურა ზიამ, თან გაკვირვებით შემომხედა, ალბათ, იმის გამო, რომ მე, საქართველოდან ჩასულმა კაცმა, არ ვიცოდი, რომ თამარ მეფე მურღულშია დასაფლავებული.

მაშინვე გამახსენდა თუ საიდან დამამახსოვრდა ეს სიტყვა! გამოგზავრებამდე ამოვიკითხე ზეპირა კიბინაძის ერთ-ერთ წიგნში სამხრეთ საქართველოზე. თამარ მეფის ჭერაც აღმოუჩინელი საფლავის შესახებ მრავალ ლეგენდათა შორის ასეთიცაა, რომ ქართველების დიდი მეფე — თამარი მურღულშია დასაფლავებული.

— შენ საიდან იცი ეს, ზია?

— ძველიდან გამიგონია.

— კიდეც რა იცი თამარ მეფის საფლავის შესახებ?

— ჩემმა ბაბამ მეტი იცის.

ალბათ მისმა წინაპრებმაც მარტლაც უფრო მეტი იცოდნენ, ადვილი შესაძლებელია სწორედ ზიას პაპამ უამბო ზეპირა კიბინაძის ლეგენდა თამარ მეფესა და მის საფლავზე. მოგზაურობიდან დაბრუნებულმა ერთხელ კიდეც გადავხედე იმ წიგნს, რომელიც ამ საუკუნის დამდგესა გამოცემული. ლეგენდა გადმოგვცემს, რომ, მართალია, თამარ მეფე მურღულშია დაწვრილული, მაგრამ მისი საფლავის ადგილმდებარეობა არაფერ იცის. ხმები დადი-

ოდა. თუკი ვინმე იმ საფლავს მიაგნებს და შეეხება. აუცილებლად ქუთლდან შეიშლებო, თავის თავად ცხადია, ამით ხალხი შტრების ხელყურისაგან იცავდა საყვარელი მეფე — ქალის წინადაცხედარს. ერთ მწვეწმენს თურქმეთში გზა ახვევია, რომელიდაც საფლავზე ღამე გაუთვია და გათენებისას გაგიეხულა. სოფელელები მიხვდნენ, რის გამოც, ჩაქძენ, გვიჩვენე ის საფლავიო, მაგრამ გონებადადბენ-ლებულ მწვეწმენს ვერაფრით გაუხსენებია. ბოლოს, როგორც სჩანს, ღვთის განცხადებით ისევ მიუგნია იმ საფლავისათვის და პატიება უთხოვია. თამარის სულს მისთვის მოუსმენია და განუყოფნივია. სოფელელებს უკითხავთ, ახლა მაინც გვიჩვენე ის ადგილიო, მაგრამ მწვეწმენს ვერაფრით ვეღარ მოუგონებია. ზაქარია კიკინაძე დასახსრულ წერს: მურღულეთში დარწმუნებული არიან, რომ თამარ მეფე არ მომკვდარა, იგი ცოცხალია, ერთ გამოქვაბულში ოკროს კუბოში ასვენია, თავ-ფეხთან უქრობი საწოლები უნთია, ოდესმე აღდგება და ისევ მოზარძანდება მურღულეთში.

ზაქარია კიკინაძის წიგნში სხვა ლეგენდებიცა თამარ მეფეზე ამ კუთხისთან დაკავშირებული. მაკახელელებმა მიამბეს, კარჩხალის შთის მახლობლად უნახავთ ქვის კუბო, რომელშიც იდო გოლიათი მამაკაცის ჩონჩხი, ძვირფანი იარაღი და ნივთები. ძველებს უთქვამთ, ეს თამარ მეფის ერთი დიდი გმირია და ხელი რომ ვახლოთ, თამარს ეწყინებო. თვითონ თამარი აქაურების ბზირი სტუმარი უკვდილა, ეფრატის მთაზე სახალხე ჰქონია, იქედან გადაშურებდა საქართველოსო. მაშინ ზღვა აქამდე აღწევდაო. თამარის ბრძანებით კარჩხალის მთაზე საგანგებოდ გაუკეთებიათ ხომალდების მისაბმელი. ტბა მოუწყვიათ, მტრის შემოსევისას ხალხს თევზით თავი რომ გამოეცვა. ქორბუხე ნაოსნობისასც მის სახელს უკავშირებენ, თითქმის ყველა ციხის და ეკლესიის ასუნებას. თორთუმის, იშხანის, ხახულის, მარხალის ეკლესიებს რომ აგებდნენ, თურქმეთში შიკლებითა, თამარს უბრძანებია, ხალხს ნუ შეაწუხებთო, ოთხი ღერი თმა გამოსულია ნაწნავიდან, კარისკაცებისათვის მიუცია; წაიდო, გაუიღეთ და აღებული ფული მშენებლობას მოახმარეთო. და კიდეც რამდენი ასეთი ლეგენდა და ზღაპარი, ლექსი და იგავია თამარზე. ამასვე აღსატურებს ფრანგი უან მურიე, რომელმაც ასი წლის წინათ იმოგზაურა ამ მხარეში: „პაპარლები ყველა ისტორიული თქმულება თამარ მეფის ცნობილ ხანელ უკავშირებენ. ამ გადმოცემებში იგრძნობა ერის ძლიერების დაკარგვით გამოწვეული სინანული და მომავლის ბუნდოვანი იმედი“.

მე, რა თქმა უნდა, არ მიცდია, დაშრწმუნებინა ტაქსის მძღოლი, მაკახელელები და მარადიდელები, რომ ასეთი გადმოცემები ჩვენთანაც არსებობს, საქართველოს ყველა კუთხეში, რომელთა მიხედვით თამარ მეფე დაკ-

რადულია გელოში, ვარძიაში, რაჭაში, სვანეთში... ამ ბოლო დროს ისიც ითვს, იერუსალიმშიო. ყველა ეს გადმოცემა დედად მთქვანობს ლეგენდამ: ცხრა კუბო გამოასვენეს სახლიდან, ოქროთი და თვალმარგალიტით მოჭედლილი. არავინ იცოდა რომელში ეხვენა თამარი. საქართველოს ცხრა მხარეს წახსვენეს და ისეთ ადგილებში დამარხეს, ზეზორციელს რომ ვერ ეპოვნა მისი ცხედარი. ამიტომ ვთელმა საქართველომ დაიჩნა უსაყვარლესი გვირგვინოსნის განსასვენებლის ადგილ-სამყოფელი;

ქობულეთელი სახალხო მითქმელი ბეჟანიძე ერთ-ერთ ლექსში ირწმუნება, რომ თამარ მეფე ძირითადად ბათუმსა და ქობულეთში ცხოვრობდა, რომ ბეჟანიძეები მისი პირადი მხლებლებიც იყვნენ.

მე არც იმის მტკიცება დამიწყია, რომ თამარის მეფობის დროს არ შეიშლებოდა, რომ ზღვა კარჩხალის მთასთან უფილიყო, რომ ასეთივე ლეგენდა მიამბო ქობულეთში ალაშბრელმა მიქაელ გოგიტიძემ, თითქოს ელიას მიუვალ მთაზე ახლაცაა შემორჩენილი ვეება ჩაქვი, ხალხი ლუწას უშვებდნენ გემებიო. დაე, მთ იმ წყამდეთ, როგორც სურთ, როგორც მიარნათ, როგორც დაუტოვეს წინაპრებმა ლეგენდებსა და გადმოცემებში. თამარის უკვდავებისაც სჯეროდეთ, მისი მოსალოდნელი გამოცხადებისა. პირიქით, უმჯობესია განვუშტაცოთ ეს რწმენა, იმაზე ვიზრუნოთ, ერთბელ კიდეც გამოვაქვეყნოთ ხალხური სიბრძნის ასეთი ნიმუშები, რომლებიც საუკუნის წინათაა გამოცემილი და ბიბლიოთეკებში, სამუზეუმო წიგნსაცავებში თითო ცალიბოთ შემორჩენილი.

...შუალამე გადასული იყო, ჩანდებულ მურღულში რომ შევედიო. ძველებურ ორსართულიან სახლს მივადექით. იუსუფა შევიდა შიგველოდებით ფანჯრების გამოათებას, მასპინძლების შემოგებებას. ჩამო-ჩამოც არ იხმოდა. როგორც იქნა, იუსუფა გამოჩნდა. ტაქსის მძღოლი იხმო. მან რაღაც ზელსაწყოები წაიღო, კარის გაღებას შეეცადნენ, მაგრამ არაფერი გამოუვიდათ. ესღა გვაკლია, მეზობლები ავაფორიავთო, პოლიცია დავადაგეს თავზე!

ზოი სახლში გვეპატოვება, ამალამ ჩვენთან მოისვენეთ, დილით ყველაფერი გაირკვევაო. იქვე ქართველური ხასიათია. ირგვლივ სულ ჩვენებურებია, ამიტომ გული საგულეს მაქვს. რა დამკარგავს! პატარა თავდადასავალი საინტერესოცაა.

იუსუფი გვეუბნება, რომ მისიანები, ალბათ, სოფელში არიან წახული, იქამდე სულ რაღაც ხუთი-ექვსი კილომეტრიაო. ზოი მზადია მოგვემსახუროს. გზა თანდათან ვიწროვდება, სულ უფრო და უფრო ზევით მიიწევს. ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქმის ზულოს რაიონის რომელიმე სოფელში ვიმყოფები. ერთი ჩანდებულ ორსართულიან სახლთან შეჩერდა მანქანა. იუსუფი იქითკენ გაემართა; ამქარად მაშინვე აინთო შუქი ფანჯრებში, ახალგაზრდა

თანაზრკნობის სალამი

კაცი შემოგვეტემა ენოში, ღიმილით, ხელგაშლილი და გულგახსნილი, თითქოს გველოდაო. თითქოს საწოლიდან არ წამოგვიდგია ამ შუალაშით. ვანა მარტო ის მთელი ოჯახი წამოიშალა. ქალები ირევიან ირგვლივ. სექტემბერია, მაგრამ მთაში ვართ და საკმაოდ გრილა. ცეცხლი გააჩაღეს ბუხარში. სუფრა გაიშალა. თანდათან პატარები გამოჩნდნენ. თუმცა რაღა პატარები, ორი მათგანი უკვე მოწიფული ქალიშვილია. რამდენი გყავს რეჭებ-მეთქი? ხუთიო. შიხრა, თან დაუშატა, ჭერჭერობით; ღმერთმა გამრავლოს! შესანიშნავად გამოცემული 1990 წლის ქართული საბავშვო კალენდრები, სამკერდე წიწნები ჩამოვურთიფე. მთ სიხარულს საწვდარი არ მქონდა. მასპინძლებმა შიხრებს, რომ ამ ოჯახში პირველი სტუმარი ვიყავი ხაქართულიდან. ისე როგორც ზემო აჭარაში, აქაც სტუმრისათვის ცალკე ოთახია გაწყობილი. იქ მომხსვენებს. როგორც ყოველთვის ასეთ დროს, დიდხანს ძილი არ მოგიცადა თვალებს.

ღილით საუჭმე გავცეშალეს. საოცრად გემრიელი თავფი, ქაფქაფა რძე, ჩვენებური ღვინო, ჩვენებური ადენა, ნაცრობი გემო და სურნელი, ქართული სიტყვა. ვერაფრით ვერ შევიგებე, რომ უცხო ქვეყანაში ვარ. ენოში ვიშვებოდა სატვირთო მანქანა დგას, „ფიატის“ მარჯხა. ამით ვარწინ ოჯახს. მეუბნება რეჭები. სამივე საყვარელ მონეტებზელად ვთავსდებით კაბინაში. მასპინძლები ძალიან მოხიფენ, რომ აუცილებლად დავბრუნდე, კიდევ ერთი ღამე გავათენო მათ ოჯახში. ვნახოთ-მეთქი, ვპირდები. ჭერ კიდევ არაა დადგენილი ჩემი უახლოესი მარშრუტი. ამ დილით ბორჩხაში უნდა ავიდე, იქაურები მოვინახულო, ვიხი მისამარტოებიც მომცეს, ვისთანაც წერილი გამომატანეს.

მურღულში რომ ავიდეთ, რეჭებმა მანქანა რომელიდაც ჩიხში გააჩერა და მთავარ ქუჩაზე გავდით. დღეს პარასკევია, როგორც თურქეთში იტყვიან, ჭუმბა დღე! ეს იგრძნობა. ჭერ კიდევ დილაა, მაგრამ ხალხი უკვე გამოფენილია გარეთ. ქუჩის გასწვრივ მხოლოდ მღაზიებია და კიდევ საყოფაცხოვრებო სახელოსნოები, უავახანები. ვიტრინები და თაროები გამოტენილია ნაირ-ნაირი საქონლით, სურსათით. მაგრამ მუსტარი არა ჩანს. ეს ყოველთვის მიკვირდა თურქეთში, — ხაერთოდ — საწვდარ გარეთ, მყიდველის ნაკლებობა. თუმცა თავად გამოიდველები ამას არ უჩივიან; საერტოდ, კაცი არ შემხვედრია, რომ შემოეჩვიდლოს. ცუდადაა ვაჭრობის საქმეო. ღმერთმა ხელი მოუშალოს!

უავახანაში და პატარ-პატარა რესტორნებში უფროა ხალხმრავლობა. ზოგან პირდაპირ ქუჩაშია გამოდგმული მაგიდები. ყავას და ჩაის მიირთმევენ, ბანქოს და ნარდს თამაშობენ.

მე მივაბიჭებ მთავარი ქუჩით, მაგრამ რატომღაც უურადლებას არავინ მაქცევს. ასეთ

ჩემნი დედაქალაქის ბოლოდროინდელი კულტურული ცხოვრების ღირსშესანიშნავ მოვლენად იქცა გამოჩენილი მუსიკოსების ელენა ობრაზცოვას და ვაჟა ჩაჩავას კონცერტი, რომელიც გაიმართა მარტის დამდეგს, მუსიკალური ცენტრის დარბაზში.

ეს კონცერტი მნიშვნელოვანი იყო არა მარტო თავისი ესთეტიკური ღირებულებით, რაც თავისთავად იგულისხმება, როცა ასეთი მღალა ჩანგის არტისტებზე ვლაპარაკობთ. იგი ყურადსაღები გახლდათ თავისი ეთიკურ-პოლიტიკური სულისკვეთების გამოც.

ელენა ობრაზცოვამ, რომელიც უაღრესად დაძაბულ შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწევა მსოფლიოს უდიდეს მუსიკალურ ცენტრებში (რამდენიმე წლით ადრეა დაგეგმილი მისი ცხოვრების ყოველი დღე!), ზნეობრივ მოვალეობად ჩასთავალა ჩამოსულიყო თბილისში და თავისი განუყრელ კონცერტმეისტერთან ვაჟა ჩაჩავასთან ერთად გაემართა საქველმოქმედო საღამო. ამ კონცერტის შემოსავალი დაირიგება პარიზის ფონდში.



ასე გამოგვიცხადეს თანაგრძნობა 9 აპრილის ტრაგედიით შეძრწუნებულმა მუსიკოსებმა! ყოველივე ეს წინასწარ გვაუწყა საქართველოს ტელევიზიამ, რომელმაც ოპერატიულად მოახდინა ელენა ობრაზცოვას კონცერტის ანონსირება როგორც საინფორმაციო პროგრამა „მოამბის“, ისე სხვა გადაცემების საშუალებით, რასაც ვერ ვიტყვით სხვა სარეკლამო საშაბურებზე: მილიონიან ქალაქში გაკრული იყო სულ რამდენიმე აფიშა!

რალა ბევრი გაავარძელოთ: ჰუმანური სულისკვეთებით აღბეჭდილი ეს შესანიშნავი კონცერტი ნახევრადღარიელ დარბაზში ჩატარდა, რაც უპრეცედენტო შემთხვევაა არა მარტო პირველ სიდიდის ვარსკვლავად აღიარებული ამ დიდებული მომღერლისათვის, არამედ ქართველი მსმენელისთვისაც, რომელიც ასეთი მასშტაბის არტისტებს ყოველთვის ღირსეულ შეხვედრებს უწყობდა.

საგონებელში ჩაგვაგლო ამ ფაქტმა! მაგრამ ეს, ალბათ, ბუნებრივი რეაქციაა კრიზისში მყოფი საზოგადოებისა, რომელიც მოხვედრილია უძძლავრესი სახელმწიფოებრივი მანქანის ნგრევასა და სტიქიურად აღზევებული ეროვნული მოძრაობის არც თუ უმტკივნეულო რყევებში. შექმნილია მდგომარეობანი უკიდურესობამდე დაძაბა ისედაც დამძიმებული ფსიქოლოგიური ატმოსფერო. სწორედ ასეთ დროს ჩნდება ხოლმე სეკსპისის, ისტერისი, დეპრესიის ნიშნები...

როგორც ჩანს, ე. ობრაზცოვა და ვ. ჩაჩავა ითვისისწინებდნენ ამ რთულ ვითარებას, როცა აღგენდნენ თავიანთი კონცერტის პროგრამას, რომელიც ძველებური რუსულა რომანსებისგან შედგებოდა. საგანგებოდ „შემსუბუქებული რეპერტუარით მუსიკოსებს სურდათ მსმენელთა გართობა, დაძაბულობის განმუხტვა, აუდიტორიის გაყვანა, დროებით მაინც, დამორგუნველი რეალობიდან.

გლინკას, ვერსტოვსკის, ალაბიევის, ვარლამოვის, გურილოვის ნაწარმოებებთან ერთად კონცერტზე შესრულდა ნაკლებად ცნობილი ავტორების სალონურ-ინტიმური ყაიდას მუსიკა, რომელმაც მაღალმხატვრული საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის წყალობით თვლი გაუსწორა კლასიკური ხელოვნების ნიმუშებს.

ე. ობრაზცოვამ ფილიგრანული ოსტატობით წარმოსახა სარტფილო ლირიკის სამყარო, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმოდა რომანტიკული მღელვარება და მრავალფეროვანი ემოციური ნიუანსებით შეფერადებული ზნეობრივი სიწმინდე.

იმ საღამოს ე. ობრაზცოვამ მოგაეჭადღვა გრაციოზულობით. საკონცერტო ესტრადიდან გვეფინებოდა ქალური კდეძამოსილება, მახვილგონიერება, სინარჩარე. ამას მომღერალი



აღწევდა ინტონირების მაღალი კულტურით; აქტიორული თამაშის ელემენტური ხერხებითაც. ნატიფი პლასტიკურობით იყო აღბეჭდილი ობრაზცოვას უესტი, მიმოკა, ინტონაცია, პორტრეტული სახოვნება ახასიათებდით მის პერსონაჟებს, რომლებსაც მომღერალი ოცხალ ცხოვრებისეულ ფონსაც უქმნიდა.

ყოველი რომანსი სრულდებოდა დეტალურად დამუშავებული სცენარის მიხედვით. თვითველ მონოლოგს ე. ობრაზცოვამ მოუძებნა შესაბამისი სიუჟეტური კონტექსტი, საფუძველს რომ უყრის ქალ-ვაჟთა ურთიერთობებს, ბიძგს აძლევს ნაირგვაროვანი ემოციურ ძვრებს...

ბოლო არ უჩანდა ე. ობრაზცოვას გარდასახვებს. შეუწყვეტლივ ფართოვდებოდა მის მიერ წარმოსახული განცდების და განწყობილებების წრე...

ელენა ობრაზცოვას გზნებას, საშემსრულებლო ენერჯიას აწონასწორებდა ვაჟა ჩაჩავას პიანოში, რომელიც აკადემიურობის ჩარჩოში სვამდა ძველებურ რომანსებში გაცხადებულ ვნებათა ლექვებს...

პატარა ქალაქში, როგორც მურღულია, ჩამოსულმა კაცმა კი უნდა გამოიწვიოს გარკვეული ინტერესი. თანდათან ვხვდები რაშიცაა საქმე. მე ისინი უცხოელ არ მთვლიან, ჩამოსულად არ მივაჩნევენ.

უცებ ბავშვური სურვილი გამიჩნდა. ჩემამდე ამ მხარეში ნამყოფი ნაცნობ-მეგობრები მისამართებით და ტელეფონის ნომრებით მამარაგებდნენ, ვისთან მივსულიყავი, ვინ მიმასპინძლებდა. თუმცა იმასაც მეუბნებოდნენ, საქართველოდან ჩასული კაცს იქ ყველა ოჯახი გულთბილად უმასპინძლებს. ერთმა ისიც მითხრა, საქმარისია შუა ქუჩაში გახვიდე და დაიძახო, გურჯისტანიდან ვარ ჩაშოსულიყო, იმდენი მასპინძელი გამოგჩინდება, ვერ აუთავლებო.

აი, სწორედ ამის სურვილი დამებოდა, აქ, ამ პატარა ქალაქში ჩამეტარებინა ასეთი ექსპერიმენტი. იუსუფს და რეკებს ვთხოვე, ცოტახნით დამტოვეთ-მეთქი. ვერაფერს მიხვდნენ, მაგრამ სურვილი შემისრულეს, განზე გადადნენ. მე გავედი შუა ქუჩაში და საქმოდ ხმაბალა წარმოვთქვი:

— ძმებო, მურღულელებო, მე სტუმარი ვარ, გურჯისტანიდან, გამარჯობა თქვენ!

მაშინ ვინანე პირველად, რომ ვინმე კინოკამერით არ იღებდა ამ სცენას. ეფექტმა მოლოდინს გადააჰარბა. ყველამ, ვინც ახლო-მახლო იმყოფებოდა, ერთდროულად ასწია თავი. დავინახე, ერთ აზოვან, ჭერ კიდე ახალგაზრდა კაცს, კიათურაში მინახავს ამგვარები, როგორ გავსუფთა კამათლებიანი ხელი. მეორემ კიდე ტურქებთან მიტანილი ყავის ფინჯანი უკან დიდგა მაგიდაზე. გოცნებით შემომაჩერდნენ. შემდეგ თანდათან ცნობისმოყვარეობა გაჩნდა მათ გამოხედვაში. ჭერ ერთი წამოდგა, მეორე, მესამე, ბევრი... ჩემსკენ გამომეშრებოდნენ. ყველა ცდილობდა ხელი ჩამოეროშია. მკლავებში ჩამავლეს ხელები ორივე მხრიდან. თავიანთი მაგიდებისაკენ შეწოლდნენ. ბოლოს, კიათურელს რომ ჰგავდა, იმან აჩოხა ყველას, სუფრასთან დამხვა, ნარდი გადადო, რას მიერთმევთ, ისაუბრებთ თუ ყუავს ან ჩანს ინებებთ? ავუსხენი მათ, რომ უკვე ვისაუბრე ჩაიპ მივირთვი, მურღულში გზად ჩამოვიარე, რამდენიმე წუთით, რომ ბორჩხაში შელოდებია. თავის თავად ცხადია, ჩვენი საუბარი ქართულ ენაზე მომდინარეობდა. ჩემს გაპატიებაზე, მეჩქარება-მეთქი, ქართველებმა რომ იციან, ზუსტად ისე მიპასუხეს, მოსვლა თქვენი ნება იყო, ბატონო, აქედან წაბრძანება თუ — ჩვენიო. რაღას ვიწამოდ, იუსუფს და რეკებს ვანისხენ, ისინიც შემოგვიერთდნენ. ჭერ ჩემი ამბავი გაიკითხეს, ვინ ვიყავი, საიდან გავჩნდი მურღულში? მეც დაახლოებით გავაგებინე ჩემი ვინაობა და აქ ჩამოსვლის მიზეზი. მეერ მე დავინტერესდი მათი ვინაობით, რომელი კუთხიდან იყვნენ წარმოშობით, რა გვარისანი? რა თქმა უნდა, ბლოკნოტი და კალმისტარი

მოვიმარჯვე. ყოველი მხრიდან მესმოდა ჩართული გვარები. ძირითადად იქაურები იყვნენ, ან კუთხის მკვიდრნი — შავშეთლები, ამჩხეტელები, არტანუჯელები, მარაღისელები, შაქაბელები... მათი წინაპრები ზუთას წელზე მეტია ცხოვრობენ ამ მხარეში, საქართველოს მიწა-წყალზე. იმათგან განსხვავებით, რომლებმაც გასული საუკუნის დამლევს, მუშაქრობის დროს დატოვეს ქობულეთი, ზემო აჰარა. მით უფრო გასოცარი იყო, როგორ შეინარჩუნეს ამდენი ხნის განმავლობაში მშობლიური ენა, ქართველი კაცის იერია და სხაიათი.

ხალხი სულ გვემართება და გვემართება. შორს პოლიციელი დავლანდ; ჩვენსკენ მოიქაროდა გოცნებული სახით; ალბათ ასეთმა ხალხმრავლობამ შეაშფოთა ამ წყნარ ქალაქში. მეც შევწუხდი. არც თუ ისე დიდი ხნის წინათ ასეთი საქარო შეხვედრები მანამმალეებთან საქმოდ სახიფათო იყო. მართალია, ამ ბოლო დროს პოლიციური სიტუაცია სასიკეთოდ შეიცვალა, მაგრამ მაინც... მე განვაგრძობ საუბარს, მივირთმევ ჩანს, ცალი თვალი კი პოლიციელისაკენ მიჭირავს. იგი ვიღაცეები ეთხენა, თუ რა ხდება აქ?! ისინი, ალბათ, უხსნიან, ვინა ვარ და საიდან. პოლიციელიც ჩვენივსებს მივამხავს, თანაც იტი უკვე გაკვირვებით კი არა, ცნობისმოყვარეობით შემომსქერის. ურთიერთობის დასამყარებლად შორიდან ქარცოულად ვეკითხები, თქვენც ჩვენებური უნდა იყოთ-მეთქი. შევატყვე ესიამოვნა, გამიღიმა, კიო, მითხრა.

მურღულში, დაუგეგმავი ექსპერიმენტის ჩახატარებლად ზუთოდ წუთი მქონდა ნავარაუდები, საათზე მეტი კი გამიგრძელდა. იმ პირობით გამოიშვეს, რომ კიდე ვეწვეოდი მათ ქალაქს, ერთ-ორ ღამეს გავათვდი აქ.

ბორჩხაში გასამგზავრებლად მიკროავტობუსი შემომთავაზეს. მძღოლი კარგი მექართულე აღმოჩნდა, თანაც ენაწულიანი. მთისა და ბარის ამბებს მიყვება. თავი მოსწონს იმით, რომ მისი უფროსი ძმა ყოფილა ამას წინათ საქართველოში, ნათესავებისათვის მიუგნია ზულოს რომელიღაც სოფელში. გაისაღ მეც ვაპირებ წამოსვლასო.

ვწიის გასწვრივ პატარა, მაგრამ საშინლად მღვრიე მდინარე მოედინება. ჩვენთან ლანქარობის დროს რომ იცის; მაგრამ ახლა სექტემბერია და მიკვირს, საიდან მოდის ასეთი წყალი, მძღოლი მეუბნება, რომ ეს მდინარე, ცოტათი ზემოთ ისეთი სუფთაა, რომ შიგ კალმბი მოჩანს. იქაურ მთებში ომამდე სპილენძის და ოქროს საბადოები აღმოჩენილია ინდოლისელებს. ართვინში ქარხანა აუღიათ, იქ რომ დალუღდა მადანი, შემდეგ მურღულში გაუტანიათ ქარხანა. ომის შემდეგ საბჭოთა სპეციალისტების დახმარებით; საწვავსაც ჩვენგან ლებულობდნენ მიღებით; მადნის გასარცხად მდინარის წყალს იყენებენ; ამიტომაც იგი ასეთი მღვრიე. შევატყვე, აქაურებიც შეწუხებუ-

ლი არიან ამის გამო. მოსახლეობა წყალს ვეღარ იუენებს, თევზი გაწყდა. საქონელი იწამრ-
ლებმა, ბანაობა აკრძალულია, მკერის ბინძურ-
დება. ვაჭრობებშიც ბევრი დაიწერა ამის თა-
ბაზე. მეტლისშიც კი დაისვა ეს საკითხი. მაგრამ
მადანი ძალზე ძვირფასია და ამიტომ ქარხანას
ვერ ხუროვენ.

გამახსენდა, ოდესხალაც აჭარის მთებშიც აღ-
მოაჩინეს ასეთივე მადნეული. სპილენძისა. მეც
ბევრჯერ დამიწერია ამის თაობაზე. მაგრამ,
როგორც დამთავრდა ის გეოლოგიური ძიებანი,
არაფერი ვიცო.

შემდეგ შევხვდი მურღულიის მადნეულის
ქარხნის ერთ-ერთ ხელმძღვანელს. ახალგაზრდა
კაცს, გვარად ჩაუარძის. მან მითხრა, რომ,
ძიმზე გეოლოგიური ვითარებით, ბევრი რამ
ისე როგორც ყველგან. თურქეთშიც საქმეოდ
ქედდება მდგომარეობის გამოსასწორებლად.
მაგრამ, ჩერჩერობით, გამოსავალი ვერ გამო-
იძებნა. უცხოეთიდანაც იყვნენ სპეციალისტე-
ბი, შეიქმნა რამდენიმე პროექტი, დადგინდა,
რომ მდინარეს მიუყვება მადნეულის გარეცხვის
შემდეგ დარჩენილი ბევრი ძვირფასი მინერა-
ლი, რომელთა გამოყენება შეიძლება, მაგალი-
თად, მინისა და ფაფურის დახამალებლად.
მაგრამ იდეები იდეებად რჩება. მდინარე
მურღულიის ისევ შემწარავად მოედინება.

ჩვენთვის გასაგებია ადგილობრივი მოსახ-
ლეობის შეშფოთება და გულისტკივილი, მაგ-
რამ მე სხვა საწუხარისც მაქვს, ვინაიდან ეს
მდინარე კოროხის უერთდება, ხოლო კოროხი —
შავ ზღვას.

...ბორჩხის ავტოსადგურთან დაბარებულივით
დამხვდნენ ვარშალომძიები და მათი აქუ-
რი მასპინძლები — ბაღვაშები. მარადიელ
ნათესავეთაწი ვაპირებდი გამგზავრებას. ამ
პატარა სადგურთან ყველა მიმართულებით გა-
დიან ავტობუსები, კომფორტული „მერსედე-
სები“. უმეტესად „ულუსოის“ კომპანიისა. მეც
იქედან ვავიგზავრები ტრაპიზონში. მაგრამ —
როდის? ეს, ჩერჩერობით, არაა დადგენილი.
ისიც, თუ ვინ მიმასპინძლებს ბორჩხაში. საერ-
თად, აქ დავჩრები, თუ განვაგრძობ გზას იმერ-
ხევისაკენ, სადაც ერთ-ერთ სოფელში იუნ-
ფის მშობლები ცხოვრობენ.

ვფურცავ ვუბრის წიგნას, ვთვალერიებ ბო-
რჩხელთა გვარებს, მისამართებს, ტელეფონი-
ნომრებს. ასე უხვად რომ მომამარაგებს ნაც-
ნობ-მეგობრებმა გამომგზავრებამდე. ერთი წე-
რილი მაქვს, ჩემმა ახლობლებმა — დიასამი-
ძებმა გამომათანეს თავიანთ ბორჩხელ ნათესა-
ვებთან. „საბრი არფასლანს“, — ასე აწერია
კონვერტზე, ეს საქმარისი აღმოჩნდა მისაგ-
ნებად. ერთმა მასპინძელთაგანმა მისი ტელე-
ფონის ნომერიც გაიხსენა, იქვე დარეკა ავ-
ტოსადგურიდან; მითხრა, ახლავე მოკლენო,
მადე გორაკიდან ჩამომავალი ტანმალაი ახალ-
გაზრდა კაცი გამოჩნდა, გარეგნულად ნამდვი-
ლი ქართველი. საბრის უფროსი ვაჟი, იაშა-

რიაო, მითხრეს. მან, აღბათ, უკვე იცოდა,
ვინ ვიყავი და საიდან. მომგზავია, როგორც ახ-
ლაბელს და სასურველ სტუმარს, ბაღვაშებმა
ჩამოტანილი ბარათი, რა თქმა უნდა, ქარხანა-
ლად იყო დაწერილი. შეერთებული ძალებით
ვთარგმნეთ. ჩემს ბარჯს ხელი წამოავლო, წა-
ვიდეთ, სახლში გველოდებიანო, მითხრა იაშარ-
მა მოკლედ და გასაგებად.

ასე აღმოვჩნდი ბორჩხელი დიასამიძეების
ოჯახში.

ყველაზე საიმედოდ ერის ისტორიას, აღბათ,
ინახვენ ტაძრები, მონასტრები, ციხე-სიმაგრე-
ები, ახლებურად მატერიალური კულტურის
ძეგლებს რომ ვუწოდებთ. ამ მხარეში საუკუნე-
თა მანძილზე ხელიდან ხელში გადადიოდა ქა-
ლაქები, სამთავროები, მთელი სამეფოები.
ძლიერი სჯახნიდა ხუსტს და დაპყრობილ მი-
წაზე ამვიდრებდა ცხოვრების ახალ წესს,
სხვა ენას, სხვა სარწმუნოებას. და იდგნენ ეს
ძეგლები, როგორც უტყვი მოწმენი მათ გარ-
შემო დატარებულ ისტორიული მოვლენე-
ბისა. თუმცა მთლად უტყვი არ არიან ისი-
ნი. მათ გარუჯულ კედლებსა და ჩაღწილ
ქონჯურებს მრავალი საიდუმლო შემოუწახავს
შთამომავლობისათვის. მაგრამ მუდმივი არა-
ფერია ამქვეყნად. ეს ტაძრები და ციხე-
სიმაგრეებიც იმუსრებოდა დროთა განმავლო-
ბაში ტაროსისა და უამთა სიავის გამო. ასე
თანდათან ნადგურდება ერის კულტურა, იკარ-
გება ისტორია.

ამიტომ აწუხებდა ყოველთვის ერის მოჭირ-
ნახულე კაცს, ექვთიმე თაყაიშვილს, სამხრეთ
საქართველოში ბაგრატიონებისა თუ კუროპა-
ლატების, ნაცნობი თუ უცნობი ქართველი ხუ-
როთმოდვრების მიერ ნაგები ტაძრებისა და
ციხეების ბედი. როგორც კი ამის საშუალება
მიეცა, რუსეთ-თურქეთის ომის შემდეგ დაბ-
რუნებულ მიწაზე ექვთიმე თაყაიშვილმა მოაწ-
ყო სამი ექსპედიცია: პირველი 1902 წელს.
ახალციხისა და ახალქალაქის მარჯებში, ხო-
ლო მეორე — 1907 წელს, არტანუხისა და ოლ-
თისის ოლქებში, ამ ექსპედიციებში მონაწი-
ლეობდნენ მოხალისე ზუროთმოდვრები და
ფოტოგრაფები. მიკვლეული მასალა მათ
გამოქვეყნდა მოსკოვის არქეოლოგიური სა-
ზოგადოებისა და თბილისის უნივერსიტეტის
შრომებში. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი
მანის იყო 1917 წლის ექსპედიცია, რომლის
დროსაც ექვთიმე თაყაიშვილს თან ახლდნენ
ინჟინრები ა. კალგინი, ზუროთმოდვარი —
ალანისტი ი. ზდანვიჩი, მხატვრები — დი-
მიტრი შევარდნაძე და ლადო გულდიაშვილი, მხატ-
ვარი-მსახიობი, შემდგომში ცნობილი კინო-
რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი და ვარძიის მო-
ნასტრის წინამძღოლი, მღვდელ-მონაწილი
იპოლიტე.

1) გუბერნიის ხეობაში და მის ვარშემო ექსპედიციამ მოინახულა, უკანასკნელ წვრილმანამდე აღწერა, ჩინახა და ფორტოფირზე აღებუდა იშხანის, ოშკის, ხახულის, პარზაღის ტაძრები, ოთხთა ეკლესია, თორთუმის ციხე, სხვა ცნობილი თუ ჭრაც უცნობი ძეგლები, უძველესი კულტურისა და განათლების კერები, აკადემიებითა და სემინარიებით, საიდანაც გამოვიდნენ გამოჩენილი საეკლესიო მოღვაწეები, ღვთისმეტყველნი, მკადაგებელნი, კალიგრაფები, მათ შორის, ხალვთო წერილის სახელოვანი მთარგმნელი გიორგი მთაწმინდელი, გრიგოლ ხახბთელი და მისი მოწაფეები, იშხნელი მღვდელმთავრები.

სამწუხაროდ, ბევრი ძეგლი იმდენად შემუსრული აღმოჩნდა, რომ ექსპედიციის წევრებს ვერაფრით ვერ მოუხერხებიათ წარწერების ამოკითხვა, თვით მათი აღმშენებლების ვინაობის აღდგენაც კი. ექვთიმე თაყაიშვილმა და მისმა თანამოაზრებმა მაინც უშედეგის, ფასდაუდებელი მასალა ჩამოიტანეს ბევრი ისტორიული მოვლენების თუ ამა თუ იმ პიროვნების შესახებ. მაგრამ მათი გამოკვეთება კარგა ხანს არ მოხერხდა. ექვთიმე თაყაიშვილი იძულებული გახდა 1921 წლის მარტში დაეტოვებინა საქართველო და დარაჯად გაყოლოდა საფრანგეთში გაწვილულ სამუშეუშო განქულებს, რომელიც ომის შემდეგ უკლებლივ, ბელუბლემად ჩამოიტანა საქართველოში. მხოლოდ 1968 წელს მეცნიერებათა აკადემიამ გამოისცა მისი წიგნი „1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში“, ისიც სულ რაღაც ორიათხიანი ტირაჟით, რომელიც დღეისათვის ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენს.

მას შემდეგ შვიდ ათეულ წელზე მეტმა განვლო. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ ხნის განმავლობაში სამხრეთ საქართველოს ის უნიკალური ძეგლები კიდევ უფრო შემიფსრა. მკვლევართაგან იქამდე არავის შეუღწევია რთული პოლიტიკური ვითარების გამო. რამდენადაც ვიცი, აწ ვანვენებულმა კინორეჟისორმა ვურან პატარაიამ შესძლო მათი მოინახულება და ფირზე გადაღება. მაგრამ ეს სრულებით არაა საქმარისი. ოში და ხახული, ხანძთა და პარხალი მოელიან ახალ ექსპედიციებს, საფუძვლიან შესწავლას. ახლა დროც უფრო ბელსაყრელია ამისათვის. საქირთა მეტი გულისხმური ამ ეროვნული საქმისადმი, მიმართია, რომ ეს, უპირველეს უკვლისა, უნდა ითავონ მეცნიერებათა აკადემიის ბათუმის სამეცნიერო-საკვლევმა ინსტიტუტმა, მისმა ბელმძღვანელმა. ცნობილმა ისტორიკოსმა და არქეოლოგმა დავით ხახუტაიშვილმა.

სულ ახლახანს ქართულ პრესაში გამოქვეყნდა საუბარი ჩვენს თანამემამულე ვახტანგ ჯობაძესთან. იგი ორმოციან წლებში თბილისში ეუფლებოდა მეცნიერების საფუძვლებს. აკა-

დემიკოს გიორგი ჩუბინაშვილის ბელმძღვანელობით. შემდეგ სწავლობდა გერმანიის უნივერსიტეტში, მუშაობდა ესპანეთში, სახელმწიფო კი დასახლდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ამჟამად ცხოვრობს ლოს-ანჯელესში, იქაური უნივერსიტეტის პროფესორია. მისი სამეცნიერო მოღვაწეობის ძირითადი თემა — წინააზიის ადრეული კულტურა. ახლანდელი თურქეთის ტერიტორიაზე შეუსწავლია უძველესი ხანის ძეგლები, მათ შორის, ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშები. თბილისში უკვნიხას, სადაც იგი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საპატიო წევრად აირჩიეს, ვახტანგ ჯობაძემ განაცხადა, რომ ახლო მომავლში აპირებს შესწავლოს ქართული არქიტექტურის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში, რომელთა რაოდენობა სამასამდეა. მისხაბი მავალითა ჩვენი მეცნიერებისათვის.

თავისთავად ცხადია, თავდაპირველად მეც ვვარაუდობდი ამ ძეგლების მოინახულებას, მაგრამ იმ მხარეში ჩასულს, აზრი შემეცვალა, რადგან ჩემი დილექტანტური ცოდნა ვერაფერს შემატებდა ამ საქმეს. ცნობისმოყვარეობას თუ დავიკმაყოფილებდი მხოლოდ. თან კიდევ, ეს ძეგლები საკმაოდ შორეულ და მიუდგომელ ადგილებშია, მათი მოინახულება დიდ დროსა და სერიოზულ მომზადებას მოითხოვს. მე ისევ ბორჩხაში დარჩენა, ჩვენებურთა ახალ თაობასთან, ცოცხალ ადამიანებთან შეხვედრა ვირჩიებოლო, თუკი მკითხველს მცირე ინფორმაცია მივაწოდე ჩვენი ისტორიის ამ მომავლეთზე, ეს იმითომ, რომ ვაღვივდეს საზოგადოებრივი აზრი ქართული კულტურის ამ უძველესი ძეგლების შესანახად და შესანარჩუნებლად.

ჩემს მახსენებებს (ავტორად, ბორჩხაში რამდენიმე დღით დარჩენის სურვილი რომ გამოეთქვი. სამაგიეროთ იუხუფი გამინაწუნდა ცოტათი. ისიც დავარწმუნე, რომ საქმისათვის ასე აკოებდა. საბოლოოდ შევთანხმდით, რომ ოთხ-ხუთ დღეში ჩამოვიდოდა იმერტევიდან და ერთად ვავმგზავრებოდით ტრაპიზონში.



თეატრის ადმინისტრაცია

ნათელა ურუშაძე

თეატრში მსჯელობის დროს, ჩვეულებრივ, ცალკე გამოყოფენ ხოლმე ადმინისტრაციას, რომლის საქმიანობაც აგრეთვე მრავალმხრივია. სულ არაა შემთხვევითი, რომ თეატრის არსებობას მუდამ თან ახლდა გარკვეული სახის კანონმდებლობაც, ამ რთული ორგანიზმის მართვის გააზრებული სისტემა. ეს სისტემა, ჩვეულებრივ, მოიცავს იმ სახელმწიფოებრივ დადგენილებებს, რომელთა მიხედვითაც წარმართავენ ხოლმე თეატრის ცხოვრებას. რასაკვირველია, სისტემა უმთავრესად გათვალისწინებულია სახელმწიფო თეატრებისათვის. მასში გარკვეულია დირექციის შემადგენლობა და უფლება-მოვალეობანი, უწყების შტატები, ფინანსური შესაძლებლობანი, თანამშრომელთა უფლებრივი მდგომარეობა, მუშაობის წესი და ა. შ.

დროთა განმავლობაში მართვის სისტემა, ცხადია, იცვლება. ჩვენს ქვეყანაში 1919 წლის 26 აგვისტოს ვ. ი. ლენინმა ხელი მოაწერა დეკრეტს „სათეატრო საქმიანობის გაერთიანების შესახებ“. ამ დეკრეტმა განსაზღვრა თეატრის ადგილი საბჭოური კულტურის განვითარებაში, აგრეთვე მისი სა-

ქმიანობის ორგანიზაციული და ეკონომიკური ფორმები.

როდესაც საქმე ეხება თეატრის ადმინისტრაციას, პირველ ყოვლისა იფიქრებოდა დირექტორი, არა თანამდებობა მისი. არამედ ურთულესი პროფესია. ადრე ამ მოვალეობას ასრულებდნენ ანტრეპრენიორები. ტერმინი ფრანგული წარმომავლობისაა და ნიშნავს მეწარმეს. საქმის პატრონს, ვინც ინახავს სანახაობრივ დაწესებულებას, სულ ერთია თეატრი იქნება ეს, ცირკი, თუ სხვა. უცხოეთში ანტრეპრენიორს ზოგან მენეჯერად მოიხსენიებენ (ინგლისი), ზოგან იმპრესარიოდ (იტალია); ზოგან პროდიუსერად (ამერიკა).

როგორც ცნობილია, ანტრეპრიზა და ანტრეპრენიორი (აღამიანი, რომელიც აკომპლექტებს სანახაობრივ ორგანიზაციას და მართავს მას) წარმოიშვა პროფესიული დასების ჩამოყალიბებასთან ერთად. მაშინ ეს მმართველები უთუოდ უშუალო შემოქმედებით კავშირში იყვნენ დასთან. შემდეგ თანდათან გამოჩნდნენ ისეთი ანტრეპრენიორებიც, რომლებიც საკუთარი შემოქმედებით არ იყვნენ დაკავშირებულნი თეატრთან, მაგრამ იყვნენ ან შენობის მფლობელები, ან მისი დამჭირავებლები და საერთო საქმიანობის ხელმძღვანელები.

მუდმივ ქართულ თეატრს დრამატუ-

დასასრული. დასაწყისი იხილეთ „საბჭოთა ხელოვნება“ 1988 წლის № № 3—9, 11; 1989 წლის № № 2, 3, 6, 8.



ქართული
კომუნისტური
პარტია

ა. მერგულია

ვ. კანდელაკი

ე. კილაძე

ლი საზოგადოება ხელმძღვანელობდა. ამავე დროს არსებობდა მსახიობთა ამხანაგობები. არც მილიონერი მეცენატები, არც კერძო ანტრეპრენიორები ჩვენში არ მოიძებნებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ სცენის მოღვაწეებისათვის სასურველი იყო მართვის ასეთი ფორმა. საუკუნის დასაწყისში ვ. გუნია წერდა:

„...სულ სხვა იქნებოდა, რომ ჩვენის თეატრის გამგეობა უფრო მძლავრი ხასიათისა და შეურყეველის მიმართულებისა ყოფილიყო, ან არადა ანტრეპრიზა კერძო კაცს სჭეროდა: მაშინ მსახიობნიც მორჯულდებოდნენ და საქმეც უკეთ წავიდოდა. მტკიცე ხასიათის გამგეობა ანუ კერძო ანტრეპრიზა არ მოერიდებოდა პრემიერებს, — ფოლადისებურის უფლებით შეპზლუდავდა მათს თვინებობას, დიდსა და პატარა საერთო საჭიროების კალაპოტში ჩააყენებდა და, თუ ვინიცობა, პრემიერები ძველს რჯულზედ ხელს არ აიღებდნენ, ისეთს კუჟუს ამოუჭერდა, საჭიროებისდაგვარად, რომ ხელად ეწამებინათ ახალი მოძღვრება.

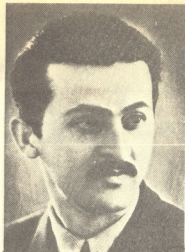
...კერძო ანტრეპრიზა 5-6 წლის განმავლობაში, მიუხედავად ბევრისა და აუცილებელის ნაკულუვეანებისა, ყველა მსახიობთ ერთ კალაპოტში ჩასვამდა და თვითუღს ისე ასაქმებდა, როგორც სცენის სარგებლობა მოითხოვდა: იგი ისე შეხედავდა მსახიობს, როგორც ხელის შემწყობ ძალას და არა როგორც ბობოლას, რომელსაც გამგე-

ობა დღე-მუდამ ელოლიავება და წითელ კვერცხებს უგორებს. კერძო ანტრეპრიზა ანუ მტკიცე გამგეობა ყველა მსახიობს გაათანასწორებდა კანონად დადებულ წესრიგისა და რეჟიმის წინაშე. ასეთ ვითარებაში ჩვენის თეატრის მერმისი ერთი ორად უფრო უზრუნველყოფილი იქნებოდა“.

პირველი მმართველები მსახიობთა წრიდან იყვნენ: მ. საფაროვა-აბაშიძე, ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია. ალბათ ეს ბუნებრივი და კანონზომიერი იყო. მართლაც, შეიძლება სამუსიკო საქმეს არამუსიკოსი ედგას სათავეში, სასწავლოს — არაპედაგოგი, სამედიცინოს — არამკურნალი? სწორედ ასე დააყენა საკითხი ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ა. ფალავამ თავის ბროშურაში „ქართული თეატრის დღევანდლობა“, 1916 წელს კი გაზ. ჩვენი მეგობრის“ სამ ნომერში (№№ 26, 27, 28) ქართული თეატრის ორგანიზაციული წყობის საკუთარი მოდელი წარმოადგინა შემდეგი მუხლებით: სეზონი, მისი ხანგრძლივობა, წარმოდგენათა რიცხვი სეზონის მანძილზე, დამსწრეთა რაოდენობა, საერთო შემოსავალი, ერთი წარმოდგენის საშუალო შემოსავალი, ერთი მაყურებლის მიერ გაღებული თანხა, დრამატული საზოგადოების სეზონის შემოსავალი. სრული საშტატო განრიგი დირექტორიდან დაწყებული ცეცხლფარეშით დამთავრებული. ნაანგარიშებია შენობის ქირაც, რემონტის ხარჯებიც. 1919 წელს გაზ.



3. კატარიანი



5. მახაოელი

„საქართველოს რესპუბლიკაში“ (270) გამოქვეყნდა საქართველოს სახელმწიფო თეატრის ფუძისეულ დებულებათა პროექტი. დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიის დავალებით იგი. ა. ფალავამ შეადგინა.

კიდევ ბევრი საინტერსო დოკუმენტის გახსენება შეიძლება ამასთან დაკავშირებით, თუ როგორ ზრუნავდნენ ქართველი სცენისმოყვარენი სათეატრო საქმიანობის უკეთესი წარმართვისათვის. ყოველი მათგანი იმის საბუთად გამოდგება, თუ რა რთულია თეატრის ხელმძღვანელობა და რაოდენ განსხვავებულ სფეროებს მოიცავს იგი: შემოქმედებას, ეკონომიკას, წარმოების ორგანიზაციას, თვით ხელოვნების ამ დარგის აუცილებელი ცოდნით. ვინც ამას ითავებს, უნდა იცოდეს თეატრის ცხოვრების წესი და მისი წარმოებითი მხარე: შენობა, ყველა მისი კუთხე-კუნძული, საამქროები, საკაზმულოები, საწყობები, განათების და გათბობის სისტემა და ა. შ. ზუსტად უნდა შეეძლოს იმის განსაზღვრა, თუ რომელი მასალა და რა რაოდენობით უნდა დაიხარჯოს ამა თუ იმ დეკორაციაზე. უნდა ესმოდეს შემოქმედებითი ამოცანა, რომელსაც შემდეგ მის რეალურ ღირებულებასა და მისი თეატრის რეალურ შესაძლებლობებს შეუფარდებს. კარგმა მეურნემ იცის რა ჯდება სპექტაკლი, გათვალისწინებული აქვს ყველა წვრილმანი, უაზროდ ფულს არ დახარჯავს და არც საჭირო

საქმის უხარისხო შესრულებას დაუშვებს. ეს კი მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ დირექტორი კარგად ერკვევა ყველა სახის ფინანსურ ოპერაციაში.

ყოველივე ზემოთქმული ერთნაირად ეხება როგორც ახალ სპექტაკლს, ისე მიმდინარე რეპერტუარის სპექტაკლების ექსპლოატაციას, ერთსაც და მეორესაც უამრავი გასაჭირი აქვს. მაშველი უბნები მთელ თეატრსაა მოდებული, მათი ურთიერთდაკავშირება შეუძლია მხოლოდ დირექციას. მას აქვს ძალა ამ მრავალმხრივი საქმიანობის გეგმაზომიერი და რიტმული მიმდინარეობის უზრუნველყოფისა, რაღა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, თუ უფლებებთან ერთად ავტორიტეტიც აქვს დირექტორს. ის კი მოიპოვება მხოლოდ საქმის ცოდნით, ობიექტურობით და თავისებური დიპლომატიითაც, რადგან უამისოდ ასეთი რთული კოლექტივის მართვა შეუძლებელია. 1939 წლის 29 იანვარს პერიფერიის თეატრების დირექტორებთან შეხვედრაზე ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს უთქვამს: „თუ დირექტორს ნამდვილად უყვარს მსახიობი, მისი შემოქმედება, უყვარს ატმოსფერო, რომელშიც იქმნება სპექტაკლი ანუ უყვარს ის, რისთვისაც თეატრი არსებობს — ის ყოველთვის გამონახავს გამოსავალს ნებისმიერი რთული ვითარებიდან, შეძლებს იყოს მკაცრიც და რბილიც... და ის ეყვარებათ თეატრში“.² ქართუ-

ლი თეატრის იმ დირექტორთა შორის, რომლებსაც პრაქტიკულ საქმიანობაში შევხვედრივარ, ასეთები იყვნენ პ. მურ-ლულია, პ. კანდელაკი და დ. კიტია.

თეატრის ადმინისტრატორი არასოდეს ყოფილა განსაკუთრებით უფლებამოსილი, საქმე კი მუდამ იმდენი აქვს, რომ გარკვეული საათებითაც კი არაა შემოსაზღვრული მისი სამუშაო დრო. სატახტო ქალაქების დიდ თეატრებში ადმინისტრატორის მდგომარეობა შედარებით უფრო მსუბუქია, რადგან ასეთ თეატრებში არიან დირექტორის მოდგილეებიც, რომლებიც უძღვებიან საერთო სამუშაო საქმეებს. არიან სამნეო ნაწილის გამგეები, თვით ადმინისტრატორთა შორის კი მთავარი და რიგითი.

როგორც არ უნდა იყოს, ადმინისტრატორი თეატრში არაა შემთხვევითი ფიგურა, პირიქით, ძალზე საჭირო. მართლაც, საითაც არ უნდა მიბრუნდე, ყველგან აუცილებელია პრაქტიკული ცოდნით აღჭურვილი ეს ყოვლისშემძლე ადამიანი. ხშირად უთქვამთ, ადმინისტრატორი თანამდებობა ან პროფესია კი არა, — მოწოდებააო.

სამსახურებრივი მოვალეობით ადმინისტრატორმა უნდა მოამარაგოს თეატრი ყველაფრით, შენობის გაბოზებით დაწყებული და დამლაგებლისთვის საჭირო იატაკის საწმენდი ტილოებით დამთავრებული. ისიც ხომ ვიცით, რომ თეატრში მოსული მაყურებელი ყველა კითხვით და საჩივრით ადმინისტრატორს მიმართავს ხოლმე, — აკი აქვს კიდევ მას საგანგებო სარკმელი იქვე შესასვლელში საბილეთო სალაროს მახლობლად.

თეატრის რეკლამის საკითხიც ადმინისტრატორს ეხება — როდის და სად გაიკრას აფიშა, როდის გამოცხადდეს სპექტაკლი გაზეთში, რადიოთი, ტელევიზიით. რეკლამას ხარჯი აქვს, განსაკუთრებით პლაკატს, აფიშას, რომელსაც დღეს მხატვარი ქმნის. საჭიროა ქალაქი, ფერადი ბეჭევა. გარდა ამისა, ერთია რეკლამა შენს ქალაქში, მეორე — სხვა ქალაქში გასტროლების

დროს — აქ სადღა უნდა გაიკრას აფიშები? რა რაოდენობით? არც ტანების საკითხის მოგვარებაა ადვილი, არც პოლიგრაფიული ბაზის. მაშ, რადენწაირი კავშირი უნდა გქონდეს დამყარებული და შენარჩუნებული!... მე რე ხომ იმათ მოხვედრა სურთ პრემიერაზე, შემოქმედებით სალამოზე, იუბილეზე...

ადმინისტრატორმა ბილეთების რეალიზაციაზეც უნდა იზრუნოს, განსაზღვროს რამდენი გადაეცემა სალაროს, რამდენი — რწმუნებულებს. უნდა იზრუნოს სპექტაკლის პროგრამის დროულ დაბეჭდვაზე, მსახიობთა ფოტოსურათებზე, ფოიეში რომაა გამოფენილი. გარდერობზე, დამლაგებლებზე, ბილეთორებზე, ჩამოსულ გასტროლიორებზე, მათ მიღება-დაბინავებაზე, შენობის გაქირავებაზე. კარგი ადმინისტრატორი მუდამ იქაა, სადაც თეატრს უჭირს. სიხუსტისა და ორგანიზებულობის ნიმუში უნდა იყოს იგი. მაგრამ იმისთვის, რომ მიიღოს საჭირო გადაწყვეტილება, სიტუაცია უნდა შეაფასოს. ამისთვის აუცილებლად უნდა გქონდეს სრული ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ რა მდგომარეობაა ყველა რგოლში: უნდა ერკვეოდე ფინანსებსა და ფსიქოლოგიაში, მეურნეც უნდა იყო და პედაგოგიური მიდგომაც უნდა გქონდეს, ქსოვილებშიც უნდა ერკვეოდე, ხის მასალაშიც, ლითონშიც, პლასტიკატებშიც. დაუღალავი უნდა იყო და გამოგონებელი, ენერგიული, ერთი სიტყვით, უნდა შეგეძლოს ყველაფერი, რაც ესაჭიროება სპექტაკლს, თეატრს, მათ კი აბა რაღა არ ესაჭიროებათ?! იპოვნო, იშოვნო, მოაგვარო, დარეკო, მიიბრინო საწყობში, საკომისიო მაღაზიაში... მხოლოდ მსახიობთა აზრიებული ხასიათის გაძლება რად ღირს?!

სპექტაკლის ნორმალური მიმდინარეობისათვის იმ მებილეთესაც აქვს მნიშვნელობა, რომელიც თეატრის შესასვლელ სადარბაზო კარში დგას და ბილეთს ამოწმებს. სტანისლავსკი ამის შესახებ წერდა: „თუ მეკარე. მეგარე-

დერობე, მებილეთე, მოლარე მაყურებელს თავაზიანად არ შეეგებნენ და ამით გუნება გაუფუჭეს, — ისინი ზიანს მიაყენებენ საერთო საქმეს და ხელოვნების დანიშნულებას. თუ თეატრში სიცივე, ტუჭყი და უწყესრიგობაა, თუ სპექტაკლი დაგვიანებით იწყება და საჭირო აღმაფრენით არ მიმდინარეობს, — მაყურებლის განწყობილება ეცემა, რის გამოც პოეტის, კომპოზიტორის, მსახიობების და რეჟისორის ძირითადი აზრი და გრძნობა მაყურებელამდე ვერ აღწევს... სპექტაკლი გაუფუჭდა და თეატრიც კარგავს თავის საზოგადოებრივ, მხატვრულ-აღმზრდელიობით მნიშვნელობას.

...მაყურებელი ისევე, როგორც მსახიობი, სპექტაკლის შემოქმედია და მას ისევე, როგორც შემსრულებელს: სჭირდება მომზადება, კარგი განწყობილება, რის გარეშეც მას არ შეუძლია აღიქვას მხატვრული ნაწარმოები.³

კაპელდინერის ქართული შესატყვისობა — თეატრის მსახურია, ყველას შეგვიძინებია მომღიმარე ეს მასპინძლები, ერთნაირ სამოსში გამოწყობილი უპირატესად შუახანსგადასული მანდილოსნები, თავაზიანად რომ მიუთითებენ მაყურებელს მათ ადგილს როგორც პარტერში, ისე იარუსებზე, ეს მღუმარე, მუდამ ფეხზე მდგომი მუშაკები ყოველ წამს მზად არიან აარიდონ მიმდინარე სპექტაკლს ყოველნაირი ხელისშემშლელი შემთხვევითობა. ისინი მუდამ იყვნენ თეატრში, დღესაც არიან, არასოდეს კი არ ვიცით მათი ვინაობა.

ძველ თეატრში ტექნიკურ პერსონალს შორის ფუნქციები ზუსტად ისე არ იყო განაწილებული, როგორც დღეს. ქართულ თეატრში, მაგალითად, თავისებურ „შეთავსებასაც“ ჰქონდა ადგილი — დღისით აფიშების გამკვრელი, საღამოს პრიალა ლივრეას ჩაიცვამდა და კაპელდინერის ფუნქციას ასრულებდა.

ზოგჯერ აფიშების დამტარებელი გამოჩენილ მსახიობს ახლდა, როდესაც

ვინმე პატივსაცემ პირს თვითონ მსახიობი ეახლებოდა შინ და თავისი წარმოდგენის აფიშას მთავრად აწებებდა უღებრივ, ეს ხდებოდა დილით, საზეიმოდ გამოწყობილი მსახიობი და აფიშორი (ასე უწოდებდნენ მაშინ აფიშის გამკვრელს) ეტლში ჩასხდებოდნენ, აფიშორი მეეტლის გვერდით, ილიის ქვეშ ამოჩრილი აფიშებით და ბილეთებით და იწყებოდა შემოვლა იმისდამიხედვით, თუ ვის რა თანამდებობა ეკავა და რა მდგომარეობის პატრონი იყო იმ საზოგადოებაში, სადაც სპექტაკლი უნდა წარმოედგინათ, ზარს აფიშორი. დარეკავდა, კარის გამღებ ლაქიას ან მსახურს გადასცემდა აფიშას და საეიზიტო ბარათს, მსახური, იმისდა მიხედვით, თუ ვინ იჯდა ეტლში, აფიშორს ან შეუშვებდა შინ ან არა. ამ დამამკირებელი ვიზიტის საბოლოო შედეგი თვით სპექტაკლზე ირკვეოდა.⁴

როგორც ვხედავთ თავისებურად, ე. წ. მეაფიშეც ჩართულია თეატრის შემოქმედებაში. იმდენად, რომ მრავლმა ხელოვანმა მოგონებებში საგანგებოდ ადგილი დაუთმო მეაფიშეს და ამით შემოგვინახა მათი სახელები. აი, რას ვკითხულობთ ნუცა ჩხეიძის მოგონებებში ქუთაისის თეატრის მეაფიშეებზე:

„...არტემა და შუხა... ორივე აფიშების გამკვრელები. პირველი ტომი სომეხი, მეორე კი ებრაელი.

არტემა უფროსი აფიშორი, დინჯი. ჭკვიანი, მოხერხებული, გაცილებულ იშვიათად ნახავდით.

შუხა — წინააღმდეგ მუდამ მოციხნარი, ოხუნჯი, მხიარული, ცოტა დაჯანებულიც ჰყავდა არტემას.

არტემამ სამსახური გაუწია თეატრის ისტორიას, ქუთაისის თეატრის დარსებიდან აფიშები და პროგრამები შემონახული ჰქონდა. ჩემთვის უთქვამს ხშირად, შენი კი არა, დედაშენის გამოსვლის პირველი აფიშაც კი მაქვს, ვაგროვებ ყველას, იცოდნენ, გაიგონ სხვებმაცო.

შემდეგში ეს აფიშები გადასცა მსახიობთა კავშირს.

მოხუცებულობის დროს გალოთდა და დაავადმყრფდა.

თეატრს უანდერძა დიდი სარკე წარწერით, რომელიც ახლაც მსახიობთა ფოიეში ჰკიდია, მისი სურვილით დასაფლავეს დაფა-ზურნით.

არტემას სიკვდილის შემდეგ შუხაც მოტყდა. თუმცა ოხუნჯობას თავს არ ანებებდა. პატარა კაცი, ცოცხალი, სრულიად ახალგაზრდის თვალებით, სახე-გადატკეცილი. ყოველ ახალ წელიწადს მოგვიდოდა მისი სადარბაზო ბარათი.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მოახერხა ერთ-ერთ პასუხისმგებელ ამხანაგთან მისვლა. „რამდენჯერ უბილეთოდ შემიშვია მოწაფეობის დროს და ახლა პენსიას არ დამინიშნავსო?“ მივიდა, ნახა, ამხანაგმა იცნო, აბა, ვინ არ იცნობდა შუხას, ვისაც კი ქუთაისში უცხოვრია. მიიღო. ღამე თავის სახლში გაათევირა. ჩააცვა, დააბურა, პენსიაც მოუწყო“.

როდესაც კ. მარჯანიშვილი ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებში იმის შესახებ საუბრობდა, თუ რა ჯადო აქვს თეატრს ისეთი, რომ ყველას იზიდავს და მის სამყაროში ერთხელ მოხვედრილ ადამიანს მოსვენებას უკარგავს, თბილისელ მეაფიშე ფაჩიკას იხსენებდა:

„რომელი თეატრალური მაყურებელი არ იცნობდა აფიშების გამკვრელ ფაჩიკას. ის მთელი სიცოცხლე თეატრთან მხოლოდ ასე იყო დაკავშირებულო და აი, მოხდა ისე, რომ ეს მოვალეობა სხვას დაეკისრა — ქალაქი ჩაუდგა სათვეში ამ საქმეს, გაიხსნა კანტორა, რომელსაც საკუთარი გამკვრელები ჰყავდა.

ფაჩიკა? მან დაკარგა შესაძლებლობა თეატრის მუშაობაში საკუთარი წვლილის შეტანისა. მერე? დრამატიული თეატრის წინ ყველა გამვლელს, დილის ცხრიდან ღამის თორმეტ საათამდე ნებისმიერ დროს შეეძლო დაენახა ფაჩიკა, რომელიც თეატრის სადარბაზოსთან იდგა, მწუხარე, წვერმოშვებული. თავისი უკვე ცუდადმხედველი თვალებით ის სადღაც შორს იყუ-

რებოდა, მაგრამ თეატრის შესასვლელს არ სცილდებოდა. ჰემმარიტი ტრაგიზმით, ჰემმარიტი ლირიკით იყო დასავსე ეს ადამიანი, რომელიც შეყვარებული იყო თეატრზე და რომელიც მოაშორეს მას“.

ნებისმიერი კოლექტიური საქმიანობა, მათ შორის შემოქმედებითიც, გარკვეული მიზნისკენაა მიმართული. თეატრი — ხელოვნებათა ნაერთია, აგრეთვე ფუნქციათა ნაერთიც, იგი შედგება არა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, არამედ ერთმანეთზე დამოკიდებული და ურთიერთგანმსაზღვრელი ნაწილებისაგან: საკუთრივ შემოქმედება, წარმოება, მართვა, ტექნიკური მომსახურება, სამეურნეო საქმიანობა, ორგანიზაცია ფართო მნიშვნელობით. ყოველი ეს რგოლი ყოველდღიურ საქმიანობას ითხოვს, რათა შედგეს სპექტაკლი, რომლის არსიც თავის დროზე ასე განსაზღრა დენი დიდრომ: „სპექტაკლი — ეს იგივე კარგად ორგანიზებული საზოგადოებაა, სადაც ყოველი წევრი თმობს თავის უფლებათა ნაწილს საერთო ინტერესებისა და მთლიანობის საკეთილდღეოდ“.

თეატრი მოწესრიგებული, უწყვეტ-მოქმედი ორგანიზაციაა. მსგავსად ყველა სხვა ცოცხალი ორგანიზმისა, მასაც აქვს მთავარი და ნაკლებმნიშვნელოვანი, მაგრამ მაინც აუცილებელი „არტერიები“, „კაპილარები“, „კუნთები“. „შემაერთებული ქსოვილები“ და ა. შ. ისინი განაპირობებენ ამ მთლიანი ორგანიზმის — თეატრის და არა მარტო სპექტაკლის — მწყობარ არსებობას. რა თქმა უნდა მებილეთე, რომელიც შეუშვებს მაყურებელს თეატრში, მეგარდერობე, რომელიც ზედა ტანსაცმელს ჩამოართმევს, კაპელდინერი, რომელიც მის კუთვნილ ადგილს მიუთითებს, ჩამცმელი, რომელიც შემოსვლაში ეხმარება მსახიობს და სხვანი მსახიობზე ბევრად ნაკლებ ტვირთს ეზიდებიან, მაგრამ მათ გარეშე მსახიობს არასდროს მოუხერხებია სცენაზე გამოსვლა და თამაში.

ამ დიდი, რთული ორგანიზმის სტრუქტურა

ტურა შეიძლება წრიულად წარმოვიდგინოთ — ცენტრიდან პერიფერიამდე: ზოგი ნაწილი ძალიან ახლოა ცენტრთან (სცენასთან), ზოგი — ძალიან შორს, თეატრის შესასვლელ კართან, ქუჩაშიც კი (მეაფიშე), მაგრამ ყველას საბოლოო მისამართი მაინც სცენაა. ამიტომაც ასე რთული თეატრის ხელმძღვანელობა, მისი მართვა.

თეატრის ყველა მუშაკის შრომა თავისებურია, მაგრამ ყველა პროფესიონალი უნდა იყოს აუცილებლად. წინააღმდეგ შემთხვევაში ხელისშემწყობის ნაცვლად შეიძლება ხელისშემშლელად იქცეს. მით უფრო, რომ უჩინართა საქმიანობაც კოლექტიურია: ერთი დანადგარზე ზრუნავს, მეორე — სამოსელზე, რეკვიზიტზე, გრიმზე და ა. შ.; მაგრამ საბოლოო მიზანი ყველამ ერთად უნდა განახორციელოს — სპექტაკლი ყველამ ერთად უნდა შექმნას და წარმოაჩინოს.

* * *

...წარმოდგენის დაწყებამდე კარგახნით ადრე თეატრში მოდიან მისი მონაწილენი და განმარტოვდებიან, თავთავიანთ საკაზმულოებში. იქ მათ მიაკითხავენ გრიმიორები და ჩამცემლები, სცენაზე კი საქმიანობენ სცენის მუშები და მემანქანეები, გამნათებლები, რეკვიზიტორები, სპექტაკლის წამყვანი ამოწმებს ყველა წვრილმანს. მოახლოვდება თუ არა სპექტაკლის დაწყების დრო, ყველა ამ, თითქოს ძალზე პროზაულ საქმიანობას, ეწვევა თეატრის მფარველი მუზა, გახსნის ფარდას და დარბაზში თავმოყრილ მღუმარედ მომლოდინე ადამიანებს სცენის ხელოვანთა შემოქმედებას შეახვედრებს.

...წარმოდგენა დამთავრდა. დაიხურა ფარდა. და თუ მისგან მიღებული შთაბეჭდილება ძლიერია, სანამ ტაში იფეთქებდეს, დარბაზში ისადგურებს ის უძვირფასესი წუთიერი, სუნთქვაშეგუბებული მღუმარება, როდესაც მაყურებელი ჯერ კიდევ იმ წუთს განცდილის ტყვობაშია, ჯერ კიდევ ვერ მოსწყვეტია სპექტაკლს, ჯერ კიდევ მო-

ნაწილეა მისი... ამ უძვირფასეს წუთს მას განაცდევინებენ არა მარტო მსახიობები, რეჟისორი, მხატვარი, სპექტაკლის პოზიტორი და ქორეოგრაფი, არამედ გამნათებელიც, რომელიც ჯადოსნური შუქფარებითა და ფილტრებით აამებს მის მზერას, აჯერებს, რომ სცენაზე ქარიშხალი ბობოქრობდა, რომ გათენდა და დალამდა. განაცდევინებენ ბუტფორები, რომლებმაც ყვაილები ვააციცხლეს სცენაზე; მხატვარ-დეკორატორები, უბრალო ქსოვილს რომ ძვირფას ატლასად გადააქცევენ; გრიმიორები, ასე ოსტატურად რომ „გაახალგაზრდავენ“ და „დააბერებენ“ მსახიობებს; რეკვიზიტორები, ყველა საჭირო ნივთით რომ ამარაგებენ სპექტაკლს; სცენის მუშები... ვინ მოთვლის ყველას, ვინც ასე უმართებულად ტექნიკურ პერსონალად მოიხსენიება ხოლმე. მხოლოდ ტექნიკური რომ იყოს სპექტაკლის უჩინარ მონაწილეთა საქმიანობა, განაიტყოდა ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო: „თუ პოეზიის სუნთქვა სტოვებს კულისებს... მაშინ ის სტოვებს წარმოდგენასაც“.⁸

შენიშვნები:

1 ვ. გუნია, ქართული თეატრის რეჟისურა. „ივერია“, 1903, № 163.

2 Журн. «Театр», 1962, № 4.

3 К. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. Искусство, М., 1953, стр. 332.

4 იბ. П. Стрепетова. Воспоминания и письма. Академия, 1934, стр. 346—347.

5 ნ. ჩხეიძე. მოგონებანი, ხელოვნება, 1950, გვ. 49-50.

6 К. Марджанишвили. Воспоминания, статьи, доклады, «Заря Востока», 1958, стр. 4.

7 Д. Дидро. Парадокс об актере, Госиздат, М., 1922, стр. 16.

8 Вл. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 2. Искусство, 1954, стр. 447.

● ამას წინათ თბილისის ურნალისტთა სახლში გაიმართა საქართველოს ფოტოხელოვანთა კავშირის დამფუძნებელი ყრილობა, რომლის მუშაობაში მონაწილეობდა რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული 180-ზე მეტი დელეგატი.

ამ ახალი ნებაყოფლობითი შემოქმედებითი ორგანიზაციის მიზანია ეროვნული ფოტოგრაფიის შემდგომი განვითარება და პროპაგანდა, პროფესიული ოს-

ტატობის წარდა. ახალი კავშირი გააერთიანებს პროფესიონალ ფოტოგრაფებს, რომლებიც მუშაობენ მხატვრული ფოტოგრაფიის, დოკუმენტური ფოტოხელოვნების დარგში, მოყვარულ, რეკლამის, კინოს, გამოყენებითი და ტექნიკური ფოტოგრაფიის ფოტოხელოვნებას, ფოტოხელოვნების ისტორიკოსებს.

ყრილობამ მიიღო კინოხელოვანთა კავშირის წესდება, აირჩია კავშირის ხელმძღვანელი ორგანოები.

საქართველოს ფოტოხელოვანთა კავშირის საპატიო თავმჯდომარედ აირჩიეს სსრ კავშირის სახალხო დეპუტატი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, კინორეჟისორი თენგიზ აბულაძე.

ფოტოხელოვანთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარედ აირჩიეს საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე სიმონ კილაძე, გამგეობის მდივნებად — სანდრო მამასახლიანი და გივი ვახტანგაძე.

«ХЕЛОВНЕБА» («ИСКУССТВО»)

№ 6, 1990

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР СЕГОДНЯ

В своей беседе молодые театроведы Тamar Бокучава, Майя Габуня и Анна Чавчавадзе на примере последних постановок тбилисских театров стараются определить некоторые особенности сегодняшнего театрального процесса (стр. 2).

ВРЕМЯ ПРИНЕСЕТ НАМ ЕДИНСТВО

В рубрике «Политический диалог» предлагаем беседу журналиста Зураба Абашидзе с профессором ТГУ им. Джавахишвили Соломоном Хуцишвили (стр. 21).

КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ВРЕМЕНИ И МОДЕРНИСТСКАЯ
СКУЛЬПТУРА

В статье дается попытка структурно-системного анализа модернистской скульптуры, которая свою сущность довольно полно выявляет в контексте теории информации и семиотики (стр. 29).

ПЕРВОЕ ИНТЕРВЬЮ
ЗУРАБА НАДАРЕИШВИЛИ

В рубрике «Рассказывают молодые» читатель познакомится с молодым талантливим композитором З. Надарейшвили (стр. 45).

Кахи Церетели

К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ И
ДАТИРОВКИ ДАВАТСКОЙ ЦЕРКВИ

В статье, на основе художественно-стилистического анализа, с критической позиции рассмотрены вопросы, связанные с типологией и датировкой вновь выявленной Даватской церкви (стр. 52).

КАЖЕТСЯ, ВСЕ МОГУ НАЧАТЬ
С НУЛЯ

Предлагаем интервью с молодым режиссером театра им. Марджанишвили Давидом Андгуладзе. Беседу ведет театровед Пикрия Кушиташвили (стр. 68).

Русудан Даушвили

ПОРТРЕТЫ ПРОШЛОГО СТОЛЕТИЯ

В Литературном музее Грузии хранятся живописные портреты прошлого столетия, некоторые образцы которых представлены в настоящем номере журнала (см. вкладыш с цветными и черно-белыми репродукциями). Автор статьи знакомит читателей с портретируемыми, а также с авторами этих полотен (стр. 80).

СЛОЖНЫЙ ПУТЬ К СЕРДЦУ
ПОДРОСТКА

В рубрике «Кино: язык, структура, социология» публикуется статья социолога Н. Кикалеишвили, в которой автор размышляет о свойствах влияния искусства кино на психо-физическое формирование подростка (стр. 91).

ПО МНЕНИЮ КРИТИКОВ...

Пять из шести молодых ленинградских театроведов самым сильным театральным впечатлением в своей жизни назвали грузинские спектакли режиссеров М. Туманишвили, Р. Стуруа, Т. Чхеидзе, Р. Габриадзе (!!!).

Предлагаем аннотацию этого опроса, опубликованного в журнале «Театр» № 12, 1989 (стр. 96).

Гия Нодия

ИГРА, ТЕАТР, СВОБОДА

В статье философа Г. Нодия рассмотрена оппозиция Аристотель-Брехт с точки зрения игры-искусства (стр. 98).

Тамар Кутателадзе

«ОДИНОКИЙ ДОМ В ПРЕДМЕСТЬЕ»

Рецензируя спектакль театра им. Руставели «Одинокий дом в предместье» критик Т. Кутателадзе анализирует своеобразие драматургии Владимира Сихарулидзе и постановки режиссера Гулсунды Сихарулидзе (стр. 108).

АМЕРИКА ЛЕОНЕ

Предлагаем статью об известном итальянском кинорежиссере Серджо Леоне, известном у нас в стране по фильму «Однажды в Америке». Публикацию по материалам зарубежной прессы подготовила Э. Факрадзе (стр. 117).

«СУДЬБА-КАРАТЕЛЬНИЦА»

Публикуется критическая статья о спектакле театра им. Марджанишвили «Судьба» (по повести М. Джавахишвили «Ламбало и Каша») в постановке Темура Чхеидзе (стр. 123).

მერაბ კალანდაძე

ФРИДРИХ ШИЛЛЕР И ИСТОРИЯ
ВИЛЬГЕЛЬМА ТЕЛЛЯ

Автор статьи М. Каландадзе рассматривает драму Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» с точки зрения исторической достоверности (стр. 131).

ПРИБЫТИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ
В ГРУЗИЮ

В рубрике «История Грузии в кинофотодокументах» публикуются фотокадры из документального фильма, освещающего пребывание лидеров II интернационала в Грузии 14—28 сентября 1920 года (стр. 138).

БАЙРОН В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Публикуем продолжение дипломной работы музыковеда Мераба Костава — выдающегося деятеля национального движения Грузии (стр. 143).

Александр Чхаидзе

ЗЕМЛЯКИ

Публикуется документальная повесть А. Чхаидзе о грузинах, живущих в Турции (стр. 154).

ВЕЧЕР СОЧУВСТВИЯ

В начале марта в зале музыкального центра состоялся благотворительный вечер, с участием известных музыкантов Елены Образцовой и Важа Чачава. Весь сбор вечера был перечислен в фонд 9 апреля (стр. 162).

ნატელა ურუშაძე

НЕВИДИМЫЕ УЧАСТНИКИ
СПЕКТАКЛЯ

Под этим заголовком уже более двух лет журнал публикует цикл статей театроведа Нателы Урушадзе. Статья «Администрация театра» закрывает нашу рубрику (стр. 167).



გადაეცა წარმოებას 21. 04. 90 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18. 06. 90 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25.
ქალაქის ფორმატი 70x108/16
ფიზიკური საბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიკვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 965 უკ 05574. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოცის,
და ი. კვაჭანტირაძის ფოტოები.

რედაქციის მისამართი: 380029, თბილისი, დიმი-
ტრი უზნაძის ქ. № 18. ტელ. 95-10-24, 95-18-24.
საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის ხტამბა. თბილისი, კოსტავას ქ.
№ 14. ტელ. 98-93-59.



