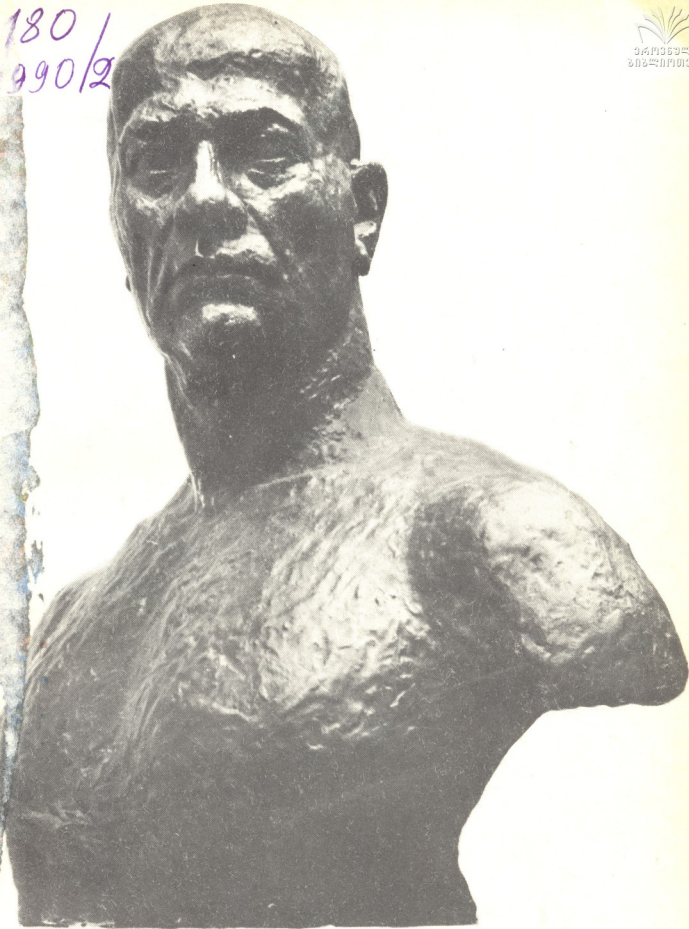


180 /  
990/2

საქართველოს  
მემორიალი



სელენეზა.10.90

ISSN 0132-1307

10 • 1990

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ქოველთვიური ქურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:  
ზურა აბაშიძე  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
პაპაი ბაჭრაძე,  
ვახტანგ ზერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
ლილი გვარამია,  
ვასილ კიკნაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიძარაძე,  
ნათელა ურუხაძე,  
რევაზ ჩხიძე,  
ანტონ წულუკიძე,  
ნიკო ვაჟაძე,  
ნოდარ ჯანაშიანი.

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 280029 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი კავლემ შავჩაძემ

საქართველოს კვ. ცენტრალური  
კომიტეტის გამოცემლობა.

თბილისი, 1990

# სომეარზია:

## კინო

„ოპროს სარგისი“ — 90	
მარინე კერესელიძე — მეორე ცდა	2
ირინე ლოლობერიძე — რაჟდენიშვილი დედალი თეატრის რეჟისორის კინემატოგრაფიული პორტრეტისათვის	11
ინტარვიუ არიან მუშაქინთან	17
მარკ ესპოზიტო — დასტინ კოფმანი	82

## თეატრი

დიმიტრი ჭანელიძე — ფილანტროპია	32
ფიქრია ურუშაძე — „... სველა იცის თეთრგა ლამაზი“	62
მანანა გეგეჭკორი — შეძახილულ სახეთა ინტერკაბატაციის ზომიერთი ასპექტი	67
ხ. ისაყვი — ანტონენ არტო	135
ანტონენ არტო — სისასტიკის თეატრი	137
თამაზ მეთრეველი — ბზარი (პიესა)	156

## მუსიკა

ნუზარ ზამბაძის პირველი ინტარვიუ	142
ენა თოიძე — ზომი რამ ვოკალურ-სცენური ხელოვნების შესახებ	148

## სახვითი

ნინო ჭიჭინაძე — ფერწერული ტრინიტეტი ზომო სვანეთიდან	98 ✓
მანანა წერეთელი — გამოსახულებანი საირიბიდან ზომორგოფული მოტივებით	110
რუსუდან ლაშვი — „მე საქართველოს ვპირდები“	125
ელენორა კანდელაკი — მამაჩემი — ნიკოლოზ კანდელაკი	131
აკაკი უფლიჭანაშვილი — ისტორიკური ღირებულების არსის შესახებ	19
დ. ანატაჟინი, ი. ვოწეხენსკი — საქართველოს მაცნობრებათა აკადემია	47

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: ნიკოლოზ კანდელაკი —  
„აკაკი ხორავას პორტრეტი“, „იმერეთი“, „ნინო დუმბაძე“.



# მეორე ცდა

საბჭოთავო ფილმების II საერთაშორისო ფესტივალი  
„ოქროს საწმისი“-90

## მარინე კერესელიძე

ორი წელიწადი გავიდა მას შემდეგ, რაც დაეშვა „ოქროს საწმისის“ საფესტივალო ალამი. მაშინ საკავშირო პრესის კორესპონდენტები ერთმანეთს ტოლს არ უდებდნენ „ქართველთა დამოუკიდებელი საერთაშორისო ფესტივალის“ გაქილიკებაში, ზოგი იმასაც წერდა — ფესტივალს სიცოცხლე არ უწყერიო... მაგრამ დადგა 1990 წლის 22 ივნისი და ჩვენ კვლავ გემზე ვართ — იმ თეთრ ხომალდზე, ორი წლის წინათ რომ მასპინძლობდა პირველ ფესტივალს. ნაცნობმა ინტერიერებმა მეხსიერებაში გააცოცხლეს ის ხალისიანი ატმოსფერო, ის იმედიანი განწყობილება, რომელიც არა მარტო ფესტივალზე, არამედ მრავალწლიანი „უძრავობისაგან“ გამოფხიზლებულ ქვეყანაში სუფევდა.

მაშინ, ორი წლის წინათ ფესტივალის ორგანიზატორები დაგვიბრუნენ, რომ „ოქროს საწმისი“ გასცდებოდა საქართველოს აკვატორიას, შავი ზღვის მთელ სანაპიროს მოიცავდა, იტალიის ნაპირებს მიაღწევდა და ქეშმარიტად საერთაშორისო სახესა და ხასიათს მიიღებდა. მაგრამ ეს გეგმები ისეთივე ილუზორული აღმოჩნდა, როგორც დანაპირები დემოკრატია. დამოუკიდებელი საერთაშორისო ფესტივალი უმარავ წინააღმდეგობას წააწყდა სხვადასხვა საკავშირო უწყებებისა და საზღვარგარეთ საბჭოთა კავშირის საელჩოებისა და საკონსულოების სახით.

მას შემდეგ ბევრი რამ მოხდა — იყო 1988 წლის ნოემბერიცა და 89-ის აპრილიც. ბევრი რამ შეიცვალა, მოხდა ფასეულობათა გადაფასება, ასეთ ვითარებაში, ბუნებრივია, ნებისმიერი ფესტივალი ბევრს კირის მქინვარების ეპოს გამართულ ნადიმად ეჩვენება, იქნებ ასეცაა, მაგრამ მოყვარის შექმნისა და სხვა ხალხთა კულტურებში დაუნჯებული საიდუმლოს ამოცნობის სურვილმა („ოქროს საწმისი“ ფესტივალის ორგანიზატორებისთვის სწორედ ამ საიდუმლოს სიმბოლოს წარმოდგენს) დაძლია ეს განწყობილება.

სწორედ ამ სურვილმა მოუყარა თავი ბათუმის ნავსადგურში სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსულ სტუმრებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ამიერიდან „ოქროს საწმისი“ ბათუმის საერთაშორისო ფესტივალი იქნება, რაც ახალ შტრიხს შესძენს ამ ოდესღაც ქაბჭათა და მომზიბლავი ქალაქის კულტურულ ცხოვრებას.

ფესტივალი საზეიმოდ გაიხსნა 22 ივნისის ბათუმის სახელმწიფო თეატრში. და მიუხედავად იმისა, რომ ამავე დღით მუშაობას შეუდგა ფესტივალის საერთაშორისო ყიური, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ ქართველი კინომოღვაწეებიც — კინომცოდნეები ტატა თვალკრელიძე და კორა წერეთელი, კინოოპერატორი ლევან პაატაშვილი, კომპოზიტორი ბიძინა კვერნაძე და კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი, ფესტი

ვალი დაიწყო მაშინ, როდესაც გემმა  
ლუზა აუშვა და ღია ზღვაში გავიდა.

ჩვეულებრივ ადამიანი პოულობს და  
ხედავს იმას, რასაც ეძებს. ასე იყო  
წლებადელ ფესტივალზეც. ბევრმა მას-  
ში მხოლოდ გართობა და დროს ტარება  
დაინახა. ჩემთვის და ფესტივალის მო-  
ნაწილე კინემატოგრაფისტებისთვის კი  
გემზე გატარებული ათი დღე იყო სა-  
ინტერესო შეხვედრები კოლეგებთან და  
რალა თქმა უნდა, სამ კონკურსსა და სა-  
ინფორმაციო პროგრამაში წარმოდგენი-  
ლი ფილმების გასინჯვა. ფესტივალის  
სტუმრებს საშუალება ჰქონდათ გასც-  
ნობოდნენ ფილმების რეტროსპექტივას  
„უცნობი ქართული კინო“.

უნდა ითქვას, რომ საკონკურსო ფილ-  
მების რაოდენობა მნიშვნელოვნად შე-  
მცირდა, — თითქმის განახევრდა წინა  
ფესტივალთან შედარებით. თუკი ორი  
წლის წინათ პროგრამა 60-მა ფილმმა  
შეადგინა, წელს სურათების რაოდენო-  
ბა თითოეულ კონკურსში 10-11-ით შე-  
მოიფარგლა.

უცხო თვალისათვის უქმად და უშე-  
ფოთველად მცხოვრებ, ხმელეთის პრო-  
ბლემებისაგან თითქოს მოწყვეტილ ხო-  
მალზე სატელევიზიო კინემატოგრაფ-  
მა მოიტანა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვე-  
ყნის ადამიანთა ტკივილი და იმედბე-  
— მოუთხრო მაყურებლებს თბილისის  
9 აპრილის მოვლენებზე („სამანი“)  
და ბალტიის სამი ქვეყნის ერთობლივ  
აქციაზე „ბალტიის გზა“, ყაზახეთის ტე-  
რიტორიაზე მდებარე სემიპალატინსკის  
ბირთვული პოლიგონის გამო გამართ-  
ულ საპროტესტო პიკეტიზებზე („ამანა-  
თი“) და დაღუპულის პირას მყოფი ბა-  
ლტიის ზღვაზე („არა მხოლოდ მშობ-  
ლიური ზღვა“). მსოფლიოს ერთ მეექ-  
ვსედზე მიმდინარე 70-წლიანი ექ-  
სპერიმენტის საყოველთაო შედე-  
გებზე (ამ თემას ფესტივალზე წა-  
რმოდგენილი ბევრი დოკუმენტური  
ფილმი ეხმაურებოდა) და იმაზე, თუ  
რა დატოვეს ჩეხოსლოვაკიის მოსახლე-  
ობის მენსიერებაში საბჭოთა ჯარებმა,  
რომლებიც ტოვებენ ქვეყანას.



მონტე კარლოს ტელეფილმებისა და პროგრა-  
მების საერთაშორისო ფესტივალის გენერალ-  
ური მდივანი უილფრედ გრუტი და „ოქროს საწ-  
მისის“ დირექტორი დავით შლიკაშვილი

### კონკურსი

საკონკურსო პროგრამაზე საუბარი  
დოკუმენტური კინოთი შემთხვევით არ  
დამიწყია. ჯერ კიდევ ამ პროგრამის შე-  
დგენისას ცხადი გახდა, რომ პრობლე-  
მების სიმწვავეთ და თემატიკის მრავალ-  
ფეროვნებით წამყვანი ფესტივალზე  
დოკუმენტური ფილმების კონკურსი იქ-  
ნებოდა. თუმცა ძნელია იმის თქმა, რომ  
პროგრამამ ასახა თანამედროვე მსოფ-  
ლიო ტელედოკუმენტალისტიკის დონე,  
წარმოდგენა შეგვიქმნა მის ტენდენცი-  
ებზე. ეს ბუნებრივია, რადგან ფესტი-  
ვალს ჯერ არა აქვს მსოფლიო კინოპრო-  
დუქციიდან თავისუფალი სელექციის  
შესაძლებლობა (ამისათვის „ოქროს სა-  
წმისის“ ავტორიტეტის მოპოვება და ფი-  
ნანსური მომძლავრება სჭირდება).  
ჩვენ ვარჩევდით საუკეთესოს იმ ფილ-  
მებიდან, რომლებსაც გვიგზავნიდნენ,  
ამიტომაც ფესტივალის დოკუმენტური  
ეკრანი, ფაქტობრივად, მსოფლიოში  
გაჭირალ სარკმელად კი არ იქცა, არამედ  
სარკედ, რომელშიც, უპირატესად, საბ-  
ჭოთა ქვეყნის ისტორია და დღევანდე-  
ლი დღე აირეკლა.

ის ფილმებიც კი, რომლებიც სულ  
სხვა სამყაროზე მოგვითხრობდნენ, ჩვე-  
ნი ყოფის კონტექსტში აღიქმებოდნენ,  
მათში ასახული ამბისა თუ მოვლენის  
ზნეობრივი გრადუსით ჩვენი საზოგა-  
ლოების ზნეობასა და მისწრაფებებს  
გვაშოქმებინებდნენ.



მხატვრული ფილმების კონკურსის ფიური: მერაბ კოკჩიაშვილი (თავმჯდომარე, საქართველო), ოსკარ ნიკიჩი (სსრკ), ფრანსუა დე სანტერი (საფრანგეთი), ლევან პაატაშვილი (საქართველო), გრაიენა არლესკაირტე (ლიტვა)

ასეთი საზომი გახდა ჩემთვის იაპონური სურათი „პიტომის თვალები“, რომელიც 18 წლის იაპონელ ქალიშვილზე და მის უსინათლო მშობლებზე მოგვითხრობს. ამ სუსტი გოგონას სიკეთემ, სულიერმა ძალამ და ნებისყოფამ მის ხეიბარ დედ-მამას შეაძლებინა სრულფასოვანი ადამიანების ცხოვრებით ეცხოვრათ. პიტომის დიდი, ფიქრიანი თვალეების ნათელი ასხივონებს მთელ ფილმს,

რომელიც უღრმეს მოწიწებას იწვევს იმ საზოგადოების მიმართაც, ასე ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად რომ აძლევს საშუალებას თავის თითოეულ წევრს ადამიანური სრულფასოვნებისა და ღირსების გრძნობა შეინარჩუნოს, ბუნებასთან და თვით საზოგადოებასთან კავშირი არ დაკარგოს.

როგორ არა ჰგავს ეს ჰარმონიული, სიკეთითა და მოყვასის სიყვარულით გა-

მუსიკალური ფილმების კონკურსის ფიური: ბიძინა ევერნაძე (საქართველო), ალექსანდრე ბელინსკი (თავმჯდომარე, სსრკ), რანერ სილი (გერმ.), იოჰა წერეთელი (საქართველო)



მთბარი სამყარო „ღიადი საბჭოთა ქვეყნის“ აბსურდულ ყოფას. სადაც დეკლარირებული სიკეთის, ნათელი მომავლისა და ადამიანის კეთილდღეობის მაუწყებელი ლოზუნგების მიღმა პიროვნების ბედის მიმართ სრული უსულგულობა, მისი ნიჟის, შესაძლებლობებისა და საუკეთესო მისწრაფებების დამთრგუნველი ატმოსფერო მკვიდრობს.

სამოცდაცამეტი წლის წინათ მსოფლიოს ერთ მეექვსედზე დაწყებულმა ექსპერიმენტმა სრულ გაპარტახებამდე მიიყვანა ქვეყანა, მოკლა ადამიანში ღირსების გრძნობა, რწმენა საკუთარი შესაძლებლობებისა — ამაზეა ნოვოსიბირსკელი რეჟისორის იური შილერის

ვის, არამედ ლმერთის რწმენაც დაუკარგავთ („ღვთის იმედითა ვცოცხლობთ, მაგრამ ლმერთიც არ არის“ — ამბობს ერთი გლეხი) და ამ ცეკვით იკლავენ თავიანთი დამცირებული ყოფით გამოწვეულ ტკივილს.

ამ აბსურდს გაუტრბის ფინელი დოკუმენტალისტისა და ტელეჟურნალისტის რეიო ნიკილას ფილმის „შალომ, სლავებო!“ გმირი ზახარ შერმანი — ნიკიერი მხატვარი, ეროვნებით ებრაელი, რომლის შემოქმედებას იცნობენ და აფასებენ საზღვარგარეთ. მაგრამ ვერ გაუგეს ქვეყანაში. სადაც დაიბადა, სადაც ცხოვრობდნენ მისი წინაპრები. ამიტომაც ასე მტკიცეა მისი გადაწყვე-



დოკუმენტური ფილმის „შალომ, სლავებო!“ რეჟისორი იური შილერი (აღმოსმნილი), მსახიობები: ლოლიტა (საქათველი), ლიმა (თაყაიშვილი), ზახარ შერმანი (ლატვი), შტეფან ფიშერი (თაყაიშვილი), გურ, რეჟან ოტიროვი (უზბეკი)

ფილმი „მოცეკვავენი“ (აღნიშნა ჟიურის სპეციალური პრიზით ორიგინალური ზედვისა და ჭეშანიზმისათვის). უპატრონოდ დარჩენილ მიწაზე, თითქმის დანგრეული სახლების ფონზე თავდავიწყებით ცეკვავენ (ცეკვავენ ოსტატურად, თითოეული — თავისებურად) ციმბორის სოფლების მკვიდრნი — ღვთის ანაბარა დარჩენილი, უბრალო ადამიანურ ურთიერთობებზე უიმედოდ მეოცნებე, სასოწარკვეთილი ადამიანები, რომლებსაც არა მარტო საკუთარი თა-

ტილებს, დატოვოს საბჭოთა კავშირი და მის ფარგლებგარეთ თავიდან დაიწყოს ცხოვრება, როგორც თავისუფალმა ადამიანმა. ფილმს რეჟერენად გასდევს შერმანის მტკიცება — არ ვტოვებთ რუსეთს, დროებით მივიღივართო და ჩვენთვის ცხადი ხდება, რომ ეს ნათქვამია იმ ახლობლებზე ფიქრით, ვინც აქ, ამ ქვეყანაში რჩება. ამ თავისებურა სატელევიზიო რეპორტაჟის ერთ-ერთი შემზარავი ეპიზოდია შერმანის 18 წლის ვაჟის ინტერვიუ, რომელშიც ის ამბობს:



ფანჯი გელაიატი ვან-ბილი ვილი

რომ თანატოლთა წრეში იგი მუდამ არასრულფასოვნების კომპლექსს განიცდიდა. რადგან მას ყოველდღე, ყოველწამს ასხეუებდნენ, რომ გარშემოყოფთ მასთან შედარებით რასობრივი უპირატესობა აქვთ. ამ ეპიზოდს მოჰყვება „პამიატის“ ლიდერის ვასილიევის პლაკატური წამოძახილები რუსი ერის განსაკუთრებული მისიის შესახებ, რასაც ცვლის გორბაჩოვის მოწოდება სესიაზე: „დაწყნარდით. დაწყნარდით“.

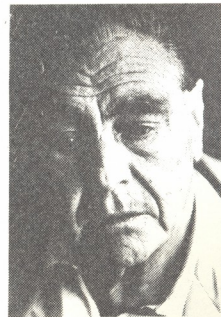
ფინელი დოკუმენტალისტის სურათს ერთგვარად ეხმიანება ამერიკელი რიჩარდა კაპლანის ფილმი „დევნილნი“ (საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრიზი) — ჩემის აზრით, ერთობ გაჭიანურებული და მე ვიტყვოდი, ტენდენციური სურათი იმ ხელოვანთა და მეცნიერთა ბედზე, რომლებიც II მსოფლიო ომის დაწყების წინ გადაიხვეწნენ ამერიკის შეერთებულ შტატებში რათა გაქცეოდნენ ტოტალიტარიზმს.

სულ სხვა ბედს გვაცნობს ლენინგრადელი რეჟისორის სიმონ არანოვიჩის ფილმი „ბარონი ედუარდ ფალც-ფაინი“. რომლის გმირი (იგი ფესტივალის საპატიო სტუმარი გახლდათ) — ასკანი ნოვას ნაკრძალის დამაარსებლის ფრიდრიხ ფალც-ფაინის ძმისწული და პაეთა კორპუსის უკანასკნელი დირექტორის გენერალ ეპანჩინის შთამომავალი, ამჟამად ლინტენშტაინის მოქალაქე, ოქტომბრის რევოლუციამ ბავშვობიდანვე მოწყვეტა სამშობლოს, მაგრამ მისი სულიერი კავშირი რუსეთთან დღემდე არ გაწყვეტილა. ამ შესანიშნავ პიროვ-

ნებაზე. მის ღვაწლზე რუსული კულტურის წინაშე მოგვიტობობს რომელშიც მკაფიოდ იკითხება მისი ავტორის ორიგინალური მხატვრული აზროვნება. მისი დიდი მოწიწება მათ მიმართ. ვისთვისაც სამშობლომ მადლიერების სიტყვაც კი ვერ გაიმეტა.

„ოქროს საწმისზე“ დაწესებული იყო ქართველ კრიტიკოსთა პრიზი სამივე კონკურსის საუკეთესო ფილმისათვის. ასეთ ფილმად ქართველმა კრიტიკოსებმა მიიჩნიეს გაერთიანება „ეკრანისა“ და ფრანგული ფირმა „ვამპ პროდუქსიონის“ ერთობლივი ნაწარმოები — დოკუმენტური სურათი „მარინა ცვეტაევის დაღუბვა“ (რეჟ. დ. დიომინი). ფილმის ავტორებმა დაისახეს რთული ამოცანა — შეექმნათ ეკრანზე მარინა ცვეტაევის პოეზიის ექვივალენტური სახვითი რიგი. პოეტის ლექსების, დოკუმენტების, ნაცნობ-მეგობართა მოგონებების საფუძველზე ფილმში საბიერად იხატება ის სულისშემბუთველი ატმოსფერო, რომელმაც სასოწარკვეთამდე მისულ ადამიანს ღვთის წინაშე დიდი ცოდვა ჩაადენინა, წარმოჩნდება იმ საზოგადოების ზნეობრივი ხატი, რომელსაც ძალა და გამბედაობა არ აღმოაჩნდა ყულფთან მდგომისთვის დახმარების ხელი გაეწოდებინა.

ფესტივალის სტუმარი ლინტენშტაინიდან — ბარონი ედუარდ ფალც-ფაინი





„პუშკინს რომ სტალინის დროს ეცხოვრა, უსათუოდ დახვრეტდნენ.“ — არცთუ უსაფუძვლოდ აცხადებს რეჟისორ გ. ნეგაშვიის ფილმის „ახალი დროების“ ერთ-ერთი გმირი და ამ სიტყვებით განსაზღვრავს სტალინიზმის ეპოქის არსს. სევრდლოვსკელი დოკუმენტალისტის ეს სურათი ყურადღებას იქცევს არა მარტო მახვილი დაკვირვებებითა და ავტორისეული ირონიით ქვეყნად დამკვიდრებული აბსურდისა და „პერსექუტიის დროინდელ“ რუსეთში მიმდინარე პროცესების მიმართ, არამედ როგორც მითოლოგიზირებული საზოგადოებრივი ცნობიერების შესანიშნავი დოკუმენტი. თუმცა ფილმს აშკარად აკლია რიტმი, კომპოზიციური და კონცეპტუალური სიკადაე.

„საქართველოს ტელეფილმმა“ ფესტივალის კონკურსზე წარმოადგინა რეჟისორ თემურ ფალავანდიშვილის სამსერიანი სურათის „სამანის“ მეორე ფილმი „პრილი“. საქართველოს ეროვნული მოძრაობის უმნიშვნელოვანესი ეტაპების ამსახველმა უნიკალურმა დოკუმენტურმა მასალამ ფესტივალის მონაწილეებისა და სტუმრების დიდი ინტერესი გამოიწვია. ხალხმრავალი და ცოცხალი იყო ამ ფილმისადმი მიძღვნილი პრეს-კონფერენცია.

**შატო შარვაშიანი** (ფრანგი ისტორიკოსი, პოლიტოლოგი): „დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე ფილმმა მ აპრილის შესახებ. მე უკვე დიდი ხანია თვალს ვადევნებ საქართველოს პოლიტიკურ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებს, შეგონა, რომ ბევრი რამ ვიცოდი, ბევრი რამ მესმოდა. ამ ფილმმა სულ სხვაგვარად დამანახა უოველივე...“

**უილფრად ბრუნი** (სატელევიზიო ფილმებისა და პროგრამების მონტე-კარლოს საერთაშორისო ფესტივალის გენერალური მდიანი). „...ფილმი მ აპრილზე ერთ-ერთი მძაფრი შთაბეჭდილებაა, რომელიც ამ ფესტივალიდან მიმეყვება. დასავლეთის საზოგადოებრიობამ არაფერი იცის იმის შესახებ, რაც თქვენთან ხდება. ამიტომაც უველაფერს ვიღონებ, რათა ეს ფილმი დასავლეთის მაყურებელამდე მივიტანო...“

**გიულიჯან მარბალიძე** (უაზხეთის ტელევიზიის კომენტატორი): „...დოკუმენტური ფილმებითა და საჩარო გამოხვლებით ქართველობა შეძელით ის, რაც 1988-ის შემოდგომაზე უახებმა ვერ გააკეთეთ. აღმათის ტრაგიკული ამბები საშაროსთვის დღემდე საიდუმლოებითაა

მოცული. ჩვენ უნდა გავერთიანოთ ჩვენი ძალისხმევა სიმართლის გამოსაწვეურებლად და უოველგვარი ძალადობის აღსაკვეთად. ჩვენმა ფესტივალმა უნდა აღძრას შუამდგომლობა ცენტრალური ტელევიზიის ხელმძღვანელობის წინაშე, რათა „სამანი“ გადაიცეს საკავშირო ეთერში...“

თავად გიულიჯან ერგალიევამ ფესტივალის კონკურსზე წარმოადგინა მისი სცენარით შექმნილი მწვავე პუბლიცისტური ფილმი „ამანათი“. ამანათი — ეს არის ძველი ვაზახური წეს-ჩვეულება, რომელიც გვაროვნული შუღლისა და მტრობის ასაცილებლად ოჯახებს შორის ბავშვების გაცვლას გულისხმობს. სწორედ ამას თავაზობენ საკავშირო მთავრობის წევრებს სემიპალატინსკის ბირთვულ პოლიგონზე მრავალწლიანი ცდების საბედისწერო — კაცობრიობის წინაშე დანაშაულის ტოლფასი — შედეგებით გამწარებული დედები. (ფილმი აღინიშნა დიპლომით მაღალი მოქალაქეობრიობისა და სატელევიზიო პუბლიცისტის ფართო შესაძლებლობების გამოყენებისათვის).

და ბოლოს, მინდა აღვნიშნო ფრანგი დოკუმენტალისტის პატრიკ ვოლსონის ფილმი „პრალა, თავისუფლების ერთი თვე“ — მოვლენათა არსის ღრმა წვდომითა და გააზრებით, მაღალი პროფესიონალიზმით აღბეჭდილი სურათი, რომელიც შარშან შემოდგომაზე პრალაში მომხდარი პოლიტიკური მოვლენების ფონზე სხვადასხვა სოციალურ კრილში წა-

კონმსახიობი, მამუკა კიკელაშვილი და კომპოზიტორი ბიძინა კვერხაძე





გიორგი ინაბავა: „მოსახლელი ვიყავი, თუკი გამოჩნდებოდა ოკუპირებული ქვეყნის ფილმების საერთაშორისო ფესტივალის თეატრის შესახებ ჩემი კართული ფილმი, რომელიც მის კონსერვაციის იმპროვიზაციას ადგენს“.

როგორც ახალი ცხოვრების გზაზე დამდგარი ჩემი და სლოვაკი ხალხის განცდებს და მისწრაფებებს, ეკვსა და იმედს.

**მხატვრული ფილმების კონკურსი** საკმაოდ უღიმღამო აღმოჩნდა. მიზეზთა კვლევა კვლავ შერჩევის პრობლემასთან მიგვიყვანს. თუმცა ამ უღიმღამო პროგრამაში იყო ცალკეული გაელვებანი. მაგალითად, ყიუჩის რატომღაც უყურადღებოდ დარჩა საოცარი განწყობილებით შექმნილი ხუთწუთიანი ფილმი „ტუჩების ფუნჯი“ (რეჟ. ბ. ბ. შიში). ცნობილი ფრანგი მსახიობის ნატალი ბაის მონაწილეობით. ავტორები გვთავაზობენ საყვარლის მოლოდინში სარკის წინ მაკიაჟით გართული ახალგაზრდა ქალის შინაგან მონოლოგს — ეს არის და ეს, მაგრამ რა არტიტული მომხიბვლელობა, სიმსუბუქე და სიცოცხლის სუნთქვა იგრძნობა ამ იმპრესიონისტულ მინიატურაში, რომელიც ბევრ მასშტაბურ ფილმზე შთამბეჭდავი აღმოჩნდა.

ტრადიციული ინგლისური კინოს კარგი ნიმუში შესთავაზა ფესტივალს დიდი ბრიტანეთის ტელეკომპანია.

„ეპოქის მასშტაბებში აყვანილი ოჯახური დრამის“ „დიდი იმედების“ სტრუქტურ ლერძს წარმოადგენს ხანდაზმული მანდილოსნის ურთიერთობა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში დამკვიდრების ცდებს გადაყოლილ ქალიშვილთან და ანტიბურჟუაზიული იდეებით თავმოყმონე ვაჟთან. ფილმის პროტაგონისტა ეს ჩვეუფი ფესტივალის ყიუჩიმ აღნიშნა პრიზით „საუკეთესო სამსახიობო ანსამბლისათვის“, თუმცა, ჩემის აზრით, ამ ჯილდოს მეტად იმსახურებდა მსახიობთა ანსამბლი დასავლეთ-გერმანული ფილმისა „გზა ლურდისაკენ“, რომელიც კეშმარიტი რწმენის ძალაზე მოგვითხრობს. (ეს სურათი საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის პრიზით აღინიშნა).

ქართველი მყურებლებისათვის უდაბოლ საინტერესო იყო შეხვედრა თანამედროვეობის ერთ-ერთ უნიკიერეს ხელოვანთან, რომლის სახელი ფრანგული თეატრის საუკეთესო რეჟისორთა ათეულში იხსენიება. ეს გახლავთ არიან მნუშკინი — სახელგანთქმული „მზის თეატრის“ დამაარსებელი და მისი დასის უცვლელი ხელმძღვანელი, ნიკიერი ექსპერიმენტატორი, საყოველთაოდ ცნობილი სექტაკლების — „სიანუკის“, „1789 წლის“, „ინდიადას“ ავტორი, რომელიც ხშირად, თავისი დადგმების კინოვერსიებს ქმნის.

ერთ-ერთ ასეთ ვერსიას წარმოადგენს საფრანგეთის დიდი რევოლუციისადმი მიძღვნილი ფილმი „სასწაულთა ღამე“ — ფანტასტიკური იგავი, რომლის ავტორები საშუალებას გვაძლევენ XX საუკუნის ადამიანის თვალთ შევხედოთ ამ დიდი პოლიტიკური მისტერიის იდეებსა და იდეალებს.

შობის წინა ღამეს საფრანგეთის ეროვნული ასამბლეის დარბაზში ცოცხლებიან დიდი რევოლუციის გმირთა მანეკენები, კვლავ იმართება ცხარე კამათი თავისუფლებისა და დემოკრატიის არსზე, რობესპიერი, სენ-ჟიუსტი, მირაბო, დანტონი! — რა მწარე ლობილი იწვევს მათი გულუბრყვილო, თითქმის უტოპიური ოცნება ძმობაზე, ერთობა-



უილფრად გრუბი: „ოპარო სავისსი“ ვაბ  
სამიან შეხვედრას ვუსურვებდი...

სა და თავისუფლებაზე, რადგან მათ ჯერ არ იციან როგორ მოექცა ამ ცნებებს ჩვენი საუკუნე. მაგრამ თავისი იდეით „სასწაულთა ღამე“ ოპტიმიზტურია, ავტორთა ნებით, ადამიანის უფლებათა დეკლარაციის შემქმნელთა კამათში ერთეობიან სხვადასხვა დროისა და ეროვნებების მოაზროვნენი (განდი, ზოლა, ჰიტლერი, მარტინ ლუთერ კინგი), სხვადასხვა საზოგადოებრივ მოძრაობათა წარმომადგენლები, ძალთა გაერთიანებითა და წარსულისა და აწმყოს საუკეთესო მისწრაფებებზე დაყრდნობით კაცობრიობას შესწევს უნარი დაამყაროს მშვიდობა ადამიანთა შორის და მათ სულში — ასე ფიქრობენ ამ საშობაო ფეერის ავტორები. რომლებმაც ეკრანზე შექმნეს თვალწარმტაცი სანახაობა. სამწუხაროდ, ფესტივალის მონაწილეებს საშუალება არ ჰქონდათ ბოლომდე შეეგრძნოთ ამ სანახაობის სილამაზე, რადგან გემზე არსებული ვიდეოაპარატურა მხოლოდ შავ-თეთრ გამოსახულებას უჩვენებდა...

და ბოლოს — ფესტივალის კიდევ ერთი კონკურსზე — მუსიკალური ფილმების კონკურსზე, რომელიც შერჩევის ეტაპზევე უაღრესად სუსტი აღმოჩნ-

და. ფილმების უმრავლესობა კონკურსში დაშვებული იყო მხოლოდ და მხოლოდ იმის გამო, რომ ფესტივალის ორგანიზატორებს არ სურდათ ამ კონკურსის გაუქმება, რაც უღაოდ, სამწუხარო იქნებოდა. თუმცა ამ პროგრამაშიც მოიძებნა ყურადღების ღირსი ფილმები. ჟიურის მთავარი პრიზი წილად ხვდა იონას ვიტკუსის მიერ ლიტვის ტელევიზიაში დადგმულ ფილმ-ოპერას — მოცარტის „დონ ჟუანს“ (ღირიერი სავილუს სონდევცისი). თუმცა უნდა ვაღიარო, რომ ჩემთვის ძნელი აღმოსაჩენი გახდა მისი სახვით-ფორმისეული მიგნებების შესატყვისობა ნაწარმოების მუსიკალურ იდეებთან.

გაცილებით ღრმა შთაბეჭდილება დატოვა შვეიცარულმა მუსიკალურმა ფილმმა „განათებული ღამე“. რომელიც არნოლდ შონბერგის მუსიკის ვიზუალიზაციის ცდას წარმოადგენს. მის სახვით რიგს შეადგენენ საუკუნის დასაწყისის ევროპული ცხოვრების ფანტასმაგორიული სურათები. ესაა კომპოზიტორის მოგონებები მის ბავშვობაზე, მის სიზმრებზე, სიყრმისდროინდელ განცდებზე. ვფიქრობ, სპეციალური პრიზი რეჟისორისათვის ამ ფილმის ღირსეული ჭილღოა.

**შეხვედრაი**

ფესტივალზე ყოველდღიურად იმართებოდა პრესკონფერენციები. ერთ-ერთი მათგანი, ქართველი კინოკრიტიკოსების ინიციატივით, მიეძღვნა შეხვედრას საერთაშორისო ფესტივალების დირექტორებთან.

ამ შეხვედრაზე ყველაზე სიტყვამრავალი ტოკიოს სატელევიზიო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალის დირექტორი ბატონი ჯირო იანაგი აღმოჩნდა. მან დაწვრილებით მოგვითხრო თავისი ფესტივალის მიზნებზე, თემატიკაზე, ორგანიზების პრინციპებზე. ეს ფესტივალი 1985 წლიდან არსებობს და მიუხედავად იმისა, რომ წელს უკვე მეექვსედ ტარდება, ბატონი იანაგი მას ჯერ ახალშობილ ჩვილად მიიჩნევს.

„რაც უფრო მეტი ვიციტ ჩვენი წარსულის შესახებ, — თქვა ბატონმა იანა-



გიმ. — მით უკეთ შეგვიძლია ჩვენი მომავლის განჭვრეტა. ამ გზით ჩვენ ვჭვრეტთ არამართო ჩვენი ქვეყნის. არამედ მთელი სამყაროს, ჩვენი პლანეტის მომავალს. სწორედ ისტორიის საშუალებით დანახული მომავალი იქცა ჩვენი ფესტივალის თემად“.

ბატონმა იანაგომ გამოთქვა იმედი, რომ უახლოეს მომავალში ტოკიოს სატელევიზიო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალის კონკურსში მონაწილეობას მიიღებს ამ კინოფორუმის თემატიკის შესატყვისი ქართული ფილმიც.

კონკურსში სულ 5 მხატვრული და 5 დოკუმენტური სურათი მონაწილეობს. ეს, ალბათ, ყველაზე პატარა ფესტივალია მსოფლიოში არსებულ ფესტივალთა შორის. მაგრამ მას ყვეს უმძლავრესი სპონსორები იაპონიის საქვეყნოდ განთქმული ფირმების სახით.

„კინო და სინამდვილე“ — ასე ქვია დოკუმენტური ფილმების საერთაშორისო ფესტივალს. რომელსაც სათავეში უდგას ქალბატონი სიუზეტ გლენადელა. ამ ფესტივალს საფუძველი ჩაეყარა ცამეტი წლის წინათ. ყორე პომპიდუს სახელობის კულტურული ცენტრის ბიბლიოთეკის ბაზაზე. მაშინ ეს იყო აუდიოვიზუალური საშუალებებით აღჭურვილი საფრანგეთის ერთადერთი წოგნსაცივი. სწორედ ამ ბიბლიოთეკისათვის მასალების შეგროვების პროცესში დაიბადა ფესტივალის იდეა, რომელიც ამჟამად მრავალ საინტერესო პროგრამას თავაზობს მაყურებელს. ფესტივალი ძირითადად ეთნოგრაფიული და სოციოლოგიური თემატიკით იფარგლება და ფრანგული ფილმების გარდა უჩვენებს მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონებიდან მიღებულ დოკუმენტურ პროგრამებს. პომპიდუს ცენტრში ქართული ფილმების დიდი რეტროსპექტივის დროს ამ ფესტივალზე ნაჩვენებები იყო რამდენიმე ქართული დოკუმენტური ფილმიც. ქალბატონმა გლენადელმა გამოთქვა იმედი, რომ მომავალში ქართული ფილმები უფრო აქტიურად გამოჩნდებიან მისი ფესტივალის კონკურსში.

ფესტივალის სტუმრებს შორის საყოველთაო ცნობისმოყვარეობას იწ-

ვევდა ბატონი უილფრედ გრუტი — სატელევიზიო სამყაროში ყველაზე აქტიური დათვალეირების — მონტე-კარლოს ფესტივალის გენერალური მდივანი. ეს ფესტივალი უკვე ოცდაათი წელიწადია ტარდება ყოველი წლის თებერვალში. მისი დამაარსებელია მონაკოს პრინცი — რენე. სულ ცოტა ხნის წინათ კი, როდესაც ფესტივალის პრეზიდენტი პრინცი ალბერტი გახდა, მან ბატონი გრუტი ფესტივალის მუდმივ ხელმძღვანელად დანიშნა.

მონტე-კარლოს ფესტივალს წინ უძღვის ორდლიანი სამეცნიერო სიმპოზიუმი. სახელწოდებით „იმაჟინა“ — სახე, გამოსახულება. ეს სიმპოზიუმი ტარდება საფრანგეთის აუდიოვიზუალური საშუალებათა კვლევით ინსტიტუტთან ერთად, აქ მუშავდება კომპიუტერულ, სინთეზურ გამოსახულებასთან დაკავშირებული პრობლემები, რაც პროფესიონალთა დიდ ინტერესს იწვევს და სულ სხვა განზომილებას აძლევს მონტე-კარლოს ფესტივალს, რომელიც ძირითადად, ტელეპროგრამების შეჯიბრს წარმოადგენს. „ჩვენი ფესტივალი გააზრებული გვაქვს, როგორც პროფესიონალთა შეხვედრის ადგილი, — თქვა ბატონმა გრუტმა. — ამიტომაც დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებთ მის პროგრამაში პროფესიონალთა საქმიან შეხვედრებს, საგნობრივ საუბარს მათ პროფესიაზე. მომავალში „ოქროს საწმისსაც“ მეტ საქმიან შეხვედრებს ვუსურვებდი“.

ფესტივალმა მრავალი კეთილი სურვილი და საქმიანი რჩევა მიიღო სტუმრებისაგან მისი პერიოდულობის, მიზანმიმართულობისა თუ პროგრამების შედგენის თაობაზე.

უდაოა, რომ „ოქროს საწმისს“ ჯერ არა აქვს ჩამოყალიბებული სახე, გაურკვეველია მისი ორიენტაცია, არ არის ნაპოვნი მისი მოდელი. ალბათ ეს ბუნებრივიცაა, რადგან თუკი ბ-ნ იანაგის ექვსი წლის ფესტივალი ჯერ „ჩვილად“ მიაჩნია, მაშინ „ოქროს საწმისი“ ჩანასაზოვან მდგომარეობაშია და როგორ განვითარდება იგი—თითოეული ჩვენგანის ძალისხმევაზეა დამოკიდებული.



სატალევიზიო ფილმების II საერთაშორისო ფესტივალის მთავარი ჯილდო — „ოქროს ვერძი“ — მხატვრული ფილმების საერთაშორისო უიურიმ ფრანგი რეჟისორის არიან მნუშკინის ფილმს „ხასწაულთა ღამეს“ მიანიჭა. ეს ფილმი საქართველოს ტელევიზიამ უჩვენა 27 ოქტომბერს.

# რამდენიმე ღვალი თეატრის რეჟისორის კინემაზოგრაფიული პოკრავისათვის

ირინე ლოლოზაიძე

ჩვენი ტელემაყურებელი შეხვდა თანამედროვეობის ერთ-ერთ უნიკიერეს ზელოვანს, რომლის ჩვენში ჭერაც უცნობი სახელი ფრანგული თეატრის საუკეთესო რეჟისორთა ათეულშია მოხვედრილი.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ფრანგი რეჟისორი ქალის სახელი და გვარი არიანა მნუშკინა არის, მაგრამ როცა ქ-ნ მნუშკინს მისსავე თეატრში შევხვდით და გვარი რუსულ ყაიდაზე ამოვიკითხეთ, მან მკაცრად გადმოგვხედა და შენიშნა:— მე მქვია Ariane Mnouchkine. ვარ ფრანგი, საბჭოეთთან კონტაქტი მამაჩემმა რევოლუციის გამარჯვებისთანავე გაწყვიტა და აქეთ გადმოიხვეწა. გაითვალისწინეთ ისიც, რომ თქვენ „იქიდან“ ჩამოსული პირველი ჯგუფი ხართ, რომელიც მე ჩემს თეატრში შემოვუშვი“. ეს 1987 წლის დეკემბერში მოხდა. ახლახან კი შევიტყვევ, რომ ქ-ნი მნუშკინი და მისი „მზის თეატრი“ მოსკოვს უნდა ეწვიოს საგასტროლოდ...

არიან მნუშკინი 1939 წელს დაიბადა, დედა ინგლისელი ჰყავდა, მამა, როგორც აღვნიშნე, რუსი. სწავლობდა სორბონის უნივერსიტეტში, ფსიქოლოგიის ფაკულტეტზე. იქვე, სორბონის უნივერსიტეტში მან შეკრა პირველი დასი და გორკის „მდაბიონი“ დადგა. სორბონის დამთავრების შემდეგ არიან მნუშკინმა ოქსფორდს მიაშურა, სადაც ერთი წლის განმავლობაში ხელოვნების ისტორიასა და ფილოსოფიას სწავლობდა. სამოციანი წლების დასაწყისში სტადანსხვა თეატრსა და კინოსტუდიაში რეჟისორის ასისტენტად, სტატისტიად, მსახიობად მუშაობს, შემდეგ იგი საკუთარ „მზის თეატრს“ აარსებს. არიან მნუშკინს სხვა თეატრებში მოღვაწეობაზე უარი არ უთქვამს (1966 წ. მონმარტრის ცირკში ვერკორის „სამზარეულო“, 1967 წ. — ბურგის თეატრში — „წელიწადის ოთხი დრო“, ლოზანის თეატრი და სხვ.), მაგრამ შე-



მოქმედების მუდმივ კერად და საექსპერიმენტო ლაბორატორიად მხოლოდ „მზის თეატრს“ სცნობდა. და სცნობს კიდევ დღემდე. მნუშკინს არასდროს ყოლია მუდმივი დასი.

წლების მანძილზე მის ირგვლივ ოციოდე თანამოაზრე შეიკრიბა — მსახიობები, მუსიკოსები, დრამატურგი ელენ სიქსუ, ადმინისტრაციის მუშაკები... სწორედ ისინი ქმნიან ახალი სპექტაკლის ბირთვს და მნუშკინს ნებისმიერი გეგმის განხორციელებაში ეხმარებიან. ახალ სპექტაკლზე მუშაობის დაწყებამდე არიანი განცხადებას აქვეყნებს და სცენის მოყვარულ ახალგაზრდებს „მზის თეატრის სკოლაში“ 15-დღიან სტაჟირებაზე იწვევს. ორი კვირის შემდეგ მან უკვე იცის, ვინ გამოადგება მომავალი სპექტაკლისათვის. „მნუშკინის სკოლაში“ პროფესიონალი მსახიობები და სპეციალური განათლების მქონე ახალგაზრდები არასდროს მოდიან, რადგან იციან, რომ „არიანს სხვისი გამოზრდილი მსახიობი არ გამოადგება\*. ახალ სპექტაკლზე მუშაობა და რეპეტიციები 5-6 თვის განმავლობაში მიმდინარეობს. სპექტაკლს „მზის თეატრში“ ერთი სეზონი თამაშობენ. რეჟისორი თითქმის ყოველთვის ზუსტად განსაზღვრავს სპექტაკლის შეწყვეტის დროს და მიუხედავად იმისა, რომ მაყურებელი წარმოდგენას ეძალება, ერთთვიან შესვენებას აცხადებს, ან საგასტროლოდ მიემგზავრება. არიან მნუშკინს გასტროლები არ უყვარს, მისი დასი ტურნეში მხოლოდ განსაკუთრებული მიწვევით, ან ფინანსური მდგომარეობის გამოსასწორებლად მიემგზავრება. „მზის თეატრში“ ყველა (თვით არიანიც) თანაბარ ხელფასს იღებს, მუშაობის პროცესში მონაწილეობს ყველა და არავის (სცენის მუშასაც კი) არა აქვს დაჯანოებული ამბლუა. რეჟისორი ცდილობს მაქსიმალურად გამოიყენოს დასის ნე-

ბისმიერი წევრის ნიჭი, უნარი და ენერგია. როლების დანაწილება სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში ხდება. მსახიობები ერთად აგებენ დეკორაციებს, არჩევენ მუსიკას, კოსტიუმებს და მაგიდასთან, ტექსტზე მუშაობის პროცესში რიგ-რიგობით „ირგებენ“ როლებს, რომლებსაც ითავისებენ მაშინ, როცა სპექტაკლის იდეური მრწამსი და მიზანსცენების საერთო მონახაზი გამოიკვეთება.

დღეს, არიან მნუშკინის თეატრში 20 ეროვნების მსახიობია. ეს ქმნის ენობრივ, უფრო ზუსტად კი სასცენო მეტყველებასთან დაკავშირებულ სირთულეს, რასაც მნუშკინი მეტად მოხერხებულად და თავისებურად იყენებს ხოლმე.

ძალიან ხშირად მიზანსცენის უკიდურესად დაძაბვა და მსახიობთა პლასტიკის ჩინებული გამოყენება სწორედ დიალოგიდან აქცენტების გადატანის, ან მისი (დიალოგის) უგულუბელყოფის ხარჯზე ხდება. ასეთ შემთხვევაში წინა პლანზე მეტაფორული, სიმბოლური აზროვნება არის წამოწეული. მსახიობის მეშვეობით მნუშკინი პოულობს და ქმნის იმ ერთადერთს, რაც მის სპექტაკლს ესაჭიროება. მისი მსახიობები თითქოს „საკუთარი სხეულის უხილავ სარკმელს გვიღებენ და იმ სახეს გვიჩვენებენ, რომელიც მათ სულში, მათ ბუნებაში შეიქმნა და დაიბადა“. ხშირად, მსახიობთა თამაშის მეშვეობით წარმოჩნდება გარემო და სიტუაცია, სადაც პერსონაჟები მოქმედებენ და იბადებიან. ასე მაგალითად, შექსპირის ციკლზე მუშაობისას წყალზე მოტივტივე სცენის შექმნა გადაწყვიტეს. ეს ჩანაფიქრი ზედმეტი რეალისტურობის გამო უკუაგდეს და შეთანხმდნენ, რომ წყალი გათამაშდებოდა. ამოირჩიეს ცარიელი სივრცე და მკაფიო, გეომეტრიული სიზუსტით აგებული მიზანსცენა, რომელიც ამ სივრცეს ჰორიზონტალურად ჰყოფდა. ასეთ მონახაზში ყველაფერი ნათლად გამოიკვეთა — მსახიობთა პლასტიკა, სასახლე, ცა, ზღვა... სცენური სივრცის საერთო მონახაზს მხო-

\* ბრჭყალებში მოყვანილია ნაწყვეტები ა. მნუშკინის ინტერვიუდან. სრულად ინტერვიუ იხ. გვ. 17.



ლოდ მსუბუქად მოფარდაგებულო ქსოვილი ცვლიდა. თვით სცენა კი ისევე თავისუფალი იყო. როგორც წარმოსახვა. მნუშკინის აზრით „მხოლოდ მსახიობს შეუძლია თავისუფალი სივრცის თავისუფალი წარმოსახვით შევსება“. შეკითხვაზე თუ ვინ იყვნენ მისი მასწავლებლები. არიან მნუშკინმა მცირეოდენი დაფიქრების შემდეგ ასეთი პასუხი გამცა: „ყველა და არა-ვინ... ალბათ შექსპირი, რეისორთაგან სტრელერი, ბრუკი, თუმცა მისი „მაპაბარატა“ არ მომწონს, ანტონი არტო, რომელიც ახალგაზრდობაში არ წავეციოთხე, მოგვიანებით კი შეგნებულად. შუაგზაზე კითხვისას თავი მიეანებე, წიგნი დაგხურე და ვთქვი ყველაფერ ამას მე თვითონ მივალწევ და ჩაეწვდები-მეთქი“... აღარ ჩავეციოთხე ჩაწვდა თუ არა არტოს, რადგან იმ დღეს ნანახი სპექტაკლით („მათი ოცნების ინდოეთი, ანუ ინდიადა“) მიღებული შთაბეჭდილება ჭერ კიდევ მძაფრი და ამბელვებელი იყო.

1975 წელს არიან მნუშკინმა ლოზანის თეატრში „მზის თეატრის“ დასთან „ოქროს საუკუნის“ დადგმა განახორციელა. ამ სპექტაკლზე მუშაობისას მან გაიცნო მწერალი და დრამატურგი ელენ სიქსუ, რომელიც მისი თანამოაზრე, მეგობარი და მუდმივი ავტორი გახდა. სიქსუს დრამატურგიაზე აგებულია არიან მნუშკინის ყველა საუკეთესო სპექტაკლი — დიპტიქონი საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე „1789 წელი“ და „1793 წელი“; უკვე ხსენებული „მათი ოცნების ინდოეთი, ანუ ინდიადა“ (1987), „კამბოჯის მეფის ნოროდომ სიანუკის ტრაგიკული, მაგრამ დაუმთავრებელი ამბავი“ (1986). მანვე შექმნა სცენარი მისი ფილმისათვის „სასწაულთა ღამე“ (1989). ელენ სიქსუს დრამატურგიამ მნუშკინის შემოქმედებაში სპექტაკლის ახალი ფორმა შემოიტანა, რომელსაც რეისორმა „სპექტაკლი-მედიატაცია“ უწოდა. სწორედ ამ ფორმით შექმნა ორი ზემოხსენებული სპექტაკლი „სიანუკი“ და „ინდიადა“. ყოველივე ამის

დასაბამი კი „ოქროს საუკუნე“ შექსპირის ციკლის პიესებია.

1981 წლის იანვარში არიან მნუშკინმა „მზის თეატრის“ მცირერიცხოვან დასს თავისი სიძნელები გაუზიარა, მან გაანდო მსახიობებს, რომ „რეპერტუარული შიმშილის“ წინაშე იდგა, რადგან თანამედროვე თემატიკა ვერა და ვერ მოეძებნა. მნუშკინმა არ იცოდა, როგორ და რა ხერხით შეეტანა თანამედროვე თემა თეატრში, რომელიც რეალურის პოეტურ მეტაფორად გადაქცევას ესწრაფვოდა; მან არ იცოდა როგორ დაეფარა თანამედროვე სპექტაკლის პერსონაჟები რეალიზმის, ფსიქოლოგიზმის, ყოველდღიურობის ზეგავლენისაგან; მან არ იცოდა სპექტაკლის „რა ფორმა შეეფერებოდა დღევანდელობას და როგორ უნდა გადმოეცა ეს დღევანდლობა“. გაუჭირდა რა ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა, არიან მნუშკინმა შექსპირის ისტორიული ქრონიკები, რომაული პიესები და კომედიები გადაიკითხა. ამის შემდეგ თანამოაზრეთ ერთი კითხვით მიმართა. „რატომ არ შეიძლება შექსპირის „ციკლის“ დადგმა, რომლის შედეგი „შექსპირული სამყაროს“ გააზრება იქნება“. მარტივი, მაგრამ ურთულესი და საკმაოდ თამამი კითხვა-წინადადება იყო! ასე დაიბადა „მედიატაცია“ შექსპირის თემაზე, ანუ შექსპირი სამ სპექტაკლად: „რიჩარდ II“ (1981 წ. 10.XII), „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1982 წ. 10.VII) და „ჰენრი IV“ (1984 წ. 18.1).

შექსპირისთვის ეპიკური ფორმის მონახვა იყო საჭირო და მნუშკინმა თავის დასს იაბონური თეატრის (ნო და კაბუჯი) ფორმების შესწავლა და გათავისება შეთავაზა, უპირველეს ყოვლისა კი ნიღბის ათვისება. ასე შემოვიდა მნუშკინის თეატრში ნიღაბი, რომელსაც ესოდენ დიდი დატვირთვა მიენიჭა შემდეგ, მის კინემატოგრაფში, კერძოთ კი უქანასკნელ ფილმში „სასწაულთა ღამე“.

არიან მნუშკინის თეატრზე ყურადღების გამახვილება უპირველეს ყოვლისა იმისთვის დამჭირდა, რომ მისი



არც თუ მდიდარი კინოშემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებები. როგორცაა ლიტერატურულ მასალაში თანამედროვე თემის ნიუანსირების უნარი, მეტაფორული აზროვნება, ეპიკურობა, ნიღბების გამოყენება და სხვა. უფრო თვალნათლივ წარმომეჩინა. არიან მნუშკინის ძალიან უყვარს თავისი სპექტაკლების ფირზე გადატანა, უფრო ზუსტად, მის უყვარს „სცენაზე მოსინჯული მასალის კინემატოგრაფის ენით ამეტყველების ცდები“. უდავოა, რომ მისი ფილმები მისივე თეატრალური ესთეტიკის პრინციპებზე დაყრდნობით არის შექმნილი. ალბათ ამიტომ თეატრის რეჟისორი თითქმის ყოველთვის წარმართავს და გარკვეულწილად ჩრდილავს კიდევ კინორეჟისორს. ამასთანავე უდავოა ისიც, რომ არიან მნუშკინის კინემატოგრაფიც მეტად თავისებური მოვლენაა ფრანგულ ხელოვნებაში და ამის დასტურია მისი ორივე ფილმი: (სამწუხაროდ, სხვებს არ ვიცნობთ) ორსერიიანი „მოლიერი“ და ჩვენს ფესტივალზე პრემიერებული „სასწაულთა ღამე“. „მოლიერი“ არიან მნუშკინმა 1978 წელს გადაიღო. ამ ფილმს სპექტაკლი-ანალოგი არ გააჩნია და ამ თვალსაზრისით გამოჩაქისია მნუშკინის კინემატოგრაფში.

რეჟისორმა შესანიშნავად გადმოსცა კლასიციკლური საფრანგეთის სულისკვეთება. ლალი, ჭერ კიდევ წარმართულად თავისუფალი, მაგრამ უკვე გონებისმიერი და ძლიერი ქვეყნის პანორამულ ფონზე მან არაჩვეულებრივი ექსპრესიით გამოკვეთა სახე გენიოსი კომედიანტისა, რომელიც სილოცხლთა და ხელოვნებით ცდუნებას ვერ გადაურჩა და ამის გამო ეწემა კიდევ. ფინალში, საოცარი ასექტიზმით და ლაკონიურობით არის გატარებული აზრი იმის შესახებ, რომ ნეტარ არს გზა წამებული ხელოვანისა, რომელსაც შემოქმედებითი ტკბობა აბედნიერებს, ხოლო სახლურად შთამომავალთა სამარადისო ხსოვნა და მადლიერება მიეგება.

არიან მნუშკინის კინემატოგრაფიული ხელწერა მეტად თავისებური და საინტერესოა. წმინდა თეატრალური კანონების დაცვით აგებული მიზანსცენა კინემატოგრაფისათვის აუცილებელ რეალურ ნატურშია მოთავსებული. მნუშკინის თეატრისთვის ჩვეული დეკორის ზუსტი და ლაკონიური გამოყენება. გეომეტრიული ხაზებისადმი სწრაფვა გეამლევს კადრის ასევე ზუსტ აგებულებას. თეატრია ის, რაც წინა პლანზე ხდება. ანუ ის, რაც ცხოვრებისეულია, ხოლო დანარჩენი, ანუ ის, რაც ამ თეატრს ცოცხალ გარემოს უქმნის და ტემპორიტმს უძლიერებს. არის კინო. ამგვარად, მოლიერი-ადამიანის ამბავი ფილმში თეატრის პარამეტრებშია მოქცეული, ხოლო მოლიერი-ხელოვანის სამყარო კინოს ენითა და ხერხებით არის ამეტყველებული. რეჟისორი ყოველივე ამას არა დაპირისპირებით, არამედ თეატრისა და კინოს თავისებურებათა ბუნებრივი შეწყობით, ბუნებრივი შეჯგაფებით აღწევს. ისეთი შთაბეჭდილებაც კი იქმნება, რომ ყველაფერი აქვე, ჩვენს თვალწინ წარმართება და კამერა მოლიერის ზვირთივით აგორებული ცხოვრების იმპროვიზაციების დაფიქსირებას ძლივს ასწრებს. არიან მნუშკინი კინოშიც იგივეს ეძებს, რასაც თეატრში: „მე მსურს შემოგთავაზო თამაში და თან დაგარწმუნო, რომ ეს თამაში თვით ცხოვრებაა“.

1978 წელს არიან მნუშკინმა საფრანგეთის რევოლუციის თემაზე ორი სპექტაკლი შექმნა. სავსებით ბუნებრივია, რომ საფრანგეთის რევოლუციის 200 წლისთავის აღსანიშნავად პარიზის მუნიციპალიტეტმა, ეროვნულმა ასამბლეამ და აქტიორთა გილდიამ სწორედ არიან მნუშკინს შესთავაზა სატელევიზიო ფილმის გადაღება. პრემიერა საფრანგეთის ტელევიზიით, „ანტენ 2“ არხით შედგა, 1989 წლის ივლისის საიუბილეო დღეებში.

ფილმის დასაწყისი მარტივი და უპრეტენზიოა. ქრისტეშობის ცივი, სუსხიანი ღამე. ქუჩაში პატარა ბიჭუნა





დგას და თავის ნახელავ თოჯინებს ყიდის. ნაღვლიანია მისი თვალები და უიმედოა მისი მზერა, რადგან თოჯინებს არავენ ყიდულობს და ორიოდ გროშსაც კი ვერ მიიტანს სახლში. ყველა სადღაც მიიჩქარის, ყველა საზეიმო ფუსფუსითაა გართული. იქვე, მახლობლად, ეროვნული ასამბლეის შენობაში ახალგაზრდა ხელოვანი კაცი ასევე ნაღვლიანად შესცქერის თავის თოჯინებს, რომლებიც, ბიჭუნას თოჯინებისაგან განსხვავებით, გაყიდვას ვერ გადაურჩებიან. ამ ახალგაზრდას ძმადნაფიცმა და თანამოაზრემ უღალატა და გაკოტრების შიშით, ერთობლივი გამოფენის საკუთარი წილი უნივერსალის მფლობელს მიჰყიდა ვიტრინების გასაფორმებლად. გამოფენა კი უჩვეულოა. მისი დაშლა და ნაწილ-ნაწილ გაყიდვა ყოვლად დაუშვებელია, რადგან თოჯინები პირველი, რევოლუციური ასამბლეის საკრებულოს ასახეირებენ. სწორედ იმ საკრებულოს, რომელმაც ადამიანის უფლებათა დეკლარაცია შექმნა და ადამიანებს პიროვნებად ქცევის იურიდიული უფლება მიანიჭა. განგებამ ამ ორი, დიდი და პატარა მეთოჯინე-ხელოვანის შეხვედრა ისურვა, განგებამ სასწაულოც მოიმოქმედა და გასაყიდად განწირული თოჯინები ბიჭუნას სპეტაკი სულითა და უბიწო ხელებით გააცოცხლა და ამოქმედა. გააცოცხლა რათა განცვიფრებული უფროსების—მსახიობების, ასამბლეაში მომუშავე ქალების, უნივერსალის გაიძვერა მფლობელისა და ფინალში, მთელი სამყაროს თვალწინ, კიდევ ერთხელ წარმოედგინა ახალი ისტორიის დიდებული სპეტაკალი — საფრანგეთის ეროვნული ასამბლეის პირველი სხდომა და ადამიანის უფლებათა დეკლარაციის შექმნის პროცესი.

მარტივად და ერთი შეხედვით შენელებული რიტმით წამოწყებული კინო-მოთხრობა, შეუმჩნევლად იზრდება, მძაფრად თანამდევით თემებითა, თუ ახალი სახეებით მდიდრდება. არიან მწუშკინს, რიტმის გასაძლიერებლად, დეტაქტივის ელემენტიც კი შემო-

აქვს ფილმში. დაარბაზში, სადაც ასამბლეის სხდომა მიმდინარეობს, ტერორისტებმა ყუმბარა დაამონტაჟეს. ცხარე კამათით გართულ ასამბლეის წევრ-თოჯინებს და ჭერაც არ შექმნილ დეკლარაციას რეალური საფრთხე ემუქრება. ყუმბარის ძეხვის, მისი დემონტაჟის მცდელობის, თვით ასამბლეის წევრთა შორის წარმოჩენილი უთანხმოების, დეკლარაციის ყოველი პუნქტის ირგვლივ გამართული ჩხუბისა და კამათის, ცოცხალ არსებათა უგუნურობის და შეუწყნარებლობის ჩვენებას ფილმის თითქმის სამცმეოთხედი ეთმობა. მოქმედება თანმიმდევრულად იმუხტება, მწუშკინი კადრსაც უკიდურესად ტვირთავს, იგი უხვად იყენებს მეტაფორას, სიმბოლოებს, გროტესკს, პაროდის, კლიშეს, ერთმანეთში ურეგს რეალურსა და ირეალურს, ბუნებრივსა და არაჩვეულებრივს, ადამიანებს თოჯინებივით ამოქმედებს, ხოლო თოჯინებს ადამიანებივით. ყოველივე ეს ზრდის ფილმის ტემპორიტმის ემოციურ ზეგავლენას და ფინალის შემზადებასაც უწყობს ხელს ამ, ერთი შეხედვით უთავბოლო ორომეტრიულში რეჟისორის ხელი და გონება ყველაფერს გააზრებულად აწესრიგებს. მაყურებელიც სიამოვნებით ნებდება მის მიერ შემოთავაზებულ თამაშის წესს, ყველაფერს ძალდატანების გარეშე ითავისებს და იჯერებს, რომ მის წინაშე გადაშლილი სასწაულებრივი ამბავი რეალობაა.

ფილმში კიდევ ერთი, თოჯინებივით გაცოცხლებული და სრულუფლებიანი მოქმედი პირია. მხედველობაში მაქვს ერთადერთი ბუნებრივი დეკორაცია — ეროვნული ასამბლეის რეალური (არა მაკეტი) შენობა, რომელიც ფილმის შინაარსისა და ტემპორიტმის ცვალებადობასთან ერთად მოძრაობს და იცვლება. ეკრანზე თანმიმდევრულად ცოცხლდება ხან პირქუში და ბნელი სარდაფი (სწორედ იქ ხლართავს ინტრიგებს შავბნელი ოპოზიცია — უნივერსალის მფლობელი ბატალა), ხან სადა და სწორხაზოვანი დერეფნები, სა-



დაც ასევე უბრალო, თავისუფლების მოლოდინით აღღვრებული მდაბიონი მიმორბიან. სხდომათა დარბაზებს ითქოს თავისი სახე გააჩნიათ და „ხასიათის“ ცვალებადობასაც კი ამქლავნებენ. საზეიმო. პომპეზური იერი აქვს, მაგალითად, დიდ სხდომათა დარბაზს, სადაც ძირითადი დებატები მიმდინარეობს. ოვალური დარბაზი, სადაც ასამბლეის წევრებს ტერორისტთა შიშით შეაფარებენ, ჯერ პატარა და არაფრისმთქმელია, ფინალში კი მშვენიერ ამფითეატრად გადაიქცევა და მთელ სამყაროსაც დაიტევს. ფინალურ აპოთეოზში სწორედ აქ იკრიბებიან ადამიანის უფლებებისათვის მებრძოლი ყველა დროისა და ქვეყნის წარმომადგენლები. არიან მნუშკინს არ უყვარს ზედმეტი დეკორი, მას თავისუფალი სცენური სივრცე და ბუნებრივი, ან წარმოსახვით შექმნილი გარემო ურჩევნია. ფილმში ერთიც და მეორეც მშვენივრად იკითხება. ბუნებრივ და ამასთანავე წარმოსახვით გაცოცხლებულ დეკორს სწორედ საფრანგეთის ეროვნული ასამბლეის ულამაზესი შენობა ქმნის.

„სასწაულთა ღამეში“ თეატრისა და კინოს თანაარსებობის პრობლემა „მოლიერისაგან“ განსხვავებული კუთხითა და ხერხებით არის გაშუქებული და წარმოჩენილი. ფილმ „მოლიერის“ საპირისპიროდ აქ ყველაფერი შეგნებულ ლოიალობაზეა აგებული.

რეჟისორი არც მალავს, რომ თეატრით თამაშს გვთავაზობს, იგი უხვად იყენებს კინოენის ყველა ხერხს და იმპროვიზაციის არავითარ ნიშანკვალსაც კი არ ტოვებს. თვით აქტიორთა თამაშის სტილი და მეტყველებაც კი რაციონალურად არის გამოყენებული. ფილმში, „მზის თეატრის“ დასის გარდა, სადაც ბევრი უცხოელია, „კომედი ფრანსეზის“ დასის მსახიობებიც მონაწილეობენ. საფრანგეთის მთავარი თეატრის სასცენო მეტყველების და მსახიობო ოსტატობის სკოლა, მისი ტრადიცია, კულტურა და განსაკუთრებული სტილისტიკა საუკუნეთა მან-

ძილზე დაიხვეწა და ჩამოყალიბდა. სწორედ არიან მნუშკინისა და „კომედი ფრანსეზის“ სამსახიობო სკოლების სხვადასხვაობის ეფექტური წარმოჩენით უპირისპირდება ერთმანეთს ჩვეულებრივი და ამაღლებული, დღევანდელი და ისტორიული, სწრაფმავალი და მარადიული. ჩვენ ხან ქარგონით აჭრელებული, თანამედროვე სხარტი დიალოგი გვესმის, ხან ოდნავ წამლერებული და უკიდურესად დახვეწილი ტრადიციული მონოლოგი, ხან მსახიობთა ბანალური, მაგრამ ესოდენ ბუნებრივი პლასტიკა გვაოცებს, ხან მათივე ნატიფი, კლასიციტური ხელოვნების კანონების გათვალისწინებით შერჩეული პოზა თუ ექსტი. კამერა მნუშკინის ამ ფილმში მოთვალთვალე უფროა, ვიდრე მოქმედი, ან მოძრავი. ზოგ შემთხვევაში მნუშკინი შეგნებულადაც კი „კეკლუტობს“ იმით, რომ კინოს კი არ ქმნის, არამედ კინოფორზე იღებს თეატრს. ამასთანავე, კინოხელოვნებისათვის დამახასიათებელი დროისა და სივრცის აბსოლუტური მოშლა, კინოენის საშუალებათა მაღალპროფესიული გამოყენება აფიქსირებს იმას, რისი დაჭერა და დაფიქსირება თითქმის შეუძლებელია — თეატრალური წარმოდგენის ეფემერულ ბუნებას, მის ცვალებადობას. არიან მნუშკინი თითქოს ებრძვის იმ აზრს, რომ სპექტაკლი წარმავალი და განუმეორებელია და ისტორიაში რეალურად გათამაშებული დიდებული წარმოდგენის შესანიშნავ კინოასლს ქმნის.

ერთ მცირე მონახაზში არამც თუ რეჟისორის მთელი შემოქმედების, ერთი ფილმის ამოწურვაც კი შეუძლებელია. განსაკუთრებული კვლევის ღირსია არიან მნუშკინის შემოქმედებაში ნიღბების (ამ შემთხვევაში თოჯინები) გამოყენების ესთეტიკა, სპექტაკლებისა და ფილმების ტემპორიტმი, მსახიობთა პლასტიკა და სხვ. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისეთი აზრობრივი მეტაფორებისა და სიმბოლოების კვლევა, რომლებიც აწმყოს ეხმიანებიან და დღევანდლობას უკავშირებენ



მის ფილმებსა თუ სპექტაკლებს. რად ღირს თუნდაც სკეპტიკოს ლაფაიეტის რეპლიკა ფილმში „სასწაულთა დამე“: „უგუნურთა, გაუნათლებელთა ხელში მოხვედრილი დემოკრატია საშიში და მკვლელთაა“. მსგავსი, ჩვენთვის მრავლისმთქმელი მინიშნებანი ამ ფილმში უხვად არის მიმობნეული. თვით დეკლარაციის შექმნის პროცესი, სხდომებზე გამართული ცხარე, შეუწყნარებელი კამათით გამოწვეული მომავლის შიში ნაცნობ სურათებსა და ემოციებს ამოატივტივებს ჩვენს მეხსიერებაში.

სწორედ ამ თვალსაზრისით მსურს დავასრულო არიან მნუშკინის შემოქმედებითი პორტრეტის შექმნის მოკრ-

ძალებული მცდელობა და ერთი პატარა მონაკვეთი მოვიყვანო მისი სპექტაკლიდან „მათი ოცნების ინდოეთი. ანუ ინდიადა“. ეს ნაწყვეტი ჩვენც გვეხმიანება და არიან მნუშკინის პიროვნულ და შემოქმედებით მრწამსაც ათვალსაჩინოებს: „განგებასთან საბედისწერო ეპი მოახლოვებულია. ოცდაათწლიანი უმძიმესი ბრძოლის შემდეგ ქვეყანა თავის კანონიერ პატრონს უბრუნდება. უბრუნდება კანონიერ პატრონს, მაგრამ რა მდგომარეობაშია იგი? დაჩეხილი, დანაწევრებული, საბედისწეროდ დაჭრილი, სიძულვილითა და უნდობლობით დაავადებული და გონებაარეული. რა გადაარჩენს მას?! მხოლოდ სიყვარული და გონიერება“.

79447

## ინტერვიუ არიან მნუშკინთან

— რა მოაქვს თქვენთვის ინტერვიუს?

ა. შ. — მოწყენილობა. საერთოდ ინტერვიუ არ მიყვარს. ისე, ინტერვიუ დიალოგს ნიშნავს. საუკეთესო ინტერვიუდ ისეთი მიმაჩნია, რომელიც დიალოგის გამართვის საშუალებას მაძლევს. როცა ადამიანი თავის აზრს, თავის დამოკიდებულებას გამოხატავს, მეც ვიცი როგორ ვუპასუხო და შევეკამათო. ვისურვებდი კიდევ ისეთ ადამიანთან საუბარს, რომელიც ცხოვრებაზე, საკირბოროტო საკითხებზე თავის შეხედულებებს გამანდობდა და ამით ხმამაღლა ფიქრის საშუალებას მომცემდა.

— მაყურებელთან შეხვედრებს თუ ეძებთ?

ა. შ. — რა თქმა უნდა, ვეძებ. მე ასეთი სურვილიც კი დამებადა, რომ მა-

ყურებელთა გაზეთი დამეარსებინა. ჩვენი ყურნალ-გაზეთები ძალიან მცირე ადგილს უთმობენ ხელოვნების საკითხების გაშუქებას. მაყურებლის აზრი ხომ აღარავის აინტერესებს. არადა, ხშირია მაყურებელი, რომელიც კრიტიკოსზე გაცილებით ბევრს უკეთ ამბობს სპექტაკლზე.

— ე. ი. თქვენ გიყვართ მაყურებელი?

ა. შ. — მიყვარს. სპექტაკლს სწორედ მისთვის ვაკეთებ. კარგია, როცა მაყურებელი თეატრისკენ მორბის, ბავშვურად ფართოდ გახელილი თვალებით და სასწაულის მოლოდინში, მსახიობს საახალწლო ნაძვისხესავით შესციკინებს... მაგრამ ვიმსახურებთ კი ამას? რა გავაკეთე მე, მაგალითად, იმ ქალბატონისათვის, რომელმაც ამას წინათ.



გულგანთქილმა თეატრთან მოიბრინა და წამოიძახა: „კიდევ კარგი, არ დამავიანდა!“ ყოველივე ეს მალეულებს და ჩემს თავს ვეკითხები, ვიმსახურებთ კი ამ სიყვარულს, ჩვენ, კომედიანტები?

— რა გიბიძგებთ სპექტაკლის დასადგმელად?

ა. მ. — სურვილი. ნებისმიერი სპექტაკლის დაბადების სათავეში დგას სურვილი მოყვე და აჩვენო ესა თუ ის ამბავი. „სიანუქთან“ დაკავშირებით კამბოჯის გენოციდის მოყოლის სურვილმა შემაწუნა. ეს სურვილი თემის, ქვეყნის, ამბის უცოდინარობის გამო იზადება. ასე იყო შექსპირის შემთხვევაშიც. მე შექსპირს მივმართე, რათა შემესწავლა, თავდაპირველად არც ვიცოდი ზუსტად რა, ალბათ შექსპირული სამყარო. მერე მივხვდი, რომ სწორედ შექსპირის დადგმამ კამბოჯის ტრაგიკული ისტორიის გათვალსაზრისების სურვილი აღმიძრა.

— რა ადგილს მიუჩენთ და როგორ ავასებთ უქანასკნელ სპექტაკლს თქვენს შემოქმედებაში?

ა. მ. — უქანასკნელი სპექტაკლი ყოველთვის ყველაზე საინტერესო მიჩვენება ხოლმე. მე ალბათ ვერც განვსაზღვრავ შემოქმედების რა ეტაპზე მიგვიყვანა ბოლო სპექტაკლმა. ბოლო სპექტაკლი, ჩემთვის ნაბოლარაა და როგორც ახალშობილი, უფრო საყვარელია... რა თქმა უნდა, მომავალ სპექტაკლამდე.

— თქვენი საყვარელი დრამატურგები?

ა. მ. — ძალიან ბანალურია, მაგრამ დიდი, მაღალი კლასის დრამატურგია მომწონს. რა თქმა უნდა, შექსპირი, საფოკლე, ჩეხოვი, მიყვარს ბერძნები და ელისაბედისდროინდელი თეატრის დრამატურგები, თანამედროვე ლიტერატურაში კარგი პროზაიკოსი თუ რომანისტი ბევრია, მაგრამ დრამატურგი თითებზე ჩამოსათვლელი.

— საყვარელი რეჟისორები თუ გაუვთ?

ა. მ. — კინემატოგრაფში, ბევრი. მაგრამ თეატრში მიყვარს უფრო ისინი, ვინც ახალგაზრდობაში რაღაცით

გამამდიდრა და რაიმე მასწავლა. მიყვარს ბრუკი, სტრელერი, პლანშინი.

— როგორ ამოიცნობა ჭეშმარიტი რეჟისორი, რომელიც თეატრით ცოცხლობს?

ა. მ. — იმით, თუ რისი გაკეთება შეძლო. სცენაზე ნაჩვენები წარმოდგენა შეიძლება არც იყოს ნამდვილი თეატრი... არც ისე კარგი და ადვილია თეატრის შექმნა.

— ამ ჭეშმარიტი თეატრის რა ელემენტებს სცნობთ?

ა. მ. — მსახიობთა პოეტურობას. უნდა არსებობდეს მსახიობი, რომელიც ქმედითა და არა მხოლოდ ინსტრუმენტი. მე ისეთ თეატრს ვცნობ, სადაც, მოულოდნელად, ყველაფერი მსახიობისგან შეიქმნება და გადმოიღვრება — სამყარო, სიცოცხლე, სიკვდილი. მე წარმოსახვის და გამოგონების უნარი მაქვს, მაგრამ მხოლოდ მსახიობს შესწევს ძალა ჩემს მიერ წარმოდგენილი ხატი შეაღწიოს მიყურებლის სულში. — სწორედ ასეთია ნამდვილი თეატრი, რომელიც თამაშზეა აგებული. თუ მსახიობს თამაშში ხელი შეეშალა, ე. ი. მას ცუდი როლი აქვს, ე. ი. ეს არის როლი, რომლის ჩალაპარაკება შეიძლება სცენაზე და არა თამაშში. თეატრია, როცა არაფრისგან ყველაფერი იზადება... ეს კი იშვიათია... როცა ვიღაც ჩემი სულიდან, ყველაფრის გარეშე, ამოქაჩავს, ამოიცნობს იმას, რაც მე ოდესმე მიფიქრია, მიგრძენია, რასაც ანლა ვგრძნობ და რასაც ოდესმე შევიგრძნობ... ამის გაკეთება დეკორაციის ან საგნის მეშვეობით არ შეიძლება, ამას მხოლოდ ჭეშმარიტი მსახიობი გააკეთებს. თეატრი — სიყვარულის არსებობა და თეატრისადმი სიყვარულის შეგრძნება.

— თეატრის ეფემერულობა?..

ა. მ. — როცა პირველად მიდიხარ თეატრში და როცა ჭეშმარიტ თეატრს წააწყლები. მაგრამ ხალხი თეატრში მოდის, ფულს იხდის... თეატრი არც ისე ეფემერული უნდა იყოს. მაყურებელი საღამოს, სამსახურის მერე თოვლსა და წვიმაში მიდის თეატრში, ამი-

ტომ მას უნდა აჩუქო, მისცე იგი. მაყურებელი ხომ საკვების საძიებლადაც მოდის თეატრში.

— იქნებ ისტორიის, იქნებ ეპოპეის სანახავადაც მოდის, მაგალითად „ინდი-ადა“...

ა. შ. — ეპოპეად მიიჩნეო? ძალიანაც კარგი. ეპოპეა თეატრის ის ფორმაა, რომლის შექმნა ყოველთვის მსურდა. ეს არის, თუ გნებავთ გარკვეული პოზიციაც თეატრისა და ისტორიის წინაშე, რადგან ჩემთვის ორივე მნიშვნელოვანი და ერთმანეთში გადახლართულია...

ძალიან ძნელი იყო ჩვენი დროის ეპოპეის მოძიება და დადგმა.

— რისი ჯამოყენება გირჩევნიათ სცენაზე — ნამდვილი საგნების თუ წარმოსახვითის?

ა. შ. — გააჩნია. ჩემს სპექტაკლებში ძალიან ცოტაა რეალური საგნები... მე ვცდილობ ისე გავაკეთო, რომ ნივთი, საგანი სცენაზე არც დამჭირდეს. ისე, თუ საგნის წარმოდგენაზე ბევრი დრო იხარჯება, მთავარის წარმოსახვის პროცესი კი ფერხდება, მე დროის ეკონომიას ვამჯობინებ. წარმოდგენილი საგნის ირგვლივ სწორად ისეთი ამბავი ატყდება ხოლმე, რომ მაყურებელი ამ თამაშის მეტს ველარაფერს ამჩნევს: ერთი შეხედვით, ამბობს იგი, მართლაც ნამდვილ საგანს არ მიახლოავს. ამასობაში მოქმედება წინ მიდის და მთავარი აღარ ჩანს. წარმოსახვა კი... წარმოსახვა ყველას უნდა გააჩნდეს, მაგრამ ღმერთმა უწყის რას წარმოიდგენს იმ დროს მაყურებელი — იმას რაც მართლაც წარმოიდგენელია, თუ იმ მარტივს, რომლის წარმოდგენაზე წარმოსახვის დაძაბვაც კი არა ღირს და რაც, იქვე სცენაზე რეალურად არის ნაჩვენები...

არა. ქეშმარიტად დრამატული სიტუაცია გადაჭარბებას არ ითხოვს.

ინტერვიუ ჩაწერილია  
პარიზში, 1987 წელს.

# ესთეტიკური ლირებულების არსის შესახებ

აკაკი ყულიჯანაშვილი

ლირებულების პრობლემისადმი ინტერესი ჩვენს ფილოსოფიურ სინამდვილეში დღითიდღე მატულობს. დღეისათვის თითქმის არ არსებობს არც ერთი ფილოსოფიური პრობლემა, რომლის მკვლევარნიც საჭიროდ არ თვლიდნენ აქსიოლოგიურ ასპექტზე მითითებას. ფილოსოფია, რომელიც მოწოდებულა პასუხი გასცეს ადამიანის მსოფლმხედველობაზე კითხვებს, არ შეიძლება ღირებულებათა ფილოსოფია არ იყოს. ფილოსოფიაში პირველი აქსიოლოგიური სისტემების შექმნის ეპოქა ცნობილია, როგორც აბსოლუტის ფილოსოფიიდან ადამიანისა და ადამიანის კულტურის ფილოსოფიაზე გადასვლის ეპოქა.

ღირებულება თავისი ონტოლოგიური სტატუსის მიხედვით არ არის არსება, არც ქველიტიტი, არც თვისება, არც ღვთაებრივ და იდეალურ არსებათა მიერაა დამკვიდრებული ამ ქვეყნად. ის გამოხატავს თავისებურ მიმართებას სუბიექტსა და ობიექტს შორის, ადამიანსა და ღირებულ საგანს შორის. ღირებულება ყოველთვის არის რაიმეს ღირებულება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ღირებულებითი მიმართებისათვის აუცილებელია ღირებულების მქონე საგანი. საგანი არ არის ღირებულება, საგანს აქვს



ლირებულება. თუმცა ჩვენ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხშირად ვამბობთ ხოლმე, რომ საგანი, მაგალითად. მხატვრის ტილო. არის კეშმარიტი ლირებულება, რომ ხელოვანი ქმნის ლირებულებას. მკაცრი და ზუსტი აზრით, ხელოვანი ქმნის არა ლირებულებას, არამედ საგანს, რომელსაც აქვს ლირებულება. ანუ ლირსეულ საგანს. „ლირებული“ ბუნებრივია გულისხმობს სუბიექტს, რომლისთვისაც საგანი ლირებულია — სუბიექტს ადამიანს. ლირებულება ამდენად არის არა მხოლოდ „რაიმეს“ ლირებულება. არამედ აგრეთვე ლირებულება „ვისმესთვის“ ანუ ადამიანისათვის. ვინაიდან; ადამიანი და მხოლოდ ადამიანი არის ის არსება, რომელიც სამყაროში რეალიზდება მიზანდასახულად. ადამიანი სასრული, მაგრამ უსასრულობისაკენ გამოზნული არსებაა, რომელიც ცხოვრობს და თავის თავს აზორციელებს ჭერარსულად. და რადგანაც არც ადამიანზე „დაბლა“ მდგომ არსებებს და არც „ზემდგომ“ არსებებს არ სჭირდებათ ლირებულებები და მათზე ორიენტაცია, შეგვიძლია ვთქვათ. რომ ლირებულება არ არსებობდა ბუნებაში ადამიანის გაჩენამდე. და აი ადამიანმა მოიტანა თან იგი, რათა კულტურულ ექმნა გარემო, გაეადამიანურებინა სამყარო. ექცია თავი ადამიანად და გარემო თავის საკადრის სოციალურ-კულტურულ სამყაროდ რაკი ლირებულება მნიშვნელობას მხოლოდ ადამიანისათვის. რაკი მხოლოდ ადამიანი ხედავს მას და შემოაქვს იგი სინამდვილეში. ახორციელებს მას, ალბათ. უნდა ვიფიქროთ, რომ ლირებულება ადამიანის კუთვნილება. მის სპეციფიკური არსების დამახასიათებელი კატეგორია ყოფილა.

ადამიანის და ლირებულების მიმართება ისე მარტივად არ უნდა წარმოვიდგინოთ. თითქოს ლირებულება ადამიანის ნებისმიერად შექმნილი რამ იყოს. ანდა მისი ფაქტიური საზოგადოებრივ-ისტორიული მდგომარეობის უბრალო გამოხატულებას წარმოადგენს. ლირებულებაზე ლაპარაკი. ლირე-

ბულების ძებნა შეიძლება მხოლოდ ისადაც მოვლენები საშუალება-მიზანსაკეშირში ერთვიან. რას შეიძლება წარმოადგენდეს ლირებულება ადამიანისათვის — საშუალებას თუ მიზანს? რა არის ლირებულება — საშუალება, რომლითაც ადამიანი მტკიცდება საგნობრივ სამყაროში. ბატონდება ბუნებაზე. ქმნის თავის სამეფოს, თუ მიზანი, რომლისთვისაც ის იბრძვის, რომლის განხორციელება მას თავის ამოცანად და თავის არსებობის გამართლებად მიაჩნია?

როგორც ცნობილია, ადამიანი სამყაროს სხვა ცოცხალ თუ არაცოცხალ არსებათაგან ცნობიერებით გამოირჩევა. და თუკი ის შეძლებს წმინდა ადამიანური არსობრივი ძალების რეალიზაციას. იგი უნდა წვდეს, დააფასოს და აღიაროს პირველ რიგში სულიერა ლირებულებები — კეშმარიტება, მშვენიერება და სიკეთე, რომელნიც ის მიზანღირებულია, რომ მხოლოდ ადამიანისათვის მნიშვნელოვან და „ძალას ატანენ“ ადამიანს რათა განახორციელოს ეს ლირებულებები და ამით ამაღლდეს ფაქტიურ ვითარებაზე. „ამოვარდეს“ სამყაროს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებიდან და გახდეს თავისუფლების სამეფოს ლირსეული წევრი. და ამით დაამტკიცოს თავის თვითსებრივი უპირატესობა სამყაროს სხვა ცოცხალ და არაცოცხალ არსებებთან შედარებით.

ესთეტიკური ლირებულება თავისთავადი ლირებულებაა. ლირებულებათა იერარქიულ შკალაზე ზნეობრივ და შემეცნებით ლირებულებებთან ერთად მას უმაღლესი საფეხური უკავია. თავისთავად ლირებულებად რაიმე შეიძლება მიჩნეული იქნეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მას აქვს ჭერარსული, მიზნობრივი ხასიათი. თუ ის არ არის ფაქტი ან ამ ფაქტის თვისება, ან ფაქტების მიმართება. მოკლედ, თუ მას აქვს არა გრძნობადი, არამედ ზეგრძნობადი და თანაც თავისებური ზეგრძნობადი არსება. ესთეტიკური კი ეტიმოლოგიურად სწორედ გრძნობადს ნიშნავს. რაც ეკვირ-



საბაბს ქმნის და სამართლიანად ჰყოფს კითხვას — არის თუ არა. წარმოადგენს თუ არა ესთეტიკურ ღირებულებას?

იმის საწინააღმდეგოდ, რომ ესთეტიკური ღირებულებად მივიჩნიოთ, შემდეგი სავარაუდო არგუმენტები მიტყვევებენ:

1. სულიერ ღირებულებათა იდეალური და ჭერარსული ბუნება იქიდან ჩანს, რომ ისინი არ არსებობენ ბუნებაში. მათი ჭერარსულობა სწორედ ისაა, რომ ისინი ადამიანებმა უნდა მოიტანონ ამ ქვეყნად. სილამაზეს კი თითქოს ჩვენი მოტანა არ სჭირდება — ის თვითონ გვხვდება ბუნებაში. არცერთი ღირებულება არ განიცდება ბუნებრივი მოვლენების ფაქტების თვისებად, სილამაზე კი სწორედ ასეთად წარმოსდგება.

2. ყოველი ღირებულების ადგილსამყოფელი კულტურის სამეფოა, სილამაზე კი მართალია კულტურის მოვლენებსაც ახასიათებს. მაგრამ იგი ბუნებრივ მოვლენებშიც გვხვდება. თუნდაც დავუშვათ, რომ სილამაზე ჩვენი შეტანილია ბუნებაში. მაინც სრულიად თავისებური მდგომარეობა გვექნება იმასთან შედარებით. რასაც ადგილი აქვს სხვა ღირებულებების განხორციელების დროს. რომელიმე მოვლენაში ღირებულების „ჩასახლება“ ამ მოვლენას კულტურის ფუნდამენტად აქცევს. ლამაზი ბუნებრივი მოვლენა კი კვლავ ბუნების მოვლენად რჩება.

3. მართალია, ყოველი ღირებულება ღირებულ საგანში გვეძლევა, მაგრამ მათი წმინდა სახით წარმოდგენისათვის საჭიროა ღირებულებიდან ღირებულების აბსტრაგირება და მის იდეაში განხილვა. სულ სხვა ვითარება გვაქვს სილამაზის შემთხვევაში: სილამაზე განუვრცლად არის დაკავშირებული მის მატარებელთან, თუ ვეცდებით სილამაზის გამოცალკევებას ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი საგნისაგან. ხელში სილამაზე კი არ შეგვრჩება, არამედ სრულიად სხვა რამ. სილამაზის იდეას არაფერი აქვს სილამაზისა.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ

შეიძლება გაკეთდეს ნაჩქარევად დასკვნა იმის შესახებ. რომ ესთეტიკური არა ღირებულებითი ბუნებისაა. სინამდვილეში საქმე სულ სხვაგვარადაა. თუ სამყაროს დავყოფთ არსებულისა და ღირებულის. ბუნებისა და კულტურის. სფეროებად და ვაჩვენებთ. რომ ესთეტიკურს ადგილი არა აქვს ღირებულებისა და კულტურის სამეფოში. ლოგიკურია მისი (ესთეტიკურის) ადგილი ვეძიოთ არსებულისა და ბუნების სფეროში. ვნახოთ. შეიძლება თუ არა სილამაზე ბუნებრივ მოვლენებში ვეძებოთ. სრულიად აშკარაა, რომ თუ სილამაზე ბუნებრივი მოვლენაა. იგი ბუნების მეცნიერებისათვის უნდა იყოს მისაწვდომი. ბუნებაში არ არსებობს ისეთი რამ, რისი შემეცნებაც მეცნიერებისათვის პრინციპულად შეუძლებელია. ზედაპირული დავკვირებიდანაც კი აშკარაა, რომ ბუნების მეცნიერებას არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე არავითარი ხელშეშელობები და პოზიტიური არ უთქვამს სილამაზის შესახებ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ბუნებისმცოდნეობის კომპეტენცია სილამაზის კვლევა არასდროს ყოფილა. ამას თავის მიზეზი აქვს. მეცნიერული კვლევის ობიექტებს შეიძლება ჰქონდეთ და აქვთ კიდევ დროულ-ვრცეული გარკვეულობები. შემადგენელი ელემენტები და სტრუქტურები და ა. შ. მაგრამ არა სილამაზე-სიმახინჯე. სილამაზე და სიმახინჯე არის ის, რითაც საგანმა ჩვენში შეიძლება ესთეტიკური ემოციები გამოიწვიოს და გარკვეულად ტენდენციურად განგვაწყოს საგნისადმი. მეცნიერული სურათი შესამეცნებელი საგნისა თავისუფალი უნდა იყოს ტენდენციურობისაგან. იგი ობიექტური უნდა იყოს. მოკლედ ბუნებისმეცნიერების თვალსაზრისით. ბუნების მოვლენებს ობიექტურად, ე. ი. ისე როგორც ისინი ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებობენ, არც სილამაზე მიეწერებათ და არც სიმახინჯე.

აქვე შეიძლება დაისვას კითხვა: იქნებ სილამაზე უნდა ვეძებოთ საგანთა გრძნობად ფორმებში. რომლებიც ბუნებრივ



ნებისმცენიერებაში არსებითად უგულველყოფილია, რასაკვირველია. საკითხის ამგვარი დასმა კანონიერია. ამას ადასტურებს ესთეტიკისა და ფილოსოფიის ისტორია. ესთეტიკური ფორმალიზმის თეორიები, რომლებიც სათავეს ძირითადად კანტის ესთეტიკიდან იღებენ და რომელთა ძირების მოძებნა კანტამდელ ესთეტიკაშია შესაძლებელი, საკითხს სწორედ ისე აყენებდა. ესთეტიკური საგნისათვის გრძნობად ფორმას რომ არსებითი მნიშვნელობა აქვს, რომ ფორმის ხასიათზე ბევრადაა დამოკიდებული საგნის სილამაზე, რომ სილამაზე გრძნობადი ფორმის ნიშნად ან, ყოველ შემთხვევაში, გრძნობად ფორმაში „გახსნილად“ განიცდება. ამის საწინააღმდეგოდ ვერაფერს ვიტყვი. ესთეტიკური ფორმალიზმის წინააღმდეგ მრავალი არგუმენტის მოტანა შეიძლება. ესთეტიკური ფორმალიზმის თეორიებში შეიმჩნევა ის უკმარისობა, რაც გამოიხატება სილამაზის მხოლოდ ფორმაში ძებნის პრეტენზიით. აქ დავკმაყოფილებით იმ არგუმენტით, რომელიც ჯერ კიდევ პლოტინმა წამოაყენა ესთეტიკური ფორმალიზმის წინააღმდეგ. „სიკვდილი ადამიანს გრძნობად ფორმას არ ცვლის, მაგრამ ცოცხალი თუ მშვენიერად განიცდება, მკვდარში სილამაზეც კვდება“. ცალკე ფორმა არასოდეს არ არის მშვენიერი, სწორედ იმიტომ, რომ იგი ფორმაა და დამოუკიდებლად არ არსებობს. იგი ასეთად არც მოიხარებს და არც განიცდება, ფორმაში ყოველთვის შინაარსი ივლითსხმება.

შინაარსი, რომელიც ესთეტიკური საგნის ფორმაში ივლითსხმება, მასში გამოვლინდება, ობიექტურად არსებული საგნის არსება რომ იყოს, მაშინ ყველა საგანი მშვენიერად განიცდებოდა. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ესთეტიკური საგნის შინაარსი სრულიად სხვაა, ვიდრე ბუნების მოვლენის შინაარსი. კერძოდ მას სულიერი, იდეალური ხასიათი აქვს, სულ ერთია მხატვრულ ნაწარმოებთან გვექნება საქმე თუ ბუნების მშვენიერებასთან. ღირებუ-

ლების თეორიის ასპექტში ესთეტიკური საგნისათვის ასეთი მომენტის აღქმა უნდა იყოს. ლებლობა იმაში ვლინდება, რომ იგი შეფასებითი შემეცნების ობიექტია და მის მიმართ შეფასებითი მსჯელობა სავსებით კანონიერია. ე. ი. მსჯელობა „საგანი ლამაზია“ კერძო სახეა შეფასებითი მსჯელობის ზოგადი ფორმისა: „ის ისეთია, როგორც უნდა იყოს“. ეს კი ნიშნავს, რომ ესთეტიკურ ჰერეტიკაში საგანი განიცდება როგორც ღირებულად, ღირებულების მქონე. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არც ემოციურ შეფასებით მიმართებას მოითხოვდა ჩვენგან, ხოლო ის, რაც ამგვარ მიმართებას არ იწვევს ჩვენში, არც არის ესთეტიკური საგანი.

ესთეტიკური ღირებულების, ხელოვნებითი და ბუნებრივი ასპექტების ერთიანობაზე მიანიშნებს ესთეტიკოსთა მიერ არაერთგზის ხაზგასმული შემდეგი გარემოებაც. მხატვრული ნაწარმოები არის ორგანული მთლიანობა, თვითკმარი და უნიკალური, განუყოფრელებელი ინდივიდუალობა, იგივე შეიძლება ითქვას ბუნებრივ-ესთეტიკური საგნების მიმართაც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნები მარტო მხატვრული ნაწარმოების დახასიათებისას კი არ იხმარება, არამედ საერთოდ ყოველი ესთეტიკური საგნის მისამართით, იმისათვის, რომ ბუნების მოვლენების ესთეტიკური თავისებურება დავინახოთ, იგი უნდა გამოვყოთ ბუნების დროულ-ვრცეული და კატეგორიული კავშირებიდან, წარმოვიდგინოთ როგორც თვითკმარი, ორგანული მთელი, ვწვდეთ მის განუყოფრეებელ ინდივიდუალობას. სადაც ეს პირობები არ არის შესრულებული, იქ არც ბუნების ესთეტიკურ ხედვას აქვს ადგილი.

ბუნების მშვენიერ მოვლენებს მხატვრული ნაწარმოების სტილის ისეთი „ფენებიც“ ახასიათებს, როგორცაა მისი გრძნობადი ელემენტების თანწყობა, მისი მთლიანი განწყობილება და ხასიათი. ყოველ ბუნებრივ ესთეტიკურ მოვლენას ახასიათებს გრძნობად-





აღქმათა და ემოციურად განცდად ელემენტთა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თანაწყობა, თავისი განწყობილება, თავისი ხასიათი — ეს კი ნიშნავს. რომ ესთეტიკურ ცდაში ბუნების მოვლენებიც, მხატვრული ნაწარმოების მსგავსად, განიცდებიან როგორც სიყვარულისა და აღტაცების, პატივისცემისა და თავყვანისცემის ღირსნი და მაშასადამე როგორც ღირებულნი. ღირებულებას მატარებულნი.

ესთეტიკური საგანი, ისევე როგორც ზნეობრივი ღირებულებანი, როგორც ჭეშმარიტება, გარკვეულ ამოცანას, გარკვეულ მოთხოვნას მიყენებს, რომელიც მე უნდა შევასრულო, რათა ავმალდე ბუნებაზე და ვეზიარო ღირებულებათა სფეროს, კულტურის სამეფოს მოქალაქედ ვიქცე. ეს კი უსათუოდ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური საგანი ღირებულებად განიხილოს და ესთეტიკური ღირებულებაც ჭეშმარიტად და მიზნობრივად ე. ი. ჭეშმარიტებისა და ზნეობრივ ღირებულებათა მონათესავე ღირებულებათა.

ყველაფერი ეს ნათელია, მაგრამ რა ვუყოთ იმ არგუმენტებს, რომლებიც ესთეტიკურის როგორც ღირებულების წინააღმდეგ მოვიხმეთ? განა ისინი უბრალო შეცდომებია? განა მცდარია ის აზრი, რომ ჭეშმარიტებას და სიკეთეს ჩვენ ვჭმნით, ჩვენ ვაზორციელებთ ამ ქვეყნად, ხოლო სილამაზეს, ყოველ შემთხვევაში ბუნების სილამაზეს. ჩვენი ცნობიერი მოქმედება არ სჭირდება — ის თვითონ გეხვდება ბუნებაში, თვითონ ბუნება გვაწვდის მას? განა შეცდომაა იმის მტკიცება, რომ განხორციელებული ზნეობრივი და თეორიული ღირებულებები მხოლოდ კულტურის სამეფოში „ცხოვრობენ“ და მხოლოდ სილამაზეა, რომელიც ერთნაირად ბატონობს ბუნებაშიც და კულტურის სამეფოშიც? შეცდომაა განა ის დებულება, რომ ზნეობრივი და თეორიული ღირებულების მათი მატარებელი, მათი შემცველი საგნისაგან აბსტრაქცია არა თუ ხელს უშლის, არამედ ნამდვილად წარმოვიდგენს მათ ძალასა და მნიშ-

ვნელობას როგორც ჭეშმარიტად იდეალურს, ხოლო სილამაზე ისე ორგანულადაა შერწყმული საგანთან, რომ მისგან აბსტრაქცია კარგავს თავად სილამაზესაც.

მაშასადამე, მივიღეთ თავისებური ანტინომია: თანაბარი ძალით მტკიცდება ისიც, რომ ესთეტიკური არის ღირებულება და მისი საპირისპიროც — ესთეტიკური არ არის ღირებულება. თუ ეს ანტინომია და ეს კი მართლაც ანტინომიაა, აუცილებელია მისი გადაჭრა. ეს რომ გავაკეთოთ, საჭიროა ამ ანტინომიის ძირის მოძებნა, იმ საფუძვლების ჩვენება, რის გამოც მივიღეთ ეს ანტინომია.

ამ ანტინომიის წყარო ხელოვნურია. სამყაროს, როგორც მთელს, ჩვენ თავიდანვე ვყოფთ ორ პრინციპულად განსხვავებულ სფეროდ: არსად და ჭერარსად, რეალურად და იდეალურად, არსებულად და ღირებულად და სხვ. მათ შორის კი მხოლოდ პრინციპულ განსხვავებას ვხედავთ, რაც მეცნიერული აბსტრაქციების შედეგია. სინამდვილეში კი ამ სფეროებს შორის მართო წინააღმდეგობა კი არა, არამედ ერთიანობაც, მთლიანობაც და იგივეობაც, ისინი ერთი მთელია განსხვავებული ნაწილებია, ხოლო განსხვავებაზე ლაპარაკს აზრი მხოლოდ მაშინ აქვს, როცა ამ განსხვავებულთა შორის რაღაც იგივეობრივია. სულ სხვანაირად წარმოგვიდგება უნივერსუმი, როდესაც მას განვითარების თვალსაზრისით შევხვდებით, ე. ი. თუ მას წარმოვიდგენთ, როგორც მარადიული ქმნადობის პროცესს. ასეთ შემთხვევაში დაპირისპირება და წინააღმდეგობა არსსა და ჭერარსს, რეალურსა და იდეალურს შორის მთელი თავისი ძალით იქნება წარმოდგენილი, არც ერთი მათგანი არ იქნება დაყვანილი მეორეზე. მაგრამ დაპირისპირებული სფეროები ერთმანეთისაგან მოწყვეტილად კი არ მოიაზრება, არამედ როგორც ერთი მთლიანი პროცესის მომენტები.

ცნობილია. ადამიანს ხშირად განსა-



ზღვრავენ როგორც „მიკროკოსმოსს“, შეიძლება ამ დებულებას არ დავეთანხმეთ. მაგრამ ერთი კი ცხადია — ესაა ამ შემთხვევაში ჩვენთვის მნიშვნელოვანი. — ადამიანს განიხილავენ როგორც აუცილებლობისა და თავისუფლების სამყაროს შვილს. წინააღმდეგობა აბსტრაქციაში აშკარაა. აუცილებლობით დეტერმინირებული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები თითქოსდა გამორიცხავს ადამიანის თავისუფალ მოქმედებას. სინამდვილეში კი საქმე სრულიად სხვაგვარადაა: ადამიანი უპირველეს ყოვლისა მთლიანი „მიკროკოსმოსია“, რომელიც შედგება სხვადასხვა სახის განსხვავებული, უფრო მეტიც, ურთიერთდაპირისპირებული მხარეებისაგან. ის ერთდროულად არის ფიზიკური სხეულიც და გონითი არსებაც. მასში არის როგორც „ცხოველური“, ისე „ღვთაებრივი“ საწყისებიც. იგი, როგორც ვთქვით, ემორჩილება აუცილებლობას და შეუძლია თავისუფალი მოქმედებაც და ა. შ. ადამიანი ამ განსხვავებული მომენტების უბრალო ჯამი კი არ არის, არამედ მათი ორგანული ერთიანობაა. ადამიანი თავის თავში ატარებს სამყაროს წინააღმდეგობას. სხვანაირად, ადამიანში, როგორც სარკეში, მოჩანს სამყაროს მრავალფეროვნება მის ერთიანობაში. ადამიანი ქმნის თავისუფლად, მიზანდასახულად და არა ბრმა აუცილებლობით, ქმნის ჭერარსული იდეალურის. მიზნების შესაბამისად, რომლებიც, ერთის მხრივ, მისი თავისუფალი ნების გარკვეულობანია, ხოლო, მეორეს მხრივ, უნივერსუმის განვითარების ტენდენციები, როგორც ისინი ვლინდება ადამიანში და წარმოდგება მის ცნობიერებას.

ამ თვალსაზრისს არსებითი მნიშვნელობა აქვს ესთეტიკური ანტინომიის გადასაწყვეტად. რა თქმა უნდა, ადამიანის ანუ სამყაროს ასეთი გავება გვაძლევს არა მის სურათს, არამედ გასაღებს ესთეტიკურის საიდუმლოს გასახსენლად. გასაღებს გვაძლევს იმდენად, რამდენადაც გვიჩვენებს, რომ დაპირისპირება რეალურსა და იდეალურს.

აუცილებლობასა და თავისუფლებას არსსა და ჭერარსს შორის არ არის აბსოლუტური ხასიათისა, რომ იგი შეიძლება მოიხსნას და იხსნება კიდევაც ადამიანის საზოგადოებრივ-ისტორიული საქმიანობის პროცესში და რომ ესთეტიკურის ანტინომიაც არ უნდა მივიჩნიოთ გადაუჭრელ აპორიად — შეიძლება საგანი იყოს ერთი განუყოფელი მთლიანი, მაგრამ შეიცავდეს რეალურ მომენტებსაც და იდეალურსაც. არსსაც და ჭერარსსაც; შეიძლება საგანი იყოს რეალიზებული იდეალურად, ან იდეალიზირებული რეალობა, შესაძლებელია ყოფიერებისა დოლირებულების ისეთი შეზრდა, რომ ერთი თავისთავთან იგივეობრივი საგანი მივიღოთ: მაშასადამე, შეიძლება გრძნობადსა და ზეგრძნობადს შორის განუყოფელი კავშირის არსებობა.

ესთეტიკური საგანი ერთი მთლიანი, განუყოფელი და სავსებით ორიგინალური საგანია, რომელშიც აღარც ემპირიული არსებობაა შენარჩუნებული წმინდა სახით და აღარც ჭერარსული ღირებულება. ესთეტიკური საგანი არის არა ისეთი, როგორც ის ემპირიულად არის, არამედ ისეთი, როგორც უნდა იყოს იგი. ის უბრალოდ გრძნობადი კი არ არის, არამედ იდეალიზებული, ღირებულების რანგში აყვანილი გრძნობადია. იგი ემპირიული სინამდვილის წევრი კი არ არის, არამედ ამორთულია ამ სინამდვილიდან, თვითმხარი, თავისთავზე დამყარებული, თავისი თავის სრულად წარმოდგენი საგანია. თავის მხრივ, მისი ჭერარსული, ღირებულებით იდეალობაც აღარ არის აბსტრაქტული. ზეგრძნობადი სამყაროს წევრი — იგი კონკრეტულ, გრძნობად რეალობაშია განივთებული. ეს რეალობა, რა თქმა უნდა, სრულიად თავისებურია და პრინციპულად სხვაა, ვიდრე „ჩვეულებრივი“ ემპირიული სინამდვილე — იგი უკვე ესთეტიკური სინამდვილეა.

ამრიგად, ესთეტიკურს აქვს ღირებულებითი ხასიათი. ესთეტიკური ღირებულება ზნობრივი და შემეცნებითი ღირებულებებისაგან იმით განსხვავ-

დება. რომ იგი არის ერთიანობა არსისა და ჭერარსის, რეალურისა და იდეალურის, გრძნობადისა და ზეგრძნობადის, მაშინ როცა თეორიული და ზნეობრივი ღირებულებები იდეალურნი, ჭერარსულნი და გრძნობადობისგან დაცლილნი არიან. ის ფაქტი, რომ ესთეტიკური აერთიანებს რეალურსა და იდეალურს, გრძნობადსა და ზეგრძნობადს და ა. შ. მიანიშნებს ესთეტიკურის უნივერსალურ ბუნებაზე, რომლის გაუვლილწინების გარეშე შეუძლებელია სამყაროს სრული და ამომწურავი წარმოდგენა. ესთეტიკური გვევლინება საკაცობრიო კულტურის „სარკედ“, მის იდეალურ მოდელად.

ესთეტიკურში ადამიანის საქმიანობის ყველა ძირითადი სახეა შერწყმული და წარმოქმნილია რაღაც სინთეზური. ორგანული სისტემური მთელი. ამის გამო მხატვრული — შემოქმედებითი საქმიანობა ერთდროულადაა სინამდვილეს შემეცნებაც, ესთეტიკურის ღირებულებითს პრიზმაში გააზრებაც, იდეალური გარდაქმნაც და, ბოლოს, სუბიექტთა შორის ურთიერთობის ფორმაც. აქედან გამომდინარე, ხელოვნება მთლიანად აღებული კულტურის თავისებური მოდელი ხდება, რამდენადაც მასში კულტურის ძირითადი მხარეებია ფიქსირებული. ხელოვნება თავისებური „სარკეა“, რომელშიც კულტურაა აღბეჭდილი. ბუნებრივია, მასში აისახება კულტურის თითოეული ტიპის თავისებურება, კულტურის სხვა ტიპისაგან განსხვავება, იგი განუმეორებელი სახეა, არსი და არა ყველაფერი ის, რასაც კულტურა შეიცავს, კულტურის ამგვარი ილუზიური გაორება შეუძლებელიც იქნებოდა და უაზროც. სხვათაირად რომ ვთქვათ, ამა თუ იმ კულტურის ტიპის ხელოვნებაში მაგ. შუა საუკუნეების, იტალიური აღორძინების, ხელოვნებაში, — მისი მთლიანობის პრინციპი, ე. ი. მისი ძირითადი ელემენტების შინაგანად დეტერმინირებული თანაფარდობა აისახება. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნება იმ კულტურის მხატვრულ-სახოვან პორტრეტს ქმნის, რო-

მელსაც თავად ეკუთვნის და ამით უნიკალობის, სოციალურ-ისტორიული განუმეორებლობის საიდუმლოს ამცლავებს.

იმ ფაქტიდან, რომ ხელოვნება კულტურის იდეალურ მოდელს წარმოადგენს, არავითარ შემთხვევაში არ გამოდინარეობს, თითქოს იგი ადამიანის საქმიანობის სხვა ფორმებზე — მეცნიერებაზე, ტექნიკაზე და ა. შ. მაღლა დგას. თუ ამ კონკრეტული მიმართებით ხელოვნება ადამიანის საქმიანობის სხვა ფორმებთან შედარებით უეჭველ უპირატესობას ფლობს, სხვა მიმართებით მეცნიერებას. ტექნიკას და ა. შ. გარკვეული უპირატესობანი აქვთ ხელოვნებასთან შედარებით. ამას იმიტომ კი არ ვამბობთ, რომ ვაჩვენოთ კულტურის სხვადასხვა მხარეთა იერარქიულ-ღირებულებითი თანაფარდობა, „ზევით-ქვევით“ პრინციპის მიხედვით, არამედ იმისათვის, რომ კულტურის სისტემაში თითოეული მათგანის აგებულების თავისებურების საფუძველზე ხელოვნების ადგილისა და ფუნქციის სპეციფიურობა გამოვავლინოთ. ამ მიმართულებით, კულტურა, აღებული მთლიანად, და ხელოვნება როგორც მისი ნაწილი, იზომორფულნი, ე. ი. სტრუქტურულად მსგავსნი არიან.

ხელოვნებისა და მშვენიერების ასეთი „რთული სიმარტივე“ იყო და არის საბაბი იმისა, რომ მის შესახებ საკაცობრიო აზროვნების ისტორიაში, სრულიად განსხვავებული, უფრო მეტიც, საწინააღმდეგო მოსაზრებები არსებობს.

ფილოსოფიის ისტორიაში მშვენიერების და ხელოვნების ფენომენი მუდამ ითვლებოდა ერთ-ერთ უდიდეს პარადოქსად. ფილოსოფია მშვენიერების შესახებ უტოლდებოდა ჩვენი ესთეტიკური გამოცდილების დაყვანის ცდას ამ გამოცდილების გარეთ მდებარე პრინციპებზე. იმანეთლ კანტი იყო პირველი. ვინც თავის „მსჯელობის უნარის კრიტიკაში“ ნათლად და დამაჭრებლად დაასაბუთა ხელოვნების და მშვენიერების ავტონომიურობა. ფილოსო-



ფიური ესთეტიკის ყველა სისტემატიკოსი მანამდე ხელოვნების პრინციპს ან თეორიული შემეცნების სფეროში დაეძებდა, ან ზნეობის სფეროში. ხელოვნების საწყისთა მიკვლევა თეორიულ საქმიანობაში მოითხოვდა იმ ლოგიკურ წესთა ანალოზს, რომლებსაც ადამიანური საქმიანობის ეს ფორმა ემორჩილება. მაგრამ ამით თავად ლოგიკას ერღვევა მთლიანობა. დადგა აუცილებლობა იმისა, წარმოსახვის უნარის ლოგიკა განესხვავებინათ რაციონალური და მეცნიერული აზროვნების ლოგიკისაგან. წარმოსახვის ლოგიკის აგების პირველი ცდა ეკუთვნის ალ. ბაუმგარტენს. მაგრამ ვერც ასეთმა ცდამ ხელოვნებას ვერ მიანიჭა ჰეგელისებურად თავისთავადი ღირებულება, წარმოსახვის უნარის ლოგიკას ვერასოდეს ვერ ექნებოდა შემეცნებითი ღირებულების იგივე პრეტენზია, რაც წმინდა განსჯის ლოგიკას. თუკი საზოგადოდ არსებობდა ხელოვნების თეორია, იგი იყო მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანური შემეცნების „დაბალი“, გრძნობადი ფუნქციების ანალოზი. მეორეს ქმნივ, ხელოვნებას ახასიათებდნენ როგორც მორალური ჰეგელისებურების გრძნობად გამოვლინებას. მაინცდათ რა იგი ალეგორიად, რომლის გრძნობად ფორმაშიც ზნეობრივი შინაარსი იმალება. მაგრამ ზნეობრივი ან თეორიული საქმიანობის პოზიციებიდან ინტერპრეტაცია ვერავითარ შემთხვევაში ვერ მიანიჭებდა ხელოვნებას დამოუკიდებელ ღირებულებას. ამით ადამიანური შემეცნებისა და არსებობის იერარქიაში ხელოვნებას უმეტესწილად მხოლოდ მოსამზადებელი საფეხური ეჭირა. იგი იყო, მართალია სისარგებლო. მაგრამ მაინც რაღაც უფრო მაღალი მიზნის მისაღწევი საშუალება.

ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ისტორიაში ხშირად დასმულია კითხვა: ხელოვნება საშუალებაა თუ მიზანი? ხელოვნებას საშუალებად მიიჩნევდა პირველი „ესთეტიკის“ ავტორი ალ. ბაუმგარტენი. ხელოვნებას ასევე საშუალებად თვლიდნენ ლესინგი, ჰეგელი.

ლევ ტოლსტოი თავის ტრაქტატში „როგორ არის ხელოვნება“ ხელოვნებას ემთხვევა ების გადაცემის საშუალებად აცხადებს. ხელოვნების „სამსახურებრივ“ როლზეა აგებული მარქსისტული შეხედულება ხელოვნების შესახებ. ხელოვნების პრობლემისადმი მიძღვნილ მარქსისტულ ლიტერატურაში ესთეტიკის წინააღმდეგ ბრძოლის მოტივით წინა პლანზე წამოწეულია ის, რომ ხელოვნება არის კლასობრივი და პოლიტიკური ბრძოლის არენა და მისი უძლიერესი იარაღი, რომ ხელოვნება არის შემეცნების, მორალური აღზრდის უდიდესი საშუალება და ა. შ. ცხადია ასეთი მიდგომა არაა საკმარისი ხელოვნების ბუნების გასაგებად. ამის დასამტკიცებლად შემდეგი მოსაზრებაც იკმარებდა. დავუშვათ, რომ ხელოვნება მართლაც მხოლოდ საშუალებას წარმოადგენს, საშუალებას, ვთქვათ, კლასობრივი ბრძოლისა, საშუალებას მორალური აღზრდისა, შემეცნებისა და სხვა. ხელოვნება — ადამიანის სულიერი ცხოვრების ეს უდიდესი სფერო — თუ მხოლოდ საშუალებად მივიჩნიეთ, შეიძლება ცოდნის სფეროც, მორალური სფეროც ასევე მივიჩნიოთ საშუალებად, თუ ადამიანისათვის ყველაზე სპეციფიკური სახე ცხოვრებისა — სულიერი ცხოვრება საშუალებად მივიჩნიეთ, მაშინ რაღაში უნდა იყოს მიზანი, დანიშნულება, აზრი ცხოვრებისა? რელიგიურ თვალსაზრისზე მდგომი აქ გამოსავალს იმაში იპოვიდა, რომ ადამიანი უნდა ემსახუროს ღმერთს მთელი თავისი არსებით. სხვა გადაწყვეტილებას მონახავდა პესიმისტი: „ადამიანის არსებობას არავითარი აზრი და გამართლება არა აქვს.“ ადამიანურ ცხოვრებას დიახაც აქვს გამართლება და აზრი. ასეთია მარქსისტული ოპტიმიზმი. ბუნებრივად ისმის კითხვა: რაშია ეს აზრი და მიზანი? ცხადია სულიერი ცხოვრების ისეთი უფართოესი სფერო, როგორცაა ხელოვნება, თუ მხოლოდ საშუალებად გამოვაცხადეთ, მაშინ დაგვიჭირდება ამ აზრის და ამ მიზნის გამოხატვა. ემილ ბაასი წიგნში „მარქსის-

ტული ჰუმანიზმი“ წერს: „მარქსიზმი უგულველყოფს ადამიანური არსებობის სიფართოეს... ყოველივე ეს მარქსიზმში იწვევს მხოლოდ ირონიულ დაცინვას, მარქსიზმს არ ესმის ადამიანის კულტურული მოთხოვნები: მე მხედველობაში მაქვს განცდები ადამიანისა. როცა ის ეძლევა სიხარულს. შემოქმედებისა შემოქმედებისათვის, ანუ ყოველგვარი დაინტერესების გარეშე ჰკრეტს ხელოვნების ნაწარმოებს“. ემილ ბაასის ეს თეალსაზრისი საკმაოდ ობიექტურად წარმოაჩენს მარქსისტულ ესთეტიკურ ლიტერატურაში ერთ დროს გაბატონებულ ტენდენციას. დღეისათვის კი მდგომარეობა საკმაოდ შეცვლილია. საბჭოთა ესთეტიკოსების დიდი ნაწილი ცდილობს დააფუძნოს და აღიაროს ხელოვნების ავტონომიურობა. ჩვენ აქ არ შევუდგებით თვითეული მათგანის ნააზრევს სპეციალურ ანალიზს და მოკლედ, თეზისების სახით, გადმოვცემთ იმ არსებით დებულებებს, რომლებშიც ჩანს ტენდენცია ხელოვნების თავისთავადობის შესახებ.

1. მეცნიერებისა და ხელოვნების შინაარსებისა და ამოცანების გაიგივება უსათუოდ დაამცირებს ერთ-ერთს. ეს საუკეთესო შემთხვევაში ხელოვნებას მეცნიერების პოპულარიზატორის, მისი დანამატის როლამდე დაიყვანს (ჰავეჰაჰე, ბუროვი, დმიტრიევა და სხვ.).

2. ხელოვნების სპეციფიკის დანახვა მის ფორმაში აშკარა კანტიანური შეცდომაა, ხელოვნების შინაარსი ამ შემთხვევაში არაესთეტიკურადაა გამოცხადებული, ესთეტიკურობაში ფორმას ენიჭება გადამწყვეტი როლი, ფორმა ხდება აქტიური ესთეტიკური საწყისი, რაც კანტისა და მისგან გამომდინარე ესთეტიკური ფორმალიზმის დებულებაა. (ჰავეჰაჰე, ბუროვი, ვანსლოვი და სხვ.).

3. ხელოვნების სპეციფიკური შინაარსის უარყოფა ხელოვნებას დაიყვანს თეალსაჩინოებად, იგივე ილუსტრატორის როლამდე, ეს კი მისი აშკარა

ვეულგარიზაციაა (ბუროვი, ვანსლოვი, დმიტრიევა).

4. ხელოვნებისათვის, მეცნიერებასთან ერთად, ძირითად ამოცანად შემეცნების დასახვა, ხოლო ესთეტიკურის გამოცხადება „ხელოვნების ერთ-ერთ მხარედ“, აცლის ესთეტიკურს, როგორც ასეთს, შემეცნებითსა და ზნეობრივ ღირებულებებს, რაც ესთეტიკურის მცდარ გაგებას წარმოადგენს (ვანსლოვი, ბუროვი).

5. ამასთან არსებითადაა დაკავშირებული ის ყალბი წარმოდგენა, რომლის მიხედვითაც ხელოვნების არსებად ესთეტიკურის მიჩნევა ხელოვნების შემეცნებით-იდეური ღირებულების უარყოფად ითვლება. (ბუროვი).

6. ხელოვნების არსება ესთეტიკურია — ესაა ხელოვნების სპეციფიკა და მეცნიერებაც ხელოვნების შესახებ ამიტომ იწოდება ესთეტიკად (ბუროვი, დმიტრიევა).

7. როცა ლაპარაკია ხელოვნების მიერ სინამდვილის ასახვაზე, მის შემეცნებითის ღირებულებაზე, ეს რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ მხატვრული ასახვა არის რაღაც თავისებური ფორმა აზროვნებისა, რომელიც თითქმის ლოგიკური აზროვნების გვერდით არსებობს (ვანსლოვი, ბუროვი).

როგორც ვხედავთ, საბჭოთა ესთეტიკოსების ამ თაობამ გადალაზა ვულგარიზატორული თეალსაზრისი ხელოვნებისა და მეცნიერების შინაარსობრივი იგივეობისა და მხოლოდ ფორმისული განსხვავების შესახებ და წამოაყენა სრულიად მართებული თეზისი, რომლის მიხედვითაც ხელოვნებას (და საერთოდ ესთეტიკურ სფეროს აბაღია საკუთრივი ესთეტიკური არსი, რაც მის სპეციფიკურ ღირებულებით ხასიათში მდგომარეობს, ამ თაობის მიერ მიღწეული შედეგები შეიძლება დაკვალიფიცირდეს როგორც „შინაარსის ესთეტიკა“.

ორმოცდაათიანი წლების შუახანებამდე საბჭოურ ფილოსოფიაში გავრცელებული კონცეფციები არსებითად „ფორმის ესთეტიკის“ ვულგარულ ვა-



რიაციებს წარმოადგენენ. როგორც მეცნიერებას, ასევე ხელოვნებას საერთო საგანი აქვს — ესაა სინამდვილე. ოღონდ ერთი და იგივე შინაარსი სხვადასხვა ფორმაში გამოისახება.

მეცნიერება ცნებებში ასახავს სინამდვილეს. ხოლო ხელოვნება მხატვრულ სახეებში, მეცნიერება ცნებებით შემეცნებაა. ხოლო ხელოვნება სახეებით. ასეთი იყო ფორმის ესთეტიკის გავრცელებული ვარიანტი.

სხვადასხვა საბჭოთა ავტორების შრომებში არსებითად გასაზიარებელი არგუმენტაციით იქნა დასაბუთებული ფორმალისტური თვალსაზრისის პრინციპული სიყალბე. „შინაარსეული მიმართულებით“ კვლევის ერთადერთ გზად მიჩნეულ იქნა სინამდვილეში ხელოვნების სპეციფიკური საგნის მოძიება. მაგალითად, ბორევა ასეთად მიიჩინა ადამიანის როგორც „მთლიან სინკრეტული“ ფენომენი. ხოლო სტოლოვიჩმა და სხვებმა სინამდვილის „ესთეტიკურ თვისებები“, „ადამიანურ არსობრივ ძალთა“ გასაგნების შედეგად წარმოქმნილი „გაადამიანურებული ბუნების“ ისეთი გარკვეულობები, რომელნიც ესთეტიკურ-ლირებულებითი „თვისობრიობებია“. დამოუკიდებელი ადამიანის შეფასებითი აქტისაგან, გაუგებრობის მიზეზი აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ამ კონცეფციის დამცველნი საკმარისად ვერ აცნობიერებენ განსხვავებას ისეთ ცნობებს შორის როგორცაა „საგანი“, „შინაარსი“, „ობიექტურობა“ და ა. შ. მაგალითისათვის მოვიტანოთ ა. ბუროვის დებულება: „სწორად რომ განვსაზღვროთ ხელოვნების საგანი, იგი ისე უნდა განვსაზღვროთ, როგორც შემეცნების საგანი“. ეს კი მეთოდოლოგიური შეცდომაა და დამლეული უნდა იქნეს.

მნიშვნელოვანად წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენდა „ესთეტიკური ცდის საგნისა და „ესთეტიკური შინაარსის“ ცნებათა განსხვავება. „ასახვა როგორც გნოსეოლოგიური ვითარება, აზრის საგანთან თანხმობის პრინციპს ემყარება. შემეცნების საგანი, შინაარსი,

საზრისი და ობიექტურობა ერთი რიგის ცნებების შემეცნების შინაარსისაა. სი საზრისი სუბიექტისაგან დამოუკიდებლობით ანუ ობიექტურობით ზანი-საზღვრება. სხვაგვარად არის საქმე ესთეტიკური ცდის შემთხვევაში. ესთეტიკური ცდის საგანია „სინამდვილესთან ადამიანის ემოციონალურ-შეფასებითი დამოკიდებულება. ესთეტიკური საგანის სუბიექტურ-ობიექტურია, უფრო სწორად, იგი მიმართებითი ბუნებისაა. ესთეტიკურ ცდაში ხდება ამ საგნის არა გნოსეოლოგიური ასახვა, არამედ მისი შექმნაც. ამდენად, ესთეტიკური ცდის შინაარსი, იმანენტურ საზრისს, ჯერარსულ კრიტერიუმს წარმოადგენს“.<sup>2</sup> ამ პოზიციის სათანადო ანალიზი საშუალებას იძლევა, ესთეტიკური ლირებულების ავტონომიურობას კვლევა სწორ გზას დაადგეს, რომ ესთეტიკურია არა მარტო ხელოვნების ფორმა, არამედ საგანიცა და შინაარსიც.

აქვე უნდა მივუთითოთ იმ შეცდომებზე, რამაც დამაბრკოლებელი როლი ითამაშა, ჯერ ერთი, მკვლევართა უმეტესობას მიაჩნია, რომ ესთეტიკური ლირებულების ბუნების ნათელყოფა შესაძლოა მხოლოდ მისი ბიოსოციომორფისტული გენეზისის გამოკვლევის გზით, ჯერ კიდევ არ არის გენეზური კვლევა გამოჩნული ჰუმანიტარულ-აქსიოლოგიური კვლევისაგან, ხშირად ეს განსხვავება არ არის მხედველობაში მიღებული, ლირებულების ცნებას იყენებენ მხოლოდ არსებული (მოთხოვნილება—თვისება მაგ. ძალა-შევი, სტოლევიჩი) ურთიერთობის კვალიფიკაციისათვის.

ესთეტიკურის ლირებულებითი გაგება მნიშვნელოვან მსოფლმხედველობრივ პერსპექტივას შლის. მსოფლმხედველობა, რომელიც დაკმაყოფილებდა იმ ადამიანს, რომელიც კითხვას სვამს თავისი ცხოვრების საზრისის შესახებ უნდა ცხადყოფდეს უმაღლეს ადამიანურ ლირებულებათა ქვეშაობის, მშენიერების და სიკეთის — ძირეული ერთიანობის თეზისს. იგი უნდა ცხადყოფდეს იმ შინაგან კავშირს, რაც ამ



სფეროებს შორის არსებობს. ფილოსოფია მხოლოდ მაშინ შეძლებს მსოფლმხედველობრივი ფუნქციის შესრულებას, როცა ხელოვნებისა და ზნეობის გაჯაჭვის პუნქტის, მათი ღირეული დაახლოების ტენდენციის გამომატველი იქნება. როცა იგი იქცევა კულტურის ჰუმანიტარულ საწყისთა მასინთეზირებელ ფაქტორად.

ხელოვნება მისთვის დამახასიათებელი მხატვრულობით არის ესთეტიკურის უმაღლესი ფორმა. ესთეტიკური ჰერეტიკა პასიურია მაშინ, როცა ის იზღუდება ესთეტიკური ღირებულებების მხოლოდ მიღება-განცდით და არა მათი შექმნით, როგორც ეს ხდება ხელოვნებაში. თავისთავად ის გარემოება, რომ ადამიანს აქვს უნარი დაინახოს და დაფასოს მშვენიერი, მისგან მოითხოვს მაღალ კულტურას, გემოვნებისა და განცდის მაღალ დონეს. ადამიანის უნარი — დაინახოს, დაფასოს ესთეტიკური ღირებულება — ესეც გარკვეული აზრით ხელოვნებაა. ჰუმანიტარული აზრით კი ხელოვნება განხორციელებულია მხატვრულ შემოქმედებაში, სადაც არა მარტო პასიური ჰერეტიკა, დანახვა და შეფასება ესთეტიკური ღირებულებებისა, არამედ მათი ქმნაცაა, ქმნა ახლის, მანამდე არარსებული ღირებულებების. ამიტომ ვამბობთ, რომ ხელოვნება არის ესთეტიკურის მაღალგანვითარებული ფორმა, რაშიც ესთეტიკურის ბუნება სრულად იხსნება.

ხელოვნების ბუნებაში გაცილებით ცხადად ჩანს ესთეტიკური ღირებულების ბუნებაც. რამდენადაც ხელოვნება არის ადამიანური ყოფიერების გამოსახვა გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში, რამდენადაც ხელოვნების სპეციფიკა განსხვავებით ადამიანური გონის სხვა ფორმებისაგან გამოიხატება იმაში, რომ იდეალური, ზეგრძნობადი შინაარსები გახსნას. რეალურისა და გრძნობადის მეშვეობით. სწორედ აქ უნდა მოიძებნოს ესთეტიკური ღირებულების სპეციფიკა — სულიერ-გონითი იდეალური შინაარსი იხსნება გრძნობად ესთეტიკურ საგანში.

ესთეტიკური ღირებულების ასეთი განსაკუთრებით გამორჩეული ბუნებრივად იძლევა სხვა ღირებულებებთან სპეციფიკური დამოკიდებულების არსებობას. ესთეტიკისა და ფილოსოფიის ისტორიაში ცნობილია მცდელობები ესთეტიკური ღირებულებების, კერძოდ, მშვენიერების გაიგივებისა სხვა ღირებულებებთან. პირველ რიგში სულიერ ღირებულებებთან — ჰუმანიტარულსა და სიკეთესთან. შემდეგ უტილიტარულ-სასარგებლოსთან. სასიამოვნოსთან და სხვ.

როგორც ცნობილია, ასეთი ცდები დღემდე არ შეწყვეტილა. და ამის მიზეზი ესთეტიკური ღირებულების თავისებური ხასიათია. ესთეტიკური ღირებულების ყოვლისმომცველი ბუნება იტევს სხვა ღირებულებებსაც. თავის თავის გამოვლენისას მას შეუძლია გამოავლინოს სხვა ღირებულებებიც, პირველ რიგში ჰუმანიტარულსა და სიკეთეს. ამიტომ ხელოვნება, რომლის სპეციფიკა უპირველეს ყოვლისა მის მხატვრულობასა და ესთეტიკურობაშია, გვევლინება ყველა შესაძლო ღირებულებათა მატარებლად, ხელოვნებისათვის ადამიანისა და სინამდვილის „აკრძალული ზონები“ არ არსებობს, მას შეუძლია გამოთქვას სინამდვილე ესთეტიკურად. გვიტზრას სინამდვილის შესახებ მხატვრული სიმართლე, რომელიც არა თუ ჩამორჩება მეცნიერულ ჰუმანიტარულს, არამედ გარკვეული აზრით შეიძლება კიდევ აღემატებოდეს მას. რაკი ესთეტიკური ღირებულება ისეთ განზომილებაში გვიჩვენებს ადამიანის ურთიერთობას სამყაროსთან, რომელიც არცერთი სხვა კუთხით არ ჩანს, ამდენად ესთეტიკურ ღირებულებას აქვს მსოფლმხედველობრივი მნიშვნელობა. ამიტომ ფილოსოფიამ, როცა იგი ხატავს სამყაროს მისეულ სურათს, თეორიული და ზნეობრივი მონაცემების გვერდით უნდა გაითვალისწინოს ესთეტიკურის ცდის მონაცემები.

ესთეტიკური ღირებულების „რთული სიმართლე“ ცალკე განხილვას მო-

ითხოვს. იგი უნდა იყოს ხელოვნების, როგორც ახალი თავისთავადი სინამდვილის, როგორც ღირებულებათა თავისებური სამყაროს ანალიზი. ამ ანალიზმა უნდა აჩვენოს, რომ ხელოვნების საგნის საკითხი არ შეიძლება ისე იდგეს, თითქოს სინამდვილეში არსებობს რაღაც მზამზარეული რამ, რომლის ზუსტი ასახვა, გადმოღება ხელოვნებას ევალება. ანალიზმა, კერძოდ, უნდა აჩვენოს, თუ როგორ ხდება, რომ ახალი სინამდვილე, ფანტაზიით შექმნილი სინამდვილე, ღირებულების მქონე ადამიანისათვის, რომელსაც ამქვეყნიური საზრუნავი და ცხოვრება აქვს, როგორ ხდება, რომ ფანტაზიის მიერ შექმნილ ამ ახალ სინამდვილეს დამაჯერებლობა და ღირებულება აქვს რეალური სინამდვილის მიმართ.

ხელოვნება არ წარმოადგენს ემპირიული სინამდვილის მარტივ მიბაძვას. იგი ყოფიერებისა და ადამიანური არსებობის ინტერპრეტაციისა და ფორმირების ერთი გზათაგანია. ხელოვნება სინამდვილის უკუფენა კი არა, სინამდვილეთა აღმოჩენაა. ოღონდ იგი არ აღმოაჩენს ბუნებას მეცნიერული გაგებით, მეცნიერება ხომ გზა საგანთა დეფინირებული ცნებისაკენ. მეცნიერება იწყებს გრძნობად აღქმების მონაცემთა კლასიფიკაციითა და მათი მოქცევით ზოგად ცნებებსა და წესებში, რათა ამ ხერხით ამოიციოს მათი ობიექტური მნიშვნელობა. აღქმათა მონაცემების ასეთი სისტემატიზაცია სამყაროს გამარტივებული გაგების მცდელობიდან მომდინარეობს. ხელოვნების ქმნილება კი, პირიქით, კონცენტრაციისა და შემჭიდროების აქტის შედეგია.

როცა ჰეგელს საგნისადმი ესთეტიკური მიმართება ესმოდა როგორც ჰერეტიკა, — წერს პარტმანი, — მისთვის ამაში რაღაც დამამცირებელი იგულისხმებოდა. ეს ასეც უნდა ყოფილიყო. რადგან მის საფუძვლად გაგების თემა აღებული. რაც იყო და დარჩა თეორიულ აქტად. ამიტომ შეეძლო მას ცნება დაეყენებინა ჰერეტიკაზე მალა და ტკბობა მე-

ორე რიგში ჩაეყენებინა. მაგრამ ესთეტიკური მიმართებაში ტკბობა სულ სხვა ვინემ თეორიულში, — საქმე მარტო იმაში კი არაა, რომ ის სულ სხვა ღირებულებებისგან წარმოდგება. ის ავტონომიურია სულ სხვა აზრითაც. საგანი მხოლოდ მისი წყალობით ხდება ღირებული საგანი. პრაქტიკული წარმატება ან აზრობრივი წვდომის ღირებულება სუბიექტურად ტკბობის გარეშეც არსებობს. მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება არსებობს მხოლოდ მკვრეტელი და ჰერეტიკთ ტკბობი სუბიექტისათვის. მაშასადამე, ტკბობა განმსაზღვრელი წარმოდგენა ღირებულებებისათვის, რომელზეც ის მიუთითებს და რომლითაც თავად განისაზღვრება. ამ აზრით, ესთეტიკური ტკბობა ავტონომიურია. ესთეტიკური ღირებულება მიეკუთვნება იმას, რაც არასდროს არ შეიძლება იყოს ღირებულებათა სხვა გრძნობა. იგი ერთდროულად განმსაზღვრელია თვით ღირებულებისა. ესთეტიკური ღირებულება არ შეიძლება იწინასწარმეტყველოთ. იგი არ არსებობს ცნობიერებისათვის ერთეულ საგანში მის გამოვლენამდე. მაშასადამე, იგი ობიექტურად გაუგებარია ჰერეტის გარეშე, რომელიც ერთდროულად არის ჰერეტიკაში ტკბობაც. იგი საერთოდ არ არსებობს, სანამ არ განხორციელებულა ჰერეტიკაში... ესთეტიკური საგანი არის უპირველესად რაღაც მთლიანი, მაშასადამე ეს მთლიანი არსებობს მხოლოდ „ჩვენთვის“. ეს საგანი, რამდენადაც იგი შექმნილია ადამიანის მიერ, ჩაირთვება ფენომენთა შემდეგ წრეებში და მთლიანად ემორჩილება ობიექტივაციის კანონს.<sup>3</sup>

თუ მეცნიერება აზრთა სიმწყობრეს, ზნობა კი ადამიანურ ქცევათა მოწესრიგებას ესწრაფვის, ხელოვნებას წესრიგი შეაქვს ხილულ. შეხებად და გასაგონ მოვლენათა აღქმაში. უნდა ითქვას, რომ ესთეტიკას დიდი დრო დასჭირდა, სანამ მიაკვლევდა ამ ფუძემდებელ სხვაობებს და მოახერხებდა მათ სრულ რეალიზაციას. ხელოვნების უდიდეს თავყვანისმცემლებს მიაჩნდათ, რომ ხელოვნ-





ნება მხოლოდ დანართი და სამკაული: ცხოვრებისათვის. ამით ისინი აკნინებდნენ ხელოვნების კეშმარტ მნიშვნელობას და ვერ შეეცნოთ მისი როლი საკაცობრიო კულტურაში. დიდი ხელოვნება არც მხოლოდ ასლია და არც მხოლოდ მიბადვა, არამედ იგი ჩვენი შინაგანი ცხოვრების ნამდვილი გამოვლენაა. სანამ გრძობად აღქმათა ტყვეობაში ვიმყოფებით. მხოლოდ სინამდვილის ზედაპირს ვეხებით. ყოფიერების სიღრმეში რომ შევალწითოთ, სინამდვილეს აქტიურად და შემოქმედებითად უნდა მივუდგეთ. მაგრამ რადგან სინამდვილესთან ჩვენს ყოველდღიურ მიმართებებს სხვადასხვა მიზნები განსაზღვრავს, ჩვენი ქმედებანი სინამდვილის ერთსა და იმავე ასპექტს ვერ მიგვანიშნებს. ამიტომ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სამყაროს ცნებითი და წმინდა ჰერეტიითი სიღრმის შესახებ. პირველს აღმოაჩენს მეცნიერება, ყოფიერების ჰერეტიითი ფენა კი მხოლოდ ხელოვნებისათვის არის მისაწვდომი, მეცნიერება გვეხმარება საგანთა და მოვლენათა საფუძვლებისა და მიზეზების შეცნობაში. საპირისპიროდ ამისა, ხელოვნება გვაზიარებს ფორმათა სინამდვილეს. მეცნიერებაში, მეტადრე კი ბუნებისმეცნიერებაში, მოვლენებს ჩავსდევთ მათს პირველმიზეზებამდე, ზოგად კანონებსა და პრინციპებამდე. ხელოვნებაში კი ვიმსჯვალებით უშუალო მონაცემებით, ეტკებით მათი ნაირსახეობითა და ფერადოვნებით. ხელოვნებაში საქმე გვაქვს მოვლენათა ნაირსახეობასთან და არა ერთსახეობასთან. თუმცა გარკვეული აზრით, ხელოვნებაც შეგვიძლია განვსაზღვროთ როგორც „შემეცნება“, მაგრამ მაშინ იგი სრულიად თავისებური შემეცნება იქნება მოვლენის კეშმარტებისა. ჩვენ აქ თეორიულ-ცნებითად კი არა, არამედ მისი არსის „სიმპათიური ჰერეტიით“ შევიმეცნებთ. კეშმარტების ეს ორი დეფინიცია თუმცა დიდად განსხვავებულია, მაგრამ ისინი არც ლოგიკურად შეუთავსებადია და არც ურთიერთგამომრიცხავი. სინამდვილის ცნებითი

ინტერპრეტაცია მეცნიერების მიერ გამოიციხავს მხატვრული ინტუიციის საპირობას. ხელოვნება გვასწავლის საგნებს „შევხედოთ“ პირდაპირ, კატეგორიული აზროვნების ჩაუბრუნებლად. ხელოვნება გვაწვდის სინამდვილის უფრო მდიდარ, ცოცხალსა და ფერადოვან სურათს, მისი ფორმის კანონების უფრო ღრმა ცოდნას, ვინემ მთლიანად მეცნიერება.

ცხადია, მშვენიერების კატეგორიას ვერ დიციავს ის, ვინც მასში თავისთავადი ღირებულების მომენტს უარყოფს. მშვენიერების კატეგორიას ვერ დიციავს ვერც ის, ვინც ამ მომენტს უბრალოდ „გაბერავს“ და მასთან საშუალების მომენტის უშუალო კავშირს ვერ იბოვის. ამიტომ მიგვაჩნია მართებულად დებულება: მშვენიერებად განიცდება (მშვენიერების პრედიკატი მიეწერება) მოვლენა, რომელიც; წარმოადგენს რა რაიმე მიზნისათვის საშუალებას, თავისთავადი ღირებულების დონემდეა ამაღლებული. საშუალებისა და მიზნის ასეთი მთლიანობა ეძლევა ადამიანს მშვენიერებად.

მშვენიერების ასეთი გაგებისას, ვფიქრობთ ვათვალისწინებულობა ყველა აუცილებელი ნიშანი. 1. მშვენიერება თავის თავში შეიცავს მიზანს; 2. ის განიცდება როგორც საგნის, მოვლენის თვისება; 3. ის არ შეიძლება იყოს ნაკლოვანი; 4. ის ღირებულია მხოლოდ ადამიანისათვის, ე. ი. მასში ჩანს ადამიანის მისწრაფებები და ამდენად უშუალოდა დაკავშირებული ადამიანის მიზანთა განხორციელებასთან.

ამგვარი ბუნება აქვთ ესთეტიკური ღირებულებებს, რომლებიც მართო ერთისათვის კი არ მნიშვნელოვან, არამედ ზოგადობის ჩასიათისანი არიან. საყოველთაოა და ზოგადობა აქ არ ნიშნავს რაიმე მათემატიკური დებულების ზოგადობას, ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ესთეტიკური ღირებულების წვდომა ყველას შეუძლია. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ყველა, ვისაც იგი ესმის, მას დაეთანხმება. ამაში მეტი არაფერი არ იგულისხმება.

ესთეტიკური ღირებულების შინაარსია თავისუფლება, რაც თავის მხრივ შემოქმედების შინაარსს შეადგენს. „შემოქმედების“, „ადამიანისა“ და „თავისუფლების“ კატეგორიები ერთმანეთს კვეთენ სწორედ ესთეტიკური აქტის იმანენტური კრიტერიუმის ანუ „მშვენიერების კანონის“ ღირებულებით კატეგორიაში: რეალობიდან ამორთვა — დისტანცირება, განწმენდა-კათარზისი, ქმედითი არსობრივი ძალების შეკავება, წმინდა პასივობის პოზიცია სჭირდება ადამიანს როგორც ოპტიმალური პირობა მაქსიმალური გონითი ქმედებისათვის. აზროვნებაცა და ყველა გრძნობაც ესთეტიკურ აქტში კონცენტრირებულია ერთიან ჰერეტიკოს არსობრივ ძალად.

ესთეტიკურ აქტში ხდება სამყაროს საფუძველდებარე ღირებულებათა იერარქიის უშუალო გამოსახვა-გამომჟღავნება. მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი იმის დანახვა, თუ არსებობდა რა მნიშვნელობა აქვთ ამ ღირებულებებს. ჰერეტიკის განზომილებაში იჩენს თავს ადამიანის ძირეული მისწრაფება სამყაროს უპირატესი ტენდენცია — აღმოაჩინოს და გახსნას ახალი ღირებულებები.

#### შენიშვნები:

1. Буров А. Эстетическая сущность искусства. — М., Искусство, 1956, გვ. 292.
2. ნ. ჭავჭავაძე. ესთეტიკის საკითხები. თბ., 1958, გვ. 230.
3. Гартман Н. Эстетика. — Иностранная Лит., 1958, გვ. 692.

უფლისციხის თეატრის პრობლემა აკად. შალვა ამირანაშვილმა წამოჭრა. მას აქვთ ამ საკითხის შესწავლა თექმის ნახევარ საუკუნეს მიითვლის, მის სიღრმისეულ კვლევა-ძიებას დიდად შეუწყო ხელი იბერიის ქალაქების კვლევის მნიშვნელოვანწილად დაწინაურებამ (გ. მელიქიშვილი, ა. აფაქიძე, დ. ხახუტაიშვილი). თეატრალური მუზეუმის მიერ, ძველი ქართული სანახაობრივი კულტურის ამსახველ გამოფენასთან დაკავშირებით, უფლისციხის თეატრის საგანგებო შესწავლამ (შ. ამირანაშვილი, ს. ყაუხჩიშვილი, დ. ჭანელიძე, თ. ქარუმიძე, თ. თოდუა) ხელოვნების მუზეუმის მიერ კლდეში ნაკვეთი ქალაქის არქეოლოგიურმა გათხრებმა (შ. ამირანაშვილი, დ. ხახუტაიშვილი, თ. ქარუმიძე) ბევრი რამ ახალი შემატეს ხსენებული პრობლემის შესწავლას; მატერიალური ძეგლების აღმოჩენამ, სახილველის კომპლექსზე არქიტექტურულმა დაკვირვებამ და გეგმაზომიერმა თეატრმცოდნეობითმა ანალიზმა ახალი შუქი და სინათლე შეიტანეს ამ პრობლემის გადაწყვეტაში და იმდენადაც კი, რომ უფლისციხის გამოჩენილმა მკვლევარმა ამ საკითხისადმი ახალი მიდგომა და თვალსაზრისი გამოამჟღავნა (დ. ხახუტაიშვილი).

ყოველივე ეს ხელს გვიმართავს, რათა უფლისციხის თეატრის კვლევა-ძიებას დაეუბრუნდეთ, მოპოვებულიც გავიხსენოთ და, არქეოლოგიური გათხრების შედეგების გათვალისწინებით, ვცადოთ იმისი წარმოდგენა, თუ რაოდენ ჭეშმარიტებას მიახლოვებულია ანტიკური ხანის უფლისციხეში თეატრის არსებობის პრობლემა.

აკად. შ. ამირანაშვილმა ყურადღება მიაქცია უფლისციხის კლდეში ნაკვეთ ერთ-ერთ კომპლექსს, რომელსაც ქალაქის გეგმაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს. იგი ყველაზე მაღალ კლდეშია გამოკვეთილი და ზემო სართულს წარ-

# უფლისციხე

(თეატრმცოდნეობითი ძიებანი)

## ღიმიბრი ჯანელიძე

მოადგენს. ეს კომპლექსი სამი დარბაზისგან შედგება. მთავარი მნიშვნელობა ცენტრალურ დარბაზს ჰქონია, რასაც მხატვრული გაფორმება ადასტურებს. ეს დარბაზი გეგმით სწორკუთხოვანი ფორმისაა, გადახურულია ცილინდრული კესონისებური თაღით. გარედან გაფორმებულია ფრონტონის სახით. ფრონტონი კარგადაა გაფორმებული და მონუმენტალურ შთაბეჭდილებას ჰქმნის...

შენობის დასავლეთ კედელში გაჭრილია კარი და სარკმელი, რომლებიც წინა დარბაზს უკავშირებენ უკანა ოთახს. უკანა ოთახს გაცილებით ნაკლები სიმაღლე აქვს. ვიდრე ცენტრალურ დარბაზს. როგორც უკანა ოთახს აგრეთვე გვერდით ოთახებს მხატვრული გაფორმება არ გააჩნიათ. რაც ცენტრალური დარბაზისათვის მათი დამხმარე მნიშვნელობის მომასწავებელია. შ. ამირანაშვილმა სცადა ცენტრალური დარბაზის დეკორის განხილვის საფუძველზე დაეთარილებინა აღნიშნული ძეგლი. დარბაზი გადახურულია ცილინდრულ თაღით. რომელსაც შერჩევილი აქვს კე-

სონური დეკორაციული გაფორმება. კესონის ფორმა წარმოადგენს რვაკუთხედს. კესონები განაწილებულია თაღის ზედაპირზე ვერტიკალური წყობის პრინციპით. რვაკუთხედს შორის მოთავსებულია მცირე ზომის ოთხკუთხედები.

კესონი გავრცელებული იყო საბერძნეთსა და რომის ხუროთმოძღვრებაში. სწორედ რომის არქიტექტურისათვისაა დამახასიათებელი კესონები გუმბათიანი და ცილინდრული თაღების გასაფორმებლად. უფლისციხის მთავარი დარბაზის კესონები მოგვაგონებენ II-III საუკუნის რომის არქიტექტურის ძეგლებს. განსაკუთრებით მსგავსებას ვპოულობთ კარაკალის თერმეზთან. მაქსენციის და კონსტანტინეს ბაზილიკის თაღების გაფორმებასთან.

ფრონტონის და თაღის შეფარდება შ. ამირანაშვილმა ქართული არქიტექტურის დამახასიათებელ ნიშნად მიიჩნია. ამრიგად, მთავარი დარბაზის არქიტექტურული გაფორმება და დეკორი შეიცავს ისეთ ელემენტებს, რომლებიც შემოსულია ჩვენში რომის არქიტექტურიდან. ამავე დროს შენობის ფა-

სადის გაფორმებაში ეპოულობთ ადგილობრივი არქიტექტურის მხატვრულ ტრადიციას. რომელსაც შეუნარჩუნებია საკუთარი მხატვრული სახე.

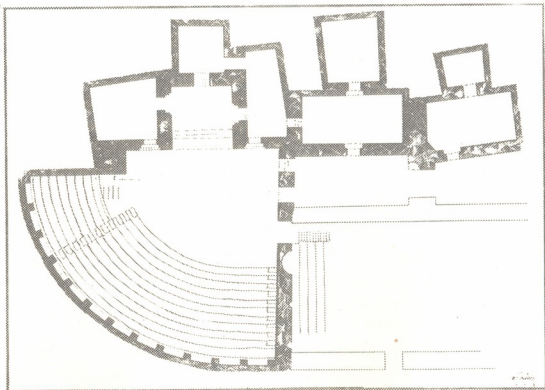
შალვა ამირანაშვილი დასახელებული კომპლექსის შესწავლამ იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ იგი თეატრალური დანიშნულების შენობად მიიჩნია. „მთავარი დარბაზი სცენას წარმოადგენს, სადაც წარმოდგენა იმართებოდა. თანახმად ანტიკური სათეატრო არქიტექტურის წესისა, სასცენო დარბაზის ორივე მხარეზე და უკან მოთავსებული იყო დამატებითი ოთახები, რომლებსაც დამხმარე მნიშვნელობა ჰქონდათ. უფლისციხის სათეატრო შენობა რომაული თეატრის პრინციპს იცავს“. აქაც მყურებელთა ადგილები ამოკვეთილია მთის დაქანებულ კალთებზე. მართალია, ახლა კლდეში ამოკვეთილი ადგილების ერთი წყებაა. მაგრამ დახარჩენი მწყრივები შესაძლებელია კლდის ჩაქცეულ ნაწილს გადაპყლოდა. რომაულ მცირე თეატრში დასაჯდომი ადგილის ერთი და ორი წყებაც ჩვეულებრივი იყო. შ. ამირანაშვილი ასკვნის: „შენობათა პირველი კომპლექსი სათეატრო შენო-

ბას წარმოადგენს. იგი რომაულ ეპოქას ეკუთვნის, დეგოსის ანალიზის შედეგად ალუბას გვაძლევს დავათარილოთ იგი II-III სს. (შ. ამირანაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1944. გვ. 121-123. ხაზი ჩემია — დ. ჯ.).

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ დამავალა 1946-1948 წლებში საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში მომეწყობა დევილი ქართული სანახაობრივი კულტურის და თეატრის გამოფენა. კონსულტანტებად მოწვეული იქნენ: პროფ. შ. ამირანაშვილი და პროფ. ს. ყაუხჩიშვილი. უფლისციხის თეატრის შესწავლაში მონაწილეობდნენ ხელოვნების მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომლები, არქიტექტორები: თ. ქარუმიძე, კ. მელითაური, თ. თოდუა და აგრეთვე არქიტექტორი ნ. ჩუბინიშვილი.

არქიტექტორებმა თ. ქარუმიძემ და კ. მელითაურმა მოცემული დავალების საფუძველზე 1947 წელს 18 ივლისიდან 4 აგვისტომდე უფლისციხეში შეასრულეს შემდეგი სამუშაოები: 1). უფლისციხის თეატრის აზომვა 8 ნახაზით (გეგ-

უფლისციხის ელინისტური ხანის თეატრისა და სასაპარკოსო გეგმა





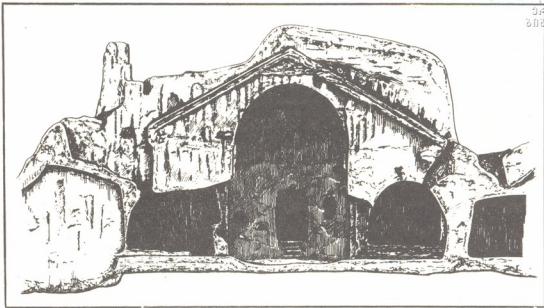
მა, ორი განაკვეთი. ფასადი და დეტალები); 2). სცენური მოედნის აზომვა სამი ნახაზით (გეგმა, და ორი განაკვეთი). აღწერეს სანახაობრივი კომპლექსი. 3). აზომვს და ჩახატეს უფლისციხის სხვა კომპლექსების დეკორატიული დეტალები. რაც საჭირო იყო თეატრის რესტავრაციის სურათის წარმოსადგენად. ამასთანავე ჩატარეს ძეგლის დაწვრილებითი ფოტოგრაფირება (30-მდე ფოტო (ყოველივე ეს დაკულია თეატრის, მუსიკის და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში).

რესტავრაციაზე ძირითადად მუშაობდა არქიტექტორი თინა ქარუმიძე. მას ეხმარებოდნენ დადგენილი რესტავრაციის ნახაზსა და თაბაშირის მოედლის წარმოსახვაში არქიტექტორები თ. თოდუა და ნ. ჩუბინაშვილი. თავიანთ მუშაობაში არქიტექტორები სარგებლობდნენ კონსულტანტების შ. ამირანაშვილის, ს. ყაუხჩიშვილის და გამოფენის ხელმძღვანელის დ. ჭანელიძის რჩევებით.

არქიტექტორმა თინა ქარუმიძემ უფლისციხის თეატრის არქიტექტურული შესწავლის შედეგად წარმოადგინა მოხსენებითი ბარათი: „უფლისციხის კომპლექსის სანახაობრივი დანიშნულების დამტკიცებისათვის ადგილზე შესწავლის შემდეგ დაემატა შემდეგი დასაბუთება (პროფ. შ. ამირანაშვილის მიერ წამოყენებულ აქამდე ცნობილ მონაცემთა გარდა):

ა) კომპლექსის ძირითადი დარბაზის წინ — მათ მთელ სიგანეზედ არის ამაღლებული ბაქანი, რომელიც ალბათ მსახიობთა სათამაშო ადგილს — პროსცენიუმს წარმოადგენდა. ბ) პროსცენიუმის წინ მოთავსებული ბაქანი (წრის მეთოხედი ფორმისა) ორკესტრა უნდა ყოფილიყო. გ) დღეისათვის დაკულ (დაზიანებული სახით) ორ საფეხურს — რომლებიც ორკესტრის ნაპირს მისდევენ წრიული სახით, — სამხრეთიდან ჰქონდათ მთლიანი თეატრონისათვის საჭირო კონცენტრიული საჯდომების რაოდენობა. ამას მოწმობს: 1) უდავო ფაქტი ამ ადგილში კლდის მასივის

ჩამტრევისა (ვერტიკალური პროფილის მიხედვით); 2) ქვევით მდებარე ჩანგრეული მასივის ლოდები; 3) თეატრონის (მასივის) თავდაპირველ მონახულობას აღადგენს კარებების არსებობა. დ) შეინიშნება თეატრის აღმოსავლეთ კლდეში ერთმანეთთან ახლოს ამოყვანილი სამი კარის არსებობაცხადია. რომ ქუჩიდან შემოსასვლელი ერთმანეთისაგან 30 სმ დაშორებულ კარს სხვადასხვა ფუნქციონალური დანიშნულება უნდა ჰქონოდა: პირველი განკუთვნილი იქნებოდა სასცენო ნაწილთან დაკავშირებულ პირთათვის. შუა კარი კი მაყურებელთა შემოსასვლელად. მესამე სამხრეთის კარით მაყურებელი ორკესტრიდან სტადიონზე ჩადიოდა. მისი იატაკის დონე კი 2 მ 50 სმ-ით დაბალია ორკესტრის იატაკთან შედარებით. ე) კომპლექსის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში (სკენეს კედელთან) მოთავსებულია ახლა ძლიერ დაზიანებული მცირე გამოკვამული. რომელიც სცენიდან გასასვლელი უნდა ყოფილიყო; მის ზემოთ მოთავსებული იქნებოდა განსაკუთრებული დანიშნულების ლოჯა. ე) პროსცენიუმის დასავლეთ მხარეს აღმართული კედელი 2,2 მ. სიმაღლეზე კიბურად არის ჩაკვეთილი (დაქანებული სიბრტყით), რაც საფიქრებელია ამფითეატრის ფორმასთან იყო დაკავშირებული. ზ) პროსცენიუმის ნაპირას ამოკრილი 30 სმ. დიამეტრის ბუდეები, ამ პროსცენიუმის იატაკის ბოქებად ან ფარდის ჩასაშვებად. კონსტრუქციის ჩასადგმელად იყო გამოყენებული. თ) უფლისციხის დანარჩენ ცენტრალურ ღია დარბაზის ტიპის კონსტრუქციებთან შედარებით თეატრის კომპლექსი პრინციპულად არ განსხვავდება. მაგრამ აქ დეკორირებულია კესონებით ცენტრალური ღია დარბაზის კერი, მაშინ როდესაც ამ ტიპის სხვა კომპლექსებში მეორე ღია დარბაზის უკან მოთავსებული დარბაზის ქვერია დეკორირებული. ე. ი. აქ ოსტატის ზრუნვით საზეიმოდ მორთულია ღია დარბაზი. მაშასადამე ეს უნდა ყოფილიყო ხანგრძლივი ხილვის ობიექტი. ი) ერთ-

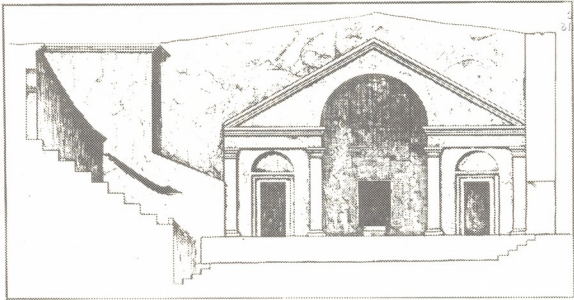


უფლისციხის თეატრის ფასადი დღემდე მოღწეული სახით

ერთ მთავარ მონაცემს კომპლექსის სანახაობრივი დანიშნულების მიკუთვნებისათვის წარმოადგენს სტადიონის არსებობა. ის მდებარეობს ორქესტრის და თეატრის აღმოსავლეთ მხარეს. გეგმით გრძელი ოთხკუთხედიანია. რომლის დასავლეთ და ჩრდილოეთ კედელთან ამოკვეთილია დასაჯდომი რამდენიმე საფეხური. როგორც ითქვა, სტადიონის იატაკის დონე ბევრად დაბალია ორქესტრის და თეატრის მისასვლელი ქუჩის დონესთან შედარებით. მისი ჩრდილოეთი კედელი დღეისათვის ქუჩის ზედაპირს ოდნავ სცილდება. კედელში თანაბარ მანძილზე ამოკვეთილია 30 სმ. დიამეტრის ბუდეები, სადაც, ალბათ, ხის ბოძები იყო ჩადგმული. ზისავე კედლის ან ჩარდახისათვის. სამხრეთ კედელში ამოკვეთილი კარი, რომელიც სტადიონის იატაკის დონეზეა მოთავსებული, სტადიონის თეატრთან უშუალოდ დაკავშირებულია თეატრის აღმოსავლეთ კედელში გაჭრილი კიბით. სტადიონის აღმოსავლეთი კედელი დღეისათვის სრულებით არ არის დარჩენილი. კ) კომპლექსის ცენტრალური კესონებით მორთული დარბაზის სახურავზე ამოკვეთილია განიერი საფეხურების მარშები ბაქნებით, რომელთაც ჩაყავართ დასავლეთ მხარეს მოთავსებულ უზარმაზარ, დღეისათვის

ნანგრევებად ქცეულ დარბაზში. საყურადღებოა, რომ ამ დარბაზიდან არის ჩასასვლელი თეატრის სოფიტში — ლოჯაში. საფიქრებელია, რომ წარჩინებულნი აქედან ჩადიოდნენ თეატრში, მით უმეტეს, რომ ეს დარბაზი ახლა ეგრეთწოდებული „თამარის დარბაზთან“ ერთად ალბათ სისახლის კომპლექსში შედიოდა, რომ იმ დარბაზში დატულია ორი რიგი განიერი დასაჯდომები. დასაბუთება („ი“ და „კ“) დამამტკიცებელია იმისა, რომ უფლისციხეში ყოფილა სანახაობრივი დანიშნულების მთელი კომპლექსი. ლ) თეატრალური კომპლექსი მოთავსებულია ქალაქის განაპირას, რაც საერთოდ ასე იყო მიღებული, როგორც ელინისტურ, ისე რომაულ და ბერძნულ ქალაქებში“ (დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, თბ., 1965, გვ. 123-125).

ამაზე დამატებით უნდა შევნიშნოთ, რომ გაკვირვებას არ უნდა იწვევდეს უფლისციხის თეატრის ზუროთმოძღვრული აღნაგობა, რაც ჩვეულებრივისაგან განსხვავდება. ძველად არსებობდა არაჩვეულებრივი ზუროთმოძღვრული აღნაგობის თეატრები (არა ნახევარსფერული), ამის მაგალითია არქეოლოგიური გათხრებით საბერძნეთის ფორიკში აღმოჩენილი ნაგებობა: ასე-



უფლისციხის თეატრის ფაადის რეკონსტრუქცია

თი ფორმის არსებობა მკვლევართა აზრით, თეატრის ადგილმდებარეობის თავისებურებით ან მისი დაარსების ადრინდლობით უნდა აიხსნას (BDU, 1961, № 3, გვ. 193).

უფლისციხეში ანტიკურ ხანაში თეატრის არსებობის დამადასტურებელია შუა საუკუნეთა ქართულ დამწერლობით ძეგლებში შემონახული უძველესი თეატრალური ტერმინოლოგია. ეკვი არ არის, რომ ეს ძველი ქართული ტერმინები უფრო ძველია და ადრინდელი ხანისა, ვიდრე ის ტექსტები, რომლებშიაც ისინი გვხვდებიან. აი ეს ტერმინებიც:

სახილველი — თეატრი.

განსაცხრომელი — ორქესტრა.

სამღერელი — სკენე, სცენა.

ურაკპარაკი — ლოჟა.

მოსაწევართმეტყუბე, გლოვის მგოსანი — ტრაგიკოსი.

წინაგანწმენდა, წინაგანსწავლა — კათარსისი.

მანქანებით მოყვანილი ღმერთი — დეუს ექს მახინა.

სიმღერა — კომოსი, კომედია.

სიმღერათმწერალი, მოშაპირე — კომედიოგრაფი.

გალობის მწერალი — პოეტი, დითირამბების მთხზველი.

მახიობელი — დითირამბების შემსრულებელი მგალობელი.

სახიობა — სანახაობა, პოეტური სიტყვის, მუსიკის და ცეკვის სინთეზი.

როკვა — ცეკვა.

მსახიობელი — სახიობის შემსრულებელი მხატვრული მეტყველებით, მუსიკალური საკრავის აკომპანემენტით, როკვით.

მრგუალი

მძნობარი	} მგალობელ-მომღერალ-მოცეკვავეთა გუნდი.
ძნობა	
ფერხული	
ფერხისა	

მრგუალის მომვლელი	} მომღერალ-მოცეკვავეთა გუნდის წევრი
მრგუალის მწყობელი	
მეფერხისე	

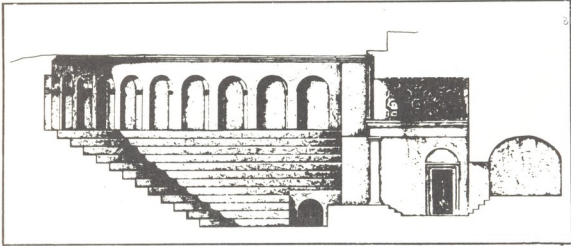
მომღერლობა — დრამატული მსახიობის ხელოვნება.

მემღერე	} — მსახიობი.
მესახიე	

მწყობარი მემღერთა — მსახიობთა დასი.

მროკვალი — მოცეკვავე.

საბურავი	} — ნიღაბი.
ანუ პირის ფარდა	
რიდე	
ტყავი	



უფლისციხის თეატრის გახსენით შეკურებულთა ადგილებით

ტყაოსანი — ნიღოსანი, ტყავით მოსილი.

იცვალა ხატი — გარდაისახა.

შთაიკუა ხატი (ვიხი?) — ვინ განასახიერა.

სახიონი — მსგავსად „მაყრონისა“, „ჭვარიონისა“ სახიობის შემსრულებელთა (მსახურთა) კრებული, დასი.

(იხ. ივ. ჭავჭავიძე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, 1938, გვ. 41-56; დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948, გვ. 153-155, 220-224; მისივე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, 1965, გვ. 273-281; მისივე, თეატრი: ქსე, სექტორში, 1981, № 3, გვ. 75-79; ტრ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, 1949, გვ. 48-57; ი. მეგრელიძე, მცირე თეატრალური ლექსიკონი, 1980).

ქართულ ენას უძველესი დროიდან გააჩნდა „თეატრის“ აღმნიშვნელი საკუთარი, თავისთავადი ტერმინი „სახილველი“, მაგრამ იხმარებული იყო ბერძნულ-ლათინური „თეატრონი“, „თეატრუმ“ ქართულად „თეატროს“-ს სახით, იგი „სახილველის“ გვერდი-გვერდ იხმარებოდა. შუა საუკუნეთა ქართულ დამწერლობაში იკითხებოდა:

— „ნუცა თეატრო... ნუცა სახიობა რაიმე სახილველთა“; — „მისდევენ მეთეატრონობას“. — „რომელმან თეატრი აღაშენა ქალაქსა შინა“. — „მის-

წრაფეს ყოველთა მკვიდრთა თეატრონად“. — რომელინი სამოქალაქოთა შჯულთა ასწავლიან... რა თეატრონად აღიყვანებოდინან“. — „თეატრონის მოყვარული“. — „ხილვასა თეატრონსა მომღერალთა და განმცხრომელთა“, — „მზულობითად, ხუმრობად სახელდებულთა მათ სახილველთა მათთა“. — „სოფლიოთა სახილველთა“. — „ეითარცა ცხად ჰყოფს თეატრომ იგი მრჩობლთა სოფლისაჲ“. „სიკეთე ეგვიპტისა ღირსი მარიაჲ“. — „ხილვად თეატრონისა შექმნა სახელი იგი სამეფო“ (დ. ჭანელიძე, დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“, ყუბრ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 12, გვ. 128).

საკითხავია არის თუ არა ძველ ქართულ ძეგლებში მოხსენებული უფლისციხის თეატრი? მივმართოთ მებათე საუკუნის ქართულ ძეგლს, რაც მკვლევართა შეხედულებით V-VI საუკუნის მარტილოპის ძეგლიდან უნდა მომდინარეობდეს. ეს ძეგლია „წამება აბიბოს ნეკრესელისა“. სადაც ნაამბობია, თუ აბიბოს ნეკრესელმა როგორ დაშრიტა ცეცხლთაყვანისმცემელთა საეკრპოზე საგზებელი, რისთვისაც იგი „გუემეს... და საპყრობილესი შეაყენეს და შემდეგ შიდა ქართლის (ზენა-სოფლის) მარზაპანის (მხარის გამგებელის) წინაშე წარსადგენად „წარიყუანეს“, მარზაპანთან სოფელ რეხში აბიბოსის წარდგინების შემდეგ „შეკრა სიძრავლე ეპის-



კობოსთა და მღვდელთა და ერის მთა-  
ქართა და თეატრონი დიდი იქმნა წი-  
აშე მარზაპანისა“ (ასურელ მოღვაწეთა  
ცხოვრება, ილია აბულაძის გამოც.,  
1928, გვ. 44; ხაზი ჩემია დ. კ.). თეატ-  
რონში მარზაპანმა საჯაროდ დაკითხა  
აბბოსი, რის შემდეგ იგი წამებით  
მოკლეს: „შემდგომად მრავლისა გუე-  
მისა და საკრველთა სატანჯველთაჲსა  
ქეთა განტვინეს იგი ნეტარი აბბოსს  
და მოკლეს და განათოიეს გარეშე ქა-  
ლაქისა (იქვე, გვ. 193, გვ. 45).

როგორც ტექსტის ანალოზით ვაირ-  
კვა „თეატრონი დიდი იქმნა“, არა სო-  
ფელ რებში, არამედ ქალაქში, და ეს  
ციხე-ქალაქია უფლისციხე, სადაც  
სწორედ არსებობდა თეატრის ნაგებო-  
ბა. (დ. ჭანელიძე, თეატრი და სახიობა  
სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში,  
ეტრნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960,  
№ 4; მისივე ქართული თეატრის ის-  
ტორია, 1965, გვ. 125-128; მისივე სა-  
ხიობა, წ. II, 1972, გვ. 235-237). ამის-  
და შიგედვით, ჩვენ ხელთა გვაქვს  
VI-VII საუკუნიდან მომდინარე ქართუ-  
ლი მწერლობის ძეგლის მოწმობა უფ-  
ლისციხეში სახილველის (თეატრონის)  
არსებობისა და ამ ნაგებობის გამწვევე-

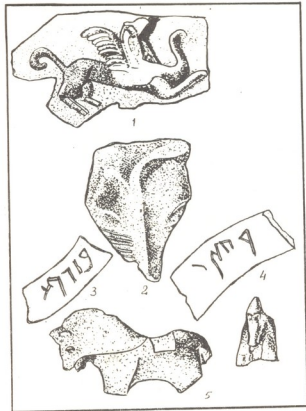
ბულ სარწმუნეობრივ ბრძოლებში  
გამოყენების შესახებ („თეატრონი დი-  
დი იქმნა“). ამას კი განსაკუთრებული  
მნიშვნელობა ეძლევა ძველი ქართული  
სანახაობრივი კულტურის ისტორიისა-  
თვის საერთოდ და კერძოდ უფლისცი-  
ხის თეატრის არა მარტო ანტიკური,  
არამედ ადრინდელ ფეოდალურ ხანაში  
არსებობის უცილობელი მტკიცებისა-  
თვის.

მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კო-  
რესპონდენტმა დავით ზახუტიშვილმა  
უფლისციხის გათხრებით ისაჩვენა თა-  
ვი (იხ. ორ ტომად მისი „უფლისციხე“  
და ახლანან გამოქვეყნებული „უფლის-  
ციხე—ქალაქი კლდეში“). არქეოლოგმა  
არა მარტო უფლისციხე გათხარა, არა-  
მედ ციხე — ქალაქის შემოგარენიც, აღ-  
მოაჩინა კლდეში ნაკვეთი ციხექალაქის  
მასაზრდოებელი დასაყრდენი მონათმ-  
ფლობელური დაბები „ბამბები“ და  
„ყათლანიხევი“. თვით უფლისციხესა და  
დაბებში აღმოჩენილი არქეოლოგიური  
მასალა უაღრესად მნიშვნელოვანი და  
არსებითია საერთოდ, უფლისციხისა და  
კერძოდ, ამ კლდეში ნაკვეთი ქალაქის  
თეატრის შესასწავლად.

ბამბებში თიხის დოქის ნატეხზე ფა-

უფლისციხის თეატრი (მოკლსტოქოქია არქიტექტორობისა დია-  
ქარაზმობისა და თეიმუოზ თოდუასი)





ფასკუნჯი (1), სპილოს თავის გამოსახულებას ფრაგმენტ (2), ანაქელის წარწერები (3, 4) დარბაზული ცხები

...საქართველოში აღმოჩნდა ქართული მითოლოგიური ფასკუნჯი ქანდოქრულია. ზესკელ-ჭვესკენლის სამყაროთა მკაცვშირებელი ფრთოსანთა სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის განმარტებით: „ფასკუნჯი ტანით მსგავსია ლომისა. თავი, ნისკარტი, ფრთა და ფერხი მსგავსი არწივისა“. ამ ქართველურ მითოლოგიური ფრთოსანის პარალელია ძველბერძნული მითოლოგიური გრფიონები, ზევისის ძაღლებად. ოქროს მკველებად რომ არიან მიჩნეულნი. ბერძენი ისტორიკოსი პეროდოტე (დაახ. 485-424) თავის ისტორიაში იხსენიებს ოქროს მკველ გრიფონებს (4, 13).

როგორც არქეოლოგი დ. ხახუტაიშვილი გვამცნობს, კლდეში ნაკვეთ ციხე-ქალაქში ოქრომკვედლობის „სამეფო სახელოსნო“ აღმოჩნდა, რომლის ხელოსნები ოქროს განძის დასაცავად საგანგებო ღონისძიებებს მიმართავდნენ („უფლისციხე—ქალაქი კლდეში“. თბ., 1989, გვ. 28). თუ ამ ვარაუდს დავემყარებთ, შესაძლებელია უფლისციხის შემოგარენში ფასკუნჯის აღმოჩენას მაგიური მნი-

შენელობა მიეწეროს „სამეფო სახელოსნოს“ ოქროს განძის დასაცავად.

უფლისციხის თეატრთან ამ ფასკუნჯის სიმბოლურ-რიტუალურ კავშირუროთიერთობის გამოსავლენად ქართულ ზღაპრულ ეპოსს მივმართავ, სახელდობრ ზღაპარს „ფასკუნჯს“ მოვიშველიებ. ეს ზღაპარი თედო რაზიკაშვილმა ფშავში ჩაიწერა. დაცულია ხელნაწერთა ინსტიტუტის H ფონდის № 1963; ზღაპარი გამოქვეყნებულია პროფ. მიხეილ ჩიქოვანის მიერ. ქართული ზღაპრების სამტომეულში (ტ. 1, 1938, № 63). გამომცემლობამ „ზარია ვოსტოკა“, მწერალ ნინო დოლიძის თარგმნით, გამოაქვეყნა კრებულში „გრუზინსკიე სკაზკი“. ფასკუნჯის ეს ზღაპარი თარგმნილია და გამოქვეყნებულია ჩეხურ ენაზე ქართველოლოგ პროფესორ იპრომიერ იელიჩკას (1901-1965) მიერ.



ნილობანი. მსახიობელი-მექნარე

ამ ფასკუნჯ-ზღაპრის შინაარსია დევების გამწყვეტი, გველუშაპებთან მებრძოლი გმირის თავგადასახადი. ეს გმირი დევის ხელყოფისაგან „სიცოცხლის ხეს“ იცავს. დევებისაგან მიტაცებულ სასმელ წყალს უბრუნებს ქალაქს. გველუშაპისაგან შესაქმელად განწირულ

ფასკუნჯის ბარტყებს დაიხსნის. ქვესკნელში მოხვედრილ დევ-გველეშაპებთან მებრძოლ გმირს დედამიწაზე ფასკუნჯი დაბრუნებს (ფასკუნჯი ამ შემთხვევაში მანქანებით მოყვანილი ღვთაებრივი არსებაა — „დეუს ექს მახინა“). დედამიწაზე დაბრუნებული გმირი მელორედ გარდაისახება. მშვილდოსნობის ასპარეზობაში მონაწილეობს და გაიმარჯვებს, გაუსწორდება მზაკურლად მოლალატე ძმას და გამეფდება.

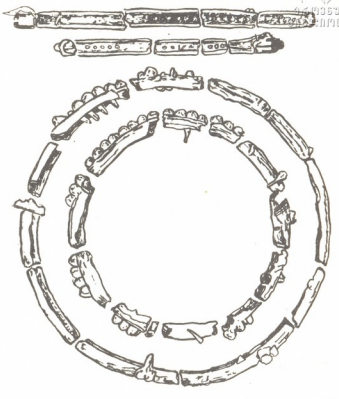
ზღაპარ „ფასკუნჯის“ „ხატცვლის“ „სხვის ხატად შთაცმის“ მოტივი უფლისციხის თეატრის პრობლემასთან დაკავშირებას გვიკარნახებს. თანაც უნდა მოვიხმოთ ლინგვისტური მონაცემები ანთროპონიმის და ტოპონიმის სახით. ქართველური მითოლოგიური ტრადიციით, გმირის თვალუწვდენელ კლდიდან ქვევით უვნებლად დაშვებისათვის ჭირისუფალთა შეძახილის ასეთი ფორმულა არსებობს:

ნუგეშ, ნუ გეშინია.

ქვეშ ბუმბული გიგია.

ქვეშგებული შეიძლება ტყავებიც და ქეჩებიც იყოს — ის რაც რბილია; ფასკუნჯ-ზღაპარში ნაცვლად „ბუმბულისა“ მითოლოგიურ ფორმულაში ჩასმულია „ბამბები“. ზღაპრის გმირი, თეთრ ცხვარზე მჯდომი ქვესკნელში რომ ეშვება, თან ამ სიტყვებს აყოლებს: „დედაბერის სახლ-სახურავი რბილია, დედაბერის სახლ-სახურავი ბამბებია“. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ სახელდება დაბისა, სადაც აღმოჩნდა თიხის დოქზე გამოხატული ფასკუნჯი, არის „ბამბები“. მითოლოგების ტოპონიმიკაში შეღწევა-გაჭყავების საგულისხმო შემთხვევაა. ზღაპარ „ფასკუნჯის“ გმირი დევებისაგან რომ იცავს „სიცოცხლის ზეს“, ამის გამოძახილად ჩანს უფლისციხის ოქომქედლობის „სამეფო სახელოსნოს“ განმეულიდან გულის ფორმის დასაკერებელი „სიცოცხლის ხის“ გამოსახლება (დ. ხახუტაიშვილის დასახ. შრ., გვ. 26-27).

ზღაპარ „ფასკუნჯის“ გმირი რომ დევს მოკლავს და ქალაქს სასმელ წყალს დაუბრუნებს, — ასეთი სიუჟეტისადმი უფლისციხეთა მიზიდულობას ამხელს



სასკენო მანქანის, ღმერთების ჩამოყვანებულ კლდეზე

კლდეში გვირავის ამოკვევა, რათა მდინარემდე სასმელი წყლისთვის უშიშარი მისასვლელი ჰქონოდათ.

ზღაპარ „ფასკუნჯის“ გმირის, ფასკუნჯის დახმარებით, სამშობლოში დაბრუნებას და გამეფებას ეხმიანება უფლისციხის პილიასტრებიანი სათავისი ჩრდილო კედელზე ამოკვეთილი მარჯვენა ხელის გამოსახულება. სიმბოლო ხელისუფლებისა, თვით კლდეში ნაკვეთი ქალაქის უფლისციხედ დასახელება მითოლოგიურ გააზრებას გვიკარნახებს. ზღაპარში ფასკუნჯი, არა მარტო სკნელთა (ქვეყნიერებათა) მკაცვრებელი მითოლოგიური არსებაა, არამედ მკურნალიც არის. ქრილობას ფრთა მოსმით ამრთელებს; ამ მოტივს უფლისციხის ნაგებობიდან მხარს უბამს აფთიაქის სათავსო, რომელიც არქეოლოგ დ. ხახუტაიშვილს წიგნსაკავად უეარაუდებია (გვ. 42, 104-105).

ზღაპარ-ფასკუნჯით გმირი თეთრ ცხვარზე მჯდომი, რომ სკნელთა შორის მოგზაურობს, ამას ეპარალელუბა თქმულება არგონავტებზე. — მითოლოგიური



ფსიქოსი. დედამ ნეველემ რომ ოქროს ვერძზე შესვა და კოლხეთში გამოაგზავნა აიეტ მეფესთან. ზღაპრის თეთრ ცხვარს და მითოლოგიურ ოქროს ვერძს მხარს უბამს უფლისციხის გათხრებით მოპოვებული უკრამიკიდან ვერძის ფორმის კურჭელი (გვ. 70).

განსაკუთრებით საინტერესო და საგულისხმოა ზღაპრის გმირის „ხატცვლა“ — მეფის ძის მელორედ გარდასახვა. ე. ი. „შთაიკუა ხატი მელორისა“. ზღაპრის ეს მოტივი ძაფს აბამს სახილველისეულთან და უფრო მეტად უკავშირდება თვით უფლისციხის თეატრების სამღერგლე (სცენაზე) წარმოსადგენი რეპერტუარის საეარაუდებელ საკოთხს. ესეც საეარაუდებელია, რომ უფლისციხის თეატრის სამღერგლე (სცენაზე) წარმოსადგენდნენ დეკეების გამწყვეტ გველუშაების მომსპობი გმირის ქმედობას. ეს გმირი შესაძლებელია მსახიობის მიერ გაორმაგებული ხატცვლით ყოფილიყო წარმოსადგენილი, როგორც უფლისწული და როგორც მელორემწყემსი. აკი ლუციანეს ცნობით პონტოს სამეფოს ქართული ტომებით დასახლებულ ქალაქთა თეატრებში წარმოსადგენდნენ სიუჟეტებს, რომელშიც მოქმედნი პირნი მწყემსებად იხილვებოდნენ (დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, 1965, გვ. 100).

აკად. დ. მელიქიშვილი იმ აზრისაა, რომ უფლისციხის ქალაქს დიდებულთა წრე კარგად იცნობდა დიდად განვითარებულ ელინისტურ კულტურას. ისევე როგორც სომხეთში. აღბათ ქართლშიც წარმოსადგენდნენ ელინისტურ და შესაძლებელია ადგილობრივი ავტორების პიესებს. (გ. მელიქიშვილი; საქართველოს ძველი ისტორიის საკითხები, თბ., 1959, გვ. 47);

სომხეთში, სომხური თეატრის ისტორიკოსთა ცნობით, მეფის შვილი არტავაზდი (ძვ. წ. პირველ საუკუნეში), გამოდიოდა როგორც დრამატურგი სომხური ტრაგედიისა. არტავაზდმა თავისეული ინტერპრეტაციით განახორციელა ევრიპიდეს ტრაგედია „ბაქხანელი ქალები“ (ტ. გოიანი, ს. სარქისიანი, სომ.

ხური თეატრი, დიდი საბჭოთა ენციკლოპედია, მე-2 გამოც. ტ. 3, 1950, გვ. 100).

ყოველივე ამისდა მიხედვით უფლისციხის თეატრის სცენაზე წარმოსადგენდნენ ქართული მესაწევარმეტყველებს (ტრაგიკოს ფილოსოფოსის) ნაწარმოებს, რომელთა შინაარსი აღებული უნდა ყოფილიყო ქართული მითოლოგიიდან. ამ ვარაუდს დამაჭერებლობას სძენს შემდეგი:

უფლისციხის გათხრებით ბამბებში, ე. წ. გრავიორის სამარხში აღმოჩნდა ქართული ხალხური ზეპირმეტყველებით შთაგონებული მელიისა და ქათმის იგავ-არაკის სიუჟეტური გამოსახულება, რაც იმას ადასტურებს, რომ უფლისციხის მხატვრული შემოქმედება ხალხურ საფუძველზე იყო აგებული.

უფლისციხის არქეოლოგიური გათხრებით ჭიხვის, ხარის, ტახის, სპილოს, დარახტული ცხენის, ცხვრის გამოსახულებანიც აღმოჩნდა, რაც ქართველური ფუძესახილველისეულის მითოლოგიური რიტუალური დომინანტურ სიმბოლოთა სისტემის მრავალსაუკუნოვან არსებობაზე მეტყველებს. აქედან ბულა ხარი, ხართან ასპარეზობის კულტი, ტორეადორობის კულტურით, უკავშირდება უფლისციხის სანახაობრივი კომპლექსის სასპარეზოს. გაღვთაებრივებულ ტახის კულტის მაუწყებელი გამოსახულება კავშირშია ზღაპარ „ფასკუნჯის“ გმირთან მელორის ხატცვლით, დარახტული ცხენის ქანდაკების აღმოჩენა ცხენოსანთა ასპარეზობის დიდ კულტურაზე მეტყველებს, რაც დამოწმებულია სახელოვან მოასპარეზეთა ვინაობით (რადამისტო) და რომში ფარსმან მეფის, მისი ვაჟიშვილის და ამაღის ასპარეზობით. ასევე ნიშანდობლივია სპილოს გამოსახულების აღმოჩენა რიტონის (ყანწის) ფრაგმენტზე, რამდენადაც ეს ეტილოკავება რომის იმპერატორის მიერ ქართლის მეფისათვის საჩუქრად გაწვრთნილი სპილოს გამოგზავნას.

გაღვთაებრივებულ ნადირთა და ცხოველთა კულტის ნაშთები იმაზე მეტყველებენ, რომ უფლისციხის კულტურა, მათ შორის თეატრალურ-სანახაობრივი

კომპლექსი თავისთავად თვითმყოფად წარმომავლობით გამოირჩევა. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა, რომ თეატრის, ტრაგედიის გენეზისის საფუძვრები ნივთიერი ძეგლებით არის წარმოდგენილი. მაგ. ნიღბოსან მექნარეს ქანდაკება. იმაზე მეტყველებს, რომ ზოომორფული ნიღბოსნობა ანთროპომორფული ნიღბოსნობით შეიცვალა და მუსიკის კულტურასთან შერწყმით აღინიშნა საქამაზე სიტყვას აღარ გავაგზივებ. ზამდენადაც ამ ძეგლის შესახებ მონოგრაფიული ნარკვევი მაქვს გამოქვეყნებული (დ. ჭანელიძე, სახიობა, წ. II, გვ. 181-192).

რაკი ესოდენ ურთიერთკავშირის ძაფები იბმება უფლისციხის თეატრის კომპლექსსა (თეატრსა და საასპარეზოსთან) იქნება ტოპონიმის მეტი დაკვირვებით მოვეკიდოთ და ფასკუნჯის ზღაპრის გმირზე უფლისციხის თეატრთან მკავშირებული დამატებითი ინფორმაცია მოვიპოვოთ.

ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ტოპონიმი „ყათლანიხევი“. არქეოლოგიური გათხრებით დ. ხახუტიაშვილმა აღმოაჩინა უფლისციხის მიდამოებში ერთ-ერთი უძველესი სამარხი და სალოცავი (ხატო). მისი პირველი პერიოდი ძვ. წ. II ათასწლეულის მეორე ნახევრის დასაწყისით არის წარმოდგენილი. ყათლანიხევი ძვ. წ. XIV საუკუნეში უკვე არსებულა ტაძარი, გადარჩენილია ნაყოფიერების დედა ღმერთების — ნანას თავის ფრაგმენტი (გვ. 64). ყათლანიხევის ეს ტაძარი უფლისციხის მიდამოების ძირითადი რელიგიური ცენტრი ყოფილა (გვ. 61-62).

ტოპონიმი ყათლანიხევი კომპოზიტია. მსაზღვრელი „ყათლანი“ საზღვრულის „ხევის“ ახსნას იძლევა, გასარკვევია თვით თავის აგებულებით რა მნიშვნელობისაა „ყათლანი?“ როგორც ირკვევა „ყათლანი“ — ანთროპონომია, მამაკაცის საკუთარი სახელია. სვანეთში, მესტიაში შემონახულია მამაკაცის საკუთარ სახელად ყათლანი (ალ. დლონტის ლექსიკონი), ის ეპარაღლება „ყათლანს“. სვანეთში სახელის „ყათ-



ღმერთა — მენა

ლანის“ შენარჩუნებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს: სვანეთში შემონახულია უძველესი თეოფორული სახელები მითოლოგიურ-რიტუალური მინიშნებათა მოწმობით. ყათლანის ასეთი მინიშნება იკითხება დ. ჩუბინაშვილის ლექსიკონში: „ყათლანი — ზოცვა-ელეგია, კვლა“. რაკი ყათლანი სალოცავი ხატის სახელსაც უკავშირდება ეს მინიშნელობა — ზოცვა-ელეგია. კვლა უნდა მიმართული იყოს დევების და გველშაპების მოშპობ და ამოსაგდებ ბრძოლასთან. ყათლანი გველშაპთმებრძოლი გმირია. ამის წარმოდგენას ანტონ ფურცელაის ერთი ნაწარმოებიდან ასეთი შეპასუხება იძლევა: „ვაცო, ყათლანი მეტი იქნება, ცხრა იმა ხერხეულიძე ერთ ადგილს დაიხოცენ“. ყათლანის ცხრა ძმა ხერხეულიძესთან მიმართებაში ხსენება იმას მოწმობს, რომ ყათლანი ეროვნულ გმირადაც არის სახსენებელი.

ყათლანიხევის მიმართება ტოპონიმ „ბამბებთან“ იქნებ ზღაპარ ფასკუნჯის გმირის მაღალი კლდიდან სახიფათო დაშვების ტრაგიკულ თავგადანაზღზე მეტყველებდეს: „ნუგეშ ნუ გეშინია, ქვეშ ბუმბული (ბამბები) გიგია“. ყათლან გმირი შეიძლება ტორეადორიც ყო-



შარავანდემოსილის გამოსახულება (გადმოიღო აკად. შ. აპიოხაშვილმა)

ფილიყო — უფლისციხის საასპარეზოსთან დაკავშირებული.

ბამბებში აღმოჩენილმა თიხის დოქის ნატეხზე გამოსახულმა ფასკუნჯმა მიგვიყვანა იმის ვარაუდამდე, რომ უფლისციხის თეატრში წარმოდგენდნენ ყათლან გმირის ტრაგედიას — დევების და გველეშაპების გამწყვეტი გმირის. სასმელი წყლის გამანათავისუფლებელი, მეფის ასულის მსხნელის ტრაგედიას.

ვარაუდთა ურთიერთგადაბმა და ურთიერთ გამომწვევი სიმბოლოები, ასე ნათლად რომ ახასიათებს ქართველური ეთნოსის ნიჭიერებას — სიმბოლოთშემოქმედებას, გვიკარნახებს ვეძიოთ და აღმოვაჩინოთ უფლისციხის ანტიკური თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი სავარაუდებელი პიესის „ფასკუნჯის“ თუ „ყათლანის“ ავტორი.

ამ შეზღვევაში ყურადღებას იქცევს რომელი ისტორიკოსის კორნელი ტაციტუსის (ახ. წ. 55-116) „ანალები“ — ახ. წ. 14-65 წლის ამბებს რომ ასახავს. ამ „ანალებში“ ქართლის სამეფოს უფლისწულის რადამისტია (ივ. ჭავჭავაძის თქმით როდამია) დახასიათებული. ეს დახასიათება მთარგმნელთა მიერ სხვადასხვაგვარად ითარგმნება. მეცნიერთა მიერ სხვადასხვაგვარად გაიგება. გარკვეულად, რადამისტი (როდამის) დახასიათების ორი ურთიერთისაგან განსხვავებული თარგმანი და განსაზღვრა ჩამოყალიბდა: პირველი: რადამისტი

მიჩნეულია დახელოვნებულ მოასპარეზედ, ვროვნულ შეჯიბრებებში სახელმწიფო მოხვედრის კაბუკად (ა. კრონბერგი, ა. კუონია, ივ. ჭავჭავაძის, ს. ჭანაშვილი, ს. ენუქაშვილი). მეორე: თარგმანით და განმარტებით რადამისტი მიჩნეულია „მშობლიურ“ ხელოვნებებში განსწავლულად“ („...Обладающий всеми науками и искусствами, которым обучают на его родине“). (გ. მელოქიშვილი, ს. ყაუხჩიშვილი, ალ. ვაყერელიძე, ა. ბობოვიჩი, ი. ბოროცკოვი, მ. სერგიენკო, ა. ბობიჩევიც).

ერთხანს, პირველ თარგმანს და გაგებას ვუჭერდი მხარს (იხ. ქართული თეატრის ისტორია, 1965, გვ. 118), მაგრამ მას შემდეგ რაც ხელთ მქონდა აკად. ს. ყაუხჩიშვილის შედარებული ტექსტები და ამ შედარების შედეგი, მეორე თარგმანს და გაგებას დავუჭირე მხარი. ახლა რადამისტის ეს დახასიათება, ს. ყაუხჩიშვილის თარგმანით და ინტერპრეტაციით უნდა იყოს მისაღები:

«У Парсмана был сын по имени Радамист, стройного роста, отличавшийся телесной силой и обученный редким искусствам. (patris artes adeptus — „მშობლიურ ხელოვნებებში განსწავლული“), и среди соседей (пользовавшийся) блестящим именем (блестящей славой)». (ხაზი ს. ყაუხჩიშვილისაა. ტექსტი ინახება ჩემს არქივში).

მთავარი და არსებითი ეს არის: რადამისტი დაუფლებულია ყველა მეცნიერებას და ხელოვნებას. რაც კი ისწავლებოდა ქართლში, რომ ის სახელგანთქმულია არა მარტო იბერიაში. არამედ მეზობელ ქვეყნებშიც. ამასთანავე, როგორც ტაციტუსი აღნიშნავს, რადამისტი „ხალხის სიყვარულს ემყარებოდა“. ასეთი პიროვნება შესაძლებელია, რომ ყოფილიყო მოსაწვევართმეტყევე (ტრაგიკოსი ფილოსოფოსი, სიმღერათმწერალი), დრამატურგი, ამგვარად, ვარაუდზე ვარაუდის აკიდებამ, თიხის ქოთნის ნატეხზე გამოსახულმა ფასკუნჯმა მიგვიყვანა უფლისციხის ანტიკური ხე-



ნის თეატრის პიესის და მისი ავტორის დასახელებამდე. რადამისტის, როგორც „მშობლიურ ხელოვნებაში განსწავლული“. ხალხის სიყვარულით დაჭილდობული. არამც თუ მშობლიურ ქვეყანაში, არამედ მეზობელ ქვეყნებშიაც სახელგანთქმული, რომლის ნიჭიერებას და ავტორიტეტს კარგად იცნობენ რომაელები—ერთადერთად, ვინც შეიძლება—და ყოფილიყო ანტიკური ხანის ქართული თეატრის დრამატურგი.

ფასკუნჯმა შეიძლება უფრო შორს გაიწიოს. თეატრალურ მუზეუმში რომ ძველი ქართული თეატრის გამოფენა მზადდებოდა (1947-1949), 1947 წლის 11 დეკემბერს გამოფენის კონსულტანტები შალვა ამირანაშვილი, სიმონ ყაუხჩიშვილი, არქიტექტორი თინა ქარუმიძე, ფილოლოგი თინა ყაუხჩიშვილი და ამ სტრიქონების ავტორი უფლისციხეში ავედით თეატრის ნაგებობაზე ერთობლივი დაკვირვებისა და ურთიერთაზრის გაზიარებისათვის. შალვა ამირანაშვილმა უფლისციხის შიდა ქალაქის ერთ-ერთ სათავის კედელზე ნაქაწრი ნახატი შეამჩნია, იქვე ქალაღზე გადმოხატა და მიაწერა: „უფლისციხე, ჩრდ. კედელი, 11.XII.47“. აი, მას აქეთ გავიდა 40 წელიწადზე მეტი და მხოლოდ ახლა ისმის კითხვა, ვინ უნდა იყოს უფლისციხის შენობის კედელზე ანაკაწრით გამოხატული? ის შარავანდედმოსილია — ნიშბიანია, ე. ი. სამეფო გვარეულობიდანაა, მისი თავსაბურავიც ამასვე ადასტურებს, ჩნდება ცდუნება მივიჩნიოთ ეს ანაკაწრი ნახატი ფარსმან მეფის ძის უფლისწულის ახ. წ. პირველი ხაუკუნის ქართველი დრამატურგის მოსაწვევარმეტყების (ტრაგიკოსის) რადამისტის პორტრეტად.

უფლისციხის გათხრებით „სამეფო სახელოსნო ნანგრევებში“ აღმოჩნდა ცერემონიალური ეტლის ბორბლების დეტალები. ჩვენი ვარაუდით ეს თეატრალური მანქანებისეულია. რამდენადაც ღმერთები ტრაგედიებში მალეიდან ეტლებით ეშვებიან (ევრიპიდეს „ორესტე“), ესტილეს მიჯაჭვეულ „პრომეთეში“, ოკიანიდების მთელი გუნდი ეტლით ჩნდება სცენაზე. აკი

ოკიანიდების გუნდიდან ერთი მათგანი ამბობს: „ფენ-უმოსელი გამოვეშურა ფრთასხმულ ეტლით“, ე. ი. უფლისციხის აღმოჩენილი ეტლის დეტალები ტერმინალური კი არა, თეატრალური მანქანების დეტალებია — თეატრალური ეტლის ბორბლები უნდა იყოს და იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ ის ტრაგედიები, რომლებშიც ღმერთები ამქვეყნად ეტლებით გვევლინებიან. უფლისციხის თეატრში იდგმებოდა, მათ შორის „მიჯაჭველი პრომეთე“.

დავუბრუნდეთ და მივყვეთ ბამბებში აღმოჩენილ თიხის დოქის ნატეხზე გამოხატულ ფასკუნჯს.

პეზენის არმაზისხევის და ბაგინეთის კლდეკარის არქეოლოგიური გათხრებით აღმოჩნდა სარეცელის და სავარძლის ფეხთა გარსაკრავები, ფასკუნჯთა გამოხატულებით. ალბათ, უფლისციხის თეატრის პირველი რიგის წინ საბაგირო პირთა სავარძლების ფერხთა გარსაკრავებიც ფასკუნჯთა გამოსახულებით იყო შემკობილი.

ამ ძიებებმა იმ დასკვნამდე მიმიყვანა, რომ რადამისტის პიესა „ფასკუნჯი“, მომდინარე ფუძესახილველის საგანძურიდან, გამოძახილს და დასაყრდენს პოულობს შუა საუკუნეთა ქართული დრამის ბასიანელი ქართლოსის „გეორგიანის“ შექმნაში. შუა საუკუნეთა ქართული დრამა „გეორგიანი“ ემთხვევა სიუჟეტურად უფლისციხის სავარაუდებელ ტრაგედიას „ფასკუნჯი“. ორთავე ნაწარმოებთა გვირგვინი ყათლანიც და წმ. გიორგიც გველშაპებთან და დევებთან მებრძოლია, მათ მოსასპობად მოხმობილი გმირებია, ქალაქის მცხოვრებლებს გველშაპისაგან მიტაცებულ სანმელ წყალს უბრუნებენ, დალუპვისაგან იხსნიან და ანთავისუფლებენ არსებებს გველშაპებისაგან შთანთქმის მოსაწვევარისაგან, ყოველივე ეს იმაზედაც მეტყველებს, რომ ამ მითოლოგიური ტრადიციით ქართული თეატრი და დრამა თავისი ფუძესახილველისეულის მეშვეობით, დაკავშირებულია წინააზიურ ცივილიზაციებთან.

ფასკუნჯმა უფლისციხის არქეოლო-

გიური გათხრებით აღმოჩენილ ტერაკოტის მკდომარე ქალის ქანდაკების შესახებაც უნდა გვათქმევინოს ჩვენი ვარაუდი. არქეოლოგ დავით ხახუტაიშვილს, კითხვის ნიშნის ქვეშ, ღვთაებად მიუჩნევიდა ეს ტერაკოტის ქანდაკება. იგი, ვფიქრობ, ისევე თეატრისა და მხატვრული შემოქმედების მახასიათებელია, მუხათა დასიდან ეს უნდა იყოს კალიოპას ქანდაკება, სკულპტურული გამოსახულება გმირული გალობათმწერლობის მუზისა. კალიოპა მუხათა შორის პირველობდა, ყოველ მუხას იცავდა და ქომავლობდა, ზელთ საწერი დავა და გრიფელი ჰქონდა (ტერაკოტ-ქანდაკებას ხელები მომტვრეული აქვს და ეს ნიშანდება დაკარგულია). — კალიოპასი — გმირული ძალებით მწერლების მუზის ქანდაკება უფლისციხის თეატრთან მიმართებით, იმის მთქმელი უნდა იყოს, რომ უფლისციხის თეატრში დადგმული პიესები უპირატესად ისტორიულ-გმირული უნდა ყოფილიყო წარმოქმნილი და წარმომდინარე გმირული სიმღერების ნაკადისაგან, და ამით სრულიად იმსახურებდა კალიოპე მუზის მფარველობას.

დასასრულ ბამბების თიხის ქოთნის ნატუნზე ასახულ ფასკუნჯს თუ მივუბრუნდებით, რომელმაც ამდენი გვატარა და ამოდენი ვარაუდი გადმოგვალაგებია, უნდა ესეც ზაზგასმით ავღნიშნოთ, რომ ფასკუნჯის გამოსახულება ქრისტიანულ შუა საუკუნეთა ქართული ძეგლების დეკორატიულ მშვენიერებას წარმოადგენს, აკად. ვანტანგ ბერიძის სიტყვითაც ხალხურია ეს ფასკუნჯები, ხელოვნებაში შეიჭრნენ და მისგან ასიმილაცია განიცადეს (ვ. ბერიძე, ტაოკლარჯეთის ძეგლების ადგილი ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში, თბ., 1981, გვ. 110-111). ფასკუნჯები ნიკორწმინდის ტაძრის არქიტექტორული დეკორის მშვენიერება და სიცოცხლეა, მიტომაც იგალობება გალაკტიონ ტაბიძის საკვირველებაში:

მწერ, ქართულია  
სივრცის დაუნჯებით,  
თვალი კართულია

ფრთხიან ფასკუნჯებით.  
ფრთები, ფრთები გინდა  
კიდევ ფრთები გინდა  
გინდა დაუფლო  
სივრცეს ნიკორწმინდა.

1989 წლის შევებდით 9 აპრილის ორდღით ადრე გაზეთში „ლიტერატურული საქართველო“ პოეტ მუხრან მაჭავარიანის „ფასკუნჯი“ დაიბეჭდა.

დროთა ზღუდეთა გადაკვეთით; სივრცის უსასრულობაში გასვლით ამ ლექსში ჩაქსოვილია მითოლოგიურ-არქიტექტურული ზმანებაც და წინასწარმეტყველური პოეტური ამონაკენესი, ეპეებით გაღსკვალული სატკივარიც და „ფრთა: მოლულუნე“ იმედების შემოქცევანი და მაინც დასასრულ, ტრანგედის უმძაფრესი განცდა:

ერთხელაც როცა იქნება  
იქნება კი ეს წუთი!!  
(გულს ეჭვი მიღრღნის იმდენი,  
უფარს ჩამდენსაც ფეხბურთი).  
მუხის წინ როდესაც წარვდებია  
ნათამაშიდა მე ჩემი.  
ჩათა სივრცეში გაკრილი  
მე — ჩემი მცირე ნაწილი  
(ფასკუნჯი როცა შემომღებდა  
ჩემში რაც არის ზედმეტი)  
მე — ჩემთვის უკვე უჩინარს  
მზე მეტუვის, ვიცი მზე მეტუვის  
— კაცო ვინა ხარ, აღარ ხარ!  
ხარ კაცის შეათახედი!  
რა გუბი გამოიჩა  
მე უბედურო ახელი.

საქმე ის არის, რომ ფრთხიან ფასკუნჯებით სივრცის დაუნჯების ამ სიმბოლოების სისტემას ფრთები ესხმება და მაინც კიდევ ფრთები. ფრთები გინდა, რომ სივრცეს დაეუფლო და გადარჩეს კაცის შეათახედიც და ნიკორწმინდაც.

შენიშვნა: წერილში „მეათე საუკუნის ქართული დრამის საკითხისათვის“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, № 7), გვ. 40, შემოდან მეორემეტყველ სტრიქონში უნდა იკითხებოდეს „მისწულ“.



# საქართველოს მუსიკარებთან პაქაძე

(1980-81 წ.წ.)

მკითხველს ვთავაზობთ ნაწყვეტს დ. ანასტასინისა და ი. შუ-  
ზენსანსკის ვრცელი სტატიისა — „სამი ეროვნული აკადემია“,  
რომელიც გამოქვეყნებულია ერთ-ერთ ემიგრანტულ რუსულენ-  
ოვან გამოცემაში — „Память“, исторический сборник, выпуск  
5. Москва 1981 — Париж 1982. მასში მოთხრობილია სამი რეს-  
პუბლიკის — ბელორუსიის, საქართველოსა და ესტონეთის მეც-  
ნიერებათა აკადემიების შექმნის, მათი შემდგომი განვითარები-  
სა და აკადემიკოსთა პირველი პლეადის ტრაგიკული ბედის შე-  
სახებ.

ავტორთა მიერ მოყვანილი მთელი რიგი ფაქტების უცნო-  
ბია ფართო მკითხველისთვის. რედაქციამ თხოვნით მიმართა  
აკადემიკოს პახტანბე ბარიძეს და მან მცირე განმარტება გაუ-  
კეთა წინამდებარე პუბლიკაციას, რისთვისაც მას დიდ მადლო-  
ბას მოვახსენებთ. განმარტება შეგიძლიათ იხილოთ წერილს  
დართული შენიშვნების ბოლოს.

მეორე თემა საქართველოს სსრ მეც-  
ნიერებათა აკადემია (1930-31 წ.წ.)

მისი ცხოვრება იმდენად ხანმოკლე  
აღმოჩნდა, ხოლო მოვლენათა განვი-  
თარებამ იმდენად გამანადგურებელი  
შედეგები გამოიღო, რომ თვით აკადე-  
მიკოსების ღვიძლი შვილები — საგ-  
ვარეულო ხსოვნის მემკვიდრეები, რო-  
დესაც მათ რაიმეს ეკითხებოდნენ, და-  
ბეჭიტებით გვარწმუნებდნენ: არა, არა-  
ფერი ამდაგვარი არ ყოფილაო, და მი-  
ინც იყო. დაიბადა განწირულობის ნი-  
შნით, აკვანშივე მოხრჩობილ იქნა, მაგ-  
რამ მაინც იყო. დავიწყოთ შორიდან.

საქართველოს აკადემიის ორგანიზე-  
ბის აღრეული მცდელობა განეკუთვნე-  
ბა 1905-06 წლებს, როდესაც საზოგა-  
დო მოღვაწეთა და მეცნიერთა ჯგუფმა  
სთხოვა ნ. ი. მარს შეექმნა აკადემიის  
პროექტი და მარსმა ჩამოაყალიბა თუმც  
კი შავი, მაგრამ თითქმის დასრულე-  
ბული ვარიანტი<sup>35</sup>.

\* ტექსტს დართული შენიშვნები სტატიის ავ-  
ტორებს ეკუთვნით და ასევე მეტად საინტე-  
რესო ინფორმაციას იტევს.

აკადემიის ამოცანების წრე მარმა ამ-  
გვარად მოხაზა:

პირველი — კვლევითი მუშაობა და  
ქართულ ენაზე სამეცნიერო შრომების  
გამოცემა.

მეორე — საქართველოსა და ქართვე-  
ლი ხალხის შემსწავლელი საზღვარგა-  
რეთელი მეცნიერებისთვის დახმარების  
გაწევა.

საქართველოს შესახებ ევროპულ  
ენაზე გამოცემული საუკეთესო შრომე-  
ბი აკადემიას უნდა აღენიშნა თავისი  
ჯილდოებით.

მესამე — თვით აკადემიის თანამშ-  
რომელთა მეცნიერული მომზადება<sup>36</sup>.

დაბოლოს, მეოთხე — განსაკუთრე-  
ბული ზრუნვა ახალგაზრდა ნიჭიერ მე-  
ცნიერებზე: სტუდენტთა შორის მათი  
მოძიება, სწავლის გასაგრძელებლად  
გაგზავნა (მაღალი სტიპენდიების დახი-  
შვნით), მათი შრომების სისტემატური  
განხილვა და ა. შ.

აკადემიის შემადგენლობაში განზრა-  
ხული იყო 12 აკადემიკოსის შეყვანა.  
თითოეულის წლიური ხელფასი 3000



მანეთამდე უნდა ყოფილიყო; მიახლოებით განსაზღვრული იყო პრემიების, სტიპენდიების, ხელფასების თანხები. მარის ანგარიშები გათვალისწინებული იყო 200 000 მან. წლიურ ბიუჯეტზე.

სახელმწიფოს მხრიდან ფინანსური მხარდაჭერის იმედი არ ჰქონდათ. ფულადი დახმარების გაწევას აპირებდნენ მეღვინეები. სოხუმის ქალაქის თავი ნიკოლოზ თავდგირიძე წელიწადში 6000 მანეთს დაპირდა. ეს პროექტი მარის ქალაქებშივე დარჩა<sup>37</sup>.

უკვე დროებითი მთავრობის დროს კვლავ აღიძრა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შექმნის საკითხი და მასთან ერთად უკრაინის მეცნიერებათა აკადემიისაც.

მაგრამ 1917 წელს, ისევე როგორც შემდგომი რამდენიმე წლის მანძილზე, საქართველოში მეცნიერებისა და კულტურის განვითარების ორგანიზაციული პრობლემები ძირითადად კონცენტრირებულ იქნა უმაღლესი სკოლის, უბირველეს ყოვლისა — ეროვნული უნივერსიტეტის ფორმირების გარშემო<sup>38</sup>.

თბილისის უნივერსიტეტის პირველი თორმეტი აკადემიკოსი უკლებლივ, ყველა ქართველი იყო. ეს სრულიად არ ნიშნავდა რუსების დისკრიმინაციას<sup>39</sup>. უკვე მენშევიკების დროს უნივერსიტეტში ასწავლიდნენ სხვა ეროვნების მეცნიერებიც, მოწვეული იყვნენ ლექტორები ევროპიდან. თუმცა კი, საერთო ჯამში, არაქართველები ძალზე ცოტა იყო.

ქართველი მეცნიერებისთვის კი უნივერსიტეტი კოლოსალური მიზიდულობის ცენტრად იქცა და ისინიც მიისწრაფოდნენ ყოველი მხრიდან: პეტროგრადიდან — ი. ა. ჯავახიშვილი, გ. ფ. წერეთელი (?)\*, ა. მ. ბენაშვილი, გ. ს. ახვლედიანი, შემდეგ კი (1920) ნ. ი. მუსხელიშვილი; მოსკვიდან — ა. მ. რაზმაძე, ა. ნ. ჯავახიშვილი; ლეიპციგიდან — ფ. მ. გოგიჩაიშვილი; გალედან — გ. ნ. ჩუბინაშვილი; ოდესიდან — პ. მელიქიშვილი; დონბასიდან — გ. ნ. ნიკოლაძე.

სამეცნიერო ძალების ეროვნული

პრინციპით კონცენტრაციამ უმაღლესი რაზმაინა ქართული მეცნიერების განსაკვიფრებლად მაღალი დონე, თსუ-ში ღრმად მუშავდებოდა კავკასიათმოდნობის კომპლექსი, რომლის სათავეშიც ქართველოლოგია იდგა. ჩამოყალიბება იწყო ქართულმა მათემატიკურმა სკოლამ. კვლევით სამუშაოებს ფსიქოლოგიის, ფიზიოლოგიის, ქიმიის სფეროში სათავეში ჩაუდგნენ გამოჩენილი მეცნიერები. ქართულ ენაზე შეიქმნა ტექნიკური, მათემატიკური, ანატომიური, ფიზიოლოგიური ტერმინოლოგია, თბილისში შედგა სადისერტაციო შრომების პირველი საჯარო დაცვები (დაწყებული ა. შანიძის სადოქტორო დისერტაციით 1920 წელს)<sup>40</sup>.

როდესაც თვალს გადაავლებ 1918-20 წლებში თბილისში თავშეყრილ მეცნიერთა წრეს, მოსვენებას არ გაძლევა ერთი აზრი: თავისი სამეცნიერო პოტენციალით, უკრაინის შემდეგ, სწორედ საქართველო იმსახურებდა უკვე იმ წლებში ეროვნული მეცნიერებათა აკადემიის გახსნას. სხვა საქმეა, რომ იმდროინდელი თსუ-ს გვერდით ეროვნული მეცნიერების მეორე ორგანიზაციული ცენტრის შექმნას შეეძლო ევროთვით უნივერსიტეტის განვითარებისთვის.

ალსანიშნავია, რომ პირველსავე წლებში უკვე თავი მოიყარა მომავალი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის წამყვან მეცნიერთა დიდმა ნაწილმა. მათ შორის იყო ბერიტაშვილი, გოგიჩაიშვილი, ი. და ა. ჯავახიშვილები, კეკელიძე, მუსხელიშვილი, ნათიშვილი, ნიკოლაძე, ნუცუბიძე, უზნაძე. შემდგომაც კვლავ გრძელდებოდა მომავალი აკადემიკოსების თავმოყრა თსუ-ში.

მას შემდეგ რაც ხელისუფლება ბოლშევიკების ხელში გადავიდა, ქართული მეცნიერების ორგანიზაციული ფორმები თავდაპირველად (ერთი შეხედვით) იგივე დარჩა და სულ მალე უნივერსიტეტის მიერ ორგანიზებული

\* კითხვის ნიშანი ავტორისაა, როგორც ჩანს საუბარია გიორგი წყორეთელზე (ივ.).

სამეცნიერო დისციპლინების წრე უკიდურესად გაფართოვდა<sup>41</sup>.

20-იანი წლების ბოლოს ქართული მეცნიერების განვითარება გასცდა **თსუ-ს** ჩარჩოებს. ის სამეცნიერო-კვლევითი დაწესებულებები, რომელთა ერთ ნაწილს თავდაპირველად უნივერსიტეტში ჩაეყარა საფუძველი, თანდათანობით ეთიშებოდნენ უმაღლესი სკოლის სისტემას. ასე, მაგალითად, გეოლოგიის, ფსიქონევროლოგიის, გამოყენებითი მინერალოგიის ინსტიტუტები... თავისი მნიშვნელობით მეორე სამეცნიერო დაწესებულებად იქცა 1928 წელს შექმნილი თბილისის პოლიტექნიკური ინსტიტუტი. **სპი-ში** ორგანიზებული სამეცნიერო დაწესებულებებიდან აღსანიშნავია საქართველოს ქიმიური სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტი (ამჟამად პ. გ. მელიქიშვილის სახელობის სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ქიმიის ინსტიტუტი). — ლ. ვ. პისარევესკის პირმშო (უკრაინელი აკადემიკოსი პისარევესკი მოწვეული იყო საქართველოში მისი მასწავლებლის — მელიქიშვილის გარდაცვალების შემდეგ. 1929-34 წლებში იგი იყო **თსუ-სა** და **სპი-ს** პროფესორი. უკრაინაში თავისი საქმიანობისთვის მას თავი არ დაუხეობია: რამდენიმე თვე დნებროპეტროვსკში იყო, რამდენიმე — თბილისში).

ისევე როგორც ლგოვისა და კიევის სამეცნიერო საზოგადოებებმა მოამზადეს ნიადაგი უკრაინის მეცნიერებათა აკადემიის შექმნისათვის, ხოლო „ინბელკულტმა“ — ბელორუსიის აკადემიისთვის, ასევე საქართველოს აკადემია თბილისის უნივერსიტეტის წიაღში მწიფდებოდა. ახალი დამოუკიდებელი უმაღლესი სასწავლებლების, სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტების შექმნის, სამეცნიერო საზოგადოებების, მუზეუმებისა და ისეთი დაწესებულებების განვითარებასთან ერთად, როგორცაა გეოფიზიკური ობსერვატორია ან აბრეშუმწარმოების სადგური, საქართველოში სულ უფრო აქტიუალური ხდებოდა აკადემიის ტიპის უმაღლესი სამეცნიერო დაწესებულებების

შექმნის საკითხი, **თსუ-ს** გაყოფის შემდეგ კი ეს აუცილებელი შეიქმნა<sup>42</sup>.

ქართული მეცნიერების ახალი ორგანიზაციული ცენტრის შექმნის ინიციატორი აღმოჩნდა ის ადამიანი, ვისაც თავისი თანამდებობით, სწორედაც რომ ევალბოდა ამ საქმის თავის თავზე აღება — კ. რ. მეგრელიძე, რომელიც 1929 წლის იანვრიდან ხელმძღვანელობდა საქართველოს მეცნიერების მთავარ კომიტეტს (Главнаука).

ამ ნახევარსაუკუნეზე, მეტი ხნის განმავლობაში ჩვენ ფიქრადაც აღარ მოგვდის, რომ ოდესღაც იყვნენ ასეთი ადამიანები — ინტელიგენტი კომუნისტები. სწორედ ამ მცირერიცხოვან, მაგრამ იმედისმომცემ ფენას განეკუთვნებოდა კიტა მეგრელიძე, ბელმა მას არავუნა, თავისი ცხოვრებით გამოეცადა, ჰქონდათ თუ არა ამ თაობის ადამიანებს მომავალი საბჭოეთში.

რბილი და ვნებიანი, კეთილმოსურნე და შეურჩეველი, მიზნდობი, ცოდნას დაწაფებული კეთილშობილი — ასე იხსენებენ მას. მაგრამ საქმე არა მხოლოდ მის პიროვნულ მომხიბვლელობაშია.

აღზრდილი **თსუ-ს** ადრეულ წლებში იგი ქართულ კულტურას თვლიდა უმაღლეს ფასეულობად, რომელიც უნდა შეინარჩუნო და განავითარო. მან გულახდილად მიიღო მარქსის მოძღვრება და ამასთანავე ხარბად ეწაფებოდა წარსულისა და თანამედროვეობის არამარქსისტული აზროვნების ნიშნებს. (რამდენიმე წელი სწავლობდა ფრეიბურგსა და ბერლინში, ისმენდა გუსერლისა და ვერტხეიმერის ლექციებს). მან შეინარჩუნა ცხოვრების, ადამიანების, ხელოვნებისადმი ცოცხალი ინტერესი, უარყოფდა მშრალ სქემატიზმსა და ვულგარიზატორობას. როგორც მეცნიერი, გამოირჩეოდა კულტურისა და ხელოვნების ერთიანი აღქმით, ხოლო ფილოსოფოს-მეგრელიძეს უმთავრესად აინტერესებდა ადამიანის აზრი — მისი ათვისება და გამოუმუშავება, მისი თავისებურება, აზროვნების თავისუფლება, აქტივობა და ქმედითობა. კონფორ-



მიზმი მიუღებელი იყო მისი სულიერი წყობისათვისა და მისი ფილოსოფიის-კ. მეგრელიძის წინადადებით 1930 წლის მაისში შეიქმნა საქართველოს მეცნიერებათა ინსტიტუტი, რომელშიც გაერთიანდა რესპუბლიკის ყველა სამეცნიერო დაწესებულება. „ღებულე-ბა“ ამ სმი-ის შესახებ დამტკიცებული იქნა საქართველოს ცაკ-ის მიერ 6 მაისს და ერთი დღის შემდეგ გამოქვეყნდა თბილისის გაზეთებში.

როგორც ჩანს, სწორედ ამ დროს კვლავ გამოჩნდა სცენაზე ნ. ი. მარი. იმხანად იგი თავისი დიდების, ძალისა და იაფეტური გატაცებების ზენიტში იმყოფებოდა. ამ დროისთვის მისი კავკასიური ისტორიულ-არქეოლოგიური ინსტიტუტი თბილისში მტკიცედ დაუკავშირდა თავისი მუშაობით ლენინგრადის იაფეტურ ინსტიტუტს. არსებობს აზრი, რომ თითქოს მარი ძალზე უკმაყოფილო იყო ოსუს-ს წმინდა ქართული ხასიათით და აქედან აღმოცენდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის იდეა, მაგრამ ამ მოსაზრების საფუძვლიანი და კონკრეტული დამადასტურებელი ან უარსაყოფი საბუთი არ მოიპოვება. ცნობილია მხოლოდ, რომ 1930 წელს ზოგიერთი ქართველი მეცნიერი ერთმანეთთან კერძო საუბარში საყვედურობდა მარს იმის გამო, რომ „მან ქართულ აკადემიაში სომხები შეყარა“.

1930 წლის 8 სექტემბერს საქართველოს ცაკ-მა საქართველოს მეცნიერებათა ინსტიტუტს მიანიჭა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის სახელი და დაამტკიცა აკადემიკოსთა პირველი შემადგენლობა — სულ 40 აკადემიკოსი. მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმში შევიდნენ: ნ. ი. მარი (პრეზიდენტი), კ. შ. ორაგველიძე, ა. დ. ჯანელიძე (ვიცე-პრეზიდენტი), კ. ა. სულაქველიძე (აუცილებელი მდივანი), ლ. ვ. პისარევესკი.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის წევრთა სიის გაცნობისას შერეული გრძნობები გვეუფლება. ისინი ორ, თითქმის თანაბარ ნაწილად შეიძლება დავეყოთ: ერთში იჯულისხმებიან ის

ადამიანები, რომლებმაც თავი მეცნიერებას შესწირეს, ხოლო მეორეში — რესპუბლიკური მასშტაბის პარტიულ-სახელმწიფოებრივი ჩინოსნები. სწორედ მეორეთა ხარჯზე მიღწეული ეს აღმოსავლურ-წოდებრივი ხელგაშლილობა: ერთბაშად 40 აკადემიკოსი.

რუსეთის მეცნიერებათა აკადემია ამ ჩაოდენობამდე თავისი შექმნიდან მხოლოდ 200 წლის შემდეგ — 1923-28 წლებში გაიზარდა. თუმც კი უკრაინის მეცნიერებათა აკადემიამ ორჯერ გადააკურბა ამ ციფრის 1929 წლის არჩევნების შემდეგ, რომლებმაც „ახალი სისხლი“ შემატეს მას. ისევე როგორც ასრკ მეცნიერებათა აკადემიასაც.

„სამი აკადემიის“ მთავარი გაკვეთილები არც საქართველოს ხელმძღვანელებს გამორჩენიათ მხედველობიდან: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიაში კომუნისტები უმრავლესობას (თავდაპირველად — უმნიშვნელო) შეადგენდნენ.

ჯერ თვალს გადავაგვლოთ აკადემიის იმ ნაწილს, რომელშიც სამართლიანად უნდა შესულიყვნენ წამყვანი ქართველი ფილოლოგი ა. შანიძე, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებელი გ. ჩუბინაშვილი, კლასიკოსი-ფილოლოგი გ. ფ. წერეთელი, კიდევ ბევრი დიდი და ცნობილი მეცნიერის დასახელება შეიძლება. მაგრამ ჩვენს განკარგულებაში არსებული საბეჭდი სივრცის სიმცირე და იმ მასალების სიმრავლე, რომლებიც მიუწვდომელია მკითხველისთვის, გვაიძულებს გვერდი ავუაროთ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მთავარი წევრების დახასიათებას და მხოლოდ მათი სახელების მოყვანივით შემოვიფარგლოთ.

უპირველეს ყოვლისა ეს იყო ორი „საერთო საკავშირო“ აკადემიკოსი — არქეოლოგი, ფილოლოგი და ენათმეცნიერი ნიკოლოზ იაკობს ძე მარი (მეცნ. აკად.-ში 1909 წლიდან) და ქიმიკოსი ლევ ვლადიმერის ძე პისარევესკი (სსრკ მეცნ. აკად. არჩეულია 1930 წელს, მაგრამ ჯერ კიდევ წინა საუკუნის ბოლოს სახელი გაითქვა თავისი შრო-

მებით პერეკსებზე, რისთვისაც ლომონოსოვის პრემიით დააჯლდოვეს).

სსრკ მეცნ. აკად. წვერი მოგვიანებით გახდება კიდევ სამი მეცნიერი: ივანე ალექსანდრეს ძე ჯავახიშვილი, ივანე სოლომონის ძე ბერიტაშვილი, ნიკოლოზ ივანეს ძე მუსხელიშვილი. ამთავან პირველს ჯერ კიდევ „მემარჯვენე პროფესურაში“ მოიხსენიებენ (1930 წლის იანვარში საქართველოს კპ ცკ პლენუმზე), მაგრამ საქართველოს უპირველესი ისტორიკოსის ადგილი მას მაინც ვერ ჩამოართვის. რაც შეეხება ფიზიკოლოგ ბერიტაშვილსა და მათემატიკოს მუსხელიშვილს — მათი შრომები, მათი მეცნიერული სკოლები და საზღვარგარეთის აკადემიების წევრობა — მეტისმეტად ცნობილია და აქ გამეორებას არ საჭიროებს.

შემდგომ — საქართველოს აკადემიის ის წევრები (მუსხელიშვილისა და ბერიტაშვილის გარდა), რომლებიც შევიდნენ აკადემიის შემადგენლობაში მისი ხელმეორედ შექმნისას 1941 წელს: ფსიქოლოგი და ფილოსოფოსი დიმიტრი ნიკოლოზის ძე უზნაძე, ძველი ქართული ლიტერატურის სპეციალისტი კორნელი სამსონის ძე კვეციანი, გეოლოგები ალექსანდრე ილარიონის ძე ჯანელიძე და ალექსანდრე ანტონის ძე თვალჭრელიძე.

1944 წელს აკადემიკოსებად კვლავ იყვნენ არჩეული გეოგრაფი ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე ნათიშვილი და ფილოსოფოსი შალვა ისაკის ძე ნუცუბიძე (1930 წელს — უნივერსიტეტის პროფესორი და საქართველოს მეცნიერებათა ინსტიტუტის ვიცე-პრეზიდენტი).

აქვე დავამატებთ ეკონომისტ ფ. გ. გოგიჩაიშვილს, ხოლო შემდეგ უფრო დაწვრილებით მოგიხრობთ საქართველოს აკადემიის რამდენიმე ნაკლებად ცნობილ წევრზე.

გ. ნიკოლაძისთვის აკადემიკოსად არჩევა მისი ცხოვრების უკანასკნელ ტრიუმფად იქცა. მანამდე, 1926-28 წლებში საქართველოს და ოსუ მიერ იგი მივლინებული იყო ევროპაში. გაიარა დახელოვნება მათემატიკაში (თავისი სადოქტორო დისერტაცია აღგებრულ

გეომეტრიაში დაიცვა — სორბონის უნივერსიტეტში). გამოდიოდა საერთაშორისო კონგრესებზე; მოიარა მთელი რიგი ელექტრო-ქიმიური და ელექტრომეტალურგიული საწარმოებისა (ამ მგზავრობის ერთ ნაწილს შეადგენდა მისი საქორწინო მოგზაურობა ველოსიპედზე იტალიასა და საფრანგეთში). თბილისში დაბრუნდა 1928 წლის შემოდგომაზე და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სათავეში ჩაუდგა ხაზვითი გეომეტრიისა და ელექტრომეტალურგიის კათედრებს.

1929 წელს ნიკოლაძემ შექმნა თბილისის საცდელი ფერომაგანეცის ქარხანა, რომელშიც 1930 წელს მიღებულ იქნა პირველი საბჭოთა ელექტროთერმული ფეროშენადნობი (ნიკოლაძე მაგანეცის მეტალურგიის დარგის ყველაზე დიდი სპეციალისტი იყო მთელს საბჭოთა კავშირში). ხელმძღვანელობდა ადრეულ ასვლებს ყაზბეგსა (1923) და იალბუზზე (1925). 1929 წელს შეადგინა კავკასიონის ქედის შემსწავლელი კომპლექსური ექსპედიცია.

ნიკოლაძე და საქართველოს პირველი მეცნიერებათა აკადემია ერთსა და იმავე დროს გარდაიცვალნენ. მის მიერ გამოგონებული მანქანის მოდელი (რომელიც ასევე დარჩა მოდელად და არ იქნა განხორციელებული) წარმოდგენილი იყო მოსკოვში პოლიტექნიკური მუზეუმის ექსპოზიციაში და აქვე დაიღუპა 1936 წელს მუზეუმის დარბევის შემდეგ, როდესაც შენობის სასწრაფოდ განთავისუფლებისათვის ექსპონატებს პირდაპირ ფანჯარადან ჩრდილნენ ქუჩაში (სხვებს მაგალითი პირადად ორჯონიკიძემ მისცა).

საქართველოს აკადემიის გამოყენებით მეცნიერების სექციის აკადემიკოსებად არჩეულ იქნა ოთხი მეცნიერი: კიკინაძე, ჯანელიძე, ამირეჯაბი, კანდელაკი.

ბესო კიკინაძე — ინჟინერი-ენერგეტიკოსი, რომელმაც მაღალ დონეზე განახორციელა საქართველოს ელექტროფიკაცია და პირდოქტექნიკურ ნაგებობათა მშენებლობის სამეცნიერო ხელმძღვანელობა. დასავლეთის ქვეყნებში



მოგზაურობისას შეისწავლა სამთო ჰიდროტექნიკური მშენებლობის უახლესი გამოცდილება და ორი წიგნი გამოსცა ევროპის ელექტროსადგურების შესახებ. უძღვებოდა მოლაპარაკებებს საზღვარგარეთთან ფერომარგანეცის ქარხნის მშენებლობასთან დაკავშირებით. ბევრი ამაგი დასდო სარკინიგზო ქსელის განვითარებას (მენშევიეების დროს ჭიჭინაძე საქართველოს გზების დეპარტამენტის დირექტორი გახლდათ). მას ეკუთვნის პირველი ქართული ნაშრომი რკინა-ბეტონის შესახებ. აგრეთვე სხვა სასწავლო სახელმძღვანელოები სტუდენტებისათვის. სათავეში ედგა საქართველოს ტექნიკურ საზოგადოებას.

მაღალი მეცნიერების სფეროს განეკუთვნებოდა ილია ლევანის ძე ჯანდიერი — მეცხოველეობის სფეროს სპეციალისტი, საქართველოში ცხოველთა გენეტიკის შესწავლის წამომწყები. მან დაამთავრა რიგის პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, დახელოვნება მიიღო გერმანიაში, პროფესორი და რექტორი გახდა პეტროგრადში, დაპატიმრებულ იქნა 1918 წელს სხვა პროფესორებთან ერთად (მას შემდგომშიც ორი მუხლით ატუსაღებდნენ ხოლმე: ხან თავადური წარმომავლობისთვის, ხან კი მეცნიერებისთვის). თბილისის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში ჩამოაყალიბა ზოოვეტერინარული კათედრა, შედიოდა ექსპერიმენტული ვეტერინარიის სახელმწიფო ინსტიტუტის ხელმძღვანელობაში.

ამიერკავკასიაში სასოფლო-სამეურნეო მანქანათმშენებლობისა და მანქანათმშენებლობის წამყვანი სპეციალისტი იყო. იგი წარმართავდა საქართველოს მანქანათსაცდელი სადგურის მუშაობას, რომლის მიზანიც იყო შეექმნათ ამიერკავკასიის საბჭოთა რესპუბლიკების ფედერაციაში გამოსაყენებელი მანქანა-იარაღების მტკიცე ასორტიმენტი (ნაწილს იღებდნენ ამერიკიდან. ხოლო ნაწილი — აქვე მუშავდებოდა). თავადი ამირეჯიბი ცდილობდა არ ჩამორჩენოდა დროს: სწავლობდა ელექტროზენის პრობლემებს, თავის სადგურთან ჩამოაყალიბა (იგი „ამირეჯიბის სახელობისა“ იყო) სპეციალური

კურსები, რომლებზეც ამხანაგებთან ერთად ახალ კადრებს მანქანათსაცდელი სადგურისთვის (MTC).

ვასილ ვასილის ძე კანდელაკი, ძველი ბოლშევიკი, ახლოს მყოფი მაიაკოვსკების ოჯახთან. განათლებით იყო აგრონომი. საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატში მსახილი ადმინისტრატორი გახდა. შემდეგ კი გადავიდა სამეცნიერო სამუშაოზე სოფლის მეურნეობის ეკონომიკის სფეროში და ორ ინსტიტუტში ერთდროულად სათავეში ჩაუდგა შესაბამის კათედრებს. სუბტროპიკული კულტურების საკავშირო ინსტიტუტის ორგანიზატორი და დირექტორი, ამასთანავე გარკვეული ხნის მანძილზე ინარჩუნებდა სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის რექტორის თანამდებობას. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ჩამოყალიბების დროს ვასო კანდელაკი ძირითადად ცნობილი იყო, როგორც სუბტროპიკების პატრიოტი. იგი დაკავებული იყო არა მხოლოდ ციტრუსებით (გრეიფრუტის ჩათვლით), არამედ ბევრს მუშაობდა ბატატისა და ახალზელანდიური სელის გამოყვანაზე, დანერგა საქართველოში ფეიხოა.

ეს ჩამოთვლილი აკადემიკოსები კი სავსებით საკმარისი იქნებოდა, რათა შემდგარიყო ეროვნული მეცნიერებათა აკადემია. საქართველოს სსრ აკადემიის ამ სამეცნიერო ბირთვის დონე (მცირე შენიშვნებით გამოყენებითი დარგების წარმომადგენელთა მიმართ), დასახელებული მეცნიერების მიერ წარმოებული კვლევითი სამუშაოების მიმართულება სავსებით შეესატყვისებოდა საქართველოს აკადემიის მაღალ ღირსებასა და სახელს.

სანამ აკადემიის პერსონალური შემადგენლობის მეორე ნახევარს შევეხებოდეთ, თვალი გადავავლოთ ამ დაწესებულების უაზრო კონსტრუქციას. აკადემია დაყოფილი იყო 14 სექციად, რომლებიც თავის მხრივ ერთიანდებოდნენ საბუნებისმეტყველო-მათემატიკურ და საზოგადოებრივ-ისტორიულ მეცნიერებათა განყოფილებებში. ამათგან ექვს სექციაში თითო-თითო აკად-

დემიკოსი ყავდათ (ენათმეცნიერების სექციაში — მხოლოდ ნ. მარი), ოთხში — ორ-ორი აკადემიკოსი, ხოლო კიდევ ოთხ სექციაში 26 აკადემიკოსი შეგროვდა. საქართველოსმცოდნეობა სხვადასხვა სექციებში იყო გაფანტული.

ისტორიულ მეცნიერებათა სექციაში არჩეული ხუთი აკადემიკოსიდან სამი იყო ადგილობრივი პარტიული ხელმძღვანელი — ფ. ი. მახარაძე, მ. დ. ორაბელაშვილი და თ. გ. ქლენტი. ამთგან პირველი შეუდგა თავის თხზულებათა ოცდაათომეულის გამოცემას (რომელიც შეწყდა 1931 წელს მერვე ტომზე) პირადად სტალინის განკარგულებით), დანარჩენი ორის პროდუქცია უფრო მცირე მოცულობისაა, ხოლო მათი შინაარსი ვითარდება ნაცნობი თემების გარშემო: განმათავისუფლებელი მოძრაობა, ამიერკავკასია, საქართველო, ბოლშევიკები.

ხელოვნურადაა გაბერილი ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის (8 აკადემიკოსი), აგრეთვე ეკონომიკის მეცნიერებათა (9 ნამდვილი წევრი) სექციები: აქ თავი მოიყარეს მაღალი თანამდებობის მქონე პირებმა, რომლებსაც არავითარი მეცნიერული შრომები არ გააჩნდათ. სამეცნიერო დაწესებულებაში მათი სიმრავლე არა მხოლოდ ტრეტულებისადმი ტრფიალით, შიდაპარტიული ინტრიგებითა და პროტექტირებით აიხსნება, არამედ საერთოდ აკადემიისადმი, როგორც მეცნიერული არმიის „შტაბისადმი“, მბრძანებლური დამოკიდებულებით.

ასეთ პირებს შორის იყვნენ ისეთებიც, რომელთა შესახებ, ვისაც არ ვკითხვით, ვერაფერს იხსენიებდნენ. ზოგიერთი კი ახსოვთ: ს. გ. პარუშოვი — „ნახევარმეცნიერი“, მაგრამ კარგი დამიანი (მეორე აზრია — „გაუნათლებელი, თუმცა, ხშირად დადიოდა ლუნაჩარსკებთან“), ა. ა. ბოლოტნიკოვი — ამიერკავკასიის კომუნივერსიტეტის რაღაც მოღვაწე.

კოტე გორდელაძე? ეს-ესაა დაამთავრა (1930) ЦКП. სპეციალიზაცია გაიარა დიამატში, მუშაობას შეუდგა დასავლეთის ფილოსოფიისა და ფსი-

ქოლოგიაში. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიაში — უდაოა — მხოლოდ იმიტომ აღმოჩნდა, რომ 1930 წელს გახდა საქართველოს კპ (ბ) კულტურის პროპაგანდის (Культпроп) უფროსი.

გაიოზ დევდარიანი? კომკავშირული მოღვაწე, 1930 წლის სექტემბერში დანიშნულია საქართველოს განათლების სახალხო კომისრად გადაყენებული მარია ორაბელაშვილის ადგილას. მართალია იგი არ შეუტანიათ ზედაგოგიკის სექციაში, სადაც დატოვეს მ. პ. ორაბელაშვილი, არამედ ეკონომისტებთან.

გ. ა. მაგალობლიშვილი? არც თუ ისე ცუდი ეკონომისტი გახლდათ, იგი საქართველოს სახკომსაბჭოს თავმჯდომარის ფილიპე მახარაძის მოადგილე იყო. და აუცილებლად თან ახლდა მას მოსკოვში გამგზავრებისას. 1930 წლიდან ამიერკავკასიის საბჭოთა რესპუბლიკების ფედერაციის ფინანსთა სახალხო კომისარია, ინტერესს იჩენდა არა მხოლოდ ეკონომიკისადმი, არამედ ისტორიის, ლიტერატურის საკითხებისადმი. მაგრამ აბა რა სააკადემიკოსო იქნებოდა?

კარო ორაგველიძე, ვიკე-პრეზიდენტი? ახალგაზრდობიდანვე ხელმძღვანელ თანამდებობებზეა. აკადემიაში დანიშნულამდე ცოტა ხნით ადრე განაწესეს ეკონომიკური კვლევის ამიერკავკასიის ინსტიტუტის დირექტორად. ახალგაზრდა, ენერგიული, გამოდის მენშევიკების, კონდრატიეველებისა და სხვათა წინააღმდეგ, თუ რა როლი ეკისრებოდა მას აკადემიაში მეტ-ნაკლებად ნათელია, მაგრამ მისი შესრულება ორაგველიძეს არ მოუწია: 1931-ში იგი ერთი წლით გაგზავნეს ბერლინში სამეცნიერო მივლინებით და როდესაც დაბრუნდა, ქართული საბჭოთა აკადემია № 1-ს უკვე აუგეს წესი.

ი. ა. ვაშაყმაძე? ეს 29 წლის დოცენტი დიამატისა და ისტმატის სპეციალისტი, ახლახანს გამოჩეილი РАИ-ОИ-ის სამეცნიერო ფილოსოფიის ინსტიტუტის ასპირანტურიდან, მხოლოდ იმიტომ მოხვდა აკადემიაში, რომ ახლადდანიშნული (1930) გახლდათ პედ-ინსტიტუტის რექტორად.

ლ. ვ. პისარევესკი „იშაკამაქს“ უწოდებდა („Ишак“ — ვირი. რედ.) თუმცა ზოგი მას ნიჭიერად თვლიდა. მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილ წევრად ყოფნის დაახლოებით ასეთივე საფუძველი გააჩნდათ ფინანსურ-კოოპერატიული ინსტიტუტის დირექტორს დ. გ. დოლიძეს (თუმცა ვერ ვიტყვი, რომ იგი არაფერს წარმოადგენდა: დახელოვნდა გერმანიაში, თარგმნა მარქსის რამდენიმე ტომი) და სამხატვრო აკადემიის რექტორს შურა დუდუჩავას („დურა შუშუჩავა“, ენამახვილობდა მასზე მუსხელიშვილი): თავისი ძირითადი საქმიანობით ა. ი. დუდუჩავა უფრო თეატრალური კრიტიკოსი იყო.

აქვე გვინდა ვაღიაროთ, რომ საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პარტიული ნაწილიც გარკვეულ თანაგრძობას იმსახურებს. თუმცა ეს თანაგრძობა, ალბათ, მას შემდეგ იჩენს თავს, როდესაც ამ ადამიანებს უნებლიეთ ვადარებთ პარტაპარატის თანამედროვე მოხელეებსა და მარქსისტული დისციპლინების პროფესორებს.

ცხადია, ჩვენ არ გვაკვირვებს, რომ სადოქტორო დისერტაციებს გერმანიაში იცავდნენ ისეთი მეცნიერები, როგორცაა ფილოპე გოგიჩაიშვილი და დიმიტრი უზნაძე; ვფიქრობთ, ასევე ბუნებრივია, რომ ადამიანისა და ცხოველების ანატომიის სპეციალისტმა — ნათიშვილმა ბრწყინვალედ იცოდა მუსიკა, ლიტერატურა, ხელოვნება, ისტორია. მაგრამ სასიამოვნო გაცუბას იწვევს, როდესაც პროფესიონალ ბოლშევიკებს შორის — კერძოდ 1930 წელს საქართველოს აკადემიის შემადგენლობაში შესულ მაღალ პარტიულ მოხელეებს შორის, — ვხვდებით განათლებულ (ნორმალურად განათლებულ!) ადამიანებს.

მარიამ ორანელაშვილი — ბოლშევიკი 1906 წლიდან, ლარბი თეადის ქალიშვილი იყო. ამის ომში დაღუპვის შემდეგ, მისი ათივე შვილი დახურულ სასწავლებლებში გააწესეს. მარიამმა ჭერ სმოლნი დაამთავრა, მერე პეტერბურგის პატრიოტული ინსტიტუ-

ტი; შემდეგ სწავლობდა ბესტუჟევის კურსებსა და უნივერსიტეტში. შემოკლებული კულტურის რუსეთის დედაქალაქში ქართული სათვისტომოს მეშვეობით ეზიარა. ცხოვრობდა გერმანიასა და საფრანგეთში, ისმენდა ლექციებს სორბონაში, იცოდა ხუთი ენა.

საქართველოს სახელმწიფო საგემო კომიტეტის თავმჯდომარემ და სასკომსაბჭოს თავმჯდომარის მოადგილემ მალაქია ტოროშელიძემ ქენევაში დაამთავრა იურიდიული ფაკულტეტი, ფრანგულსა და გერმანულს ფლობდა სრულყოფილად. სერიოზულად მუშაობდა ქართულ ლიტერატურაზე, როგორც ჩანს, ქართული ენციკლოპედიის (ასევე არშემდგარის) რედაქტორობა მას სავსებით შეეფერებოდა.

იმ დროს უმაღლეს საბჭოურ ფენებში ვხვდებით დელიკატური, მომთმენი, დემოკრატიული ბუნების ადამიანებსაც. სწორედ ამ თვისებებით (დამატებით — სიკეთე) ახასიათებენ ნაცნობები ვასილ კანდელაკს. მაგალითად, მამია ორანელაშვილი, რომელიც ხან საკავშირო კ (ბ) ამიერკავკასიის რაიკომის პირველი მდივანი იყო, ხან კი — ამიერკავკასიის ფედერაციის სასკომსაბჭოს თავმჯდომარე, არ აძულებდა თავის ქალიშვილს კომკავშირში შესვლას; არადა მოსიყვარულე მამა-შვილს შორის არსებული განხეთქილება პრინციპული ხასიათისა იყო. მაგალითად, იგივე ტოროშელიძეს, რომელსაც თავდავიწყებამდე უყვარდა სტალინი, ოცნებობდა შემთხვევაზე, რათა მკერდი დაეხვედრებინა ბელადს დამოზნებული ტყვიისათვის, მთელი ცხოვრება მენშევიკი ცოლი ჰყავდა.

ის კი არა, ჩვენ საჭიროდ არ ვთვლით ქვები დაუშინოთ თვით ახალგაზრდა და ნახევრადგანათლებულ თაობას ამ. ჭერ კიდევ მწვანე და თვითდაჭერებულ „ვიდევიენცებს“ შორისაც (არ შევეცდებით თითოეულის დახასიათებას, არამედ მხოლოდ მათი ჭკუფიფერი პორტრეტის მოხაზვას) იყვნენ ნიჭიერი, ევროპული ენების მცოდნე ახალგაზრდები, რომლებსაც ცოდნა საზღვარგარეთ ჰქონდათ მიღებული და





ბრწყინვალე ბიბლიოთეკებს აგროვებდნენ. მეგრელიძის მაგალითი სწორედ ადასტურებს, რომ მათგანაც შეიძლება გამოსულიყვნენ საქმიანი მეცნიერები.

მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში მეცნიერულ კარიერას მათ მტკიცედ ანაცვალეს პარტიული კარიერა და აკადემიაში არჩევას მცირედაც არ შეუცვლია პათი ბედი. დარჩებოდნენ ისინი პარტიული აპარატის ფუნქციონერებად, თუ რამე დანაშაულისთვის გამოგდებულები აღმოჩნდებოდნენ — ნებისმიერ შემთხვევაში, სამეცნიერო სარბიელი (უმალღესი ანგარიშით) დახურული იყო მათთვის. ზოგიერთი გამონაკლისი (მეგრელიძე) მხოლოდ ადასტურებდა ამ წესს.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიაში იყო კიდევ ერთი ადამიანი, რომლის დავიწყებაც არაფრით არ შეიძლება: კონსტანტინე ამბაკოს ძე სულაქველიძე. თავისი პიროვნული თვისებებითა და მუდმივი (აუცილებელი) მდივნის თანამდებობით მას ვითომდა ეკისრებოდა აკადემიის ამ ორი ძნელადშესაერთებელი ნახევრის შედუღაბება.

ორატორი, თეორეტიკოსი, პრაგმატიკოსი; რევოლუციამდე ქუთაისის მენშევიკური ორგანიზაციის თავი: ამასთან ცნობილია, რომ ქუთაისში მენშევიკები ისეთი წარმატებით უპირისპირდებოდნენ ბოლშევიკებს, როგორც არც ერთ სხვა ქალაქში. პარიზს იგი იცნობდა ჭერ კიდევ რევოლუციამდე იმიგრაციის წლებში. ჟორდანის მთავრობასთან ერთად წავიდა ევაკუაციაში და დაბრუნდა 1924 წელს.

სულაქველიძის სამაგისტრო დისერტაცია ეხებოდა საქართველოს მთის ქარებს (ფიონებს), მაგრამ მისი ძირითადი სამეცნიერო სპეციალობა, ცხადია, მათემატიკა იყო: იგი საშუალო და უმაღლესი სასწავლებლებისთვის განკუთვნილი რამდენიმე სახელმძღვანელოს (ქართულ ენაზე) ავტორია. ფიზიკისა და გეოფიზიკის სპეციალში დაინიშნა მხოლოდ იმისათვის, რომ გახლდათ გეოფიზიკური ობსერვატორიის დირექტორი. ეს ობსერვატორია 1930

წელს ჰიდრომეტეოროლოგიის ამიერკავკასიის სამეცნიერო კვლევით ინსტიტუტად გადაკეთდა: უწყებრივი მიდგომის პრიორიტეტი სამეცნიეროსთან შედარებით ამ ფაქტშიც ვლინდება.

ბევრისთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა კ. სულაქველიძის აუცილებელი მდივნის თანამდებობაზე დანიშვნა. მეცნიერთა ერთი ნაწილი მის მიმართ სიფრთხილეს იჩინდა, ის კი ბოლშევიკებთან შერიგების ახალ-ახალ გზებს ეძიებდა. სანამ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია ფორმალურად მაინც არსებობდა, მას ხუმრობით უწოდებდნენ „კოწინებურგს“ — საკავშირო მეცნიერებათა აკადემიის აუცილებელი (მუდმივი) მდივანთან ასევე „სოგლაშატელის“ ს. ფ. ოლდენბურგთან ანალოგიით.

პრესის წარმომადგენლებთან თავისი პირველი და უკანასკნელი საუბარი აკადემიის მდივანმა ამ სიტყვებით დაასრულა:

„დასასრულ, ყურადღება გვინდა მივაპყროთ ერთ გარემოებას: მთელი თეთრი ემიგრაცია ქართული კულტურის დახარობის შესახებ გაყვირის. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შექმნა, სწორედ რომ ხაზს უსვამს ამ პოლიტიკურ ბანკოტთა მოთქმების სიყალბეს“<sup>14</sup>.

აკადემიის ორგანიზატორებმა თითქოსდა დროის ყველა მოთხოვნა გაითვალისწინეს: მეცნიერებათა აკადემიის პრობანდისტული მნიშვნელობა, ხუთწლედის შესაფერი გაქანება და მიზანმიმართულება, მტკიცე იდეური ხელმძღვანელობა, ახალგაზრდობის წინ წამოწევა — ყველაფერი თავის ადგილზეა. მხოლოდ ერთ რამეზე არ უფიქრიათ: მოინდომებს კი სოსო (შეგახსენებთ, რომ თავისი თავი აკადემიკოსად მან მხოლოდ 1939 წელს შერაცხა)?!

აკადემიის შექმნას თითქოსდა არაფერი უშლის ხელს. სადღაც შესთავაზეს, შეარჩიეს, დაამტკიცეს პერსონალური შემადგენლობა. გადაწყვეტილი, ხელმოწერილი, გამოქვეყნებულია. აკადემიას კეცხოველის ქუჩაზე მდებარე ფინანსთა სახალხო კომისარიატის შე-



ნობა გადაეცა. ექვემდებარება იგი მეცნიერების მთავარ კომიტეტს (Главный комитет), ნ. მარი ყველაფრით დაკმაყოფილებულია და კვლავ ლენინგრადში მიემგზავრება.

შემდეგ კი — სიჩუმე, „არსით ძახილი“. საიდუმლო მოვლენებზე მხოლოდ ლეგენდებია შემორჩა — გინდ დაიჭერეთ, გინდ არა.

ტოროშელიძე ჩადის მოსკოვში და ეკითხება მას სერგო:

— საქართველოს აკადემიის წევრად პაპულია ორგანიკიძე ხომ არ აგირჩევიათ? — (ანუ მისი ძმა, ამიერკავკასიის რკინიგზას რომ მმართველობდა).

ტოროშელიძე პასუხობს (ისე, რომ არ უგრძნენ ორგანიკიძის ირონია):

— ეს კი გამოგვრჩა. გამოვასწორებთ შეცდომას.

ორგანიკიძეს ვაეცინა:

— ვის ჭირდება ისეთი აკადემია, რომელშიც პაპულია იქნება აკადემიკოსი... — (სერგოს საყვარელი ძმა — ლოთი და მოჩხუბარი — შორს იყო ინტელექტუალობისგან).

ამ სცენას კი წინ უსწრებდა სხვა ეპიზოდი — უფრო მნიშვნელოვანი.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის დარსების შესახებ მოახსენეს სტალინს. მისი რეაქცია:

— ეხლა ქართველებმა დააარსეს აკადემია, აგერ სომხებიც ვეთხოვენ... (კიდევ რამდენიმე ერი ჩამოთვალა). ჩვენ არ შეგვიძლია რამდენიმე აკადემიის შექმნა. ჯობს, ეს ერთი დაეხაროს.

აკადემიას თბილისშიც აღმოაჩნდნენ მოწინააღმდეგეები. ყოველ შემთხვევაში, ერთი მათგანი ცნობილია — პ. შარია, თვითონ ახლადმოვლენილი აკადემიკოსი, რომელმაც დიდად შეუწყო ხელი აკადემიის ლიკვიდაციას იმ საბაბით, ვითომდა იგი იღეთრად არასანდოა<sup>44</sup>.

და აი, 1931 წლის საღდაც ინვარში თუ თებერვალში კომპარტიის ცკ სხდომა. სხდომის თავმჯდომარე აცხადებს — საქირაო აკადემიის დახურვა.

დგება მეგრელიძე. ისიც აკადემიკოსია და საქართველოს სსრ მეცნიერებათა

აკადემიის პარტიუროს წევრი, თანაც უკვე კარგა ხანია განაწყენებულია. რომ საქართველოში უმალესი სამეცნიერო დაწესებულების ფორმირებისას გადაუხვიეს მის ადრინდელ წინადადებას. მეგრელიძე:

— თუკი ისეთი ხალხი აირჩიეს, ვინც ღირსი არ იყო, საქირაო შეცდომის გამოსწორება, მათი შეცვლა, გამოწვევა. აკადემიის დახურვა კი დანაშაულია ქართული კულტურის, ქართული მეცნიერების, ქართველი კაცის სინდისის წინაშე.

ბერია (იგი უკვე თავდაჭრებით მისწრაფოდა იმისკენ, რომ ნოემბერში სათავეში ჩასდგომოდა საქართველოსა და მთელი ამიერკავკასიის ბოლშევიკურ ორგანიზაციებს):

— დაჭეით. თქვენ არავინ გეკითხებათ.

მეგრელიძე:

— მაშ ვის ეკითხებიან? თქვენ ხომ არა?

— მეცნიერების კომიტეტი — ეს თქვენ ხართ, თუ მე? სწორედაც რომ მე მომკითხავენ? თქვენ იქ საგანგებო კომიტეტში მოავგარეთ თქვენი საქმეები, მე კი...

— დაჭეით. თქვენ არავინ გეკითხებათ, — მეორეჯერ აწყვეტინებს ბერია.

სამმა ადამიანმა მისცა ხმა აკადემიის შენარჩუნებას, დანარჩენმა კი (უმრავლესობამ) დაადგინა — დაიხუროს. ერთი კვირის შემდეგ მეგრელიძე გაათავისუფლეს მეცნიერების მთავარი კომიტეტის თავმჯდომარეობიდან და მისი ადგილი შარიამ დაიკავა.

ჩვენ არაფერი ვიცით იმის შესახებ, ეცადა თუ არა ნ. მარი გადაეჩინა ქართული აკადემია. მაგრამ ზოგს ახსოვს მისი სიტყვები: „ერთადერთი, რაც მე გავაკეთე ჩემი ერისთვის — დავაარსე აკადემია და ისიც დახურეს“.

1929-33 წლებში საქართველოსა და მთელ საბჭოთა კავშირში ერთმანეთის მიყოლებით ხორციელდებოდა სამეცნიერო სისტემის ორგანიზაციული გარდაქმნის ღონისძიებები. 1933 წელს აღდგენილ იქნა უნივერსიტეტი, შემდეგ კი რამდენიმე სამეცნიერო-კვლევითი ინ-

სტიტუტიც შეიქმნა. სსრკ მეცნიერებათა აკადემიამ გამომდინარე თავისი საერთო დებულებიდან „მეცნიერებათა აკადემიის გამგებლობაში არსებულ ადგილებზე მეცნიერული კერების შექმნის თაობაზე“<sup>45</sup> თბილისში შექმნა აკადემიის ამიერკავკასიის ფილიალი. ამდენად, სწორად თბილისში მოიხსიჯა ადგილობრივი აკადემიების ფორმირების გენერალური ხაზი: ჯერ შეიქმნა სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ფილიალი, რომელიც შემდეგ საკავშიროს შვილობილ — რესპუბლიკურ აკადემიად გადაკეთდა<sup>46</sup>.

ახალი დადგენილება საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ორგანიზების შესახებ 1941 წლის 10 თებერვლითაა დათარიღებული, მაგრამ ამ დღემდე საქართველოში ბევრმა წყალმა და სისხლმა ჩაიარა<sup>47</sup>.

უფრო დაწვრილებით მხოლოდ სამი დაღუპული მეცნიერის შესახებ მოგოთხრობთ.

**ილია ლევანის ძე ჯანდიერი.** სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში მისი კათედრისა და ლაბორატორიის საფუძველზე 1932 წელს შეიქმნა საქართველოს ზოოვეტერინარული ინსტიტუტი. სტუდენტებს შორის ჯანდიერი საყვარელ პროფესორად ითვლებოდა. მაღალი, ცისფერთვალემა, სულ მოძრაობაში იყო. პირადი აზრის გამოთქმა თავის მოვალეობად მიაჩნდა. როდესაც მას ეუბნებოდნენ: „ეს დისერტაცია აუცილებლად უნდა გავიდეს!“ — პასუხობდა: „ეს ხომ თვალის ახვევაა! ეს არც მეცნიერებისთვის გამოდგება, არც პრაქტიკული მუშაობისთვის!“ ყოველთვის ამჩნევდა გაჭირვებულებს და თავისი ინიციატივით ეხმარებოდა. მეგობრობდა ნ. კ. კოლცოვთან, რომელიც პრავალზის ჩამოსულა მისთვის მეტად რთულ პერიოდში — 30 წლების შუახანს: როგორც ჩანს, ორთავეს აბრეშუმის ქიაზე ერთობლივი ექსპერიმენტული მუშაობა იტაცებდა. ი. ჯანდიერი მუშაობდა სისხლის მიხედვით ცხენების გენეტიკური ჯიშის განსაზღვრის პრობლემაზე, მაგრამ მისი დიდი შემაჯამე-

ბელი შრომა ავტორთან ერთად დაიკარგა.

ი. ჯანდიერი საქართველოში მესაქონლეობის დარგის საუკეთესო სპეციალისტი იყო, მაგრამ მას დიდად არ უწყვედნენ ანგარიშს. როდესაც მან სამტრედიანში ნახა ადგილობრივი ქათმები, ერთბაშად აენტო: აქ ხომ ისე შეიძლება მეფრინველეობის განვითარება, რომ არა მხოლოდ საქართველო, არამედ რუსეთიც კი მოვამარაგოთ ქათმებით! მაგრამ მან ვერ შესძლო მეფრინველეობის მსხვილი ფაბრიკების საპირობებაში ხელისუფლების დარწმუნება. მასთან და, საერთოდ, სპეციალისტებთან მოლაპარაკების გარეშე 1934-35 წლებში დანიაში ყიდულობდნენ ლამაზ ძროხებს, რომლებიც სწრაფად იხოცებოდნენ ბრუცელოზისაგან.

ჯანდიერი ორთაქალაში ცხოვრობდა — ერთსართულიან სახლში დიდი სარდაფით: იქვე ვენახი, ლეღვი, მაგნოლია და ძაღლი. ერთხელ ბერიამ თუ საქართველოს რომელიღაც ბელადთაგანმა მანქანა გამოუგზავნა: მოიპატიჟა სწავლული თავისი ბაღჩა-ბოსტნის სანახავად. ჯანდიერმა უარით გაისტუმრა: „ლეკცია მაქვს“.

ერთ-ერთი პატრონობის დროს — 1933 თუ 1934 წელს — დაკითხვაზე ეკითხებოდნენ ვაეილოვსა და კოლცოვზე. ცოლმა ნათესაების მეშვეობით გამონახა რაღაც კავშირები. მომხდარის შესახებ სტალინს მოახსენა კრემლის საავადმყოფოს მთავარმა ექიმმა. ორი დღის შემდეგ ჯანდიერი გაანთავისუფლეს.

1937-ში კი იგი დახვრიტეს. დაიღუპა **კონსტანტინე რომანის ძე მეგრელიძეც.**

მას შემდეგ, რაც თბილისში ყველა საქმეს ჩამოაშორეს, ნ. მარს მიმართა და მანაც 1932 წელს ლენინგრადის ენისა და აზროვნების ინსტიტუტში მთავარი მეცნიერ მუშაის ადგილი უბოძა, მოგვიანებით მეგრულიც საჯარო ბიბლიოთეკის ეროვნული განყოფილების გამგე გახდა. დააპატიმრეს 1938 წლის დასაწყისში. 1939 წლის წლის ბოლოს გაათავისუფლეს და 1940 წლის დეკემ-



ბერში კვლავ აიყვანეს. გარდაიცვალა 1944 წელს ბანაკში (კიროვის ოლქში). ცოლი თითქმის მასთან ერთადვე დააბატონირეს და მან 10 წელი ბანაკებში მოიხადა, პლიუს — 7 წელი გადასახლება.

1932-35 წლებში მეგრელიძემ დაწერა თავისი პირველი წიგნი, რომლის გამოცემა ოთხჯერ იქნა შეჩერებული 1936-40 წლებში. 1938 წელს მეგრელიძის მეგობარმა მისი დალუქული კაბინეტიდან გადაარჩინა ამ წიგნის სასიგნალო ეგზემპლარი. წიგნის გამოცემ: მხოლოდ ავტორის რეაბილიტაციის შემდგომ გახდა შესაძლებელი<sup>18</sup>.

ბანაკიდან მოდიოდა მისი წერილები, ხოლო ქალიშვილისთვის მეგრელიძემ მშვენიერი ლეგენდა შეთხზა, რომელშიც ავტორისეული აზრი ყოველგვარი ქვეტექსტის გარეშეა გადმოცემული: „ამ ქვეყნად არაფერია ადამიანის სიცოცხლეზე უფრო ძვირფასი და არ არსებობს უფრო დიდი დანაშაული, ვიდრე უდანაშაულო სიცოცხლის მსხვერპლად შეწირვა“.

სიკვდილამდე ერთი თვით ადრე იგი წერდა:

„დღევანდელი დღე ჩემი მეორედ დაბადების ყველაზე ბედნიერი დღეა. (...) ერთადერთი და ყველაზე ძვირფასი, რაც კი რამ დამრჩენია, — ეს ჩემი აზრების სამყაროა, თუმც კი მათ ჩემთვის არავითარი პრაქტიკული სარგებლობა არ მოაქვთ.

და აი, დასრულებულია ჩემი წიგნი, რომელშიც მთელი ჩემი აზრები ერთ მთლიანობადაა აწყობილი. ეს წიგნი „გამოიცემა ყველასა და ყველაფრის მიუხედავად“.

წიგნის მოქმენა არ მოხერხდა.

3. ვ. კანდელაკი სათავეში ჩაუდგა ლიმონ-მანდარინის კულტურების ტრესტს და ერთხელაც დიდი კონფლიქტი მოუვიდა ბერიასთან. 1935 წელს ბერიამ მოიწვია თათბირი, რომელზეც ითქვა, რომ საზღვარგარეთ უნდა შეისყიდონ რამდენიმე მილიონი მანდარინის ნერგი, რათა ხუთი წლის შემდეგ მთელი საბჭოთა კავშირი უზრუნველყონ სამამულო მანდარინით. კანდელაკი წინააღმდეგ წავიდა: მისი აზრით, ეს

საქმე ასე იოლად არ გამოვიდოდა. ნერგები შეიძლება არ შეეგუოს ადგილობრივ პირობებს, დიდია დაავადების შემოტანის საშიშროება; რევოლუციამდე უკვე იყო ამის სავალალო მაგალითი, როდესაც პირდაპირ გემებზე მოუხდათ ნერგების დაწვა. ბერია: „შენ არავინ კითხავს, რასაც გეტყვიან იმას გააკეთებ“. კანდელაკმა თავისი განსაკუთრებული აზრი ჩაწერა. ხოლო თათბირის შემდეგ მოსკოვში გაემგზავრა, მონახა იქ ვილიამსი, რომელთანაც პეტროვის აკადემიაში სწავლობდა და მისი მეშვეობით თავისი მოსაზრებები სტალინს გადასცა. ბერიას მოსკოვში მორიგე ჩასვლისას ბელადმა იგი დატუქსა („სპეცილისტებს უნდა მოუსმინოთ“) და ისიც შეპირდა ვასილ კანდელაკს: „მე შენ ამას გაგიხსენებო“.

3. ვ. კანდელაკი დააბატონრეს 1937 წლის 5 აგვისტოს, მიუხაჯეს 10 წელი მიმოწერის უფლების გარეშე. დახვრიტეს 1938 წლის თებერვალში: ცოტა ხნის შემდეგ, რაც ბერია ექოვის ადგილზე მოკალათდა.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელახლა დაარსებისას აკადემიკოსობის კანდიდატებმა იწყეს საკავშირო კომპარტიის (ბ) რიგებში შესვლა, როდესაც გეოლოგ თვალკრელიძეს, რომელიც მანამდე ბოლშევიკებთან არავითარ სიახლოვეს არ ავლენდა, ეკითხებოდნენ ნაცნობები, თუ როგორ აღმოჩნდა იგი პარტიაში, თვალკრელიძე ყოველგვარი ახსნა-განმარტების გარეშე პასუხობდა: „ასეა საკირო“.

საქართველოს მარქსის, ენგელსისა და ლენინის ინსტიტუტის შენობაში (ИМЭЛ) აკადემიის საზეიმო გახსნაზე მუსხელიშვილის პირველი ფრაზა იყო: „მე დღეს ვიკავებ ადგილს, რომელიც წესით ივანე ჯავახიშვილს ეკუთვნის“ (ჯავახიშვილი სულ რამდენიმე თვით ადრე გარდაიცვალა და ვერ მოესწრო ამ მომენტს).

მუსხელიშვილი ენამახვილი კაცი იყო და კარგად უწყობდა ადამიანების ფასის ნათქვამია: «Шарня состоит из двух полу-Шарни, на которых сидят».



და უკანასკნელი ეპიზოდიც. ივანე სლომონის ძე ბერიტაშვილი დააჯილდოვეს. მოსალოცად მას ურეკავს საქართველოს კომუნისტების იმდროინდელი თავკაცი, ბერიტაშვილი: „ეს რომელი შეავანაძეა? ა-ა, ცკ-ს დირექტორის გმადლობთ, შეავანაძე, გმადლობთ. თუ გინდა — შემოიარე. მე შენთან არ მოვალ: დრო არა მაქვს“, — და ყურმილი დაკადა.

ასეთი ისტორიები უკვე თითქმის ფოლკლორად იქცა საქართველოში, ამასთანავე მათში შენარჩუნებულია იმ მოვლენის არსი, რომელიც ამგვარი ფოლკლორის წარმოქმნის პირველმიზეზს წარმოადგენს, ეს სახუმარო ამბები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ იმაში, რომ საქართველოს ისტორია (ქართული მეცნიერების ისტორიის ჩათვლით) არ დარჩება მკრთალ სქემად: მისი ნათელი, მკაფიო ფერების გაქარწყლება შეუძლებელია.

**შენიშვნები:**

1. (35) საჭრაველოს ეროვნული აკადემია პედაგოგთა და კომენტარები ი. მეგრელიძის — წიგნში მარქსისტული ენათმეცნიერებისათვის საფუძვლიანი კრებული, მიძღვნილი აკადემიკოს ნ. მარის სამეცნიერო მოღვაწეობის ორმოცდაათი წლისთავისადმი, თბ., საბ. უნივერსიტეტის გამოცემა, 1934, გვ. 328-333.
2. (36) საქმე იმაშია, რომ იმხანად თბილისში არ არსებობდა არც ერთი უმაღლესი სასწავლო დაწესებულება. პირველი ამგვარი იყო თბილისის ძალთა უმაღლესი კურსები (1908). მარის აზრით, აკადემიას უნდა ეტვირთა იგივე ამოცანა, რასაც არსებული ქართული უნივერსიტეტი იტვირთავდა.
3. (37) ზეენ არ გაგვანჩია არავითარი პირდაპირი მონაცემები იმის თაობაზე, როგორ უარყევს ეს გვგმა: როგორც ჩანს, რევოლუციური მოვლენების შემდეგ მოხდა ერთგვარი შეცბუნება, გამოფხიზლება, იმედებისა და გვეგმების შერჩევა მათი რეალურობის მიხედვით — და აკადემიის შექმნის მარისეულმა პროგრამამ ამ შერჩევას ვერ გაუძლო.
- თბილისში უნივერსიტეტის შექმნისათვის ზრუნვა ჭერ კიდევ 1871 წელს დაიწყო. მაგრამ პეტერბურგის ზელისუფლების წინააღმდეგობის გამო ეს საქმე ძალზე გაკინზრდა. აკადემიის შექმნის იდეა მისი ჩასახვისთანავე შეიძლება აღქმულიყო, როგორც უნივერსიტეტის შექმნის ალტერნატივა. მაგრამ 1906 წელს უნივერსიტეტის შენობის მშენებლობა როგორც იქნა დასრულდა. ცვლილება მოხდა უნივერსიტეტის ორგანიზატორთა შემადგენლობაში (1907 წლიდან ამ საქმეს სათავეში ედგა ი. ა. ჭავჭავაძე). როგორც ჩანს, საქართველოს კულტურისა და მეცნიერების ელემტარ უნივერსიტეტს მიანიჭა, როგორც ქართული მეცნიერებისა და კულტურის მთავარ სარგანისადაც იცნებდა. უნივერსიტეტის აშკარა საერთა-ეროვნული მნიშვნელობა და მისი მასობრივი ხასიათი უკვე იძლეოდა საზოგადოებრივი სახსრების შემოსავალს. უნივერსიტეტში სამეცნიერო ახალგაზრდობის მომზადება უკვე მოსინჯული გაზაზრდობის მარის პროგრამა კი ორგანიზაციული ფორმების ძიების პრობლემებთან იყო დაკავშირებული.

4. (38) მენშევიკების ღრის საქართველოში გაიხსნა ქართული უნივერსიტეტი, კონკრეტულად კი საბატრო აკადემია. თავისი სრული სახით უნივერსიტეტი ჩამოყალიბდა 1917 წლისთვის (ნოემბერში უკვე მოიწვიეს პროფესორთა საბჭო), გახსნა შედგა მ. ი. 1916 წლის (ახ. სტილი). ფილოსოფიური ფაკულტეტის შემდგომ გაიხსნა სამედიცინო, ბოლო შემოდგომაზე — საბუნებისმეტყველო-მათემატიკური. ნებაყოფლობით შემოწირულობათა ხარჯზე შექმნილი, იგი შემდგომ — 2. IX. 18 საელმწიფო უნივერსიტეტად — **თსუ** — გამოცხადდა.

5. (39) 15. III. 18 პროფესორთა საბჭომ თავის საპატიო წევრად ერთხმად აირჩია რუსი აკადემიკოსი ნ. პ. კონდაკოვი. 1918 წლიდან **თსუ** პროფესორი იყო ს. გ. ნაკაშინი, რომელიც იმავე წელს რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი გახდა. **თსუ**-ს არსებობის პირველივე წლებიდან მუშაობდნენ ისტორიკოსი მ. ა. პოლევკოვი, ნეკროპოლოგი და ფსიქიატრი ი. ა. ანფიმოვი, პათოფიზიოლოგი ვ. ვ. ვირონიანი.

6. (40) ქართული კულტურის 365 მოღვაწის წერილი (1980 წ.) შეიცავს პროტესტს იმ დადგენილების მიმართ, რომლის მიხედვითაც ბოსკოვი უმაღლეს საატესტაციო კომისიაში (BAK) გატარებისათვის აუცილებელია დისტრატაციების რუსულ ენაზე დაწერა. როგორც ხედავთ, BAK-ის მოთხოვნები იმ დგომარებაში აბრუნებს ქართველ მეცნიერებს, რომელშიც ისინი ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ იმყოფებოდნენ.

7. (41) 1921-22 წლებში **თსუ**-ში გაიხსნა აგრონომიული, პოლიტექნიკური და სოციალურ-ეკონომიკური ფაკულტეტები. ფილოსოფიური და საბუნებისმეტყველო-მათემატიკური ერთ — პედაგოგიურ ფაკულტეტად გაერთიანდა.

8. (42) **თსუ**-ს გაყოფა იმაში გამოიხატებოდა, რომ ზოგიერთი ფაკულტეტი გადაეცადა ინსტიტუტად. მაგ. სასოფლო-სამეურნეო (1929), სამედიცინო (1930), პედაგოგიური (1930 წლიდან იგი **თსუ**-ს მთავარი მეცნიერება გახდა). ბოლო სოციალურ-ეკონომიკური ფაკულტეტი იმავე 1930-ში გაყვეს ფინანსურ-კომპერატულ და საბჭოთა მშენებლობისა და სამართლის ინსტი-



ტუტებად. კიდევ უფრო ადრე **თხუ**-სა და პო-  
ლიტექნიკური ინსტიტუტის აგრონომიულ ფა-  
კულტეტებს გამოეყო სუბტროპიკული კულტუ-  
რების ინსტიტუტი (1928).

9. (43) «Заря Востока», 18.IX.1930.

10. (44) პ. შარია (1902—1979), ეს-ესა მო-  
სკოვთან ჩამოვიდა და უმაღლესი შეამჩნევი გახ-  
და, დაინიშნა საქართველოს კ (ბ) თბილისის  
კომიტეტში მდივნად იდეოლოგიის ხაზით. სა-  
ქართველოს სსრ მეცნ. აკად. შეეკავშირა, რო-  
გორც ფილოსოფოსი, აკადემიის ზოგიერთ  
წევრს (მაგ. უზნაძეს, რომელთანაც ერთ სექ-  
ციაში აღმოჩნდა) თავის იდეოლოგიურ მოწი-  
ნააღმდეგედ განიხილავდა, პირადად მოახსენა  
მთავრობას საქართველოს მეცნ. აკად. ლიკვი-  
დაციის აუცილებლობის შესახებ.

დახურულ აკადემიას დაუპირისპირეს. 1931  
წელს თბილისში შექმნილი, მაგრამ პალე და-  
ხურული, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტი  
(ИМЛП), რომლის ამოცანას შეადგენდა მეც-  
ნიერთა (მათ შორის საბუნებისმეტყველო  
დარგებისაც) მარქსისტული კონსოლიდაცია. მისი  
ფაქტობრივ ბატონ-პატრონი იყო შარია, რომელ-  
საც დირექტორის მრავალნი თანამდებობა  
ეკურა (დირექტორი — გ. მხარაძე).

11. (45) ვ. პ. ვოლგინის მოხსენებიდან სსრკ  
მეცნ. აკად. პუბლიცისტულ შეხიერიებათა გან-  
ყოფილების სხდომაზე 4. IX. 31 — Органи-  
зация Советской науки в 1924—1932 гг.,  
сб. документов, М., 1974, с. 182.

12. (46) 1931 წლის ივნისში სსრკ მეცნ. აკა-  
დემიამ გადაწყვიტა ამიერკავკასიის ისტორიულ-  
არქეოლოგიური ინსტიტუტი (დაარსებულია  
1917 წ. თბილისში, ჯერ როგორც რუსეთის მეცნ.  
აკად. კვლევითი ინსტიტუტი, მისი ორგანიზაცია  
ს. მარს ეკუთვნის) გადაეყვებინათ კომპლექს-  
ურ სამეცნიერო დაწესებულებად, რომელმაც  
მიიღო კავკასიათმცოდნეობის ინსტიტუტის სა-  
ხელი, ხოლო 1932 წლიდან — მეცნიერებათა  
აკადემიის ამიერკავკასიის ფილიალისა (ЗКХ-  
ФАН). მისი ზეღმძღვანელი იყო მარი. 1933  
წელს ამ ინსტიტუტში სრული სახით ჩამოყა-  
ლიბდა აზერბაიჯანული და ქართული განყო-  
ფილება, რომლებიც 1935 წელს დამოუკიდებ-  
ელ ფილიალებად გამოიყო. „ფილიალების  
სტალია“ თავიდან აიცილეს ბალტიისპირეთის  
მეცნიერებათა აკადემიებმა.

13. (47) 30-იან წლებში რეპრესირებულ  
აღმოჩნდა საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. დაახ-  
ლოებით ოცი უყოფილი წევრი, დაიღუპნენ:

რ. ბ. ავაშალიანი (1937 წ. — შესაძლოა აზერ-  
ბაიჯანში),

ი. ა. ვაშაშაძე (დააპატიმრების მომენტში  
1937 წ. პოლიტექნიკური ინსტიტუტის რექტორი  
იყო).

კ. გ. გორდელაძე. დაკავებულია 1936 წ. აგვი-  
სტოში, დახვრეტილია 25. VI. 37 განაჩენის  
თანახმად. დაპატიმრების დროს იყო მეცნ. აკად.  
საქართველოს ფილიალის (ИрпывФАН) ზღმძ-  
ღვანელი. ცოლის დაკავების შემდეგ შინსახყო-

მის თანამშრომლებმა გააძირვეს მისი ბინა,  
რის შემდეგაც უკვალოდ დაიკარგა გორდელაძე-  
ძის წიგნი ი. ჰავეშაძეზე, რომელზე მუშაობა  
მან დაპატიმრებამდე კოტა ხნით ადრე დაას-  
რულა.

გ. ს. დედარიანი (დაკავებულია 1937 წ. დახ-  
ვრეტილი 1938 წ.)

დ. გ. დოლიძე. ქუთაისის პედაგოგიური ინს-  
ტიტუტის რექტორი. 1937 წლის ივნისის პირ-  
ველ რიცხვებში გამოვიდა ანგარიშით თავისი  
მუშაობის შესახებ, რაკომის მდივანმა ბრალი  
დასდო, რომ თითქმის მან აღნიშნა ფილიპე მა-  
ხარაძის შეცდომები (რომლის ქალიშვილიც მას  
ცოლად აყავდა). იქვე დააპატიმრეს და არაუგ-  
ვიანეს ნოემბრისა დაზვრეტიეს.

ა. ი. დულუჩაძე (1937).

გ. ა. მგალობლიშვილი (1937. მისმა ცოლმა  
ასევე მოიხარა და სსრკული და თბილისში დახვრე-  
ნების შემდეგ თავი ჩამოიხრჩო).

კ. შ. ორაგველიძე. 1935 წლიდან **თხუ** რექ-  
ტორი. მის ბოლეს შრომად შეიძლება ჩაითვა-  
ლოს რუსულ-ქართული ლექსიკონის (თბ., 1937)  
რედაქტირება, მაგრამ სინაღდელიში ორაგვე-  
ლიძის გვართი მხოლოდ შესვლას ახლახან  
დახვრეტილი ტროიშვილის გვარი. დააპატიმ-  
რეს 1. X. 37, გაასაჭაროლა შინსახკომის „სა-  
მეუღლმა“ 9. XI. 37., დახვრეტილია. ცოლმა  
ასევე მისი ბედი გაიზიარა.

მ. დ. ორაგველიშვილი. თბილისიდან მოცილე-  
ბული მოსკოვში 1932 წლის დეკემბრიდან. იყო  
სსრკ კ (ბ) ცს-თან არსებული მარქსის, ენგელსისა  
და ლენინის ინსტიტუტის (ИМЛП) დირექტო-  
რის მოადგილე. ერთ-ერთი ცნობის მიხედვით  
ი. პ. ტოვსტუხისთან (სამეცნ. ერთ-ერთი  
მოადგილე 1931-35 წ.) ერთად ამზადებდა მი-  
სალენის სტალინის გამოსვლებისა და მოხსენე-  
ბებისათვის. 1937 წ. გარიცხეს პარტიიდან და  
ასტრახანში გადაასახლეს, იქვე დააპატიმრეს  
1937 წ. ივლისში. აგვისტოს ბოლოს ჩამოიყვან-  
ეს თბილისში და საქართველოს შინსახკომის  
„სამეუღლს“ განაჩენით მიუსაჯეს დახვრეტა,  
დახვრეტიეს 11 დეკემბერს. „პრავედაში“ ოფი-  
ციალური ცნობიდან (27. XI. 37) ვიგებთ, რომ  
განაჩენი გამოტანილია უმაღლესი სასამართლოს  
სამხედრო კოლეგიის მიერ.

მ. პ. ორაგველიშვილი უკანასკნელ წლებში  
მოსკოვში მუშაობდა — რსფსრ განათლების  
სახ. კომ. უმაღლესი სკოლების სამმართველოს  
უფროსად (ა. ბუზნოვთან), ანადგურებდა პედა-  
გოგიის. დაკავებულია 27. VI. 37. ქართთან  
ერთად ჩამოიყვანეს თბილისში. ოფიციალური  
ცნობით განაჩენი გამოიტანა უმაღლესი სასამა-  
რთლოს სამხედრო კოლეგიამ. დახვრეტილია  
დაახლოებით 1938 წლის იანვარში. მ. ორაგვე-  
ლიშვილის მიმოწერა ჰქონდა გორკისთან, კრუჰს-  
კაისთან, ა. ჯიღთან, ა. ბარბუსთან და სხვ. —  
ყველაფერი ეს დაკარგულია. 1937 წ. ნოემბერ-  
ში დააპატიმრეს მ. დ. და მ. პ. ორაგველიშვი-  
ლების ქალიშვილი, ხოლო მოგვიანებით გადა-  
სახლეს წამოხრდილი შვილიშვილებიც.



ს. გ. პირუშვილი (1937 წ., ასევე დაპატიმრებული და დახვრეტილია მისი ცოლი).

ბ. გ. ტროსელიძე დაპატიმრებამდე 4 თვით ადრე 1936 წლის ზაფხულში სათავეში ჩაუდგა საქართველოს განსაკრძის, დააკავეს 1936 წ. ოქტომბერში, დაკითხვებზე დასაბინრეს, დახვრეტილი 10. VII. 37. ცოლი დიდიან დახვრეტილია ბანაკიდან ბანაკში, ორი ვაჟიშვილი დაიღუპა 1938 წ.

ვ. ა. კვიციანი დაპატიმრებულია 9. V. 37 დილას — თავისი 50 წლისთავის დღეს. 1934 წლიდან მოსკოვში მუშაობდა, ხელმძღვანელობდა ჰიდროენერგოპროექტს, იყო საინჟინრო-სამშენებლო ინსტიტუტის პროფესორი, სპხ. საგეგმო კომიტეტის ექსპერტი მოსკოვი-ვოლგას არხის, რიბინსკისა და უგლჩის ჰიდროკვანძებისა და სხვ. მშენებლობებზე.

თ. გ. ელენტი თვითონვე მოიკლა თავი (ტყვია დახალა) და წერილი დაუტოვა ბერიას: „ქონივით ვუყავი და ხელს ნუ ახლებთ ჩემს ოჯახს“. მისი ვაჟიშვილი მიან დახვრეტილი, ხოლო ცოლი ელფროს ქალიშვილიან ერთად დააპატიმრეს.

შ. ი. ნუტუბიძე დაპატიმრებულ იქნა 1938 წ., როგორც „გერმანიის შიშონი“. ციხეში თარგმნა „ვეფხისტყაოსანი“, და, როგორც ჩანს, ეს დაეხმარა თავი დაეღწია. მის გამო ზრუნავდა ს. ქავთარაძე, წესუბიძე გაანთავისუფლეს 1941 წელს სტალინის პირადი განკარგულებით.

კ. ს. კეკელიძე, თუ არ ვცდები, ასევე იჯდა სულაველიძის ხან გარიცხვადნენ ბოლშევიკების პარტიიდან, ხან უკან იღებდნენ. გარდაიცვალა 1941 წლის მაისში თხუ ბიოლოგიის ფაკულტეტის თანამდებობაზე.

ამირეჯიბის, რ. ახუნდოვის, ბოლოტნიკოვის ეკონომისტ-მიწათმოქმედის ს. ნ. ტომოცევის ბედი საქ. მეცნ. აკად. დაშლის შემდეგ უცნობია.

დიდი ტერორის წლებში პ. შარიაძე მალალ თანამდებობებს მიაღწია საქართველოს კვ (ბ)-ში. 1952-53 წლებში მოიხიდა სასჯელი, მაგრამ სტალინისტიად დარჩა. ბერიას დამოხობის შემდეგ მიესაჯა 10 წლით თავისუფლების აღკვეთა, ხოლო შემდეგ მუშაობდა საქართველოს ლიტერატურის ინსტიტუტში (თბილისი).

14. (48) მეგრელიძე კ. რ. აზროვნების სოციოლოგიის ძირითადი საკითხები. თბ. 1965 და 1973. სხვადასხვა წლების გამოცემები ერთმანეთს აზუსტებენ იმ ნაწილში, რომელიც ავტორის ბედს ეხება.

15. (49) Мегрелидзе М. Два слова об отце. «Литературная Грузия». 1980, № 12, с. 197 (ამ ნომერში კ. მეგრელიძის ხსენების ექვსი ღებნება ქურნალის მთელი განაყოფი).

**ბანკარტაბა:**

დოკუმენტურ მასალას, რომელიც დ. ანასტასიანისა და ი. ვოზნენსკის წერილშია წარმოდგენილი, მე არ ვცნობ, კერძოდ. 1905-06

წლებში საქართველოს აკადემიის დაარსების ცდებს. რაც შეეხება მეცნიერებათა აკადემიის რომელიც დაარსეს 1930 წელს და თითქმის მაშინვე გააუქმეს: მასოსეს, მაშინ ჩვენს სახლში მამასთან იკრებოდნენ მისი კოლეგები (ალ. ჯანელიძე, გვორი კ. კეკელიძე) და აკადემიის წესდების საკითხს განიხილავდნენ.

წერილი, რა თქმა უნდა, სანტერგოსა წასაკითხად, თუმცა ზოგი რამ „პორტების ღონეზეა“. კერძოდ, რაც შეეხება ნ. მარს: თითქმის მას კოცხავდნენ იმის გამო, რომ „აკადემიაში სომხები შეყარა“ (გვ. 7). აქ არ არის ამგვარი ბრალდების დამადასტურებელი რაიმე დამაჯერებელი საბუთი, ხოლო „ერთმანეთთან კერძო საუბრები“ საბუთად არ გამოდგება ან კიდევ, „ღურა-მუშუაგა“ — თითქმის ასე ეძახდნენ ზურგს უკან შურა დუღუჩავას და სხვ.

გვ. 3 — გ. ჩუბინიშვილი თბილისში ჩამოვიდა პეტერბურგიდან და არა მალე (იქ იგი მანამდე იყო). პეტერბურგიდან ჩამოსვლითა შორის გამოჩნენილია ა. შანიძე.

გვ. 9 — ნახსენებია „გეოგრაფი ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე ნათიშვილი“. უნდა იყოს — ჯავახიშვილი.

რაც შეეხება კომენტარებს: შენიშვნა 37. აქ ლაპარაკია უნივერსიტეტის შენობის აშენებაზე. ცნობილია, რომ იგი შენდებოდა, როგორც ქართული გიმნაზია. მაშინ მხოლოდ ოცნებობდნენ, რომ იქ ქართული უნივერსიტეტი დაბინავებულიყო.

შენიშვნა 38. „შენშევიკების დროს საქართველოში გაიხსნა ქართული უნივერსიტეტი, კონსერვატორია, სამხატვრო აკადემია“. სინამდვილეში კი კონსერვატორია დაარსდა 1917 წლის მაისში, ხოლო სამხატვრო აკადემია — 1922 წელს.

შენიშვნა 47. ჩამოთვლილი არიან 1930 წლის მეცნ. აკადემიის წევრები, რომლებიც რეპრესიების მსხვერპლი გახდნენ. მე არა მაქვს საშუალება შევაშოწოთ აკადემიის ამ შემადგენლობის წევრთა სია, მაგრამ ზოგიერთი გვარი (ალამალიანი, ფირუშოვი და ზოგი სხვა) ვეკვ იწვევს.

შეღვა წესუბიძე: თუ არ ვცდები, 1939-40 წელს გაანთავისუფლეს და არა 1941-ში. ამასთან მეუკვება, რომ იგი სერგო ქავთარაძის შუამდგომლობით გამოეშვა: მან თავის ძმას — პეტრე ქავთარაძესაც კი ვერ უშველა (თუმცა დარწმუნებული არა ვარ: იმ დროის მოკლენები ზმირად არაერთხარ ლოგიკას არ ემორჩილებოდა).

კორნელი კეკელიძე დაპატიმრებული არ ყოფილა.

# „...ყველა იხის თეთრმა ლაქმა“

## ფიქრია ყუშიტაშვილი

მ. ჩხეიძე — „ვისია ვისი“, რეჟისორი —  
ბ. ჩაპჭავჭავაძე, მხატვარი — ლ. როსტომიშვილი,  
პლაზტიკა — ბ. შაბნიძის, მუ-  
სიკალური გაფორმება — ნ. ბანძის.  
თელავი. ვაჟა-ფშაველას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, 1990 წ.

მ. ჩხეიძის პიესა „ვისია ვისი“, აღსაყვამ კომიკური სიტუაციებით, თეატრში მოსულ მაყურებელს დროებით დაავიწყებს ყოველდღიურ საზრუნავს, ათას წერილმან პრობლემას, სატიკვარსა და სამდურავს, უმალ მხიარულ ტალღაზე გადართავს. დრამატურგიული ქარგა მარტივია და უბრალო; ახალგაზრდა მუნჯი ქალიშვილი ვისი ერთ დღესაც ატირებული და კბაშემოძარცველი გამოჩნდება სოფლის ორლობეში და დაიწყება კვლევა-ძიება — „ვისია ვისი“, რომელიც სავსებით ლოგიკურად ქორწილით დასრულდება; მანამდე კი... „ყველა იხის თეთრმა ლაქმა“. აქ არც სიუჟეტური პერიპეტეხებია განსაკუთრებული და არც ხასიათები, უფრო სიტყვათა თამაში გვხვლავს. ორიგინალურად აგებული, გონებაშეხვედრითი დიალოგები, შეზავებული ხალხური ხალასი იუმორითა და მოსწრებული სიტყვებით, პიესის უმთავრესი ლირსებია და უთუოდ მან დაინტერესა თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო დრამატული

თეატრის მთავარი რეჟისორი გ. ჩაკვეტაძე, როდესაც ყურადღება სწორედ მ. ჩხეიძის „ვისია ვისიზე“ შეაჩერა. ეს არჩევანი, ალბათ, იმიტაც იყო გაპირობებული, რომ თელავის თეატრის რეპერტუარში აშკარად იგარძნობოდა მძაფრი, მხიარული, მსუბუქი კომედიის აუცილებლობა, როგორც მსახიობთა შემოქმედებითი შესაძლებლობების მრავალმხრივი რეალიზაციის, ასევე მაყურებლის მოზიდვისა და დაინტერესების თვალსაზრისით.

ყველასათვის ნათელია (და ამას არა მარტო თელაველთა მაგალითი ცხადყოფს), რომ თანამედროვე ცხოვრების სწრაფმა და დაძაბულმა რიტმმა, ყოველდღიურმა მღელვარებამ და ზეინდელი დღის ბუნდოვანებამ დაღალა და გამოფიტა საზოგადოება, სტრესულმა განცდებმა და სიტუაციებმა უკიდურესად გააშიშვლეს ადამიანის ნერვული სისტემა. მაყურებელს მოენატრა უდარდელი სიცილი. ამ პროცესში თეატრს უმნიშვნელოვანესი მისია ეკისრება და აქტიური ფუნქციონირება.





სცენა სპექტაკლიდან „ვისია ვისია“

ნირებაც შეუძლია, ოღონდ ერთის გათვალისწინებით — მხოლოდ მაყურებელიც ვერ განსაზღვრავს თეატრის ესთეტიკას, რეპერტუარული პოლიტიკის მოკარნახედ ბოლომდე ვერ ივარგებს. თუმცა თელავის თეატრის 800 ადგილიანი დარბაზი, სრული ანშლაგით რომ მართავს ახალი სპექტაკლის წარმოდგენებს, ცხადყოფს ამ ახალი ნამუშევრის ადგილს თეატრის დღევანდელ რეპერტუარში და გაგვანსნებს თეატრალურ წრეებში დამკვიდრებულ ე. წ. „სალაროს სპექტაკლის“ ცნებას.

ამავე დროს სპექტაკლი დასტურია გ. ჩაკვეტაძის, როგორც მთავარი რეჟისორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის, სწორი და თანმიმდევრული პოლიტიკის; იგი კვლავ აგრძელებს თელავის თეატრის შესანიშნავ ტრადიციას — ერთგულებას ქართული ლიტერატურისადმი და მიმდინარე რეპერტუარში დასის კოლექტივის სრულ დატვირთვას ესწრაფვის. რეჟისორი ითვალისწინებს მაყურებლის სურვილებს, ინტერესთა სფეროს და ცდილობს ყოველი ახალი პრემიერით თელაველი მაყურებლის კონკრეტული ფენის მოთხოვნებს უპასუხოს.

„სალაროს სპექტაკლი“ ვახსენებ და აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს ცნება ორგანოზომილებიანი გახლავთ; თუ ერთი მხრივ, გარკვეული მხატვრული კომპრომისისკენ უბიძგებს დამდგმელ კოლექტივს, ამავე დროს მსახიობთაგან უდიდეს ძალისხმევასა და ბოლომდე დახარჯვას ითხოვს. ამ შემთხვევაში რეჟისორული ეფექტები უკან იხევს და სარბიელი მსახიობის ოსტატობას ეთმობა. მაყურებლის მკაცრი თვალი კი გაფაციცებით ადევნებს თვალყურს მოთამაშეთ და მის მახვილ მზერას არ ეპარება სულ მცირე ყალბი ინტონაცია და ექსტი.

...ზაფხულის ღამის სიმყუდროვეს კრიტიკობელების ხმები დაარღვევს. ნიავე სალამურის კენესას მოიტანს: ლერწმის მიჯნური ტრფობით გაინაბება ქალიშვილის თითებში და ბავის ერთი დაკარგებაც ყოფნის გულის ხვაშიადის გასამქლავებლად. საპასუხოდ ჩუმი სტვენა გაისმის — სამიჯნუროდ გამზადებული გული სწორფერს იპოვნის — „ზვარს თავისი მეზვრე გამოუჩნდება, მწიფე ნაყოფს — თავისი მებაღე“ და დაიწყება...

მხატვარმა ლ. როსტომაშვილმა სპექტაკლი



სცენა სპექტაკლიდან „ვისია ვისი“. მაგდა — ე. ტუხაშვილი,  
სოფიო — ე. ბაბილაშვილი, ვიზი — თ. შაისურაშვილი

ტაკლისთვის ძალზე სადა და კოლორი-  
ტული გარემო შექმნა. სცენა მთლიან-  
ად გრეხილი ღობეებითაა შემორ-  
კალული, ირგვლივ სულ ხეებია და  
კუნძები, იქვე პატარა რუ მოედინება,  
შორს ეკლესიის გუმბათი და მის წვერ-  
ზე დაკიდებული ბადრი მთვარე მო-  
ჩანს. შეყვარებულთა პეიზაჟის ეს უტ-  
ყვი მოწმე ჭერ ალისფრად ალაპლაპ-  
დება. რადგან მიჯნურთა შეერთების  
უნებური დამსწრე შეიქმნება, მერე  
მიმკრალ ნაღვერდალს დაემსგავსება და  
ფერმიმკრთალი „ამოეფარება“ ატყორც-  
ნალ გუმბათს: „ემანდ არაფერი მკით-  
ხონო“; ბოლოს კი ისევ ატმისფრად  
აღვივდება და მეფე-პატარძლის საქო-  
რწილო ცერემონიას მაყურად დაესწ-  
რება. რეჟისორი დაწნული ღობე-  
ების რიგს ნაირგვარად ათამაშებს და  
მოკმედების ადგილიც ხან სოფლის  
შუკას ეთმობა, ხან ვისის სახლში გა-  
დაინაცვლებს, ხან დაბურულ ტყეს და-  
ემსგავსება და ხანაც სასამართლოს  
მოედანს.

რეჟისორი ირჩევს თამაშის ორიგი-  
ნალურ ხერხს, რომლის დომინანტად  
მუსიკალურ-პლასტიკური კომპოზიცია

იქცევა (პლასტიკა — ა. შალიკაშვილის,  
მუსიკალური გაფორმება — ნ. ვაგნი-  
ძის). სპექტაკლის არქიტექტონიკა, მე-  
პირადად, ძველებურ სოფლურ საბანს  
მომავონებს: კრელ-ჭრულას, მზიარული  
ხაზებით შემკულს, ცისარტყელად და-  
ფერილს, ალაგ-ალაგ საკერებლები რომ  
დაერთვის. ეს კრელი ნაქუწები აერ-  
თებს და კრავს ოსტატის ხელით  
აკინძულ ფერადოვან კომპოზიციას.  
ასევე ეროვნული რიტმით ნასაზრდო-  
ები პლასტიკურ-მუსიკალური ჩანაწე-  
თები: დოლის აკომპანიმენტო და  
„ცეკვა-თამაში“. სპექტაკლში განწყო-  
ბილების ორიგინალურ ფონს ქმნის,  
კრავს ცალკეულ ეპიზოდებსა და გა-  
მუდმებით შეახსენებს მაყურებელს,  
რომ მზიარულ კომედიაში ყველაფერი  
უჩვეულო და მოულოდნელია (და მო-  
სალოდნელიც!). თუმცა აქვე უნდა აღ-  
ინიშნოს ისიც, რომ ამ ჩანართების სი-  
ჭარბე რამდენადმე აუფერტლებს მათ  
ემოციურ სიმძაფრეს და არის სცენე-  
ბი, სადაც ეს კომიკური „ინტერმე-  
ცო“ ხელს უშლის მაყურებლის ყუ-  
რადღების კონცენტრირებას, დამლუ-  
ლია და არაფრისმთქმელი.

ო. ჩხეიძის კომედია, დასახლებული

სასაცილო, კოლორიტული პერსონაჟებით, მსახიობისათვის ქალზე საინტერესო სამუშაოს წარმოადგენს. მუნჯი კეკლუცი ვისი (თ. მისურაძე), ქართული ზღაპრიდან გადმოსული ნაცარქექიასა და ხუთკუნქულას მოდგმის პერსონაჟი — მხიარული, ლოყებლაყლაყა ოცობოცო (გ. ჩოთალიშვილი), უნდილი დათა (კ. ქართველიშვილი), გაპრანქული და ქალიშვილის გათხოვებამოწადინებული სოფიო (ე. ბაბილაშვილი), სოფლის უხუცესი მკვიდრი ასი წლის მოხუცი (გ. მანველი), ევროპულ ტანისამოსში გამოწყებილი ფოტოგრაფი ნოდარი (ი. ჩიკვაძე), მისი ხუსხუსა მშობლები (მ. ზაუტაშვილი და ჯ. ლუზარაული), პარმაგი, ჰალარა მოსამართლე (გ. ძამუჩიშვილი) კახური სოფლის მკვიდრთა სასაცილო გალერეას ქმნიან. რომლის გვირგვინს ე. ტუხაშვილის მაგდა წარმოადგენს: ქალი კი არა — ცეცხლი, ცქვიტი, ენერჯული, ღონიერი, ყოჩაღი დედაკაცი, ერთთავად ჩიკორივით ტრიალებს და საქმეს ჩარხავს, რომ ვისი ნოდარის მიათხოვონ. რა ქნას, არ უნდა მუნჯი რძალი! ე. ტუხაშვილი ექსცენტრულად და ემოციის მძაფრი აფეთქებით თამაშობს, სცენაზე ისეთ ცეცხლს ანთებს, რომ მაყურებელს დროდადრო

უჭირს კიდევ თვალი ყურადღებით ადევნოს მის ოინებს. „მე ხალხის ხმა ვარ“, — გაიძახის მაგდა და არავის აცლის ხმის ამოდებას. ვინ იცის რამდენი ასეთი დედაკაცია ქართულ სოფლებში. მთელი სოფლის კკუა რომ ეკითხებათ და თავად არავის ეკითხებიან კკუას. მაყურებელიც უთუოდ ნაცნობ სახეს ხედავს. ე. ტუხაშვილის გმირში, აოცებს, ართობს ესოდენი მსგავსება და გულიანად ეცილება არა იმდენად ხასიათის უცნაურობაზე, რამდენადაც თეატრალური პერსონაჟის უსაზღვრო ცხოვრებისეულ სიმართლეზე.

მსახიობის მეტყველი პლასტიკა, ტემპერამენტი, მკვეთრი კახური, უფრორე თელავური დიალექტით შეზავებული ინტონაცია განუმეორებელს ხდის მაგდას — ვისის საბედოს ამ ახტაჯანა „მაძიებელს“. უნდა ნახოთ როგორ აგულიანებს ოცობოცოს, შვილთან გაეგზავნოს ამბის სათქმელად, თორემ თუ გამკლავნდა ვისისა და მაგდას ბიჰის ამბავი, დაიღუბა მაგდა: უყვავებს, ეფერება, უტეკვს, ბოლოს ფულს შეიძლევეს, არც ქალურ არშიყს დაზარდება და არც ვაჟკაცურ მუშტი-კრიგს.

მაგდა ნამდვილი მსახიობია, ერთთავად სულ თამაშობს და რიგრიგობით ცდილობს ხან სოფიოს, ხან მეზობლე-

დედა — მ. ზაუტაშვილი. მამა — ჯ. ლუზარაული





სცენა სპექტაკლიდან «ვისია ვისით»

ბის და ხანაც მოსამართლის დარწმუნებას, რომ ვისი ნოდარს უნდა მიათხოვონ, მაგრამ ყველაფერი უკუღმა შემოტრიალდება და მისი ოინებიც გამქლავდება. რეჟისორი გონებამახვილურად ასრულებს სპექტაკლს: საქორწილოდ მორთულ ნეფე-პატარძალს მთელი სოფელი მოუძღვის და თან «ვისია, ვისია ქალი ლამაზი»-ს აგუგუნებს. ახალგაზრდა წყვილის ფერბით კი მაგდა გამოტილა, მიცვალელებულივით ხელები გულზე დაუკრეფია და სანთელი უკირავს: რუსები რომ იტყვიან: «Только через мой труп»-ო.

უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლში ძალზე შთამბეჭდავი ეპიზოდური სახე შექმნა მ. ზაუტაშვილმა ნოდარის დედის როლში. სამწუხაროდ სხვა მსახიობური ნამუშევრები რამდენადმე უფერულად გამოიყურებოდა. ო. ჩხეიძის კომედია სიტყვათა თამაშის ფორვერკია და ამდენად დიდი მნიშვნე-

ლობა ენიჭება ლიტერატურულ სიტყვას, მსახიობთა მოსამართით კი უნდა ითქვას, რომ ერთეული შემსრულებლების გარდა დაბალია სპექტაკლში მეტყველების კულტურა, არ ისმის მხატვრული სიტყვა მთელი თავისი სისაესითა და ფერადოვნებით. სამომავლოდ თეატრმა უთუოდ მეტი ყურადღება უნდა დაუთმოს მეტყველების დახვეწასა და პროფესიულ სრულყოფას.

ო. ჩხეიძის «ვისია ვისით» თელავის თეატრში მიიწურა 1989-90 წლების თეატრალური სეზონი, რომელმაც მრავალი სიხარული და გამარჯვება მოუტანა თეატრს, მრავალი სიახლე შესძინა და არაერთ ნაკლოვანებაზე აუხილა თვალი მთავარ რეჟისორსა და დამდგმელ კოლექტივს. თეატრის ფარდა მხიარული კომედიის პრემიერით დაიხურა. თეატრმა კიდევ ერთი სიხარული და რაც მთავარია, მომავალი სეზონის მოუთმენელი მოლოდინის აუცილებელი გრძნობა აჩუქა მყურებელს.

# შექსიერულ სახეთა ინფერკრეზასიის ზოგიერთი ასაქეტი

## ოტელო

მანანა გეგეზაორი

შექსიერის სახეთა სცენურ ხორც-შესხმას ძალზე მდიდარი ტრადიცია აქვს საქართველოში. მისი მრავალი ნაწარმოებია დადგმული: „ოტელო“, „ჰამლეტი“, „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“ — რამდენჯერმე; „ანტონიოს და კლეოპატრა“, „იულიუს კეისარი“, „ვენეციელი ვაჟარი“, „აურზაური არაფრის გამო“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, „მაკბეტი“, „რომეო და ჯულიეტა“ და სხვ. ქართული სამსახიობო ხელოვნება მდიდარია შესანიშნავი მხატვრული სახეებით, რომლებიც შექსპირულ დადგმებში შეიქმნა: ა. იმედაშვილის, ა. ხორავას, ო. მეღვინეთუხუცესის ოტელო, უ. ჩხეიძის ჰამლეტი, ვ. გოძიაშვილის და რ. ჩხიკვაძის რიჩარდ III, ა. იმედაშვილის, ს. ზაქარიძის, რ. ჩხიკვაძის მეფე ლირი, ა. ვასაძის კლავდიუსი, ვ. ანჯაფარიძის კლეოპატრა, უ. ჩხეიძის, ა. ვასაძისა და

ნ. მგალობლიშვილის იაგო და მრავალი სხვა.

შექსპირის უკვდავ ქმნილებებში, ისევე როგორც ყველა კლასიკურ ლიტერატურულ ნაწარმოებში დასმულია მარადიული პრობლემები, რომლებიც ყველა დროში აღელვებდა ადამიანებს. თავიანთ მნიშვნელობას ისინი არც დღეს კარგავენ, პირიქით, ხშირად კიდევ მეტ ღირებულებასა და წონას იძენენ თანამედროვე ცხოვრებაში. ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული ქართულ სცენაზე ერთი და იგივე შექსპირული სახის მრავალ განსხვავებულ ინტერპრეტაციას ჰქონდა ადგილი. დიდი ინგლისელი დრამატურგის ერთი და იგივე პერსონაჟის შეხვედრა სხვადასხვა მსახიობურ ინდივიდუალობასთან სხვადასხვა დროს, მრავალი ბრწყინვალე სცენური სახის შექმნის საფუძველი გახდა. ამ მხრივ განსაკუთ-



რებით საინტერესოა ოტელოს მხატვრული სახე.

ჩვენ შევეცდებით დაწვრილებით განვიხილოთ ალექსანდრე იმედაშვილის, შალვა ლამბაშიძის, აკაკი ხორავას, ლორენს ოლივიესა<sup>1</sup> და ოთარ მეღვინეთუხუცესის მიერ სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა სპექტაკლში შექმნილ ვენეციელი მავრის მხატვრული სახეები. ძირითადი ცნობები, რომლებიც მათ შესახებ მოგვეპოვება, ესაა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა — დ. ანთაძისა და უ. ჩხეიძის მოგონებანი, საბჭოთა თეატრმცოდნეთა: ი. იუზოვისკის, გ. ბოიაჩივის, ა. ანიქსტის კვალიფიციური რეცენზიები, გარდა ამისა, გამოყენებულია თეატრმცოდნე ნ. ურუშაძის მიერ ა. ხორავას ოტელოს ქცევათა ჯაჭვის თანმიმდევრული აღწერა სპექტაკლის მოვლენათა მიხედვით<sup>2</sup>. მათში მოცემულია არა მარტო მსახიობთა მიერ განსახიერებელი მხატვრული სახეების შეფასება, არამედ მათი სცენური ქმედების დაწვრილებითი აღწერა და ზუსტი ანალიზი. ამ აღწერათა შექცობა შესაძლებლობას გვაძლევს მეტნაკლებად ობიექტური სურათი აღვადგინოთ.

რაც შეეხება ო. მეღვინეთუხუცესის ოტელოს, მასზე მსჯელობისას ვეყრდნობით არა მხოლოდ თ. ჩხეიძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებს, არამედ წარმოდგენის დადგმის პროცესსაც, ვინაიდან შესაძლებლობა გვქონდა დავეკვირვებოდით მსახიობის როლზე მუშაობას რეპეტიციებზე.

ოტელოს როლი დიდი ქართველი მსახიობის ა. იმედაშვილის შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ეტაპია, თან ძალზე ხანგრძლივი. იგი ამ როლზე წლების მანძილზე მუშაობდა, აღრმავებდა და ხეწდა მას. ასე მაგალითად, როლზე მუშაობის პირველ წლებში, მისი ოტელო უფრო ეპიკური იყო, ვიდრე ლირიული. მის დარბაისსურობას ზოგჯერ დიდაქტიურობის ელფერიც დაჰკრავდა. მოგვიანებით, მის შე-

სრულებაში უფრო გაძლიერდა ოტელი კული ნაკადი. ეს არ იყო ლეგენდარული მხედართმთავარი, ბრგე ვაჟაკი, მსახიობს ბუნებრივი მონაცემები არ აძლევდა ამგვარი გმირის განსახიერების საშუალებას. იმედაშვილის ოტელო ხანში შესული, გულჩათხრობილი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „სევდიანი“ შეუვარებელია. გარეგნულადაც შეუხედავი, ბეჭებში მოხრილი, დაბალი, მოუხეშავი, მოუქნელი. იგი ბევრს ფიქრობს. თითქმის არ ყვირის, მშვიდია, კარგად უსმენს მოსაუბრეს, განსაკუთრებით I და II მოქმედებაში, ფაქტიურად მავრის არსებობა ეჭვის გაღვიძებამდე. მაგრამ შემდეგ, როდესაც მის სულში ეს საშინელი გრძნობა დაიბუღბს, იგი სრულიად კარგავს წონასწორობას, სასტიკად მძინვარებს. აი, სად გადმოხეთქავს მისი დაუოკებელი ტემპერამენტი. როგორც დ. ანთაძე წერს: „იანგოსთან საუბარს ოტელო გაცოფებამდე, გრძნობათა უმალლეს აღშფოთებამდე მიჰყავს: იგი კინაღამ კლავს მას. მაგრამ იგი არ ეცემა ავზინიანივით იატაკზე, როგორც ამას ჩვეულებრივ აქტიორები აკეთებენ: იგი ბარბაცით მიდის სცენის სიღრმეში, იქ კოლონასთან გარინდებული დგება... უძლიერესი სცენა ფინალში — ოტელომ გადაწყვეტილება მიიღო; სიმშვიდით შემოდის, ჰკოცნის მძინარე დეზდემონას, ერთხელ, მეორედ. უკანასკნელმა კოცნამ დასწვა იგი, კვლავ აანთო მასში აღშფოთება, იგი ახრჩობს მას ჩამოწყული ფარდის იქით... ჰკლავს არა დაბრმავებული, არა აფექტში, არამედ შეგნებულად. ეს არის სამსჯავრო და იგი მოსამართლეა.

შეასრულა რა თავისი საქმე, იგი დაუძლიერდა. სცილდება დეზდემონას საწოლს მდუმარე, ჩაფიქრებული. მისი ძალა ამოწურულია. იგი საფეხურებზე ეშვება.

მაგრამ როცა ოტელომ სიმართლე შეიტყო, იგი დაემოხრა საწოლზე, დასტირის თავის დეზდემონას ხნიერი მამაკაცის მკაცრი, ძუნწი და ნამდვილი კრემლებით. მაგიდასთან ზის თავიან-

ქინდრული, ჩაფიქრებული. სწორედ მაშინ ებადება აზრი ერთადერთი გამოსავლის შესახებ. ასეთია ერთადერთი და უკანასკნელი სამსჯავრო ამ ადამიანისათვის; და მასშია „განწყმენდა“, „კათარზისი“, უმაღლესი ჰარმონიული და შავბნელი გადაწყვეტა, მისი ცხოვრების ყველა მძიმე, მტანჯველი ვნებებისა“<sup>2</sup>.

კ. მარჯანიშვილის და შ. ლამბაშიძის ოტელოზე საუბრისას შექსპირის ამ გმირის თავისებური სცენური ინტერპრეტაციის ავტორებად უკვე რეჟისორი და მსახიობი გვევლინებიან. შ. ლამბაშიძის ოტელოს მხატვრული სახე კ. მარჯანიშვილისა და მისი სპექტაკლის მონაწილე მსახიობის ერთობლივი შემოქმედებით მუშაობის შედეგია. კ. მარჯანიშვილმა „ოტელოს“ თავისებური, ორიგინალური მონტაჟი გაუყუთა — ტრაგედია ფსიქოლოგიურ დრამას დაუახლოვა. შესაბამისად — ოტელოსა და სხვა მთავარ გმირთა ფსიქიკაც, თუ შეიძლება ითქვას, უფრო მეტად „გაადამიანდა“, ჩვეულებრივ ადამიანთა განცდებს დაუახლოვდა, კიდევ უფრო ნათელი და გასაგები გახდა თანამედროვე მაყურებლისათვის. აღსანიშნავია, რომ კ. მარჯანიშვილისა და უ. ჩხეიძის პამლეტის თეატრალური ინტერპრეტაციაც ამ პრინციპს ეფუძნებოდა — შექსპირის ტრაგედიის მეშვეობით სპექტაკლის შემქმნელნი ცდილობდნენ 20-30-იანი წლების ქართველ მაყურებელთან სცენიდან ამაღლებულ პრობლემებზე ესაუბრათ. ფიქრობთ, ამან მნიშვნელოვნად განაპირობა დიდი რეჟისორის ამ ქმნილებათა წარმატება.

კ. მარჯანიშვილის „ოტელოში“ გამოიკვეთა არა მხოლოდ ერთი ძლიერი მსახიობური ნამუშევარი — შ. ლამბაშიძის ვენეციელი მავრი, არამედ უ. ჩხეიძის იაგოც, როგორც თანამედროვენი აღნიშნავენ, მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე კიდევ უფრო შთამბეჭდავი იყო. მთელი სპექტაკლი ფაქტიურად ამ ორი პერსონაჟისა და მათ შემსრულებელ მსახიობთა შემოქმედე-

ბითი მონაცემების კონტრასტზე იყო აგებული. გულუბრყვილო, ალალო, გულმართალი შ. ლამბაშიძის ოტელო თავისი ნების მორჩილ აღმსრულებლად გადაექცია უ. ჩხეიძის იაგოს — დემონურ, მეფისტოფელურ არსებას. უადრესად ჭკვიან, მაგრამ ამასთანავე ბოროტ და უღმობელ ადამიანს. ყველაფერთან ერთად კ. მარჯანიშვილმა შესანიშნავად გამოიყენა ორივე მსახიობის ერთმანეთისაგან განსხვავებული აქტიორული თავისებურებები — შ. ლამბაშიძის თბილი, რბილი ტონები, სახის ფსიქოლოგიური დამუშავების ბრწყინვალე უნარი და უ. ჩხეიძის ცეცხლოვანი ტემპერამენტი, ღრმა ტრაგიკული განცდის უნარი. სწორედ უ. ჩხეიძე მოგვითხრობს ოტელოს მარჯანიშვილისეულ ინტერპრეტაციაზე, რომელიც შ. ლამბაშიძისთან ერთობლივი სარეპეტიციო მუშაობის პროცესში იბადებოდა: „ოტელოზე“ მუშაობის დროს მარჯანიშვილი ცდილობდა გაემდიდრებინა ოტელოს როლი ცოცხალი ფერებით, რათა იგი ხორცშესხმულ და ცოცხალ ადამიანად ექცია. ოტელოს სენატში გამოჩენისთანავე მარჯანიშვილი ხშირად ეძახდა შალვა ლამბაშიძეს — „კბილები დამანახე“, ე. ი. მომღიმარე სახე მაჩვენეო, ოტელოს ცხოვრებაში ხომ უჩვეულო, მისთვის უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა მოხდა. ეს მარტოხელა ადამიანი, ცნობილი მეომარი, მაგრამ ვენეციისათვის მაინც უცხო ტომისა და ისიც მავრი, გააბედნიერა ვენეციის უმშვენიერესი ასულის, დეზდემონას სიყვარულმა. ეს სრულიად ახალგაზრდა, არისტოკრატი ქალიშვილი, არავითარ დაბრკოლებას არ მოერიდა, საკუთარი სახლიდან გაიქცა და ოტელოს გაჰყვა ცოლად. და განა შეიძლება ყოველივე ამის შემდეგ, ყველაზე თავშეკავებული ადამიანიც კი არ იყოს ატაცებული უსაზღვრო ბედნიერებით. თუმცა შ. ლამბაშიძის ოტელო ცდილობს დაფაროს ეს პირადი, ღრმად ინტიმური განცდა, იგი მაინც გამოსკვივის უნებლიედ მის მიხრა-მოხრაში. გა-



მობედვაში, ყოველ მის სიტყვაში. მისი ცხოვრება მთლიანად გადასხვაფერდა, იგი ზელახლა გაკაბუქდა, თავიდან დაიწყო მისი ცხოვრების ნამდვილი, ჯერ არგანცილილი გაზაფხული. დეზდემონასადმი მისი სიყვარული ჩვეულებრივი არ არის, ეს ის სიყვარულია, ის მაღალი გრძნობაა, რომელიც მან მთელი ცხოვრების ჯილდოდ მიიღო. სწორედ ეს გრძნობა უდევს საფუძვლად მთელს მის ქცევას სენატში, სწორედ ამ გრძნობით არის გამთბარი მისი ცნობილი მონოლოგი, სწორედ ამ გულწრფელობამ მოხიბლა სენატორები. ამიტომაც თხოვდა მარჯანიშვილი ღამბაშიძეს მეტ ღიმილს ამ სცენაში. რამდენადაც უფრო მკვეთრად გამოჩნდებოდა ოტელოს ამაღლებული, უზომო სიყვარული დეზდემონასადმი, და ამ სიყვარულით გამოწვეული უდიდესი ბედნიერება. იმდენად გამართლებული იქნებოდა შემდგომში ოტელოს კატასტროფა. შ. ღამბაშიძეს მთელი სცენა მიჰყავდა მხნე, ვაჟკაცურ ტონებში, ამასთანავე ინარჩუნებდა სისადავესა და უბრალოებას.

განსაკუთრებულად ინტიმური, სათუთი დამოკიდებულება იგრძნობოდა ოტელოსა და დეზდემონას შორის პირველ სცენებში კვიპროსზე. ეს იყო სულიერი სიახლოვე, უწმინდესი დამოკიდებულება ახლად შეუღლებული მიჯნურებისა.<sup>1</sup>

ამ კონტექსტში, ვფიქრობთ, არ შეიძლება ორიოდ სიტყვა არ ითქვას უ. ჩხეიძის იაგოზე — მისი შემოქმედების ერთ-ერთ მწვერვალზე. საკიროა აღინიშნოს უმთავრესი, რაც მის ინტერპრეტაციას ახასიათებდა; თვით უ. ჩხეიძის აზრით, იაგოს შემსრულებლთა უმთავრესი ნაყოი ყოველთვის ის იყო, რომ თითქმის ყველა მათგანი ცდილობდა იაგოს ბოროტება მისი დანახვისთანავე ყოფილიყო თვალშისაცემი. უ. ჩხეიძე საკითხს ამგვარად სვამს: ვის მოატყუებს ისეთი ადამიანი, ვისაც შუბლზე დიდი ასოებით აწერია მისი ავკაცობა? აქედან გამომდინარე, იაგოს უ. ჩხეიძისეულ ინტერპრეტა-

ციაში ხაზგასმულია ამ პერსონაჟის მიმზიდველობა. ყოველი მისი მოქმედება მოჩვენებითი კეთილშობილებისა და გულწრფელობის ნიღაბს ეფარება. ასეთ ადამიანში ბოროტმოქმედსა და ნაძირალას უძბად ვერ ამოიკნობ.

ერთ-ერთ უძლიერეს და უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ მოვლენას არა მარტო ქართულ, არამედ მთელს სამსახურთა თეატრალურ ხელოვნებაში წარმოადგენს ა. ხორავას ოტელო. იგი, უპირველეს ყოვლისა, მეომარი იყო, სარდალი. მართალია, იგი სამეფო გვარის შთამომავალია, მაგრამ ვენეციელთათვის მაინც შავკანიანია, მავრი, რომელიც „პირველყოფილი“ მდგომარეობიდან თავისი დროის ცივილიზაციის უმაღლეს საფეხურამდე ამაღლდა და ვენეციის სარდალიც გახდა. თეატრმცოდნე ი. იუზოვსკი თვლის, რომ ოტელოსთვის უძვირფასესია ეს მონაპოვარი. ამიტომ იგი არა მარტო ხაზს არ უსვამს თავის „პირველყოფილ“ „აფრიკულ“ თვისებებს, არამედ პირიქით, მათ დაფარვას ცდილობს. ამაყობს, რომ დაძლია ისინი. ვენეციელ მანდილოსანთა შორის უმშვენიერესმა არსებამ შეიყვარა იგი. ეს უდიდესი ჯილდოა მავრისათვის, მაგრამ იგი მაინც ფრთხილობს. მან სულ ახლახანს დაძლია „ველური“ მდგომარეობა — განსაკუთრებით უფრთხილდება მიღწეულს, აცნობიერებს იმის საფრთხეს, რომ შეიძლება ისევ უკან, „პირველყოფილ“ საფეხურზე იქნას ჩამოგდებული. იგი ვენეციურ ტანსაცმელს ლაღად და თავისუფლად ატარებს, თვითონაც ლაღი და თავისუფალია. მთავარი, რაც ხორავას ოტელოში გზიბლავდათ, პარმონია იყო, იყო მასში რაღაც საოცარი, უჩვეულო შინაგანი თავისუფლება, სრულყოფილება, არტიტიზმი. იგი მშვიდი კაცია, ემოციურად გაწონასწორებული. ადამიანებთან მისი ურთიერთობის საფუძველი პატივისცემაა და არა გულუბჟვილო ნდობა. ხორავას ოტელო ნათელი გონების ადამიანია. ამით იპყრობს იგი სენატს. დეზდემონასადმი სიყვარულ-





შიც მისთვის მთავარი ბედნიერებაა და არა ძლიერი, დაუოკებელი ვენებათა-დღევა, იგი არც ფარავს თავის გრძნობას და არც ხაზგასმით ამჟღავნებს მას. ოტელოში ყველაფერი ჰარმონიულია. ექვის ჩასახვის შემდეგ მავრის შინაგანი ბრძოლა თავის თავთან, ეს არის გონებისა და ინსტინქტის ორთაბრძოლა.<sup>5</sup>

აკაკი ხორავას ოტელოს ქცევათა ჯაჭვს თანმიმდევრულად აღგვიწერს თეატრმკოდნე გ. ბოიაჯიევი:

...ზომიერი, მშვიდი ნაბიჯებით შემოდის ოტელო სენატში, სცენის შუაგულში ჩერდება, შეათვალიერებს ხალხს. თვალები საოცრად უბრწყინავს. სახეზე მომხიბვლელი ღიმილი ეფინება. მავრი მშვიდდება. იგი დარწმუნებულია საკუთარ თავში და სხვებისაც სჯერა. ამიტომ როდესაც ოტელო მოუთხრობს ბრაბანციოსა და სენატორებს თავისი სიყვარულის თავგადასავალს, იგი არავის არაფერს არ უმტკიცებს, არავის არაფერში არ არწმუნებს. უბრალოდ ყვება. ამ ბევრის მნახველმა, ტანჯულმა, ცხოვრებაზე ღრმად ჩაფიქრებულმა მარტოხელა კაცმა ბედნიერება ნდობასა და სიყვარულში ჰპოვა. პატიოსანი და კეთილშობილურია ყოველი მისი განზრახვა. აღამიანებისადმი მისი ნდობა უსაზღვროა. დეზდემონასადმი სიყვარულის შესახებ ოტელო თავშეკავებულად საუბრობს. მაგრამ როდესაც სენატში მისი მეუღლე შემოდის, მავრის გრძნობა სრული ძალით ვლინდება. მას თითქოს ავიწყდება, სად იმყოფება და რისთვისაა მოწყვეული, გაოცებული და აღფრთოვანებული შესცქერის სატრფოს. როდესაც ბრაბანციო ქალიშვილს წყევლის, ოტელო მშვიდად უყურებს მოხუცს, ოდნავ გადაეფარება მეუღლეს, ნაზი ღიმილით აგრძნობინებს, რომ ამიერიდან ისაა დეზდემონას დამცველი.

**ოტელოს და დეზდემონას პირველი შეხვედრა კვიპროსზე.** ოტელოს არსება ბედნიერების მწვერვალზეა. ყველა მისი სურვილი შესრულებულია,

ყველა ოცნება — განხორციელებული: მან გაამართლა რესპუბლიკის ნდობა, განდევნა თურქები და ახლა კუნძულის მმართველია. მის გვერდითაა უსაყვარლესი მეუღლე და ერთგული მეგობარი იაგო.

**ექვის ჩასახვის სცენა.** ოტელო და იაგო ოფიციალური ქალაქების კითხვით არიან გართულნი. უცებ მავრმა დეზდემონას სიმღერის ხმა გაიგო. იგი თითქოს სხვათა შორის ლაპარაკობს, მაგრამ ლაპარაკობს გაუჩერებლად. ამ მრავალსიტყვაობამ მავრი ნეტარი მდგომარეობიდან გამოიყვანა. იგი ადგა და ტერასაზე სეირნობა დაიწყო.

„**იაგო.** იცოდა რამე მიქელ კასიმო მაშინ თქვენის სიყვარულისა, როს ცოლის შერითვის აპირებდით?“

ოტელო მშვიდად პასუხობს. მაგრამ მისი ნაბიჯების რითმი იცვლება, იგი ენერგიულად მოძრაობს და რამდენადაც მეტს ლაპარაკობს იაგო, რაც უფრო დამარწმუნებელია მისი მსჯელობა, მით უფრო დამაბული ხდება მავრის ნაბიჯები, და უცებ, ხანგრძლივი სიჩუმის შემდეგ ოტელომ ყრუდ ამოიგონა: — ჰოი, ვაება! მაგრამ მაშინვე შეეცადა დაეფარა აღელვება. იაგო კი აქტიურდება, სულ უფრო და უფრო პათეტიური ხდება. ოტელოს ნაბიჯები მოკლე და სწრაფი გახდა. ხოლო წრე, რომელსაც ის უვლიდა, თანდათან მცირდება. მავრის ცნობიერებაში ახალი, უცხო, საშინელი, მტანჯველი გრძნობა იპარება.

შემდეგ სცენებში ოტელო უკვე თითქოს აღარ ეწინააღმდეგება იაგოს „საბუთებს“, საკუთარ თავს ებრძვის, იაგოსადმი სიმპათიასაც კი გრძნობს — იგი ხომ მისი ერთადერთი საყრდენია, პატიოსანი, კეთილი იაგო, ერთადერთი მეგობარი ამ ცრუ სამყაროში.

...**ოტელო მარტოა.** რა კარგად გრძნობდა იგი თავს მთელი ამ ხნის განმავლობაში. აღამიანებისადმი სიყვარული ძალას მატებდა მას, ახლა კი უძლური და გაუბედურებულია იგი. სიჩუმეში დეზდემონას სიმღერა



ისმის. მაგრს სახე წამით გაუნათდება. მაგრამ მხოლოდ წამით. ნუთუ არ შეიძლება ცოლს თვალეში ჩახედოს და სიმართლე შეიტყოს, ეკვი განდევნოს? იგი ასეც იქცევა. მაგრამ დეზდემონა საოცრად მშვიდადაა. ეს სიმშვიდე კი უკვე აფორიაქებული ოტელოს ექვს აძლიერებს. სიმართლეს ხომ არ მალავს მისი ცოლი? თავს იკატუნებს, თითქოს არ ესმოდეს, რას მოითხოვს ქმარი. გამძვინვარებული ოტელო მრისხანედ უყვირის მას.

...მაგრი ჭიჭურ შემობრის სცენაზე. დაპირილი ნადირივით ღმუის, თითქოს რაღაც საშინელი არსება მოსდევს უკან. სახე შეშლილი აქვს, თვალეში თეთრად უელავს, სუნთქვა ეკვრის. ეკვი არ არის, ბოროტმოქმედება ჩადენილია. ოტელო არადადამიანური ძალით ცდილობს თავი შეიკავოს. უცებ გაისმის მისი ყრუ, ძლიერი კვნესა, რომელიც საშინელ ღრიალში გადაიზრდება. იაგოს სიტყვები — დეზდემონა კასიოსთან წოლილა — უკანასკნელი დარტყმაა. თითქოს ფიზიკურად უნდა აიცილინოს ეს სიტყვები, სწრაფად აირბენს კიბის ერთ საფეხურს, შემდეგ მეორეს, მაგრამ საშინელმა სიტყვებმა მაინც მიადწიეს მის ყურამდე. ოტელო ქვავდება, შემდეგ სწრაფად შემობრუნდება, დაახტება იაგოს და ახრჩობს. მაგრამ არა. ოტელომ ხელი გაუშვა იაგოს. ყველაფერი მართალია. სიკვდილის წინ ადამიანები არ ცრუობენ. იაგო კი ამ ერთი წუთის წინ შეიძლებოდა მომკვდარიყო. ე. ი. დეზდემონა მას ატყუებს. და ოტელო ჯერ სიცილს იწყებს, რომელიც გულამოსკენილ ქვეთინში გადაიზრდება. იგი იაგოს წინაშე იჩოქებს და ტირილით ფიცს ამბობს, იაგოც მუხლზე იჩოქებს და ფიცს აძლევს მაგრს. შემდეგ ოტელო ფეხზე დგება. წელში გასწორდება — იგი ისევ სარდალია. ბოროტმოქმედება გამოაშკარავებულია. იგი უნდა მოისპოს.

**ლიდოვიკოს ჩამოსვლა.** ოტელოს თავს რაღაც საშინელემა ტრიალებს. ეს არ არის მხოლოდ ეკვიანობით წა-

მება — ესაა იდეალის ტრაგიკული მსხვერვა, ადამიანებისადმი ნდობის მოსპობა. იგი საშინლად უყვირის დეზდემონას, შემდეგ ეტრატს სახეში გაართყვამს. მოუერიდებლად მიახლოს პირში შეურაცხყოფელ სიტყვებს ვენეციელ სტუმრებს. ისინი ყველანი ერთნაირები არიან. მაგრამ იცის მათი ფასი.

**ეპილეფსიის სცენა.** დაკარგა რა დეზდემონასაგან ცხვირსახოცის მიღების უკანასკნელი იმედი, მოისმინა რა კასიოსა და ბიანკას დიალოგი, ოტელოს უკვე აღარ შეუძლია და აღარც უნდა დაფაროს თავისი ტანჯვა. ღონე-მიხილი ჩამოკდება კიბეზე, იაგო ამშვიდება მას. ოტელო უცებ გამოერყვევა და თითქოს აცნობიერებს მთელ თავის უბედურებას. მოკლე, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი სიცილი კვნესაში გადაიზრდება. ოტელო დგება, რამდენიმე გაუბედავ ნაბიჯს გადადგამს და უგონოდ დაენარცხებუ მიწაზე.

**დახრჩობის სცენა.** ოტელო მტკიცე ნაბიჯებით შემოდის ცოლის საძინებელ ოთახში, ცივი სახითა და გაყინული მზერით, იგი წყნარად ასწევს ფარდას, რომელიც მძინარე დეზდემონას ფარავს. და იწყება სპექტაკლის ყველაზე პოეტური და ალერსიანი სცენა — ოტელო მოუთხოვს მძინარე ცოლს თავისი სიყვარულის შესახებ, გამოსათხოვარ სამიჯნურო სიტყვებს ეუბნება. მის სახეზე კვლავ ბედნიერი ღიმილი ჩნდება. დეზდემონამ გაიღვიძა. ოტელო, თითქოს დანაშაულის ადგილზე დაიპირესო, საგულდაგულოდ მალავს თავის გრძნობებს უხეში ტონისა და შეურაცხყოფელი სიტყვების მიღმა. ამ ქალთან ხომ მის სიყვარულს არავითარი კავშირი არა აქვს. მაგრი უხეშად ლაპარაკობს სიკვდილზე, ან სულ არ უსმენს დეზდემონას, ანდა გესლიანად დასციინის თავის მართლებების მის მცდელობას, მას სძაგს ეს მოჩვენებითი ტირილი, საუბარი მრისხანე ფრაზაზე წყდება. ოტელო საბოლოოდ რწმუნდება ცოლის ღალატში. ახლა უკვე ვერავენ შეუშლის ხელს

თავისი უმაღლესი მოვალეობის შესრულებაში. მავრი მკვეთრად მოტრიალდება, სწრაფად აივლის კიბის საფეხურებს, ფარდას გადასწევს და ხარბად სწვდება ყელში დეზდემონას. ფარდა მძიმედ ეშვება.

ოტელო მცირე ხნის შემდეგ გამოდის, თითქოს სურს საკუთარი ხელები საკუთარ სხეულს მოაშოროს. იგი უცებ დაბერდა, მხრებში მოიხარა, ტორტმანებს, თითქოს თავბრუ ეხტევა, თვალის გახელაც უჭირს. მძიმედ ეშვება საყარძელზე. აკაკუნებენ. ოტელო მკვეთრი მოძრაობით ჩამოგლეჯს ფარდას, მთელი სიმძიმით დააცხრება თავის მსხვერპლს და კიდევ და კიდევ ახრჩობს. ბოლოს მან ხელი გაუშვა გვამს. უკვე ვერაფერს ხედავს. არაფერზე არ ფიქრობს, ბარბაცით ჩამოდის კიბეებზე და ვარდება.

შემოდის ემილია. თავდაპირველად ოტელო თითქმის ინსტიქტურად ეწინააღმდეგება ემილიას მიერ დეზდემონას უცოდველობის მტკიცებას, თანდათან მისი წინააღმდეგობა სუსტდება. შემდეგ ნელა დგება ფეხზე, ცოლის საწოლთან მიდის, მუხლს მოიდრეკს და ყრუდ ტირის — დასტირის უდანაშაულოდ მოკლული მეუღლის გვამს. მისი მწუხარება უსაზღვროა. მაგრამ რაწამს შეიტყო დეზდემონას უცოდველობა, მავრს უბრუნდება ყველაზე მთავარი — ნათელი გონება, ადამიანებისადმი რწმენა. საშინელი ტანჯვის, სიყვარულისა და სიცოცხლის დაკარგვის ფასად მიჰყავს აკაკი ხორავას ოტელოს ტრაგედია ნათელი დასასრულისაკენ.<sup>7</sup>

დიდი ინგლისელი მსახიობი ლორენს ოლივერ XX საუკუნის პირველი აქტიორია, რომელმაც ოტელოს სახის მკვეთრი, ორიგინალური, ძალზე არაორდინალური ინტერპრეტაცია წარმოგვიდგინა. მანამდე თითქმის ყველა მსახიობი თამაშობდა მეტ-ნაკლებად კეთილშობილ, მეფური წარმომავლობის მავრს, ცივილიზებულ ადამიანს, რომელიც სხვებისგან მხოლოდ სახის ფერით განსხვავდება.

ოლივერს ოტელო მავრი კი არა, ზანგია, სრულიად არაცივილიზებული. მუდამ ფეხშიშველი დადის, ფეხზე რგოლები აქვს წამოცმული, ხელებზე — სამაჩურები, გრძელი, კოკებამდე პერანგი აცვია. მისი სიარულისა და საუბრის მანერა, ექსტოზიმიკა ტიპიურად ზანგურია. იგი ვენეციელები-საგან მთელი თავისი არსებით განსხვავდება და არა მხოლოდ სახის ფერით — ეს არის სრულიად განსხვავებულ შეხედულებათა, საერთოდ სხვანაირი ტრადიციისა და უცნობ ჩვეულებათა მქონე ადამიანი. ოტელო არც ცდილობს ვენეციელთაგან ამ თავის გაუცხოების მოსპობას, პირიქით, თითქოს ამაშია მისი ინდივიდუალობა და სიძლიერე.

შეიძლება ითქვას, რომ ოლივერს ოტელო მის წინამორბედებთან შედარებით ყველაზე უფრო პროზაულია. არავითარი რომანტიზმი. ხშირად, განსაკუთრებით სპექტაკლის მეორე ნახევარში, იგი არავითარ სიმპათიას აღარ იწვევს. მის ამ მდგომარეობას ასე ავიწერს ცნობილი შექსპიროლოგი ა. ანიქსტი: „იგი დასაწყისშიც კი არ არის სიმპათიური, ხოლო როდესაც ვნება იპყრობს და გონებას უკარგავს, მისი ცქერა არც კი გსიამოვნებს. გადმობრუნებული ქვედა ტუჩი, კრუნჩხვით დამანჭული პირი, ველური, არაადამიანური ყვირილი — ყოველივე ეს მას აუტანლად საზიზღარს ხდის. შემდეგ მას ებილეთისის ნამდვილი შეტევა ემართება“.

მისი სიყვარულიც დეზდემონასადმი სრულიად განსხვავებულია. ყოველგვარ რომანტიზმს მოკლებული. ეს არის ქალისა და კაცის დაუოკებელი ურთიერთლტოლვა, თან ისეთი ძლიერი, რომ იგი ანგრევს თავის გზაზე ყოველგვარ ასაკობრივ თუ რასობრივ წინააღმდეგობებს. დეზდემონას ყოველი მიკარება ოტელოს არსებაში უძლიერეს ვნებას აღძრავს, მაშინაც კი, როდესაც იგი თავის თავს არწმუნებს, რომ ცოლი აღარ უყვარს. როდესაც იაგო თანდათან აღვივებს ოტელო-



ში ეკვის გამანადგურებელ გრძნობას. ჩვენ თითქოს თვალნათლივ ვხედავთ, როგორ იტანჯება მავრი იმისგან, რომ დეზდემონას სხვა კაცთან მყოფს წარმოიდგენს. როგორც წერს ა. ანიქსტი: „ოლივიე თამაშობს არა ნდობის, არამედ ეჭვიანობის ტრაგედიას. მას არაფერი ესაქმება აღორძინების ეპოქის პრობლემებთან, ფილოსოფიის და ჰუმანიზმის ეთიკასთან, ნდობის პრობლემასთან.“

იგი კლავს დეზდემონას არა ჰუმანიზმის უმაღლესი პრინციპების გამო, არამედ ისე, როგორც ჩვეულებრივი ქმრები კლავენ თავიანთ მოღალატე ცოლებს. შემდეგ მათი ცხოვრების ამბავი სასამართლო ქრონიკებში აისახება და არა ჰუმანიტური ზნეობის ამსახველ ტრაქტატებში.“<sup>4</sup>

ოლივიეს ოტელო ტიტანური ძალის პატრონია, ოღონდ ეს არ არის გონების და ჰუმანიზმის ძალა, იგი უფრო ახლოა ბუნების ძალებთან. და ეს ადამიანი, უდიდესი ბუნებრივი, პირველყოფილი ენერჯის მფლობელი სრულიად დაუცველია გარშემო მყოფთა ფარისევლობის და სიცრუისაგან. აქედან გამომდინარე, რეჟისორ ჯონ დექსტერის სპექტაკლში ტყუილზე დამყარებული ცივილიზაცია ანადგურებს გულუბრყვილო, მიმდნობ ადამიანს.

ცნობილია, რომ 60-იან წლებში შექმნილი დიდებული შექსპირული სცენური სახეები — ლორენს ოლივიეს ოტელო და პოლ სკოფილდის მეფე ლირი ფაქტიურად წარმოადგენენ შექსპირის დერომატიზაციას. შემდგომ ეს პროცესი კიდევ უფრო ღრმავდება. მსახიობები და რეჟისორები შექსპირის გმირებს უკვე წარმოგვიდგენენ იდეალისტური ილუზიებისა და რომანტიული შელამაზების გარეშე. ისინი სიმართლეს ეძებენ, ზშირად არცთუ ისე სასიამოვნოს. ასეთი მართალი შექსპირია დღეს ყველაზე თანამედროვე.

და კიდევ ერთი რამ, რაც ბოლო ორი ათწლეულის თეატრალურ ხელოვნებას ახასიათებს. მათ შორის —

შექსპირულ სპექტაკლებსაც, ეს არის მკვეთრი, ზშირად ფრიად რადიკალური და არატრადიციული რეჟისორული ინტერპრეტაცია. ამ წლებში ზომ ისევე, როგორც მთელ მსოფლიოში, საქართველოშიც რეჟისორი ხდება თეატრალური ხელოვნების მთავარი ფიგურა, ლიტერატურული ნაწარმოების მთავარი ინტერპრეტატორი, სპექტაკლის ავტორი.

ოტელოს მხატვრული სახის ინტერპრეტატორთა წინაშე მუდამ დგას ამ გმირის შავკანიანობის საკითხი. კინორეჟისორი გ. კოზინცევი თვლის, რომ ოტელო თავისი სიშავის წყალობით მეტი კონტრასტულობით გამოეყოფა გარემოს. ოღონდ ეს კონტრასტი იმიტომ კი არ ჩნდება, რომ ველური ცივილიზებულ სამყაროში მოხვდა. არა, პირიქით, — სრულყოფილი ადამიანი აღმოჩნდება სიცრუისა და ფარისევლობის ველურ სამყაროში. ამ ადამიანისათვის უცხოა შური და პატივმოყვარეობა. როგორც აღნიშნავს გ. კოზინცევი: „ეს არის ტრაგედია შავკანიან ადამიან ოტელოზე, რომელსაც შეეძლო ეომა, ემოგზაურა, რომელიც ვენეციამ თეთრკანიან მეკობრეებსა და სენატორებთან გაათანაბრა, მაგრამ ბედნიერება მას მიანიც არ ელირსა. იგი ბრძოლებისა და მოგზაურობისათვის იყო დაბადებული, ხმლის დარტყმის მოგერიება შეეძლო, ქინძისთავის ჩხვლეტის წინააღმდეგ კი უმწეო აღმოჩნდა. შავკანიანი გოლიათი წაიქცა, როგორც გულივერი, ლილიბუტები კი მის სხეულზე დაბობლავდნენ და ქინძისთავებს ჩხვლეტდნენ.“

სიტუაციით, ზიზღითა და შურით აღსავსე არსება შეხვდა ადამიანს, რომელიც ყოველივე იმით იყო დაჯილდოებული, რაც მას სძულდა, რისიც შურდა. ეშმაკს, ფლიდს, ცრუს შეეჩეხა პირდაპირი, გულია, ბავშვურად მიმნდობი პიროვნება.

და, რაც მთავარია, ეს ადამიანი ბედნიერი იყო. უბედური თავის გზაზე ბედნიერს წააწყდა. უთანასწორო



ბრძოლაში შეხვდნენ ერთმანეთს სა-  
უკუნის ოცნება და საუკუნის იმედ-  
გაცრუება, ამაღლებული მისწრაფება  
და უბინძურესი სინამდვილე“.<sup>9</sup>

თუ გ. კოზინცევის ინტერპრეტა-  
ცია წმინდა თეორიულ ხასიათს ატა-  
რებს, 70—80-იანი წლების გამოჩენი-  
ლი საბჭოთა თეატრალური რეჟისო-  
რის ა. ეფროსისეული „ოტელოს“  
კონცეფცია მის მიერ დადგმულ სპექ-  
ტაკლში პრაქტიკულად იქნა ხორც-  
შესხმული. ა. ეფროსი თვლის: ოტე-  
ლოსადმი იაგოს სიძულვილის მიზეზი  
იმაშია, რომ ოტელო ისეთი არ არის,  
როგორც იაგო. ის სულ სხვა ბუნე-  
ბისაა: უფრო ჭკვიანი, სუფთა, მან  
უფრო მეტი იცის, თუმცა გაცილებით  
გულუბრყვილოა, სიყვარულის საო-  
ცარი უნარი აქვს. იაგოს კი მხოლოდ  
სიძულვილი შეუძლია. ამიტომ ოტე-  
ლო მასში ზიზღის გრძობას მაშინაც  
კი გამოიწვევდა, იაგოს მავრის თანა-  
წემწის ადგილი რომ მიეღო. მაგრამ ეს  
გაუცნობიერებელი სიძულვილი იქ-  
ნებოდა. ახლა კი, რადგან ოტელომ  
თავის თანაწემწედ კასიო დანიშნა,  
იაგოს განაწყენებას კონკრეტული სა-  
ფუძველი აღმოაჩნდა. ა. ეფროსი წერს:  
„ოდესღაც ბელინსკიმ თქვა, არა-  
ფერია უღიმღამო, თავმოყვარეობაშე-  
ლახულ ადამიანზე საშინელი. რამდენ-  
ი დიდებული პიროვნება აღიგავება  
ამ პიესაში პირისაგან მიწისა მხოლოდ  
იმის გამო, რომ წინასწარ არ განჭვრი-  
ტეს ეს საშინელი ძალა — უხეში არ-  
სების შელახული თავმოყვარეობა“.<sup>10</sup>

„ოტელოს“ ეფროსისეული კონ-  
ცეფცია ამგვარ ლოგიკას ეფუძნება:  
ცნობილია პუშკინის აზრი იმის შესა-  
ხებ, რომ ოტელო ეკვიანი კი არ არის,  
არამედ — მიმნდობია. მაგრამ რატომ  
ენდობა იგი ბოროტ იაგოს და არ ენ-  
დობა დეზდემონას, კასიოს, ემილიას  
და ა. შ? შესაძლებელია მისი ასეთი  
„ერთმხრივ“ მიმნდობი ბუნება მომ-  
დევნო უბედურებათა მიზეზი კი არ  
არის, არამედ სწორედ მას უძღვის  
წინ რაღაც, რაც ამგვარ ცალმხრივ  
მიმნდობლობას იწვევს. ა. ეფროსის

აზრით, ოტელოს უმთავრესი სისულ-  
ტე იმაშია, რომ იგი გრძობს თავის  
„უცხოობას“, თავის „არასრულყოფი-  
ლებას“ სხვებთან შედარებით. ამი-  
ტომ ენდობა იგი ბოროტსა და ფარი-  
სეველს, მისი „უცხოობა“ და „არა-  
სრულყოფილების“ კომპლექსია ჭმის  
მიზეზი. ამიტომ ოტელოს სცენური  
სახის მსახიობურ ინტერპრეტაციათა-  
გან განსხვავებით, რომელთა ავტორე-  
ბი სხვადასხვა დროს იყვნენ იმედაშ-  
ვილი, დამბაშიძე, ხორავა და სხვანი,  
და რომელთა შესრულებაშიც წინა  
პლანზე მოდიოდა ოტელოს პარამონი-  
ული, ძლიერი პიროვნება, ვენეციელი  
მავრის თანამედროვე რეჟისორული  
ინტერპრეტაცია სრულიად სხვა იდეას  
ეფუძნება, კერძოდ იმას, რომ ოტე-  
ლოს თავს დატრიალებული ყველა  
უბედურების მიზეზი მისი შინაგანი პი-  
როვნული დისპარმონიაა. რაც შეე-  
ხება ა. ეფროსის სპექტაკლის ფორ-  
მასა და საერთო ატმოსფეროს, რეჟი-  
სორს მიაჩნია: „ოტელო“ ჩუმი სპექ-  
ტაკლი უნდა იყოს ზედმეტი მსახიო-  
ბური აგზნების, ეფექტური მიზანსცე-  
ნების გარეშე. დღეს ზმადურიანობა  
ხშირად თანამედროვეობად არის მიჩ-  
ნეული.

ამ ექსტრავაგანტურ „უცხოურ“ ის-  
ტორიას ნორმალური ფორმა უნდა  
მოეძებნოს. უბრალო და გასაგები აზ-  
რი უნდა გამოვიტანოთ ამ ამბიდან.

უარი უნდა ითქვას ამ პიესისათვის  
უკვე ჩვეულ თეატრალურ სივრცეზე.  
მისი შინაარსი მაქსიმალურად კონცენ-  
ტრირებული უნდა იყოს.

სრულიად არ არის საჭირო უბრა-  
ლო და გასაგები სიუჟეტის გადმო-  
ცემა ფსევდოტრაგიკული, ფსევდოთე-  
ატრალური თამაშით.

ყველაფერი ისე ნათელი უნდა  
იყოს, როგორც ხელის გულზე“.<sup>11</sup>

მე-20-ე საუკუნის 80-იან წლებში  
რეჟისორი თემურ ჩხეიძე შექსპირის  
„ოტელოს“ თავისებურ, ორიგინა-  
ლურ, ზოგისთვის საკამათო რეჟისო-  
რულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.  
ამ შემთხვევაში უკვე თამამად შეგვი-



ძლია ვისაუბროთ თ. ჩხეიძის რეჟისორულ კონცეფციაზე, შექსპირის მთლიანად მისეულ „წაქთხვაზე“, რომელიც მაყურებლის წინაშე გათამაშდება, როგორც მრავალი ადამიანის — ერთი იდეით შეკრულ თანაშემოქმედთა ჯგუფის საერთო სათქმელი; უფრო, სწორად, როგორც სათქმელი რეჟისორისა. განივთებული სპექტაკლის მხატვრულ თუ მუსიკალურ გაფორმებაში, და, რაც მთავარია, მსახიობურ ინტერპრეტაციაში. ამ წარმოდგენაში არა მარტო ოტელოს, არამედ იაგოსა და დეზდემონას მხატვრულ სახეთა საინტერესო მსახიობურ ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმე. თუმცა, მიუხედავად ამისა, თემურ ჩხეიძის სპექტაკლის მთავარი გმირი, მისი ჩანაფიქრის ძირითადი განმახორციელებელი მაინც ოთარ მეღვინეთუხუცესის ოტელია.

თ. ჩხეიძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგმული „ოტელო“ — ესაა სპექტაკლი-გახსენება. წარმოდგენა პიესის ბოლო სცენით იწყება. ოტელომ უკვე დაახრჩო დეზდემონა, ჩაიღინა დანაშაული. გაუკვილ მავრს მათრახის ცემით შემოათრევენ. ტანჯული, ნაგვემი, გაუბედურებული ოტელო მარტოა.

მონოლოგი „იმ ქალის მამას ვუყვარდი მე...“ რეჟისორმა საწყის ეპიზოდში ჩართო: ოტელო იხსენებს თავის წარსულს — ომებს, ტყვეობას, მონობას, ცდილობს გაარკვიოს, განალიზოს მომხდარი ამბავი. მსახიობი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს და წინა პლანზე წამოსწევს მონობის თემას. ვხედავთ, რომ მაჯებზე რაღაც აქვს შემოხვეული და მხოლოდ სპექტაკლის ბოლოს გამოჩნდება, რომ ამით მავრი ნაბორკილარს ფარავს. ოტელო იხსენებს, თუ როგორ გაიციო დეზდემონა, როგორ შეიყვარა. დასრულებს რა მონოლოგს, სახეზე ხელის ჩამოსმით შავ საღებავს იცილებს და გადის. შემდეგ სცენაში, უკვე კვიპროსზე, ოტელოს სახეზე შავი ფერი აღარ ადევს. ამით რეჟისორი და მსახიობი ნათ-

ლად გამოხატავენ თავიანთ სათქმელს რაწამს დეზდემონამ ოტელო შეიყვარა, მას შემდეგ, რაც მავრს ეს ბედნიერება ელირსა, მას და მის თერთკანიან მეუღლეს შორის უკვე არავითარი უთანასწორობა არ არის, ოტელომ თითქოს საკუთარი სიშავის შეგარძნებაც დაკარგა.

სპექტაკლის მეორე მოქმედება იწყება პიესის III მოქმედების III სურათიდან. ოტელოსა და დეზდემონას ურთიერთობა ამ სცენაში, სადაც ცოლი ქმარს კასიოს მიღებას თხოვს, შეყვარებულთა თამაშს გავს. ოტელო უზომოდ ბედნიერია.

**ეკვის ჩახახვის სცენა.** მავრი თავდაპირველად საბძოლო გეგმის მომზადებითაა გართული. შემდეგ კი ჰგონია, რომ იაგოს ფრაზები, მისი მინიშნებები კასიოს ეხება. საერთოდ, ამ სცენაში ოტელო საკმაოდ დიდხანს იმყოფება ცოლის ხილვით გამოწვეულ ნეტარ მდგომარეობაში, იაგოს მიერ დეზდემონას ხსენება მის ბედნიერებას ახანგრძლივებს. შემდეგ, როდესაც ჭკვიანი და ვერაჯი ასისთავი მისი ცოლის გვერდით კასიოსაც მოიხსენიებს, მავრი ნელ-ნელა გამოდის ამ ნეტარი მდგომარეობიდან, ხოლო იაგოს სიტყვები: „თავის მამა ხომ მოატყუა, როს თქვენ გირთავდათ“ — მას სერიოზულად ჩააფიქრებენ. ოტელო დუმს, ფიქრობს. იაგოს ეუბნება, არა, არ ავლევებულვარო, მაგრამ ყველაფერში ეტყობა, რომ მისი შინაგანი ჰარმონია დაირღვა, მოუსვენრობას ვატყობთ.

**ოტელო.** (იაგოს). თუ კიდევ რამე შეამჩნიო, შემატყობინე. შენს ცოლსაც უთხარ, ყური უგდოს.

თითქოს ერიდება, საკუთარი საქციელისა რცხვენია, საშინლად არ სიამოვნებს, მაგრამ მაინც ეუბნება. იაგოს გასვლის შემდეგ კი, მეღვინეთუხუცესის ოტელოს დიდი პაუზა აქვს, რაღაც უაზრო, მექანიკურ მოძრაობებს აკეთებს, ტომარას აიღებს, გახსნის და შიგ ხელს აფათურებს. ოტელო შინაგანად ებრძვის იმ უსიამოვნო გრძნო-



ბას, რომელმაც მისი არსება მოიცვა და თითქოს ამ შინაგანი ორთაბრძოლის შედეგია მისი ფრაზა — „ცოლს რად ვირთავდი“, რატომ დავატეხე თავს ეს სატანჯველიო. და ამ დროს ვხედავთ, რომ ოტელოს საკუთარი ხელები უნებურად ბაწრით შეუბოკავს.

მონოლოგი — „შესაძლო არის, მე შავი ვარ...“ მავრის გახმოვანებული შინაგანი მონოლოგია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ოტელო დამე ლოგინში წევს დეზდემონას გვერდით და ფიქრობს იმაზე, თუ რატომ შეიძლებოდა ცოლს მისთვის ელაღატა.

**ოტელო.** როგორ, მე უნდა მალატობდე? — ამ სცენაში მავრი გამხეცებულა, ლამის მოკლას იაგო. წონასწორობიდანაა გამოსული. როდესაც იაგო ეუბნება, წუხელ კასიოს ხელში ვნახე თქვენი ცხვირსახოციო, ოტელო სახეზე ხელს ჩამოისვამს, სცენურად ეს იმის მანიშნებელია, რომ იგი წუთიერად გამოითიშა, კვლავ იხსენებს, ანალიზებს. ეს ხომ სექტაკ-ლი-გახსენებაა.

„ო, ამ ყურმოჭრილ მონას“ — თითქოს კასიოზე კი არა, იაგოზე ამბობს. ახლა, როცა ტრაგედია მოხდა, მავრი მეხსიერებაში აღიდგენს იაგოს საშინელ საკციელთა მთელ ჯაჭვს და ზოგიერთ მის მოქმედებაზე, გახსენების პროცესში განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს. შემდეგ ისევ აქტიურ სცენურ ქმედებაში ჩაერთვება და გამძვინვარებული ავაზას მოქნილი მოძრაობით ჭიქურ გადის სცენიდან.

**ცხვირსახოცის სცენა.** (III მოქმ. IV სურ.) — ოტელო გამოძიებას იწყებს. ჭერ თითქოსდა ყველასათვის შეუძინველად სინჯავს დეზდემონას კაბის სახელოებს, ამოწმებს, არის თუ არა იქ ცხვირსახოცი. შემდეგ ცოლს თვალებში ჩახედავს, თითქოს ემუდარება, სჯობს ახლავე სთქვა სიმართლე. მერე უკვე მოითხოვს ცხვირსახოცს. ბოლოს იქამდეც კი მიდის, რომ დეზდემონაზე ხელს აღმართავს, მაგრამ

მაშინვე, თავისი საკციელით შეჭრულხელი, ორივე ხელს უკან წაიღებს და ისე გადააჯვარედინებს, თითქოს შეკრული ჰქონდესო. ტყვედ რომ იყო, ასე უკრავდნენ ზელებს.

კასიოსა და ბიანკას საუბარს მავრი ტომრებს უკან დამალული ისმენს. სწორედ ასეთი მიზანსცენა შექმნა მთელი ამ ინტრიგის „რეჟისორმა“ — იაგომ. ოტელოს უკვე აღარ შეუძლია გადაიტანოს ის, რაც გაიგონა. კვიპროსის გამგებელი, წარსულში სახელგანთქმული გენერალი ოთხით დაბობდავს სცენაზე, შემდეგ, თითქოს ნაბორკილარმა შეაწუხაო, მღელვარებისაგან მაჩვენის ისრებს, ბოლოს გონს კარგავს და ბნელად ემართება. გულწასული ოტელო იატაკზე ავლია. ხელები კვლავ გადააჯვარედინებული აქვს. კვლავ იჩინა თავი აქამდე დათრგუნულმა მონობის კომპლექსმა.

**ფიცის სცენაში** ოტელო ორივე მუხლზე იჩოქებს, ხელებს ზემოთ აღაპყრობს, შემდეგ ხელებითაც იატაკზე დაემხოა. რამდენჯერმე იმეორებს ამ მოძრაობას, რომელიც, ალბათ, აღმოსავლური შეფიცვის რიტუალისთვისაა დამახასიათებელი. როგორც ჩანს, ასე ეფიცებიან ერთგულებას მის სამშობლოში — მავრიტანიაში. იაგოც ამგვარადვე შეფიცავს. ოტელო კი აიძულებს მას ქრისტიანულად გადაიწეროს პირჯვარი და მხოლოდ ამის შემდეგ რწმუნდება მეგობრის ერთგულებაში. სასოწარკვეთილი და უმწიო გულში ჩაიკრავს მას. შემდეგ უკვე, სრულიად გონებაარეული, სხვა ტონით ეუბნება: „მე შენ გნიშნავ ჩემს თანაშემწედ!“

**ლოდოვიკოს ჩამოსვლა.** ოტელო ისედაც საშინელ მდგომარეობაშია. ახლა ამას ისიც დაემატა, რომ ლოდოვიკომ მავრის კვიპროსის გამგებლის თანამდებობიდან დათხოვნის ბრძანება ჩამოიტანა. ოტელომ ყველანაირი თავშეკავების უნარი დაკარგა და ხალხის თანდასწრებით მიაყენა შეურაცხყოფა დეზდემონას და ლოდოვიკოს.

შემდეგი სცენა ესაა — „ემილიას

დაკითხვა“. მისგან რომ ვერაფერს სა-  
გულისხმოს გაიგებს, ცოლს იხმობს და  
საშინელ შეურაცხყოფას აყენებს. ისე  
ეჭვება, როგორც ქუჩის ქალს და ბო-  
ლოს ძალას ხმარობს მასზე.

ულმობელია ოტელო დახრჩობის  
სცენაშიც. მასზე ცოლის არც კატე-  
გორიული მოთხოვნა ჰქრის და არც  
ხვეწნა-მუდარა. მავრმა აუცილებლად  
სისრულეში უნდა მოიყვანოს თავისი  
განაჩენი, და იგი დეზდემონას ტომ-  
რით ახრჩობს. ემილია რომ შემოდის,  
ოტელო სრულიად გაოგნებულია:  
უცებ დეზდემონას კვნესა გაისმის. ასე  
ეს შექსპირის პიესაში. ეს მისი უკანა-  
სკნელი ამოსუნთქვაა. იგი გაჭირვებით  
დგება, მილასლასდება შიშისაგან შე-  
ძრწუნებულ, კედელზე აკრულ ქმარ-  
თან და მის მკლავებში დაღვეს სულს.  
ოტელო ცოლს პატარა ბავშვივით აი-  
ყვანს ხელში, სცენის სიღრმეში მი-  
ყავს, აწვეს და ნახად ეალერსება.  
შემდეგ შემობრბიან ლოდოვიკო, მონ-  
ტანო და ოფიცერი, გააკოპვენ ოტე-  
ლოს, მათრახით სცემენ და სახეს გა-  
უშავებენ. მავრს ისევ დაუბრუნდა  
საკუთარი სიშავის შეგრძნება. იგი ხომ  
სწორედ ამით განირჩევა სხვებისგან,

ოტელო ცოლის უტოდველობაში  
დარწმუნდა. მან შვებით ამოისუნთქა.  
სახე გაუნათდა. „ჩემო ლამაზო მეომარო“,  
— გაიმეორა ოტელომ სპექ-  
ტაკლის დასაწყისში წარმოთქმული  
სიტყვები, ოღონდ ახლა სრულიად  
სხვა ქვეტექსტით: „შენ ისევ ჩემი ლა-  
მაზი მეომარი ხარ, რა ბედნიერებაა,  
რომ უდანაშაულო ყოფილხარ“. შემდეგ  
მზერა თავის ნაბორკილარ მაჯებზე გა-  
დააქვს — „აი, მიზეზი, სულო ჩემო, აი,  
მიზეზი!“ — და ბოლო მონოლოგის  
წარმოთქმის შემდეგ სწორედ ამ ნაბორ-  
კილარ ვენებს გადაიდრღნის. ხელებს  
იქვე მდგარ აქვარიუმში ჩაყოფს, თვი-  
თონაც ჩაიმუხლებს. ამ დროს სცენაზე  
შემოდის დეზდემონა სანთლით ხელში  
და მომაკვდავი ქმრის გვერდით ჯდება.  
სცენაზე სინათლე ქრება. მხოლოდ სან-  
თელი ანათებს. ოტელომ დეზდემონა

დაახრჩო, მისი უსაზღვრო სიყვარუ-  
ლი კი ცოცხალია, იგი არ შედგენს  
მოკლა. ეს ფინალური მიზანსცენა  
მარადიული სიყვარულის უკვდავების  
მხატვრულ სახედ გვევლინება.

თ. ჩხეიძის „ოტელო“, როგორც  
უკვე ვთქვით, სპექტაკლი-გახსენებაა.  
მავრი იხსენებს მთელ თავის ცხოვრე-  
ბას, თავისი ამალღებისა და დაცემის  
გზას, ანალიზს უკეთებს თავის შეცდო-  
მებსა და ექვს. ო. მეღვინეთუხუცესის  
ოტელო ვაჟკაცური ადამიანია, თავშე-  
კავებულო, სუფთა და კეთილი. მასში  
იგრძნობა ადამიანური ღირსება, კე-  
თილშობილება. იაგო ხომ სწორედ მის  
პიროვნებას ანადგურებს, ადამიანურ  
ღირსებას თელავს. მსახიობი ხაზს  
უსვამს იმას, რომ ადამიანისათ-  
ვის აუცილებელია ჰქონდეს რწმე-  
ნა. იდეალი. ყოველივე ამის გა-  
თელავს ზნეობრივ დაცემამდე მი-  
ყავართ. თვით ო. მეღვინეთუხუცესი ამ-  
გვარად ახასიათებს თავის გმირს:  
„ვცდილობდი მეჩვენებინა, რას ნიშ-  
ნავდა ჩემი გმირისათვის დეზდემონა-  
სადმი სიყვარული. ეს ხომ არაჩვეუ-  
ლებრივი გრძნობაა, თავისი ძალითა  
და სიღრმით ეს მოვლენაა. ის კი, ვინც  
ამგვარ სიყვარულს კლავს (ამ შემთხ-  
ვევაში იაგო), ანადგურებს მოვლენას,  
სობს პიროვნებას, ისწრაფვის რა  
ნებისმიერ არაჩვეულებრივ ადამიანურ  
გამოვლინებათა ნიველირებისა და  
დევალვაციისაკენ.

ვცდილობდი ოტელოს სახეში გა-  
მომეკვთა არა გაცრუებული ნდობა,  
არა ეჭვიანობა და აფრიკული ვნებები,  
არა ჯარისკაცური გულმბრყვილობა  
და პირდაპირობა, არამედ ის აზრი,  
რომ ადამიანისათვის აუცილებელია  
რწმენა, ჰარმონია. მათ დაკარგვას ზნე-  
ობრივ კატასტროფამდე მივყავართ.  
სიყვარულის რწმენის დაკარგვასთან  
ერთად, ოტელო თანდათან კარგავს  
ადამიანურ სახესაც. მის არსებაში  
ჰარმონია ირღვევა და სულმდაბლობა  
აღზევდება. დეზდემონას დახრჩობის  
შემდეგ ოტელო დიდხანს დაჰყურებს  
საკუთარ ხელებს. ამ მზერაშია ჩაქ-





სოცილი მინიშნება მის ყოფილ მონობაზე, იმ მამაკაცის სისუსტეზე, რომელმაც ამისგან განთავისუფლება ვერ მოახერხა. იგი ვერ ამაღლდა იქამდე, რომ ქალის დიდი და თავისუფალი სიყვარული შეძლებოდა.<sup>12</sup>

რა არის უმთავრესი ოტელოს მეღვინეთუხუცესისეულ ინტერპრეტაციაში: პირველ რიგში, პერსონაჟის კანის ფერი. თ. ჩხეიძის სპექტაკლში მას საკმაოდ დიდი აზრობრივი დატვირთვა აქვს. წარმოდგენის დასაწყისში, როდესაც ნაცემ-ნაგვემი ოტელო წარსულის გახსენებას იწყებს, სახეზე ხელს ჩამოისვამს და შავ საღებავს მოიშორებს. მთელი სპექტაკლის მანძილზე, ფინალამდე, იგი „თეთრკანიანია“, ისეთი, როგორც მისი სათაყვანებელი დეზდემონა. თითქოს ამით მეუღლეებს შორის არსებული რასობრივი განსხვავება იშლება, რადგან მისი ადგილი უდიდესმა გრძნობამ დაიკავა. ამ გრძნობის წინაშე კი ყველა თანასწორია — თეთრკანიანიც და შავკანიანიც. და მხოლოდ ბოლო სცენაში, ცოლის დახრჩობის შემდეგ, შემორბიან ლოდოვიკო და მონტანო, მათრახით სცემენ ოტელოს და სახეზე კვლავ შავ საღებავს წაუსვამენ. ოტელო ისევ „გაშავდა“, კვლავ გამოიყოფარშემო მყოფთაგან თავისი კანის ფერით. შურმა, ბოროტებამ და ვერაგობამ სასტიკად დაარღვია „თეთრკანიანად“ გარდაქმნილი მავრის დიდი ხნის ნანატრი შინაგანი ჰარმონია, მისი თანასწორობა გარემომცველ საზოგადოებასთან და იგი ისევ თავის პირველყოფილ „სიშავეს“ დაუბრუნა. ამის ატანა ოტელოს უკვე აღარ ძალუძს. კანის ფერთან უშუალოდაა დაკავშირებული ოტელოს კიდევ ერთი კომპლექსი — მონობა. იგი მავრის სცენური ქმედების ერთ-ერთ უმთავრეს მოტივად გვევლინება მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში. ცნობილი შექსპიროლოგი ა. ბარტოშევიჩი ამის თაობაზე ამბობს: „ოტელო მოუთხორობს დეზდემონას იმის შესახებ, რომ ცხოვრების ნაწილი მონობაში გა-

ატარა. ჩვენ ჩვეულებრივ ამ ფრაზას ისე აღვიქვამთ, როგორც თავგადასავლის მოყოლას. აქ კი მას პირდაპირი კავშირი აქვს პიესის არსთან.

შემდეგ იგი კვლავ უბრუნდება იმ მდგომარეობას, რომელშიც ადრე იმყოფებოდა. იგი კვლავ შავკანიანი მონაა.

გაიხსენეთ დეზდემონას მოკვლის ხერხი. განა ეს მონობასთან დაბრუნება არ არის? ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ოტელო თვითმკვლელობის მომენტში კვლავ მონად რჩება. ხელებზე ნაბორკილარი ატყვია. ვენების გადაღრღნაც სწორედ ამის დასტურია. აქ მთავარია ამ არასრულყოფილების საიდუმლო“<sup>13</sup>.

თ. ჩხეიძე და ო. მეღვინეთუხუცესი რამდენჯერმე თვალნათლივ გვაჩვენებენ, რომ ოტელოს ქცევას, განსაკუთრებით ეჭვის ჩასახვის შემდეგ, მნიშვნელოვანწილად სწორედ წარსული მონობის ნიადაგზე აღმოცენებული გარკვეული არასრულყოფილების კომპლექსი წარმართავს. ეს თემა თანმიმდევრულადაა გატარებული სპექტაკლში. ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ოტელო საქმის „გამოძიებას“ იწყებს, დეზდემონას ცხვირსახოცს თხოვს, შემდეგ — კატეგორიულად მოითხოვს, ხოლო როდესაც ვერ მიიღებს, უკიდურესად ადღევებული ცოლზე ხელსაც კი აღმართავს, მაგრამ წამსვე გონს მოეგება. ოტელო თავისდაუნებურად ორივე ხელს უქან ისე გადააჭვარედინებს, როგორც მაშინ, ტყვედ რომ იყო და ხელებს რომ უკრავდნენ. შემდგომ სცენაში, ეპილეფსიის შეტევის წინ, იგი კვლავ კარგავს წონასწორობას — ჯერ ხელისგულებს ისრებს, შემდეგ — მაჯებს, იმ მაჯებს, რომლებიც სამაჯურებით აქვს დაფარული და რომელთა ქვეშ მრავალი წლის ნაბორკილარის დაღი ატყვია. საერთოდ, თავისი სცენური ცხოვრების ყველაზე მღელვარე წუთებში ავლენს, ხშირად სრულიად გაუცნობიერებლად, იმპულსურად, თავის მონურ არასრულყოფილებას. სპექტაკლის ფინალში, რო-

დესაც იგი ცოლის უცოდველობაში რწმუნდება, მზერა ხანგრძლივად გადაეჭვს თავის ნაბორკილარ მაცხებზე და სრული შეგნებით, დაწმუნებით წარმოთქვამს: „აი, მიზეზი, სულ ჩემო, აი, მიზეზი!“ ამიტომაც სრულიად კანონზომიერია, რომ მისი თვითმკვლელობის ხერხი სწორედ ნაბორკილარის გადაღრნაა. არაჩვეულებრივი სიზუსტით ამოიცნო სპექტაკლის შემქმნელთა ეს ჩანაფიქრი თეატრმოდენე ა. სმელიანსკიმ: „ოტელო, როგორადაც მას ო. მეღვინეთუხუცესი წარმოგვიდგენს, არც ექვიანია და არც მიმნდობი. ჩვენს წინაშეა ადამიანი, რომელმაც თითქოს სძლია მონობის კომპლექსს. შავი ფერი სპექტაკლში ადრეული ოტელოს. მისი მონობის პირობითი ნიშანია. აქ სულის ფერის პრობლემა დგას და არა კანისა. ოტელო თითქოს ჩვენ თვალწინ „შავდება“ იმდენად, რამდენადაც თავისუფალი და ღირსეული ადამიანი მეორე ადამიანის, საყვარელი ქალის მიმართ მდაბალ მონურ სიძულვილს განიცდის. მან დეზდემონა კი არ მოკლა, არამედ საკუთარი ადამიანური ღირსება გაანადგურა. ქვეცნობიერის ბნელ ჭურღმულებში ღრმად ჩაბუდებული მონობის ინსტინქტისადმი წინააღმდეგობის გაწევის მტანჯველი მომენტები საოცარი ძალით თამაშდება. ოტელო მუდამ აკონტროლებს თავის ხელებს, აოკებს მათ უნებლიე სურვილს, სწვდნენ სხვის კისერს. მის ხელებს მართლაც სიკვდილიან სუნი უდით იმ დროსაც კი, როდესაც სული ჭერ კიდევ ცოცხლობს, როდესაც სახე, თვალები, ჭერ კიდევ ახსენებენ ოტელოს, რომ იგი უკვე ადამიანია. კაცის ბრძოლა თავის ხელებთან, სინდისისა და ღირსების ბრძოლა საკუთარ სულში ჩაბუდებულ მონობასა და სიმდებლესთან — აი ამგვარადაა ამოხსნილი ამ შემთხვევაში შექსპირული დრამის მარადიული საიდუმლო.“<sup>14</sup>

თავის რეჟისორულ ჩანაფიქრს, თავის სათქმელს, თემურ ჩხეიძე მრავალი სხვადასხვა „შემოქმედებითი არ-

ხით“ გადმოსცემს. მარჯანიშვილთა „ოტელოს“ აზრობრივ-ემოციური მოქმედება მხოლოდ რეჟისორისა და ო. მეღვინეთუხუცესის თანაშემოქმედების შედეგი არ არის. სპექტაკლში დიდ მნიშვნელობას იძენს მხატვრული გაფორმება: სცენური გარემო, რომელშიც ტრაგედია თამაშდება. უკიდურესად ასკეტურია. გემის ტრიუმფი, თავისი ზარბაზნებით, აქა-იქ მიყრილი ტომრებით, ერთი სავარძლითა და დამრეცი ფიცარნავით. ამგვარი გაფორმების უმთავრესი ღირსება იმაშია, რომ იქმნება წაგრძელებული, სიღრმეში მიმავალი დახშული სივრცე. ამით რეჟისორი და მხატვრები (ო. ქოჩიაძე, ა. სლოვისკი, ი. ჩიკვაიძე) ხელს უწყობენ მაყურებლის ყურადღების მაქსიმალურ კონცენტრაციას „ოტელოს“ მთავარ პერსონაჟთან რთულ სიღრმისეულ კავშირითიერთობაზე, მათი სულის მოძრაობის თითოეულ ნიუანსზე. შეიძლება ითქვას, რომ ამასვე ემსახურება ის გარკვეული ლიტერატურული სახეცვლილება, რომელიც შექსპირის პიესამ განიცადა რეჟისორ თემურ ჩხეიძის ხელში: ჯერ ერთი, პიესის ფინალური სცენა ნაწილობრივ დასაწყისშია გადმოტანილი, მთლიანად ამოღებულია ბრაბანციოს როლი და დიდი სცენა სენატში. ლიტერატურულადაც და თეატრალურადაც ყველაფერი კეთდება იმისათვის, რომ რეჟისორიც, მსახიობებიც და, აქედან გამომდინარე, მაყურებელიც მიმართული იყვნენ ოტელო-იავო-დეზდემონას შორის გაბმული ხილული თუ ფარული კონტაქტების წარმოჩენასა და აღქმაზე. ამიტომ, სრულიად კანონზომიერია, რომ საქართველოში ფსიქოლოგიური თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე აშკარა მიმდევარის, რეჟისორ თემურ ჩხეიძის მიერ 1982 წელს დადგულ სპექტაკლ „ოტელოში“, მხოლოდ ო. მეღვინეთუხუცესის ვენეციელი მავრის ჩინებულად შექმნილ სცენურ სახეზე არ გადადის წარმოდგენის მთელი იდეურ-ემოციური სიმძიმე. ფრიად მნი-



შენელოვანია ნ. მგალობლიშვილის იაგოსა და მ. ჯანაშიას დეზდემონას მსახიობური ინტერპრეტაცია. ნ. მგალობლიშვილის გმირი მომხიბვლელი პიროვნებაა, მისი ავაზაკობის უცებ ამოცნობა შეუძლებელია. იმდენად ოსტატურად ეფარება იგი ოტელოს მოსიყვარულე, მასზე მზრუნველი ადამიანის ნიღაბს. მხოლოდ ასე შეიძლება გადარჩე ამ სამყაროში, რომელიც აღსავსეა სიცრუით, ფარისევლობით, ანგარებთა და დღალატით. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში ის არ კვდება, სცენის სიღრმეში ზის ჩუმად, თითქმის შეუმჩნევლად და არ ვიცით, კიდევ როდის წამოყოფს თავს ეს საშინელი ბოროტი ძალა, რომელიც ებრძვის ყველაფერს ამალღებულსა და მშვენიერს. იაგო გარეგნულად ძალზე მოქნილია, პლასტიური, ძალიან დამაჯერებლად თამაშობს კეთილშობილ ადამიანს. ზოგჯერ დიდ რისკზეც მიდის. და თუ ოტელოს ტრაგედია მისი მიმნდობი ბუნებიდან მომდინარეობს, იაგოს უბედურება სრული ურწმუნობაა.

მ. ჯანაშიას დეზდემონა ძალიან ქალურია, ამავე დროს — ძლიერიც, ვაჟკაციური, საკმაოდ აქტიური, დამოუკიდებელი გადაწყვეტილებების მიღებაც შეუძლია. ერთ-ერთი ასეთი გადაწყვეტილებაა ოტელოს ცოლად გახდომა, იმ დროის ვენეციაში — გმირობის ტოლფასი. დეზდემონა ლამაზი თოჯინა კი არ არის, როგორც მას ზშირად განასახიერებდნენ ადრე, პირიქით — ჭკვიანი, თავშეკავებული, საკუთარი ღირსების მქონე დიდგვაროვანი ვენეციელია. რაღაც მეექვსე გრძნობით, თავისი ქალური ინტუიციით საოცარ ზიზღს გრძნობს იაგოს მიმართ, მთელი არსებით სძულს იგი, თუმცა თითქოს ამის არავითარი ობიექტური საფუძველი არა აქვს. ამიტომ, სცენაზე მყოფი დეზდემონა ყოველთვის წინასწარ გრძნობს იაგოს შემოსვლას, რაც მის არსებაში უსიამოვნო ფორიაქსა და სულიერ დისკომფორტს იწვევს.

თ. ჩხეიძის სპექტაკლის ძირითადი კონცეფციის ერთ-ერთი განმახორცი-

ელებელი მ. ჯანაშიაცაა. ოტელოს თვითმკვლელობის შემდეგ რეჟისორს სწორედ დეზდემონა შემოყავს სცენის სიღრმიდან ანთებული სანთლით ხელში და მომაცდავი მავრის გვერდით სვამს მას. თითქოს მკვდრებით აღსდგა ერთხელ განადგურებული სიყვარული. იგი სუსტად ბეუტავს სიბნელეში, მაგრამ — არასოდეს არ ჩაქრება.

**შანიშვანია:**

<sup>1</sup> ოლევის ოტელოს განხილვა საქორღუ მიგვანია იმდენად, რამდენადაც ეს არის ვენეციელი მავრის სახის სრულიად ახალი, ორიგინალური ინტერპრეტაცია. განხორციელებული 60-იან წლებში.

<sup>2</sup> ნ. ურუშიძის ნაშრომი დატულია მის პირად არქივში.

<sup>3</sup> იხ. დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. „ლიტერატურა და ხელოვნება“. თბ. 1965 წ. წიგნი II, გვ. 289—290.

<sup>4</sup> იხ. უ. ჩხეიძე. მოგონებები და წერილები. „ხელოვნება“, თბ. 1956 წ. გვ. 132—134.

<sup>5</sup> იხ. უ. ჩხეიძე. მოგონებები და წერილები. „ხელოვნება“, თბ. 1956 წ. გვ. 253, 254.

<sup>6</sup> იხ. ი. იუზოვსკი. „სახე და ეპოქა“. „სოვეტსკი პისატელ“, მოსკოვი, 1947, გვ. 69-73.

<sup>7</sup> იხ. გ. ნ. ბოიაჯიევი. სოფოკლედან ბრეტამდე ორმოცი თეატრალური საღამოს მანძილზე. „პროსკენიანი“, მოსკოვი, 1969 წ. გვ. 105—107, 110—111, 116—118.

<sup>8</sup> ა. ანიჟტი. ოტელო — ლორენს ოლივეი. გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“. 14. 09. 1965 წ.

<sup>9</sup> გ. კოხიციევი. ოტელო. „შექსპირული კრებულო“. სრ. რუსეთის თეატრ. საზოგადოების გამომც. მოსკოვი, 1947, გვ. 155, 157.

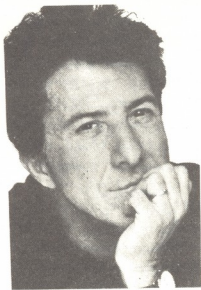
<sup>10</sup> ა. ეფროსი. რეპერტოი — ჩემი სიყვარული. „ისუსტვო“, მოსკოვი, 1975 წ. გვ. 174.

<sup>11</sup> ა. ეფროსი. პროფესია: რეჟისორი. გამომც. „ისუსტვო“, მოსკოვი, 1979 წ. გვ. 116.

<sup>12</sup> ო. მეღვინეთუხუცესი. ჩემი ოტელო. გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“. 12.03. 1983 წ.

<sup>13</sup> იხ. მარჯანიშვილის თეატრის მოსკოვში შემოქმედებითი ანგარიშის განხილვის სტენოგრამა, 1984 წლის 11 ივნისი. სსრკ კულტურის სამინისტრო. სტენოგრამა დატულია მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში.

<sup>14</sup> ა. სმელიანსკი. ადამიანის სულის ნათელი. გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“, 12. 06. 1984.



# დასტინ ჰოფმანი და მისი შედეგები

მარკ ესპოზიტო

დასტინ ჰოფმანი თანამედროვე ამერიკულ კინემატოგრაფში უნიკალური მოვლენაა. უკვე ოცი წელიწადია, რაც იგი ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ და მყუდროებისათვის ერთ-ერთ ყველაზე საყვარელ მსახიობად ითვლება ისევე, როგორც რობერტ დენირო, რედფორდი ან კიდევ პოლ ნიუმენი. გარდა ამისა, ამ უკანასკნელთაგან განსხვავებით, კოლეგებისა და კინოკრიტიკოსების აზრით, იგი ყველაზე უფრო სერიოზული და შანსიანი მონაწილეა კონკურსისა „მსოფლიოს საუკეთესო მსახიობის“ ოფიციალური ტიტულის მოსაპოვებლად. თავად ეს ფაქტიც შეიძლება ერთობ უნიკალურ მოვლენად ჩაითვალოს. ლოურენს ოლივიე, მარლონ ბრანდო და დე ნირო ე. წ. „დაზურული კლუბის“ მითითური წევრები, თავიანთი პოპულარობით არასდროს გასტოლებიან დასტინ ჰოფმანის მიერ მიღწეულ წარმატებებს, არც მყუდრობელთან დაუმყარებიათ ესოდენ თბილი და გრძნობიერი ურთიერთობანი, როგორც მას.

ჰოფმანის დებიუტი ამერიკულ კინოში 1967 წელს შედგა. აქედან მოყოლებული მან ოციოდე ფილმში თუ ითამაშა. მაგრამ მათმა უმრავლესობამ მსოფლიო აღიარებას მიაღწია, ბევრმა მათგანმა დაუფიქსარი თარიღები შექმნა ამერიკული კინოს ისტორიაში. ფილმებმა: „კურსდამთავრებული“, „შუა-

ღამის კოვბოი“ და „კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“, მილიონობით მყუდრობელზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა. ბევრს დღესაც ახსოვს „პატარა დიდი ადამიანი“, „პრეზიდენტის ხალხი“ და „ტუტის“. დ. ჰოფმანს ყოველთვის ჰქონდა იმის ალლო ეთამაშა ისეთ ფილმებში, რომელსაც მყუდრობელი ყველაზე უფრო ელოდებოდა, იგი ყოველთვის ახერხებდა რეჟისორების იმ მომენტში არჩევას, როდესაც ისინი თავიანთ ხელოვნებაში პროფესიონალიზმის უმაღლეს მწვერვალს აღწევდნენ, მაიკ ნიკოლსმა, ჯონ შლეზინგერმა, ალენ პაკულამ, რობერტ ბენტონმა მხოლოდ ჰოფმანის ნიჭის წყალობით და მასთან მჭიდრო თანამშრომლობით შექმნეს თავიანთი შედეგები: „კურსდამთავრებული“, „შუაღამის კოვბოი“, „პრეზიდენტის ხალხი“, „კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“. ფილმის „პატარა დიდი ადამიანი“ გადაღებისას არტურ პენის კინოსარეჟისორო კარიერა კულმინაციურ ფაზას აღწევს, ისევე როგორც სემ პეკინპასი „ჩაღის ძაღლებისა“ და ბობ ფოსის „ლენის“ გადაღებისას; არც ერთი ზემოთ ჩამოთვლილ რეჟისორთაგან არ არის თანამედროვე ახალი ამერიკული კინოს მაგიური წრის (კოპოლა, სპილბერგი, სკორსეზე, ჩიმიწო) წევრი, რომლის წარმომადგენელთა ხელში 70-80-იანი წლების თითქმის ყველა დიდმა

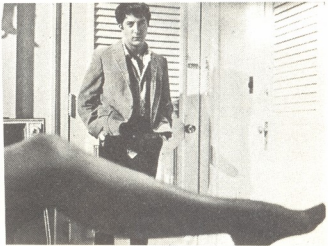
მსახიობმა გაიარა, დე ნიროთი დაწყებული და ტომ კრუზით დამთავრებული, ჰაჩისონ ფორდის, მიკი რუტკისა და ალ პაჩინოს ჩათვლით. დასტინ ჰოფმანი არ ირჩევს ისეთ რეჟისორებს, რომლებიც მხოლოდ თავიანთი შემოქმედებისა და კარიერის შეკოწიწებით არიან გართულნი. მის ყურადღებას ისეთი რეალიზატორები იბპრობენ, რომლებიც ღირებული ფილმების შექმნის მცდელობისას მის მოთხოვნილებებსა და ამბიციებსაც იზიარებენ, ჰოფმანის მთავარი ამბიცია კი ისეთი შედეგის გადაღებას გულისხმობს, რომელიც გამოსვლისთანავე მილიონობით მაყურებლის გულს დაიპყრობს და რომლის სანახავად წასვლა 50 წლის შემდეგაც არ დაეზარებათ. მთელი თავისი კარიერის მანძილზე, რომელიც 2 ათეულ წელზე მეტს ითვლის, დ. ჰოფმანს არასოდეს არ გადაუხვევია საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპებისაგან. იგი პრიორიტეტს ყოველთვის სცენარსა და სასურველ როლს ანიჭებს; გმირები, რომლებიც მან ეკრანზე განასახიერა, მეტად შთამბეჭდავნი არიან, ისევე როგორც ის ფილმები, სადაც ისინი ბინადრობენ და ჩვენს მენსიერებაში მსახიობი და პერსონაჟი სამუდამოდ გადაჯაჭვულნი, ერთ მთლიან არსებად შერწყმულნი რჩებიან.

დ. ჰოფმანი ყოველთვის ცდილობდა ისეთი გმირები განესახიერებინა, რომლებიც მაყურებელს უსათუოდ მოეწონებოდა და რომლებთანაც თვითონაც შესძლებდა გაიგივებას. 1967 წელს „კურსდამთავრებულის“ გადაღების შექმნა ჰოფმანი მხოლოდ ერთ ეპიზოდურ როლზე დათანხმდა, ისიც მეგობრების ხათრით. უმნიშვნელო როლებს ყოველთვის გაუტრბოდა. ასევე არასდროს აპყობდა სრულყოფილი მსახიობისათვის დამახასიათებელ სრულიად ბუნებრივ ცოუნებას განესახიერებინა ნეგატიური პერსონაჟები. ჰოფმანის შემოქმედებაში დე ნიროს „ტაქსის მძღოლისა“ და „მოუსყიდველის“, ალ. პაჩინოს „ნაიარევი სახის“, ბრანდოს „ანარეკლო ოქროს თვალში“ და „ახალი ამოკალიფისის“ ეკვივალენტებს ვერ იპოვით.

ჰოფმანი არ ცდილობს თავისი, როგორც მსახიობის ყველა შესაძლებლობის გახსნას, მისი ნიჭის მთლიანი დიპაზონის წარმოჩენა მას, როგორც ჩანს, არ იტაცებს. მისი მთავარი მეცადინეობაა თავისი თანამედროვეების დაზმარებით მაყურებელს გააცნოს და შეაყვაროს ის გმირები, რომლებიც მას ნიბლავენ. შემთხვევითი არაა ის ფაქტი, რომ უმრავლეს შემთხვევაში, ეს ის ადამიანებია, რომლებიც საზოგადოებამ შეიძულა ან განდევნა თავისი წიაღიდან; იდეალისტი სტუდენტი „კურსდამთავრებულიდან“, ტუმბერკულოზით დასნეულებული მაწანწალა „შუაღამის კოვბოიდან“, „ლენის“ დაწყვეტილი გენიოსი, ბოროტმოქმედი „რეციდისტიდან“, „ტუტის“ ღიდ შემოქმედებით გაქანებას მოკლებული მსახიობი და მარტოხელა მამა ფილმიდან „კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“ — თითქმის ყველა როლი მოწმობს მსახიობის მიდრეკილებაზე მარგინალური გმირებისადმი, სწრაფვას იმათკენ, ვინც ვერ ახერხებს ან არ ძალუძს თანამედროვეთა შორის თავისი ადგილის პოვნა და საზოგადოების მიღმა რჩება. პერსონაჟი, რომელსაც დასტინ ჰოფმანი თავის ბოლო ნამუშევარში\* განასახიერებს, ასევე ზემოთ ხსენებულთა კატეგორიაში ექცევა. იგი აუტიზმიითა\*\*

\* იგულისხმება ბერი ლევისონის ფილმი „რეინ მენ“ („წვიმის კაცი“).  
\*\* გარე სამყაროდან მოწყვეტა. აბსოლუტური განმარტოება, თავისთავში ორმა და...

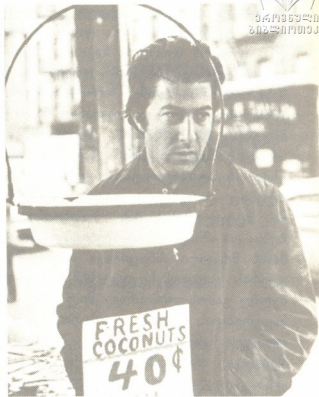
კადრი ფილმიდან „კურსდამთავრებული“  
1967 წ. რეჟ. მ. ნაიკლი



დაავადებული, ადამიანი, რომელსაც გარე სამყაროსთან ყოველგვარი კავშირი აქვს გაწყვეტილი და წლების განმავლობაში ჩაკეტილია თავის საკუთარ მიკროსამყაროში, ერთგვარ ცხრაკლიტულში, რომელსაც ვერანაირ გასაღებს ვერ მოარგებ. შეუძლებელია მარგინალური საზოგადოებიდან უსამართლოდ დევნილ ადამიანთა პოვნა, ვიდრე ეს შეუძლებელია კომუნიკაბელურობის მსხვერპლი გახლავთ, ეს სულიერად ავადმყოფი, რომელსაც ყველა ჭურის საზოგადოება არანორმალურის, შეშლილის უმოწყალო ეტიკეტს აკერებს და გულგრილად ისეთ გარემოში აწესებს, სადაც მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ თავთან ყოფნა, ან თავის მსგავსად გაუბედურებულთა და უბედულო მოძულელთა ნაბვა თუ შეუძლიათ. „რინ მენით“ დასტინ ჰოფმანმა თავისი სამსახიობო კარიერის ემბლემური როლი იპოვა, როლი, რომელსაც წინა 20 წლის განმავლობაში განცდილი და განსახიერებული ყველა გრძობა, ადრე გამოცხადებული ყველა ბრძოლა და უიმედობა თავის პაროქსიზმამდე აჰყავდა. მსახიობმა იგი თავისი შემოქმედების შედეგად აქცია.

მსახიობისეული თამაშის ოსტატობის არც ერთ ნიმუშთან, რაიგ მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს იგი, არ შეიძლება დასტინ ჰოფმანის მიერ „რინ მენი“ შექმნილი კომპოზიციის შედარება. აშშ-ში, სადაც ფილმი დღეს დიდი წარმატებით გადის, მას „გენიალურს“ უწოდებენ. კრიტიკოსების აზრით, თავიდანვე თითქმის ყველა მსახიობს გადაუწყურა მომავალი „ოსკარის“ ხელში ჩაგდების იმედი.

ჩარლი ბებიტ, რომელსაც ტომ კრუზი განასახიერებს, მამის გარდაცვალების შემდეგ შეიტყობს, რომ მას უმცროსი ძმა ჰყავს, რომელიც უკვე რამდენიმე წელია ფსიქიატრიულ კლინიკაში ცხოვრობს. რაიმონდ ბებიტა ყრუა და გარემომცველ სამყაროსთან ყოველგვარ კონტაქტს მოკლებული, მას მხოლოდ ლაპარაკი შეუძლია, თუმცა სიტყვაძვირია და უფრო ხშირად საკუთარ თავს ესაუბრება. რაიმონდი უმეტესწილად



„შუალამის კოვბოი“, 1968 წ.  
რეჟ. ჯ. შლეზინგერა

ერთი და იგივე ფრაზებს იმეორებს, რომლებიც ლიტანიებს უფრო წააგავს. ზოგჯერ ნაცნობებთან კონტაქტისას ზოგიერთ მარტივ შეკითხვაზე პასუხის გაცემასაც ახერხებს, რაიმონდ ბებიტ „გონებააღლუნგი“ როდია. მას სხვა კუთხით თუ შევხედავთ, ერთგვარი გენიოსიც კი შეიძლება ვუწოდოთ. ჩარლი ამაში მმსთან ერთად მანქანით მგზავრობისას დარწმუნდება, ეს გასეირნება ძირფესვიანად შეცვლის მის ცხოვრებას.

თუ დასტინ ჰოფმანამდე არცერთ კინოვარსკვლავს არ გაურისკავს „არანორმალურის“ როლთან შერკინება, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მსახიობის მსგავსი გამოწვევა წინასწარვე წაგებულად ითვლებოდა. ფსიქიურად დაავადებული (არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა სნეულების ფორმას), ისეთი პერსონაჟია, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში გამჭვირვალე, გაუცხოებული, თითქმის უმოქმედო უნდა დარჩეს. კინოვარსკვლავი კი, მოგვხსენებათ, ისეთი ვინმე გახლავთ, რომელსაც მაყურებელი უკვე დიდიხანია კარგად

იცნობს. უფრო ხშირად შეყვარებულია მასზე და რომლის თამაშზე სხვა ფილმებში მას ან ეკინებოდა ან ეტირებოდა. ამგვარად, კინოვარსკვლავი სამუდამოდ რჩება კოლექტიურ მახსოვრობაში: აბ. ე. წ. წინა პლანმა. მაცურებლის გულში დამკვიდრებულმა სიმპათიამ. შესაძლებელია, მსახიობს ერთობ ძნელად გადასალაბავი ბარიერი შეექმნას ზემოთ ხსენებული პერსონაჟის სრული დამაჯერებლობით გადმოცემაში.

დასტინ ჰოფმანი წავიდა ამ რისკზე, მან მოისურვა, რომ „რეინ მენის“ გმირი მაცურებლისათვის შეეყვარებინა. ეგი დარწმუნებული იყო, რომ მისი როგორც კინოვარსკვლავის შარავანდედი, ადრინდელი რეპუტაცია ვერაფერს ვნებდა შესაქმნელ პერსონაჟს და რომ

იმდენად ამაღლებულია და ახლობელი, ჰოფმანი იმდენი სულგრძელობითა და სიშიშვლით თამაშობს, რომ ძნელია იგი მისი პერსონაჟისაგან განაცალკევო, უყურო ერთის მიერ მეორის ინტერპრეტაციას. ფილმის ყურებისას ჩვენში უეცარი სიყვარული იბადება, რომელიც როგორც დასტინ ჰოფმანს, ასევე მის მიერ შექმნილ ფიქტიურ პიროვნებასაც თანაბრად ეკუთვნის, პრიორიტეტის უფლება არც ერთს არა აქვს. ეს ნაცნობი სახის მქონე აღამიანი სულოვრად გაუწონასწორებელია, მაგრამ ის ამავე დროს დასტინ ჰოფმანია. ვუყურებთ რა დასტინ ჰოფმან-რაიმონდ ბებიტს, ჩვენ ნამდვილი შიზოიდის ბილვის ილუზია გვიჩნდება, რო მეღშიც ჰოფმანის ღრმა შინაგანი მე-ს, შეუიარაღებელი თვალთაც ადვილად შესამჩნევი გარკვეული ნაწილია გაზავებული. ეს მომენტი ნამდვილი შოკის ეფექტს ახდენს.

დასტინ ჰოფმანის მსახიობურმა ოსტატობამ „რეინ მენში“ შეარყია დღემდე გავრცელებული შეხედულებანი კინოვარსკვლავთა დამაჯერებლობაზე ზოგიერთი ტიპის როლების შესრულებისას. ჰოფმანისეული ახალი ინტერპრეტაცია კიდე ერთხელ ამტკიცებს, რომ მათ შეუძლიათ ნებისმიერ როლს

„ჩაქლის ნაჯახები“  
რეჟ. ს. შვაიციჩა



„ატარა დიდი აღამიანი“  
1969 წ. რეჟ. ა. პენი

პტბლიკუმს მისდამი სიყვალბისა და უნდობლობის გრძნობა არ დაეხადებოდა. რა მორდა სინამდვილეში? რაიმონდ ბებიტი შიზოფრენიით დაავადებული გახლავთ, რომელიც სათაყვანებელი დასტინ ჰოფმანის გარეგნობით გამოეცხადა აუდიტორიას. გმირი, რომელიც კინოს მოყვარულეებმა ეკრანზე იხილეს.





შეერკინონ. როგორც არ უნდა იყოს მათი სახე მასურებლის შემეცნებაში, მთავარია, რომ როლი საკუთარი შინაგანი სამყაროს გარკვეული ნაწილის გადმოცემის შესაძლებლობას თავაზობდეს. ჩვენ სახეებით გვჭერა ჯონ უეინისა „ალამოში“, კლარკ გეიბლისა ფილმში „ქარწალებულნი“, მარლონ ბრანდოსი ფილმში „სანაპიროებზე“, ასევე ამ უკანასკნელის გამოსვლიდან 20 წლის შემდეგ გადაღებულ სურათებში „ნათლიამა“, „ახალი აპოკალიფსი“, „უკანასკნელი ტანგო პაროზში“, ჯიმი სტრეტისა ფილმებში „სამოთხის აღმოსავლეთით“, „უიდელო მეამბოხე“ და „გიგანტი“, გვჭერა დასტინ ჰოფმანისა სურათებში: „შუღამის კოვბოი“, „ტუტსი“... ისინი ჩვენზე მოქმედებენ და გვაღვლებენ. ეს იმითომ, რომ მსახიობთა ეგოს რალაც გარკვეული ნაწილი ჩვენს განკარგულებაში გადმოდის მათ მიერ ეკრანზე განსახიერებელი პერსონაჟების შეუძლებლობის წყალობით.

კინოვარსკვლავები სწორედ ის კინოსახიობები გახდნენ, რომლებსაც ბედმა გაუღიმა და ისეთი როლები არგუნა, რომლებმაც მათ ხშირ შემთხვევაში საიდუმლოებით მოცულ და შეუვალ შინაგან სულიერ სამყაროს ოდნავ მაინც ახადეს ფარდები. ეს მსოფლიოს თითქმის ყველა კინოვარსკვლავს ეხება.

იგივე მიზეზებმა განაპირობეს მასურებლის ნდობა კოლიუმისადმი ფილმში „ნახვამდის, ჯამბაზო!“, დანიელ ოტიისადმი უგოლენის განსახიერებისას, გაბენისა და ფრენსისადმი „დიდი ილუზიაში“, აჯანისადმი „მომავკდინებელ ზაფხულში“, შნაიდერისა და მონტანისადმი ფილმში „ცეზარი და როზალია“, დეპარდიესადმი „დანტონში“. ეს მსახიობები ეკრანზე საკუთარი პიროვნების ნაწილს აშიშვლებენ, ამავე დროს ჩვენდა უნებურად გვაცნობენ და გვაყვარებენ ისეთ გმირებს, რომელთაგანაც, ამავე დროს, დიამეტრალურად განსხვავდებიან. ეს მაგიური ძალაა.

დასტინ ჰოფმანი „რეინ მენში“ თავისი გმირის ურთულესი ფსიქოლოგიური მექანიზმების სრულფასოვან გად-

მოცემას ცდილობს. მსახიობი, მოგვითხრობს სენებათ, აუტიზმით დაავადებულ მსგავს ძირფესვიანად განსხვავებული პიროვნებას. ერთი მთელ თავის სიციცხლეს რაც შეიძლება მეტი იმპულსების გადაცემაში. მუდმივ კომუნიკაბელურობაში ატარებს. მეორე კი — გარე სამყაროსგან მოკვეთილია. ამავე დროს, მსახიობები ის ხალხია, (და ეს ფენომენი, სხვათა შორის, საკმაოდ ხშირია), რომლებმაც ამ ხელობას მიმართეს თავიანთ თანამედროვეებთან კონტაქტების დამყარების გადავიღების მიზნით. იქ, სადაც სულით ავადმყოფები ჩიხში მოემწყვდნენ, მსახიობებმა თავიანთი როლების წყალობით გამოხატვის, მოქალოების, ზემოქმედებისა და კომუნიკაციის არაპირდაპირი, ირიბი საშუალებანი იპოვეს. აუტიზმით სნეულებს მსახიობთა ერთგვარი უიღბლო ძმები შეიძლება ვუწოდოთ. მათი მდგომარეობიდან გამომდინარე, ადვილად წარმოსადგენია, თუ რა დღეში შეიძლება ჩავარდნილიყვნენ მსახიობები არაკომუნიკაბელურობის გადალახვის ნაკლები საშუალებანი რომ ჰქონდათ.

დ. ჰოფმანის დაინტერესება „რეინ მენის“ პროექტით იმით აიხსნება, რომ მას თავისი ცხოვრების გარკვეულ პერიოდში მოუხდა სულიერად სნეულებთან ახლო კონტაქტში ყოფნა. ამ ფაქტორმა მის შემეცნებაზე წარუშლელი ზეგავლენა მოახდინა.

„როდესაც 1958 წელს პირველად ჩამოვედი ნიუ-იორკში, დრამატულ ბელოვნებაში კერძო გაცვეთილების მისაღებად. — იხსენებს იგი, — სამუშაოდ ნიუ-იორკის ფსიქიატრიული ინსტიტუტის დარაჯად მოვეწყვე. იმ ხანად რობერტ დიუვალთან ერთად ვცხოვრობდი და ორივეს ჩვევად გვექცა ყოველ საღამოს, როგორც რომი იტყოდა ხოლმე, „სალონური სხდომების“ ჩატარება. ხუთი-ექვსი კაცი შევიკრიბებოდით 109 ქუჩაზე მდებარე ჩემი ულიფტო ბინის სალონში და მივეცემოდით დაუსრულებელ მუსიკას. რას არ ვუყვებოდით ხოლმე ერთმანეთს. უმეტესწილად პირად გამოცდილებაზე ცხოვრ-





ბაში. ამ შეკრებებზე ინსტიტუტის თანამშრომლებსაც ვეპატიობდი... ჩემი იმდროინდელი ანტურაჟიდან არც ერთი არა ჰგავს „რეინ მენის“ გმირს, მაგრამ სურათმა მაინც მომცა წარსულ-ლისაკენ მზერის მიპყრობის, განცდილი გრძნობების ხელშეორედ გაღვივების შესაძლებლობა. მანამდე არასდროს მითამაშოა ისეთი ადამიანის როლი, რომელიც კანონის თანახმად „სულით ავადმყოფადაა“ შერაცხული. ეს ფაქტი ერთობ მაცოფნებელი პერსპექტივა გახლდათ ჩემთვის“.

1986 წელს დ. ჰოფმანი „რეინ მენის“ სცენარის თავდაპირველ ვერსიას გაეცნო, რომლის ავტორი ვინმე ბარი მოროუ გახლდათ. მაყურებელმა იგი ერთ-ერთი ტელეფილმის „ბილის“ წყალობით გაიცნო. რომლის მთავარი როლის შემსრულებელს მიკი რუნის „ემი ევორდი“ (სატელევიზიო „ოსკარი“) ზედა წილად. ფილმის მთავარი გმირი, რომელიც საზოგადოებისაგან გარიყულად ცხოვრებას ცდილობს, ფსიქიკურად დაავადებულია. „ბილის“ გადაღების შემდეგ ბარი მოროუ ერთ მშვენიერ დღეს, სრულიად შემთხვევით შეხვდა ერთ შიზოიდს, რომელიც ფენომენალური მახსოვრობის პატრონი აღმოჩნდა. მას ერთი თვალის გადავლევით ნებისმიერი თამაშის მთლიანი თანამიმდევრობის აღდგენა შეეძლო, ზეპირად ახსოვდა ათასობით წიგნის დასათაურება, ურიცხვი რაოდენობის მისამართები და ტელეფონის ნომრები. ამ ნაცნობობას ბარი მოროუს „რეინ მენის“ მოჰყვა, რომლის მთავარი გმირის პროტოტიპი, მისი „უცნაური“ ნაცნობი იყო. რეჟისორმა მას სრულიად ნორმალური ნამდვილი ღვიძლი ძმა მოუგონა და ორიენტი გაზვიან ისეთ ისტორიაში, რომლისგანაც ამაღლვებელი და ერთობ ორიგინალური „road-movie“ შეიძლება გამოსულყო.

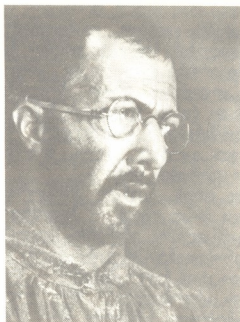
სცენარის დამთავრების შემდეგ ბარი მოროუ პიტერ ვუბერისა და ჯონ პეტერსის სახელობის კინოკომპანიის ერთ-ერთ პატრონს ზედება. პროდიუსერები სასწრაფოდ დაინტერესდნენ პროექტით, მაგრამ მისი განხორციელებ-

ბისათვის შეზღუდული ფინანსური საშუალებების გაღებით დაკმაყოფილებას ცდილობენ. მომავალი ფილმის რეჟისორი ერთობ დამყოლი და „იადი“ უნდა ყოფილიყო. ძმების როლებზე დენის და რენდ ქუმიდების მიწვევას ითვალისწინებდნენ (მაყურებელმა ისინი იხილა ვალტერ ჰილის ფილმში „ძმები ჯეიმსების ბანდა“).

ამავე დროს სცენარი წასაკითხად გადაეცა მაიკლ ოვიცს — ჰოლივუდის კინოვარსკვლავთა ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან აგენტს. ამ უქანასკნელმა განაცხადა, რომ ჩარლი ბეებიტის — რაიმონდის „ნორმალური“ ძმის როლი ზედამოჭრილი იქნებოდა მისი ერთ-ერთი კლიენტისათვის — დასტინ ჰოფმანისათვის. მაიკლ ოვიცი შეცდა თავის პროგნოზში, რითაც დაადასტურა, რომ კარგად არ იცნობდა თავის კლიენტს. დ. ჰოფმანმა სცენარის პირველი წაკითხვისთანავე რაიმონდ ბეებუტის — „არანორმალურის“ თამაშის სურვილი განაცხადა.

ასეთი ცნობილი კინოვარსკვლავის პროექტში შესვლას მისი წყობის, ფინანსური გაანგარიშებების ძირეული გადასინჯვა უნდა მოჰყოლოდა. ჰოფმანის დასტური რაიმონდის როლზე, ჩარლის როლზე მეორე ცნობილი კინოვარსკვლავის ანგაჟირების საკითხს სევამდა, ამ დღეუტის „სამართავად“ კი სოლოდური, მყარი რეპუტაციის მქონე რეჟისორი იყო საჭირო. ისეთი კარიზული კინოვარსკვლავის მონაწილეობა, როგორც დასტინ ჰოფმანია, კინოპროდიუსერების აზრით, ყველაფერს უსაშველოდ გაწელადა, საჭირო გახდებოდა სცენარის 30-ჯერ გადაწერა და ვინ იცის, როდის დაადგებოდა საშველი ფილმის დასრულებას, თუ მას, საერთოდ, გადაღება ეწერა.

დასტინ ჰოფმანს სურდა, რომ ფილმში მისთვის პარტიცროობა ბილ მიურის („SOS აჩრდილები“) გაეწია. მაგრამ, როგორც შემდგომში გაირკვა, ეს უქანასკნელი, ჰოფმანის მსგავსად, მხოლოდ რაიმონდის როლით იყო დაინტერესებული. მაიკლ ოვიცმა დ. ჰოფმანს უჩრია, მოლაპარაკება გაემართა



„პეელა“, 1973 წ. რეჟ. ფ. შაფერი

ტომ კრუზთან, რომელიც „საუკეთესო მსროლელისა“ და „ფულის ფერის“ გამოსვლის შემდეგ № 1-ლი გახდა ახალგაზრდა ამერიკელ მსახიობთა შორის. ჰოფმანი დათანხმდა, არც კრუზმა დააგვიანა დასტური, გამოვიდა შესანიშნავი დუეტი — დასტინ ჰოფმანი და ტომ კრუზი. ბარი, მოროუს „მიკრო ფილმი“, პოლოუდის მაკროპროექტად იქცა.

დუეტის ხელმძღვანელობა თავდაპირველად მაიკლ ოვიცის მეორე მსხვილ კლიენტს — მარტინ ბრესტს შესთავაზეს. ბრესტი ახალგაზრდა რეალიზატორია, რომელსაც დღეს მთელი კოლოეული ფეხქვეშ ეგება, მისი „პოლიციელი ბევრლი-პილიდან“ დღესაც ავრძელებს თავის ისტორიულ ტრიუმფალურ სვლას მსოფლიო კინოეკრანებზე. პროექტი ალგზნებული ბრესტი გადაწყვეტს დროებით გადადოს თავისი მორიგი ფილმის „გარბენა ძილის წინ“ გადაღება და ახალ სცენარისტთან ერთად „რეინ მენის“ საარეისორო სცენარზე იწყებს მუშაობას. სულ მოკლე ხანში მსახიობებსა და რეჟისორს შორის სერიოზული უთანხმოებანი იჩენენ თავს სურათის ზოგიერთ კარდინალურ საკითხთან დაკავშირებით. გადაღებების ოფიციალურ გამოცხადებაამდე რამოდენიმე კვირით ადრე, თვე-



ების განმავლობაში სცენარზე გაშმაგებული მუშაობის შემდეგ, ბრესტი პროექტზე უარის თქმას არჩევს. ჰოფმანსაც ურჩევს. დაიფიქროს „რეინ მენი“ ყველას უთვალავი, ძნელადგადასატრეული პრობლემის წინაშე რომ აყენებს. ბრესტი ჰოფმანს სთავაზობს როლს, რომელიც საბოლოოდ დე ნირომ შეასრულა. პარტნიორობა მისთვის სინ პენს უნდა გაეწია (ჰოფმანის მიერ წამოყენებული ჩარლ გროდენის კანდიდატურის მაგივრად). ჰოფმანი უარს ამბობს, მისი „იდეა-ფიქსი“, „რეინ მენია“ და სხვა არაფერი.

მაიკლ ოვიცი, ჰოფმანის დაუკითხავად „რეინ მენის“ სცენარის უკანასკნე-



„ლენი“, 1974 წ. რეჟ. ზ. ფაზი

ლი (რონალდ ბასიეული) ვერსიის ასლს სტივენ სპილბერგს უგზავნის, რომელსაც მოსწონს პროექტი და ჰოფმანთან, კრუზთან და სცენარისტებთან რამდენიმე შეხვედრის შემდეგ თანხმდება პროექტის განხორციელებაზე.

სულ მალე სპილბერგი და ჰოფმანი ბარი მოროუს ორიგინალური ვერსიით გათვალისწინებული გონებრივად ჩამორჩენილი რაიმონდის პიროვნების აუტისტად გადაკეთების გადაწყვეტილებას ღებულობენ. ეს ტრანსფორმაცია ხელს უწყობს პროექტის იმ მიმართულებით ევოლუციას, რომელიც

ჰოფმანს სავსებით აკმაყოფილებს. „რეინ მენის“ პროექტი, ასე და ამგვარად, თანდათანობით შეიკვრება, გაიმართება და თავის სრულყოფილ სახეს იძენს. მოკლე ხანში „რეინ მენის“ სცენარის რონალდ ბასი-სპილბერგისეული ვარიანტი ფეხს აიდგამს. ჰოფმანი სავსებით კმაყოფილია, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამჯერად სპილბერგს ღრწის ექვეები, ყველაფერში როდია დარწმუნებული და თავს ჩიხში მომწყვდეულად გრძნობს. იგი თავის მეგობარს — ჯორჯ ლუქასს ინდიანა ჯონსის თავგადასავლების მესამე სერიის გადაღებას შეჰპირდა და დიდად აღონებს მეგობრის გაწბილება. ისეთი პროექტის განხორციელებაზე დათანხმება, რომელსაც მთლიანობაში ჯეროვნად ვერ აღიქვამს, სპილბერგს არანაკლებ უშხამავს გულს. ბოლოს და ბოლოს სპილბერგი პროექტზე უარს ამბობს. ფაქტია, რომ ჰოფმანს პოლიეუდის „ვეუნდერ ბოისთან“ ბედი არ წყალობს.

„დროებითი უამინდობის მიუხედავად“, რომელსაც მსახიობი თავისი ხელობის მუდმივ თანამგზავრად თვლის, ჰოფმანი დახმარებისათვის „ტუტისას“ რეჟისორს — სიდნეი პოლაკს მიმართავს. გავიხსენოთ, რომ „ტუტისას“ გადაღებას ნამდვილად არ ჩაუვლია მშვი-

დობიანად. გადასაღებ მოედანზე და დამონტაჟების დროს მომხდარი ათეული ცხარე შეჯახების მიუხედავად, რეჟისორსა და მსახიობს შორის ყველაფერი კეთილგონიერულად მოგვარდა. თითოეული მათგანი წავიდა დათმობებზე, რაც შემდგომში სურათის არნახული ტრიუმფის საწინდარი გახდა.

პოლაკს, რომლის „აფრიკულმა მოგონებამ“ „ოსკარების“ განაწილების ცერემონიაზე ეს-ესაა გამარჯვება მოიპოვა, სრულიადაც არ სურს სპილბერგის ჯერ კიდევ თბილ ჩექმებში ფეხების ჩაყოფა. იგი თავის რჩეულ სცენარისტებთან ერთად „რეინ მენის“ საკუთარი ვერსიის წერას იწყებს. სპილბერგისეული ვარიანტის გამოყენებაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია.

პოლაკს არა აქვს „როულ მუვის“ გადაღების სურვილი. მისი აზრით ამისათვის მარტო პერსონაჟები, რაგინდ ძლიერნიც არ უნდა იყვნენ ისინი, არ კმარა. საჭიროა მათი დრამატულად უფრო დაძაბულ, სტრუქტურულად გამოკვეთილ და ეფექტურ ისტორიაში მოქცევა, ვიდრე მათი ამერიკის გზებზე უთავბოლო ხეტიალისთვის გაწირვა. პოლაკი რომ თავის სიმართლეში დაარწმუნოს, ჰოფმანი ერთ მშვენიერ დღეს, ურეკავს მას და ეუბნება: „გახ-





სოვს „კურსდამთავრებული“, მოგწონს ეს ფილმი. არა? მაშინ გეტყვი, რომ ის მხოლოდ ასე უნდა გადაღებულიყო და მეორე ვერსიაზე ლაპარაკი წარმოუდგენელია. გარდა „მესამე კაცისა“ შენს რომელ ფილმსა აქვს იდეალური სტრუქტურა, რომელზეც შენ მელაპარაკები? ... ჰოფმანის არგუმენტები ფუჭია. პოლაკი ორჭოფობს. მას ექვი ეპარება იმაში, რომ „როულ-მუვის“ ეანრში გადაღებული ფილმი, რომლის დრამატული იმპულსი ორი ერთმანეთის გაცნობით გართული ძმით ამოიწურება, მილიონობით მაყურებლის გულს მოიგებს. გარდა ამისა მას არ სურს პროექტის განხორციელებას შეუდგეს მანამ, სანამ ჰოფმანთან ყველა საკითხში 100%-იან შეთანხმებას არ მიიღწევს. პოლაკი კარგად იცნობს ჰოფმანის მიდრეკილებას ჩხუბისკენ. ჯიუტი, რომელსაც ყოველთვის თავი მართალი გონია— არა, ამ ბუზლუნასთან ერთად ბელმეორედ უღელში შესაბმელად პოლაკს მეტი წინასწარი გარანტია სჭირდება. მოკლე დროში რეჟისორს „რეინ მენზე“ გული უცივდება.

სანამ პოლაკი საბოლოოდ იტყვის უარს, სცენაზე შემოდის ბერი ლევისონი. ერთ-ერთი შეხვედრის დროს ჰოფმანი უყვება მას პოლაკის ორჭოფობაზე, ლევისონის აგენტიც მაკლ ოგიცია. ეს უკანასკნელი არ დააყოვნებს დაინტერესებული პიროვნებისათვის „რეინ მენის“ სცენარის გადაგზავნას. ბ. ლევისონის მოეწონება იგი და უკავშირდება პოლაკს, რათა თავისი ენთუზიაზმი გაუზიაროს. ვერც ლევისონი ახერხებს პოლაკის გადმოხარებას.

ბერი ლევისონის სახით დასტინ ჰოფმანმა ბოლოს და ბოლოს იპოვა რეჟისორი, რომელიც აბსოლუტურად იზიარებს ყველა მის შეხედულებას. ლევისონისათვის „რეინ მენი“ პერსონაჟების ფილმი და უსარგებლოა ორი ძმის შეხვედრის ამბის სხვა ფაბულასთან გადაჯაჭვის მცდელობა.

სხვა მხრივაც, ბერი ლევისონი იდეალური კანდიდატია. მას ჭერ კიდევ ვერ ვხედავთ პოლიულის „დიდ“ კინო-

რეჟისორთა კომპორტაში, თუმცა მისი ბოლო სურათი „დილა მშვიდობისა ვიეტნამო!“, რობინ უილიამსით მთავარ როლში. წარმატებით იკვლევს გზას მაყურებელთა გულებისაკენ. ამ დიდ ნათლობამდე ლევისონმა რამდენიმე ლამაზი ფილმი გადაიღო, რომლებიც ნათლად მტყველებენ რეჟისორის უდავო ნიჭზე და მოხერხებულობაზე სხვადასხვა ეანრში: „ეპზამი“ (1982)— მისი პირველი ფილმი, მწარე და სამართლიანი ქრონიკაა, მიკი რურკით მთავარ როლში. „საუკეთესოს“ (1985) პროტაგონისტი რობერტ რედფორდია და ერთგვარ ნოსტილგიურ არაკს წააგავს. „ქურდები“ (1987), რაჩარდ დრეიფუსის მონაწილეობით, საუცხოო კომედიაა. არა, ბერი ლევისონი ნამდვილად არაა ურიგო ვინმე. ამჯერად, „რეინ მენის“ პროექტი, რომელსაც მომზადების პოლიულის 4 უდიდესი გამოცდილი სცენარისტის 2 წლის ინტენსიური მუშაობა და 8 სცენარი დასჭირდა, ნამდვილად უნდა დაიძრას ადგილიდან, დასტინ ჰოფმანის შეუპოვრობა უნდა დაფასდეს. „იუნაიტედ არტისტს“-ის ბოსებს პოლაკის უარის შემდეგ მოთმინების ფილა აევსოთ და ჰოფმან-ლევისონის სასწაულებრივი გარიგება რომ არა, პროექტს აღარ ეწერა ხორცშესხმა.

ბერი ლევისონის რეჟისორად ოფიციალური გამოცხადების შემდეგ მოვლენათა განვითარება ერთობ დაჩქარდა. ლევისონი იღებს რონალდ ბასისა და სპილბერგის მიერ დამუშავებულ სცენარს და ძმების შეხვედრის მომენტის გაძლიერებისა და ფილმის უფრო შეკვრის მიზნით, შეაქვს მასში რამდენიმე მოდიფიკაცია.

ახალი ვერსია ყველას გულს იგებს. შეიძლება გადაღების დაწყება. მუშაობის დაწყებამდე წინა ორი წლის განმავლობაში, რომელიც სცენარის დამუშავებას მოხმარდა, ჰოფმანი არაერთ აუტისტს შეხვდა, გაეცნო მათ ოჯახებსა და მკურნალ ექიმებს. ორ ავადმყოფს „დაუმეგობრდა“ კიდევაც. მათ შემდგომში მსახიობს მოდელის მაგივრობა გაუწიეს. მიუხედავად



ზემოთქმულისა, დასტინ ჰოფმანი გადაღების პირველ დღეს თავს მოუშზაადებლად გრძნობს. რაიმონდის პიროვნებასთან სიახლოვისათვის მას კიდევ ერთი გასაღები სჭირდება. „ჩვეულებებისაჟებრ, — ამბობს მსახიობი, — ჩემთვის აუცილებელია ისევე ვიგრძნო და ვიფიქრო, ისეთნაირადვე აღვიქვა საგნები, როგორც ჩემი გმირები, „რეინ მენის“ გადაღებისას კი ყველაფერი სხვანაირად აეწყო. გმირის მსგავსად ფიქრის გარდა საჭირო იყო, რომ მისკენ ზელებგაშლილი წაესულიყავი. ეს გახდა ჩემი მთავარი მიზანი, რომელიც, რასაკვირველია, გადაღების პირველ დღეს ჩეროვნად როდი მქონდა გააზრებული“.

თუ ჰოფმანს დავეუქვრებთ, „შემდეგ ყველაფერმა სიზმარივით ჩაიარა“, ლევისნაში გადაღებას დანიშნულ ვადამდე ოთხი დღით ადრე ამთავრებს. გამოყოფილი თანხიდან დანაზოგი 2,5 მილიონ დოლარს შეადგენს. საბოლოო ანგარიში კი 20 მლნ დოლარს არ გადააჭარბებს. ეს ასტრონომიული ციფრია სანახაობრიობას მოკლებული, ისეთი ინტიმური ფილმისათვის, როგორც „რეინ მენია“. თუმცა ბევრად ნაკლები იმ თანხაზე, რომელსაც პოლივუდის კულტურებში ვარაუდობდნენ. ამჭერად ბევრლი ჰილის ჰორიკანები ბირსი ჩალაგამოვლებული მარჩნენ. დასტინის ახალი ფილმი, მართალია, გაჭიანურდა, მაგრამ საბოლოოდ მაინც გაკეთდა. მან გადასაღებ მოედანზე თავი გამოავლინა, როგორც ერთობ სიმპათიურმა და თანამშრომლობის ნიჭით დაჭილდოებულმა პიროვნებამ. მშვენივრად შეეწყო როგორც ლევისნონს, ასევე მის მთავარ პარტნიორს — ტომ კრუზს, თვეების განმავლობაში გაწეული ჯაფისა და დისკუსიების წყალობით, ჰოფმანმა და კრუზმა უკეთესად გაიცნეს და აქედან გამომდინარე, უფრო მეტად დააფასეს ერთმანეთი. მათ შორის პირადი „მე“-ს (რისიც ასე ეშინოდათ პროდიუსერებს გადაღების დაწყებამდე) ერთი პრობლემაც არ წარმოშობილა. ყველას გასაკვირად, დასტინ ჰოფმანმა ერთგვარი იუმორითაც

კი მოინელა თავისი ახალგაზრდა 26 წლის პარტნიორის პოპულარობა. „პირველად ჩემს ცხოვრებაში სრულიად ანონიმური გახლდით გადასაღებ მოედანზე. ხალხი მხოლოდ და მხოლოდ კრუზით იყო დაინტერესებული. „ტომ“, „ტომ“ — წამდაუწყებ მესმოდა შეძახილები ყოველის მხრიდან. წარმოიდგინეთ, რა ხდებოდა... კომპარავით მანსენდება ყველაფერი... ჩემს თავს კი ვანუგეშებდი, „დამშვიდდი ჰოფმან, შენ უკვე ბებერი ხარ. მომავალი ახალგაზრდებისაა, გზა დაუთმე მათ“...

დასტინ ჰოფმანი 53 წლისაა. დაიბადა 1937 წელს, ისევე როგორც რობერტ რედფორდი, უორენ ბიტი და ჯეკ ნიკოლსონი (ერთადერთი, მსახიობი, რომელთანაც ჰოფმანს არ უთამაშნია), იგი მსახიობთა იმ თაობას ეკუთვნის, რომელიც შეინაცვრა „აქტორს სტუდენტის“ პირველ კურსებს — მარლონ ბრანდოს (დაბადებულია 1924 წელს) და პოლ ნიუმენს (დაბადებულია 1925 წელს); ალ პაჩინო მასზე სამი წლით უმცროსია, დე ნირო კი ექვსით.

დასტინ ჰოფმანის ილბლიანი კარიერისა და მაყურებელთან მისი უნიკალური ურთიერთობების ერთ-ერთი საიდუმლოება უუცველად იმ სხვაობაში უნდა ვეძებოთ, რომელსაც მისი ნამდვილი ასაკი და თავყვანისცემელთა კოლექტიური ქვეცნობიერების მიერ მისთვის მინიჭებული წლოვანება ქმნის. კინოსამყაროში მისი დებიუტიდანვე დასტინ ჰოფმანი (მისი სიმაღლე 1 მ. 60 სმ-ია) ყოველთვის განასახიერებდა ისეთ გმირებს, რომლებიც მასზე ბევრად უფრო ახალგაზრდები იყვნენ. 1967 წელს გამოსულ „კურსდამთავრებულში“ მსახიობმა აფეთქების ეფექტით მოახდინა. ის თამაშობდა 16-18 წლის სტუდენტის როლს. იმ დროს, როდესაც თვითონ 30 წლისა იყო. ყველას სჭეროდა მისი. შეიძლება ამით აიხსნას ის ფაქტი, რომ სურათმა ერთნაირად იმოქმედა როგორც გმირის ასაკის მქონე მაყურებელზე, ასევე მთავარი როლის შემსრულებლის თაობის წარმომადგენლებზეც.



„კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“, 1978 წ. რეჟ. რ. ბინტონი

ეს უნიკალური ფენომენი უკვე ოც წელია ისევ შეორდება. „კურსდამთავრებული“ იმდენად შთამბეჭდავი ფილმი იყო, რომ მაყურებლის მეტსიერებაში გასული წლები ბენის — მთავარი გმირის ასაკს დაემატა და არა ჰოფმანისას. „მარათონელში“ მსახიობი 38 წლისაა. მაგრამ სტუდენტის ამბლუაში ჯერ კიდევ ერთობ სარწმუნოა. ეს სწორედ ის ასაკია, რომლის მიცემაც ჰოფმანისათვის სინამდვილეში შეიძლებოდა.

„კურსდამთავრებული“ გამოსვლამდე ჰოფმანი სრულიად უცნობი იყო. მანამდე მხოლოდ ორ პატარა ფილმში თუ ეთამაშა. ამ დროისათვის მას 30 წელი უსრულდება, მის სამსახიობო კარიერას კი — ათი წელი თეატრში ინტენსიური მოღვაწეობისა. ბეკეტი, პინტერი, სარტრი, ბრეხტი, ჩეხოვი, არტურ მილერი — ეს ავტორები ნათლად მოწმობენ მისი მუშაობის დიაპაზონზე და სერიოზულობაზე... როდესაც გამოჩნდა ის როლი, რომელსაც ჰოფმანის მომავალი ბედი უნდა გადაეწყვიტა, ის ყოველმხრივ მზად აღმოჩნდა, როდესაც დიდებამ, მაყურებლის სიყვარულმა და „ოსკარზე“ (საუკეთესო მსახიობის ტიტულის მოსაპოვებლად) პირველმა წარდგინებამაც არ დააყოვნა. მსახიობი ისევ მზად იყო. აქედან

მოყოლებული მან როგორც პოლიევდის „მონსტრმა“ შეუპოვრად წარმართა მთელი თავისი სამსახიობო ორთაბრძოლა — აკეთებდა იმას, რაც თვითონ სურდა, მუდამ ღრმად დარწმუნებული იყო თავის ნიჭში. შესაძლებლობებსა და არჩევანში.

„კურსდამთავრებულის“ წარმატება ჰოფმანისათვის მხოლოდ დასაწყისი იყო. მან ყურად არ იღო პოლიევდის საუკეთესო მრჩეველების დარიგებანი. რომლებიც მას ამერიკული კინოს ახალგაზრდა რომანტიკოსად თვლიდნენ და მასში კამერულ, ერთი როლისათვის დაბადებულ მსახიობს ხედავდნენ. ჰოფმანი ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ მაყურებელს თავის შესაძლებლობათა მთელი სპექტრი აჩვენოს და ამ მიზნით არჩევს ერთმანეთისაგან პრინციპულად განსხვავებულ როლებს. პაექრობა წყალწალბებული ლოთის როლით დაიწყო „შუალამის კოვბოიში“. თითქმის ყველა პროფესიონალი ამ როლში მსახიობს ტოტალურ დამარცხებას უწინასწარმეტყველებდა. მაგრამ ჰოფმანი თავისას არ იშლიდა. „შუალამის კოვბოიში“ რატოს რიძოს დასტინისეული სახე ეპოქალურია. მაყურებელი უყოყმანოდ მიიღებს მას. ჰოფმანს კი კიდევ ერთხელ წარადგენენ „ოსკარზე“. შემდეგ ფილმში ჰოფმანმა, დაუთმო

რა სტუდიის დაწოლას, სრული კრახი განიცადა. ეს გაზღდათ პიტერ იეტსის უმნიშვნელო ფილმი სიყვარულზე — „ჯონი და მარი“. სადაც მისი პარტნიორი მია ფაროუ იყო.

მთელი 2 ათეული წლის განმავლობაში, რომელიც ჰოფმანის იღბლიან დებიუტს მოჰყვა, იგი ყოველთვის აკეთებდა იმას, რაც სურდა და წარმოიდგინეთ, ზშირად როდი ცდებოდა. მას არც ერთი ფილმისათვის არ დაუზოგავს საკუთარი პოტენციური შესაძლებლობანი. მათ შორის იმათთვისაც, რომელთა გადაღებაც არ დამთავრებულა. გამუდმებულმა სწრაფვამ სრულყოფილებისაკენ, მოუსვენარმა, მშფოთვარე და მებრძოლმა ხასიათმა ჰოფმანს პოლივუდში „აუტანელის“ რეპუტაცია დაუშველია. უკვე ოცი წელია, რაც წამდაუწუმ იმეორებენ: „ეს უარესია, ვიდრე მარლონ ბრანდო, დე ნირა და სტრეიზანდი ერთად აღებულნი“. ჰოფმანმა თავისი, სხვებისაგან განსხვავებული გზა გაიკაფა ამერიკული კინოს ისტორიაში. ისევე ორიგინალური, როგორც „ტეტისი“. 1982 წ. რეჟ. ს. პოლაკი



„კომივოიჟერის სიყვდილი“, 1985 წ. რეჟ. ფ. შლენდორფი

გორც მის მიერ ეკრანზე გაცოცხლებული გმირები.

ჰოფმანი ყოველთვის მუშაობდა ისე, როგორც თვითონ ესმოდა. შეიმუშავა საკუთარი რიტმი. ირჩევდა იმ რეჟისორებს, რომლებიც თვითონ მოსწონდა და აფასებდა, ყოველგვარი რიდისა და კომპლექსების გარეშე სარგებლობდა კინოვარსკვლავის სტატუსით გათვალისწინებული მდგომარეობით. არასდროს ჩაუთვლია თავი მოვალედ ბოლომდე გაპყლოდა ისეთ ფილმს, რომელიც მის სულსა და გულს არ ეპოტნავებოდა, ან რომლის გადაღებაც მისი სურვილის წინააღმდეგ წარიმართებოდა. 1989 წელს მან თავი დაანება „ბლეიდ რანა“-ში თამაშს რიდილი სკოტთან მწვავე უთანხმოების გამო. ეს პირველი შემთხვევა როდია, მას არაერთხელ უთქვამს უარი ფილმებზე, რომელთა მომზადებისათვის თვეები შეუწირავს.

ორ ეპოქას შორის მოქცეული ჰოფმანი ყოველთვის ცდილობდა თავისუფალი ყოფილიყო თავის არჩევანში. როგორც თანამედროვეობის ყველა დიდი მსახიობი, იგი ასევე არანაკლები შეუპოვრობით იბრძოდა იმისათვის, რომ ყველა მის ფილმსა და საკუთარ ნება-სურვილს შორის კონფორმიზმი დაეცვა, როგორც ეს ხდებოდა ჯონ უე-



ინისა და კლარჯ გაბელის საუცხოო ეპოქაში.

ამ ორმაგი მოთხოვნის გატანა ერთობ ძნელი იყო იმ დროს, როდესაც რეჟისორები, პოლიევლის მძლავრი კინომრეწველობის მართვის სადავეების ხელში ჩაგდების შემდეგ, გველენიანი პირები ხდებოდნენ, როდესაც ყველაზე ამბიციური, ყველაზე ნოვატორული და ამერიკული კინოს ყველაზე უნივერსალური ფილმები ისეთი რეჟისორების ნიჭზე იყო დამოკიდებული, როგორებიც სპილბერგი, ლუკასი, კოპოლა და სხვა. არიან. ეს უკანასკნელნი, თავის მხრივ, თვლიან, რომ ქედი არავის წინაშე არა აქვთ მოსახრელი და პოლიევლის ახალი ბატონ-პატრონების ამპლუაში გვევლინებიან.

მაგრამ დასტურ პოფმანს არასდროს დავიწყებია, რომ თანამედროვე დიდი მსახიობი თავის კარიერას მხოლოდ კარგი ფილმის გადაღებით მოწადინებულ, მაგრამ ძლიერი პიროვნების თვისებებს მოკლებულ რეჟისორთან თანამშრომლობით ვერ გაიკეთებდა. მან ქეშმარიტების დადგენის მიზნით, ნიკიერ რეალიზატორებთან შერკინების გზა აჩვენა, რომლებიც თავის მხრივ, თავიანთ შეხედულებებსა და კრედოს არანაყლები შეუპოვრობით დაიცავდნენ.

1983 წელს სიდნეი პოლაკის მიერ დასტურ პოფმანთან „ტუტისი“ გადაღების დროს წარმოშობილი უთანხმოების საჭარო გამოცხადების შემდეგ მსახიობის, როგორც ნევროპათის, რეპუტაცია პაროქსიზმს აღწევს, პოლაკის გამოსვლას პოფმანის ასხნა-განმარტებითი წერილი მოჰყვა „ამერიკულ კინოში“, სადაც იგი ჩვეული კეთილსინდისიერებით წერს: „მე შევიტყვე, რომ სიდნეის ჩემთვის ისტერიული უწოდებია და უთქვამს, თითქოს ჩემთვის ნერვიული სტრესები და კონფლიქტებია აუცილებელი, რათა კარგად ვითამაშო. ყველაფერი ეს წმინდა წყლის მონაჩმანია. მე, დაახლოებით, 15-ოდე ფილმში მიმიღია მონაწილეობა, კონფლიქტი კი 3-4 რეჟისორთან თუ მომსვლია. სიდნეი ერთ-ერთი იმითაგანია. მართალია

ჩვენ შორის ადგილი ჰქონდა წაიკნელებებს, მაგრამ ურიგო არ იქნებოდა, თუ პოლაკი თავს ძალას დაატანდა და გაიხსენებდა თუ რა პირობებში ვითარდებოდა რეალური მოვლენები და ასევე დაივიწყებდა თავის აკვიატებულ მკვარ შეხედულებას ჩემზე. რომლის რეზუმირება შემდეგი სიტყვებით შეიძლება: ის ნორმალური, სრულიად წმინდა და რაციონალური რეჟისორი გახლავთ. პოფმანი კი — ნევროპათია. ამიტომაც საჭიროა ხშირად ჩავაწყვეტინოთ მას ხმა. სიდნეის ხშირად უთქვამს, რომ მსახიობი მისთვის მხოლოდ მსახიობია და მეტი არაფერი, რომელიც მხოლოდ როლით უნდა შემოიფარგლოს. მსახიობი ისეთი ვინმეა, რომელსაც გარკვეული დროით ქირაობენ.. რაც შეეხება „ტუტისი“, ვაცხადებ, რომ მისი ავტორიც და პროდიუსერიც მე გახლავართ. სიდნეი კი ყოველნაირად წინააღმდეგი იყო სხვა ამპლუაში ჩემი ხილვისა, გარდა მსახიობისა. ის, რასაც თქვენ ეკრანზე ხედავთ, ჩვენი დისკუსიების, ბკობისა და ბრძოლის ნაყოფია. არაფერში რომ არ შევეამათებოდი, დარწმუნებული ვარ, რომ სურათი ორმოცდაათი პროცენტით განსხვავებული იქნებოდა. გაიგეთ, მე არ ვამბობ უკეთესი ან უარესი იქნებოდამეთქი, მაგრამ ფაქტია, რომ განსხვავებული.

მე ვფიქრობ, რომ ზოგიერთი რეჟისორის თვალთახედვის არე, წინასწარი განჭვრეტის უნარი ერთობ შეზღუდულია, მათ არ ძალუძთ მსახიობთა მთლიანი პოტენციალის ჭეროვანი შეფასება. ძალიან ხშირად შეიძლება შემდეგი განცხადების მომსწრენი გახდეთ: „ამ მსახიობის შესრულების ტექნიკა ჩემი დამსახურებაა. ჩემი ბიძგის წყალობით ისეთი შესაძლებლობანი გაეხსნა, რომლებზეც ადრე წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა, მე კიდევ გეტყვით, რომ ხშირ შემთხვევაში (რესაქირველია, ამაზე ნაკლებად უყვართ ლაპარაკი) სწორედ მსახიობები აძლევენ ბიძგს რეჟისორს და ადრე ბურუსით მოცულ სფეროებს უხსნიან მათ. 15 წლის მანძილზე მხოლოდ 15 ფილმში მივიღე მონაწილეობა



და ვისწავლე რა ფუნქციონირებს და რა არა. მომსწრე ვარ იმისა, თუ რა დონეზე ცდებიან ზოგჯერ შემოქმედნი საკუთარი ძალების შეფასებისას. თუ რამდენი საბედისწერო შეცდომის დახვავება შეიძლება დაუდევრობით, გაუაზრებლობით და საქმისადმი არასერიოზული მიდგომით, მე მხოლოდ ამის წინააღმდეგ ვიბრძვი. იმ „ბატარა“ შეცდომების წინააღმდეგ, რომლებიც ფილმს დაღუპვისაკენ მიაქანებენ. როცა წლიდან წლამდე ხედავ, თუ როგორ მეორდება ერთი და იგივე შეცდომები, სულელი უნდა იყო, რომ პირში წყალი დაიგუბო. დიახ, მე ვიბრძვი და თუ რომელიმე პროექტში ჩემი ხელიც ურევია, მსურს, რომ მისი მომავლის მცირეოდენი გარანტია მაინც მჭონდეს. მრავალწლიანმა პრაქტიკამ ერთ რამეში ღრმად დამარწმუნა: მხოლოდ და მხოლოდ რეჟისორთან და სცენარისტთან მჭიდრო თანამშრომლობაში შემოძლია ნორმალური, ნაყოფიერი მუშაობა... ყველაზე საუკეთესო პროდუქციონალური ურთიერთობები



„რეინ მენი“, 1988 წ.  
რეჟ. ბ. ლევინსონი

ტომ კრუზი და დასტინ ჰოფმანი  
ფილმში „რეინ მენი“



მჭონდა ფილმის — „კრამერი კრამერი წინააღმდეგ“ გადაღებისას. მსგავსი რამ დღემდე არ განმეორებულა. ჩემს როლს ფილმის ფაბულაში ცენტრალური ადგილი ეჭირა და აქედან გამომდინარე, გიგანტურ მუშაობასაც მოითხოვდა. თვეების განმავლობაში დაულალავად ვიშრომებ სცენარზე პროდიუსერ სტენლი ჯაფესთან და ფილმის რეალიზატორსა და სცენარისტ რობერტ ბენტონთან ერთად. თვეები გაგრძელდა ჩვენს შორის ბჭობა და ბაასი, საკუთარი გამოცდილების ურთიერთგაზიარება. სამაგიეროდ მოსამზადებელმა პერიოდმა ნიადაგი მოუმზადა ძალზე პერსონალურ ფილმს, რომელიც სამივეს გვგავს, სადაც სამი ადამიანის ხასიათი გამოიკვეთა. მახსოვს, ერთხელ გადაღების დროს საქმე ჩხუბამდეც კი მივიდა. ასეც ხდება. სხვანაირად შეუძლებელია, მაგრამ მე არ ვაპბობ ამას, რასაც სიღნეი პოლაკი ქადაგებს. მე არ ვაპბობ, რომ იმისათვის ვცხოვრობ, რათა ვიჩხუბო ან კიდეც ემოციების



დასაცხრობად აუცილებლად ხელები უნდა ვიქნით. მე მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ ბრძოლა კეშმარიტებისათვის კარდინალური მომენტია. როცა იცი, რომ ამა თუ იმ გადაწყვეტილების შესაბამისად ფილმს აღიარება ან სრული კრაზი ელის, საჭიროა, რომ საკუთარ თავს შეკითხვები დაუსვა, დაიცვა შენი პოზიცია და შეხედულებანი. მხოლოდ ამგვარად თუ შეიძლება თითოეული მსახიობისაგან საუკეთესო შედეგის მიღება, მისი მანამდე უცნობი შესაძლებლობების გახსნა”.

როგორც ბევრი დიდი მსახიობი, დასტინ ჰოფმანიც აპყლია ცთუნებას და ბედი რეჟისურაშიც უცდია. ეს მას ცხოვრებაში მხოლოდ ერთხელ მოხდა, როცა 1977 წელს „რეციდივისტის“ გადაღება განიზრახა. „როგორც კი პირველი სინჯები ვნახე, ჩემს თავს გამოვუტყე: ძმაო, ამისგან არაფერი გამოგივა“. — იხსენებს იგი. საქმის გამოსწორება მისმა მეგობარმა ულუ გროსბარდმა სცადა. მაგრამ მათი მეგობრობა მხოლოდ ფილმის გადაღების პერიოდით ამოიწურა, ამ კრაზის შემდეგ ჰოფმანს არასდროს უცდია ყოფილიყო საკუთარი თავის რეჟისორი. მაგრამ დიდ რეჟისორებთან მუშაობის სურვილი დარჩა, თუმცა მათთვის სრული ნდობა არასდროს გამოუცხადებია; არც საკუთარი პრინციპებისთვის უღალატნია.

მსახიობის ასეთმა ხასიათმა ერთობ დასცა მასზე რეჟისორების მოთხოვნა. განსაკუთრებით ბოლო 10 წლის განმავლობაში. თუ 70-იან წლებში ჰოფმანმა თერთმეტ ფილმში მიიღო მონაწილეობა, ეს კიფრი 4-მდე დავიდა 80-იან წლებში: „ტუტსი“ (1982), „იშთარი“, (1985), „რეინ მენი“ (1986) და სიდნი ლუმეტის „ბონესსენთა ოჯახი“ (1990) შონ კონერისთან ერთად. 4 ფილმი 10 წლის განმავლობაში ძალიან ცოტაა. არტურ მილერის პიესისათვის — „კომივიოიკორის სიკვდილი“ — შეწირული იყო წლის (1984-85) მიუხედავად. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჰოფმანმა ბროდვეის სცენაზე 18 თვის განმავლობაში, თეატრიდან მისი გაუქმინარებიდან 20 წლის

შემდეგ, დიდ წარმატებას მიიღო ფოლკერ შლენდორფის მიერ გადაღებული პიესის სატელევიზიო და ვიდეო-ვერსიაც მაყურებელმა თბილად მიიღო.

ამ ფილმოგრაფიაში „იშთარი“ ერთგვარ ლაქას წააგავს. ელენ მების ეს ფილმი (უორენ ბიტი და იზაბელ აჯანიტ ეპიზოდურ როლში) საფრანგეთში მასურებელთა ფართო აუდიტორიისათვის თითქმის შეუმჩნეველი დარჩა. თუმცა ამ სურათის ევროპაში გამოსვლას, მასში ანგაჟირებული ირი დიდი კინოგარსკვლავის გამო, პრესაში დიდი ხმაური უძლოდა. ამერიკული გაზეთები ბობოქრობდნენ „იშთარის“ მიერ ჩაყალაპულ უზარმაზარი ბიუჯეტის გამო და ყველაფერს უორენ ბიტის (რომელიც ერთდროულად ფილმის პროდუსერიცაა) აბრალებდნენ. გამოსვლებამდე, რომელიც რატომღაც ერთი წელი კინაფრედებოდა, „იშთარი“, „მკვლად“ ფილმად ითვლებოდა. როგორც კი გამოვიდა ეკრანზე, აღმოჩნდა, რომ იგი საშუალოზე დაბალია ისეთი სურათისათვის, სადაც ორი ასეთი დიდი მსახიობია დაკავებული.

„იშთარი“ რამდენიმე დღეში გაქრა ეკრანებიდან მაყურებლის სრული ინდიფერენტულობის გამო. დ. ჰოფმანის მთელს სამსახიობო კარიერაში იგი ერთადერთ სრულ ჩავარდნად შეიძლება მოინათლოს. ძნელია იმის გაგება თუ როგორ აცთუნა ასეთმა ლარიზმა პარტიტურამ ესოდენ მომთხოვნი მსახიობი.

დ. ჰოფმანს მიეკრძობებოდა თუ მივეუდგებოდა, შეიძლება დაეუშვათ, რომ მან ვერ გაუძლო მაფიის დაწოლას, რომელიც ფილმში თამაშზე უარის თქმის შემთხვევაში სიკვდილით ემუქრებოდა მას და რომ ამის საქვეყნოდ აღიარებას იგი ვერ ბედავს. უფრო დასაშვებია კი ის ფაქტია, რომ ჰოფმანმა სცადა, ერთხელ თავის სიცოცხლეში, დაუდევრობის გამო, ან შესაძლოა, მეგობრების ხათრითაც კი (აქამდე მას სულ იმას საყვედურობდნენ — კირვეულია და ყველა სცენარზე ცხვირს მალლა სწევს!) უარი ვერ თქვა უორენ ბიტის წინადადებაზე ამ ეგზოტიკურ კომედიაში მონაწილეობის შესა-



ბებ. არც 8-9 მილიონ დოლარზეც არ უთქვამს უარი და სრული ნდობა გამოუცხადა პროდიუსერს. „იშთარი“ ამერიკული კინობიზნესის ისტორიაში შევიდა. როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფინანსური კრახი.

მიუხედავად ყველაფრისა, დასტინ ჰოფმანი მაინც არ არის ფილმის მიმართ გულგრილი: „მე არ მრცხვენია, როცა ვამბობ, რომ მიყვარს ეს ფილმი, სულაც არ ვნანობ, რომ მასში მონაწილეობა მივიღე. არც შეძენილ გამოცდილებას უგულვებელვყოფ. მე არ შემიძლია მისი განსჯა, ეს ჩემი ერთადერთი სურათია, რომელიც ასეთი გაფთრებული იერიშების ობიექტი გახდა, საერთოდ პირველად გავიგე, რომ ფილმის „მოკვლის“ სურვილიც არსებობს“.

„იშთარის“ კატასტროფის მასშტაბამ შეარყია ჰოფმანი, 50 წელს მიღწეულმა მსახიობმა აღმოაჩინა, რომ ერთმშვენიერ დღეს შეიძლება ისე მომხდარიყო, რომ მისი მონაწილეობით ფილმის სანახავად კაცისშვილი არ წასულიყო. და ეს მიუხედავად იმისა, რომ „იშთარი“ მოკვება მის ორ დიდ ისტორიულ ტრიუმფს: „კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“, რომლისთვისაც მას პირველი „ოსკარი“ ერგო წილად და საუცხოო „ტუტისის“, რომლისთვისაც იგი მეზუთედ წარადგინეს „ოსკარზე“. ბრძნული ნათქვამია: „სწავლა სიბერემდეო“.

საბედნიეროდ „იშთარის“ ეპიზოდი იჩრდილება და უჩინარდება „კრამერის“, „ტუტისისა“ და ბოლოს, „რეინ მენის“ ბრწყინვალეების გვერდით; სუსტი ფილმები მალე ეძლევიან დავიწყებას. ისეთები, როგორც „რეინ მენია“ — არასდროს, 20 წლის შემდეგაც მილიონობით ადამიანი მოიგონებს დასტინის სილუეტს „რეინ მენში“, აღელდება, გაიხსენებს რა მის სამ ღიმილს ფილმში, რომელშიც მან მთელი თავისი ჰუმანიზმი და ადამიანებისადმი უანგარო სიყვარული ჩააქსოვა.

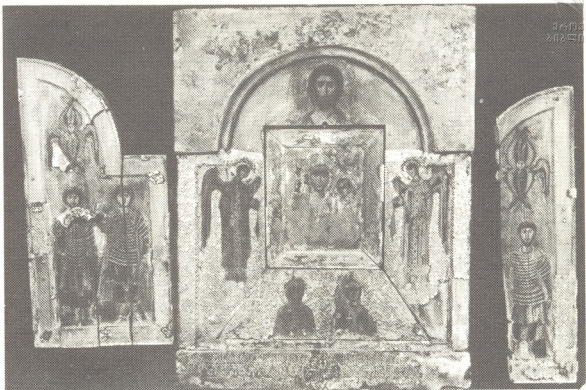
დ. ჰოფმანს უყვარს ადამიანები. იგი დღე და ღამე მარტო თავისი კარიერის მოწყობითა და საკუთარი როლებით როდია დაკავებული. სწორედ ამი-

ტომაცაა გზა, რომელიც მან განვლო ერთობ საინტერესო და ლამაზი.

მთელი 10 წლის განმავლობაში ჰოფმანმა მხოლოდ 4 ფილმში მიიღო მონაწილეობა. შეიძლება ამას გამართლებაც მოეძებნოს. ამ ხნის განმავლობაში ჰოფმანსა და ლიზა გოტსკეგენს, რომელიც 1980 წლიდან მისი მეუღლეა, 4 ბავშვი შეეძინათ. თუმცა ეს ფაქტის ნაწილობრივი ახსნაა. ისეთი გაქანების მსახიობისათვის, როგორც დ. ჰოფმანია, 4 ფილმი ზღვაში წვეთია და როგორც თვითონაც აღიარებს, არანორმალურია: „მომავალ 10 წელიწადში 30 ფილმში თამაშს რომ შევძლებდე, ჩემზე ბედნიერი კაცი არ იქნებოდა“. აქ ჰოფმანი ცოტა არ იყოს აქარბებს. მან მშვენივრად იცის, რომ მანამ, ვიდრე ასეთი მომთხოვნი იქნება, ის წელიწადში 3 ფილმის სიჩქარეს ვერ განავითარებს, თუმცა სწორედ ამ მომთხოვნელობამ შვა ამერიკის ლამაზი ფილმი. საეჭვოა, რომ მსახიობმა ამ მიმართულებით მომავალში სადავეები მოუშვას და ადრეული პოზიციები დათმოს. „მხოლოდ მსახიობებს თუ საყვედურობენ ამ თვისებას. თუ ოპერატორი ან კიდევ ხმის რეჟისორი სცოდავს ამ მხრივ, მათ მეორე დღესვე ვერ იხილავთ. იგივე მიდგომაა სხვა ხელობის ადამიანების მიმართაც“.

მიუხედავად იმისა, რომ გადაქარბებულია სწრაფვამ სრულყოფილებისაკენ იგი ერთობ „არასასურველი“ გახადა ბევრი დიდი რეჟისორის თვალში, ჰოფმანს სულაც არ სურს კაპიტულაციის გამოცხადება. მით უარესი მათთვის, ფაქტია, რომ ვერც ერთი რეჟისორი ვერ გაიღებს მაყურებლისა და კინოსათვის ამდენ მსხვერპლს, ვერც ერთი მათგანი ვერ გაუზიარებს მათ ამდენ პირადულს, როგორც ამას გააკეთებდა დასტინ ჰოფმანი. როდესაც გვახსენდება მსახიობის მიერ ფილმში მიღწეული ემოციების სიწმინდე და ინტენსიურობა, ისღა დავგვრჩენია, რომ მაღლობა გადავუზნალოთ მომთხოვნელობისა და სრულქმნილებისაკენ სწრაფვისთვის.

ფრანგულიდან თარგმნა მ. ფიფიაშ.



ფერწერული ტრიტიქონი — მესტიის მუზეუმი

## ფერწერული ტრიტიქონი ზემო სვანეთიდან

ნინო ზიზინაძე

ფერწერულ ტრიტიქებს გამორჩეული ადგილი უკავია შუა საუკუნეების ხატწერის ისტორიაში. ამგვარი ხატები თავისი ხასიათით, ფორმით, არქიტექტონიკით, დანიშნულებით რამდენადმე განსხვავდება ჩვეულებრივი ფერწერული ხატებისაგან. მათი კომპოზიციური წყობა, იკონოგრაფია განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს.

ფერწერული კარგი ხატები იქმნებოდა ხატწერის ისტორიის მთელ მანძილზე. დღეისათვის ტრიტიქებმა ძირითადად ფრაგმენტული სახით მოაღწია. ჩვეულებრივ, ესაა კარედის გვერდითა ფრთები. ამგვარი ფრაგმენტების უმეტესი ნაწილი სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტერშია შემორჩენილი. ეს უპირატესად ადრე ბიზანტიის ხანის



ბელოვნების ძეგლებია (VII-VIII სს.)<sup>1</sup> ხატთმებრძოლეობის შემდგომი ეპოქიდან სულ ათიოდე ძეგლია შემონახული<sup>2</sup>. ტრიბტიკთა შექმნის ტრადიციას შეიძლება თვალი გავადევნოთ პოსტბიზანტიურ ბელოვნებაშიც.<sup>3</sup>

ამგვარ ვითარებაში, როდესაც ძეგლები ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი და მათი ისტორიული ევოლუციის სრული სურათის აღდგენა ვერ ხერხდება, საქართველოში დაცული ფერწერული კარედი ხატები წარმოგვიდგება ძვირფას მასალად, რომელიც საშუალებას გვაძლევს მეტ-ნაკლები სისრულით განვიხილოთ ტრიბტიკებთან დაკავშირებული არაერთი საკითხი.

ფერწერული კარედები ძირითადად ზემო სვანეთში შემოგვრჩა — სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმისა და ეკლესიათა საგანძურებში. დღეისთვის არსებული ძეგლების გარდა, როგორც გასული საუკუნის დასასრულსა და ჩვენი ასწლეულის დასაწყისის ავტორთა აღწერებიდან ჩანს, სვანეთში ამგვარი ხატები ერთობ მრავალრიცხოვანი იყო. დღეისათვის ფერწერული ტრიბტიკების უმრავლესობა ძალზე დაზიანებულია. ფერწერული ფენა გადაცილებულია და ზოგიერთ მათგანზე შემონახული მოკედლობის მიხედვით მხოლოდ მიახლოებით შეიძლება თავდაპირველი კომპოზიციის აღდგენა.

ეს ფერწერული კარედები სხვადასხვა დროსაა შექმნილი. ისინი განსხვავდებიან ზომით, ხასიათით, შესრულების დონით, ამ ხატებს შორის თავისებური კომპოზიციური გადაწყვეტით, საინტერესო იკონოგრაფიით, მხატვრული ოსტატობით განსაკუთრებით გამოიყოფა ე. წ. სეტის ტრიბტიკი (91 × 42 სმ, ხე, ლევკასი, ტემპერა, მოკრული ვერცხლი, სევადა). ჩვენ მას პირობითად ასე ვუწოდებთ მისი პირვანდელი ადგილმდებარეობის გამო. როგორც ადრეული პუბლიკაციებიდან ირკვევა, იგი მესტიაში სეტის წმ. გიორგის ეკლესიაში ინახებოდა. ამჟამად კი იგი სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმშია (სიემ) გამოფენილი.

სეტის კარედს ჭერ კიდევ გასულ საუკუნეში მიაკეთეს ყურადღება. თითქმის ყველა ვინც კი სვანეთისა და მისი საგანძურის შესახებ წერდა, აღნიშნავდა ამ ხატის გამოჩენულ ღირსებებს.<sup>4</sup> ე. თაყაიშვილი ამ კარედის შესახებ წერდა: „საერთოდ ხელობა ამ ხატისა ისეთი ნაზი, ლამაზი და თვალწარბაცია, რომ ყველა მნახველი აღტაცებაში მოჰყავს“.<sup>5</sup>

შემდგომ, ჩვენი საუკუნის პირველი ათწლეულის მერე, ამ კარედის შესახებ აღარაფერი გამოქვეყნებულა და მხოლოდ 1984 წელს რესტავრატორ მ. ბუჩუკურის მიერ ხატის გაწმენდის შემდეგ იგი თითქოს „მეორედ მოველინა“ ქვეყანას.

სეტის ტრიბტიკი, ქართული დაზგური ფერწერის ეს იშვიათი ნიმუში, მრავალმხრივია საყურადღებო. უპირველეს ყოვლისა, იგი მნიშვნელოვანია, როგორც საკუთრივ ქართული ხატწერის ძეგლი. ამასთანავე, ეს ფერწერული ხატი წარმოგვიდგენს ფერწერული ტრიბტიკების იკონოგრაფიული და კომპოზიციური აგების საინტერესო ნიმუშს. მისი ქედურობა და კტიტორული წარწერა კიდევ უფრო აძლიერებს მის მხატვრულ-ისტორიულ ღირსებას.

ეს კარედი შექმნილია ღვთისმშობლისა და ყრმის ხატისათვის, რომელიც, ალბათ, ერთ-ერთ პატივსაცემ და განსაკუთრებით აღიარებულ წმინდა სახეს წარმოადგენდა. ფერწერის იკონოგრაფიული პროგრამა ამ ცენტრალური ხატის მნიშვნელოვანების გათვალისწინებით არის შემუშავებული.

ხატზე ფიგურები ფერწერითაა შესრულებული (ცენტრალურ ღვთისმშობლისა და ყრმის ხატზე მხოლოდ თავები იყო ფერწერით შესრულებული), ხოლო ფონი ქედური მცენარეული ორნამენტითაა დაფარული. კარედის ფერწერული გამოსახულებები, ქედურ ორნამენტსა და წარწერასთან ერთად, შეადგენს კარგად გააზრებულ, დასრულებულ კომპოზიციურ მთლიანობას. კარედის კომპოზიცია რეპრეზენტაციული ხასიათისაა, ესაა საზეიმო, იერა-



ტიული სალოცავი ხატი, რომლის ცალკეული ფიგურების განლაგება ემყარება გარკვეულ იდეას, სისტემას, რომელსაც ღრმა თეოლოგიური აზრი უდევს საფუძვლად.

კარედის შუა ნაწილის ქვედა ჩაჩოზე ქედური სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა მოთავსებული. სევადის ვარდული ამ წარწერას ორ ნაწილად ყოფს. წარწერა დაზიანებულია — დაკარგულია სამივე სტრიქონის დაბოლოება და ბოლო სტრიქონის დასაწყისი. ლამაზი ასომთავრული ასოებით შესრულებული წარწერა თავისი პალეოგრაფიული ნიშნებით — გრაფიკათა პროპორციები, შერეული დაწერილობა, ასოთა შემკულობა, მათი გადახლართვა და ა. შ. დამახასიათებელია XII-XIII სს-თა ქართული დაწერილობის ძეგლებისათვის. წარწერაში ვკითხულობთ:

„ქ ყოლად წმინდაო დედოფალო ლეთისშობელო რო[მელსა გეტვირთა ზეცი]თა ღმერთი, მეოხ ეყვენით წინაშე ძისა და ლეთისა ჩოენისა სოლსა ვახტანგისა და მარინესა რომელთათვის შეამკეს შვილთა] მათთა ხატი შენი ვარდან ინასარიძემა და ძმათა მისთა ინასარს საღირს ნიკოლოზ და ბეშქენს შეუწნდოს ღმერთმან“.]

ტექსტის ასეთი წაკითხვიდან გამომდინარეობს, რომ ვარდან ინასარიძე (ალბათ უფროსი ძმა) და მისი ძმები ამ ხატის დამკვეთნი არიან. მათ ეს კარედი გარდაცვლილი მშობლების ვახტანგის და მარინეს სულის მოსახსენიებლად შექმნეს.

წარწერაში მოხსენიებული ინასარიძეები ლეჩხუმელი ფეოდალები იყვნენ. ისტორიული საბუთებისა და ხელოვნების ნაწარმოებებზე შემონახული წარწერების შესწავლამ დაგვანახა, რომ ამ გვარის წარმომადგენლები საუკუნეთა მანძილზე (XII-XVII სს.) ჩანან საქართველოს ისტორიულ სარბელზე. „ხელმწიფის კარის გარიგებიდან“ ირკვევა, რომ ამ გვარის წარმომადგენელს მეფის კარზე XIII-XIV სს-ში საქმოდ დიდი თანამდებობა ეკავა. იგი საწოლის

მწიგნობარი იყო.<sup>6</sup> საწოლის მწიგნობარი შუა საუკუნეების საქართველოში ხელისუფლების ერთ-ერთი მთავარი მონღელა, „მონასტერნი და ეკლესიანი, ზუცესნი და მონაზონნი და რაც საეკლესიო დასნი არიან ყველა ჭყონდილისა და საწოლის მწიგნობრის სახელისა“.<sup>7</sup> ეს ძალზე საყურადღებო ცნობაა, რომლის მიხედვითაც ინასარიძეთა გავლენის სფერო სცილდება მათ სამფლობელოს — ლეჩხუმს და ისინი საქართველოს სახელმწიფოებრივი მმართველობის დიდ სარბილზეც ჩნდებიან.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ინასარიძეთა მოხსენიება იერუსალიმის ჭვრის მონასტრის სეინაქსარის ალაპებში. ეს ალაპები XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისით თარიღდება.<sup>8</sup> თუმცა ჩვენ ვერ ვაიგივებთ ხატის კტიტორებსა და ალაპებში მოხსენიებულ პიროვნებებს, მაინც ამ ალაპებმა ძალზე საეკლესიო მასალა მოგვაცნოდა ინასარიძეთა შესახებ. საყოველთაოდაა ცნობილი იერუსალიმის ჭვრის ქართველთა მონასტრის მნიშვნელობა მთელს მართლმადიდებელ სამყაროში. მისი პოლიტიკური და კულტურული მნიშვნელობა საქართველოსათვის ძალზე დიდი იყო. ჭვრის მონასტრის შემწირველთა შორის ალაპებში მოხსენიებულნი არიან მეფეები, მსხვილი ფეოდალები, დიდი მონღელები; დავით რუსუდანის ძე, ცოტნე დადიანი და მისი და ნათელა, ვარდან დადიანი (თამარ-მეფის დროინდელი ცნობილი მოღვაწე), მეფე დავით VIII, ბაგრატ II და მისი და, სარგის ჯაყელი, გიორგი იმერთა მეფე, აქვეა ბეშქენ მანდატურთუხუცესის (1325-56 წწ.), გიორგი მეფეთა მეფის (XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნა), გიორგი მეზუთის, გიორგი ბრწყინვალისა და სხვათა ალაპები.

აი, ამგვარ პიროვნებათა გვერდით ვხვდებით ინასარიძეთა გვარის ორი წარმომადგენლის ალაპს, რაც მიგვიჩვენებს ამ გვარის მაღალ სოციალურ სტატუსზე და მის ეკონომიკურ სიმძლავრეზე, რაც დიდძალი შეწირულობით მტკიცდება. აღნიშნული ცნობები და სხვა

საბუთები მიგვეთითებენ, რომ ლეჩხუმელ დიდებულთა ეს გვარი პოლიტიკურად და ეკონომიკურად საკმაოდ დაწინაურებული და მნიშვნელოვანი ყოფილა. ტრიპტიქის მაღალი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებანი, რთული იკონოგრაფიული პროგრამა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ღრმა თეოლოგიური არსი, გვაფიქრებინებს, რომ მისი დამკვეთი ფეოდალური საზოგადოების ზედა ფენის საკმაოდ ძლიერი, დაწინაურებული პიროვნება უნდა ყოფილიყო, სწორედ ასეთებად წარმოგვიდგებიან ხატის წარწერაში მოხსენიებული ეს ლეჩხუმელი დიდებულები.

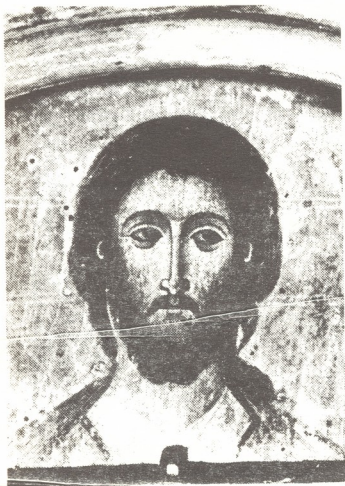
სეტის ტრიპტიქის ცენტრალურ ნაწილში მოთავსებული ღვთისმშობლისა და ყრმის ხატი ტრიპტიქის აზრობრივი და კომპოზიციური ცენტრია; ფიგურათა განლაგება, ზომები, პოზები და ექსტენზი ცენტრალურ გამოსახულებასთან მემართებაშია გააზრებული, კარდის სიმეტრიულ, სტატიკურ კომპოზიციაში, ფიგურათა განლაგებაში, მათ მასშტაბში დაცულია ქრისტიანული იერარქიის პრინციპები: ზედა, „ციურ ზონაში“ მაცხოვრის ყველაზე დიდი მხრებსზემოთა გამოსახულებაა, მის გასწვრივ ფრთებზე სერაფიმი და ქერუბინია, შემდეგ — მთავარანგელოზებით ფლანკირებული ჩვილდი ღვთისმშობლის ხატი. წმ. დედებს მოკრძალებული ადგილი უკავიათ, — ცენტრალური ნაწილის ქვედა არეზე წმ. მარინესა და ბარბარეს ნახევარფიგურებია მოთავსებული, ფრთებზე განლაგებული წმინდა მეომრების წყვილადი გამოსახულება (მარჯვენა ფრთაზე წმ. გიორგი და თევდორე ტირონი, მარცხენაზე კი ახლა მხოლოდ თევდორე სტრატელატის ფიგურაა შემორჩენილი, სავარაუდოა, რომ მასთან ერთად წმ. დემეტრე იქნებოდა გამოსახული) კეტავს კომპოზიციას. კარების გარეთა მხარეზე მოციქულები — წმ. პეტრე და პავლეა წარმოდგენილი მთელი ტანით.

სეტის კარდის კომპოზიციური აგება, პერსონაჟთა შერჩევა ძირითადად მიუყვება სპილოს ძვლის ტრიპტიქების



სქემას, რომელთათვისაც ღვთისმშობელი ოდიგიტრია ტრადიციულ სახეს წარმოადგენდა. მათთვის ასევე დამახასიათებელი იყო მთავარანგელოზთა და მოციქულთა — პეტრესა და პავლეს და წმინდა მეომრების სახეები. ძველ ტრადიციას მიუყვება აგრეთვე გამოსახულებათა ორიარუსიანი განლაგება ფრთებზე, სეტის ხატის ოსტატი საუკუნეთა მანძილზე შემუშავებულ კომპოზიციურ სქემას ახლებურად გადაიზარებს.

უკვე თვით ტრიპტიქის ფორმა თავის თავში ატარებს გარკვეულ კომპოზიციურ წესს, კარნახობს კომპოზიციურ აგებულებას — გამოყოფს მთავარ, ცენტრალურ გამოსახულებას და მას უქვემდებარებს შესატყვის გვერდითა ფრთების სახეებს. წარედის ფორმა გულისხმობს სიმეტრიულ, ცენტრალურ კომპოზიციას, სადაც გვერდითა ნაწილები შინაარსობრივად და კომპოზიციურად



ცენტრალურ გამოსახულებას უნდა ხსნიდეს და ავსებდეს.

გახსნილ ტრიპტიქზე ფიგურები სხვადასხვა დონეზეა განლაგებული. ყველაზე ქვედა რეგისტრს წმ. დედათა ფიგურები წარმოქმნის, შემდეგ, დაახლოებით მათი მკერდის დონეზე, წმინდა მეომრები „დგანან“. ყველა ეს ფიგურა მკაცრად ფორნტალურადაა გამოსახული. მეომრებზე უფრო მაღლა მთავარანგელოზთა სამ მეოთხედში მობრუნებული ფიგურები; მათ ზემოთ სერაფიმი და ქერუბინია, ყველაზე მაღლა კი მაცხოვარია. სულ ზემოთ ტრიპტიქის კომპოზიციას პეტიმასის კედლური გამოსახულება აგვირგვინებდა (ერმაკოვის 1910 წელს გადაღებულ ფოტოზე ხატის პირვანდელი სახეა აღბეჭდილი, აქ ცენტრალური ხატის კედლური შემოსილობაცა და „სატრიუმფო თალის“ მოკედლობაცაა ასახული). ფიგურათა ზომების, პოზების ვარირება, მათი „კადრა-

კული“ განლაგება — აი, ის ხერხები, რომლებსაც მიმართავს მხატვარი კანონების კომპოზიციის აგებისას, მოოქრული ვერცხლის კედლური ორნამენტი ირეალურ სივრცეს ქმნის ფიგურათა გარშემო. გამოსახულებათა სხვადასხვა დონეზე განლაგება იწვევს მათ თითქოსდა განსხვავებულ პლანებზე აღქმას. უკვე თვით ცენტრალური ნაწილის ფიგურებთან შეფარდებით, ისინი რეალურად სხვა სიბრტყეში არიან განლაგებულნი. ვიზუალურად ყველაზე წინ წმ. დედები არიან წამოწეულნი. შემდეგ წმიდა მეომართა გამოსახულებებია. რაც შეეხება ანგელოზთა ფიგურებს, ისინი თითქოს პერსპექტიულ შემცირებაში აღიქმებიან და კიდევ უფრო უკანა პლანზე ჩანან; ცენტრისკენ მათი მობრუნება მზერას მიმართავს „სიღრმეში“ ჩვილი დევისმშობლისაკენ.

ფიგურათა სხვადასხვა დონეზე გამოსახვა, მათი პოზებისა და ზომების მონაცვლეობა, ე. წ. „კადრაკული“ განლაგება“ XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლთათვისაა დამახასიათებელი, უფრო ზუსტად კი საქართველოს მოხატულობებისათვის (ყინციკისი, ბეთანია, ტიმოთესუბანი);<sup>9</sup> საქართველოს პოლიტიკურ-კულტურული აყვავების ეპოქის ეს ძეგლები, რომლებიც ე. წ. ცენტრალური რაიონების მხატვრულ სკოლას მიეკუთვნება, ასახვენ იმდროინდელი ხელოვნების ყველაზე მოწინავე ტენდენციებს. დასახელებული მოხატულობები, ამ ეპოქის სხვა ძეგლებთან ერთად, წარმოადგენს ახალ ეტაპს ქართული მონუმენტური ფერწერის ისტორიაში, ამ დროის ძეგლების საქართველების კომპოზიციური გადაწყვეტა ავლენს ახალ მიდგომას ეკლესიის დეკორის სისტემისადმი. ტექტონიკურობა, ერთიანი, მწკობრი, გაწონასწორებული რეგისტრები შეიცვალა სხვადასხვა ზომის მონარავი რეგისტრებითა და ნახევარრეგისტრებით.

როგორც უკვე ზემოთ აღინიშნა, ფიგურათა ზომების ცვალებადობა, მათი სხვადასხვა დონეზე განლაგება განსხ-





ვევებული პლანების არსებობის შეგრძენებას იწვევს, რასაც კომპოზიციაში სივრცითი მომენტი შეაქვს. ტრიპტიქი თითქმის აბსიდის სივრცის ასახვას წარმოადგენს. ოქროსფერი ჰედღურობაც გარკვეულწილად აბსიდების განყენებულ აბსტრაქტულ ფონებს მოგვაგონებს (იხ. მოზაიკები).

თვით ტრიპტიქი — საზეიმო რებრეზენტაციული სალოცავი ხატი, საგანგებოდ შერჩეული წმინდანებითა და გამოყოფილი ცენტრალური მთავარი გამოსახულებით — თავისი დანიშნულებით, პრიციპით საკურთხევლს ეხმარება.

ტრიპტიქის რთული კონფიგურაცია გარკვეულწილად შეიძლება ეკლესიის შიდა სივრცის პროექციად განვიხილოთ: ის არე, სადაც მაცხოვარია გამოსახული, აბსიდის კონქთან გავაიგივოთ, მისი ზედა ნაწილი — „სატრიუმფო თაღის“ შუბლთან, ხოლო ცენტრალური ნაწილი კი საკურთხევის კედლებთან შორეულ ასოციაციას იწვევს. გამოსახულებებიც იმ ლიტურგიკული თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი, რომლითაც წმინდანები ეკლესიის ინტერიერში თავსდებოდნენ.

აღსანიშნავია, რომ ეკლესიათა საკურთხევის დეკორს ეხმარება არა მარტო ტრიპტიქის კომპოზიციური აგების ბერძნი, არამედ თვით თემები. „სატრიუმფო თაღზე“ — ჰედური პეტიმასია, — „საყდარო განმზადებული“, რაც მაცხოვრის მეორედ მოსვლას უკავშირდება, ესაიას ხილვის ელემენტები — სერაფიმი და ქერუბინი — გვერდითა ფრთებზე წარმოდგენს „ქრისტეს დიდების“ კომპოზიციის შემადგენელ ელემენტებს.

აღმოსავლურ ქრისტიანული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ეს აბსიდური კომპოზიცია საქართველოში ოდითგანვე იყო გავრცელებული. წინასწარმეტყველთა ხილვათა ელემენტები მას თეოფანიურ ხასიათს ანიჭებს სეტის კარედზე წარმოდგენილია, თუ შეიძლება ითქვას, ამ კონქური კომპოზიციის „შემცირებული რედაქცია“. ხატებისათვის ეს არატიპიური კომპოზიცია მხატვარმა მიუხადადა კარედს, გამოსახა

მისი ძირითადი ელემენტები (იხ. აგრეთვე სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრისა და ერმიტაჟის XII-XIII სს. ღვთისმშობელი კიკოტისას ხატები, აქაც აღნიშნული კომპოზიციაა გადმოტანილი და მისადაგებულია ხატზე).<sup>10</sup>

ამას გარდა, მონუმენტურ მხატვრობასთან გარკვეულ ასოციაციას იწვევს კარედის სხვა გამოსახულებებიც. ესაა ღვთისმშობელი ოდიგიტრია და მის ორსვე მხარეს თაყვანისცემის პოზაში გამოსახული ე. წ. ლორონიანი მთავარანგელოზები (პარადული საიმპერატორო სამოსით მოსილნი). ეს არის „ღვთისმშობლის განდიდების“ ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული თემა, რომელიც ქართული ეკლესიების კონქის ტრადიციული კომპოზიციაა XI საუკუნიდან მოყოლებული (იხ. ატენი, გელათი, ვარძია, ტიმოთესუბანი, ბერთუბანი, ყინცვისის ორივე ეკლესია და სხვ.).

ამრიგად, კარედის ოსტატს კომპოზიციაში შეტანილი აქვს საქართველოში საკურთხევის მოხატულობისათვის დამახასიათებელი ორი იკონოგრაფიული თემა: „ქრისტეს დიდება“ და „ღვთისმშობლის განდიდება“. აქ ორი თემის მექანიკური შეერთება კი არ მოხდა, არამედ მათი გადამუშავება, გადაზრება, ტრიპტიქის ფორმასთან, მის ფუნქციურ და მხატვრულ სახესთან შეფარდება. ეს ორი თემა აზრობრივად ავსებს ერთიმეორეს. ღვთისმშობლის გამოსახულება ასახავს „ხსნის“ ძირითად დებულებას, იგი ინკარნაციის (უფლის განკაცების) ნიშანია, შეიცავს მფარველობის, შუამდგომლობის იდეას. აქ, ამ ხატზე უფლის გამოცხადება ორი სახითაა მოცემული: ერთხელ — ღვთისმშობელი ოდიგიტრიის ცენტრალურ ხატზე, როგორც ყრმა — ლოგოსის განკაცება მარიამის მეოხებით; მაცხოვრის მეორედ მოსვლასთანაა დაკავშირებული „ქრისტეს დიდების“ კომპოზიცია. ამრიგად, კარედის კომპოზიციას საფუძვლად უდევს ქრისტიანობის ძირითადი დოგმები — „განკაცებისა“ და „ხსნის“ იდეები.



სპილოს ძვლის კარედების კომპოზიციონალური ტრადიციისა და ადგილობრივი კულტის თანხედენაა. რაც შეეხება წმინდა დედებს, მათი გამოსახვა მხოლოდ ადგილობრივი კულტით არ უნდა აიხსნას (ისინი ძალზე პოპულარული იყვნენ საქართველოში, განსაკუთრებით კი მთიან რეგიონებში. მაგ. რაჭასა და სვანეთში, ძნელად თუ მოიძებნება ეკლესია, სადაც არ არის მათი გამოსახულება). ისინი ტრადიციულად გამოსახებოდნენ ხოლმე ხატების ქვედა ამოზე (ისევე, როგორც ეკლესიების დეკორში).<sup>17</sup>

რაც შეეხება მოციქულთა ფიგურებს, მათი თაყვანისცემა და ცალკე წყვილად გამოსახვა არ იყო საქართველოსათვის დამახასიათებელი. ამით შეიძლება აიხსნას მათი განთავსება სეტის კარედის ზურგის მხარეს.

სეტის კარედის კომპოზიციის აგებისას და პერსონაჟთა შერჩევისას ოსტატი ხელმძღვანელობდა უკვე არსებული შემუშავებული კანონებით. მაგრამ, როგორც ვნახეთ, ყოველივე ადგილობრივი ტრადიციითაა „კორექტირებული“. გადააზრებული და შემოქმედებითად გამოყენებული.

სეტის ტრიბტიკის რთულ, მრავალფიგურიან კომპოზიციაში მკაფიოდ განირჩევა ორი განსხვავებული მხატვრის ხელი. ერთს ეკუთვნის ცენტრალური ხატი, ხოლო მეორეს — კარედის დანარჩენი გამოსახულებები. ოსტატებს ერთმანეთისაგან განასხვავებს ნახატის ხასიათი, კოლორიტი, მოცულობისა და ფორმის გადმოცემისადმი მიდგომა — ყოველივე ეს სხვადასხვა ტრადიციის მიმდევარს, განსხვავებული განსწავლულობის ოსტატს ავლენს.

ღვთისმშობლისა და ყრმის მეტყველი, გამომსახველი სახეები არაორდინალური მხატვრის ნამუშევარს წარმოადგენს. მხატვარი გვამღვებს თითოეული მათგანის თავისებურ ფსიქოლოგიურ დახასიათებას. ღვთისმშობლის სახე — კვერცხისებრი ოვალით, თხელი მოგრძო ცხვირით, მკუმული ბაგეებითა და დიდი ნუშისებრი მეტყველი თვალებით — განსაკუთრებული ძალითა და მნიშ-

„ქრისტეს დიდება“ და „ღვთისმშობლის განდიდება“ შუა საუკუნეების ქართულ ეკლესიათა კედლის მხატვრობის პროგრამების წამყვანი თემებია: მაგალითად, იკორთის, ყინცივისის, ტიმოთესუბნის ეკლესიების კონქში „ღვთისმშობლის განდიდება“ წარმოდგენილი, ხოლო „ქრისტეს დიდება“ ვედრების სახით გუმბათის ყელშია გამოსახული.<sup>11</sup> როგორც ჩანს, მხატვარი ხელმძღვანელობდა არა მხოლოდ ცალკეული ფრესკული კომპოზიციებით, არამედ ეკლესიის დეკორის საერთო, მთავარი იდეური არსით.

აბსილური კომპოზიციების გარდა სეტის ტრიბტიკზე წარმოდგენილია სპილოს ძვლის ტრიბტიკებისათვის დამახასიათებელი და, ამასთანავე, შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში უაღრესად პოპულარული და ფართოდ გავრცელებული წმინდა მეომართა გამოსახულებები. ამ შემთხვევაში ბიზანტიური



ვნელოვნებით ხასიათდება. ეს გამოსახულება მკვეთრად ინდივიდუალური ნიშნებით, ფსიქოლოგიური თავისთავადობით გამოირჩევა. ჩვენს წინაშეა ოდნავ მყაცრი, შინაგანი ძალით აღსავსე სახე. მისი მუქი თვალების მომწუსხავი მზერა თავის თავშია ჩაკეტილი და იმავე დროს დაჟინებით უმზერს მლოცველს. ღვთისმშობლის სახეს განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური წყობა ახასიათებს — ესაა მშვენიერი, დიდებული, კეთილშობილი, ოდნავ მყაცრი, ნამდვილი სახატე, სალოცავი სახე.

სხვა ხასიათისაა ყრმა — მისი მრგვალი, სავსე ლოყებიანი სახე, მოკლევადიანი, კვეიანი თვალებით მეტი უშუალობითა და სიცოცხლით გამოირჩევა.

სახის ნაკვეთები დახვეწილი თხელი ყავისფერი ნახატითაა დატანილი. თეთრას თხელი გამოთეთრებები, რომლებიც უწვრილეს შტრიხებად დაიტანება, ფაქობად ქმნის სახის მომრგვალო ფორმებს. ზეთისხილისფერი ჩრდილები ძერწავენ მოცულობებს. განზავებული სინგური ფრთხილადაა ნახმარი (ლოყებზე, კისერზე; სინგურის ხაზია ჩამოსმული ცხვირზე). იგი განსაკუთრებულ სითბოს ანიჭებს სახის ტონს. სახეთა წერის სისტემა დიდი ოსტატობითა და დახვეწილობით გამოირჩევა.

სახეთა მკვრივი, მოცულობითი ფორმები, გარკვეული ნახატი, ფორმის სტრუქტურის გრძნობა — ყოველივე ეს კომნენტა ფერწერის ნიშნებთან პოვებს ანალოგიას. XII საუკუნის ბოლო მესამედის ბიზანტიურ ძეგლებს სწორედ ხაზისა და მოცულობის ურთიერთქმედების ესთეტიკა ახასიათებს, — მათ შორის წონასწორობა ან მისი დარღვევა არის მიზეზი იმ დიდი განსხვავებისა, რაც აღნიშნულ და მომდევნო ხანის (XIII საუკუნის დასაწყისის) ძეგლებში სუფევს. ასე მაგალითად, ბაჩკოვოს ქვედა სართლის მონახტულობის ვედრების კომპოზიციის ღვთისმშობლის სახე გალიადების შტრიხების „კონებითა“ დამუშავებული, 1164 წელს შესრულებულ ნერეზის წმ. პანტელეიმონის ეკლესიის მონახტულობაშიც სახეთა წერა-

ში ვხვდებით ყირმიზის „ბრწყალვან“ და გალიადების მკვეთრ ხაზებს. აქაც მუქი ზეთისხილისფერი ჩრდილები ძერწავენ რელიეფურ ფორმას.<sup>13</sup>

ღვთისმშობლისა და ყრმის ხატზე (განსაკუთრებით კი ღვთისმშობლის სახეზე) კომნენტა ხაზობრიობა თვისებრივად სხვაგვარი გახდა — დაიხვეწა და მინიატურული სინატიფე შეიძინა. მხატვარი საოცარი ოსტატობით აერთიანებს ფორმათა დამუშავებაში დახვეწილ გრაფიზმსა და რბილ მოდელირებას.

ღვთისმშობლის სახის გამოთეთრებათა თავისებური ხასიათი საკმაოდ უჩვეულოა ხატწერისათვის. ჩვენი ფიქრით, მხატვარი გარკვეულწილად შთაგონებული იყო მოზაიკური სახეებით (იხ. მაგ. კონსტანტინეპოლის წმ. სოფიოს სამხრეთ გალერეის მოზაიკების ღვთისმშობლის სახეები — სადაც გამოთეთრებათა რიგები მწყობრ ხაზობრივ ნახატს ქმნის).<sup>14</sup>

ღვთისმშობლისა და ყრმის ხატი გამოირჩევა შესრულების მაღალი ოსტატობით. დახვეწილი ფერადოვნება, ნატიფი დამუშავება, სახეთა თავისებური ფსიქოლოგიური დახასიათება — ყოველივე დიდი პროფესიონალის ხელს ამკლავებს. ხატის შემსრულებელი ნაზიარებია დედაქალაქური ფერწერული სკოლის მაღალ ხელოვნებას. მისდევს რა ტრადიციულ მხატვრულ კანონს, იგი ქმნის თავისებური მხატვრული ძალის სახეს. ამ ხატის შექმნის დრო XII საუკუნის დასასრულითა და XIII საუკუნის დასაწყისით უნდა განისაზღვროს — ამის საშუალებას გვაძლევს წერის მანერა, ფორმათა მოცულობისადმი მიდგომა, ხაზობრიობის თავისებური ხასიათი.

კარედის სხვა სახეები მნიშვნელოვნად განსხვავდება ცენტრალური ხატის სახეთა წერისაგან. ამ სახეთა ავტორი კარგი ოსტატია, გამოცდილი მხატვარია: ნაცადი ხელით თამამად დააქვს ნახატი, რბილად ძერწავს სახის ფორმებს, მაგრამ იგი ჩამოუვარდება ცენტრალური ხატის მხატვარს ოსტატობით დონით.



სახის ნაკვთები, თვალის ფორმა, თითოეული ნაკვთის თანაზომიერება, სახის დამუშავება თბელი გამკვირვალე არამკვეთი გალიადებათა ლაქებით — ქართული ფერწერის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე მიგვიჩვენებს; ესაა თამარის ეპოქის შემდგომი პერიოდისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. თვით სახეთა ხასიათიც — მშვიდი, გაწონასწორებული ნათელი სახეები მიგვიჩვენებენ ამ ეპოქაზე (შეად. მაცხოვრის ხატი სიემ-დან, მთავარანგელოზ გაბრიელის ხატი მაცხვარიშიდან XIII ს. და სხვ.).

კარედის მრავალრიცხოვან ფიგურებს საერთო ნიშნები აქვს და, ამავ დროს, თითოეული მათგანი თავისებურად ხასიათდება. ასე მაგალითად, მთავარანგელოზთა, ამ ციურ არსებათა დაგრძელებული, საყრდენს მოკლებული ფიგურები გაშლილი ფრთებით თითქოს ლივლივშია გადმოცემული. წმიდა დედათა მორდენილი ფიგურები სათნოებით გამოირჩევა. განსაკუთრებით ლამაზია წმ. მეომართა კონტა ფიგურები. მათ გრაციოზულ პოზებს, სამოსის კაშკაშა ფერებს, ჯავშნის ოქროს ლიცილის განსაკუთრებული დეკორატიულობისა და საზეიმო განწყობის ელემენტი შემოაქვს ხატის ფერადოვნებაში. მოციქულთა მოუხეშო, ოღნავ ტლანქი ფიგურები თავისი სისადავით განსხვავდება დანარჩენი გამოსახულებებისაგან.

ხეტის კარედის ფიგურათა გადმოცემაში თავი იჩინა საერთო მხატვრულმა ტენდენციებმა, რომლებიც მიგვიჩვენებენ ქართული ფერწერის განვითარების II ეტაპის (XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის) შემდგომ პერიოდზე. ეს ტენდენციები გამოიხატება ფიგურათა ხასიათისადმი, მათი პლასტიკისადმი სხვაგვარ მიდგომაში. ამ ხატზე ფიგურები „გამსუბუქებულია“, შეკრული სილუეტები, სწორ ხაზოვანი შიდა ნახატი, გრაფიკული დამუშავების წინ წამოწევა, ფერწერულობისა და პლასტიკური გამომსახველობის შესუსტება — ყოველივე ეს XIII ს. I ნახევრის ფერწერისათვისაა დამახასიათებელი. იგივე ნიშნები შეინიშნება

წვირპის მაცხოვრის ხატზე (XIII ს.), ყინწვისის II ეკლესიის, ზენობანის ეკლესიის მონახტულობაში (XIII ს.) და სხვა ფერწერულ ძეგლებში.

შეიკვალა თვით ხაზის ხასიათი. თამარის ეპოქის ფერწერული ძეგლების ძლიერი, გამომსახველი ნახატი, რომელიც ფორმათაქმნადობის აქტიური ძალა იყო (იხ. ტიმოთესუნის, ყინციის მონახტულობები, „40 მოწამის“ ხატი სიემ-დან და სხვ.), შემდგომში კარგავს თავის სიძლიერეს. სეტის კარედის ფიგურების შიდა ნახატი აპლასტიკური და პარობითია. აღსანიშნავია აგრეთვე დეკორატიულობის გაზრდილი გრძნობა, რომელიც სეტის კარედს ახასიათებს. იქნება ეს საერთო მიდგომა კომპოზიციისადმი, ფერთა ლაქების თავისებური განლაგება, თუ ცალკეული ფიგურის „გალამაზება“ (მაგ. წმ. მეომართა ფიგურები, რომელთა ჯავშანი ფერცლოვანი ოქროთა შესრულებული, საიუველირო ხელოვნების დარია).

ხატის კოლორიტი სულ რამდენიმე ძირითადი ფერისაგან შედგება: სინგური, ლავვარდი და ოქრო, ამ ფერთა ნაირგვარი გრადაციები ქმნის მდიდრულ საზეიმო პალიტრას. ლავვარდი ხან თითქმის ლოკალური მკლერი ფერია, ხან კი ცისფერია. წითელიც სხვადასხვა ტონისაა — მოვარდისფროდან დაწყებული მოწითალო-მოყავისფროთი დამთავრებული, ეს ფერთა ლაქები რიტმული კადრატული მონაცვლეობით თამაშდება ხატის ზედაპირზე (მაგ. თევდორე ტირონს წითელი კიტონი და ლურჯი მოსასხამი მოსავს, წმ. გიორგის კი პირიქით; გაბრიელი წითელ კიტონსა და ლურჯ მოსასხამშია, მიქაელი კი ლურჯ ტუნუკასა და მოწითალო მოსასხამში. მარჯვენა ექვსფრთედი წითელბუმბულიანია, მარცხენა კი ცისფერიანი და ა. შ.). ხატის მკლერი კოლორიტი გარკვეულ ასოციაციას იწვევს მინანქართან. განსაკუთრებით ეფექტურია ეს ფერები ოქროსფერ მოჭედლობასთან მიმართებაში.

სეტის კარედის შესრულებაში აშკარად გამოიკვეთება ორი ოსტატის ხე-

ლი. მასში ორი სხვადასხვა მხატვრული წრისადმი განკუთვნილი გამოსახულებები თანაარსებობენ. ერთი მათგანი, რომელსაც ღვთისმშობლისა და ყრმის ხატი ეკუთვნის, უფრო კლასიკური ბიზანტიური ხელოვნების მიმდევარია, მაღალი კლასის ოსტატია. მისი სახეები გამორჩეული ქმნილებებია — მხატვრული ოსტატობითა თუ შინაგანი ფსიქოლოგიური გახსნით. ეს სახეები გარკვეულ მსგავსებას იძენენ XII-XIII საუკუნეთა კონსტანტინეპოლისა და ბალკანეთის ხელოვნებასთან. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, XIII საუკუნისათვის ბიზანტიური ხელოვნების ავანგარდში იყო. მეორე მხატვარი თავისი მხატვრული აზროვნებით ჰემარიტად ქართული ფერწერული ტრადიციის გამგრძელებლად გვევლინება. მას საკმაოდ გაწაფული ხელი და კარგი პროფესიული დონე აქვს. მაგრამ ამავე დროს, ზოგიერთი დეტალი (მაგ. მთავარანგელოზთა თავისებური იკონოგრაფია. შეცდომები წარწერებში) მას პროვინციულ ელფერს ანიჭებს.

ამასთანავე, არ უნდა დავივიწყოთ

კარედის კომპოზიციის აგების ოსტატობა, მისი იკონოგრაფიული პროგრამის ორიგინალობა, ყოველივე მხატვრის ფართო აზროვნებასა და მის მაღალ კულტურაზე მეტყველებს.

სეტის კარედის საერთო მხატვრულ-კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ფერწერა და მოჭედობა საოცრად აესებს ერთმანეთს და ქმნის ერთიან, კარმონიულ მხატვრულ მთლიანობას. სამწუხაროდ, დღეისათვის ცენტრალური ხატის მოჭედილობა და კარედის კედურობის მნიშვნელოვანი ნაწილები დაკარგულია, მაგრამ ერმაკოვის ადრეული ფოტოს მიხედვით შეიძლება მიახლოებით მაინც ვიმსჯელოთ ხატის კედურობის შესახებ.

ღვთისმშობლისა და ყრმის ფიგურები პროპორციულად კარგადაა აგებული. სწორადაა გადმოცემული მათი პოზები, ექსტები. ოსტატი მიანიშნებს სხეულის ძირითად ფორმებს. მაგრამ პლასტიკურად კი არ გადმოსცემს მათ, არამედ მთლიანად ამოწეულ სიბრტყეზე ნახატივ აღნიშნავს ფორმებს. აქ რელიეფისადმი თავისებური მიდგომაა:





პლასტიკური მოცულობებით აზროვნება გრაფიკულობით შეიცვალა, გაძლიერდა ხაზის როლი — ყრმისა და ღვთისმშობლის სამოსი ერთნაირი ხერხით იყო დამუშავებული. ერთი ან წყვილი ჩაკვეთილი ხაზით გადმოიციემა ნაკეცთა ნახატა.

კარედის მოქედულობაში გამოყენებული მთავარი ორნამენტული მოტივი ფართოდ იყო გავრცელებული ქართულ ქედურობაში. ესაა მცენარეული ღეროს ორმაგ წრეხაზში ჩაწერილი ფოთლო; ეს მოტივი ხშირად გვხვდება ქედურ ხატებზე X საუკუნიდან მოყოლებული (იხ. ხობის ღვთისმშობლის ხატი — X ს., მღვიმევის ხატები — XI ს., ანჩისხატი — XII ს. ბოლო და სხვა მრავალი).<sup>15</sup>

ოსტატი იძლევა ამ მოტივის თავისებურ მხატვრულ დამუშავებას, იქნება ეს ფოთლოთა ფორმა, პლასტიკისა თუ დამუშავების ხასიათი. ხატის მოქედულობას ახასიათებს ხაზგასმული დეკორატიული მიდგომა. თუმცა ცალკეულ ელემენტებში ჩანს ფორმის პლასტიკური გააზრება, ზედაპირის დამუშავებაში სკარბობს სიბრტყობრივ-ორნამენტული პრინციპი, ეს თითქოს „რელიეფური გრაფიკა“, ზედაპირის მაქსიმალური დატვირთვა, შემკობა, ორნამენტის ხალიჩისებურად გაშლა სიბრტყეზე — ყოველივე ეს ქმნის ხატის განსაკუთრებულად საზეიმო, ცხოველხატულ სახეს.

ხატის შემკობაში გამოყენებულია სევადა, რომელიც ხელს უწყობს დეკორატიულობის გაძლიერებას — ოქროს ფონზე სევადის შავ ნახატს დამატებითი კოლორიტული აქცენტები შეაქვს კომპოზიციაში (სევადითაა შემკული შარავანდები, სევადისევე ვარდულები და პალმეტებია კარედის აშიაზე).

ორნამენტის თავისუფალი კომპოზიციური განაწილება, პლასტიკურობის შესუსტება, დამატებითი კოლორისტული მომენტების შეტანა — ეს ნიშნები XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის და XIII საუკუნის I ნახევრის ქართული

ქედური ძეგლებისათვისაა დამახასიათებელი.

აღსანიშნავია, რომ ცენტრალური ხატის და ფრთების აშიებზე ერთნაირი ორნამენტია მოთავსებული, — ესაა ფოთლოვანი ორნამენტი. შედგენილი წვრილ-წვრილი ფოთლებისაგან, რომლებიც ერთმანეთთან გადაბმულია ღეროს წნული ბადით. ერთი შეხედვით, ეს ორნამენტები მსგავსია, მაგრამ დაკვირვების შემდეგ ირკვევა, რომ ცენტრალური ხატის აშიასა და ფრთების აშიაზე სხვადასხვა ტიპის ფოთლებია გამოსაჭული. ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან შესრულებითაც. ცენტრალურ ხატზე ორნამენტი თითქოს უფრო „კლასიკურია“, უფრო ოსტატურადაა შესრულებული.

ამრიგად, ფერწერასთან ერთად, ხატის შემამკობელი ქედურობის სტილისტური ნიშნებიც მიგვიითებენ ცენტრალური ხატისა და კარედის სხვადასხვა წარმოშობაზე.

სეტის კარედის შესწავლასთან დაკავშირებულია ძალზე რთული და მნიშვნელოვანი საკითხი — ესაა ცენტრალური ღვთისმშობელი ოდიგიტრის ხატისა და კარედის ურთიერთმიმართება. ეკვი არ არის, რომ სეტის კარედი შექმნილია ცენტრალური ხატისათვის, იგი თავისი განსაკუთრებული ნიშნებით, მხატვრული თავისებურებით, შექმნილი უნდა იყოს მოწინავე მხატვრულ ცენტრში, გამორჩეული ოსტატის მიერ. მისი ავტორი დედაქალაქური მხატვრული სკოლის ტრადიციებთან ნაზიარებია არაორდინალური შემოქმედი ჩანს.

ცენტრალური ხატი, ისევე როგორც დანარჩენი ფიგურები, თავდაპირველადე ქედურობისათვის იყო განკუთვნილი. ცენტრალურ ხატსა და კარედის დანარჩენ ნაწილებს შორის არ არის დიდი ქრონოლოგიური შუალედი.

ღვთისმშობლის ხატისა და ფრთების აშიებზე ერთნაირი ორნამენტი, რომელიც ქართულ ქედურობაშია გავრცელებული, ქედურ ფიგურათა სტილისტური ნიშნები, რომლებიც ქართული ქედურობის სტილისტურ ფანჯიარე-



ბის გარკვეულ ეტაპს (XII საუკუნის დასასრულსა და XIII საუკუნის დასაწყისს) ეხმიანება. ასომთავრული წარწერის უმნიშვნელო ფრაგმენტები, ცენტრალური ხატის ქვედა აშიაზე (იხ. ერმაკოვის ფოტო), რომლის გარჩევა სამწუხაროდ ვერ ხერხდება, ღვთისმშობლის „აღმოსავლური“ ტიპი, გვაძლევს საშუალებას გამოვთქვათ მისაზრება, რომ ცენტრალური ხატიც, ისევე როგორც კარედის დანარჩენი ნაწილები, ქართველი ოსტატის ნაწარმოებია უნდა ყოფილიყო.

ცალკეული ხატების კარედში ჩადგმა არ არის უჩვეულო რამ. ამის რამდენიმე მაგალითი მოგვეპოვება იმავე ზემო სვანეთში. ასე მაგალითად, სიემ-ში დაცული XV (?) კარედის შუაში ჩადგმულია XIII საუკუნის ღვთისმშობლისა და ყრმის ხატი. მესტიაში, მარგინთა ეკლესიის მცირე ზომის ტრიპტიქის ცენტრალურ ნაწილში სტეატიტის „ვედრების“ ხატი იყო ჩადგმული. ასევე ცალკე ხატი იყო მოთავსებული წვირმის კარედის შუა ნაწილში (XIII ს.?).

ამგვარად, შეიძლება თვალი გავადევნოთ შუა საუკუნეების საქართველოში არსებულ გარკვეულ ტრადიციას — კარედებში დამოუკიდებელი ხატების მოთავსებას. ეს უნდა აიხსნას სურვილით შეემკოთ, „ღირსეული გარემო“ შეექმნათ განსაკუთრებით თავყვანსაცემი, ან სასწაულმოქმედი ხატებისათვის. იმგვარადვე, როგორც ხელახლა იკედებოდა (ანდა ქედურობით იმკობოდა ფერწერული ხატები) და ძვირფასი ქვებით იმკობოდა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ხატები.

სეტის კარედი, როგორც წარწერიდან ვიგებთ, მძლავრი ფეოდალური ოჯახის დაკვეთით იყო შესრულებული. ეს თავის მხრივ მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა ნაწარმოების ხასიათს. საზეიმო კომპოზიცია, მოზდენილი ფიგურები, ნათელი კაშკაშა ფერები, ოქროს სიუხვე, განსაკუთრებული დეკორატიულობა — ყოველივე კარის ხელოვნების მნიშვნელოვან გავლენაზე მიუთითებს.

1. G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai. Ahtènes, 1956-58*, p. 29, fig. 14-15, p. 44, fig. 30-31, p. 35, fig. 20, 22.

2. K. Weitzmann, *Fragments of st. Nicholas tryptich, DXAE, Athene, 1964-1965*.

3. *From Byzantium to El Greco, London, Catalogue, N 43, 69, 70.*

4. И. А. И. А. Бартоломей, *Поездка в Вольную Сванетию: Записки КОИРГО, III, стр. 48—49; Г. Филимонов, Сванетия в археологическом отношении: Известия древнерусского искусства, 1876, 11—12, стр. 89; П. С. Уварова, Поезда в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию: МАК, X, стр. 121—122, табл. XXVII; Н. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, 1915, Петроград, стр. 265—267.*

5. თაყაიშვილი: არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს. პარიზი, 1937, გვ. 268-69.

6. თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარეგნობა, ტფილისი, 1920, გვ. 8.

7. იქვე, გვ. 24.

8. ელ. მეტრეველი, მასალები ქართული კოლონიის ისტორიისათვის, თბილისი, 1962, ტაბ. XIV, XXII.

9. Е. Прivalова, *Роспись Тимотесубани, Тбилиси, 1980*, стр. 134.

10. О. Этинггоф, *Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII в.: Восточное Средиземноморье и Кавказ, IV—XVI вв., Ленинград, 1988*, стр. 1412, 160.

11. იხ. ე. პრიალოვა, დას. ნაშრ., გვ. 141.

12. იხ. შავ. ჭვარცმის ხატი XI-XII სს, ჭვარცმის ხატი XII ს. (ორივე სინის მთის წმინდა ეკატერინეს მონასტერშია დაცული). ჩაქაში: მაცხოვრის ხატი (XI ს.), ე. წ. სილიხანის ხატი (XII-XIII ს. მიჯნა), კორცხელის მინანქრის ხატის აშია (XIII ს.), ე. წ. ბელოზერკის ხატი (XIII ს. I ნახ.), წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედის ხატი (XIII ს.) და სხვ.

13. В. Н. Лазарев, *История Византийской живописи, Москва, 1986*, табл. 309, 364.

14. იქვე ტაბ. 291, 295.

15. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ქედური და ფერწერული ხატები, თბილისი, 1980 წ. № 2, 3, 33, 38 და სხვ.

# გამოსახულებანი საირხიდან ზოოგორული მოტივებით

მანანა წაჩეთელი

საპარტიმპლოს ხელოვნების მუზეუმის ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ექსპედიცია ისტ. მეც. კანდიდატის ჯ. ნადირაძის ხელმძღვანელობით 1982-89 წლებში აწარმოებდა გათხრებს საირხის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე. საბადურის ბორცვის დასავლეთ ფერდობზე გამოვლენილი სამარხების ინვენტარი შეიცავს საიუველირო ნაწარმის მნიშვნელოვან ნაწილს<sup>1</sup>. ამ ნივთების მხატვრულ დეკორში გარკვეული ადგილი უკავიათ ზოომორფულ მოტივებს.

ჩვენ განვიხილავთ საირხეში აღმოჩენილ ფიგურულგამოსახულებიანი საკერებლების ერთ ჯგუფს. დღეისთვის ისინი წარმოდგენილია იხვის და არწივის, ორი, განსხვავებული სახის გამოსახულებებით.

ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეულია საკულტო მოედანზე აღმოჩენილი არწივის ფიგურები (ძვ. წ. V ს-ის წლები). ისინი გამოჭრილია თხელი ოქროს ფირფიტისაგან, კიდეები შემოსწორებული არ არის, გამოსახულება გამოტვიფრულია. არწივის თავი პროფილშია მოცემული, ტანი და გაშლილი ფრთები კი ანფასში. ფეხები, კლანჭებით, მიბჯენილია ფრთასთან. საერთო კონტური ტე-

ხილია, ამოტვიფრული ღარები ურთიერთ საწინააღმდეგო მხარეს არის მიმართული, პროპორციები დარღვეულია, თავი და განსაკუთრებით ნისკარტი გადიდებულია. მოცემული კონტრასტები — განსხვავებულ მხარეს მიმართული თავი და კლანჭები; ღარების ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულება; სადა სიბრტყე და მკვეთრი, დეკორაციული აქცენტი, დიდი თავი და პატარა ფრთები — ყოველივე ეს გამოსახულებას ანიჭებს შინაგან მოძრაობას და საერთო ექსპრესიას, კიდეებზე გაკეთებულია ნახვრეტები, რომელთა საშუალებით ფირფიტები ქსოვილზე უნდა ყოფილიყო დამაგრებული. გამოწაკლის წარმოადგენს რამდენიმე ფიგურა, რომლებზეც მირჩილულია, სწორკუთხა ფირფიტის წრიულად მოკეცვის შედეგად მიღებული მილაკები. მათი დანიშნულება, ამ შემთხვევაში ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. ამგვარი სახის საკიდები, როგორც ჩანს, გარს შემოყვებოდნენ ქსოვილს და საერთო კომპოზიციას ლოგიკურად ასრულებდნენ.

სულ აღმოჩენილია 33 ცალი არწივის და 14 ცალი სამყურას ფორმის საკერებელი.

მსგავსი, შედარებით დიდი ზომის,



ორი წყვილი ფირფიტა აღმოჩენილია ვანის № 11 და № 6 სამარხებში. ერთ შემთხვევაში მიცვალებულის გულმკერდის ქვედა ნაწილში, ოქროს სამაჯურებს შორის, რის საფუძველზეც განსაზღვრულია, როგორც სარტყლის სამკაული; № 6 სამარხის მსგავსი ფირფიტები, ნ. ხოშტარის მითითებით, დამოწმებულია მიცვალებულის გულმკერდის ზედა არეში.

არწივის გამოსახულებას მსგავს პოზაში გვაძლევს მხედრის № 7 სამარხში აღმოჩენილი ფირფიტოვანი აბჯარი („წითელი შუქურას“ სამაროვანი, ძვ. წ. VI ს.). აქვე დაფიქსირებულია ზარაკი, რომელზეც გრაფირებულია ორთავიანი არწივის ფიგურა.

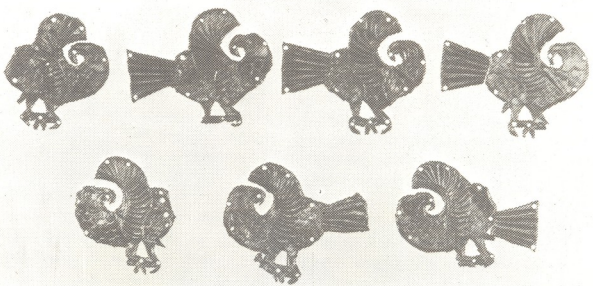
ზევით განხილული გამოსახულებებისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავდება საკერებლების მეორე ჯგუფი, აღმოჩენილი № 5 სამარხის, მეორე კამერაში. (ძვ. წ. V ს-ის II ნახევარი). აქ არწივი გამოსახულია პროფილში, თავი უკან აქვს მიბრუნებული, ფრთა გაშლილია. ფიგურის მსგავსი პოზა ტიპიურია აქემენიდურ ხელოვნებაში წარმოდგენილი ფრინველებსა და ფანტასტიკური არ-

სებებისათვის. სხეული დაფარულია ქერცლისებური ნახევარ რკალებით, ხოლო კუდი და ფრთა ამოტვიფრული ღარებით, მათი განლაგება თავისუფალია. სხეულის და ფრთის ზედაპირის განსხვავებული დამუშავება იძლევა პლანების ილუზიას, რაც მთელ გამოსახულებას გარკვეულ მოცულობითობას ანიჭებს.

მხატვრული სტილის ცვლილება მნიშვნელოვნად სცვლის საერთო განწყობილებას. წინა გამოსახულების ექსპრესია ადგილს უთმობს მშვიდ წონასწორობას; თავს იჩენს დეკორაციული მომენტი; მკვეთრი, ტენილი ხაზი იცვლება რბილი, მომრგვალებული კონტურით. თვით ნახატის კონსტრუქციაში წამყვანი ხდება რკალი, ელიფსი. ნისკარტი აქაც ოდნავ გადიდებულია, მაგრამ ამ შემთხვევაში დატვირთვა წმინდა დეკორაციულია. მიბრუნებულ თავსა და გაშლილ ფრთასთან ერთად იგი აღიქმება, როგორც ერთი მთლიანი სპირალური ორნამენტი (სურ. 1).

განსხვავებით დასახელებული ნიმუშებისაგან, უკანასკნელი ჯგუფის, არწივის გამოსახულებიანი საკერებლები აღმოჩნდნენ მდიდრულად აღკაზმული ცხე-

სურ. 1.



ნის თავის ქალასთან. (№ 5 სამარხის ცხენებიანი კამერა).

ეს ფირფიტები (8 ცალი) დაფიქსირებულია მცურავი ფრინველის (იხვი) გამოსახულებებთან ერთად. (სურ. 2).

იხვის ფიგურა შესრულებულია ძალზე დაბალი რელიეფით. იწერება ოდნავ წაგრძელებულ სწორკუთხედში, ფორმები განზოგადოებულია, მოკლებულია ყოველგვარ დეტალიზაციას. მთელი გამოსახულების დაბალი რელიეფით შესრულების პირობებში, გამოვლენილია სხეულის საერთო მოცულობა. თავის ფორმა, კისერი, მხარი, ყოველივე ეს მოცემულია რბილი, შეუმჩნეველი გადასვლებით.

ზოგადად ფრინველის გამოსახულების აღმოჩენა სამარხში შემთხვევითი არ არის. მსგავსი შინაარსის საკიდები გვხვდება ყაზბეგში, ვანში, საირხეში, ფრინველის ფიგურებით შემკულია ვანის და საირხის საყურეები, კლდეთის ბალთები, სამეც. ლიტერატურაში ფრინველის გამოსახულებას უკავშირებენ დიდი დედის კულტს, ხოლო კონკრეტულად არწივის გამოსახულება მიჩნეულია დაკრძალულთა მაღალი წოდების და ძალაუფლების ნიშნად და დაკავშირებულია ძველი კოლხეთის რწმენა-წარმოდგენებთან.

დასახელებულ მაგალითებში ფრინველის სახეობა ძნელი დასადგენია, გამონაკლისს წარმოადგენს ვანის ძვ. წ. IV ს-ის II ნახევრით დათარიღებული, კოლხი მეომრის თავსამკაულის შემადგენელი საკიდები, რომელთა განხილვისას ავტორი შესაძლებლად მიიჩნევს გამოსახულება განსაზღვროს როგორც წყლის ფრინველი<sup>2</sup>.

საირხის V სამარხის ცხენებიან კამერაში დამოწმებულ ფირფიტებზე ფრინველის ორივე სახეობა ხაზგასმულია. (არწივი, იხვი). ჩვენი ვარაუდით, ამ ორი მხატვრული სახის ერთობლივმა განხილვამ შესაძლებელია დააკონკრეტოს გამოსახულების შინაარსი და, ამავე დროს, განსაზღვროს მცურავი ფრინველის სიმბოლური დატვირთვა ანტიკური ხანის კოლხურ ოქრომკვედლობაში.

უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ

მსგავსი დაპირისპირება მოულოდნელი არ არის ამ პერიოდის მითოლოგიაში აზროვნებისთვის.

წყალში მცურავი ფრინველის სიმბოლიკასთან დაკავშირებით ე. შრედერის მიერ გაანალიზებულია დიდძალი მასალა ინდო-ირანული სამყაროს ძველ მითოლოგებში.

განსხვავებული წყაროების შეჯერების შედეგად ავტორი მიდის დასკვნამდე, რომ ძველ ირანულ და განსაკუთრებით ინდურ მითოლოგიაში შესამჩნევია ორი მხატვრული სახის სტაბილური ურთიერთდაპირისპირება. ესენია, არწივის-თავიანი გრიფონი და წყალში მცურავი ფრინველი. პირველი, როგორც ზესკნელის სიმბოლო, ხოლო მეორე როგორც მიწიერი სამყაროს გამოსახულება.

რათა უფრო დამაჯერებელი გახდეს ამ ორი სახის ერთობლიობაში გაზრების შესაძლებლობა კოლხეთის სინამდვილეში, შევხვით საირხის სამაროვანზე დამოწმებულ თანადროულ არქეოლოგიურ მასალას.

ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ძვ. წ. V ს-ის I ნახევრით დათარიღებული ორი ადგილობრივი ჭურჭელი (სამარხი № 13), თიხის მათარა და სპილენძის ყურმილიანი დოქის ფრაგმენტები<sup>3</sup>. ორივე შემთხვევაში ჭურჭების შემკულია ზომიერფული მოტივების შემცველი დეკორით.

მათარის ტანის ორივე სიბრტყეზე, მცირე განსხვავებით, ამოკაწრულია ერთი პირობით—სქემატური ნახატი. კომპოზიციის ძირითადი ელემენტია სპირალი, რომლის გარე კონტურს გარსშემოუყვება დახრილი სამკუთხედების რიგი. სპირალი ერწყმის ფრინველის (არწივის) თავის სტილიზებულ გამოსახულებას. აშკარად იკვეთება ორი წამყვანი ელემენტი: არწივის თავი და სპირალი. ნიშანდობლივია, რომ ეს უკანასკნელი ხშირ შემთხვევაში განიხილება, როგორც გველის გამოსახულება და მიჩნეულია მის იდეოგრამად. (სურ. 3).

ამავე კომპლექსს მიეკუთვნება სპილენძის ყურმილიანი დოქის ფრაგმენტები. შემორჩენილი ნაწილების მიხედვით სრულად აღდგა გრავირებული ნახატი:

შემკვლელი მხარი. სარტყელი ერთ მხარეს შემოსაზღვრულია ბურკობების ერთი, ხოლო მეორე მხრივ ორი რიგით, გამოსახულია ფანტასტიკური ფრინველი და თევზი. ფანტასტიკური ფრინველის ფიგურა მიღებულია რეალისტურად შესრულებული ორი ელემენტის შერწყმით. არწივის თავი და მკერდი გადადის გველის დაკლავნილ კედში (სურ. 4). ამგვარად, სამივე შემთხვევაში, სრულიად განსხვავებული სტილისტური ხერხებით მოცემულია ერთი რიგის გამოსახულება. არწივი, როგორც ციური სამყაროს ზესკნელის სიმბოლო, ხოლო გველი და მცურავი ფრინველი როგორც ქვესკნელის, ან მსოფლიო ოკეანის განსახიერება. ე. ი. მოცემულია კოსმოგონიური შინაარსის კომპოზიციები, კერძოდ, სამყაროს ვერტიკალური დაყოფის ზომორფული გამოვლენა.

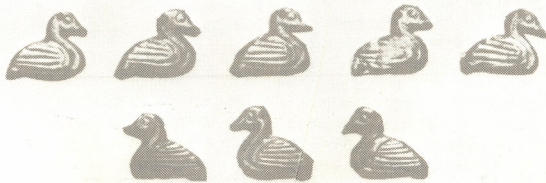
ამ მითოლოგიის ვარიანტები გაფანტულია ქართულ ზღაპრებში: „დილით ყულროში იმის წინ იფნ ამასულ კერაში. მაუჭრავ, იმის ზედამჩხო ვინც იყვ, მეორე დღეს კიდე მაუხელავ, კიდე მაუჭრავ, მესამე დილას ველარ მისდგომიან — გველ იყვავ ზედ ამახვეულავ“. აშკარაა, რომ გველის გამოჩენა ამ თქმულებაში არ არის შემთხვევითი მოვლენა. გველი ქვესკნელიდან ამოდის, სადაც იფანს ფესვი აქვს გადგმული, ხოლო მისი წვეროკინი უთუოდ ცას უნდა სწვდებოდეს. მსგავსი შინაარსის მატარებელია „გველის ტყავზე ამოსული ხე“, რაც შეეხება ამ სტრუქტურაში მცურავი

ფრინველის შეყვანას, კავკასიის სინამდვილეში ეს შედარებით იშვიათია. თუმცა გველი ხშირად იცვლება წყლის მეორე ბინადართ, თევზით: „თევზის ფხაზე ისეთი ხე ამოვიდა, რომ წვერი ცაში ჰქონდა მიბჯენილი“. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მითითური ხე მეს (უმ), რომლის შესახებ ტექსტი იძლევა შემდეგ ცნობას: „რომლის ფესვი ვრცელ ოკეანეში ასი ბერუს მანძილზეა გაღვმული, რომლის მწვერვალი ზენადში ანუს ცას ებჯინება“<sup>4</sup>.

საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი მხატვრული ხელოსნობის ძეგლების დეკორში გველის სახე უაღრესად პოპულარულია, შედარებით იშვიათად გვხვდება მცურავი ფრინველის გამოსახულება. დამოწმებულია მსგავსი გადაწყვეტის მხოლოდ ცალკეული შემთხვევები. ასეთია ა. ივანოვსკის მიერ განჯაში მიკვლეული ბალთა. მასზე მოცემული ფიგურები კავკასიური ბრინჯაოს ნივთებისათვის დამახასიათებელ სტილშია შესრულებული, თემატურად კი, დიდი თვალსაჩინოებით, გადმოგვცემენ ბრინჯაოს ხანის საზოგადოების შეხედულებებს სამყაროს აგებულებაზე. ცენტრში ჩასმული ბოლოებშეხსნილი ჭვარი ზესკნელს წარმოგიდგენს, ირმებისა და ნიაბორების ორწვერიანი მწკრივები შუასკნელს. ხოლო მცურავი ფრინველებით შევსებული სარტყელი მსოფლიო ოკეანს, რომლითაც გარემოცულია ხმელეთი.

ამგვარად, ვვარაუდობთ, რომ საიბრის

სურ. № 2.



სამაროვანზე დამოწმებული ძვ. წ. V ს-ის ნივთების ერთი ჯგუფის დეკორში განსხვავებული სტილისტური ხერხებით გადმოცემულია ერთი შინაარსის შემცველი მხატვრული სახე. მისი განსხვავებული ფორმით გადმოცემა განპირობებული უნდა იყოს, როგორც გამოყენებული მასალის რაობით (ოქრო, სპილენძი, თიხა), ისე თვით ნივთების ფუნქციონალური დანიშნულების ცვლილებით. მათ შორის, სწორედ სტილისტურად შედარებით ტრადიციულია ყურმილიანი დოქის დეკორი. ნიშანდობლივია ისიც, რომ თანადროულ არქეოლოგიურ მასალაში შედარებით ახლო პარალელებიც სწორედ ამ ჭურჭელს მოეძებნება.

ყურმილიანი დოქის დეკორთან დაკავშირებული უნდა იყოს ყაზბეგის განძის სპილენძის ფირფიტებისგან დამზადებული მათარები და ვანის № 11 სამარხის ბრინჯაოს სიტულა, რომლებიც შემკულია ზოომორფული მოტივების შემცველი კომპოზიციებით.

ყაზბეგის განძის ორივე ჭურჭელი ძლიერ დაზიანებულია. ერთ მათგანზე შემორჩენილია თევზი და კენტრიქოსანი ცხოველის სამი ფეხი, მეორეზე ვხედავთ რალაც ფანტასტიკური ცხოველის მკერდსა და ფრთას, შემკულს პალმეტებითა და სწორად განლაგებულ ზოლებით.

ნახატის შესრულების მანერის თვალსაზრისით, საირხულ ჭურჭელთან განსაკუთრებულ სიახლოვეს ავლენს ვანის № 11 სამარხის სიტულა, რომლის სახურავზე გრავირებულია ტახის, ჯიხვის, მამლის და ლომის ფიგურები (სურათი 5). ორივე შემთხვევაში გამოსახულებები კომპაქტურად ავსებენ ბურცობებით შემოსაზღვრულ მთელ ფართს. სხეულის ზედაპირის დიდი ნაწილი შეესებოდა მოკლე, პარალელური ქვეებით. აშკარად იგრძნობა კავშირი ადრეულ ბრინჯაოს კულტურის ძეგლებთან, ამავე დროს, არც ერთი ფიგურა არ უნდა იმეორებდეს უკვე ჩამოყალიბებულ კონკრეტულ სახეს. ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია გამოსახულებამ, რომელიც განსაზღვრულია, როგორც მამალი, რაზეც მიუთ-

თებს დაკბილული ბიბილო. თუ ვადავლიწინებთ სხეულის სხვა ნაწილების ფორმას (კისერი, კუდი), ამავე დროს, თვით ბიბილოს, მთელ ფიგურასთან შედარებით, არაპროპორციულად დიდ ზომას, უფრო დამაჭრებლად გვეჩვენება განვიხილოთ იგი როგორც პოლიმორფული არსება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ საირხის ჭურჭელზე მოცემულ ფიგურასაც თავი შემკული აქვს სამკუთხედებით შედგენილი გვირგვინით: უფრო მეტიც, ზევით განხილულ თიხის მათარაზე დახრილ სამკუთხედების რიგს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საერთო კომპოზიციაში.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, თუ გამოვირცხავთ, რომ ეს გეომეტრიული მოტივი კონკრეტული არსების სხეულის სტილიზებულ დეტალს წარმოადგენს, ხოლო ყველა დასახელებულ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთი იდეის მეტ-ნაკლები პირობითობით ასახვასთან, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სამკუთხედების რიგსაც გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა უნდა ჰქონდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ, საერთოდ, გეომეტრიულ ნაკვთებს, კერძოდ კი სამკუთხედს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ, როგორც ადრეანტიკური, ისე წინა პერიოდის ლითონის პლასტიკის დეკორში, კონკრეტულად, როგორც ზოომორფული გამოსახულების შემადგენელი დეტალი იშვიათად გვხვდება.

ის ფაქტი, რომ სწორედ გრავირებული ნახატით შემკულ ჭურჭელს მოეძებნება პარალელი თანადროულ მასალაში, ხოლო თვით ნახატის შესრულების მხატვრული მანერა შედარებით ტრადიციულია, რეალური სურათის ლოგიკურ ილუსტრაციას წარმოადგენს. განსახილველ პერიოდს ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ბრინჯაოს კულტურის აყვავება (ე. წ. „კავკასიური გრაფიკული სტილი“ — ძვ. წ. IX-VII სს.). ნიშანდობლივია ისიც, რომ ეს კულტურა ავლენს როგორც თემატურ, ისე სტილისტურ კავშირს გვიანანტიკურ

ხანის აეურულ ბალთებთან, რაც მათ მკვებავ სულიერ წარმოდგენათა სიმყარესა და ღრმა ტრადიციას მოწმობს.

იმ შემთხვევაში თუ საირხეში და ვანში აღმოჩენილ ქურქელზე მოცემული გამოსახულებები ადგილობრივია, რაზეც მიუთითებს, როგორც ქურქელის ფორმა (ყურმილიანი დოქი, სიტულა), ისე მათი დამზადების ტექნიკა, სავარაუდოა, რომ ისინი როგორც თავისი სტილით, ისე სიმბოლიკით ავლენდნენ კავშირს კოლხური გრაფიკული სტილისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ-ხელოვნობის ძეგლებზე მოცემულ ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებასთან. ამ წრის ნივთებზე ფიგურები შესრულებულია ნატურალისტურ-სქემატური მანერით, ამიტომ ცხოველის სახეობის დადგენა არ ქირს. გამონაკლისის წარმოადგენს ძალის ფიგურა, როდესაც ლაპარაკია კავკასიური გრაფიკული სტილისთვის დამახასიათებელ სტილიზაციაზე, პირველ რიგში სწორედ ეს გამოსახულება იგულისხმება.

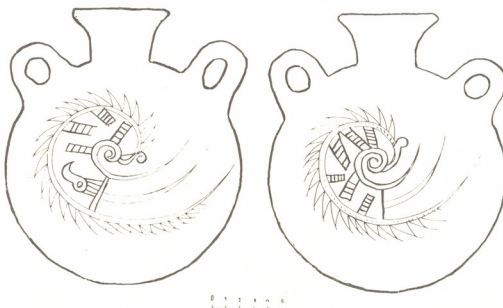
ამ საკითხის გარშემო სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია განსხვავებული მოსაზრებანი. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში რ. ვირხოვი წერდა: „როგორც მე მეჩვენება უბრალო ზოოლოგიური ახსნა ამ სადავო

საკითხისა შეუძლებელია. არაფერი არ რჩება გარდა იმისა, რომ ეს გამოხატულება ნობი ოთხფეხა უნდა ჩაეყენოთ ერთ რიგში გრიფონთან, სფინქსთან, კენტავრთან ერთად“.

გივე საკითხი ი. მეშჩანინოვს სამანტიკის თვალსაზრისით აქვს ახსნილი. მისი ვარაუდით ის ცხოველები, რომლებსაც აქვთ გველის ტანი, დაღებული ხახა და თევზის ფარფლისებურად დაბოლოებული თათები, დრაკონია. კავკასიის ნივთებზე თუკი გვხვდება ძალის გამოსახულება. ის უფრო ფანტასტიკურია, ვიდრე რეალისტური.

ამგვარად, მკვლევართა ნაწილი ცხოველთა იმ გამოსახულებას, სადაც შეტანილია თევზისებური ელემენტები, განიხილავს როგორც ფანტასტიკურ ცხოველს. ზევით უკვე შევნიშნეთ, რომ კოლხურ ყობანურ ცულებსა და გვიანანტიკური ხანის ბალთებზე მოცემულ ფანტასტიკურ ცხოველებს საერთო სტილისტური ნიშნები და თავისებურებანი გააჩნიათ — „წაგრძელებული ტანი, რომელსაც აშკარად გამოხატული წვრილი წელი აქვს, ზომაზე მეტად გადიდებული თქო და მკერდი, მაღალი ფეხები, რომლებიც რიგ შემთხვევაში ფარფლისებურად ბოლოვდებიან“ (მ. ხიდაშელი). ჩვენი აზრით ფანტასტიკური ცხო-

სურ. № 3.



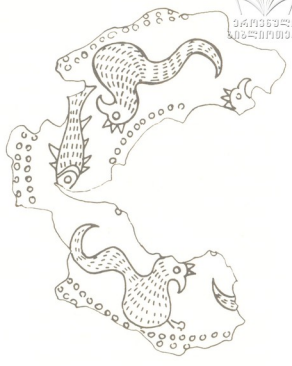
ველის ფეხების მსგავსი სტილიზაცია, რომელიც თავს იჩენს ქრონოლოგიურად მნიშვნელოვნად დაცილებულ ძეგლებზე, განპირობებული უნდა იყოს გარკვეული სიმბოლური დატვირთვით და არ წარმოადგენს წმინდა დეკორატიული სტილიზაციის შედეგს.

მოცემული ვარაუდი უფრო დამაჯერებელი გახდება, თუ გავითვალისწინებთ ფანტასტიკური ცხოველის რაობასაც, კოლხურ ცულებზე გამოსახული არსება, ძირითადი ნიშნებით, ძალს უახლოვდება, ხოლო აქურთულ ბალთებზე მოცემულ პოლიმორფულ გამოსახულებაში გაერთიანებულია ცხენის და ირმის ატრიბუტები. ე. ი. ორივე შემთხვევაში მოცემულია ხმელეთის ბინადარი, რომელსაც ცალკეულ შემთხვევაში ემატება თევზის ელემენტები.

როდესაც ვლაპარაკობთ განხილული ორი მხატვრული სახის გენეტიკურ კავშირზე — ერთის მხრივ კავკასიური გრაფიკული სტილისთვის დამახასიათებელი ფანტასტიკური ძაღლის გამოსახულება, ხოლო მეორე მხრივ საირანეში მოპოვებულ სპილენძის ჭურჭელზე მოცემული პოლიმორფული არსება, უპირველეს ყოვლისა, იფულისხმება მათი შინაარსობრივი კავშირი. ადრეულ ეტაპზე მასში განსახიერებულია ქვესკნელი და შუასკნელი, რომელიც კოლხურ ცულებზე უხვად წარმოდგენილი ასტრალური სიმბოლოებით უკავშირდება ცის სამყაროს (ზესკნელს), ხოლო ადრეანტიკურ ხანაში სამყაროს ვერტიკალური დაყოფა გადმოცემულია პოლარული ნაწილების ერთობლიობით (ქვესკნელი და ზესკნელი).

რათა გავარკვიოთ რომელ პერსონაჟს ესადაგება ეს არსება, მოვიყვანოთ პროფ. კუფტინის მიერ განხილული ორი ბეჭედი ეშერიდან. (აფხაზეთი, ელნისტური ხანა).

ერთზე გამოსახულია ძაღლის მსგავარი ფიგურა, რომელსაც ავტორი განსაზღვრავს, როგორც ტრადიციულ ადგილობრივ სახეს, ხოლო მეორე საბეჭედავზე მოცემულ არსებას მიიჩნევს იმ დროს არსებულ ფასკუნჯის ყველაზე ადრეულ გამოსახულებად, რომელიც



სურ. № 4.

ადგილობრივ ნიდავზე წარმოიშვა. თუმცა ზოგადი ნიშნებით, იგი უახლოვდება გრიფონს, მაგრამ არ იმეორებს არც ერთ ჩამოყალიბებულ და ფართოდ ცნობილ ტიპს. სწორედ ამ რიგის გამოსახულებად მიგვაჩნია საირანეში აღმოჩენილ ჭურჭელზე მოცემული პოლიმორფული არსებაც.

ფასკუნჯი ქართული ფოლკლორის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული სახეა. თვით ტერმინის სემანტიკური ანალიზი, დიდძალი ლიტერატურული და ენობრივი მასალის საფუძველზე, ნ. მარს ეკუთვნის. მისი აზრით, ეს ტერმინი წინა ქრისტიანული პერიოდის რწმენათა ამსახველი სახელია და ქართველი ტომების, კერძოდ ფშაველების ტოტემს წარმოადგენდა. ფასკუნჯთან დაკავშირებული მითოლოგიური მოტივებისა და ფუნქციური მონაცვლეობის ღრმა ანალიზი ფოლკლორული და ლიტერატურული წყაროების განხილვით მოცემული აქვს მ. ჩიქოვანს.

ამავე დროს, ფასკუნჯის, რომელიც უძველესი წარმართული რწმენა-წარმოდგენების გამომხატველი მხატვრული სახეა, კონკრეტული სახელით შე-

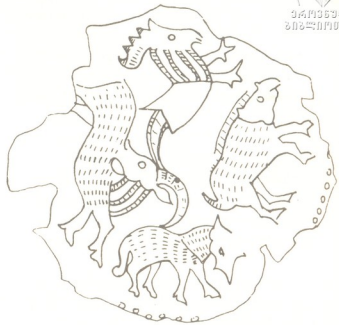
სატყვისო ადრეანტიკური ხანის არქეოლოგიურ მასალაში დადგენილი არ არის.

მისი სახე, ასახული ქართული ხელოვნების ძეგლებზე, შედარებით გვიანდელია (შუა საუკუნეები). მათ განიხილავს ნ. ალდაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფების მონოგრაფიულად გამოკვლევისას, ნიკორწმინდის ტაძარზე ფასკუნჯის განსხვავებული სახეებია მოცემული: ერთ შემთხვევაში იგი წარმოადგენს ოთხფეხა ფრთოსან ცხოველს, რომლის თავი ფრინველის მოკაუჭებულ ნისკარტით ბოლოვდება.

ამ ტიპის სკულპტურული ფიგურები გვხვდება მარტვილში, ბაგრატის ტაძარზე ქუთაისში, სამთავისში. მეორე ტიპის გამოსახულება გვხვდება მხოლოდ გამონაკლისის სახით და წარმოადგენს ცხოველის თავის და კუდის შერწყმას ფრინველის კუდთან. მხატვრულმა სახემ თანდათან დაკარგა თავისი მითითური შინაარსი. მ. ჩაჩავას აზრით, ხდება ფასკუნჯის სახის ნატურალიზაცია, მისი განტვირთვა ორბუნებოვნებისაგან და შემდეგდროინდელი შეცვლა არწივით, რაც, ავტორის აზრით, ასახულია შემდგომ ძეგლებზე (სვეტიცხოველი და სავარა).

ასეთ პირობებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ღებულობს ირანულ სამყაროში გავრცელებული ფანტასტიკური არსება სენმურვი, რომელიც დიდ მსგავსებას იჩენს ქართულ მითოლოგიურ ფასკუნჯთან და, ამავე დროს, მისი გამოსახულებანი დამოწმებულია ქრონოლოგიურად შედარებით ადრეულ, წინაქრისტიანული ხანის, ძეგლებზე.

კ. ტრევერსის აზრით, იგი ფასკუნჯის ორეულია. თუ ფასკუნჯი ფრინველ-ძაღლია (მარი), სენმურვი ძაღლ-ფრინველია. ფართოდ მიმოიხილავს როგორც განსხვავებულ წერილობით, ისე რეალურად არსებულ სენმურვის ცალკეულ გამოსახულებებს, ავტორი თვალსაჩინოდ უჩვენებს თუ როგორ ხდება რთული მითოლოგიური სახის გამარტივება. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სენმურვი საწყის ეტაპზე წარმოადგენდა კოსმიურ სამბუნებოვან (avēnk) არსე-



სურ. № 5.

ბას, რომელიც დაკავშირებული იყო სამ სკნელთან. ამიტომ მის სახეში შერწყმული უნდა იყოს ფრინველი, როგორც ცის (ზესკნელის); ძაღლის, როგორც შუასკნელის და თევზის როგორც წყლის სამყაროს განსახიერება.

აქედან გამომდინარე კ. ტრევერსი ცალკე განიხილავს სასანური ეპოქის ერთ კურტელს ერმიტაჟიდან და მიიჩნევს, რომ სწორედ ამ გამოსახულებაში შედარებით სრულად არის შენარჩუნებული სენმურვის მითოლოგიური არსი.

იგი შედგება ძაღლის პროტომის, ფრთებისა და კუდისაგან, თუმცა ეს უკანასკნელი თავისი ფორმით მნიშვნელოვნად განსხვავდება ფრინველის კუდისაგან და დაფარულია ქერცლის მაგვარი პატარა ბუმბულით. თუ გავითვალისწინებთ, რომ კუდის მსგავსი ფორმა არაბუნებრივია ფრინველისათვის და უფრო მოგვაგონებს ზოგერთ თევზის კუდის ფარფლებს, მაშინ უფრო დამაჩერებლად მოგვეჩვენება სხეულის ზედაპირის დაფარვა წყლის ბინადართვის დამახასიათებელი ქერცლით. ავტორის აზრით, ექვს არ იწვევს, რომ ჩვენს წინ არის ძაღლ-ფრინველის გამოსახულება, რომლის ორივე ბუნება მკაფიოდ არის გამოვლენილი, მაგრამ

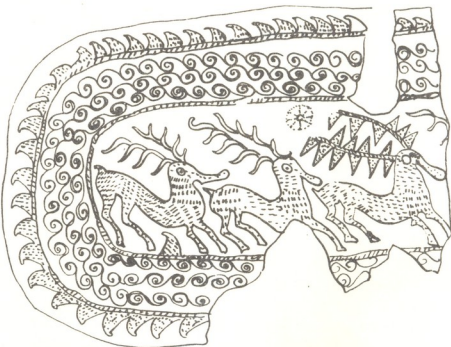
განსხვავებით სხვა, მსგავსი არსებებისაგან, აქ გამოხატულია მისი კავშირი მესამე სკნელთანაც (მსოფლიო ოკეანე). მკვლევარის ამ მსჯელობიდან გამომდინარე, შესაძლებელია პარალელი გავაკლოთ კავკასიის ტერიტორიაზე დამოწმებულ, ბრინჯაოს ნივთებზე მოცემული ფანტასტიკური ცხოველის ფარფლისებურად დაბოლოებულ კიდურებთან. თევზის ელემენტის შეტანა მხატვრულ სახეში, ჩვენი აზრით, ორივე დასახელებულ შემთხვევაში ერთი შინაარსობრივი დატვირთვით არის განპირობებული.

განზილული სასანური ჭურჭლის პირდაპირ ანალოგად კი მიგვაჩნია ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული ორი ბალთა. ეს ნიმუშები ცალკე ჯგუფად გამოყო შ. ამირანაშვილმა. ერთ-ერთ მათგანზე გამოსახულია ფანტასტიკური თავშებრუნებული არსება, ფრინველის თავით, რომელსაც მოგრძო რელიეფური სხეული აქვს. ფეხების ნაცვლად ოთხი წამონაზარდი ორნამენტული ხვეულის ფორმას ქმნიან. აქაც, მსგავსად სასანურ ჭურჭელზე მოცემული გამოსახულებისა, გამოვლინი-

ლია პოლიმორფული არსების კავშირი სამ სკნელთან. როგორც უკვე შევნიშნეთ, ორივე დასახელებული ნივთი მონაკლისის სახით გვხვდება, ზოლო დღეისთვის რეალურად არსებულ მასალაში შერწყმულია ორი სკნელის გამოხატველი ელემენტები. ირანულ სამყაროში ეს არის სენმურვი, რომელშიც შეერთებულია ძაღლის და ფრინველის ატრიბუტები (შუასკნელი და ზესკნელი). ზოლო ამიერკავკასიაში ფასკუნჯი, რომლის წინასახელს წარმოადგენს ბრინჯაოს კულტურის ძეგლებზე მოცემული ფანტასტიკური არსება (ძაღლი, თევზი — შუასკნელი, ქვესკნელი), ადრეანტიკურ ხანაში იცვლება განსხვავებული სახით, რომელშიც გაერთიანებულია ვერტიკალური ღერძის პოლარული ნაწილები (ფრინველი — გველი, თევზი).

ფასკუნჯის მხატვრული სახის და სამყაროს ვერტიკალური ღერძის ერთობლიობაში გააზრების თვალსაზრისით საინტერესოა შემდეგი მომენტი: ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში, ფასკუნჯს ხალხურ ფანტაზია ქვედა სამყაროს ბინადრად სთვლის. გმირი ფასკუნჯის შვი-

სურ. 26.







ლებს იხსნის გველეშაპისაგან. ამის სა-  
მადლობლოდ ფასკუნჯი მას ქვეყანაში  
ამოიყვანს<sup>7</sup>. ავტორი მიუთითებს, რომ  
მისი მოძრაობა ცალმხრივია. მას მხო-  
ლოდ ქვევიდან ზევით მიჰყავს გმირი,  
ან სხვა სამყაროდან აბრუნებს თავის  
ქვეყანაში. მიუხედავად იმისა, რომ ცი-  
სა და მიწის კავშირი ორმხრივია, იგი  
მუდმივ მოქმედებაშია. დურ-ან-ქის  
დაძვრის წერტილი უქვემოესი სკნელი  
იყო. მის საგნობრივ-სიმბოლურ სახე-  
ებს (ხე, მთა, ტაძარი...) ფესვი ქვესკ-  
ნელში, ან, რაც იგივეა, აბსულს ოკეანე-  
ში ედგათ და ჰელიოტროპული ძა-  
ლით მიილტვოდნენ ცაში.

საკვლევი ნიმუშების აღწერისას ჩვენ  
შევნიშნეთ, რომ თიხის და სპილენძის  
ჭურჭლის შემკულობაში გარკვეული  
ადგილი უკავიათ სამკუთხედებს. ამავე  
დროს გამოვთქვით ვარაუდი, რომ მათ  
სიმბოლური შინაარსი გააჩნიათ.

განვიხილოთ მსგავსი დეკორაციული  
მოტივის შემცველი რამდენიმე კომპო-  
ზიცია, რომლებიც მოცემულია წინა-  
მორბედი პერიოდის ნივთებზე და შე-  
ვეცადოთ გავარკვიოთ თუ რა დანიშ-  
ნულება აქვთ ყოველ კონკრეტულ შემ-  
თხვევაში.

ქედაბეკში აღმოჩენილ სარტყელზე  
გრაფირებულია ერთრიგად განლაგებუ-  
ლი ორბების მწკრივი. ეს ფიგურები  
განსხვავდებიან მხოლოდ რქების მოყ-  
ვანილობით — ერთ შემთხვევაში, გრძე-  
ლი, დატოტვილი რქები შეცვლილია  
ფუძით ერთმანეთისკენ მიმართული  
სამკუთხედების ორი რიგით. მნიშვნე-  
ლოვანია ისიც, რომ სწორედ ამ გამო-  
სახულების ზევით მოთავსებულია, წრე-  
ში ჩასმული, რვასხივიანი ვარსკვლავი.  
განხილულ კომპოზიციაში სამკუთხედ-  
ები რქებს უკავშირდება, მათ ნაწილს  
წარმოადგენს.

საზოგადოდ რქა და რქის სიმბოლი-  
კა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია  
ქართული წარმართული რელიგიის საკ-  
ვლევ მასალებს შორის, რის გამოც სა-  
მეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმუ-  
ლია განსხვავებული აზრები.

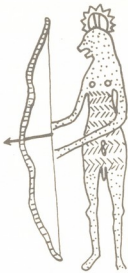
ლ. ფანცხავას და მ. ხიდაშელს კოლ-  
ხურ-ყობანური ცულების და გრაფირე-

ბული სარტყლების განხილვისას ირ-  
მის რქები სიცოცხლის ხის სიმბოლოდ  
მიაჩნიათ. ზ. კიკნაძე კი რქების სიმბო-  
ლურ არსს შემერული და სემიტური  
ენობრივი მასალებით ხსნის. ამ ენებში  
რქა და სხივი ერთმანეთის ექვივალენ-  
ტური მცნებებია.

ყოველივე ზემოთ თქმული, ჩვენი აზ-  
რით, არ შეიცავს ურთიერთგამომრიც-  
ხავ მოსაზრებებს. სავსებით რეალურია,  
რომ განსხვავებულ ეტაპზე, განსხვავე-  
ბულ კონტექსტში, წინა პლანზე გამო-  
ვიდეს რქის ესა თუ ის შინაარსი, ხო-  
ლო ცალკეულ შემთხვევაში მოცემუ-  
ლი გვექონდეს მათი ერთობლივი გამო-  
სახვის ცდა, რის რეალურ მაგალითსაც  
წარმოადგენს ქედაბეკში აღმოჩენილი  
სარტყელი. მასზე გრაფირებული ირმის  
მაღალი, დატოტვილი რქები სიცოცხ-  
ლის სიმბოლოს წარმოადგენენ. ისინი  
როგორც კოსმიური ღერძის კერძო გა-  
მოვლენა, თავდაც საკრალური არაა  
და ამიტომ ერთ-ერთ იდენტურ გამო-  
სახულებაზე მოთავსებული სამკუთხე-  
დები შეიძლება განვიხილოთ, როგორც  
რქის აღმნიშვნელი გრაფიკული ნიშანი.  
თავად რქა კი წარმოადგენს შენივთე-  
ბულ სხივს, მატერიალიზებულ ნათელს.  
(სურ. 6).

იგივე დეკორაციული მოტივი, სრუ-  
ლიაა განსხვავებულ გარემოცვაში მო-  
ცემულია ასტროლბურის სამაროვანზე  
აღმოჩენილ სარტყელზე, რომელზეც  
ასახულია ღვთაებრივი ნადირობის სცე-  
ნა. მრავალფიგურიანი კომპოზიცია და-  
ყოფილია კადრებად. თითოეული მათ-  
განი აფიქსირებს ერთი ქმედების სხვა-  
დასხვა მომენტს. აქედან გამომდინარე,  
სარტყელზე რამდენჯერმე გამეორებუ-  
ლი ითიფალური ფიგურა უნდა წარმო-  
დგენდეს ერთ-ერთ ანტროპომორფულ  
ღვთაებას. მისი ღვთაებრიობის მიმანიშ-  
ნებელია როგორც დიდი ზომა, „ისე  
რქადასხმული გვირგვინი“. მონადირის  
თავი მოცემულია პროფილში, მას გარ-  
შემოყვება სამკუთხედებით შემკული  
რგოლი. (სურ. 7).

იმ უხილავ კერას, სადაც დაუნჯებუ-  
ლია სხივური ენერჯია (მელამბი), თავისი



სურ. № 8.

გამონატულება აქვს შუამდინარულ პლასტიურ ხელოვნებაში. რაკი სიტყვიერი ტექსტების მიხედვით მელამი უპირატესად თავზე ახურავს ღვთაებას. ამიტომაც მის შესატყვისად უნდა მივიღოთ რქადასხმული ტიარა ან გვირგვინი, რომელიც ღვთიურ არსებას მოკვდავისაგან განასხვავებს<sup>8</sup>.

ასტილბურის სარტყელზე მოცემული „გვირგვინი“, ჩვენთვის ცნობილ ამ წრის ნივთებზე, თავსამკაულის ასახვის უნიკალური შემთხვევაა.

ანალოგიური ფორმისაა სამთავროს სამაროვნის № 276 სამარხში მოპოვებულ სარტყელზე გამოსახული კვერთხის თავი, რომელიც ხელში ქურუმს უჭირავს (სურ. 8).

ერთ-ერთი შუმერული ჰიმნი მოგვითხრობს:

„კვერთხი — ცის ღერძი; კვერთხი — ღერძი ციური სიხალისა, ფესვი მისი წყვილიადი, წვერო მისი ციური ტაბლა“.

ამგვარად, კვერთხი ისევე როგორც მთა, ხე, ტაძარი-ღურ-ან-ქის ექვივალენტური მცნებებია, აქედან გამომდინარე კი მელამის შემცველი საკრალური ობიექტებიცაა.

იმ ფაქტის სააღლუსტრაციოდ, რომ მსგავსი საკულტო-მითოსური წარმოდგენებით ცხოვრობდნენ საქართველოს უძველესი ცივილიზაციების მკვიდრნი.

ნ. ბერიძევილი განიხილავს აღმ. საქართველოს ბრინჯაოს ხანის გორა-სამოსახლოებს და გორა-სამარხებს.

ავტორის აზრით, აქ გამოვლენილ ბუნებრივ თუ ხელოვნურ გორებზე მდებარე არქეოლოგიური ძეგლები სწორედ სამლოცველო ცენტრები და არა სამოსახლოებია. აქედან გამომდინარე, ამ ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხთა შემეცნებაში ამ მითოსური საზრისის არსებობას უნდა ადასტურებდნენ. იგი თითქმის უნივერსალური მოვლენაა (როგორც საერთოდ ადამიანთა საზოგადოების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე მითოსური აზროვნება). ამასვე ადასტურებს ისიც, რომ საქართველო ისტორიულ-გეოგრაფიულად წინა აზია-ეგეოსური კულტურის არეალში ხვდება. სადაც ამ მითოსური საზრისის არსებობა უეჭველია. რათა ხაზი გაესვას ზევით დასახელებული ძეგლების საკულტო ხასიათს, ავტორი მათი შემადგენელი ნაწილების და იქ არსებული ნივთების სემანტიკის გარკვევით, ავლენს ზოგიერთ მითოსურ პასაჟებს, რასაც ეს უკანასკნელი ეფუძნებიან.

ჩვენთვის ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია შემდეგი:

იმ შემთხვევაში თუ მთას განვიხილავთ, როგორც მითოსური წესრიგის საყრდენს და ამავე დროს მიწის და ცის მაკაშირებელ საშუალებას, იგი ღურ-

ანკის ტოლფასია და, ამდენად, მელამას მფლობელიც უნდა იყოს.

სწორედ მელამის, საკრალური ძალის, სახვით გამოვლენად მიიჩნევენ ავტორი ყათლანისბეგში. საკურთხეველთან აღმოჩენილ მოზერის თავის თიხის მოდელებს, ცხინვალის ნაცარგორაზე, III ფენაში, საკურთხეველის კედელზე სქემატურად მიძერწილ რქამაღალის ხარის თავის გამოსახულებას.

ზევით განხილულია არქეოლოგიური ძეგლების მთელი რიგი, რომელთა დეკორაციულ შემკულობაში, ჩვენი თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სამყაროს ვერტიკალური ღერძის განსხვავებულ სახვით გამოვლენას. ზოგადად ყველა იმ რიტუალში, რომელიც დაკავშირებულია კვდომა-აღდგომის ციკლთან, კოსმიური ღერძის რაიმე ფორმით არსებობა აუცილებელია, რადგანაც ყველა ამ ციკლის რიტუალი განასახიერებს სამყაროული წესრიგის დამყარებას „მიკროსამყაროში“ და ამ წესრიგის არსებობა შეუძლებელია ცისა და მიწის დამაკავშირებელი ელემენტის გარეშე<sup>9</sup>. თუ მსგავსი მითოსური საზრისის არსებობას რეალურ ფაქტად მივიჩნევთ ბრინჯაო-ადრეკინის ხანის ძეგლებზე, საფიქრებელია მისი არსებობა ანტიურ ხანაშიც. ამ იდეის გამოვლენად მივიჩნიეთ საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი რამდენიმე ნივთის დეკორი.

იმის საილუსტრაციოდ, რომ ჩვენი ვარაუდი რეალურ საფუძველს მოკლებული არ არის, განვიხილოთ საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი მედალიონი, რომელიც ფაბულის ნაწილია (სამარხი № 10 — ძვ. წ. IV ს. პირველი ნახევარი).

მთელი გამოსახულების კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს ხარის თავი, ნამგლისებური ფორმის რქებს შორის მოთავსებული კვიციის გამოსახულებით, ორივე მხრიდან კომპოზიცია იკეტება ფრინველების წყვილი ფიგურით. (სურ. 9).

აქ მოცემული ყველა პერსონაჟი ხშირად გვხვდება თანადროულ ნივთების დეკორში. რაც შეეხება კონკრეტულ კომპოზიციაში მათ ერთად ასახვას.



სურ. № 9.

თვით ფაბულის შემკობას მსგავსი მედალიონით ძვ. წ. IV ს. კოლხურ სამკაულებში მისი ანალოგი ჩვენ არ გვევლლება. ნიშანდობლივია ისიც, რომ მსგავსი ერთობლიობა შედარებით ფართოდ თავს იჩენს მოგვიანებით, გვიანანტიკური ხანის მოვლენაში, კვირულ ბალთებზე.

მათი კვლევისას შენიშნულია შემდეგი კანონზომიერება. როცა ცენტრალური ფანტასტიური ცხოველის გამოსახულება იცვლება რეალისტურად შესრულებული ცხენით, დამატებით გამოსახულებებში აუცილებლად ჩნდება ხარის და კვიციის ფიგურები<sup>10</sup>.

ცენტრალური ცხოველის რაობაზე ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი, სადაც შევნიშნეთ, რომ რქები, ხშირ შემთხვევაში, გააზრებულია, როგორც სიცოცხლის ხე. მისი რეალისტურად შესრულებული ცხენის გამოსახულებით შეცვლისას დამატებითი ელემენტების გაჩენა (ხარი, კვიცი) შესაძლებელს ხდის ორივე მოცემულ გამოსახულებაში ერთი შინაარსი ვიგულისხმობთ. რადგან მოცემული ფიგურების ფანტასტიურობის გამომხატველი ძირითადი დეტალი სწორედ სტილიზებული რქებია. ზემოთ გამოთქმული აზრი შემდგენიარად უნდა ჩამოვაყალიბოთ: ბრინჯაოს ბალთებზე, ცალკეულ შემთხვევაში, ცენტრალური ცხოველის სტილიზებული რქები (სი-



ცოცხლის ხე) იცვლება კვიცის და ხარის გამოსახულებით, სადაც წამყვანი კვიცის გამოსახულებაა. ხოლო ხარი, უფრო კონკრეტულად კი რქები, მისი საკრალური ძალის მაჩვენებელია.

კვიცის გამოსახულება ანტიკურ ხანაში ძალზე პოპულარულია. სამეცნიერო ლიტერატურაში იგი უპირატესად მიჩნეულია კვირიად, ქართული წარმართული პანთეონის უმაღლესი ღვთაებათა სამეფოს ერთ-ერთ წევრად. მისი გამოსახულებები გვხვდება ლითონის ბეჭდებსა და მინის აოქსნაგა საბეჭდო-ვებზე. ახალგორის და ყანჩაეთის შტანდარტებზე. გვიანანტიკური ხანის ბალთაზე.

მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია სრულად მოციფვანოთ ახალგორის განძის შტანდარტის სმირნოვისეული აღწერის ერთი ფრაგმენტი:

მხედრის განსაკუთრებით საინტერესო გამოსახულებები მოცემულია ჩიხვის თავებზე... ცხენის გავაზე დგას რაღაც ცხოველი ან ფრინველი: პირველ შემთხვევაში ეს იქნება შვლის ნუჯრი, რომელიც რქებით ებჯინება მხედრის მხარს და აქვს გაურკვეველი ფორმის კუდი, მეორე უფრო დასაშვები ვარაუდის, ეს არის მამალი ან ფრინველი (მაგ. ოფოფი) შებრუნებული თავით, კუდით კი ეხება მხედარს.

მხედრის უკან ცხენის გავაზე გამოსახულ ფრინველს აგრეთვე ვაშლად განსაზღვრავს ი. გაგოშიძე ურა-ძუაში აღმოჩენილ ბრინჯაოს ბალთაზე.

ციტირებულ ტექსტებში გამოთქმული ვარაუდი გამოსახულების რაობაზე მნიშვნელოვნად ესადაგება საირხის და ვანის ჭურჭელზე მოცემული გამოსახულების აღწერას. ყველა დასახელებულ შემთხვევაში ფიგურის განხილვისას ჩნდება ასოციაცია მამალთან, რაც განპირობებული უნდა იყოს ბიბლიოს მსგავსი დაკბილული დანამატის არსებობით და რომელიც, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ფიგურის საკრალური შინაარსის მიმანიშნებელ დეტალს. საირხესა და ვანის ამომოჩენილ ჭურჭლებზე მოცემული პოლიმორფული არსება ჩვენ მივიჩნევთ სამყაროს ვერტიკალუ-

რი ღერძის ზომორფულ გამოვლენად, იგივე შინაარსი დაინახეთ იხტანა და არწივის გამოსახულებების დაპირისპირებაში, ყველა ჩამოთვლილ შემთხვევაში ეს მხატვრული სახე, რომელიც გამოხატავს გარკვეულ მითოსურ საზღვრის, დამოუკიდებელია. ამავე დროს, ცნობილია მთელი რიგი მავალითები ძეგლებისა, სადაც იგივე გამოსახულება გვხვდება მხედართან ერთად, მებრძოლი მხედარი ანტიკური ხანის ქართული მცირე ხელოვნების ძეგლების პოპულარულ სახეს წარმოადგენს. ი. გაგოშიძე მას წარმართული პანთეონის უმაღლესი ღვთაების—მთვარის ღვთაების გამოსახულებად მიიჩნევს და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ უკვე ადრეანტიკური ხანის საქართველოში უნდა ჩამოყალიბებულიყო მთვარის ღვთაების გარკვეული იკონოგრაფია, რომლის გამოსახულება არ სცალდებოდა ქართულ მცირე ხელოვნების ძეგლებს მთელი ანტიკური ხანის მანძილზე, ცალკეულ შემთხვევებში, როგორც უკვე შევნიშნეთ, მხედართან ერთად მოცემულია დამატებითი ფიგურები. იმ შემთხვევაში თუ საქმე გვაქვს ერთ ღვთაებასთან, ბუნებრივი იქნება ვიფიქროთ, რომ განსხვავებული დამატებითი ელემენტები მსგავსი შინაარსისაა, განმარტავენ ან აზუსტებენ ძირითადი ფიგურის შინაარსს.

მხედარი ღვთაება ანტიკური ხანის ქართულ ძეგლებზე შემდეგი ატრიბუტების თანხლებით გვხვდება:

1. შუბოსანი მხედარი ფანტასტიკურ რქიან ცხენზე, მის ზურგს უკან რვახნივიანი ვარსკვლავია. (ყანჩაეთის საბეჭდო ბეჭედი).
2. ყანჩაეთის შტანდარტზე მოცემული მხედარი, რომლის ზურგს უკან, ცხენის გავაზე კვიცია.
3. ახალგორის შტანდარტის გამოსახულება, სადაც ცხენის გავაზე გამოსახულია კვიცი ან ფანტასტიკური ფრინველი.
4. კვირული ბალთა მხედრის გამოსახულებით, ცხენის წინასტრალური ნიშანია, ხოლო ზურგს უკან ფრინველი.
5. იგივე ღვთაების გამოსახულება

მიიჩნევს ი. გაგოშიძე გვიანანტიკური ხანის ოთხ გემას. აქ გამოსახულია მხედარი სხივისან გვირგვინში, ფეხაწეულ ცხენზე ბომონის წინაშე. მხედრის უკან სიცოცხლის ხეა, რომლის ძირს გველი ეხვევა, ზოლო ზევით კი ასტრალური ნიშნებია მოცემული.

6. თავსამკაულის შემადგენელი ოქროს საკიდები ვანის № 9 სამარხიდან. საკიდი წარმოადგენს ცხენოსნისა და ცხენის უკანა ნაწილთან თანმიმდევრულად მიჩრილულ ორ სხვადასხვა ზომის ფრინველის გამოსახულებას.

ჩამოთვლილი კომპოზიციების შედარების შედეგად უფრო დამაჯერებელი ზდება ბრინჯაოს აქურულ ბალთებთან მიმართებაში გამოთქმული ვარაუდი: ცალკეულ შემთხვევებში ცენტრალური ფიგურის სტილიზებული რქები (სიცოცხლის ხე) იცვლება კვიციის გამოსახულებით. იგივე მოვლენასთან გვაქვს საქმე ამ შემთხვევაშიც, როდენაც შტანდარტზე გამოსახული კვიცა გვიანანტიკური ხანის გემებზე შეცვლილია სიცოცხლის ხის გამოსახულებით. ამ თვალსაზრისის გათვალისწინებით, საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილ ოქროს მედალიონზე მოცემული კომპოზიცია სრულიად იდენტურია ვანის, ბრინჯაოს საბეჭდავ ბეჭედზე მოცემული გამოსახულებისა (ძვ.წ. IV ს.). ფარაკზე ცენტრში გამოხატულია ხე, რომელსაც აქეთიკით, არწივები უღვას. ამავე დროს, იგივე სქემა, კონკრეტულად კი მისი სხვადასხვა ვარიანტები, გამოვარებულია გვიანანტიკური ხანის ოქროს ბალთების კომპოზიციური გადაწყვეტისას.

საირხეში აღმოჩენილი ოქროს საკერებლების, სპილენძის და თიხის ჭურჭლების დეკორაციული შემკულობის განხილვის შედეგად შევეცადეთ დავესაბუთებინა, რომ სრულიად განსხვავებული ხერხებით მოცემულია ერთი სემანტიკური შინაარსის შემცველი გამოსახულებები, კერძოდ კი საქმე გვაქვს სამყაროს ვერტიკალური დაყოფის ზომორთულ გამოვლენასთან; ამავე კროს ხაზს გავეუსვით, რომ სპილენძისა და ჭურჭლის დეკორი თვალსაჩინოდ ავლენს კავშირს წინამორბედი პერიოდის ბრინ-

ჯაოს კულტურასთან და მისი ტრადიციების უშუალო განვითარების შედეგს წარმოადგენს. იგივე იდეას ოქროსგან დამზადებული საკერებლები სრულიად განსხვავებული სტილისტური ხერხებით ვადმოსცემენ.

ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე ზემოთ ჩამოთვლილ ნივთებზეც. აქაც იგივე სიმბოლოების რიგია, რაც გვექონდა განხილულ საირხულ ნივთებზე, მაგრამ მათთან განსხვავებით მოცემული არიან არა დამოუკიდებლად, არამედ ქართული წარმართული პანთეონის უმაღლეს ღვთაება მხედართან ერთად. ნიშანდობლივია ისიც, რომ აქაც სწორედ ოქროს სამკაულის მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტის მანერა მკვეთრად გამოირჩევა. ამავე დროს, ორივე განხილული ჯგუფის შემადგენელი ოქროსგან დამზადებული ნივთები მსგავსია როგორც სტილით, ასევე შემადგენლობით. ერთ შემთხვევაში ეს არის არწივი და იხვი (ძვ.წ. V ს.), ხოლო თავსამკაულის შემადგენელ საკიდზე წარმოდგენილია წყვილი განსხვავებული ზომის ფრინველი (ძვ.წ. IV ს.).

ამგვარად, ჩვენ მიერ განხილულია საირხის სამაროვანზე აღმოჩენილი საკერებლების ერთი ჯგუფი, რომლებიც ცხენის მოსართავის ნაწილს წარმოადგენენ. თავის სიმბოლიკით მჭიდროდ უკავშირდებიან განსხვავებულ მასალაში შესრულებულ ადგილობრივ ნაწარმს. აქ მოცემული მხატვრული სახეები, მიუხედავად ცალკეული ეტაპის შესაბამისი სტილისტური ცვლილებებისა შენარჩუნებულია მთელი ანტიკური ხანის მანძილზე.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ბრინჯაოს ნივთების ანალიზის საფუძველზე გამოთქმულია მოსაზრება, რომ საქართველოში ანტიკურ ხანაში არსებობდა ძეგლების გარკვეული ჯგუფი, რომლებსაც არც სტილისტურად, არც თემატურად არ განუცდიდათ ელინური წარმოშობის ზელოვნების გავლენა, რომლებიც აღმოცენდნენ ადგილობრივ ნიადაგზე და უკავშირდებოდნენ ქართულ ხალხურ იდეოლოგიურ წარმოდგენებს. პარალელურად აღმავლობას ვახიციდის

ქართული ოქრომკვდლობა, რომლის თავისთავადი ხასიათი მნიშვნელოვნად განპირობებულია სწორედ ბრინჯაოს კულტურის მძლავრი აყვავებით წინამორბედი ეტაპზე. ამ კავშირების კონკრეტული გამოვლენა შეიძლება დაფიქსირდეს სწორედ ოქრომკვდლობის თანადროული ბრინჯაოს მასალის კვლევის საფუძველზე.

ეს ძეგლები წარმოადგენენ მხატვრული სახეებით ასახულ წინამორბედი ხანის რელიგიური რწმენა-წარმოდგენების ბუნებრივი განვითარების შედეგს. საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული მრავალრიცხოვანი არქეოლოგიური მასალა საშუალებას იძლევა თვალს გაავადვინოთ ბრინჯაოს პლასტიკის განვითარების უწყვეტ სურათს დროის მნიშვნელოვან მონაკვეთზე, დაწყებული ძვ. წ. პირველ ათასწლეულიდან ახ. წ. 3-4 საუკუნემდე. ამ წრის ნივთების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშანს იწარმოადგენს, რომ დროის დიდი მონაკვეთით ერთმანეთისგან დაცილებულ ძეგლებზე, ჩვენ ხშირად ერთი და იგივე სახეებს ვხვდებით. მათზე ასახული შეხედულებები წარმოდგენილია არამარტო არქეოლოგიურ ძეგლებზე, არამედ დატულია ოცხალ ყოფაში, ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მონაცემების კომპლექსებში.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ სწორედ ამ ძეგლებისათვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნები მტკიცედ დამკვიდრდა შუასაუკუნეებშიც და მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ამ პერიოდის ქართული ხელოვნების განვითარებაში.

ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში, ერთად დამოწმებული ფიგურულ გამოსახულებიანი ფირფიტების შინაარსის გარკვევისას, ამოსავალი წერტილი გახდა მათი თანადროული, გრავირებული ნახატი შემკული, სპილენძის ჭურჭელზე მოცემული პოლიმორფული არსებების გამოსახულება სწორედ იგი წარმოადგენს წინამორბედ ხანაში არსებული, როგორც რელიგიური წარმოდგენების, ისე მათი მხატვრული შესრულების მანერის განვითარების შემდგომ ქრონოლოგიურ ეტაპს.

ამავე დროს, იგივე იდეა აისახება სხვადასხვა იველირო ნაწარმში, მაგრამ სრულიად განსხვავებული, როგორც სტილისტური ნიშნებით, ისე (რაც უფრო მნიშვნელოვანია) მხატვრული სახეების განსხვავებული სისტემით. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია სამკაულების სწორედ ის გვუფები, რომელთა გავრცელება ისაზღვრება საქართველოს ტერიტორიით, სწორედ ამ ერთობლიობის შიგნით ჩამოყალიბებული უნდა იყოს სიმბოლო-ნიშნების მთელი სისტემა, რომელიც თავისი შინაარსობრივ სემანტიკური დატვირთვით მკიდროდ უკავშირდება ადგილობრივ იდეოლოგიურ წარმოდგენებს. იმ მითო-რელიგიური სახეების კომპლექსებს, რომლებიც ძვ.წ. პირველ ათასწლეულის პირველ ნახევარში მაქსიმალურად ვლინდებიან ბრინჯაოს ნივთების დეკორატიულ შემკულობაში.

#### შანიშნებანი:

1. ჯურბა ნადირაძე, შხით განთავებული ათასწლეულები, თბ., 1989 წ. გვ. 217.
2. ჯურბა ნადირაძე, საირბე საქართველოს უძველეს-კლავი, წიგნი I, თბ., 1990 წ.
3. კუონია, ოქროს სამკაულები ვანის ნაქალაქიდან, ვანი VI, თბ., 1981 წ.
4. ჯურბა ნადირაძე, ევირილის ხეობის არქეოლოგიური ექსპედიციის, 1988 წელს ჩატარებული მუშაობის ანგარიში, სსსრ ხელოვნების საბ. მუზეუმის საექ. სესია, თბილისი, გვ. 23.
5. ზ. კინაძე, არწივი და სამი სქნელი, მაცნე 4-1973, ვენისა და ლიტერატურის სერია, გვ. 85.
6. О. Лордкипанидзе, Очерки истории Грузии, 1989, стр. 455.
7. მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1972 წ. მ. ხიდაშელი, ცენტრალური ამიერკავკასიის ხელოვნება ადრეულ რეინის ხანაში, თბ., 1982 წ. ლ. ფანცხავა, კლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლები, თბ., 1988 წ.
8. მ. ჩაჩავა, ფასკუნჯი ქართულ ზღაპრულ ეპოსში, კრ. ქართული ფოლკლორი, III, 1969 წ.
9. ზ. კინაძე, შეამდინარული მითოლოგია, თბ., 1976 წ.
10. Берпашвили М. Т. Древо жизни. I симпозиума — «Кавказ и Юговосточная Европа в эпоху раннего металла», Телавი—Сигнахи, 1893, Тб., 1987, стр. 256.
11. მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 55.

# „მე საქართველოს ვჭირდები“

რუსუდან ლაშვი

ლენინგრადი. 1926 წელი.

ქართველი მოქანდაკე ნიკოლოზ კანდელაკი ბრწყინვალედ ამთავრებს სამხატვრო აკადემიას. როგორც წარჩინებულს, სთავაზობენ სამუშაოდ აქვე დარჩეს, ხოლო შემდეგ საფრანგეთში გააგრძელოს სწავლა. მაგრამ ყველასგან მოულოდნელად, ნიკოლოზ კანდელაკი უარს ამბობს მომხიბლავ პერსპექტივაზე. მიზეზი დასაბუთებულია: „მე თბილისის აკადემიაში მულოდებიან, მე საქართველოს ვჭირდები!“ — აცხადებს იგი.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის რექტორი გიორგი ჩუბინაშვილი, აკადემიკოსი ევგენი ლანსერე, პროფესორი იოსებ შარლემანი და, განსაკუთრებით, იაკობ ნიკოლაძე თვლიან, რომ ნიკოლოზ კანდელაკის მოწვევა აკადემიაში აუცილებელია. თავად ახალგაზრდა მოქანდაკეც ამას დიდ პატივად მიიჩნევს და იმავე წელს საქართველოში ბრუნდება.

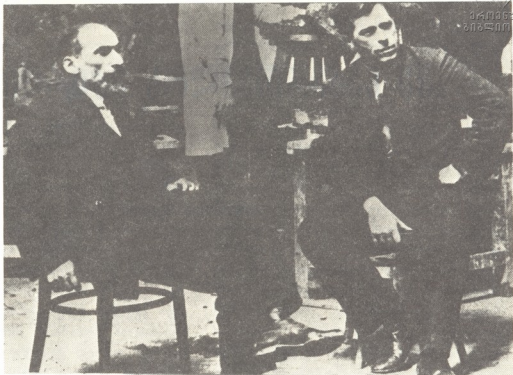
თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ქანდაკების კლასს იაკობ ნიკოლაძე ხელმძღვანელობს. მსცოვანი მოქანდაკე უყოყმანოდ სთავაზობს სახელოსნოს უკვე საკმაოდ ჩამოყალიბებულ, საფუძვლიანად განსწავლულ მოქანდა-

კეს, რომელსაც ლენინგრადში მატვეევის სერიოზული სკოლა აქვს გავლილი. დასაწყისისათვის ნიკოლოზ კანდელაკი ასისტენტად მუშაობას არჩევს, ერთდროულად ქანდაკებისა და კერამიკის ფაკულტეტებზე.

იწყება ნიკოლოზ კანდელაკის — დიდი ხელოვანისა და პედაგოგის ბობოქარი შემოქმედებითი მოღვაწეობის გზა.

მოგვიანებით, როცა ქანდაკების საკუთარ კლასს აყალიბებს, ნიკოლოზ კანდელაკს სრულიად სხვა, იაკობ ნიკოლაძისაგან განსხვავებული გზით მიუყავს იგი. ხელოვნებათმცოდნე ლელა შანიძის მონოგრაფიაში ვკითხულობთ:

„ი. ნიკოლაძე ცხოველხატული ძერწვის პრინციპებს ემყარებოდა, კანდელაკს კი სულ სხვა მხატვრული კრედო ჰქონდა. იგი მატერიალური, შეხებადი ქანდაკების, საკუთრივ პლასტიკის დამცველი იყო“. თუმცა ორივე ამ მოქანდაკის შემოქმედებას საერთო ეროვნული ძირები ასაზრდოებდა, იაკობ ნიკოლაძისა და ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედებითი პაექრობა, უეჭველია. მათ ურთიერთობაზეც აირეკლებოდა, რომელიც არასოდეს გასცდენია რაინდული თავშეკავებისა და პიროვნული



იაკობ ნიკოლაძე და ნიკოლოზ კანდელაკი

ღირსების ხელშეუხებლობის საზღვრებს.

მართალი, პირდაპირი, უკომპრომისო, ტალანტების კომაგი, გაკირვებული სტუდენტების თანამდგომი... მის მოწაფეებს დღემდე არ განელებიათ სიყვარული და მოწიწება თავიანთი პედაგოგისა და აღმზრდელისადმი.

ომისა და მის შემდგომ მძიმე წლებში ნიკოლოზ კანდელაკი ყველაზე ადრე მიდიოდა აკადემიაში. ზრუნავდა, რათა საკლასო ოთახი თბილი დახვედროდათ სტუდენტებს, მეერ კი სტუდენტებთან ერთად მუშაობდა მთელი დღის განმავლობაში, მათ თვალწინ აქანდაკებდა მოდელს. ნატურიდან მუშაობის შეუწელებელი სურვილი, ალბათ, იმიტომ იყო გაპირობებული, რომ მან გვიან, 32 წლისამ ძეპბედა პირველად პლასტიკის საიდუმლოებათა წვდომას.

მშობლების რჩევით, ნიკოლოზ კანდელაკმა ჯერ კიდევ ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლის დროს გადაწყვიტა პეტერბურგის ფსიქონევროლოგიურ ინსტიტუტში შესვლა. ქუთაისიდან მას სა-

რეკომენდაციო წერილი გაატანეს სახელმწიფო სათათბიროს წევრთან, დეპუტატ კარლო ჩხეიძესთან. წერილის ავტორნი სათათბიროს დეპუტატს სთხოვდნენ, დახმარება აღმოეჩინა ახალგაზრდა კაცისათვის.

ფსიქონევროლოგიურ ინსტიტუტში სწავლის პარალელურად (1910—1914), იმ პერიოდში აქ მოსწავლე დავით კაკაბაძის დახმარებით, კანდელაკი მეცადინეობას იწყებს ფერწერასა და ხატვაში, დმიტრიევ-კავკაზსკის სახელოსნოში. ქანდაკებაში პროფესიულ წვრთნაზე კი იგი ჯერ არც კი ფიქრობს.

სტუდენტურ მღელვარებებში მონაწილეობისათვის (1912) ნიკოლოზ კანდელაკს აპატიმრებენ. და, აი, ამ მოულოდნელ, ტრაგიკულ ვითარებაში გაიხსნა ახალი გზა ხელოვნებაში, გაიხსნა შემოქმედებითი მოწოდება: საპატიმროში ნიკოლოზ კანდელაკმა სანთლისაგან (მასალისგან, რომელიც ხელთ ჰქონდა) გამოძერწა ერთ-ერთი პატიმრის სახე. მიუხედავად იმისა, რომ ძერწვის არავითარი გამოცდილება არ ჰქონდა, პორტრეტი იმდენად მეტყველი გამოვიდა, რომ ავტორის ციხიდან



გამოსვლის შემდეგ, აღფრთოვანებულ-მა მეგობრებმა ნაძერწი აკადემიის პროფესორ-მასწავლებლებს უჩვენეს. ნამუშევარმა დიდი პოწონება დაიმსახურა. მოგვიანებით პორტრეტმა თბილისშიც მიიქცია ყურადღება. ი. შარლემანის, ე. ლანსერეს და სხვათა რეკომენდაციით 1921 წელს გადაწყდა ნიკოლოზ კანდელაკის როგორც სტიპენდიანტის გაგზავნა ლენინგრადის სამხატვრო აკადემიაში ქანდაკების ფაკულტეტზე სასწავლებლად.

ეს მინიატურული პორტრეტი ამჟამად მოქანდაკის ოჯახში ინახება თაბაშირში ჩამოსხმული და ტონირებული. მკაფიო ნახატი, ზუსტი პროპორციები, სახის რბილი მოდელირება პლასტიკურობის შეგრძნების იშვიათ ნიჭზე მეტყველებს. ეს არის ცოცხალი, შინაგანი დრამატიზმით აღსავსე სახე. ნამუშევარში სრულიად მკაფიოდ გამოჩნდა ნ. კანდელაკის მთელი შემდგომი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები — ღრმა ფსიქოლოგიზმი, პლასტიკური ფორმების, მოცულობის ღრმა შეგრძნება, კომპოზიციური სისადავე. ეს პირველი თემა, მიძღვნილი ადამიანისადმი, ნ. კანდელაკის შემოქმედებით პათოსად იქცა და მისი მხატვრული ინტერესების ცენტრში მოექცა. მაგრამ ხელოვანს აინტერესებს ადამიანის არა მხოლოდ ზოგადი, კრებიითი სახე, არამედ კონკრეტულად ინდივიდუალური, სხვათაგან გამოჩეულ პიროვნება. ამის დასტურია მოქანდაკის მთელი შემდგომი შემოქმედებითი ცხოვრება, რომელიც მან ქართული სულის ქვაში ამეტყველებას მიუძღვნა. შექმნა ქართველ მსახიობთა, მწერალთა, საზოგადო მოღვაწეთა, მეცნიერთა და სხვათა პორტრეტული სახეების დიდებული გალერეა.

ლენინგრადის აკადემიაში ნიკოლოზ კანდელაკმა გაიარა მატვევის — თავის დროზე ბურდელისა და დესპიოს მოწაფის — ღრმად რეალისტური სკოლა. მასთან მუშაობამ შესაძლებლობა მისცა გაეღრმავებინა და დაეხვეწა ოსტატობა. სრულყოფილი საკუთარი ხერხე-

ბი. გამოიმუშავა პედაგოგისაგან გასსხვავებული, ფორმის მოდელირების საკუთარი მანერა. პრაქტიკულ ცოდნას იგი იღრმავებდა ანტიკურ ქანდაკებათა ასლების გადღებით. ამდენად, მისი შემოქმედების ფესვებს ანტიკურობაც ჰკვებავდა. ნიკოლოზ კანდელაკისათვის უცხო და მიუღებელი იყო ზერულე ფორმისეული გატაცებანი. ფერწერაშიც, ადრეულ ეტაპზე, მოდერნით დაინტერესებამ მალე „გაუარა“, რითაც რეალისტური მსოფლალქმის ერთგულება გამოავლინა, თუმცა ნ. კანდელაკის ტალანტი სრულყოფილად პორტრეტულ სკულპტურაში გამოჩნდა, იგი ფიგურის აგების დიდოსტატადაც ითვლება. გავიხსენოთ მისი პორტრეტული შედეგები: ა. ხორავას (1948. ბრინჯაო), ა. შანიძის (1952. თაბაშირი), ნ. ვაჩნაძის (1952. თაბაშირი), ნ. მუსხელიშვილის (1954. ბრინჯაო), შ. დადიანის (1941. თაბაშირი), ა. კვანტალიანის (1955. ბრინჯაო), გალაკტიონ ტაბიძის, კ. გამსახურდიას (ეტიუდური სახით შესრულებული) და მრავალ სხვათა პორტრეტები; ფიგურებს შორის გამორჩეულია „ნინო ღუმბაძე“.

მოქანდაკის თითქმის ყველა პორტრეტი-ბიუსტი ჩამოსხმულია ბრინჯაოში, რომელიც განსაკუთრებით მოერგო ოსტატის ძერწვის მანერას და კიდევ უფრო დასრულებულს ხდის მის ქანდაკებებს.

კანდელაკის რიგ ნაწარმოებთა (თიხისა და თაბაშირის ვარიანტების) ხილვა შესაძლებელია მოქანდაკის სახელონოში, მცხეთის ქუჩაზე, სახლში, რომელსაც მემორიალური დაფა ამკობს. ეს სახლი თავად ააშენა მოქანდაკემ ქალაქის, მაშინ განაპირა, მყუდრო უბანში.

მოქანდაკის სიცოცხლეში ამ სახლის კარები თითქმის მუდამ ღია იყო სტუმართათვის, რომელსაც ხალისით ხვდებოდა მოქანდაკის სამი მშვენიერი ქალიშვილი და მეუღლე, უგანათლებულესი. ევროპული ენების მცოდნე და ლიტერატურის, ხელოვნების დიდი მოყვარული ქალბატონი ევგენია მხატვ-

რის ქალიშვილთაგან ორი მამის გზას აგრძელებს ხელოვნებაში — ქ-ნი ნელი ფერმწერია, ქ-ნი ია კო მოქანდაკე.

ხელოვანის დაბადების 100 წლის- თავზე შევადოთ მისი სახელოსნოს კარი, მდაბლად თავი დავეყრათ ნიკოლოზ კანდელაკის ბუმბერაზ აჩრდილს, ქართული ქანდაკების ამ ბერძენსას, როგორც უწოდებდა მას მთელი საქართველო და მცირე ხნით შევახოთ ჩვენი სული მის მღელვარე სულს... გადავხედოთ სახეთა გალერეას, რომელიც დასტურია ქართული სულის მრავალფეროვანი ბუნებისა. შემოქმედებითი აღმფრენისა, უზარმაზარ, თაღვან ატელოეში მცირე ხნით შეჩერდეთ აკაკი ხორავას, ნატო ვაჩნაძის, ვალაკტიონ ტაბიძის, კონსტანტინე გამსახურდიანს სახეებთან. შევჩერდეთ... სტალინის, ორჯონიკიძის სახეებთანაც და ვეცადოთ მათ გამოსახულებებში წავიკითხოთ ის, თუ რისი თქმა სურდა მოქანდაკეს, უფრო სწორად, თავად მათ რა ათქმევინეს...

ჩვენი მეგზური, ქალბატონი ია მოგვითხრობს: „მე ვცხოვრობდი ზღაპარში, რომლის განცდა დღემდე ცოცხლად გამომყვია, ჩვენს ოჯახში იკრიბებოდნენ საქართველოსა და რუსეთის ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები. მამას პიროვნებას ანდამატური ძალა ჰქონდა, იგი დიდ ადამიანურ სიტბოს ასხივებდა. ვალაკტიონ ტაბიძე, მახსოვს, დილით მოდიოდა ხოლმე სეანსებზე სახელოსნოში, მიუხედავად იმისა, რომ იცოდა — მამა აკადემიიდან შუადღისას დაბრუნდებოდა. იგი თითქოს იმუხტებოდა იმ შემოქმედებითი ატმოსფეროთი, რომელიც აქ სუფევდა. შემდეგ კი, სეანსებზე, მამას ვატყებოთ ებაასებოდა ხელოვნებასა და პოეზიაზე. მამა ჩემი კერპი იყო, ამიტომაც სამხატვრო აკადემიის მესამე კურსიდან კანდელაკის კლასი ავირჩიე, მისი სალექციო საუბრები ხელოვნებაზე დიდი სკოლა იყო ახალგაზრდებისათვის. ხელოვნების ნაწარმოების მისეული შეფასება გაგაოცებდათ სიღრმით, ანალიზის სიახლი-

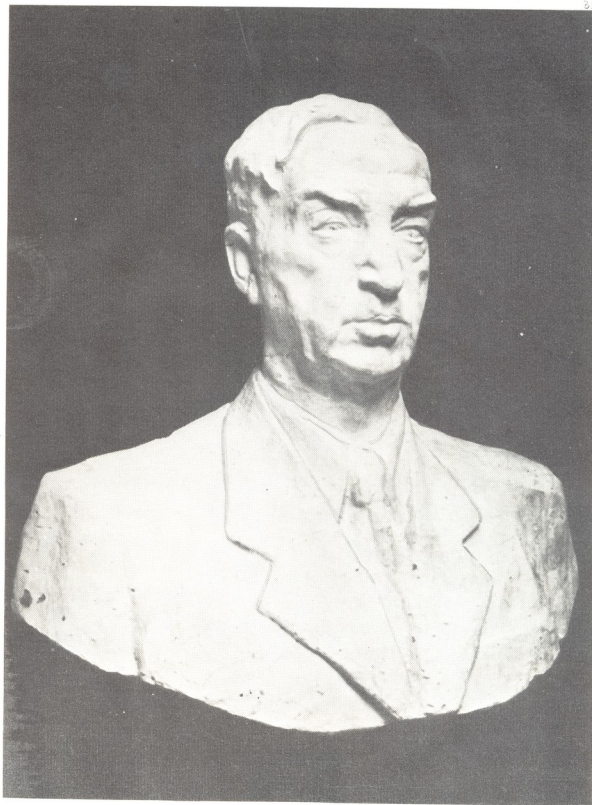
თა და სითამამით. ამიტომაც, ეს განსჯა არასოდეს იყო დაღდასმული სიმელოლითა და სქემატურობით. საუბრისას ღრმად შეჰყავდით შემოქმედის სამყაროში. იგი სთვლიდა, რომ ხელოვნებაში დაუშვებელია სიყალბე. უკომპრომისო იყო, მუდამ ცდილობდა სიმართლის მიკვლევას, რადგან მიაჩნდა, რომ ტყუილს ხელოვნებაში იგივე შედეგი მოსდევს, როგორც მედიცინაში, როცა შეიძლება ადამიანის სიცოცხლე შეიწირო. „ხელოვნებაში ტყუილი ადამიანის სულს აკნინებს და ჰკლავს“ — ამბობდა ის“.

სახელოსნოს კედლებზე ჰკიდია სხვადასხვა პერიოდის ფოტოები. ზოგი მათგანიდან გვიმზერენ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ქართველი შემოქმედნი — ლადო გუდიაშვილი, ელენე ახვლედიანი, დავით კაკაბაძე, თამარ აბაკელია, კარლო კალაძე, კირილე ზდანევიჩი... აქვეა ნიკოლოზ კანდელაკის სტუდენტურ პერიოდში ლენინგრადის აკადემიის პედაგოგებთან ერთად გადაღებული ფოტო. გვერდით — ახალგაზრდა ნიკოლოზ კანდელაკი და მხცოვანი იაკობ ნიკოლაძე სამხატვრო აკადემიის სახელოსნოში. ერთ-ერთი ფოტო მოქანდაკის სიცოცხლის ბოლო პერიოდშია გადაღებული გამოსაშვები კლასის სტუდენტებთან ერთად...

ია კანდელაკი იხსენებს: „აკაკი ხორავა სეანსებზე აკადემიაში ძალიან დიდხანს დადიოდა. მამა ხანგრძლივად უღრმავდებოდა თითოეულ მოდელს, რადგან თვლიდა, რომ პიროვნების ღრმად გაცნობის გარეშე მისი დამაჯერებელი ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნა შეუძლებელია. ხორავას პორტრეტი ეს კონკრეტული პიროვნების სახეა, მაგრამ, ამვე დროს, საოცრად ტყვადი და განზოგადებული“.

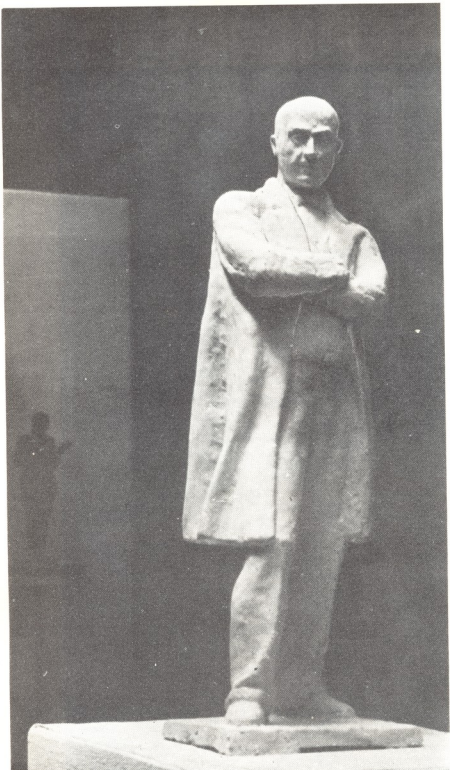
ქეშმარიტად, საერთო აღიარებით, ეს არის მონუმენტური, დიდი შინაგანი ძალის მქონე ქანდაკება.

ნატო ვაჩნაძის პორტრეტის დასრულებას სულ რამდენიმე სეანსი ჰქონდა, როცა მსახიობმა მოქანდაკეს მცირე პაუზა სთხოვა მოსკოვში გასაფ-



ნიკოლოზ მუსხელიშვილის პორტრეტი

ნიკოლოზ კანდელაკი



ნიკოლოზ კანდელაკი და ჰუგო ჰუბერტი  
ჰუბერტის კანდაკებასთან



დოდო ქვიციანიძის პორტრეტი



აკაკი ზორაფას პორტრეტი (ვარიანტი).



ქართული  
ენციკლოპედია

ალექსანდრა თოდის პორტრეტი



ნესტან ლეონიძის პორტრეტი



მხატვართა ჯგუფი. 1930-ანი წლები.

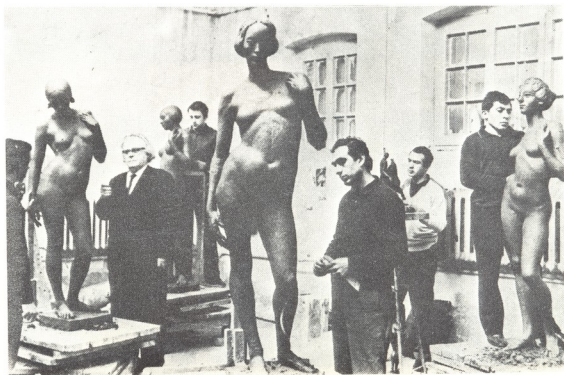
აკაკი კვანტალიანის პორტრეტი



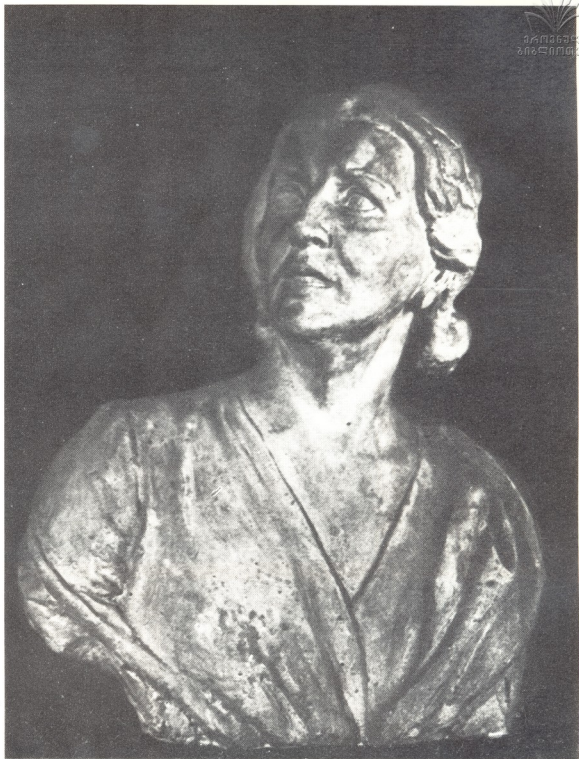


დავით კაკაბაძე, ნიკოლოზ კანდელაკი, კარლო კალაძე, ლადო გუდიაშვილი,  
კირილე ზდანევიჩი, თამარ აბაკელია.

ნიკოლოზ კანდელაკი სახელოსნოში

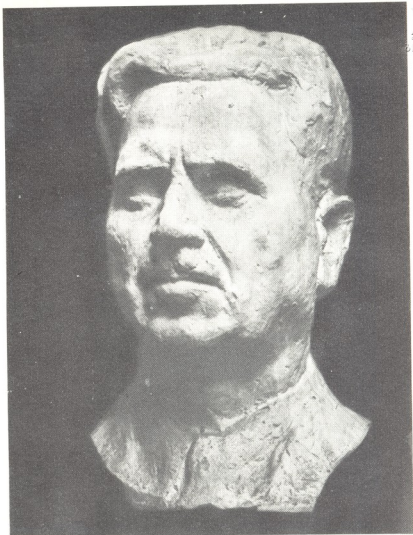






მეულის პორტრეტი

აკაკი შანის პორტრეტი



კარლო კლადის პორტრეტი



რენად. ვეღარ დაბრუნდა... მისი განუმეორებელი სილამაზე, სათნოება და კეთილშობილური უბრალოება კი თიხაში დარჩა სამუდამოდ ამეტყველებული...

კანდელაკის სახელოსნოს „ისტორიის კუთვნილებად“ შემორჩა ორიოდ, სხვა რანგის, პორტრეტი. ქალბატონი ია განმარტავს: „მამა არასოდეს ყოფილა ბელადების სკულპტურების შექმნით გატაცებული. არასოდეს შესრულებია შეკვეთა ლენინის გამოსახულებით. მხოლოდ ერთხელ მოჰკიდა ხელი ორჯონიკიძის ქანდაკების გამოკვეთას, ძალზე გაუჭირდა იძულებითი სამუშაოს შესრულება და შედეგით უკმაყოფილო იყო, თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ სხვა შემთხვევაში შემოქმედებითი კრიზისი თითქმის არ ჰქონინა.

სტალინის ბიუსტი კი საკუთარი სურვილით შექმნა. შეუძლებელი იყო არ დაინტერესებულიყო ამ პიროვნებით, მაგრამ ისიც უნდა აღვნიშნო, ინტერესი კრიტიკული ხასიათისა იყო“.

ეს სკულპტურული პორტრეტი, ალბათ, ერთ-ერთი იმ ნამუშევართაგანია, რომელიც უტყუარად გადმოგვცემს სტალინის პიროვნების მძაფრად ინდივიდუალურ თავისებურებებსა და ამ მხრივ მეტად ცოცხალი და რეალური სახეა.

„მამა არასოდეს ყოფილა მედროვე და პლიქნელი. ეს იყო ადამიანი, რომელმაც ვაჟკაცურად გაიარა ცხოვრება. ყოველთვის უშიშარი და მართალი იყო. სხვათა შემოქმედების შეფასების დროს ხშირად სიმკაცრესა და პირდაპირობას იჩენდა. მკაცრად კრიტიკული იყო იგი თვითშეფასების დროსაც, ძალზედ მომთხოვნი საკუთარი თავისადმი. იგი ისე გახდა 80 წლის, რომ პერსონალური გამოფენა არ გაუშარათავს. იუბილეს დღეებშიც, რომელიც 1970 წელს აღინიშნა, უარობდა — ჯერ კარგი ნამუშევრების საკმაო რაოდენობა არ შემოქმენიაო. ეს მაშინ, როცა იგი უკვე სახალხო მხატვრად იყო აღიარებული და მთელი საქართველო იცნობდა. მი-

სი პირველი პერსონალური გამოფენა თავისებურ, საბოლოო შემოქმედებით ანგარიშად იქცა საქართველოს საზოგადოებრიობის წინაშე, რადგან იუბილედან ერთი წლის შემდეგ გარდაიცვალა“.

მოქანდაკის ერთ-ერთი, პლასტიკურობით გამორჩეული ნაწარმოებია „იმერელი“. სახის ნაკვთების დანაწევრება არ არღვევს კანდელაკისათვის ჩვეულ ფორმათა სისავსეს, რაც საერთოდ ნიშანდობლივია მოქანდაკის ძერწვის მანერისათვის. „ეს ნამუშევარი მამას შემოქმედების თავისებური ემბლემაა, ისევე როგორც „ჩახრუხაძე“ იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებისა. — განაგრძობს საუბარს ქალბატონი ია.

მამას ღრმად რეალისტურ ქანდაკებას, ვფიქრობ, უბირველესად მშობლიური მიწის სიყვარული ასაზრდოებდა. ეზოში იგი იმერეთიდან ჩამოტანილ ვაზს უვლიდა, თითქოს მიწიდან იღებდა იმ მუხტს, რომელიც შემდეგ მუშაობაში ეხმარებოდა. იგი ნამდვილი მიწიერი, ჯანმრთელი ადამიანი იყო. ვაზი და ქანდაკების ხელოვნება ორივე მიწიდანაა ამოზრდილი და ორივე ერთნაირი ძალით უყვარდა მამას. მიწის შეგრძნება თიხასაც უკეთ შეაგრძნობინებდა. ჩვენს სახელოსნოში სტუმრად მოსულ ერთ-ერთ უცხოელს, როცა მამას დაწურული ღვინო შეუსვამს, ხუმრობით უთქვამს, მე არ ვიცი თქვენ უკეთესი მეღვინე ხართ, თუ მოქანდაკეო.

რასაკვირველია, ვაზის ტრფილაკი — სტუმართმოყვარეც არის. ჩვენი სახლი ხომ მუდამ სტუმრებით იყო სავსე. მამას მეგობარ — ცნობილ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა გარდა — ჩვენს სახლში ხშირად იკრიბებოდნენ ახალგაზრდები. საქმეში პრინციპულსა და შემტევს, ძალზე დიდი უბრალოება ახლდა ადამიანებთან ურთიერთობაში. საოცრად ახალისებდა ახალგაზრდებთან ყოფნა — „მახვილი თვალი და გონება აქვთ, მათგან ბევრს ვსწავლობ; ისინი სდუღან და ეს დუღილი მეც გადმომეცემა, ჩემი ახალგაზრ-



ლობა მახსენდება და ვახლავაზრდავდები თითქოსო“.

მოქანდაკის შემოქმედებით გზაზე თვალსაჩინო როლი უთამაშია მის ერთ-ერთ მუშაობას და შთამბავთებებს ევგენია ჟუკოვსკაიას. იგი საქართველოში ჩამოსული სიმხედრო პირის ქალიშვილი ყოფილა, მაღალი არისტოკრატიული წრიდან.

რომ არა დედა — გვეუბნება ქალბატონი ია, — მამას დიდი და გამგები მეგობარი, ერთგული და გონიერი, ვფიქრობ, იგი ვერ მიაღწევდა იმ დონეს ხელოვნებაში, რომელსაც მიაღწია; დედას მისი არაჩვეულებრივად ესმოდა. იგი მეუღლის რომანტიკულ გატაცებებსაც კი ამართლებდა — შემოქმედს სულის საზრდოდ სჭირდება გატაცება, რომ მერე შესძლოს შექმნას რაიმე ღირებულო.

მთელი თავისი სიცოცხლე უჩვეულოდ იცხოვრა. არაფერს ებუებოდა, ყოველთვის ზრდაში იყო. ამ სოფლიდან კი ისე წავიდა, არ მოხუცებულა. ბერძენთა სახლში ღრმად ჰქონდა ფესვები მშობლიურ მიწაში გადგმული და, ალბათ, ეს არ აძლევდა „დაცემის“ საშუალებას.

ალსასრულიც უჩვეულო ჰქონდა. სიკვდილსაც არ უხრიდა ქედს. წართმეულ მარჯვენა ხელს გამუდმებით ივარჯიშებდა მარცხენით, ბოლო წუთამდე, სანამ გულმა ძვერა არ შეწყვიტა. მოხდა ისე, როგორც ნატრობდა მუდამ — „არცერთი დღე არ ვიცოცხლო, თუკი მარჯვენას დავკარგავო“.

ნიკოლოზ კანდელაკის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით, 1970 წელს, პრესაში უამრავი მოსაგონარი და გამოსათხზავარი სიტყვა დაიბეჭდა. მათ შორის უნდა გამოვყოთ მოქანდაკის ერთ-ერთი სახელოვანი მოწაფის მერაბ ბერძენიშვილის წერილი, რომელშიც იგი შთამბეჭდვად გვიხატავს ამ დიდ შემოქმედსა და პედაგოგს. დღეს ეს წერილი კვლავ წარმოგვიდგენს მარად ცოცხალ ხელოვანს:

„სიყმაწვილეში მე მუდამ მაოცებდა ქუჩაში მისი გამოჩენა. მწიბურით

გოლიათი, ლომივით ფაფარავანდობით, თმებით, ღინჯი, მშვიდად მოაბიჯებდა ხოლმე. იგი არავის არა ჰგავდა. ხშირად მესმოდა, რომ იგი მხატვარია, რომელიც თიხისგან ადამიანებს ძერწავსო. გავიდა ხანი და მე მისი მოწაფე აღმოვჩინდი, ადამიანისა, რომელმაც მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება ქართული ქანდაკების აღორძინებას მოახმარა.

ნიკოლოზ კანდელაკის ცხოვრება და მოღვაწეობა თავისი დინებით მთის მდინარეს მიაგავს, რომელიც შეუპოვარია და მრისხანე. იგი გზას იკვლევს ბრძოლით, ქუხს, გზადაგზა იტოტება, ბუნებას სიხალისეს და მშვენიერებას მატებს, მინდვრებსა და ველებს თავის სიუხვით ასაზრდოებს და საბოლოოდ შეერთვის ზღვას, ანუ მარადიულობას. ნიკოლოზ კანდელაკმა ქართულ ქანდაკებაში პირველმა შემოიტანა მრგვალი ქანდაკების ნიშანდობლივი სპეციფიკურობა. ქანდაკება ფრიად რთული ხელოვნებაა, უამრავი პრინციპი არსებობს მისი შინაგანი არსის გასახსენლად.

სწორედ ეს პრინციპები ნიკოლოზ კანდელაკმა მთელი სისავსით გადმოგვიშალა, გაგვაგებინა, შეგავაყვარა სივრცეში ფორმის შეგრძნება და პლასტიკა, ურომლისოდაც ქანდაკება არ არსებობს. იგი ქართული ქანდაკების განვითარებაში ამ ტენდენციის გამტარებელი და ფუძემდებელი გახლდათ. რომ არ შევედგეთ მისი ნამოღვაწარის ჩამოთვლას, მხოლოდ ერთ მაგალითზე შეიძლება მისი ნათლად დანახვა: მაშინ, როდესაც ჩვენ არც თუ ისე კარგად ვიცოდით, რა ხდებოდა თანამედროვე მსოფლიო მხატვრობასა თუ მუსიკაში, უშუალოდ ვუსმენდით მხოლოდ ჩვენს ხალხურ მუსიკას, შევეყურებდით ხალხურ ცეკვებს და მისი ესთეტიკური სიმაღლის რანგის შეფასებაზე არც გვიფიქრია; მაგრამ, როდესაც შესაძლებლობა მოგვეცა საკუთარი თვალით გვეხილა მსოფლიო ხალხთა ცეკვები თუ სიმღერის ხელოვნება, ჩვენს თვალ-

ში ამაღლდა უნებურად ჩვენი ხელოვნების ფასი...

...ჩემს წინაშეა „იმერელის“ პორტრეტი, თვალს ვავლებ მას და ვეძებ შესაძარისს... ნ. კანდელაკის კანდაკების ძალა მის მატერიალობაშია. რით აქვს ყველაფერი ეს მიღწეული მას? შინაგანი ძალით, რომელიც ნიკოლოზ კანდელაკის ნაქანდაკარში პირველადია ყოველთვის. იგი ამას აღწევდა არაჩვეულებრივი უბრალოებით.

ათასი გენერალი გამოუქანდაკებით, მაგრამ მხატვრულად ჯერ არც ერთ მოქანდაკეს არ გადმოუცია ისეთი სიძლიერით და სიმართლით სარდლის სახე, როგორც ნიკოლოზ კანდელაკმა გადმოგვცა „ტობუზინის პორტრეტში“... ტემპერამენტი მოქანდაკისა ნათლად ჩანს „აკაკი ხორავას პორტრეტში“, რომელშიც იგრძნობა ნებისყოფა, ენერჯია. „ნატურას ყველა ხედავს, ყველა აღიქვამს მის სილამაზეს, მაგრამ, როგორ უნდა გამოიძერწოს ეს სილამაზე, რა საშუალებით — ეს არის მთავარი“ — ამბობდა მხცოვანი ხელოვანი, იდგა სტუდენტთა შორის და ძერწავდა. ყველაზე დიდი მასწავლებელი მაგალითია!!

ნიკოლოზ კანდელაკმა ცხოვრების დიდი გზა განვლო, იგი სავსე იყო წინააღმდეგობებით და ამ წინააღმდეგობებს იგი ახალ-ახალი კმნილებებით იგერიებდა.

ნიკოლოზ კანდელაკი, ერთი და იგივე გზით, ხუთი ათეული წლის მანძილზე დადიოდა დინჯი ნაბიჯით — გრიბოდოვის ქუჩაზე, სამხატვრო აკადემიაში... იგი ყველასათვის მარადიული რჩება თავისი შემოქმედებით. ამით გამარჯვა სიკვდილზე“.

## მამაჩემი— ნიკოლოზ კანდელაკი

ილიონოზა კანდელაკი

ყოველი გამოჩენილი პიროვნების შემოქმედებითი ბიოგრაფიის შესასწავლად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ფაქტებს, შეფასებებსა და თვალსაზრისს, რომელსაც გამოთქვამენ ამ პიროვნებასთან ახლოსმდგომი ადამიანები.

სწორედ ამ მოსაზრების გამო მივეცი ჩემს თავს უფლება დამეწერა მცირე მოგონება და შიგ ჩამერთო სხვათა გადმოცემებიც მამაჩემის, გამოჩენილი ქართველი მოქანდაკის, ნიკოლოზ კანდელაკის შესახებ, რომლის შემოქმედება ქართული კულტურის საგანძურში შევიდა და სამშობლოს ფარგლებსაც გასცდა.

ამ მოგონებებს არავითარი პრეტენზია არ აქვს ნიკოლოზ კანდელაკის შემოქმედების ანალიზისა. ესაა უბრალოდ შთაბეჭდილებანი იმ ადამიანისა, ვინც ხელოვნებისათვის თავდადებული პიროვნების სიახლოვეს გაატარა მთელი ცხოვრება. მომავალი მკვლევარი უთუოდ განასხვავებს ამ არასისტემურ შთაბეჭდილებათაგან არსებითს არაარსებითისაგან და თუკი მას იოტის ოდენა სარგებლობას მოუტანს ჩემი მონათხრობი, ამ მოგონებების გამართლებაც სწორედ ეს იქნება.



მამის სურათი ასე ჩამრჩა მეხსიერებაში: მარად მოუსვენარი, მუდამ მწრომელი — მუშაობდა ქანდაკებებზე, შრომობდა საკუთარ ბაღში.

უყვარდა გართობაც. ჩვენი სახლი მუდამ სავსე იყო სტუმრებით. მამა ქართული სუფრის მოთაყვანე გახლდათ, თავად ემსახურებოდა სტუმრებს. იყო სიმღერების მოთავეც. ქართულ სიმღერებზე შეყვარებულმა ნიკოლოზ კანდელაკმა მრავალი ჰანგი იცოდა და ხმაც მოსდევდა სასიმღერო. სტუმრებს მამა შეეჯიბრებოდა ხოლმე ჰადრაკის თამაშში, მხოლოდ წაგებას იოლად როდი ეგუებოდა.

ჩვენს ოჯახში ნახავდით ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს: დავით კაკაბაძეს, ლადო გულიაშვილს, გალაკტიონ ტაბიძეს, კონსტანტინე გამსახურდიას, ირაკლი აბაშიძეს, ნატო ვაჩნაძეს, გერონტი ქიქოძეს, სანდრო ალადაშვილს, აკაკი კვანტალიანს... ჩვენთან თავს იყრიდნენ სხვადასხვა ეროვნების ხელოვნების მოღვაწეებიც — გრაბარი, სარიანი, ბალაშოვა, სვაროვი, ბაებუქუძე-ლიჭავიძე, დავიდოვა და სხვანი, არასოდეს იღლებოდნენ ხელოვნების სხვადასხვა საკითხზე მსჯელობით. მამა, რა თქმა უნდა, საუბარს ყოველთვის თავისი ცხოვრების ძირითადი საგნის, ქანდაკების ირგვლივ წარმართავდა. განსაკუთრებით უყვარდა კლასიკურ ქანდაკებებზე მსჯელობა. მას ხომ ლენინგრადში კლასიკურ ქანდაკებათა მრავალი ასლი ჰქონდა შესრულებული. სწორედ აქ, ამ ქალაქში დაეუფლა ქანდაკების ხელოვნებას დიდი რუსი მოქანდაკის მატვეევის ხელმძღვანელობით. ცნობილია თუ როგორი წარუშლელი კვალი დატოვა საკრთელის ამ ქეშმარიტმა ოსტატმა ხელოვნების ისტორიაში, მოქანდაკემ, რომელსაც გავლილი ჰქონდა მსოფლიოში ცნობილ მოქანდაკეთა — ბურდელისა და დესპიოს სკოლა. მამა იყო მატვეევის ერთ-ერთი საუკეთესო მოწაფე, ახალგაზრდობისას წილად ხვდა დიდი დაფასება მოქანდაკეთა თუ მხატვართა წრეში. ლანსე-

რემ, რომელთანაც ძალზე ახლო თიერთობა ჰქონდა, შესთავაზა ლენინგრადში დარჩენა სამუშაოდ. მამა უარზე იყო. სამშობლოში უნდა დავბრუნდე და ნიკოლაძესთან ერთად ახალგაზრდა ქართველი მოქანდაკეები უნდა აღვზარდო. აკადემიის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ მას საფრანგეთშიც გზავნიდნენ რამდენიმე წლით, მაგრამ მამამ ამაზეც უარი თქვა.

ცხოვრების არც თუ იოლი გზა ჰქონდა გავლილი. სტუდენტობის დროს, უსახსრობის გამო, დიმიტრი მკედლიძესთან ერთად ეკლესიის გუნდში მღეროდა. მამა ხშირად ღიმილით იგონებდა: ლოტბარი ჩემით კმაყოფილი იყო, მგრვეინავი ბანით დაჯილდოებულ დიმიტრის კი სულ ტუქსავდაო. ლამის ისე გამოვიდა, გორკი რომ მიიღეს მომღერალთა გუნდში და შალიაპინი კი უარით გამოისტუმრესო. დიდი დიპაზონის ხმის მქონე დიმიტრი მეხვიით დასჭექდა ხოლმე და ეს არ მოსწონდათ ეკლესიის მსახურთ. მამას ჰქონდა ძალზე ლამაზი ტემბრის ბანი და აბსოლუტური სმენა, თორემ დიმიტრი მკედლიძესთან ის აბა როგორ მოვიდოდა!

გუნდში აღებული მიკრიფდი თანხით ცხოვრობდა. ყოველთვის პირველი მიდიოდა ვისილიევის კუნძულზე, სამხატვრო აკადემიაში, ანთებდა ლუმელს და შეუდგებოდა მუშაობას. როგორც მისი სტუდენტობის დროინდელი მეგობრები ამბობდნენ, მამამ თურმე, თავისებურად გადაჭრა აკადემიაში მენატურის პრობლემა. რაკი იმ შიმშილობის წლებში მენატურეთა მოზიდვა აკადემიაში იოლი საქმე არ იყო, მამამ თავად განიძარცვა ტანისამოსი და თანაკურსელებს შესთავაზა მენატურება. მერე მათ მოსთხოვა იგივე. ეს წესი მთელს აკადემიაში დანერგო.

ნიკოლოზ კანდელაკს ხელოვნებაში ფეხი შეუდგამს ფერწერის განხრით. მისი ნახატების მახასიათებელი საოცრად მკვეთრი, ჟღერადი ფერები ყოფილა, იგი განიცდიდა გოგენის, მატისის, დერენის, რუოს და სხვათა გარ-



კვეულ გავლენას. შემდეგ კი სამუდამოდ ქანდაკებას დაუკავშირდა.

ყოველი ნამუშევრის შექმნაზე დიდხანს მუშაობა სჭირდებოდა, არანაკლებ 30-40 სეანსისა. ჯერ შეისწავლიდა ადამიანის პიროვნებას, ესაუბრებოდა, სთხოვდა ველო სახელოსნოში. მუშაობის დროს კი ფორმების უკეთ შესაგრძობლად ხელითავე ეხებოდა სხეულს. თუ მენატურე დაიღლებოდა, მყის დაასვენებდა, წაუეთხავდა ლექსებს, გაეხუმრებოდა. იტყოდა ხოლმე: არასოდეს აჩქარე მუშაობაში, თუ გასურს მიაღწიო სივრცეში ფორმათა გაწონასწორებასა და მოძრაობის გადმოცემასო. მენატურესთან მუშაობას როცა მორჩებოდა, შემდეგმ დღედაღამ ათენებდა ქანდაკების დახვეწაზე. ასე შექმნა მან „იმერლის პორტრეტი“, „მუხაძე“, „ნატო ვაჩნაძე“ და სხვა.

გავიხსენებ რამდენიმე ეპიზოდს მისი მუშაობიდან. ჩვენს სახლში ინახება ორი პორტრეტი-ეტიუდი გალაკტიონ ტაბიძისა და კონსტანტინე გამსახურდიასი. ეს პორტრეტები ვერ ვასცდა ეტიუდის ფარგლებს, რადგანაც გალაკტიონმა ბოლომდე ვერ შეძლო სიანსებზე სიარული.

იმ ხანებში მე თავად გამოვსახე ტილოზე გალაკტიონის პორტრეტი (ამჟამად ინახება საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმში), და როცა სურათი დავემთავრე, გალაკტიონმა მითხრა, კარგია, ძალიან კარგია, ახლა კი მინდა, რომ კოლიამ გამომძერწოსო. მაგრამ, როგორც ვთქვი, ვერა და ვერ ჩერდებოდა ერთ ადგილას პოეტი. როცა მამა ხატავდა, იგი ხმადბლა ლექსებს წარმოსთქვამდა...

რაც შეეხება კონსტანტინე გამსახურდიას, მან კეთილსინდისიერად იარა სახელოსნოში, მერე კი შესწყვიტა ჩვენთან მოსვლა. მამა ძალზე განაწყენდა და როცა ერთ დღესაც ბატონი კონსტანტინე გამოჩნდა, უსაყვედურა. ჩვენ შევთანხმდით, შენ უნდა დაგერეკაო, შეახსენა მწერალმა. ამის შემდეგ კი იგი ავად გახდა, ასე, რომ, ქართული ლიტერატურის ამ ორი გამოჩენილი

მოღვაწის სახეები მამას შემოქმედებაში მხოლოდ ეტიუდების სახითაა ასახული.

მამამ ქანდაკებაში ქართული კულტურის არაერთი ღვაწლმოსილი პიროვნების სახე შექმნა. მემამაყება, რომ მის მიერ გამოძერწილი გულიაშვილის, ხორავას, დავით ანდლულაძის, ნატო ვაჩნაძის, ვეკუას, აკაკი კვანტალიანის და სხვათა პორტრეტები ქართული ქანდაკების ოქროს ფონდშია შესული.

მამა როდი იფარგლებოდა მარტო-ოდენ მეცნიერებისა და ხელოვნების წარმომადგენელთა ბიუსტებზე მუშაობით. იგი აქანდაკებდა მუშებს, გლეხებს, სპორტსმენებს. გავიხსენებ „მეფოლაღე ილურიძის“, „იმერლის“, „ნინო ღუმბაძის“ შესანიშნავ ფიგურებს.

ნიკოლოზ კანდელაკი დიდი პატივისცემით იყო გამსჭვალული სამხედრო პირებისადმი. ცნობილია, როგორი ბრწყინვალე პორტრეტი შექმნა გამოჩენილი სარდლის ტოლბუხინისა. ასე ამბობდა: მრავალჭირნახული კაცი იყო მარშალი და შევეცადე შეექმნა ჰეროიკული პორტრეტი, მისი ხასიათიდან გამომდინარე, განზოგადებული, სივრცის დაუნჯების ხერხის მიღვენიით. მაღლიერმა მარშალმა მას „ემადინი“ აჩუქა. ბავშვობაში ხშირად მისეირნია თავმომწონედ ამ ავტომანქანით, მაშინ ხომ თბილისში ავტომანქანა იშვიათი იყო.

ტოლბუხინი და მამა მუშაობის დროს ძალზე დაახლოვდნენ. მასსოვს სროლაში რომ ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს. ტოლბუხინმა ბაღში გატანილი ძველი კარის ჭურჭლტანაში გაატარა ტყვია და ძალზე გაკვირვებული დარჩა, როცა მამამ ტოლი არ დაუღო და ჰაერში აგდებული საფოსტო მარკა ვახვრიტა.

ნიკოლოზ კანდელაკი არ განეკუთვნებოდა იმ ტიპის ხელოვანთ, საკუთარი ოსტატობის საიდუმლოს რომ ვერ შელევიათ. პირიქით, მან თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი მოახმარა ახალგაზრდობასთან მუშაობას. ეს მოურიდებელი და მკაცრი ადამიანი ზედმი-



წევნით გულთბილად ექცეოდა სტუდენტებს. არაერთი მათგანისათვის გამოუყვია საკუთარ სახლში კუთხე, მიუცია სახელოსნოში მუშაობის საშუალება, გაუყვია მათთვის თავისი ხელით მოწეული სარჩო. იგი სტუდენტებთან ერთად მუშაობდა და ამით მაგალითს აძლევდა. მათ შორის ერთგვარი შეჯიბრიც იყო. მახსოვს, მამამ მშვენივრად გამოძერწა ერთი მენატურე ქალი, მაგრამ მოხდა საოცრება: პლასტიკის მხრივ, ერთმა სტუდენტმა აჯობა. მამა დაფიქრდა, ანალიზს მიჰყვა. ამასობაში ორი დღე გავიდა. მესამე დღეს შენიშნა, რომ სტუდენტი ვეღარ აგრძელებს მუშაობას. ჩანს, საქმე იმაში იყო, რომ ახალგაზრდა დიდ მოქანდაკესთან ერთად მუშაობის პროცესში იმუხტებოდა, ხოლო როცა მასწავლებელმა ძერწვა მიატოვა, ისიც მოეშვა. ასეთი შინაგანი შემოქმედებითი კავშირი ჰქონდათ, უთუოდ, თავის მოწაფეებთან ლეონარდო და ვინჩის და მიქელ-ანჯელოსო — იტყოდა ხოლმე მამა.

ხელოვნებაზე ფანატიკურად შეყვარებული, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ: „მეტოქის გამოზრდის“ მოწადინე ნიკოლოზ კანდელაკის მდიდარი ბიბლიოთეკა სტუდენტთა სრულ მფლობელობაში იყო, და როგორც ხდება ხოლმე, განათხოვრებულ წიგნთაგან ზოგი არც უბრუნდებოდა პატრონს.

მამამ, რომელშიც ღრმად იყო გამჭვრადი მოქალაქეობრივი შეგნება, თავისი სურათების კოლექცია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს გადასცა. მათ შორის იყო XVII საუკუნის იტალიელი მხატვრის კარლო დოლჩის ორიგინალური „წმინდა ცეცილია“.

მისი მოწაფეები იყვნენ სხვადასხვა თაობის, საჭრეთლის ცნობილი ოსტატები: თამარ აბაკელია, ვალენტინ თოფურაძე, ელგუჯა ამაშუკელი, მერაბ ბერძენიშვილი, გიორგი ოჩიაური, ბორის ციბაძე, მიხეილ ყიფიანი, ჯუნა მიქატაძე, გიგლა ფირცხალავა, კარლო ტაბატაძე, თეიმურაზ ნაცვლიშვილი, რომან შეროზია და მრავალი სხვა.

როგორც აღვნიშნე, საოცრად მშრომელი იყო და თავისი საქმის სრულყოფილი. იცოდა საკუთარი თავის ყადრი, მაგრამ მასში თვითგანდიდების ნატამალიც არ იყო. უაღრესად დიდ პატივს სცემდა ჭეშმარიტ ხელოვანთ. როცა იაკობ ნიკოლაძე გარდაიცვალა, ასე თქვა: ახლა ვისლა უნდა ვებაეჭროო... თავისთავისადმი უსაზღვროდ მომთხოვნი ოსტატი იოლად როდი შეიფერებდა ხოლმე ქათინაურებს, ასწონდასწონიდა, რამდენად იყო მასში სიმართლე.

მახსოვს, როცა ნიკოლოზ კანდელაკისა და შესანიშნავი მხატვრის დეინეკას ნამუშევრები ერთად გამოფინეს, დეინეკამ მიმართა მამას: ნიკოლოზ პორფილეს ძევე, რარვ მიხარია ერთად რომ ვართ გამოფენილიო. ასე მგონია თქვენი პეროიკული ნამუშევრები იცავენ ჩემს ნახატებსო.

მამას ძალზე ეამა ეს სიტყვები, მაგრამ სახეზე უეცრად ღიმოლს სიმკაცრე შეენაცვლა. მივხვდი, იგი, ჩვეულებისამებრ კრიტიკული თვლით სწონიდა საკუთარ შემოქმედებას.

თავისთავისადმი უსაზღვროდ მომთხოვნი ოსტატი სხვასაც ამასვე სთხოვდა. მან არ იცოდა მორიდება და თუკი ვინმეს ნამუშევარში ნაკლს შეამჩნევდა, აუცილებლად მიუთითებდა. სჯობს აღამიანს სიმართლე უთხრა, ეს უფრო გამოადგება, ვიდრე ყალბი ხოტბა შეასხაო, ასეთი იყო მისი დევიზი კოლეგებთან ურთიერთობაში.

მახსოვს, ერთხელ, ვუჩეტეჩის პატივსაცემად გამართულ ბანკეტზეც რამდენიმე კრიტიკული მოსაზრება გამოთქვა სახელოვანი მოქანდაკის ნამუშევრების შესახებ. ამის გამგონე ბანკეტის ზოგი მონაწილე გარეთაც კი გავიდა. მათ ეგონათ ეს შენიშვნები უხერხულობას ქმნიდა. ვუჩეტეჩმა უსმინა, უსმინა მამას და ბოლოს უთხრა, ენა კი მწარე გაქვს, კოლია, მაგრამ ხშირად ბაგენი შენნი ჭეშმარიტებას ღალადებენ. შენგან მართლაც ბევრი რამ შეიძლება ისწავლოს კაცმაო.



# ანტონენ არტო

ლეთისმეტყველებაში არის ასეთი მცნება: აპოკრიფი. ეს არის სიტყვა ღმერთზე, რომელიც არ არის შეტანილი კანონში და არ არის აღიარებული ღვთის შთაგონებულად. დაახლოებით ასევეა, როცა საქმე არტოს „სისასტიკის თეატრს“ ეხება: ძნელია თავიდან მოიცილო იმის შეგრძნება, რომ ჩვენს წინაშეა XX საუკუნის თავისებური თეატრალური აპოკრიფი. სტანისლავსკისა და ბრეხტისაგან განსხვავებით, არტო არ წარმოგიდგება ხარიზმატიკულ პიროვნებად. ბედმა არ არგუნა არტოს, რომ ჰყოლოდა თავის მიმდევართა, მასწავლებლის მიერ აღმოჩენილი ჭეშმარიტების იდეით შთაგონებულთა სკოლა, რომლებიც მსხვერპლის გაღებაზეც კი მზად იქნებოდნენ ამ იდეის ხორცშესასხმელად, არ არგუნა აგრეთვე თავყანისმცემელთა და თავიანთი კერპის დიდების აღტაცებულ გამავრცელებელთა წრე. გასაგებიცაა, რატომ? არტოს შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ანა პრაქტიკით დაუმონუმბელ მეთოდთან, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ არც თუ ნათელ სცენურ მეტაფიზიკასთან — თეატრის ნახევრადფილოსოფიასთან, ნახევრადმითოლოგიასთან.

არტოს ბედი არ სწყალობდა. მის ცხოვრებაში გაცილებით უფრო მეტი იყო მარცხი და კატასტროფა, ვიდრე კეთილდღეობა და წარმატება. თითქოს წინასწარ გათვლილი იყო მისთვის მარცხის მთელი რიგი: ხელმოცარული პოეტი და მხატვარი, რეჟისორი, რომელმაც ვერ განახორციელა თავისი იდეები, თანამედროვეობის მიერ ვერგაგებული ახალი თეატრალურობის წინასწარმეტყველი. ასევე გამანადგურებლად აეწყო მისი ადამიანური ცხოვრებაც: ნარკოტიკები ადრეულ ასაკში, ტრაგიკული განხეთქილებები ყველაზე ახლობელ და ძვირფას ადამიანებთან, თითქმის ცხრანლიანი ყოფნა ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებსა და თავშესაფრებში და სიცოცხლის ბოლოს — ნახევრადმათხოვრული არსებობა უსახელოდ. გარდაიცვალა არტო 1948 წელს, 52 წლის ასაკში.

სიკვდილის შემდგომი ბედი არტოსი (და მისი შემოქმედებისა) სულ სხვაგვარად აეწყო. ჯერ რეჟისორების ჟ. ლ. ბაროსა და რ. ბლენის, მერე კი 50-იანი წლების ავანგარდისტი დრამატურგების — ბეკეტის, ადამოვის, იონესკოს ძალისხმევით თვალნათლად წარმოჩინდა არტოს თეატრალური, თითქოსდა ერთი შეხედვით აბსოლუტურად არარეალური და უსარგებლო, იდეების პრაქტიკული მნიშვნელობა, ამას მოჰყვა ნამდვილი აფეთქება ინტერესებისა მისი შემოქმედებისადმი საფრანგეთში, დასავლეთ გერმანიაში, პოლონეთში. აღმოცენდა მრავალი ექსპერიმენტული თეატრალური დასი „სისასტიკის თეატრის“, მრავალრიცხოვანი ვარიანტებით... დღეს, მგონი თეატრალურ სამყაროში არ არსებობს უფრო მეტად ცნობილი წიგნი, ვიდრე არტოს „თეატრი და მისი ორული“.

ამ წიგნის ფურცლები გამსჭვალულია ნიცშეს, ბერგსონის, შპენგლერის „ცხოვრების ფილოსოფიით“... არტო თანამედროვე კულტურაზე მსჯელობს, როგორც „დაქანცულ“, დაღმავალ კულტურაზე, რომლისთვისაც უკვე მიუწვდომელია ცინცხალი შთაბეჭდილებები, გულწრფელი აღტაცება და აღშოთება, გრძნობითი აღქმის სისავსე. მიზეზია ამისა — გონების, რაციონალობის, ჯანსაღი აზრის ზემოქმედება. ნიცშეს კვალად არტო ოცნებობს დიონისეუსული ხელოვნების აღორძინებაზე, რომელიც უნდა გამოირჩეოდეს ზემოქმედების არა მარტო სინთეტიკური, არამედ „მაგიური“ ძალითაც. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მას სურდა თანამედროვე თეატრი დაებრუნებინა იმ უძველეს ფორმამდე, როცა იგი განუყოფლად იყო დაკავშირებული რიტუალთან. ასეთი თეატრი არ იცნობდა დიალოგს: სიტყვა იქ წარმოითქმებოდა ღმერთისმიერად, და ამიტომ იგი მხოლოდ გაუნდისყურით უნდა მოესმინათ და არ ეპასუხნათ. მაგრამ საქმე მარტო „ტიქსტის ენერგიულ შემცირებაში“ როდია შეგრძნებებისა და გრძნობების სასარგებლოდ, „სისასტიკის თეატრში“ სიტყვას უნდა მინიჭებოდა „ჟესტის“ ფუნქცია, რისი მიღწევაც შეიძლებოდა მაშინ, როდესაც სიტყვა ჟესტთან და „მოქმედებასთან ერთად დგება „სივრცობრივი სიტყვის“ რიგში. ეს უკვე გამოხატულების განსაკუთრებული ენაა უკიდურესად კონკრეტული ან, როგორც არტო ამბობს — „სხეულისეული“, ან „ფიზიკური“ ენა ნიშნებისა. სიტყვისაგან განსხვავებით, ნიშანი არტოსთან — „იეროგლიფების მსგავსად ასახავს საგანს აზრით არ აღჭურავს, მხოლოდ შენიშნავს მას. ამიტომ, როგორც არტო ამბობს „სიტყვის დაძლევა ნიშნავს შეხებას ცხოვრებასთან“...

„სისასტიკის თეატრის“ განსაკუთრებული ენა, განთავისუფლდა რა იმის აუცილებლობისგან, რომ გაგებული ყოფილიყო „უშუალოდ“ და „ულმობლად“, ზემოქმედებს მაყურებელზე. უფრო მეტიც — „ეკზორციზმის“ რაღაც ახალი წეს-ჩვეულებების მსგავსად“, იგი კურნავს მაყურებლის გულს, უბრუნებს რა მას გრძნობებისა და გონების ჰარმონიას. აქედან მოდის არტოს შეხედულება, რომ მომავალი თეატრი მაყურებლისთვის საინტერესო იქნება, როგორც ფარდიანი რიტუალური განსაზღვრებით, სადაც „ტოტალური სანახაობის“ წყალობით მაყურებელი ეზიარება ცხოვრებისეულ პირველსაწყისს — „კოსმიურ“ სტიქიებს. თეატრალურობის ამ ახალ ფენომენს ის უწოდებდა „ტირანსცენდენტურ“ ტრანსს.

როგორც ჩანს, არტოს სჯეროდა, რომ თანამედროვე დიონისეუსული სცენის ხმაურიან სივრცეში ადამიანი თავს დაიცავს ისტორიის დამანგრეველი ძალებისაგან. ყოველ შემთხვევაში, იგი ამაში ხედავდა სწორედ ჩვენი დროის მოთხოვნილებას. შეიძლება სწორედ ეს ჰქონდა მხედველობაში გროტოესკის, როდესაც თქვა, რომ „ჩვენ მხოლოდ შევალნიეთ არტოს სამყაროში“. მაგრამ ამ ფრაზას სხვა აზრიც შეიძლება ჰქონდეს. პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში თეორიული მოღვაწეობაც ესთეტიკურად შეიძლება გაუტოლდეს სცენიურს.

# სისასტიკის თეატრი

ანტონანე არბო

თეატრის იდეა დაკარგულია. და რაც უფრო იზღუდავს თავს თეატრი ვიღაც საცოდავი მარიონეტების წმინდათა-წმინდა სულიერ სამყაროში წვდომით, სადაც მყურებელი უნდა დაკმაყოფილდეს მეთვალყურის როლით, სავსებით ბუნებრივია, რომ ელიტა ამ თეატრს ზურგს აქცევს, ხოლო მყურებელთა უმეტესი ნაწილი კინოს, მიუზიკ-პოლს, ან ცირკს მიაშურებს გამძაფრებელი სიამოვნების (რომლის დაძაბულობის ხარისხი მას იმედს არასოდეს უცრუებს) პოვნის მიზნით.

გამოფიტვის იმ წერტილზე, რაზედაც ავიდა ჩვენი აღქმადობა — სავსებით ნათელი გახდა, რომ ჩვენ უპირველესად ისეთი თეატრი გვჭირდება, რომელიც გამოგვაფხიზლებს, გამოაფხიზლებს ჩვენს ნერვებსა და ჩვენს გულებს.

ფსიქოლოგიური თეატრის შეცდომებმა, რომლებიც პიერ რასინთან იღებენ სათავეს, გადაგვაჩვიეს უშუალო და გახელებულ მოქმედებას, რითაც აღსავსე უნდა იყოს თეატრი. თავის მხრივ კინო, რომელმაც სული ამოგვხადა თავისი ანარქიკებით და რომელსაც უკვე აღარ შეუძლია შეეხოს ჩვენ აღქმადობას, რაკილა ზედმიწევნითაა გაფილტრული მანქანით და აგერ უკვე ათეული წელია რაც უაზრო გარინდების ტყვეობაში ვყევართ, — ყველა ჩვენს ნიჭიერებას ნთქავს.

მტანჯველ და კატასტროფულ ხანაში ვცხოვრობთ და კვლავ შევიგრძნობთ გარდაუვალ აუცილებლობას ისე-

თი თეატრისას, რომელმაც გვერდი არ უნდა აუაროს იმგვარ მოვლენებს, რომელთა ეჭო ჩვენში ღრმა იქნებოდა და რაც თეატრს ცვალებად დროზე მალა დააყენებდა.

გასართობი სპექტაკლებით დიდი ხნით გატაცებამ გვაიძულა უარგვეყო სერიოზული თეატრის იდეები, თეატრის, რომელიც ააყირავებდა ყველა ჩვენს წარმოდგენას, შთაგებებრავდა მხატვრულ სახეთა უმძაფრეს მაგნეტიზმს და საბოლოო ჯამში ჩვენზე იმოქმედებდა როგორც თერაპია სულისა, რომლის გავლენაც ძნელი დასავეიწყებელია.

ის კი, რაც რეალურად მოქმედებს აღამიანზე — სისასტიკეა. თეატრი უნდა განახლდეს სწორედ უკიდურესობამდე, საბოლოო ლოგიკურობამდე მიყვანილი მოქმედების ამ იდეით გამსკვალული. იდეით, რომელსაც ბრბო შთაწვდება გრძნობათა მეშვეობით და რომლის მიმართუა ბრბოს გონებისაკენ — როგორც ეს ხდება ტრადიციულ ფსიქოლოგიურ თეატრში — უაზრობაა. სისასტიკის თეატრს განზრახული აქვს მასობრივი სანახაობების გამართვა. იგი ვარაუდობს ბრბოს დაუოკებელ მღელვარებაში (რომელიც ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგოა ანდა სპაზმატურ-წყვეტილია) იზოგოს თუნდაც მცირე რამ ისეთი, რაც ნათლად ვლინდება დღესასწაულებისას და აგრეთვე იმ დღეებში (ჩვენს პირობებში ასე იშვიათი რომაა), როცა ხალხი გამოდის გარეთ.

თუ თეატრს მართლაც სურს კვლავ აუცილებელ საჭიროებად იქცეს, მან

უნდა მისცეს ბრბოს ყველაფერი ის, რისი პოვნაც შეიძლება სიყვარულში, დანაშაულში, ომში თუ შემოღობვაში.

ჩვეულებრივი სიყვარული, პირადი მისწრაფებანი, ამო ფაცური მედლეურებისა, თავისთავად არავითარ ღირებულებას არ შეიცავს, უკეთეს იგი არ უერთდება ერთგვარ შიშისმომგვრელ ღირიზმს (რომელიც მითებში დავანებულა), მოწონებულს ხალხთა უზარმაზარი მასების მიერ.

აი, რატომ განგვიზრახავს თავი მოვუყაროთ თეატრალურ მოქმედებას სახელგანთქმული გმირების, საშინელი დანაშაულის, ზეადამიანური თავგანწირვის გარშემო. ამის მსგავს სანახაობას შეუძლია — სულაც რომ არ მიმართოს ძველი მითების გამოფიტულ სახეებს — თვალნათელი გახადოს ის ძალები, რომლებიც მასში მოქმედებენ.

ერთი სიტყვით, ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ მოვლენებში, ჩვეულებრივად პოეზიას რომ უწოდებენ, მართლაც არსებობენ ოდინდელი ძალები რიტუალისა. დამნაშავის სახე კი, შესაფერისი თეატრალური პირობითობით წარმოდგენილი, სულისათვის რაღაც უსასრულოდ უფრო ზიზღისმომგვრელია, ვიდრე თავად ეს ოდესღაც ჩადენილი დანაშაული.

ჩვენ გვსურდა თეატრისაგან შეგვექმნა რეალობა, რომლის არსებობა მართლაც შეიძლება რომ დავიჭიროთ — რეალურობა, რომელიც გულისა და გრძნობისათვის, თავის თავში დაიტევდა იმ რეალურსა და მტკივნეულ სიღამწურეს, რაც თან ახლავს ყოველ კემარიტ შეგრძნებას. ზუსტად ისე, როგორც ჩვენი სიზმრები ზემოქმედებენ ჩვენზე და პირუკუ — რეალურობა მოქმედებს ჩვენს სიზმრებზე, ასევე ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ შესაძლებელია გავაიგივოთ პოეზიის ხატები სიზმარულთან, რომლებიც იცრიკებიან იმდენად, რამდენადაც ისინი გამოიხსნულად და გახელებით არიან უკუგდებულინი. მაგრამ თეატრის სიზმრისე-

ულ ხილვებს მაყურებელი დაიჭერებს მხოლოდ იმ პირობით, თუ ისინი მოდგენილი იქნებიან როგორც სწორედ სიზმრები და არა როგორც რეალურობის ნატეხები. — იმ პირობით თუ ეს სიზმრები საშუალებას მისცემენ ამ მაყურებლებს თავის თავში გაათავისუფლონ მაგიური თავისუფლება სიზმარულისა, რომელიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება ამოვიცნოთ თუ იგი საშინელების და სისასტიკის ანაბეჭდი იქნება.

აქედან იღებს სათავეს უფართოესი პლანი თ გააზრებული ეს მოწოდება სისასტიკისადმი და საშინელებისადმი, თანაც ამგვარი სისასტიკის ყოველმომცველობა იქნება საზომი საკუთრივ ჩვენი ვიტალურობისა და იგი შემოგვაბრუნებს სახით ყველა ჩვენი შესაძლებლობისაკენ.

სწორედ იმისათვის, რომ შეეძლოს მაყურებლის აღქმადობა ყველა მის გამოვლენაში, ჩვენ ჩავიფიქრეთ შეგვექმნა სპექტაკლი-შემობრუნება, რომელიც ამიერიდან აღარ გადააქცევს სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს ორ, თავის თავში ჩაეკტილ, ურთიერთან-ცალკეებულ სამყაროდ, ურთიერთობის ყველა შესაძლებლობა მოკლებულ რამედ და განავრცობს თავის ვიზუალურ და ხმოვან აფეთქებებს მაყურებელთა მთელს მასაზე.

ამას გარდა, გამოვდივართ რა ვნებათა სფეროდან, რომელიც ემორჩილება ანალიზს, ჩვენ ვვარაუდობთ ვისარგებლოთ აქ მსახიობის შინაგანი ღირიზმით, — იმისათვის, რათა მოვახდინოთ შინაგანი ძალების დემონსტრირება და ამ გზით ვაიძულოთ მთელი ბუნება დაბრუნდეს იმგვარ თეატრში, რომლის ნახვაც ჩვენ გვსურს.

რა ვრცელიც არ უნდა იყოს პროგრამა, იგი არ აკარბებს მასშტაბებს თვით თეატრისას (როგორც ასეთის), რომელიც ჩვენ (სიმართლე რომ ვთქვათ) რაღაცით ძველი მაგიის ძალებთან წილნაყარად გვესახება.

პრაქტიკულად ჩვენ ვისურვებდით აღვევადინა ტოტალური სანახაობის



იდეა, რომლის პროცესში თეატრს შეეძლებოდა თავისუფლად აეღო თავისი საშუალებანი კინოდან, მიუზიკ-პოლიდან, ცირკიდან და თვით ცხოვრებიდან — ანუ ყველაფერი ის, რაც ყველა დროს მას სამართლიანად ეკუთვნოდა. ანალიტიკური თეატრისა და პლასტიკური სამყაროს უკვე მომხდარი გაყოფა ჩვენ მიგვაჩნია წარმოუდგენელ უაზრობად. შეუძლებელია გაიყოს სხეული და სული, გრძნობა და გონება, — განსაკუთრებით იმ სფეროში, სადაც პერმანენტული დადლილობა გრძნობათა ყველა ორგანოსი საჭიროებს თავზარდამცემ შერყევებს, რათა როგორმე გამოიღვიძოს ჩვენმა აღქმადობამ.

ამიტომაც, ერთის მხრივ, ჩვენს ხელთაა საერთო მასა და სპექტაკლის ხანგრძლივობა, რომელიც მიმართულია მთლიანად ორგანიზმისაკენ; მეორეს მხრივ კი ინტენსიური მობილიზაცია ობიექტებისა, ექსტების, ნიშნების, რომლებიც სულ სხვა სულისკვებით გამოიყენებიან. იმის გამო, რომ თვით გაგების მნიშვნელობა შესუსტდა, ხდება ენერგიული შეკუმშვა ტექსტის, ხოლო მნიშვნელობა ბუნდოვანი პოეტური გრძნობისა, პირიქით, იზრდება, ამიტომაც აუცილებელი ხდება კონკრეტული ნიშნები. სიტყვები ცოტა რამეს თუ ეუბნებიან სულს, მაგრამ სივრცობრივი განფენილობა და თვით ობიექტები (საგნები) მეტყველებენ ერთობ მკვერამეტყველურად; მეტყველებენ ახალი სახეებით, თუნდაც ისინი სიტყვის მეოხებით იყვნენ შექმნილნი. მაგრამ სივრცე სახეებისა, აღსავე ხმებით, ასევე ამეტყველებს, თუკი შევძლებთ დროდადრო სწორად ჩავრთოთ სივრცობრივი გრძლივობანი, უზრუნველყოფილი დუმილითა და უძრაობით.

ამდავარი პრინციპების შესაბამისად ჩვენ ვვარაუდობთ დავდგათ სპექტაკლი, სადაც პირდაპირი ზემოქმედებით ეს საშუალებანი იქნებოდნენ გამოყენებულნი მთელი თავიანთი ტოტალურობით, ეს იქნება სანახაობა, რომლის შექმნელს არ შეეშინდებო-

და კიდევ უფრო შორს წასვლისა, რათა გამოეკვლია ჩვენი ნერვიული ორგანიზაციის აღქმადობა, რიტმების, ხმების, სიტყვების შორეული გამოძახილებისა და ჩურჩულის მეოხებით. მათი თვისებანი და მათი განსაცვიფრებელი ნაზავი განსაზღვრული ტექნიკის სფეროს განეკუთვნებიან — საჭიროდ არ ვთვლი მათზე საგანგებოდ ყურადღების მიპყრობას.

რაც დანარჩენთ შეეხება, ჩვენი მსჯელობის სიცხადისათვის დავემთ, რომ გრიუნვალდისა და იერონიმ ბოსნაჩ ზოგიერთი სურათის სახეები ხელს შეგვიწყობდნენ სპექტაკლის შექმნაში, სადაც ვარე ბუნების ობიექტები გამოვლინდებოდნენ, ვითარცა ცდუნებანი — თითქოს ისინი ჩასახულ იქნენ ვინმე მეუღებნოე წმინდანის გონებაში.

სწორედ აქ, მაცდუნებელ სპექტაკლში, სადაც ცხოვრებამ შეიძლება ყველაფერი დაქაარგოს, ხოლო სულმა — ყველაფერი შეიძინოს, თეატრმა ხელახლა უნდა ჰპოვოს თავისი ჭეშმარიტი დანიშნულება.

ამგვარად, ჩვენ უკვე შემოგთავაზეთ ერთგვარი პროგრამა, რომელმაც შესაძლებლობა უნდა მისცეს დადგმის წმინდა საშუალებებს, ყოველთვის თავი მოიყარონ ყველასათვის ცნობილი ისტორიული თუ კოსმიური თემების ირგვლივ.

დაქინებით გვსურს, რომ სისასტიკის თეატრის პირველივე სპექტაკლი შეეხოს ხალხის არსებით ტკივილებს — გაცილებით უფრო მარადიულსა და გაცილებით უფრო მწვავეს, ვიდრე სატკივარი ნებისმიერი ინდივიდისა.

ახლა გავარკვიოთ, თუა შესაძლებელი ვიპოვოთ პარიზში საკმარისი ფინანსები ასეთი თეატრის შესაქმნელად. საერთოდ კი იგი ნებმისმიერ შემთხვევაში შესძლებს არსებობის შენარჩუნებას, რადგან მომავალი მას ეკუთვნის, მაგრამ, შესაძლოა, ახლა აუცილებელი გახდეს ცოტადენი ნამდვილი სისხლი, რათა მისთვის უცილობელი სისასტიკე გამოვლინდეს.

## სისხსტიკის თეატრი

(პირველი მანიფესტი)

არ შეიძლება ასე ურცხვად გაბახე-  
ბა თვით თეატრის იდეისა, რომელიც  
რალაცას ნიშნავს რეალურობასთან და  
საშიშროებასთან მხოლოდ მაგიური,  
სასტიკი კავშირის წყალობით.

თუ ამგვარად დავსვამთ თეატრის  
საკითხს, მან უნდა მიიპყროს საყო-  
ველთაო ყურადღება, თანაც, თავის-  
თავად ცხადია, რომ თეატრი თავისი  
მატერიალურ-ფიზიკურის მხრივ და იმ-  
დენად, რამდენადაც იგი თავისათვის  
ითხოვს გარკვეულ სივრცობრივ გა-  
მოხატვას, რომელიც საერთოდ ერთად-  
ერთი რეალობაა, საშუალებას აძლევს  
ხელოვნებისა და მეტყველების მაგი-  
ურ საშუალებებს გამოვლინდნენ ორ-  
განულად და მთელი თავისი სისრულით,  
მსგავსად ეკზორციზმის რალაც ახა-  
ლი რიტუალისა. ყოველივე აქედან უნ-  
და დავასკვნათ, რომ თეატრს არ შე-  
უძლია შეიძინოს (შეითვისოს) ზემოქ-  
მედების თავისი განსაკუთრებული შე-  
საძლებლობანი, ვიდრე მას არ დაუბ-  
რუნებენ მისსავე ენას.

ანუ იმის ნაცვლად, რომ დავუბრუნ-  
დეთ განმსაზღვრელად და წმინდად მი-  
ჩნეულ ტექსტებს, აუცილებელია პირ-  
ველ რიგში დავარღვიოთ თეატრის ტრა-  
დიციული დამოკიდებულება სიუჟეტურ  
ტექსტებთან და აღვადგინოთ წარმოდ-  
გენა განსაკუთრებულ ენაზე, რომელიც  
უესტიდან აზრამდე მიმავალი გზის შუა-  
შია.

ეს განსაკუთრებული ენა შეიძლება  
ჩამოყალიბდეს (განისაზღვროს) მხო-  
ლოდ მისთვის დამახასიათებელი დინა-  
მიური გამომსახველობის მეოხებით,  
რომლის შესაძლებლობანი სივრცობრი-  
ვად უპირისპირდებიან დიალოგური მე-  
ტყველებისას.

თეატრს შეუძლია ძალით გამოსტა-  
ცოს მეტყველებას სიტყვების მიღმა  
გავრცელების შესაძლებლობა, განვი-

თარდეს სივრცეში, გრძობათა სფერო-  
როზე იმოქმედოს დამლუპველად, მერყე-  
ვი ცვალებადობით. სწორედ აქ  
ერთვება საქმეში ინტონაციები, ცალ-  
კეული სიტყვების განსაკუთრებული  
წარმოთქმანი. აქ ჩაერთვება — გარდა  
გაგონილი ხმების ენისა — აგრეთვე  
ობიექტების, მოძრაობის, ურთიერთო-  
ბის, უესტების ხილული ენა — მაგ-  
რამ, ეს მოხდება მხოლოდ იმ პირო-  
ბით, რომ მათი აზრი, გარეგანი სახე,  
მათი თანაფარდობა გაგრძელებული და  
გაძლიერებულია იქამდე, სანამ ისინი  
არ გადაიქცევიან ნიშნებად და თავად  
ეს ნიშნები არ წარმოქმნიან ერთგვარ  
აღფავიტს. როცა თეატრი გაიგებს ამ-  
გვარი სივრცობრივი ენის არსებობას —  
ხმების, ყვირილის, განათების აქცენტე-  
ბის, ხმის მიბაძვის ენას — იგი ვალდე-  
ბულია ორგანიზაცია გაუქუთოს მას,  
პერსონაჟებისა და საგნებისაგან შექმ-  
ნას თავისებური იეროგლიფები და გა-  
მოიყენოს მათი სიმბოლიზმი და ში-  
ნაგანი შესატყვისობა გრძობის ყვე-  
ლა პლანის შესაბამისად.

მასასადამე, საქმე ეხება იმას, რომ  
თეატრისათვის უნდა შეიქმნას ერთ-  
გვარი მეტაფიზიკა მეტყველებისა,  
უესტისა და გამომსახველობის და სა-  
ბოლოო ჯამში თეატრი გამოვლიჯოს სა-  
ცოდავ არსებობას (ფსიქოლოგიუ-  
რი და წმინდა ადამიანური თვალსაზ-  
რისით), მაგრამ ყველაფერი ეს უსარ-  
გებლო აღმოჩნდება, თუ ამ ძალისხმე-  
ვის მიღმა ვერ შევიგრძნობთ ჰემარო-  
ტი მეტაფიზიკის შექმნის ცდებს, ვერ  
გავიგონებთ მოწოდებას არაჩვეულე-  
ბრივი იდეებისაკენ სწრაფვისას, რო-  
მელთა დანიშნულება სწორედ იმაში  
მდგომარეობს, რომ ისინი არა მხოლოდ  
შემოსაზღვრულნი არ შეიძლება იყვნენ,  
არამედ ფორმალურად შემოხაზულნიც  
კი. იდეები, რომლებიც ეხებიან ცნე-  
ბებს — ქმედება, ჩამოყალიბება, ქაოსი  
— და საგანთა კოსმიურ წესრიგს მი-  
ეკუთვნებიან, პირველწარმოდგენას  
გვიქმნიან იმ სფეროზე, რაც სავესებით  
უცხო რამედ იქცა თეატრისათვის. მხო-

ლოდ მათ შეუძლიათ უზრუნველყოფონ დაძაბული და ვნებიანი შეერთება ადამიანის, საზოგადოების, ბუნებისა და საგნების.

რასაკვირველია, პრობლემა ის კი არ არის, რომ მეტაფიზიკურ იდეებს ვაიძულოთ სცენაზე დაბრუნება, მთავარია სერიოზული ძალისხმევა, ამ იდეებთან დაკავშირებულ რაღაც მოწოდებათა წამოყენება. იუმორი — თავისი ანარქიით, პოეზია — მისთვის დამახასიათებელი სიმბოლიზმით — აი, ჰემსმარიტი ნიმუშები ჩვენი ძალისხმევის ამ იდეებისაკენ მიბრუნებისა.

ახლა ღირს ვილაპარაკოთ ამ ენაზე მატერიალური თვალსაზრისით. ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, უნდა განვიხილოთ ყველა საშუალება და ყველა ხერხი გრძნობათა სფეროზე ზემოქმედებისათვის.

თავისთავად იგულისხმება, რომ ეს ენა მიმართავს მუსიკას, ცეკვას, პლასტიკას, მიმიკას. ისიც ნათელია, რომ იგი მიმართავს მოძრაობას, პარმონიასა და რიტმებს — მაგრამ იმდენად, რამდენადაც მათ შეეძლება ხელი შეუწყონ გამოხატვას ერთგვარი ცენტრალური იდეისა, რომელსაც თავისთავად სარგებლობა არ მოაქვს ხელოვნების ცალკეული სახეებისთვის. ზედმეტია იმის თქმა, რომ ეს ენა არ კმაყოფილდება ჩვეულებრივი ფაქტებით და ჩვეულებრივი ვნებებით, არამედ სარგებლობს, როგორც ტრამპლინით — ნ გ რ ე ვ ი ს ი უ მ ო რ ი თ, სიცილით, რათა ამგვარად მიაღწიოს გონიერების ჩვევებთან შერიგებას.

მაგრამ, თავისი წმინდა აღმოსავლური გამომსახველობის წყალობით ეს ობიექტური ან კონკრეტული თეატრალური ენა ვნებს და ავიწროვებს გრძნობათა ორგანოებს. იგი გადადის გრძნობიერების სფეროში, რაკი უარყოფს მეტყველების ჩვეულებრივ დასავლურ გამოყენებას, იგი სიტყვებს გადააქცევს შელოცვად, თილისმად. იგი აღმადლებს ხმას. იგი იყენებს ხმის ვიბრაციასა და თვისებებს. იგი უსასრულოდ იმეორებს ერთსადაიმავ რიტ-

მებს. იგი ახვავებს ხმებს. იგი მისწრაფის განწმინდოს, დააბლაგვოს, გრძნებით შეკრას და შეაჩეროს მგრძნობიარობა. იგი აღმოაჩენს და ათავისუფლებს ქესტის ახალ ლირიზმს, რომელიც თავისი შეკრულობით და გაქანებით ბოლოსდაბოლოს აჭარბებს სიტყვათა ლირიზმს. და ბოლოს, იგი გლეჯს ენის ინტელექტუალურ შეუთავსებლობას სიუჟეტურ ქარგასთან და იძლევა მაგალითს ახალი და უფრო ღრმა ქესტების და ნიშნების მიღმა დაფარული ინტელექტუალობისა, რაც თავის მხრივ მალდდება ექზორციტული წეს-ჩვეულებების დონემდე და ღირსებამდე.

რადგან მთელი ეს მაგნეტიზმი და მთელი ეს პოეზია, მთელი ეს საშუალებანი უშუალო მოქადაგებისა, არაფერი არ იქნებოდა, მათ რომ რეალურად არ გამოჰყავდეთ სული რაღაც დიდისაკენ მიმავალ გზაზე, დიახ, არაფერი არ იქნებოდა თუ ჰემსმარიტი თეატრი არ გვაზიარებდა აზრს შემოქმედებისა, რომელსაც ჩვენ მხოლოდ ზერელედ ვეხებით, თუმცა მისი განსხვავება სხვა პლანებში სავსებითაა შესაძლებელი.

და არც ისე მნიშვნელოვანია, თუკი ეს სხვა პლანები სინამდვილეში ემორჩილებიან სულს, ე. ი. გონებას და ამაზე ახლა ლაპარაკი იმას ნიშნავს, რომ დავამციროთ მათი მნიშვნელობა. ეს კი არც საინტერესოა და საკმაოდ უაზროცაა. არსებითია ის, რომ არსებობენ რაღაც საიმედო საშუალებანი იმისათვის, რათა გრძნობათა სფერო მივიყვანოთ უფრო ღრმა და ნატიფ აღქმასთან; ეს არის მიზანი წეს-ჩვეულების (რიტუალებისა) და მაგიისა, ხოლო თეატრი ხომ — ბოლოსდაბოლოს — მხოლოდ მათი ასახვაა.

იკოდა, რომ ნიკოლოზ კანდელაკის ყოველგვარ ქმედებას მხოლოდ ხელოვნების სიყვარული წარმართავდა.

ნიკოლოზ კანდელაკი ყოველნაირად ცდილობდა ყოფილიყო ხელოვნების ღირსეული მსახური. თავდაუზოგავი მუშაობის გარდა, ბევრს კითხულობდა, ეწაფებოდა მეცნიერებასაც. ერთხელ მიკროსკოპიც კი შეიძინა, უფრო ახლოს რომ გასცნობოდა მეცნიარეთა აგებულებას.

მის ცხოვრებას შეუპოვარსა და მრისხანე მდინარეს აღარებს თავის სტატი-აში შესანიშნავი ქართველი მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილი, მდინარეს, რომელიც ქუხს, გრიალებს, იტოტება და ბუნებას სიახლესა და მშვენიერებას მატებს.

„ამბობენ, მაგალითი ყველაზე უკეთესი მასწავლებელია. ამ გამოთქმის სიმართლე ვირწმუნე, როცა წილად მხედა ბედნიერება ვყოფილიყავი მოწაფე ისეთი ღიდოსტატისა, როგორც იყო ნიკოლოზ კანდელაკი“. — წერს საქრეთლის ბრწყინვალე ოსტატი ელგუჯა ამაშუკელი. მისმა მოწაფეებმა ბორის ციხაძემ, ჭუნა მიქაბაძემ, გიგლა ფირცხალავამ და სხვებმა ჭეროვანი ხარკი მიუზღეს მასწავლებელს თავიანთ წერილებში.

მამას, ჩემებურად, არც მე დავრჩენილვარ ვალში. რაღაც საოცარი გრძობით მიყვარდა იგი, როგორც პიროვნება, როგორც მოქანდაკე და როგორც მოქალაქე. უდიდესი ძალა, ნიჭი და კეთილშობილება მოსჩქეფდა მისგან. ამიტომაც ჩემს სადიპლომო ნამუშევრად მამას პორტრეტი ავირჩიე.

კარგად მახსოვს მამა, მისი უზარმაზარი ფიგურა, ლომის ფაფარივით აშლილი თმები, მაგრამ როდესაც თვალს გადავაგვლებ ხოლმე მის ნაღვაწს, როდესაც პროფესიონალის თვლით გადავხედავ მის ნამოქმედარს, ნიკოლოზ კანდელაკის აჩრდილი მთელი სიდიადით წარმოჩინდება ჩემი შინაგანი ხედვის წინარე.



**რას გაიხსენებდით ბავშვობის დროინდელი მუსიკალური შთაბეჭდილებებიდან?**

ჩემი კერპი იყო რობერტინო ლორეტი. ოთხი თუ ხუთი წლისა ვიყავი, როცა ვმღეროდი მის რეპერტუარს. განსაკუთრებით მიყვარდა „ავე მარია“, რომელსაც ისეთი გატაცებით ვასრულებდი, რომ ახლობლები რობერტინოს მეძახდნენ...

ადრე დავეუფლე ფანდურზე დაკვრასაც...

**უფრო დაწვრილებით გვიამბეთ თქვენს ფოლკლორულ მისწრაფებებზე.** თამამად შემძლია ვთქვა, რომ ხალხურ მუსიკაზე გავიზარდე. საფუძვლიანად ვიცნობ საქართველოს ყველა კუთხის სიმღერებს. განსაკუთრებით ქართლ-კახური სიმღერები მიტაცებს.

**სად შეიძინეთ ეს ცოდნა?**  
ბავშვობა იმერეთში, სოფელ ჭყორვილში გავატარე, პირველად იქ ვეზიარე ხალხურ მუსიკას. ჩვენს ოჯახში თითქმის ყველა უკრავდა და მღეროდა (ექვსი დაძმანი ვართ, მათ შორის ორმა დაამთავრა მუსიკალური ტექნიკუმი). ქართლ-კახური სიმღერებისაკენ ლტოლვა კი, ალბათ, გენეტიკურია. ჩვენი გვარი ქართლური წარმოშობისაა. პატარაობიდანვე ვმღეროდი ჩემს დაძმებთან ერთად. ხშირად გამოვდიოდი ოლიმპიადებზე, რომლებიც თბილისში იმართებოდა. ფანდურზე ვუკრავდი და ვმღეროდი „მე ქართველი ბუხაიძე“. რამდენჯერმე გავხდი საბავშვო ოლიმპიადების ლაურეატი. კიათურელმა თვითმოქმედმა კომპოზიტორმა ზელიმხან ცაბაძემ სპეციალურად ჩემთვის დაწერა „სიმღერა სამშობლოზე“, რომელიც პირველად მე შევასრულე მსმენელთა წინაშე და დიდი მოწონება დავიმსახურე. ოვაციებით გამისტუმრეს სცენიდან. ძალიან გახარებული დავებრუნდი ჩემს საჩხერეში.

ქართულ ხალხურ სიმღერებს უფრო საფუძვლიანად ფოლკლორულ ანსამბლებში დავეუფლე. სხვადასხვა დროს





# ნუგზარ გამგებელის პირველი ინტერვიუ

ნუგზარ გამგებელი თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტი. მეორე სეზონია, რაც ის ამ სახელოვან სცენაზე გამოდის. მან თავიდანვე მიახურა მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება თავისი შუქმფენარი ტენორით, მკვნებარე სიმღერით, პროფესიული მომთხვენილობით. ნ. გამგებელი მთელი არსებითაა ჩართული თბილისის საოპერო თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. თეატრის ხელმძღვანელობა დიდ იმედებს ამაყრებს ამ ნიჭიერ ახალგაზრდაზე, რომელიც ამაყრად ჩვენი რუბრიკის სტუმარია.

სოლო პარტიებს ვმღეროდი ანსამბლ „ეგრისში“, საქართველოს სახტელერადიოს ხალხური სიმღერის გუნდში, რომელსაც თემურ ქვეციშვილი ხელმძღვანელობს. ბოლოს გახლდით ანსამბლ „ეურნალისტი“ სოლისტი. ამ ანსამბლთან ერთად ვიყავი ინგლისსა და ესპანეთში. ბევრი რამ მომცა ხალხურ მუსიკასთან სიახლოვემ. მაგრამ დროთა განმავლობაში უკვე ვეღარ ხერხდებოდა ამ კოლექტივთან თანამშრომლობა და მეც წამოვედი ანსამბლიდან...

**სად მიიღეთ პირველდაწყებითი მუსიკალური განათლება?**

მშობლებმა მიმბარეს საჩხერის მუსიკალურ სკოლა-შვიდწლედში. ჩამრიცხეს ფორტეპიანოს კლასში. ჩემს ოჯახს ინსტრუმენტის ყიდვა არ შეეძლო. მიუხედავად ამისა, მამაჩემმა ყველაფერი იღონა, რათა შესწავლა. ჩემი საცოდავობით იწვოდა ხოლმე, როცა პიანინოს მაგივრად, მაგილაზე „ვუკრაავდი“. სანამდეც შეეძლო, მამა ხელს მიწყობდა. ლიტერატორი გახლდათ.

მელომანი იყო. თვალცრემლიანი უსმენდა ხოლმე რადიოს, როცა მღეროდნენ დავით ანდლულაძე, დავით გამრეკელი, ზურაბ ანჯაფარიძე... ბავშვობიდან მიწერივდა — მომღერალი უნდა გამოხვიდეთ.

და მეც 1976 წელს მამაჩემის მეგობრის, ჩვენი თანასოფელის ბატონი მამია ხატელიშვილის დახმარებით ჩავებარე თბილისის პირველი მუსიკალური სასწავლებლის ვოკალურ განყოფილებაზე. ერთი წლის შემდეგ სამხედრო სამსახურში გამიწვიეს. ორი წელი გავატარე მურმანსკის ოლქში. ვმღეროდი სიმღერისა და ცეკვის საოლქო ანსამბლში, რომელიც მუშაობდა მძიმე, დაძაბულ პირობებში. დღეში ოთხ კონცერტს ვმართავდით სხვადასხვა ნაწილებისათვის. ყელი გადამეღალა ამდენი სიმღერისაგან...

**თქვენი მაგალითიდანაც ჩანს თუ რაოდენ მანკიერია სამხედრო სამსახურში გაწვევის საბჭოური სისტემა, ყოვლად დაუშვებელია, რომ შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებულ ყმაწვილებს,**



ნუგზარ გამგებელი

კერძოდ კი მომავალ მუსიკოს შემსრულებლებს (მომღერლებს, პიანისტებს, მევიოლინეებს და ა. შ.) შეაწყვეტინოს სწავლა და თავი უკრა ცხრა მთას იქით. ხომ შეიძლებოდა, რომ თქვენს ხმას ჯარში საბედისწერო ტრავმა მიეღო...

დაახლოებით ასეც მოხდა. 1979 წელს დაებრუნდი ჯარიდან. არ ვიცოდი რა ეშველებოდა ჩემს გადაქანცულ ყელს. ამიტომაც დავიწყე სწავლა მუსიკალური სასწავლებლის საგუნდოსადირიჟორო განყოფილებაზე. მომღერალი თუ არა. ლოტბარი ხომ მაინც გამოვალ-მეთქი, ვფიქრობდი. დღეს ეს ცოდნა ძალიან მეხმარება, მიადვილებს საოპერო პარტიების შესწავლას. ჩემთან ბევრს მუშაობდა სასწავლებლის პედაგოგი ქალბატონი გურანდა ზოიძე.

სიმღერის სწავლა კი გავაგრძელე ამავე სასწავლებლის პედაგოგთან გოჩა ბეჟუაშვილთან, რომელმაც დიდი ამაგი დამდო. გ. ბეჟუაშვილი ვოკალური ხელოვნების ჩინებული მცოდნეა. მას უნდოდა, რომ გავყოლოდი სიმღერას. მან დამაკავშირა გამოჩენილ მომღერალთან და პედაგოგთან ნოდარ ანდლულაძესთან, რომელიც კონსულტაციებს მიტარებდა. ბატონმა ნოდარმა ზუსტი დიაგნოზი დამისვა — ეტყო-

ბა ბევრი გიმღერია, ხმაში ხარვეზები გაქვს, მაგრამ მდგომარეობის შეცვლა წორება შეიძლება თუკი იშრომებ, რეჟიმს დაიცავ, თავს მოუვლიო.

არ მინდოდა მხოლოდ დიპლომისათვის სწავლა. რა თქმა უნდა, გულთ მწადადა მომღერლობა, მაგრამ თუ ვერ მივალწვევდი მიზანს, ვოკალური განათლება მაინც გამომადგებოდა. კარგი მსმენელი ხომ მაინც გავხდებოდი. ესეც დიდი საქმეა, ესეც ხელოვნებაა. უნდა გესმოდეს ის, რასაც უსმენ.

ეტყომა მეცადინეობამ კარგი შედეგი გამოიღო, რაკი სწავლა განაგრძეთ თბილისის კონსერვატორიის ვოკალურ განყოფილებაზე...

კონსერვატორიაში შევედი 1982 წელს. ზურაბ სოტკილავა იყო მიმღები კომისიის თავმჯდომარე. უყოყმანოდ მიმიღეს. ჩავირიცხე ბატონ ნოდარ ანდლულაძის კლასში, რაც ჩემთვის დიდი სპარტი იყო.

ქართული საოპერო ხელოვნება დიდად არის დავალებული იმ შესანიშნავ ტრადიციებზე, რომლებსაც ანდლულაძეების ვოკალური სკოლა აწვითარებს და რაც კეთილისმყოფელ გავლენას ახდენს ახალგაზრდა მომღერლების სულიერ ცხოვრებაზე...

სიტყვებს არ ძალუძთ ბატონი ნოდარის ინტელექტუალური თუ ადამიანური ღირსებების დახასიათება. იგი უბადლო პიროვნებაა. მან დიდი მეგობრობა იცის. ჩვენ ყველანი მოკლებულნი ვართ თავდადებული სიყვარულის იმ უნარს, რასაც ბატონი ნოდარი ამჟღავნებს როგორც თავისი ხელოვნების, ისე თავისი მოწაფეების მიმართ. იგი ერის კაცია, მთელი არსებით იღვწის ქართული მუსიკალური კულტურის წინსვლისათვის. მან მთელი თავისი ცხოვრება შესწირა ეროვნული ვოკალური ხელოვნების განვითარების საქმეს. ჩემს ჩამოყალიბებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა ბატონი ნოდარის მამა-შვილურმა დამოკიდებულებამ. იშვიათად მოიძებნება ასეთი გულისხმიერი, მზრუნველი, ყურადღებიანი ადამიანი. მართო ჩემზე არ არის ლაპარაკი. ბატონი ნო-

დარი ასე ეპყრობა ყველა თავის მოწაფეს.

**თვალსაჩინოა ბატონ ნოდარ ანდლუ-ლაძის პედაგოგიური მეთოდის ნაყოფიერება. ამას ცხადყოფენ მისი მოწაფეები, რომლებიც ემსახურებიან ქართულ საოპერო ხელოვნებას. საკუთრივ თქვენთან როგორ შეცადინეობა?**

არაჩვეულებრივი მოთმინებით, ფრთხილად და გულმოდგინედ. როგორც იტყვიან, აგურს აგურზე ადებდა. არ მაჩქარებდა, არ მიბიძგებდა თავის გამოჩენისაკენ. ჩვენ ნელ-ნელა ვაკეთებდით ჩვენს საქმეს. და აი, მესამე კურსიდან ჩემში რალაც მნიშვნელოვანი გარდატეხა მოხდა — სინათლე ჩამიდგა ხმაში. სინათლის ამ სხივს ვუფრთხილდებოდით, თანდათან ვზრდიდით, გზას ვუკავავდით. თუკი რაიმეს მივალწიეთ,—ეს დიდი შრომის, დიდი მოთმინების შედეგია.

**ეს მუშაობა დღესაც გრძელდება?**

დიახ. ასე იქნება ყოველთვის, სანამ სული მიდგას... ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ ალღო ავუღე ანდლულაძის სკოლას, რომელსაც ასაზრდოებს იტალიიდან, ჯენარო ბარადან წამოსული შესანიშნავი ტრადიციებიც. თუ რამდენად ცხოველყოფელია ეს სკოლა, თვალნათლივ ჩანს ბატონ ნოდარის მაგალითზე. მას დღესაც 20 წლის ჰაბუკივით უყდერს ხმა. ეს ანდლულაძის სკოლისათვის დამახასიათებელი სამომღერლო ტექნიკისა და პროფესიონალიზმის შედეგია. ეს სკოლა საუკეთესოა მთელს საბჭოთა კავშირში.

**პირველად როდის ეზიარეთ საოპერო სცენას?**

ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს. მხედველობაში მაქვს საოპერო სტუდიის სპექტაკლები. პირველკურსელებს, საზოგადოდ, არ ევალუბათ მეცადინეობა საოპერო კლასში. მიუხედავად ამისა, ბატონმა ნოდარ ჭაფარიძემ იმთავითვე მომანდო ტრიკეს როლის შესრულება ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინში“. ამ სპექტაკლს რიგ-რიგობით დირიჟორობდენ ზაქარია ხუროძე

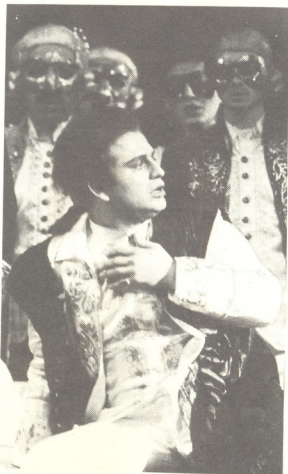
და ოდისეი დიმიტრიადი. რა თქმა უნდა, დიდად სასარგებლო იყო ურთიერთობა ასეთ გამოცდილ მუსიკოსებთან. საოპერო სტუდიის სპექტაკლებში უმეტესად მეორე პარტიებს ვმღეროდი, ასე იყო როსინის „სევილიელ დალაქში“, რომსკი-კორსაკოვის „მეფის საცოლესში“, დონიცეტის „სიყვარულის ნექტარში“, ვერდის „ტრაფიატაში“, ჩაიკოვსკის „იოლანტაში“.

1987 წელს საოპერო სტუდიის სცენაზე ვიმღერე ალფრედის პარტია ვერდის „ტრაფიატაში“. კონსერვატორია „დაისით“ დავამთავრე...

საოპერო სტუდიასთან დღესაც ვთანამშრომლობ...

**როგორც ზევით ითქვა, თქვენ პარალელურად ფოლკლორულ ანსამბლებშიც მღეროდით. როგორ ახერხებდით ხალხური და საოპერო საშემსრულებლო სტილების შენაცვლებას? ეს ორი კულტურა ხომ ვოკალიზაციის განსხვავებულ პრინციპებს ეყრდნობა. საოპე-**

„ბალ-მასკარადი“. რეჟისორი — ნ. გამგებელი





„ტოსკა“. ტოსკა — ლ. ჩივაძე,  
კავარადოსი — ნ. გამგებელი

რო უაიდაზე დაყენებული ხმით მიზან-  
შეწონილი არაა ქართული ხალხური  
სიმღერის შესრულება...

სწორია, კლასიკური ბგერა არ უხ-  
დება ხალხურ სიმღერას — იკარგება  
ხალხური ელფერი, ხასიათი, დიალექ-  
ტის თავისებურებები.

და მაინც შესაძლებელია ზღვარის  
გაველება ხალხურსა და კლასიკურ შემ-  
სრულებლობას შორის. ვინც ბავშვო-  
ბიდან მღერის ხალხურ სიმღერებს, იმას  
ნაკლებად ემუქრება ხალხურობის გა-  
ყალბების საფრთხე. ამისგან გვიცავს  
ეროვნული სული, გენეტიკა...

ასეთი გაორება მაინც არ არის სა-  
სურველი. ძნელია ორი ბატონის მსა-  
ხურის როლში ყოფნა...

გეთანხმებით. ბატონ ნოდარს არა-  
სოდეს შევეუზღუდვიარ, მაგრამ როდეს-  
საც მე თვითონ მივედი ამ დასკვნამდე  
და წამოვედი ფოლკლორული ანსამბ-  
ლიდან, მაშინ მან მოიწონა ჩემი გა-  
დაწყვეტილება.

ფოლკლორულ ანსამბლებში მიღე-  
ბული გამოცდილება თუ გეხმარებათ  
ეროვნული საოპერო პარტიების შეს-  
რულების დროს?

რა თქმა უნდა, მომღერალს სული-

ერად ამდიდრებს და აკეთილშობილებს  
ჩვენი უნიკალური ხალხური სიმღე-  
რების ცოდნა. მაგრამ ქართული ოპე-  
რები, სახელდობრ „აბესალომი“ და  
„დაისი“, რომლებსაც ხალხური ძირე-  
ბი აქვთ, მაინც, პროფესიული სამომ-  
ღერლო ტექნიკით იმღერება. ამის მკა-  
ფიო მაგალითია „ურმული“ და „თავო  
ჩემო“ „დაისიდან“.

**როდის და როგორ მიხვედით თბი-  
ლისის საოპერო თეატრში?**

ეს მოხდა 1988 წელს. ბატონმა ჯან-  
სულ კახიძემ გამოიჩინა ჩემდამი ინტე-  
რესი — ბატონ ნოდართან გამოთქვა  
ჩემი მოსმენის სურვილი, 6 ივლისს და-  
მინიშნა მოსმენა. ეს დღე არასოდეს  
ამოიშლება ჩემი მეხსიერებიდან. ეს  
არ იყო ოფიციალური მოსმენა. ბა-  
ტონი ჯანსული მარტო იჯდა დარ-  
ბაზში. ვიმღერე რუდოლფის არია  
პუჩინის „ბოჰემიდან“ და მალხა-  
ზის გამოსათხოვარი არია „დაისი-  
დან“. ეტყობა მოვეწონე, რაკი დამი-  
შვა საორკესტრო მოსმენაზე, რომე-  
ლიც 16 სექტემბერს ჩატარდა. ასე ჩა-  
ვირიცხე სტაჟიორთა ჯგუფში. რა თქმა  
უნდა, ძალიან გახარებული ვიყავი, მით  
უფრო, რომ ეს ყოველგვარი ჩარევის,  
„ჩაწყობის“ გარეშე მოხდა. ბატონ  
ჯანსულს შევეუქივარ ბატონ ნოდართან  
საუბარში.

ოქტომბრიდანვე შევეუდექი მუშაო-  
ბას. თეატრში ვერდის „ბალ-მასკარა-  
დის“ დადგმა მზადდებოდა. ბატონმა  
ჯანსულმა რიკარდოს პარტიაზე დამნი-  
შნა და კონცერტმეისტერ ირინა ბე-  
ლენკოსთან გამანაწილა. იგი ჩემთან  
დაუზარებლად, დიდი ენთუზიაზმით  
მუშაობდა. ძალიან მაღლობელი ვარ  
მისი.

ჯერ კიდევ ზაფხულში, ბატონი ნო-  
დარის ხელმძღვანელობით შევეუდექი  
რიკარდოს პარტიის შესწავლას. საგულ-  
დაგულოდ ვმუშაობდით იმ ადგილებ-  
ზე, რომლებშიც იხსნება რიკარდოს  
სახე და სადაც ყველაზე მეტი სიმწე-  
ნეებია.

დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემ-  
ზე ბატონმა მიხეილ თუმანიშვილმა,



რომელიც მუშაობდა „ბალ-მასკარადის“ დადგმაზე. იგი რეპეტიციებს იმპროვიზირებულად ატარებდა, სახელდახელოდ ცვლიდა მიზანსცენებს. ყოველდღიურმა მუშაობამ დიდი დახმარება გამოიწვია, რათა სცენაზე თამამად გამოესულიყავი და არ მეფეჭრა მიზანსცენებზე.

ბატონი ჯანსულის სურვილის თანახმად რიკარდოს პარტია მე ვიმდერე სპექტაკლის ჩაბარებაზე. ეს ნდობის გამოხატულება გახლდათ.

საპრემიერო სპექტაკლები ზურაბ სოტკილავამ იმდერა. მე კი მონაწილეობა მივიღე „ბალ-მასკარადის“ მეოთხე სპექტაკლში. ეს იყო 1989 წლის 14 იანვარს. არასოდეს დამავიწყდება ეს დღე, ნამდვილ ხელოვნებასთან ზიარების წუთები. დებუტტმა გაახარა ჩემი გული, ჩემი მეისტროც...

**განსაკუთრებული წარმატება ხვდა „ბალ-მასკარადის“ იმ სპექტაკლს, რომელშიც თქვენთან ერთად მდებროდა კიდევ ორი ახალგაზრდა მომღერალი — იანო ალიბეგაშვილი და ლადო ათენელიშვილი. მშვენიერი ანსამბლი შეიკრა. ამ სამეულმა დამხწვრე საზოგადოებაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა...**

ამ დღისათვის მღელვარებით ვემზადებოდი. მინდოდა, რომ ეს სპექტაკლი მაღალ დონეზე ჩატარებულიყო, ჩვენი სამეული კარგად გამოჩენილიყო, ბატონი ჯანსულის იმედები გამართლებულიყო.

ბატონი ჯანსული რომ დიდი მუსიკოსია და დიდი ღირიერი, ეს ყველასათვის კარგად ცნობილი ფაქტია. აქ ხაზი მინდა გაუსვა მის ადამიანურ თვისებებს, ახალგაზრდებისადმი მზრუნველ, გულისხმიერ დამოკიდებულებას. იგი არ იშურებს დროს, ენერგიას ჩვენი ზრდისა და წარმატებისათვის. მინდა მას უღრმესი მადლობა მოვახსენო ამავისა და მხარდაჭერისათვის.

სხვათა შორის, ბატონი ჯანსულის რეკომენდაციით ვმონაწილეობდი მსოფლიოს ახალგაზრდა მომღერლებას დათვალეირებაში, რომელიც ლონდონ-

ში ჩატარდა. ვიმდერე ფრაგმენტებზე „ბალ-მასკარადიდან“. ქება დავიმსახურე, წარმატებას მილოცავდნენ. ცნობილმა იმპრესარიოებმა ჩაწერეს ჩემი კოორდინატები...

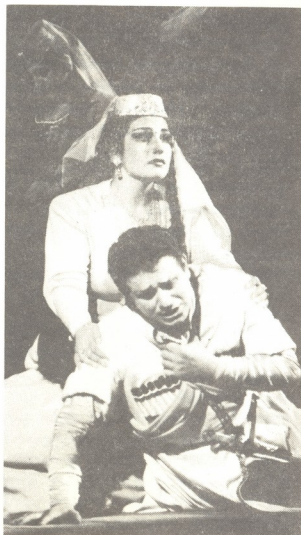
**როგორი დატვირთვა გაქვთ თბილისის საოპერო თეატრში?**

ბედს არ ვუჩივი. მთავარ პარტიებს ვასრულებ ისეთ შესანიშნავ ოპერებში, როგორცაა „ტოსკა“, „ტრავიატა“, „დაისი“, წინ მელის სიმღერა „აბესალომ და ეთერი“, „ქეთო და კოტეში“, პროკოფიევის „ლენინაში“. ძალიან ბევრია სამუშაო.

**რას იხურვებდით სამომავლოდ?**

თეატრში ლირიკული რეპერტუარის გაფართოებას, მხედველობაში მაქვს „ბოპემა“, „ფაუსტი“, „ევეგენი ონეგირი“, „სიყვარულის ნექტარი“. ეს ოპე-

„დაისი“. მარო—მ. მიქაძე,  
მალხაზი — ნ. გამგებელი



რები ხელს შეუწყობდნენ მომავალი თაობის ვოკალურ წვრთნას.

**ვინ არიან თქვენი კერაბები თანამედროვე მომღერლებს შორის?**

ძალიან მიყვარს კრაუსი, აღმაფართოვანებს მისი ტექნიკა, ინტელექტუალური სიმღერის სტილი, მიყვარს პავაროტი, დომინგო, მომწონს ჯაკონინის ხმა, მაგრამ კრაუსი უფრო ახლოს მოდის ჩემს სულთან.

**რომელია თქვენი საყვარელი როლი?**

ჯერ-ჯერობით უპირატესობას ვანიჭებ რიკარდოს ვერდის „ბალ-მასკარადიდან“. ალბათ იმიტომ, რომ ამ როლმა მაგრძობინა წარმატების სიხარული. ამ სპექტაკლში თავისუფლად ვგრძობ თავს...

**რა პრობლემები ოდეს თქვენს წინაშე?**

ძალიან ბევრი მაქვს სამუშაო, როგორც ვოკალური ტექნიკის სრულყოფის თვალსაზრისით, ისე რეპერტუარის გაფართოების მხრივაც. დასაძლევია მაქვს კამერული მუსიკის სფეროც. ჯერ-ჯერობით არ გამაჩნია კამერული სიმღერის პრაქტიკა. შემოდგომაზე ლადო ათენელიშვილთან ერთად ვაპირებ კონცერტის გამართვას.

რაც შეეხება სიმღერას — მინდა დავუფლო „მეცო ვოჩეს“ ტექნიკას, რომლის ბრწყინვალე ოსტატია ზურაბ სოტკილავა.

ჩვენი ხელოვნება იმდენად რთულია, რომ, ალბათ, მთელი ცხოვრება არ მეყოფა მისი სრულყოფისა და გამომსახველობითი საშუალებების დასახვეწად...

**თანამედროვე მსმენელზე ზემოქმედებას ახდენს მხოლოდ ისეთი საოპერო სპექტაკლი, რომელშიც მიღწეულია უმაღლესი ხარისხის ვოკალურ-სცენური გამომსახველობა. ამ რამდენიმე ხნის წინ საოპერო ხელოვნების მოყვარულები ეზიარნენ ასეთ სპექტაკლებს. ეს მოხდა შარშან, მოსკოვში, მილანის საოპერო თეატრის „ლა სკალას“ გასტროლების დროს.**

სახელგანთქმული რეჟისორები და ღირიყორები გამოჩინდნენ ვოკალისტებთან ერთად ფანტასტიკური სიმსუბუქით სძლევდნენ ურთულეს ამოცანებს. თვითული ცალ-ცალკე და ყველა ერთად იღვწოდა „ქმედით“ სიმღერისათვის და აღწევდა კიდევ მიზანს.

განსაკვიფრებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მომღერალთა არა მარტო სიმღერა, არამედ მათი პლასტიკური, გრაციოზული, ნატიფი სცენური მოძრაობა, რასაც უმეტესწილად მოკლებულნი არიან ჩვენი მომღერლები.

მაღალი გემოვნებით იყო აღბეჭდილი ყოველი სპექტაკლი, რომელთა ფერადოვნება წარმოქმნილია მუსიკიდან. წარუშლელ შთაბეჭდილებას სთოვებს სპექტაკლების მხატვრული გადაწყვეტა. ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენენ კოსტუმები და დეკორაციები. ყოველი სპექტაკლი სავსეა პაერთ, სივრცით, აღბეჭდილია დიდებულებით.

„ლა სკალას“ სპექტაკლებში ცნობილი რეჟისორები მხატვრის ფუნქციებსაც ასრულებენ. თვითონვე ქმნიან თავიანთი დადგმების დეკორაციებს და კოსტუმებს. ამის ნიმუშია ფრანკო ძეფირელის მიერ დადგმული პუჩინის „ტურანდოტი“.

საკვეყნოდ ცნობილი მუსიკოსი რიკარდო მუტი კი ერთდროულად ასრულებს ღირიყორისა და კონცერტმეისტერის როლებს ბელინის ოპერაში „მონტეკი და კაპულეტები“, მოცარტის „კოზი ფან ტუტი“-ში (ასე იქცევა ყველა“).

# ზოგი რამ ვოკალურ-ხმანური ხელოვნების შესახებ

მანა თოიძე

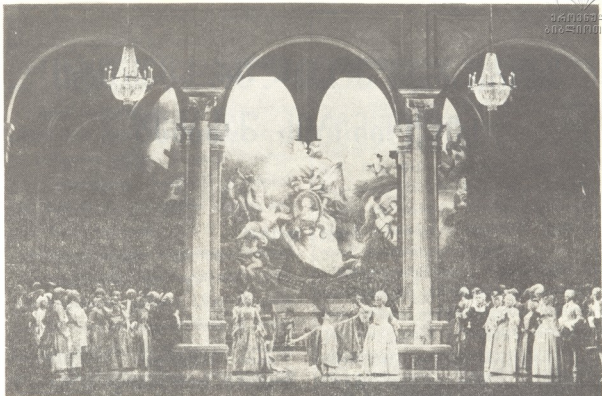
ეს ტენდენცია მეტყველებს მაღალ პროფესიონალიზმზე. იგი ხელს უწყობს სპექტაკლების ერთიანობას, გამომსახველობითი საშუალებების გამთლიანებას. ასეთ ფონზე მთელი სისავსით ეღერდნენ მსოფლიოს საოპერო ხელოვნების ვარსკვლავთა—მირელა ფრენის, გენა დიმიტროვას, ჯუზეპე ჯაკომინის ულამაზესი, უმდიდრესი, უმძლავრესი ხმები. ეს დიდებული მომღერლები, ისევე როგორც ახალგაზრდა ვოკალისტები ანციფრებდნენ მსმენელებს მაღალი მსახიობური კულტურით, აქტიორული ოსტატობით, იტალიური ვოკალური სკოლის ბრწყინვალე ფლობით. ყოველი სპექტაკლი წარმოადგენდა ზეიმს, საოპერო ხელოვნების დღესასწაულს — ყოველ წარმოდგენას მოჰქონდა სიცოცხლე და სიხარული. მსახიობთა შემოქმედებიდან გამოსჭვივოდა მუსიკის, თეატრის, ერთმანეთის სიყვარული. ეს სიყვარული გადამდებია, იგი იპყრობს მსმენელს. ასე მყარდება მჭიდრო კავშირი სცენასა და დარბაზს შორის.

შემოქმედებითი ერთსულოვნებით აღბეჭდილი სპექტაკლები უმეტესად მიდიოდა აჩქარებულ ტემპო-რიტმში. არსად არ აღინიშნებოდა მუსიკალური თუ აქტიორული ჩაყარდნა. მუსიკის ემორჩილებოდა ყველა კომპონენტი — სიმღერა, ცეკვა, თამაში, მიზანსცენები, სცენოგრაფია, განათება...

დიდი მხატვრული მნიშვნელობის მოვლენას წარმოადგენენ ფრანკო ძეფირელის დადგმები, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მისი სპექტაკლები მოასწავებენ საოპერო რეჟისურის სფეროში XX საუკუნის ბოლოს განხორციელებულ რეფორმას. ეს უდიდესი კინორეჟისორი ქმნის ახალი სტილის საოპერო სპექტაკლებს, რომლებშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება პლასტიკურობას. ამას ცხადყოფენ როგორც სოლისტები, ისე გუნდის მსახიობები, მათი „მოლაპარაკე“ მითრთლვარე ხელების გამომსახველობა. თვითეულს თავისი ამოცანა აქვს, ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა ლოცვის სცენა „ტურანდოტიდან“. მომღერლები თავისუფლად გრძნობენ თავს ძეფირელის მიერ შემოთავაზებულ ნებისმიერ მიზანსცენაში, — მაყურებლის მიმართ ზურგშექცეულსა თუ უკიდურესად მოხრილ მდგომარეობაში.

ყველა დადგმაში ჩანს, რომ რეჟისორები მაქსიმალურად იყენებენ მომღერალთა ვოკალურ ტექნიკას. მომღერალთა ხელოვნება იძლევა როგორც დიდი ტილოების, მასშტაბური სპექტაკლების, ისე უნატიფესი კამერული მინიატურების შექმნის სტიმულს.

მხოლოდ მაღალი სამომღერლო კულტურა და აქტიორული ოსტატობა ქმნის ნოვატორული დამდგმელობითი ამოცანების განხორციელების საშუალებას.



სცენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „ადრიანა ლეკუერერი“

რა მდგომარეობაა ამ მხრივ ქართულ საოპერო ხელოვნებაში? დღეს მის წინაშე, ისევე როგორც სხვა საოპერო თეატრების წინაშე, მწვავედ დგას მრავალი გადასაჭრელი პრობლემა. გამოჩენილი რეჟისორის მიხეილ თუმანიშვილის აზრით საჭიროა შეიქმნას მეცნიერება მუსიკალური თეატრის შესახებ, მეცნიერება, რომელიც საფუძვლიანად შეისწავლის და დაასაბუთებს ამ სფეროში არსებულ მოვლენებს, პროცესებს, მდგომარეობას. ეს ევალუბათ მუსიკალურ-დრამატული აზროვნებით დაჭილდობულ კრიტიკოსებს, რომლებიც შეძლებენ საოპერო სპექტაკლების სწორ რეცენზირებას, თუკი გამოიყენებენ მეცნიერული ანალიზის პრინციპებს. ძნელია არ დაეთანხმო გამოცდილ ხელოვანს, რეჟისორთა და მსახიობთა რამდენიმე თაობის აღმზრდელ-პედაგოგს. საოპერო თეატრის ორგანიზმის შესწავლა უნდა ხდებოდეს მომღერლებთან, დირიჟორებთან, რეჟისორებთან კავშირში. მხოლოდ ამგვარი მიდგომა დაეხმარება კრიტიკოსს

სწორად აღიქვას და შეაფასოს მუსიკალურ თეატრში შექმნილი ვითარება. მხოლოდ ასეთი ცოდნით შეიარაღებული კრიტიკოსის აზრს გაითვალისწინებენ საოპერო სპექტაკლების დამდგმელებიცა და შემსრულებლებიც. უკანასკნელი ორი ათწლეულის მანძილზე საგრძნობლად გართულდა მდგომარეობა საოპერო თეატრებში საზოგადოდ, და კერძოდ ქართულ საოპერო ხელოვნებაში. ამ მდგომარეობას ვერ გაანალიზებ, თუ არ შეიმუშავებ კვლევის მეცნიერულ პრინციპებს, თუ არ გაითვალისწინებ საოპერო ხელოვნების ახალ მოთხოვნებს, სპექტაკლის დამდგმელთა კრიტერიუმებს.

კრიტიკოსი უნდა იცნობდეს იმ მოთხოვნილებებს, რომლებსაც დამდგმელი-რეჟისორი უყვანს ვოკალისტ-მუსიკოსებს. ასევე გასათვალისწინებელია დამდგმელი-რეჟისორის მიერ მომღერალ-აქტიორთა მიმართ წაყენებული მოთხოვნები და ბოლოს გასარკვევია მომღერალ-აქტიორთა დამოკიდებულება როგორც დირიჟორისა და რეჟისორის, ისე თავისი პარტნიორ-



ბის, გუნდის, აგრეთვე სპექტაკლის გაფორმებისა და გაერთიანებისადმი.

მომღერალ-აქტიორთა წინაშე ძალზე სერიოზულ პრობლემებს აყენებს თანამედროვე საოპერო მუსიკა, რომელსაც ახასიათებს დინამიზმი, იმპულსირება, ექსპრესია. ხშირად ვოკალური პარტიები მოითხოვენ ინსტრუმენტულ, რაფინირებულ კლერადობას, გამოირჩევიან უაღრესად ფართო დიაპაზონით, რეჩიტატიული წყობით, ცხადია, ყოველივე ეს შემსრულებლებისაგან მოითხოვს შესაბამისი გამომსახველობითი საშუალებების — ახალი მეთოდების, ახალი ტექნიკური ხერხების ფლობას, ერთი სიტყვით, მეოცე საუკუნის საოპერო ხელოვნებამ საგრძნობლად გააფართოვა „ვოკალური სკოლის“ ცნება. თანდათან ჩამოყალიბდა ე. წ. „უახლესი ვოკალური სკოლა“, რომელიც დიდ მომზადებას მოითხოვს ახალგაზრდა ვოკალისტისაგან.

ბუნებრივია, რომ ეს პრობლემები დგას ქართველი ვოკალისტების წინაშე, მით, უფრო, როცა თეატრის აფიშაში გარკვეული ადგილი ეთმობა თა-

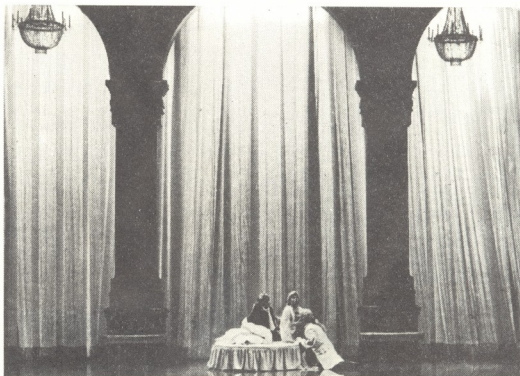
ნამედროვე საოპერო ხელოვნების ნიმუშებს.

თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე იდგმება როგორც ქართული ისე სხვადასხვა ეპოქის დასავლეთევროპული და რუსული ოპერები, რომლებიც სრულდება ორიგინალის ენაზე.

რაც უფრო მრავალფეროვანია რეპერტუარი, მით უფრო მეტ ინტერესს იწვევს იგი მსმენელში, სამაგიეროდ, განუზომლად რთულდება და ფართოვდება მომღერალთა წინაშე მდგარი პრობლემების წრე, მომღერლებისა, რომლებიც შეუცდომლად უნდა ფლობდნენ არა მარტო კლასიკური სიმღერის სტილს, არამედ სხვადასხვა „სამომღერლო სკოლის“ პრინციპებსაც. ქართველი მომღერალი კლასიკური ოპერების შესრულების დროს უნდა ეყრდნობოდეს ზოგადევროპულ სკოლას, ქართული ოპერების ახმინებისას კი უნდა ეყრდნობოდეს ეროვნულ სპეციფიკას.

სულ სხვა მდგომარეობაა იგივე „ლა სკალას“ თეატრში, სადაც უმეტესწილად იტალიური კლასიკური (ადრინდელიცა და გვიანდელიც) ოპერები იდგმება. ცხადია, რეპერტუარი. რომე-

სცენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „ადრინანა ლეკუერერი“





სენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „ასე იქცევა ყველა ქალი“

ლიც უმეტესად ერთ ენაზე სრულდება, ნაკლებ წინააღმდეგობებს უქმნის შემსრულებლებს და ხელს უწყობს სამომღერლო და სამსახიობო გამომსახველობის სრულყოფას. თავად იტალიური საოპერო მუსიკა კი წარმოადგენს უზარმაზარ სკოლას არა მარტო ნებისმიერი ეროვნების ვოკალისტებისათვის, არამედ დირიჟორებისა და გუნდის მსახიობებისათვისაც.

მინც რა ამოცანები დგას საოპერო სპექტაკლების დირიჟორ-დამდგმელთა წინაშე? რა შემთხვევაში შეუძლიათ მათ მომღერალ-აქტიორთა ახალი პლედის აღზრდა?

როგორც გაირკვა სპეციალური კვლევისა და წამყვან დირიჟორებთან საუბრების შედეგად, ამისათვის საჭიროა მინიმუმ ორი პირობის შესრულება:

1. თანამედროვე დონის შემსრულებელთა პლეადის, დასის, სპექტაკლის ჩამოყალიბება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა მომღერლები უზადოდ ფლობენ ვოკალურ ტექნიკას, სხვადასხვა საშემსრულებლო სტილებსა და მიმართულებებს. ასეთი გაქანების მომღერლები ზემოქმედებენ სპექტაკლის დამდგმელებზე.

2. თანამედროვე დონის სპექტაკლის შექმნა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ვოკალისტები თავისუფლად წაიკითხავენ მუსიკალურ პარტიტურებს.

როგორც ჩანს, გეზი უნდა ავიღოთ როგორც ვოკალისტი-მუსიკოსის ისე დირიჟორ-ვოკალისტის აღზრდაზე. საოპერო დირიჟორები საფუძვლიანად უნდა ერკვეოდნენ ვოკალური ხელოვნების სპეციფიკაში, რათა დაეხმარონ მომღერალს საოპერო პარტიის გახსნაში, ნიშანდობლივია გამოჩენილი პიანისტის და დირიჟორის დანიელ ბარემბოიმის აზრი: „ნებისმიერი მუსიკოსისათვის სასარგებლოა გარკვეული დანტერესება დირიჟორობით, რაც გვაიძულებს ნებისმიერ მუსიკას ვუსმინოთ საორკესტრო ყურით“, შემთხვევითი არაა, რომ სადირიჟორო პულტთან დგებიან ხოლმე თანამედროვეობის გამოჩენილი მომღერლები: ფიშერ დისკაუ და პლასიდო დომინგო.

ხოლო თბილისის საოპერო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე, ერთდროულად დირიჟორიცაა, ქორეოგრაფიც, მომღერალიც, კომპოზიტორიც.

მისი ვოკალური განსწავლულობა ეხმარება მომღერლებს რთული ამოცანების გადაწყვეტაში. ჯ. კახიძის ზემოქმედებით ისინი აღწევენ სიმღერას „ქმედითობას“, უფაქიზესი ნიუანსების გამოვლენას, მუსიკალური აზროვნების გამაღრუბლებს. ყოველივე ეს მკვეთრსა და შთამბეჭდავს ხდის მხატვრულ სახეებს, რომელთა ჩამოყალიბება და განვითარება დიდად არის დამოკიდებული საოპერო სპექტაკლების რეჟისორულ გადაწყვეტაზეც. ამ თვალსაზრისით თბილისის საოპერო თეატრში საეტაპო როლი შეასრულეს იმ სპექტაკლებმა, რომლებზეც მუშაობდნენ მიხეილ თუმანიშვილი და რობერტ სტურუა. მათ ქართულ საოპერო ხელოვნებაში მოიტანეს „ახალი მხატვრულობა“, „ახალი სარეპეტიციო კულტურა“, „ახალი სიმართლე“, მსახიობებთან მუშაობის ახალი მეთოდები.

ყოველივე ეს კი თავის მხრივაც ეხ-

მარება ვოკალისტებს სიმღერის „ქმედითობის“ მიღწევაში. სხვათა შორის რეჟისორები ახალგაზრდა მომღერლებთან დაძაბულ მუშაობას უნდა აწარმოებდნენ, ვიდრე ისინი მოვლენ საოპერო თეატრში. სასურველია, რომ საოპერო რეჟისორი პროფესიონალი მუსიკოსი იყოს. რეჟისორი მომღერალს უნდა ეხმარებოდეს არა მარტო მხატვრული სახეების გახსნაში, არამედ თავისი ამბლუას მოქმედებაშიც. სამწუხაროდ, საოპერო თეატრში ამბლუა განისაზღვრება მხოლოდ ხმის მონაცემების მიხედვით — თუ რამდენად სძლევეს მომღერალი ამა თუ იმ ვოკალური პარტიის ტესტიურას. ჩემის აზრით, ეს ცალმხრივი მიდგომაა, რადგან ხშირად მომღერლის ხმა შეესაბამება ამა თუ იმ პარტიას, სამაგიეროდ, იგი არ პასუხობს თავის პერსონაჟს ტემპერამენტით, აქტიორული მონაცემებით. ასეთ შემთხვევაში რეჟისორს უნდა შეეძლოს როლების განაწილება.

—ცენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „ტურანდოტი“



მან უნდა მისცეს მომღერალს ის როლი, რომელიც ერთნაირად შეესაბამება როგორც მის ზმის, ისე სამსახიობო ბუნებას. საოპერო თეატრში რეჟისორებს მეტი თავისუფლება უნდა ეძლეოდეთ. შემთხვევითი არაა, რომ ჭუჭუბუკ ვერდი თვითონვე დგამდა თავის ოპერებს, თვითონვე მუშაობდა მომღერლებთან ვოკალურ პარტიებზე და მოითხოვდა ღირიკორისგან „არა შესრულებას, არამედ გაგებას, მყარად გააზრებულსა და კეთილსინდისიერ შესრულებას, სიტყვის გამოხატვას“.

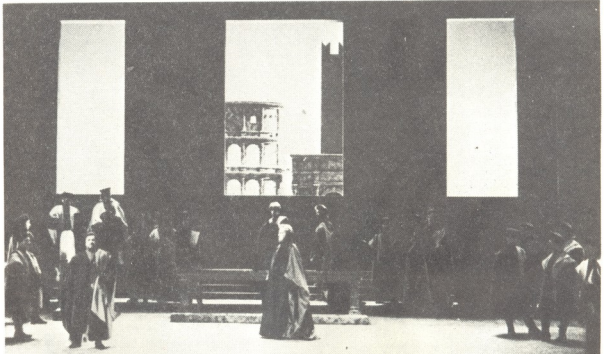
ამდენად, საოპერო მომღერლის კომპლექსური აღზრდა მოგვეცემს სასურველ შედეგებს და ხელს შეუწყობს ვოკალურ-სცენური გამომსახველობის სრულყოფას.

ძალზე მნიშვნელოვანია საოპერო რეპერტუარის საკითხი. სასურველია, რომ მომღერლებს მიეცეს თავისუფალი არჩევანის შესაძლებლობა. მომღერალი, რომელიც წლების მანძილზე მღერის და გამოდის მსოფლიოს საოპერო სცენებზე, კარგად იცნობს საკუთარ ძალებს, თავისი ზმის სპეციფიკას, შემოქმედებით ტემპერამენტს. ასეთი მომღერალი, ყოველთვის ზუსტად ირჩევს პარტიებს, ითავისებს მხატვრულ საზოგადოებას, მაქსიმალურად აქონის საკუ-

თარ ვოკალურ-ტექნიკურსა და სამსახიობო შესაძლებლობებს. ამავდროულად მოკიდებული სპექტაკლის წარმატება. მომღერალს უნდა უყვარდეს თავისი როლი, თავისი თეატრი, თავისი დასი და პარტნიორები. სპექტაკლის დამდგმელები. მაშინ განიცდის იგი სიხარულსა და მღელვარებას რეპეტიციებზეც და სპექტაკლებზედაც. მომღერალთა სახმო სიმებასა და ზმის ტემპრზე ხომ ცუდად მოქმედებს ყოველი უარყოფითი ემოცია, მაშ გაუფრთხილდეთ ღვით ნაბოძებ მათ ხმებს. სასურველია აგრეთვე ახალგაზრდა მომღერალთა სურვილების გათვალისწინება, იმ სურვილებისა, რომლებიც მიმართულია ახალგაზრდა კომპოზიტორთა მიმართ. სამწუხაროდ, უმრავლესობა ვოკალურ ნაწარმოებებზე მუშაობის დროს არ ითვალისწინებს სამომღერლო ზმის შესაძლებლობებს.

ამასთან დაკავშირებით, მახსენდება გამოჩენილი კომპოზიტორის ოთარ თაქთაქიშვილის მუშაობა ისეთ შესანიშნავ ნაწარმოებზე, როგორცაა ოპერა „მინდია“. იგი ცნობილი მომღერლის ზურაბ ანჯაფარიძის შთაგონებით იწერებოდა. სპექტაკლს დროდადრო ღირიეორობდა თვით ავტორი, რომელიც კაოვად იცნობდა სამომღერლო სპექტაკლ-

სენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „მონტეკები და კაპულეტები“



კას, რაც ეტყობა ოპერის მელოდიურ ქარგას. ოპერაზე მუშაობის პროცესში კომპოზიტორი ითვალისწინებდა როგორც ზურაბ ანჯაფარიძის ისე პეტრე ამირანაშვილის რჩევებს, მისი თხოვნით მან შეცვალა ჩაღბიას არიის ტონალობა და ტესიტურა.

საქმისადმი ასეთი კუშმარიტად მაღალპროფესიული მიდგომა სამაგალითო უნდა იყოს ახალგაზრდა კომპოზიტორებისათვის, რომლებიც სცდიან თავის ძალებს ვოკალურ მუსიკაში. ისინი უნდა სწავლობდნენ მომღერლის ხმის სპეციფიკას, მაშინ მათი ნაწარმოებები იქნება უფრო გამართული, უფრო რეალური.

ეროვნული საოპერო ხელოვნების აღმავლობა დამოკიდებულია იმ დიდი ტრადიციების განვითარებაზე, რომელიც შექმნეს გამოჩენილმა ქართველმა კომპოზიტორებმა, ღირიყორებმა, რეჟისორებმა, მომღერლებმა.

ყურადღებას მოითხოვს ქუთაისის საოპერო თეატრი, რომელშიც თავს იყრის მრავალი პრობლემა, ეს ცხადყო ამასწინანდელმა თბილისურმა გასტროლებმაც. ამ კოლექტივს სჭირდება მხარდაჭერა, დახმარება, ხელის შეწყობა, მით უფრო, რომ მის დასში არიან ნიჭიერი ახალგაზრდა მომღერლები.

მისასალმებელია ის ცვლილება, რომელიც განიცადა თბილისის ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრმა. იგი გადაიქცა მუსიკალურ თეატრად, რაც აფართოებს კოლექტივის დიაპაზონს, გზას უხსნის სხვადასხვა ჟანრის მუსიკალურ-სცენურ ნაწარმოებებს, ნებისმიერ ჟანრს — ოპერეტა იქნება ეს თუ მიუზიკლი — ესაჭიროება ძლიერი, ლამაზი, გამომსახველი ხმები, რომელთა შერჩევას უკვე აწარმოებენ თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი გ. ლორთქიფანიძე და ღირიყორი გ. აზმაიფარაშვილი.

საინტერესო ფაქტი ვახლავთ ისიც, რომ თბილისის მუსიკალური თეატრის წამყვანი სოლისტები იქნებიან ისეთი ფართოდ ცნობილი მომღერლები, როგორიც არიან მ. თომაძე და ა. ხომერიკა, ქართულ საოპერო ხელოვნებას რომ



ლორინ მავილი



რიჩარდ მურტი

ძალუძს სერიოზული შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტა. თვალნათლივ ჩანს ბოლო ათწლეულში განხორციელებული ისეთი სპექტაკლებიდან, როგორცაა მოცარტის „დონ ჟუანი“ და ვერდის „ბალ მასკარადი“, რ. შტრაუსის „სალომე“ და ვერდის „დონ კარლოსი“, ბ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“, გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“...

ყოველ სპექტაკლში თავისებურადაა გადაწყვეტილი მუსიკალურ-სცენური ამოცანები, რომლებიც აყენებენ ახალი ტიპის მომღერალთა აღზრდის პრობლემებს. ამ პრობლემების გადაწყვეტაზე უნდა ზრუნავდნენ მუსიკალურ თეატრებში, მუსიკალური განათლების კერებში.

თამაზ მებრძველი

# ბზარი

(პიესა ორ მოქმედებად)

საქართველოს კულტურის სამინისტროს მიერ გამოცხადებულ რესპუბლიკურ კონკურსზე „დრო და აღმართი“ პიესა დაქილდობილია II პრემიით

მოქმედი პირნი:

- ბურაში
- ცირა — გურამის მეუღლე
- მალა
- ნუარი — მათი შვილები
- ასმათი — გელას მეუღლე
- ნაზო — ცირას დედა
- უსო — იგივე ლევანი
- ქიმი
- სანიტარი
- ალექსი — მეზობელი
- უცნობი ძალი — იგივე დარიკო და იგივე ია
- შარსანი ძალი
- ლევანის მამა
- ორი ხულიგანი — ლევანის ამხანაგები

კობერძეების სტანდარტული სამოთხიანი ბინა, რომელიც რესპარტულიანი კორპუსის სულ ბოლო სართულზეა მოთავსებული, ავეჯით ისეა გადატვირთული, რომ დიდ ოთახშიც კი ერთი კვადრატული მეტრი არაა თავისუფალი.

სცენის სიღრმეში კედელზე უზარმაზარი ბზარი მოჩანს.

სამზარეულოში, სადაც მართლაც ვერ მოიქნენ თავი კლდს, გურამს გახჭურაზე სარეცხის ქვაბი შემოუღვამს და შიგ ჩაჰყურებს.

ნაზოს შეშაბანდის გასასვლელში საუთოებელი მაგიდა გაუშლია და აუთოებს. შემოდის ცირა, წელი გაწყვეტილი, ჩანთებით დატვირთული ხდის პალტოს და ფეხსაცმელებს.

ბურაში. ცირა, შენა ხარ?

ცირა. მე ვარ.

ბურაში. სადა ხარ ამდენხანს?

ცირა. სად ვიქნებოდი, ჩანდაბაში და დო-ზანაში. დეზერტირებიდან ფეხით მოვვლადუნობ. ფეხით... მთელი საათი ველოდე ტრანსპორტს... ბოლოს, როგორც იქნა, მობოზლდა რაღაც ავტობუსის მაგვარი. როგორ აღმოვჩნდი შიგ, წარმოდგენა არა მაქვს. ერთი გაჩერებაც არ გეკენებოდა გავლილი, რომ ვიღაც ბიჭებმა გაგვაჩერეს. ამოცვიდნენ, გაგვათხეს, გამოგვათხეს, ხამშობლოს მოლაღატეები გვიძახეს და ყველანი, დიდიან-მატარიანად ძირს ჩამოგვყარეს...

ბურაში. მეტის ღირსნი ხართ, მეტის!

ცირა. შენ ხომ... (ხელს ჩაიქნევს და დედას დააშტერდება) დედა, შენ ისევ უთო გიჭირავს, ქალი, ხელში? რამდენჯერ უნდა გითხრა, მე მოვუვლი მაგას-მეთქი. ხომ ვიცი, დაწვადი ისევ რამეს.

ნაზო. მას რა ვაკეთო, გოგო, ასე გულხელდაკრეფილი ხომ არ ვიქნები მთელი დღე?

ცირა. რა ხუნი დგას ეს, გურამ? (შედის სამზარეულოში და ხედავს სარეცხის ქვაბს შემოდგომულს გახჭურაზე) რას აკეთებ?

ბურაში. ფისს ვაღობ, ცირა, ფისს.

ცირა (ქვაბში ჩაიხედავს). ღმერთო ჩემო, ამ ქვაბში რატომ აღნობ შერე?

ბურაში. მას რომელში უნდა გამედნო, ცირა?

ცირა. ეს ქვაბი რაღაში განონადგება. გურამ, გაგუდი?

ბურაში. მაინც ხომ არა ხმარობდი, ცირა, მართლა არ გამაჯიფო ეხლა.

ცირა. როგორ არა ვხმარობდი, როგორ არა ვხმარობდი...

ბურაში. გიყვიდი, ახალს გიყვიდი, ოღონდ ახლა თავი დამანებე, შენთვის არა მყალია.

ნაზომ უთო გამოართო და ცირას ჩანთიდან ნაეკუროს ამოლაგებს შეუდგა.

ნაზო. რა მიეცი ამ ქათმეში?

ცირა. რას მივცემდი, თითოს ხუთ მანეთამდე მოუწია... დედა, შენ სადა იყავი, ქალი, ეს რომ ამ ქვაბში ფისს გამოდნობას აპირებდა?

ნაზო. ჩემს ქუაზე გაივლიდა სწორედ... მე ჩამორთმეული მაქვს ხმის უფლება, ჩამორთმეული. ვერ გაჩევი?

ბურაში (გამწარდება). კარგი ეხლა, ცირა, მას დაგვეგრას თავზე კერი, დაგვეგრას, ხომ?

ცირა. მოდა, ზაფხულში უნდა გეფიქრა მ.

გაზე, ამ შუა წამთარში რომ გამოგვიღვია. სად გინახავს, რომ სამწარეთლოში ფისხა და კუბრს აღნობდენ, ხადე გარეთ ვერხად დაანთებდი ცეცხლს?

ბუბრამი. სად გარეთ, ცირა, ნუ გამაგიფე მართლა ეხლა სად მეძებნა ამ უნდაში შეშა და ფიციარი, სადე? ..გარეთ სად ანთებდ?

ცირა. დედა, ასმითა ხად არის? ნაწი. იმ გიეს აინებს.

ცირა. რომელი სათითა მერე? ნაწი. ცხრა იქნება დაწეხული ალბათ...

ცირა. რა დრო გახულა, გურამ, რამდენ ხანს უნდა გელოდო, რომ დაიკავე ეგ გაჭურთა შთლი-ანად? (გურამი არ პასუხობს) გელა არ მოხულა?

ნაწი. გელა ქვეითა ჩასული, თავის მოტოროლერსა შლის ისევე, ალბათ. აბა, ეს რა ქათმებია და ხუთი მანეთი...

ცირა. დედა, რას უწუნებ, ძალიან კარგი ქათმებია... გურამ, დროზე ახლა, ნუ მომკალი მიშლილი.

ბუბრამი. რა ექნა, არა მუფნის ეს გაჩი, მე ხომ ვერ შევეკეთები, ბუტრავს შთლად, ბუტრავს. არც წყალი არ მოდის, თან არცერთი წვეთიც არ გვიღვა. რით ამირებთ მაგ ქათმების გაწმენდას ან გარეცხვას, არ ვიცი.

ცირა. დედა, რაღომ წყალი არ მოიმარაგე, რას მიკეთებ მთელი დღე, ამ სახლში რომ წიხარ?

ნაწი. რა ვიცი, დაწულა. მაინცდამაინც მაშინ დაიწრებდა, მე როცა ვარ სახლში... ისე არ მაკლია საუფედურები და...

ბეღალ (შემოვარდება). მამაჩემო, დანა შენ ამოიღე ჩემი შარავლიდან?

ბუბრამი. დანა არა, ბებო...

ბეღალ. მაშ ვინ აიღო, ჩიბეში რომ აღარ მიდევს?

ცირა. რომელი დანა, გელა? (დაეკეებით).

ბეღალ. რომელი და ჩემი ტისკი, ორდიფე-რამ რომ მამაქა დახადების დღეზე. ნუკრის აღებული იქნება და მოკვლავ, იცოდეთ!

ცირა. არ ვიცი, გელა, არ ვიცი... რა ეშმა-კად გინდა რომ დანას ატარებ ჩიბით, რად?

სამწარეთლოში გელა ხმაურით ალებს და ებრავს უკრებს.

ბეღალ (ქვავს ჩახედავს). ეს ჩერ კიდეც არ გამდნარა? რა არი რა, მამაჩემო! იცი რომელ საათზე დედა, დედა?

ცირა. გაიღება, სახლში ვილაც შემოვა.

ცირა. ნუკრი, შენა ხარ?

ბეღალ. მოვიდა ღოთი. შენ, შვილო, ჩემი და-ნა სად წაიღე?

ნუკრი სახეზე ხელემაფარებული პირდაპირ საბაზანოში შევარდება.

ცირა (დაეკვდება). ნუკრი... (მივა, შეიხედავს საბაზანოში და იკივლებს) ნუკრი! მიშველ-გურამ, ჩქარა!

ნუკრი. კარგი რაა, დედაჩემო, გადი აქედან ჩქარა! (ყველანი საბაზანოს მისცივლებიან) რა არი. წყალი არ მოდის კიდეც, კაცო?

ცირა. (კვილით) მიშველე, გურამ, ნახე რას უგავს სახე, გურამ!

ნუკრი. მაშ წყალი არ უნდა გვიღვას ერთი წვეთი? თქვენცა ხართ რა? რა არის ეს, რა, დედაჩემო?!

ცირა. სასწრაფოდ მიურბენინებს სუფთა პირსახოს.

ცირა. აი შენიშნე! გაიხადე ეგ ჩემარი, გაი-ხადე!

ნუკრი. დამანებე რაა თავი, კალო! გამატა-რეთ!

გამოვა სისხლიანი პირსახოცი და თავისი ოთახისაკენ წავა.

ცირა. შეხედე, გურამ, შეხედე, რას უგავს თავბირი ნაშფულად დაკრულია.

ნუკრი. დაკრული არა, აკუწული.

ცირა. სასწრაფოში მამე დაგვერკა? ბუბრამი. დეგენერატები ხართ უველანი, რაც გინდათ ისა ჰქენით!

ცირა. ნუკრი, შვილო, რა დავგმარათ? ის მა-ინც მითხარი, რა მოვიგედა?

ნუკრი. დამანებე რაა, დედაჩემო, თავი და-მანებე-მეთქი, ქალო, თავი!

ბეღალ (ირობით). უნდაცავე სულში. აი, ხომ მიიღო რაც უნდოდა.

ნაწი. შვილო, ნუკრი, მე მაინც მითხარი, ბებო გენაცვალოს. ვინა გცემა, ბიკო, ვინ გა-ვიშტა ასე?

ნუკრი. ოპ, ბებიაჩემო, შენა მაკლდი რაა! (შეიკეტება თავის ოთახში.)

ცირა. დაანებე, დედა, თავი, ხომ იცი, ვერ ათქმევინებ ვერაფერს... გურამ, არ დავრეკოთ სასწრაფოში?

სწორედ ამ დროს რეკავს ტელეფონი. გელა იღებს უურმოს.

ბეღალ. მამა? რას ლაპარაკობ შენ... სად უნ-და წამოვიდეთ... ნუკრი მოვიდა... ფხიზელია-მაცრამ ცხვირი აღარა აქვს სიფათზე, ცხვირი აღარ ეტუბა... მო, ნაცემო კი არ არი, გადვი-ლილია, ნახურთავებია... მერე მე რა ექნა... არა-არა, ვერ ამოვალთ... (დააგდებს უურმოს) ეს რა ბატია, კაცო!

ცირა. რაო?

ბეღალ. რად და რატომ არ ამოდიხართო.

ცირა. როგორ მაინტერესებდა, როგორ მა-ინტერესებდა ნათის საქმოს გაცნობა.

ბეღალ. რაში მაინტერესებდა, რაც თითონაა, საქმოს ის შერეკილი იქნება.

ნაწი. რაო, მოვიდამო ვაიმე, ვაიმე, ჩვენ რომ აქა ვართ...

ცირა. (ნერვიულად აკრეფს 03-ს ტელეფონ-ზე) სასწრაფოა? გენაცვალე, ექიმის გამომა-ხება გავინდა... ვფა-ფშაველა, მუხუთე კვარტალი. მეფრამეტე კობახი. ბინა ოცდაცხრა. პირველი ხადარბაზო. მერვე ხართული. კობერძე. კო-ბერძე ნუკრი. ოცდაექვსი. მოხვალთ, ხომ? აარგო, გენაცვალე. ნაცემო. სიხე? სიხე არ ვიცი... (დადებს უურმოს) გულის შეტევა რომ ჰქონდეს კაცს, სანამ ენის ამ თავიანთ ანკეტას



ჩამთავრებენ, იმას ნათესავები მონახულეზული  
ეყოლება უკვე საიქიოში.

კარგზე აკაუნებენ. გელა კარს აღებს. შე-  
მოდის ოციოდ წლის უცნობი ვაჟი. აცვია ყვი-  
თელი პერანგი, ჭემპირი და მოხარული ჭინსის  
ქურთუკი.

**უსხმო.** ნუკრი შინ არი?

**გელა** (გაკვირებული. რადგან ნუკრის უკე-  
ლა ამხანავს იცნობს). შინ არი...

**უსხმო** (შედის შუა ოთახში). აბა ხად არი?

**სირაბ.** შენ ნუკრის მეგობარი ხარ. გენაც-  
ვალე?

**უსხმო.** დიახ. (ათვლიერებს ოთახს).

**სირაბ.** (სკამს დაუდგამს) დაჩქი, გენაცვალე:  
ნუკრი ამ წუთას შემოვა. (გელა გადის ნუკრის  
დასახებლად) გენაცვალე, შენ რა გვარი ხარ? მე  
ნუკრის უკელა მეგობარს ვიცნობ.

**უსხმო.** მე? (შეყოყმანდება) გედევანიშვილი.

**სირაბ.** სახელი?

**უსხმო.** ლევანი.

**სირაბ.** ასეთი სახელი და გვარი პირველად  
მესმის, ხად სწავლობ?

**ლევანი.** ხაშთი ფაქულტეტზე. მეორე კურ-  
სზე ვარ.

შემოვა ნუკრი და უცხო ს ექვის თვალით შე-  
ხედავს. ლევანი წამოდგება.

**ლევანი.** ნუკრი, შენთან პატარა საქმე მაქვს  
(წაა მისკენ. ნუკრი უკან დაიხევის).

**ნუკრი.** მე შენ არ გიცნობ.

გელა წამობტება და მითქენ წაა.

**გელა.** რა? არ იცნობ?

**ლევანი** (გელას). შენ ცოტახანს გეცვალე!

**ნუკრი** (გელას). მოიცა, მო!

უცხო ნუკრის ხელავს გაუკეთებს და ცალკე  
ოთახში გაიყვანს.

**ლევანი.** რა იყო ვითომ, ძმაცაი რომ მი-  
ატყვე?

**ნუკრი.** რა?

**ლევანი.** მო, რომ დაითებს და ის ხელში  
შეგვატყვე. ეგ რა პონტი იყო ვითომ?

**ნუკრი.** რა დაითებს, დანებით მომდევდით  
და დაითებს? ისიც ხომ გაიქცა არა. მეორე  
მხარეს...

**ლევანი.** მოდა. თუ გინდა გამოიხედო, უნ-  
და გამოიხევი!

**ნუკრი.** ხად უნდა გამოიხევი?

**ლევანი.** არ გინდა ძმაცაი განახო? (ნუკრი  
ხმას არ გასცემს) წამო რადა, წამო!

**ნუკრი.** ხად უნდა წამოვიდე. შენ ძმავ, რო-  
გორა ხარ?

**ლევანი.** შენი ძმაცაი მკვდარია.

**ნუკრი.** მკვდარი? გოგა?

**ლევანი.** მო, მკვდარია, მკვდარი. რა გგონა  
მეში?

**გელა.** (შედის მათთან, ცირაც შეჰყვება),  
რა ხდება?

ლევანი გელას ცხვირ-პირს მარჯვენა ხელის  
მტევანში მოიქცევს, მომუჰვებს და უკან უბიძ-

გებს, მეორე ხელს კი ნუკრის მოკიდებ გვერ-  
დზე გასაყვანად.

**სირაბ** (იქივლებს). გელა!

ნუკრი ლევანს ხელსა ჰკრავს და იგი იქვე  
სავარძელში ჩაესვენება. გელა მივარდება ლე-  
ვანს და ხელებს გაუკავებს.

**ბელა.** დანა არა ჰქონდეს ან იარაღი, დანა!

ცირას კივილზე გურამი შემოვარდება, იმავე  
წაშს გაერკვევა სიტუაციაში და ლევანს თავ-  
პირში წუთშენს. ნუკრიც მასვე იმეორებს. ამ  
დროს მათს სახლში ორი უცხო ვაჟიც შემოვა,  
ასე 20-22 წლისანი, რომლებიც ამ სიტუაციაში  
ცოტა კი დაიბნევიან, მაგრამ შემდეგ დანებს და  
ხელკეტებს გააძრობენ და იწყება არეულობა.  
ქალები აიკვლდებიან. ნუკრი მოასწრებს, შიდა  
ოთახში მივარდება და შეიკეტება. გელა მა-  
მამისს გადაეფოფრება.

— არ მიეკაროთ მამაჩემს, არ მიეკაროთ!  
გურამი შუშბანდში გაიქცევა. გელა მოას-  
წრებს და გარეთ გავარდება ყვირილთ.

— აღექხა ძია, აღექხა ძია! (თან კიბებებს  
უბრაზუნებს. უცხოებიდან ერთ-ერთი გელას  
გამოუდგება. ორნი კი ცოტას შეყოყმანდებიან.  
მერე ლევანი ქალებს მიუბრუნდება).

**ლევანი.** მაგას მაინც მოკვლავთ. არ ვა-  
ცოცხლებთ!

**მომრამ.** ეანგინი ბრიტით თუ არ ჩამოვარ-  
ხავ ხალანს...

ორივე ლანძღვა-გინებით გავარდებიან. ცირა  
სასწრაფოდ კარებს ვადაკეტავს. ქალები აწვილ-  
დებიან. ნახო აქეთ-იქით უაზროდ იწყებს სირ-  
ბილს. მას ფერი აქვს დაკარგული, ეტყობა წნე-  
ვაში აუწყა.

ცირა ფანჯარაში გადაეუღებება და ხიზნელს  
გამყვირობს.

**სირაბ.** გელა! გელა!

ამ წვილ-კივილზე ასმათი ბავშვს მიატო-  
ვებს და საძირნებელი ოთახიდან მათთან გამო-  
ვარდება. ვერ გაუგვია რა ხდება და ამიტომ  
შეშინებული ხან ერთს მივარდება, ხან მეორეს.  
**ასმანთი.** რა მოხდა, რა ხდება გამაგებინეთ.  
გელა რა იქნა, რა მოუვიდა გელას, გამაგე-  
ბინეთ!

ნუკრი სამალავიდან გამოდის და მთვარეული-  
ვით ლულულულებს.

**ნუკრი.** დედაჩემო, გოგა მომიყვანეთ, გოგა  
მომიყვანეთ!

კარზე ისევ აბრაზუნებენ. ცირა ფანჯარაშია  
ვალამდგარი და მთელი ხმით გაქკისს.

**სირაბ.** გელა, გელა!

**ნახო** (ნუკრის მივარდება). ნუკრი, ნუკრი!  
გურამი, მომეხმარე!

გურამი, რომელიც აქამდე სამხარეულოს  
ცულით ხელში გამოშვებული იდგა და ჩასისხ-  
ლიანებული თვალებით უმზერდა იქაურობას,  
უცებ აყვირდება.

**ბურბანი.** რა უნდა მოგეხმაროთ, რა!!! მო-  
გებმართო კი არა და. მაგან რომ ერთხელ  
კიდევ დადიოხს, არა? ერთხელ კიდევ რომ და-



ლოს, ან ხელს მოვაჭრი ამ ცუდით, ან ფებს...

**წაბრი** (გონს მოვა). რას მომაჭრი? დალევა რა შუაშია... წვეთი არა მქონდა დალევული. მაშაჩემო, შენ რა?

**ბურაბი**. აი შე მოთქვამს, თუ კიდევ ასეთი რამე განმეორდა, ან ხელს მოვაჭრი-მეთქი, ან ფებს.

**წაბრი**. ო, ეს ვინ არის?  
ნუკრი მამას ხელს აუქნევს და შიდა ოთახში ხმაურით შეიკეტება.

ნაზო ამას ვეღარ გაუძლებს, სახე გაუშავდება, ხელის მტევნები მოეკრუნჩხება და იქვე ჩაიკეცება. ცირა დედას მივარდება.

**ცირა**. დედა, დედა გურამ, სასწრაფო, ჩქარა, დარევე სასწრაფოში!

გურამი ტელეფონს მივარდება, ამ დროს კარზე აკაკუნებენ. ასმითი კარისაკენ ვარბის.

**ასმათი** (შიშით). გელა, შენა ხარ? შენა ხარ. გელა?

**ხმა** ბარბადან. ექიმი ვარ.

ასმითი კარს აღებს. ზღურბლზე ინსტრუმენტებით ხელში თეთრხალათიანი ექიმი და სანიტარი დგანან. ექიმი კაცია, აქვს ქურთი მეგუროვის სდავისი ულვაშები და მოციმციმე თვალები. ისეთი დიქციით ლაპარაკობს, კაცი ვერ გაიგებს მის ეროვნებას.

**მძიმე**. თქვენ გამოკვამაქეთ?

**ცირა**. დიახ, დიახ, მოხარბანდით. (გურამს გადახედავს) ასე მალე?

**ბურაბი** (გაკვირვებული). არ დამირეკავს ჭერ...

**მძიმე**. ახა ავადმყოფი?

**ცირა**. აი ეს გახლავთ... (ცირა მისცეხებულ ნაზოზე მიუთითებს, თვითონ კი თვალი სულ ფანჯრისაკენ გაურბის. ამ დროს ოთახში ფეხშიშველა გელა შემობრბის).

**ბელა**. რა ხდება? ვინ დაჭრეს, რომელი დაჭრეს, დედა!

ცირა და ასმითი ექიმს მიატრევენ და გელას მივარდებიან.

**ცირა**. შვილო, შვილო! (სურს მოეხვიოს. გელა არ ანებებს).

**ასმათი**. სად იყავი, გელა, ფეხშიშველა ხარ?

**ბელა**. რა ხდება, რა მოუვიდა ბებიაჩემს, ბებიაჩემი დაჭრეს?

**ნაზო**. ვკვდები...

**ბელა**. ვკვდებიო, დედაჩემო!

**მძიმე**. ჩვენ სჯვა ავადმყოფთან ვიკავით გამოძახებულნი, ძბუობა შეგვეხალა. ცავედით.

**ცირა**. სად წახვედით, როგორ გეკადრებთ, როგორ თუ სხვა ავადმყოფთან. გურამ, ფული ჩქარა!

**ბელა**. დედაჩემო!

**ცირა**. ოპ, მოიცა ერთი, მოგკლია შენც...

**გურამ**, ფული, ჩქარა!

**ბურაბი**. ეხლავი, ამ წუთას! (შერბის შუშაბანდში ფულის ასაღებად).

**მძიმე**. ჩვენ სჯვა ავადმყოფი გველოდება.

ბიჩია ნაცემო.

**სანიტარი**. მისამართი რომ ეს იყო?

**ცირა**. ვაიშე, ნუკრი ვეცხ ჩვენია, ჩვენი...

ეხლავი, ეხლავი! გამოიყვანე ნუკრი, ასმით, ჩქარა!

**ასმათი**. საჩქარო რაღა, ახლავი გამოვიყვან. **ბელა**. როგორა ხარ, ბებიაჩემო, არ გაგარა? ნაზოს რალაკის თქმა უნდა, მაგრამ ვერ ახერხებს. ასმითი შიდა ოთახში შევა, საიდანაც ნუკრის ღრიალი გაისმება.

**წაბრი**. რა ექიმი, გააჩვიდით? რა უნდა მიშვედოს ექიმმა? ეს თავისთ ჩამიცხრება, ექიმი რად მინდა.

ექიმი ნუკრის ღრიალზე იქაურობას მოათვალიერებს და ცირას მიმართავს.

**მძიმე**. თქვენ ეტობა ფსიქიკური უნდა გამოგვქაქათ.

**ცირა**. კი, კი, რა თქმა უნდა...

ექიმი ნაზოსთან ჩამოქდება.

**მძიმე**. ახა მაჩვენეთ შახა!

**წაბრი** (შიდა ოთახიდან გამოვა). შე წავედი, გოგა უნდა მოვძებნო!

**ცირა**. გურამ, გაჩერე, გეხვეწები, არ გაუშვა! (ნუკრის მიუბრუნდება) თუ არა და, შეც შენთან ერთად მოვდივარ.

**ბურაბი**. ნუკრი, ეხლა რომ შენ გარეთ გახვდები, იცოდე, აღარ შემოგიშვებ უკან!

**წაბრი** (აფეთქდება). რას ლაპარაკობ, მამაჩემო, იქნებ მართლა მოკლებს, არ უნდა ვნახო?

**ცირა**. გურამ, გურამ, არ გაუშვა, შენი ჭირიშე თუ არა და მეც თან უნდა გავყუდე.

**წაბრი**. ახლოს არ მომეკაროთ, თორემ გამოვფატრავ სულყვედას. მომწყდით რა თავიდან დედაჩემო!

**ნაზო**. ნუკრი, ნუკრი!

**ბურაბი**. შემომაკვდება ხელში, შემომაკვდება! (მივარდება და ცულს აიღებს) გაეთრია აქედან, გაეთრიო!

**ცირა**. გურამ, გურამ! **ასმათი**. მამა, მამა!

**წაბრი**. ცული დადე, მამაჩემო!

**ცირა** (გურამს). გაუშვი წავიდეს, წავიდეს, ოღონდ შენ დაწყნარდი, დაწყნარდი!

**მძიმე** (წამოხტება და სანიტარს მიმართავს). ადგი, ცავიდეთ, ცავიდეთ, ეტობა აქ სულ გიყვები ცქოვრობენ.

**ცირა**. მოიცა, სად უნდა წახვიდეთ, ესენი სულ ასე ჩხუბობენ, მართლა კი არ დახოცავენ ერთმანეთს.

**მძიმე**. მამ ეს ბიჩი რატომ არი ამ დეჩი, თავი გაჩქილი აქვს. თვალები აგარ უჩანს. მთლიანად დაჩქილია.

**ცირა**. ეს ბიჩი? ეს ბიჩიც სულ ასე მოდის ნაცემო...

**მძიმე**. ეს ბიჩი? სულ კოველთვის?

**წაბრი**. რას ამბობ, დედაჩემო, დაუფიქრდი რა, რას ლაპარაკობ? სულ ასე მოვდივარ, ქალო?

მცირე. განა ვიცი. რას ვლამარაკობ, ან რა ამბავია ჩემს თავს. ისე დავიგინე...

**ბეშტ.** მიხედო ამ ქალს, ქალო, ზომ ზედავთ კვდება. რა დროს ნურია, გაუშვი, წავიდეს...

მცირე. ესეც სულ ასე უდროოდ დროს კვდება და, ველარ მოკვდა ერთი მართლაც... ცას კიტრად არ გამოვება?

**ბეშტ.** (თვალუბს წამოყრის). შენ გეხმის რას ამბობ, დედაჩემო?

**ნანუ.** (წამოხტება). მადლობელი ვარ, ცირა, დიდი მადლობელი. (შევიარება მეორე ოთახში). დამელოდე, შვილო, ნურია. შეც შენთან ერთად მოვდივარ.

მცირე. აი ზომ ვთქვი.

**ნაწარი** (ცირას). შენი ზარალია უველაფერი. შენი რაც მე შვირს და საერთოდ... (თიოს შოატარებს სხვებზე) უველას რაცა გვირბს.

**ბეშტ.** შენ, ნიკო, ცოტა წესიერად ილამარაკე შვირს, გვირბს... მე რა შვირს, მე არაფერიც არა შვირს.

**ასმამი.** ეს რომ ჩაერევა, უარესი მოყვება ხოლმე.

**ნაწარი** (ხელუბს. გაშლის). ბებიაჩემი მინდა მე ახლა? აღარ მივიღივარ არხად. დედაჩემო. კიდევ რომ შემომივარდებ, არა? იცოდე უველაფერს დავლენა? (შეიკეტება).

**ბეშტ.** შეეშვი რა დედაჩემო აი ნახავთ, კბთუ ცუხეში არ მოკვდებ.

**მცირე.** ჩვენ ცავდით. უკვე კველანი ქარგათა ქართ... ექიმი ავარა გჩირდებათ.

მცირე. დიან, დიან, უნდა გვაპატიოთ. ღმერთო, რა უბედური ვარ, რა უბედური... რად მინდოდა ორი შვილი, რად მინდოდა, ღმერთო!

**მცირე.** ახა ქარგად აკავით. უველაფერი ქარგად აქნება!

**სანიტარი.** ნახვამდის!

ექიმი და სანიტარი გადიან.

**ასმამი.** ნამდვილი საბჭოთა პროლეტარკურთი იყო, თათარი იყო, სომეხი იყო, რუსი იყო თუ ქართველი, ვერაფერი გავიგებ.

**ბურაში** (ცირას). რაში მიმაყვინე ახა ფული, უტვირო რომ ხარ, უტვირო!

**ნანუ** (გამოეარდება). ათი მანეთი მიეცი. არა? ოცს ჩავასესხებთ... რაც მე შენი შვილი; ბინათვის ფული მიმიცია. ჩემს პენსიას ზომ აქა ვხარკავ სულ...

**ბურაში.** მაგითომ კი არ შოთქავს.

**ნანუ.** რა? მე ძალიან ქარგად ვიცი რისთვისაცა თქვი, ერთხელაც იქნება მტკვარში რომ მიმოვიტო... (ატირდება ხმაბალა) მე ამის ღირსი ვარ? მაშ მე ამის ღირსი ვარ?

**მცირე.** დედა, დედა! (და თვისთვის) უური აქვს მოდებული.

**ბეშტ.** (აყვირდება). ქარგი რაა, ბებიაჩემო, რაა სად გარბიხარ, ტრანსპორტი არა მუშაობს, გაფიცულია.

**ნანუ.** ეგ რა ჩემი თავი სახლელია მერე! მადლობა ღმერთს, ხელით სატარებელი მაინც არა ვარ თქვენსავით.

მცირე. უველა იმას ცდილობს, როგორმე ფეხი დაგვიკროს და მატლივით გაგსწავს ნაზო ფართი-ფურთხით იცვამს და გადის.

**ნანუ.** ჩემი სახელი აღარ ახსენოთ. აღარ ახსენოთ ჩემი სახელი, მე თქვენი აღარც დედა ვარ და აღარც დედინაცვალი. (გაეცა და ცირას გაიქახუნებდა).

**მცირე.** ეს უველას მოგვიდნობს, უველას, ისეთი გული აქვსო, ამას წინათ ექიმმა..

**ბეშტ.** (ლიბილით). ესეც ასეთე. (და შემდეგ ჩაამოკრებს) ტრანი-ნანი ნუნაა, ჭერ არ გალახულაა, როცა გაილახება, მაშინ დამიარბებაა, ტრანი-ნანი, ტრანი ნანი ნუნაი!

**ბურაში.** ახაა, დაუსტვინა ისეთ ძველებურად.

**ბეშტ.** მო, მართლა, მამაჩემო, ისინი რომ არ შემოსულიყვენ იმ ტიპს მოკვლავდი, რა, ნაღდად, როგორ დამარჩა რა, ეს არ გადავადრიალე და (ცირას საეკეტზე) კარები მაგითომ იყო დია, თორემ როგორ შემოვიდოდნენ. (კარზე აკეუნებენ) მოიყადეთ, მე ვადავებ, მე ვადავებ, მამაჩემო, ცული გააშაადე!

**მცირე.** დოდოსთან უნდა გადავიდე, მართლა ზომ არ მოკლეს ნიკო, მე გადავირევი.

**ბეშტ.** (კართან). რომელი ხარ?

**ხმბ ბარამდნ.** ალექსა ვარ, ალექსა.

ალექსი დამტყრული სკამის ფეხით ხელში შემოიღის ოთახში.

**ალექსი.** რა იყო, რა უნდოდათ, ვინ იყვენ, კაცო! გელამ რომ დაახარბუნა, გამოვადე ქარი, გავიხედავ-მეთქი და გამოვარდა ვილაყა ვადარეული თქვენგან და დედა შემაგინა; მეც ავილე და კარებთან რომ ტახურტყა არ მდებავ პირდაპირ დავუშვი. უნდ თავზე დავაღმენე ესლა შემარჩა ხელში, იმას თავი გაუსკდებოდა, ნამდვილად გაუსკდებოდა, მე რომ მცოდნოდა რა ხდებოდა? შევკრავდი მაგათ, შევკრავდი და მილიციას ჩავაბარებდი.

**მცირე.** მერე?

**ალექსი.** მერე შევვარდი და შევიკეტე ქარი, აწვებოდა მტელივით, მაგრამ მოვასწარი გადაკეტვა.

**მცირე.** ჩვენ აქედან მოვასწარით კიდევ ჩაქებვა, გელა დამარჩა გარეთ, კინალამ გავგოფდი.

**ალექსი.** ღამის კარი ჩამოგვიღო, სულ წიხლები ურტყა, თქვენთანაც ახარხუნებდა, არა?

**მცირე.** (თავს გადაქანებს). ძალიან დიდხანს. **ასმამი.** გელა, მყოფი ახა შენ როგორ გადარჩი, ოღონდ ტუჩივი არ შევა, იცოდე!

**ბეშტ.** მე? მე დედა ვუტირე სული იცით, რა გავუკეთე? ერთ ხელში ბებუთი ეჭირა, მეორეში კეტი. განა კიბებზე ჩავირბინე, რომ მომიქვია, იცით როგორ გამიზუუნა თავზე? რომ არ ჩაყუწულიყავი, თავს წამაცილიდა, მერე პირდაპირ მათში აფვრინდი და მეშვიდეზე გადავფრინდი. ფეხშიშველად ვარ, ეე, დავაწვი? უგრევე ან ვაჩვენე? მო, ეე, ჩადი, დანლა გელოდებიან და სწორედ იქ გამოგვირან უველხო, მომძახა, მაგ დამამადა.



ასმბლი. მერე? არ შეგვიჩინდა, ბიკო?  
 ბმლ. შეშინდა? რომ დავგაგე? ეგრევე  
 მეორე სადარბაზოში მოვიბი. ეველა კარზე და-  
 ვაბარაუნე, ზოგს ზარი მივეცი, კაციშვილმა არ  
 გამოილა კარი. თან ეს ამათი ბაზარი მესმის. საით  
 გაიქცა ის ვირიშვილიო.

ასმბლი. და სად დამამალე, რომ ვერ მოგაგ-  
 ნეს?

ბმლ. სახურავზე ავჯარდი, მთლად კერში და  
 ჩვენს თავზე, საქუჭნაოში მობრალე.  
 ასმბლი. და ამდენხანს მარტო იქეტი იქა?  
 ბურბში. ჰოდა, წარმოდგენილი მაქვს, რა  
 დღეშია ახლა იქაურობა.

ბმლ. რა დღეშია?  
 ბურბში (კერს ახედავს). აქ რომ არ ჩამოგ-  
 ვივია ხისველი, ეს მაკირს.  
 ასმბლი. რომ ამოსულიყვნენ და ეპოვე,  
 ბიკო?

ბმლ. ჩემს ფეხებს ამოვიდოდნენ აი... გა-  
 დამეტებ ზემოდან.  
 ბლმმსი. კაცოო, კიდევ კარგი, ნათელა შინ  
 არ იყო, ახა იმას გაუსკდებოდა გული აი.  
 მიხეც ვინ ეშმაკები იყვნენ, თქვენგან რა ლ-  
 დოდათ, შინ როგორ შემოუშვით ეს ბანდიტები  
 საერთოდ?

ცირბ. ეს პირველი რომ შემოვიდა მაინც,  
 რა ფერი ედო, მთლად ნაცრისფერი არ იყო?  
 ახეთი არაფერი მინახავს.

ბურბში. ახია თქვენზე, ახი!  
 ცირბ. გურაჰ!  
 ბურბში. იმიტომ, რომ მოსაკლავია ეს შენი  
 ნურკი, მოსაკლავი. ერთხელაც მკვდარს რომ  
 მოვიტანენ და დაგიბეჭდენ აქ...

ცირბ. შვილზე ეს როგორ უნდა წამოგ-  
 ცდეს. შე მხეცო, შენა?  
 ბურბში (ყვირილთ). დამაწუდა ნერვები, და-  
 მელფლათა. გეხმით? აღარ შემიძლია თქვენი  
 გამოება, აღარ. წვერი ვერ გავაპარსინე, წვერი!  
 ბლმმსი. ეს რა ახალგაზრდობა წამოვიდა,  
 კაცო?

რეკავს ტელეფონი. ცირა იღებს ყურმილს.  
 ცირბ. ჰო, ჰო, დოლო, გისმენ. (ისტერიუ-  
 ლად) რა დღეში გაუვს, რა დღეში? ცოცხა-  
 ლია? ღმერთო ჩემო, კინალამ გავვიფიდა...

ბლმმსი. მე გავედი. თქვენ რომ აპატოთ  
 მაგათ, მე არ ვაპატებ, იცოდეთ. ხისხლი უნდა  
 დავლიო მაგათი.

ბმლ. ალექსა ძია. კიდევ კარგი, სახლში  
 იუაიო, თორემ თქვენ რომ არა, ვინ იცის...  
 ბლმმსი. თუ დაგვირდეთ, აქა ვარ. (გადის)  
 ცირბ. (ყურმილში). საავადმყოფოში? რეს-  
 პუბლიკურში? წევს?

ბმლ. მერე, როგორ არიო, როგორ?  
 ცირბ. თვალეხი საერთოდ არ უჩანს? კბი-  
 ლები ჩემს ბიჭსაც ჩამტერულია აქვს. შეიკება,  
 როგორც იცის ზოღზე. ნაცემია არაადამიანუ-  
 რად. მაგას ვივით? რას გადავჩრით, რა ხეწვზე  
 ვართ გადარჩენილები, დოლო. ნამდვილი ბან-  
 დიტები, პირწავარდნილი, როგორა ვთქვა. ფაშის-

ტები. ერთი უნდა შეგებულა მარტო. ვნახეთ?  
 შინ კი არ შემოგვიცვივდნენ? ნუკრის წყუვედ  
 უნდოდათ მოსაკლავად. რა დანების ტრიალი  
 იყო, იცი, ჩემს ოჯახში ცოტა ზნის წინ? გელა  
 კინალამ მომიკლეს. შინ შემოგვივარდნენ, შინ.  
 ჰო, ჰო, ნუკრი უნდოდათ როგორმე გარეთ გაე-  
 ტუყდებინათ. გოგაზე გვიფხრეს მოკვალითო, თა-  
 ვისი პირით...

ბმლ. მე რომ გამომიდგნენ დანით ის უთ-  
 ხარი... რომ მომიქინა და დავიღუნე, დანამ რომ  
 ზედ თავზე გამოუშხუნა. როგორ გადავფრინ-  
 დი ამხელა კიბეებზე?

ცირბ. (ყურმილში). რას მეუბნები, რას მე-  
 უბნები... რა დაუშავებს, ნეტავ, ასეთი? ნუ-  
 რი? ნუკრი შენ გგონია რამეს იტყვის ოჯახში?  
 თითოეული სიტყვა გაწით უნდა ამოგლიჯო,  
 გაწით. არაფერიც არ ვიცით. შეიკება თავის-  
 თან და ჩვენ გვეშუქება.

ნუკრი თავისი ოთახიდან გამოდის, ტანზემთ  
 შიშველია. ხელში დაფხრეწილი პერანგი უქი-  
 რავს.

ნაპარი. დედა, მომეცი რა რამე, ეს მთლად  
 დაფტეოლია.

ასმბლი. ვაიმე, ეს როგორა ყოფილა ნაცემი.  
 ცირბ. ჰო, კარგი, კარგი, დოლო, აუცილებ-  
 ლად მოვალ, აუცილებლად. (დადებს ყურმილს)  
 ნუკრი, გოგა ცოცხალია, ეგაა რომ საავადმყო-  
 ფოში წევს, რესპუბლიკურში.

ნაპარი. შენ საიდან იცი?  
 ცირბ. დედამისი მელაპარაკა, ამ წუთას...  
 გაბქვევით მთლად შიშველი იმ მხეცებს. ქა-  
 ლაქგარეთ გაუყვანიათ მანქანით. თურმე სულ  
 დანებს უტრიალებდნენ ცხვირწინ. ტანისამოსი  
 გაუხდიათ და მის თვალწინ დაუწავათ.

ბმლ. ალბათ, თვითონ გოგასაც დაწვას უპა-  
 რებდნენ. ბენწინს გადაახსადდნენ და დაწვავდ-  
 ნენ. მაშ ქალაქგარეთ რაზე გაიყვანეს, ან რა-  
 ტომ გააშინულეს?

ცირბ. სიხნელემ გადაარჩინა თურმე, ღამემ.  
 გაბქვევით და ბუჩქებში დამალვით. ზურას-  
 თან მისულა შიშველ-ტიტველი, ხალხში გარბო-  
 და, ქუჩაში თურმე კიდევ კარგი, ნანა დახვედ-  
 რია შინ. იმხნა თურმე და ხმა არა მყოფნიდა.  
 ვიდაცხს პირველი საართულადან ხალათი გადა-  
 უგლიდა და ის წამოუხხამს.

ასმბლი. საღისტები, ნამდვილი საღისტები.  
 ცირბ. თურმე ქუჩაში რომ დასდევდნენ, უკი-  
 როდა: მიშველეთ, მიშველეთო, მაგრამ არავინ,  
 ერთი არავინ გამოსარჩლებია.

ასმბლი. გამიგობარჩლება ვინმე და იმხნაც  
 გაუერიან, კი არ მოერიდებთან.

ბმლ. ნოდარა მახე არ მოკლეს? აშველებდა  
 და სპიცი გაუფარეს.

ბურბში. სპიცი, ტისაკი, ბებუთი, დრუჩოკი  
 და რა უხედურება აღარ მესმის, გამოტრნილი  
 აქვთ ყიბეები.

ბმლ. ეს რა არი, უშუბარებით დადიან ქუ-  
 ჩებში...

ცირბ. ნუკრი, არ დამიმალე, იცოდე, მით-



ხარი, რისი გულისხმავის გაფიქტებს ასე? დოღომ  
თქვა, რაღაც სიგარეტო და დავიჭრო?

ნუპრამი. ესენი უარესები არიან იმათზე.

ნუპრამი. რა უარესები... არც ვიცნობდი, ვინ  
იყვნენ. ჩვენთვის ვიჭეტი ხალხი და... ჩვენ და-  
თოს ველოდებოდით შინ არ დაგვხვდა და...  
სამხატვროდან უნდა მოსულიყო და...

ნუპრამი. მთვარელი იქნებოდით...

მირა (ყვიროლი). დაბადე, გურამ!

ნუპრამი (ანერვიულდება). რა მთვარელი, მა-  
მაჩემო, წვეთი არა გვქონდა დალეული. ფული  
არა გვქონდა საერთოდ. დათოს ველოდებო-  
დით, სწორედ ფული უნდა გამოგვეერთვა.

ნუპრამი. გუშინწინ არ აღე ხელფასი, რა  
უყავი?

ნუპრამი. კარგი რა, მამაჩემო, რა შენი საქმეა,  
რა უყავი. ჩემს ფულს მე რასაც მინდა, იმას  
უჭაბ. მეც მილიონი ავიღე თითქმის.

მირა. გურამ, ათქმევიწინე, კაცო, გვაცალე!  
გავიგოთ, რა უნდოდათ, რაზე კლავდნენ ამ  
ბავშვებს?

ნუპრამი. მოსაკლავები იყვნენ და კლავდნენ...

ნუპრამი. რაზე ვუყავით მოსაკლავები, რაზე?

მირა. ეს რა დღეში ვარ, ეს რა დღეში ვარ.  
ამას წარმოვიდგენდი როდისმე?

სსმპთი. თქვენ გგონიათ, სხვები უკეთეს  
დღეში არიან? უყვლად დავიღარაბა.

მირა. აი თოფჩიშვილები ჩვენს ქვემოთ, ერ-  
თი ხმაშალი სიტუცა არ გამოხულა მაგათი  
ოჯახიდან, ერთი... ჩვენგან? ჩვენთან სულ ხელ-  
ხართული ომია.

ნუპრამი. ისინი თოფჩიშვილები არიან და ჩვენ  
კობერიძეები. იმას ვახტანგი ჰქვია და მე გუ-  
რამი. რაც არ უნდა მოვინდომო, მე ვახტანგი  
ვერ გახვდები, ვერც ის გახდება გურამი,  
არა? ძმები რომ ძმები არიან, ხომ ხედავ, ცა  
და მიწასავით განსხვავდებიან... თოფჩიშვილები...  
მომიყვანს წარამარა მაგალითად.

ნუპრამი (გაბრაუნდება). მათქმევიწინებთ თუ არ  
მათქმევიწინებთ...

ნუპრამი. რა გაქვს სათქმელი, რა? პირველად  
ხომ არ ხდება ეს ამბავი, (აუწევს) უკვე მე-  
რამდენედ მოდიხ ნაცემი, მერამდენედ?

ნუპრამი (ავარდება). მერამდენედ მოვლივარ  
ნაცემი, მერამდენედ. ეს კაც ვინ არი, კაცო,  
რეებს ამბობს, რა უნდა ჩემგან? განა არ ვიცი,  
რომ სუყველას ფეხებზე გაიდვიართ... მეც ფე-  
ხებზე შეიდიხართ უყველანი, რომც ვთხოვრათ,  
თქვენ მაინც არაფერს დაიჭერებთ ჩემსას... დე-  
დაჩემო, ფეხი არ შემოადგა ჩემს ოთახში, თო-  
რემ დაჯექვდა აჭარბობას. (შევა და კარს შეი-  
ჭახუნებს.)

მირა. რა დღეში ვარ?!

ნუპრამი. ვისი ბრალია მერე, ვისი? ვისი გა-  
ფუჭებულია, ჩემი თუ შენი?

მირა. ჩემი გაფუჭებულია ხომ? ჩემი გაფუ-  
ჭებულია, არა?

ნუპრამი. პო. მერე, მერე...

მირა. კარგი, კარგი, გურამ, მაგ სიმაგრედ  
იარე!

ნუპრამი. და ვივლი, ვივლი კიდევაც.

მირა. შენ ივლი და ესენი? ესენი ხომ ხე-  
დავ რა დღეში არიან, შენ შეგიძლია მასე ია-  
რო და ამით აღარ შეუძლიათ, აღარ...

მელა. ვის ამით, დედაჩემო, ჩემზე ამბობ?  
იცი რა, თქვენ ნუჭირს ამბებს მე შე მომავრთ  
ხოლმე... მე ჩემ ბოშზე როგორც მინდა, ისე  
ვივლი, ნუჭირ რომ გეთი იყოს, მე რა შუაშ-  
ვარ?

სსმპთი. არც შენა ხარ მთლად დალაგებუ-  
ლი, ეგოისტი ხარ წმინდა წულის.

მელა. მე ვარ ეგოისტი?

სსმპთი. ეგოისტი ხარ, მაშ ვინა ხარ, შენც  
თავის შეტო არავინ გახსოვს.

მირა. ხანდიტები, ნამდივლი ხანდიტები...

მელა. თქვენ იცით, მაგათ ზონაში რას უჭა-  
მენ? ზონაში მაგათ სულ ტუალებებს ახები-  
ნებენ.

ნუპრამი. რა?

მელა. რა, არა? დანის ხმარებაზე, გაშიშვლე-  
ბაზე. ზონაში მაგათ დედას უტირებენ.

კარზე აკაკუნებენ.

მირა. შინ ამდენი კაცები გუაჯდეს და ერთი  
ზარი ვერ გააკეთოს, გაგონილა? (კარს ააღებს.  
ოთახში ჩხუბით შემოდის ნაზო.)

ნაზო (ცირას). იცოდე, შენ რომ ერთხელ  
კიდევ მიიხრა მასეთი რამე, კიდევ ერთხელ  
რომ დაგვცდეს, არა? ამ სახლში, აი სწორედ ამ  
სახლში ჩამოვიხრამო თავს.

მირა. კარგი რა, დედა, ამ კაცისა მაინც  
მოგერიდოს. (გურამზე).

ნაზო. თქვენ მერიდებით მე? მერიდებით?

მირა. ეს ხომ ასე თუ ისე, უცხოა მაინც.

ნუპრამი. მე ვარ უცხო?

ნაზო. სულ უცხოები არა ვართ უყველანი  
ერთმანეთისთვის? მაშ ჩვენ დედა-შვილობა  
გვაქვს ერთმანეთში? ან თქვენ. ძაღლებივით  
ელაპარაკებთ ერთმანეთს, ძაღლებივით.

მირა. ცობადენი ფქვილი რომ მქონდა,  
ხაკაპურს ხომ მაინც გამოვაცხოვდი და გადა-  
ვუტანდი იმ ბავშვს საავადმყოფოში.

მელა. უყველი გაქვს, რომ?

სსმპთი. შენ არ მოიტანე, ვუხატონო, გუ-  
ლით?

მელა. მე რატომ უნდა მომეტანა, მამაჩემი  
რას მიკეთებს მაშ, არა ბიჭო!

ნაზო. მე ამოვიტანე ფქვილი, ფოთისაო და  
სულ თავდაუკრა გადადიოდნენ...

მირა. აღარც ფოთი უქნია და აღარც ახაშა...  
მოწამლულია უყველად. (გავა სამზარეუ-  
ლოში).

მელა. ასმით, რა ვუყავი იმ ტიპს, იცი, რა  
უყავი?

ნაზო. მილიციას არ შეატუბონით?

ნუპრამი. როგორ არ შევატუბონით, მე თი-  
თონ დაკრეცე. მაგრამ ახა სად არიან? მილიცია



რა ზეშა. კაცმა ისეთი რამე არ უნდა გააკეთო, რომ ამ დღეში ჩაივდო თავი.

ნაწმ. ბავშვმა ხომ არ გაიღვიძა?

სსმტმ. არა, არცაი გაფაჩუნებულა.

ნაწმ. ნუკრი? გაიჭყა ისიც ჩემხავით, თუ შენ არი ჭერ კიდევ?

სსმტმ. თავის ოთახშია შეკეტლი. გარეთ კბილებს ჩაუღეწავენ და აქ ჩვენ გვეშუქრება.

ნაწმ. ფუშ, ერთ ბავშვს როგორ ვერ უნდა მივხედო, როგორ ვერ უნდა მოვეფერო.

ბწრბმ. ერთი? ერთი კი არა, ეხენი ათს უდრიან და ოცს.

ნაწმ. გურამი, შენ აღარ გელაპარაკები, ის როგორ უნდა თქვა კაცმა, ფეხს ან ხელს მოვაკრიო, საკუთარ შვილზე...

ბწრბმ. მოვაკრი კიდევ, თუ კიდევ შემოიხუჯანს ხანდღებებს სახლში, ნამდვილად მოვაკრი.

სსმტმ. ნეტავ რა დაუშავეს ისეთი, მოსაკლავად რომ მიჰყავდათ?

ცირბ (გამოვა საშხარეულადან). ვინ მაცალა რომ? მან ხომ ბავშვებთან ღაპარაკი არ იცის, გარეთ ყველას იმჰაყებდა და შვილებთან კი საერთო ენა ვერაფრით გამოწახა.

ბწრბმ. რა საერთო ენა უნდა გამოწახხი, როცა წვერი ვერ გაჟაპარინე ვერახდლებით.

სსმტმ. ნეტა რას ვიშავებთ მაგის წვერი. ნუკრის წვერი ძალიანაც უხდება, მე თუ შკითხავთ.

ბწრბმ. ახა შენა ხარ და... მოხდენა რა ზეშა, თავში ტვინი არ უყრიათ და წვერმოშვებულები დადიან.

სსმტმ. რა დამოკიდებულებაშია ნეტავი წვერი ტვინთან?

ბწრბმ. რა გაუკეთებიათ ჭერ ისეთი რომ რა?

სსმტმ. აა, ჭერ მათ მამულიშვილური ხაქმენი უნდა მოითონ, არა? ან აკაკი წერეთლები იყვნენ, ან იაკობ გოგებაშვილები და შერე უფლებმა ექნებათ მოუშვან წვერი, ხომ?

ბწრბმ. ახა, მამო რისთვის უნდათ წვერი?

სსმტმ. უხდება უბრალოდ, არ შეიძლება? ან ეგებ სწორედ იმიტომ მოუშვა ნუკრიმ წვერი, რომ სხვანაირად ვერაფერი არგო მამულს და ამით მაინც უნდა, რომ თავისი ხილარბახისლე გამოხატოს.

ბწრბმ. ხილარბახისლე? კაცი რომ მარტო იმაზე იფიქრებ, ვის როგორ დასცინდლო ან წაართვა ფული, რომ შერე რესტორანში ან ხახაშეში დაამდერო, და ხილარბახისლეო.

სსმტმ. ახე ყველან ერთ ტაფაში მოხარკვა როგორ შეიძლება?

ბწრბმ. რომ არც ქალები აკლებენ, პირიქით, ბებებზე უარხებენ არიან. ჰო, ჰო, დღევანდელი ქალები.

სსმტმ. ჩემზეც ამბობთ?

ბწრბმ. რა, არა? ვაღი ქუჩაში და ვადახე-

ღე, სულ ბოზნადარებს დაემსგავსნენ, ან რა ვინაიათ, ან როგორ დაიგრიბებთან დაბატულდა... ხანული... რა სიტყვებს ხმარობენ, რა სიტყვებს?

სსმტმ. ქალები... კაცების უხერხემლობა ქალებს დაწვათ კიხერზე. კაცების უფლებობაცა და უფულობაც ქალებს დაწვათ კიხერზე. ფაქტი სახეზე არაა? ვინ იტყობიტება ჩვენს ოქაში ყველაზე მეტად? (ხელს ჩაიქნეს).

ცირბ. რა? როგორ გეკადრებთ. ყველაფერი თი ეგაა მართალი, ჩვენ ყოველთვის გვეშეუბა... არა, მაგასთან კამათი შეუძლებელია, რომ გაქიდებდა და გაჩაჩხავს ფეხებს, გათავებულა. ბწრბმ. მაშ თქვენა ხართ მართლები და მე ვცდები, ხომ? ვიცხონდათ აი...

ცირბ. რით აღარ მოგებურდა, რით აღარ მოგებურდა ერთი და იგივე. მე კი წინადნდელი ამბიდან ვეღარ გამოვხვდარდი. სხვას რომ ეთქვა ჩემთვის, ვერ დაუფერებდი. პირდაპირ, როგორც კინოში ხდება... როგორა ჰქონდა ქული ჩამოხატული იმ ერთს. აღბათ სახე რომ კარგად ვერ გავგერიჩი, მაგრამ რომ შეიშვდნენ, ხამივებს ვიცხონ იმ წყობას.

ბმლ. ეც იყო, მე რომ გამომიდგა... ის ქული ჩამოხატული, რა ვუყავი იცი, ასმით, რა ვუყავი? რომ მომიწინია არა ეს დანა, დავიხარ და ეგრევე დავარტუი. ჰოდა, გადაფრინდი კიდევ ამ მოაქრზე.

სსმტმ. დაარტუი? წელან რომ არ გითქვამს. ბმლ. როგორ არ მითქვამს. დანაც რომ მდებოდა ჩიხებში? მოკლავადი, დედას გაფიცებით. მოკლავადი.

სსმტმ. მოიცა, ეს ზუშაყ წელან გატყდა ჩხუბში?

ცირბ. მარტო ეც ზუშა გატყდა? სულ დაღუწილია აქაურობა. პანინო ნახე, ლამაზა, გურამის ჩამოხანული. ნუკრის ეუბნებთან, მშხანავი მოგაკალით და წამოდი, არ გაინტერესებს, ტუეში ხად ვადავაგდეთო?

სსმტმ. ნეტავ ქართველები იყვნენ ყველანი? ბწრბმ. სწორედ ქართველები ხოცავენ ერთმანეთს, და მე რა მომიტოხო, გასაუფრებო არიან ყველანი.

ცირბ. ქართველები... ქართველები... დანით გამოუღდნენ და ამხანავი რატომ შიატოვეო.

სსმტმ. რამხელა ცინიშია. ბმლ. ხელი რომ მომიკადა სახეში და მკრა ერთმა... ნუკრი რომ გაჟაყვდა, მე რომ მივჯარდი — ხად მიგყავს-მეთქი და... მინდოდა, დაშერტუა, მაგრამ...

სსმტმ. ჩიხივდელ და ვეღარ დაარტუი, არა? რატომ ბიჭი არა ვარ, რატომ?

ბმლ. ვნახადი, რას იხამდი.

სსმტმ. ხმაური რომ შემომხმმა, მე შეგონა ისე თქვენ დაერით ერთმანეთს და არ გამოვდიოდო.

ბწრბმ. ვერ მოვიფიქრე, თორემ ადუღებულ კუპრი უნდა ჩამომეზო თავზე კვხაბო.



ნაწმ. ჩანდებულნი არ იყო უკვე? ასე რა ხაათი მაინც არ იქნებოდა?

სსმბთი. ხადიში სხვა კი არაფერია, ხალხი იქა ზის, შიშილიობს, გაფიცულია და ესენი ერთმანეთს ხოცავენ, ქართველები...

ბუარბში. ამ ოცი-ოცდახუთი წლის წინ ნამდვილად არ იყო ასე. ჰო, ჰო, ჩხუბი იყო ერთი-ერთზე, ახლა? ერთ კაცს რომ ათი ერთად დაესვენა. ეს რა ვთქვამოდა.

ბეშა. მაშ ერთი-ერთზე ვასვლა ვაქცაობა? ბუარბში. ახა მაშ ათი-ერთზე? კრეტინო! გადაბრუნებული აქვთ ტვინი, გადაბრუნებული. ბეშა. ეე, შენც ლაპარაკობ რა, მამაჩემო! ცირა ფქვილის ქვაბით შემოდის, ზელავს და თან სუბარს უსმენს.

სსმბთი. ერთი რამე ვერ გამოვიდა მაინც, რაღა სწორედ მაგას და გოგას ემართებათ თუ ამბავი, მასწინდელი არ იყოს.

ბუარბში. სახლში არ შემოდის ხაერთოდ, შინ ერთ წუთს არა ჩერდება და იმიტომ...

ცირა. სულ გარეთ არი, სულ... რაც ეს მიტინგები დაიწყო, ხომ ხაერთოდ გაგარეულდა.

სსმბთი. მაგის ადგილზე ვერც შე გაჩერდებოდი შინ, ახა აქ ცხოვრება შეიძლება?

ცირა. რატომ ამბობ მაგას, შენ პირველად არ ამბობ მაგას, შე ძალიანა მწყინს, მაგას რომ ამბობ.

სსმბთი. შე მახე არ მოქვამს. თქვენ კიდევ სულ უკუღმა გეხმით ყველაფერი, ბიკოს!

ცირა. მერე, მერამდენედ ამბობ? აქ ვერც შე გაჩერდებოდი... მეტი რა პირობები შეეუქმნათ. ცალქე ოთახი დავუთმევი, ჩვენ, შე და გურამი შუშაბანდში ვავსახლდით, იქა ვქამთ, იქა ვსვამთ, იქა გვიძინავს...

სსმბთი. ახა ოცდახუთი წლის კაცი შინ ხომ არ უნდა დააბათ. ამ ბავშვების ქუაილში, თანაც ვერც შეგოხარი მოუყავს და ვერც ამხანაგი.

ცირა. თუ ვინმე მოიყვანა, უნდა დალიონ აუცილებლად და არ მინდა იმიტომ, არავის დაწნავა არ მინდა.

სსმბთი. მაშ რა უნდა ქნას, მითხარით. ქალაქში არავითარი საშუალება არ არის არაფრის, ხომ? ეს ხომ შევდარი ქალაქია, შევდარი. ცირა. ასმათ, ახა საშუალებებზე ლაპარაკობ, ბარდლები გინდა, რომ აუშენონ?

სსმბთი. შე თუ მეთხავთ, ისეთი აღმოსავლური და აზიური ქვეყნისათვის, როგორც საქართველოა, ბარდლები აუცილებელია. ამდენი შინაბერა და ბერბიჯა, გინდა ქალაქი აიღე, გინდა სოფელი, სად, რომელ ქვეყანაშია? იცით, როგორ გამრავლდა იმპოტენცია?

ცირა. რატომ არ შეიძლება, რომ მოვიდეს დაქვებ. ტელევიზორს უყუროს, ან წიგნი აიღოს, წაიკითხოს...

სსმბთი. როგორ გეკადრებათ, თუ ბავშვობაში არა კითხულობდა, ახლა როგორღა წაიკითხავს ისე, ბევრი რამე. ალბათ მართლაც უწიგნურობის ბრალიცა...

ნაწმ. რაა? ჩემს ქმარს ერთი წიგნი არა

ქმონდა წაკითხული, მაგრამ ვერ იყო წესიერად ვინც წიგნებსა კითხულობდა კიდევ, ფრანკს იყო თუ მარგო იყო, სულ ყველანი გიჟები იყვნენ, ერთი არ იყო ნორმალური... წიგნები, ახლა წიგნები ვააგეთო კიდევ.

სსმბთი. რას იწამ, თქვენ არც ლმერთი გწამდათ...

ნაწმ. ლმერთი არა გეწამდა, მაგრამ არც ასეთი უგემური ცხოვრება გეწონდა. ახლა მთელი ქვეყანა გადაირია. ქალი ქალს აღარა ჰგავს და კაცი კაცს. მამაჩემს ლობიოს შეტი არაფერი უქამია, ხორცს პირს არ აჯარებდა, მაგრამ ოთხმოცდაათი წელი იცოცხლა.

სსმბთი. ეე რა შუაშია მერე?

ნაწმ. იმ შუაშია, რომ მაიცვრები გამოტენილი გაქვთ და მაინც არა გყოფნით, რა შავი კირი გინდათ, ვერ გაივიციტობ. დედა, შენ რა აგერისული გახდი ამ ბოლო დროს, რა დაგეშართა?

ბუარბში. შე ვიცო, რაც დაგეშართა. ოთხმოცი წელი რომ აღმშანი პროვინციაში იცხოვრებს და მერე ამ დაბუთულ ქალაქში ჩამოიყვანათ... ეს კიდევ კარგად არი თქვენს ხელში.

ნაწმ. ამ ქალბატონზე კიდევ იცით რა არის ნათქვამი? ლორის ტლი ფეხზე დაისვი თავზე აცაოცდებოდა.

ასმათი გამწარდება. ყველანი შეტებიანი.

ცირა. დედა, რა დაგეშართა, მართლა და მართლა...

ნაწმ. ჰო, როცა გვირდებოდით, ყველამ ლომონივით გამოშურეთ და ახლა, როცა აღარავისა ვვირდები, აღარა ვვარგავარ, არა?

სსმბთი. ერთი-ორ წელიწადში მაგან თუ ცცხელი არ წაუკიდოს ჩვენს სახლებს, აი ნახათ...

ნაწმ. ჩემზე ამბობ მაგას? ჩემზე აწობ, გოგო? რა პირით ამბობ მაგას, რა პირით ამბობ?

სსმბთი. ეხლა მაგას თოფი რომ ჰქონდეს მესროდა და, რა დავუშავე თუ ვიცოდე, თავი მომბეჭერთ.

ნაწმ. თავი ისედაც მოჭრილი გაქვთ სუუქვლას, მოჭრილი.

ბეშა. დაანებეთ, კაცო, თავი ბებიაჩემს, არ დაეხივნენ ამ მოხუცებულ ქალს?

ნაწმ (ატირდება). ისევ შენ, ჩემი სიყრმის შეილიშვილო, ისევ შენ, თორღე...

ნაწმ (გაშოკებული თაღის ოთახიდან). რა ამბავია, რა ხდება, რა უყვანია?

ბუარბში. მილიციაში არ დავრეკეთ?

ნაწმ. რა მილიციაში, გადარჩეთ? (განერვიულებულია) ეგენი უარსებები არიან, ეგენი, ეგენი... ეგენი უარსებები არიან. მაგათი ბრალია ყველაფერი. შე რომ ასეთი ვარ, მაგათ გამაფუქვებს შე პირველად, მაგათ.

სსმბთი. თუკი თვითონაც იცი, რომ გაფუქვებული ხარ, ვერ გამოსწორდები?

ნაწმ. როგორ მერე, როგორ?! შენ იცი.



დედაჩემი რას მიყვებხენ? შენ იცი, რა გამოქვაობა?

სსმბთი. რა გავიყვანა?

ნუპრი. რეკავს ჩემს ამხანაგებთან და... იცი ვისთან დარეკა? (თვალზე ცრემლი მოადგება.)

სირბ. მე ვარ ჰო. უველაფერში მე ვარ დაპნაშავე.

ნანუკ. ვისთან დარეკე, ქალო, ხად დარეკე? სსმბთი. დარიკოს დედის დაურეკე. ნუკრის რომ უუვარს.

სირბ. იმან გამოუბედურა შვილი... ერთბელაყ რომ მოგიყვანთ და დავისვამთ აქ ქმარ-შვილიან ქალს...

ბეშა. ქმარშვილიანს როგორ მოგიყვანს, კარგი რა, დედაჩემო. გაშინებს, რომ ფულდებ დაგაუპინებს, რით ვერ გაიგე შენ კიდევ... (ასმართს) შენც რა უველაფერში ეჩრები, რა შენი ხაქმეა, ვის დაურეკავს ცირა?

სსმბთი. გავჩრდეთ მაშ უველანი, გულზე ხელები დავიკრიფთ და ვუუვროთ, როგორ ხოცავენ ქართველი ბიჭები ერთმანეთს? დედვან-დელი ამხავი შენ შემოხვევითობა ხომ არა გგონია, იცი რა ხდება ქალაქში? ბიჭებია კი არა, გოგოები ატარებენ დანებს, გოგოები.

ბეშა მიუყვებოდა სწორედ ერთი, ჩვენთან სტამბაში, პრაქტიკაზე პრაფტექნიკურიდან, თხუთმეტი წლის ბავშვია, გოგო, გესმით? ხვალ ჩვენი ტექნიკუმის გოგოები მეორე ტექნიკუმის გოგოებს უნდა შევხვდეთ საჩუბრალო. ჰო, ჰო, დანებით და, რა ვიცი, იარაღით. ქართველი ქალები, გესმით თქვენ? არა ვტყუი, უველაფერს გეცინებით.

სირბ. ჰოდა, შემოგვივა ერთი ასეთი ოქანზო და...

ნანუკ. არ იცით შვილების აღსრდა. არ იცით, რომ გუუხნებით...

ნუპრი. მე რომ ამ სახლში მილიციელი ვნახო შემოსული არა? უველას დაგზოცავთ იცოდეთ!

ბეშა. ვა, აღარ უშლიან?

ბურბში. აი, ხომ ვითხარით. ეტყობა თვითონ არი დაპნაშავე და იმიტომ...

ნუპრი. რა? რომ ვითხარათ. დამიჭერბთ? დამიჭერბთ რომ? ჩვენთვის ვიჭეკით, ჩვენთვის და ვილაც ლაწირაკი მოგვადგა, სიგარტი მომავუვიეთო. მივეცი სიგარტი და მომიკიდეთო.

გოგამ პირველად დერი რომ აფთხო. ჩაუჭრა მეორეზე გახუბმრა. ამ ახანთის უქონლობაშიო. ჰოდა, მომიკიდეთ თქვენი დედაო და შემოგვანა. გოგამ ველარ მოითმინა და დაარტყა. და მოცვიდნენ მერე. თორმეტნი მაინც იყვნენ და დავესივნენ. მერე დავინახე, რომ გოგა გაექცათ. და მე როგორ გავექეცი, იცით? წიხლებით შემედგნენ და დანა ამომიდეს...

ნანუკ. ზედავთ? ახანთი რომ არ იშოვება, ხაპონი რომ არ იშოვება. ხალხმა ცემა დაუწყო ერთმანეთს.

ბურბში. ეგაც თქვენი ქართველები!

ნუპრი. რა ქართველები. უველზე მომხაზინეს

დანები და მიწაზე ვწვივარ და ერთი მეუბნება, ეგ წვირი რატომა გაქვს მოშეუბლო. ცხელი აპრილსა გლოვობო? მე იქ ვუვავი იმ დამბეს.

შენ იუვავო? შენ თუ იქ იუვაი. შენ უნდა მოეკალი. იხინი კი არა-მეთქი. და დამუარეს კიდევ... როგორ გავექეცი, აღარ მახსოვს.

სსმბთი. გენში გვაქვს სისხსტიკე, ალბათ, ჩვენი თავადები აიღეთ: პირველი დამის უფლები, თვალბის დამხრა, დაკოვლება და რა ვიცი...

სირბ. მერე ეგ როდის იყო, რომელ საუბრეში?

სსმბთი. ახლა უკეთესი საუბრე გგონიათ თქვენ?

ბეშა. ბიბლიაში წერიაო, რომ ორიათს წელს მეორედ მოხვლა უნდა იყოსო და დედა მიწაზე სიკოცლზე გაქრებო.

სირბ. ნუ რა იყო მაინც ეს ოქანზო შემოვარდა. დანა, ახანთის გამო უნდა მოკლა ადამიანი?

ბურბში, როგორ ვერ მოვიფიქრე, ეს ადუღებული ფისის ქვაბი უნდა ჩამომეშხო თავზე.

სსმბთი. ხალხბები, სხვა სახელს ვერ დარქმევ.

სირბ. ჰოდა, დაწერე მერე, უკეთესი თემა გინდა? რომ ქაღანის ბავშვებისათვის ათას ხისუღელებს, როგორც ფილმებში, უცხოურ ფოლმებში რომ არის ხოლმე, ზუსტად ისე არ იყო უველაფერო?

სსმბთი. რა დავწერო, ჩვენს თავზე დავწერო? მამა-შვილი ერთმანეთს რომ არ ინდობს და უველანი გათიშულები რომ ვართ საშუალოდ? ასეც ვერ დავხურადავდები, არ შემიძლია.

ბეშა. შენ არა ხარ გათიშული?

სსმბთი. მე უბედური ვარ, ამ საუბრეში რომ დავიხადე, თანაც ქალად. მთელი მსოფლიო სილამაზეზეა გადასული, ჩვენ კი იმის შიშში უნდა ვიყოთ, სხვების ომში ჩვენ არ გავისრისოთ. მე უბედური ვარ, რომ ჩემი ხალხი უიარაღოა და უუფლებო. მე უბედური ვარ, რომ ჩრდილოეთის ვეშაას უელში ვუვართ გაჩხირული და არ ვიციოთ, როდის გადაგვუვლიავს ვისაც კი დასამხარებლად ხელი გავუწოდებ, ბოლოს უველად ხელის მოჭრა დავავიბარა. ჩვენ უბედურები ვართ, რადგან დიდი ხანია სულში სატანა ჩავვიხალხალა და ჩვენს სისხლს წვეთ-წვეთობითა წვოვს. მღერს, რომელიც ორასი წელიწადია დაეჭივნის, ძმას ვეძებთ და ახლაც კი, როცა ჩემი ქვეყნის ბედი წევწვეუკიდია, უფლებია არა გვაქვს მთელი ხმით ვიყვიროთ: ომი დაიწყო, იარაღი აისხით, ხალხო (ეს სიტყვები სინანულით უნდა ითქვას და არა რიტორიკულად).

ფარდა

მომხედება მეორე

იგივე ბინა. კარგად დალაგებული. მხოლოდ ბარია ედელზე ერთიორად გაზრდილი. ციკო მუხლის ჩოქზე დგას და იატაკს სარკების

ფენილითა და ჭაგრისითა ხეხავს. კარზე აკა-  
უნებენ. ცირა წამოდგება და ეკვითა და ში-  
შით მივა კართან.

ცირა. რომელი ხარ?

ხმა ბარძიან. ასმათი ვარ.

ასმათი უხასიათოდაა. იხდის პალტოს, რო-  
გორც ტვირის და საკიდარზე კიდებს. ცირა  
დაკვირვებული უმზერს. ასმათი მძიმე ნაბიჯე-  
ბით მიდის და მწუხარე სახით ჭდება მაგიდას-  
თან. თავს ხელეში ჩარბავს.

ცირა. რაო, ასმათი?

ასმათი (უმწიკლდ გაიღიმებს). დაგვიანებუ-  
ლიაო.

ცირა თავს ჩაქინდრავს და მთელი ძალით აგ-  
რძელებს იატაკის მოხეხვას.

ასმათი. თავი მოვიკალი. მაგრამ არაფრით  
არა ქნა, შენი ორმოკდაათი მანეთის გულსათ-  
ვის მე ციხეში ვერ წავალო.

ცირა. ციხეში... გააჩინე. თუნდა ხაში ტუპი  
გააჩინე, მე კი ვეღარ გაგვიჩრდი-მეთქი, აღარ შე-  
მიძლია, გამოიწრა ხისხლი.

ასმათი. იცით, რამდენი ვეჭიანე?

ცირა. არა, არა, ნამძვილად გადავხტები ფან-  
ქრიდან.

ასმათი. ვებვეწე, ვემუღარე, ლამის დავუ-  
ჩოქე.

ცირა. მე თავს მოვიკლავ, მე შეტი აღარ  
შემიძლია. ესენი, როგორც ექნა, წამოიწარდნენ  
და ისევ ფსტების რეცხვა?

ასმათი. მე რა, მინდოდა მენახე შეილი? მე  
თვითონ იცით როგორ მუშინია? ასე მგონია, თან  
გადავყუბი-მეთქი...

ცირა. ღმერთო, ღმერთო... (აგრძელებს ია-  
ტაკის მოხეხვას და იწყებს ტირილს).

ასმათი. ნუ ტრიხართ მაინც, მეც შემიბრა-  
ღეთ...

ცირა. მაგაზე არა ვტრიხარ... (ცრემლს მო-  
იწმინდს.)

ასმათი ახა ახალი ამბავია რამე?

ცირა. წუხელ სიწმარში ნუკრი მოვკალი... ზო,  
ჩემი ხელებით დავახრჩე.

ასმათი. სიწმარში რა აღარა ხდება.

ცირა. არა, არა... ყველაფერი ისე მოხდა,  
როგორც ცხადში, როგორც ცხადში ხდება  
ხოლმე, წუხელის მთვრალი რომ მოვიდა და და-  
იძინა. ის ჩამრჩა ეტუხა. ზოდა, მივედი მძინარ-  
ესთან და... ზო, ჭერ ქარაგ ხანს დავუბრუნებდი.  
მერე უცებ ვწვდი ყელში და თითები წავუ-  
ჭირე. ყველაფერი ისე იყო, როგორც ცხადში,  
ცხადში... ზოდა, მეკვარმა თვალები გაახილა და  
მთხარა — დედაჩემო, რატომ მომპაღლიო  
(ცირა ამოუჭრდება და ხმაძვალა აქვითინდება.)

ასმათი. ზოდა, ხელ ფეხებზე უნდა დაიკი-  
ღათ, რატომ აძღვეთ ფულს, რატომ? კაპიკი  
არ უნდა მისცეთ. კაპიკი...

ცირა. რა ექნა, შეილია, როგორ ამოვიგლი-  
ქო გულდიდან, როგორ? ამ დროს ოთახში გურამი  
შემოვიკა.

ბურაში. რატომა ვაქეთ კარი ღია? (ცრემლს  
ასმათი ხმას არ იღებდა) აქ ისევ ანაწმინდა  
კაცო? მეზარება სახლში შემოსვლა. მეზარება.  
(დაადებს თავს და შუა ოთახისაკენ გასწევს  
ნახაზებით ხელში. ამის დანახვაზე ცირა აკიე-  
ვდება.)

ცირა. არ დააღა ფეხი, არ დააღა ფეხი  
რას შვრები, რას შვრები შე მხედრ, შენა!

ბურაში. რა ექნა მაშ, ზომ ვერ გადააფრინ-  
დები აქაურობას, არ გავიარო?

ცირა. რაღა მანდ უნდა გაიარო, ხაზარეუ-  
ლიდან გადი, არ შეიძლება? ზედმეტი ნაბიჯის  
გადაღმა ეზარებათ. მე ვიკლავ თავს, წელში  
წველები, ვხეხავ, ვწმინდავ, ვაპირებ, ვაკრი-  
ალებ და ესენი კი დაადებენ თავს და მიადა...

ბურაში. ზოდა, რა დროს მოხეხვა იყო ახლა,  
ვერა ხედავ რა ხდება გარე? ახლახანს არ  
მოხეხე?

ცირა. კარგი რა, გურამ, ქალის საქმეში მა-  
ინც ნუ ერევი. მაშ ჩავდეთ ყელამდ ნავაში?  
თანაც რა ვიცი... უცხო ხალხი უნდა შემოვი-  
დეს. საშინლად ვნერვიულობ...

ბურაში. შენ რატომ ნერვიულობ. რატომ...  
იმათ ნერვიულობ. იწნებ ხუფრაც გავუშალოთ?  
ცირა. რა ძნელია თქვენთან ლაპარაკი.

ბურაში. ბებო ხად არი?

ცირა. რა ვიცი, ვამებუთა... აივანზე წიხ  
და არ შემოდის სახლში.

ბურაში. არ გაცივდება ამ კინეზაში მერე? მე  
შემოვიყვან. მე ვებუკი.

ცირა. გაანებე, რაა, თავი, შენი ჭირიმე...  
შეიძლება აუჯირადეს და ისევ უნდა შემოუაროს  
მეზობლები.

ბურაში. ესღა გავკლავ... არ მოგვიწერა ისევ  
ხელი.

ცირა (წელში გასწორდება და განაწყენდება).  
აკი ჩაწყობილი ვაკვქვო?

ბურაში. რა ვიცი, გვითხრა იმ კაცმა, მიღით  
და მოგიწერო. ჩვეს მივედი დებილიბივით.  
რა დემართა იცი, ახტა-დახტა, აუჯირდა. ეს  
ვინ მომიყვანო, დაიწყო მანჭვა-გრება, არაფრით  
არ მოაწერა.

ცირა. მერე?

ბურაში. ახლა ფახადი დაგვიწუნა, ასე ყველა  
წერილმანს თუ გამოვიდა, ამოვმხრავდავართ  
ამ ახანთის კოლოფში და ის არი...

ცირა. გითხაროთ, ეს კაცო უფულიად საქათმე-  
ზედაც არ მოაწერს-მეთქი ხელს...

ბურაში. კობა მოკლეთ ემუქრება, გაგიყვებუ-  
ლია.

ცირა. გითხაროთ, გარეთი რომ გარეთია, იმაში  
იღებენ ორას-ხამას მანეთს და თქვენ ორმოც-  
დაათ ბინიანი კორპუსის აწენებას აპირებთ უკა-  
პიკოდ?

ბურაში. ვერაფრით ვერ წარმოვიდგენდი, თუ  
ჩვენგან იმ ფულს აიღებდა.

ცირა. მისგან, ღვიძლი მისგან და დედასა-  
გან აიღებს ალბათ... მე მგონია ეს ფული სულ





მალა, სულ სულ კრემლის წვერში უნდა მი-  
ლოდებ.

ბურბანი. რა თქმა უნდა, თორემ მთელმა  
ქვეყანამ იცის ეს ამბავი და ერთი ვერაფერ  
გამოუჩნდა მაშ? რამდენჯერ საქვეყნოდ მოთხა-  
რეს თანაც.

ცირა. მოთხარლები ჩვენა ვართ, შვიდი სული  
რომ ანეთ მოკუტუნულში ვცხოვრობთ და საშ-  
ველი არ დაგვადგა არსიდან... რამ გამოგარულა  
შვილი, რამ? უბინაობა. სხვამ რამ? ახა ქურ-  
თები ვყოფილიყავით.

კარზე აკაკუნებენ. არც ასმათი და არც  
ცირა არ გატოკდებიან.

ბურბანი. გააღეთ კარი! (წვა კარის გასაღე-  
ბად) რა დაგემართათ, ხან კაცი ვერ მოგახწ-  
რებთ და...

ნაწარი (შემორბის). ჩქარა, ჩქარა, ჩქარა! მა-  
კამე ჩქარა და უნდა გავიქცე (მივა და პირდა-  
პირ მაგიდასთან დაქედება). დედა, მაკამე-მეთქი,  
ვერ გაიგე შენ? ბებიაჩემი ხად არი?

ბურბანი. აივანზე წიხი. გაბუტული ყოფილა  
და არ შემოდის.

ნაწარი. რა უნდა აივანზე, არ გაცივდება მე-  
რე? (გარბის აივანზე, თან ცირას მიმართავს)  
დედა, რა გითხარი, გაანებე მაგას თავი რაა,  
საქმელი მაკამე-მეთქი!

ბურბანი. ცირა, ვერ გაიგე? ნუკრიმ საქმელი  
მეკამეო.

ცირა ხმას არ გასცემს. შემოდის ნუკრი.

ნაწარი. არ შემოშუვა. გააღმანებულა სა-  
შინლად, თავი გამანებე, თორემ აქედან გადა-  
ხტებიო, ტირის. (და უკვე გაბრაზებული) დედა,  
რა გითხარი მე შენ, საქმელი მაკამე-მეთქი,  
შენ ისევე იატაკსა ხეხავ, ქალო?

ცირა (შემოუბრუნდება). რა გაუვირებს, რა?  
რას დამკვი? აბა, შემეძმეთ. გამოთავეთ, რაღა  
დავარჩი ბიანც, არაფერი.

ნაწარი. რა დაემართათ, თქვენ რა... რა ხა-  
სიათზე ხართ ყველანი, ვერ გამოგია?

ახსნატი. სადაც ორი — იქაც ერთი, რა ვქა-  
ნა, მეც მოვყლა თავი? გელახ მინც უნდოდა  
ძალაან.

ცირა. რას ლაპარაკობ, ახმათ, შენ გეხმის?  
მე რცინისა კი არა ვარ, ამ ყველაფერს გავუძ-  
ლო. მე ვეღარ გაგზირდი, იცოდე, მე რომც მინ-  
დოდეს, აღარ შემიძლია. გამოვთავდი, ხომ ხე-  
დავთ, რას დავეშვავს.

ახსნატი. დედაჩემს ჩამოვიყვან.

ცირა. მაშინ ჩვენ იქ უნდა გადავხალდეთ.  
ახსნატი. მაშ როგორ მოვიქცე, მითხარით,  
რა ვქნა, მართლა თავი მოვიელა? უარი მით-  
ხრა-მეთქი ექიმმა. მე სულ არ მინდოდა ახლა  
შვილი, არა!

ცირა. გაჩენა ადვილია, გენაცვალე. გაზრდაა  
მთავარი. გაჩენით მეც გავაჩენ თუ მოვიწოდებ  
ერთს და ორს კი არა თანაც...

ნაწარი. რაო, რაო? რა გაჩენაო, რის გა-  
ჩენაო, ვინ აჩენს აქ კიდევ ბავშვს?

ცირა. შენ არავინ გეკითხება მაგას.

ნაწარი. მაშ ვის ეკითხება, დედაჩემო, იცო-  
დეთ, მე მართლა გადავიკარგები სახლიდან. არა,  
რა. მოვკერი ნადღათ, რა? შავ ძირში მოვკერი.

ახსნატი. მე არ მინდოდა, გეფიცებით, თუ  
მლომებოდა.

ნაწარი. ახა ეს ცხოვრებაა. მე ამის დედა  
ვატირი? ვთქვათ და ტყუპი იყოლა, შენ მაშინ  
ნახე...

ცირა. ჩერ მარტო ხარკი თქვი შენა. უკვლა-  
ფერს ციცხლი უქილია. გელა თავის ფულს ზედ  
კრუხიზეთ აწის. თვალით არ გვანახებს. რას  
იღებს, ისიც კი არ ვიცი. მე კიდევ არც  
ტუფლი მაქვს, არც კაბა მაქვს. არც პალტო  
მაქვს. სულ კაპი-კაპი მიკამენ ჩემს ფულს.  
შემხედეთ, რას ვგავარ. კბილები ვერ გამოიქ-  
თებია. მერამდღე წელია.

ბურბანი. გაუიდი, გაუიდი. აუცილებლად გი-  
ქიდი, ცოტა მაკალე, ამოვისუთქო...

ცირა. რას მიუიდი. კბილებს მიუიდი? სულ  
ასე დამცინის. თავიდან მართლაც მპირდებოდა.  
ზოგჯერ მომქონდა კიდევ წიკომაკოები. მერე  
ხუმრობით თუ იტოვდა ხოლმე, ეხლა კი დამ-  
ცინის. სულ დამცინის. ვაიმე, ცირა, ვისი და-  
საყინი გახდი.

ნაწარი. მაქმეთ თუ არ მაქმეთ, გამაგები-  
ნეთ!

ბურბანი. მე ვაქმე, შოდი, მე. უბ, თქვენი...  
მაქმე, მაქმე? დამხლა გაქეთ დღევანდელ  
ახლაგაზრდობას დაცემული, დამხლა.

ნაწარი. დამხლა არა...

ცირა. მე ვეღარ გავუძლებ ამას. მე მართლა  
ვეღარ გავუძლებ.

ნაწარი. კარგი არა, დედაჩემო, რაღა შენ და  
რაღა საშანიშვილის დედინაცვალი.

ცირა. დავუშვავთ, ისევ ბოკი იყოლა. სად მი-  
დხარო მერე? არა, მე ნადვილად სისხლი ჩა-  
მექცევა თავში, ნამდვილად ჩამექცევა. საიდანა  
აქეთ მიიწვ ადენი ეშმაკობა ამ ბავშვებს, გა-  
დარევა შეიძლება.

კარზე აკაკუნებენ.

ბურბანი. მა, გააღებთ, თუ მე გავალო?

ცირა. გააღე!

გურამი კართან მივა.

ბურბანი. რომელი ხარ?

ხმბ ბარმადან. გელა ვარ, გელა.

გურამი კარს ალუბს. შემორბის გელა.

ბელა. ჩერ არ მოსულა? მა, შუადა ხართ?  
საცაა მოვლენ, ალბათ.

ცირა. სიკვდილისთვის და კირისათვისა ვართ  
შუად. ხანატრელადა მაქვს, როდის გამახვენე-  
ბენ ამ სახლიდან.

ნაწარი. მამაჩემო, წყალი დამისხი. რა, ერთი  
ქიქა.

ბელა. ვა, ესეც შინაა, ჩვენი დროის გმირი?  
მინც რას აპირებთ. რა დაღაწუბიტეთ?

ცირა. წარმოდგენა არა მაქვს, აღარ შე-  
მიძლია. თუ საშობიაროს გადაურჩი და ცოც-  
ხალი გამოვიყვანე ბავშვი, მერე ბავახა და ბალს  
უნდა გადაარჩინო, რომ არ დაგვიადონ. მერე

სკოლა იწყება და რა იწყება, ცალკე ისინი იბრძვიან, რომ როგორმე გადაავარდნ და ცალკე შენ იბრძვი, რომ როგორმე გაიტანო ეს სკოლის წლები და ამოისუნთქო. მერე აუცილებელია უმაღლესის დამთავრება და დილას რომ გაუშვებ ინსტიტუტში, ხანამ შემოვა, ათას უბედურებაზე ფიქრობ... სულ ასე შიშის ქვეშე. შიშის ქვეშე, შიშის ქვეშე... დემერო, რა ქვეყანაში ვცხოვრობთ, რა ქვეყანაში, სადამდე ვიქნებით ასე, სადამდე?

სსმბთი. ხანამ დამოუკიდებელი არ იქნები.

ცირბ. მაგ დამოუკიდებლობისაც რომ გვეზინია?

სსმბთი. გვაზინებენ და იმითმ გვეზინიან ეს ერთადერთი ქვეყანაა ალბათ. სადაც ადამიანებს თავისუფლებით აზინებენ.

ბმლ. ეხლა შოგინდა შენც იტაკის ხეხე, ქალო? ხაყა მოვლენ.

ცირბ. მოვლენ და მოვიდნენ, რა ვქან.

ნაპრი. ვინ მოდიან?

ბმლ. ამან არ იცი?

ნაპრი. არა.

ბმლ. შენი მოკვლა რომ უნდოდათ, იმათ შობილები მოდიან. ჩემოდნებით მოაქვთ მუყუთი, ჩემოდნებით, დაძეკილები, დაძეკილები... მოდიან, მოდიან!

ნაპრი. აქ რა უნდათ, მერე? (დუმბილი) დედაჩემო, რაზე მოდიან, ქალო, ვაზაგებინე!

ცირბ. რა გაყვირებს, რა, მე კი არ მომიხატოვია იგინი.

ნაპრი. მე დავაბათე? მე დავაბათე, არა? ეგენი რომ შინ შემოუშვან? თქვენ რატომ ერევით ჩემს საქმეში, რატომ?

ბმლ. რაზე ვერევით შენს საქმეში, აბა რაში ვერევით?

ნაპრი. რაში და განა არ ვიცი, მილიციანი რომ იყავი, შვილის მოკვლით გვეშუქებოდა. მაგაზე ცალკე მოგელაპარაკებთ მე თქვენ.

ბმლ. შენ თავში ფეხი ხომ არა გაქვს, ძმაო, რას მიედ-მოედები?

ნაპრი. გაიმეორე, რა თქვი, გაიმეორე! ვინ არი შენი ძმა, ვინ?

ბმლ. არა ვარ, ხომ, შენი ძმა... არ გინდა, ხომ, ჩემი ძმობა?

სსმბთი. ნუკრი, მოიცა, რაღაცა ლოგიკა ხომ უნდა ბქონდებ შენს ლაპარაკს?

ცირბ. ნუკრი, დამიგდე ყური, შენ თუ არ დაუწერ საჩუვარს, აი ხანავ, ისევ ჩვენ დავაურევინებენ ფულს. ჩვენ კიდეც აღარა გვაქვს, აღარ... ამხელა ოქახს შენახვა არ უნდა?

სსმბთი. რატომ არ გინდა, ნუკრი, რომ დაწერო? სულ ორი ხიტყვით, თორემ პეით მოვადებენ შარს, დაიშახსოვრე ჩემი ხიტყვა, არ იცი ჩვენი მილიციის ამბავი?

ნაპრი. ვისთან უნდა ვუჩივლო, ვისთან, მილიციასთან? თვითონ უარები ხანდობები არიან.

სსმბთი. მოლა, სწორედ მაგითმ.

ნაპრი. ესენი აჩმახებენ, თორემ ვინ რა

ფეხები უნდა მომკამოს, აი, წაიდებენ. (ბრასწი) აღარ უშლიან?

ცირბ. გიჟი, ნამდვილი გიჟი.

ბმლ. ენა უნდა ამოგაღოქოს კაცმა გაზით, ასე ჩაავლო და ამოგაღოქო ძირში.

ნაპრი. ხომ გესმით, ხომ გესმით. თქვენ იცით, მე დათო შელოდვა ქუჩაში.

ცირბ. მოუსხალეთში წახლხარ და აღარ დაბრუნებულხარ. ერთი დროზე არ შემოსულხარ სახლში, თუ კარი არ ჩაგირაზო. მე ქალი არ ვიყო, იცოდე!

ნაპრი. ეგ მე ვიცი, სადაც წავალ და როდის შემოვალ, თქვენ თუ კიდეც მილიციანი მისულხართ...

ბმლ. გიჟი. გაუთრიე ეხლავე აქედან!

ნაპრი. შენ კიდეც ხმას ნუ უწევ, ვამაჩემო, რა? ნუ უწევ ხმას. მე წავიდე.

ნუკრი გევა და კარს გაიკეტავს.

ბმლ. მთლად გააფრინა, მთლად, სულ მთვარალია, სულ, გადაბმული.

სსმბთი. შენ რომ მაგის ადგილზე იყო, შენ უარესს იზამდი ალბათ.

ცირბ. რატომ ვითომ? რა აქლია, მითხარი? ყველაფერი მშაშაჩრეული აქვს, რა აქვს საფიქრალი, რა? არ შეიძლება, შემოვიდეს, ნორმალურად დაგველაპარაკოს. გაიღმოს ერთხელ... შემოვარდება, შეთქვეფავს საკმელს და გავარდება.

ბმლ. (ყვირილით). აი, სწორედ ეგ არი უბედურება, საფიქრალი რომ არა აქვს არაფერი.

სსმბთი. საფიქრალი როგორ არა აქვს, კაცს შეგობარი ვერ შემოძვავს სახლში, გარეთ აცდევინებს, ქუჩაში.

კარზე აკაკუნებენ.

ცირბ. მოიცათ, არ გაალოთ, კაბა მიინც გადავიცვა, თორემ რას ვვაჯარ?

ცირა მერე ოთახში შერბის. გელა კარს აღებს. ზღურბლზე ოცდაათიოდე წლის ქალი დგას, თმაბურბენილი, თვალები კატსავით დახატული, ლოყები წითლად შეღებილი, მოკლე, გადაჭარბებული ვულგარულობის ბრწყინვალე ნიმუში. გვერდზე გვირახანად ჩახსნილი ქვედატანით ყველანი გავირეებულები შეაკურებენ ამ საფრთხობელას.

ბმლ. მობრძანდით.

უცნობი ქალი (შემოვა საღმის გარეშე. თან ტუჩებპარუფული თველიერებს იქურობას. მერე გავირეებულ დამხვედურთ მიუბრუნდებათ). სად გარბობა, ნეტავ, ნუკრი? ძლივს მოკვარი თვალი, ისე ვავარდა. სჯამს არ შემოთავაზებთ?

სსმბთი. დაბრძანდით!

უცნობი ქალი (სკამზე მოიკალათებს და ისევ მიმოიხედავს) ახფრფლავ გაქნებათ. (გელა საფრფლავს დაუდგამს და მოუკიდებს. ამ დროს კაბის სწორებით შემოვა ცირა და უცნობი ქალის დანახვაზე ადგილზე გაშუშდება).

ცირბ (გონს მოვა). თქვენა ხართ დათოს დედა?



უსწუბნი ძალი. დიას, თქვენ კი ნუკრებს დედა ხართ. არა?

სირბ. მე? კი.  
უსწუბნი ძალი. ვიცოდი, რომ ძალიან გაინტერესებდათ ჩემი ნახვა და მეც ავდექი და გესტუმრეთ. არ შეიძლება?

სირბ. საიდან მოიტანეთ, რომ ძალიან გვაინტერესებდა თქვენი ნახვა? პირიქით.

უსწუბნი ძალი. დაიჭერო?  
სირბ. რატომ არ უნდა დაიჭეროთ. ჩვენ რატომ უნდა ვუფილიყავით დაინტერესებული თქვენი ნახვით, ვერ გავიგე.

უსწუბნი ძალი. მე კი მინდ შეგონა.  
სირბ. რა გეგონათ. გენაცვალე, ჩვენა ვართ დაზარალებულები თუ თქვენ? ეგებ ჩვენ თვითონ უნდა მოვხუდიყავით თქვენთან?

უსწუბნი ძალი. დაზარალებული? მე მასე არ მითქვამს... მაგრამ თუკი თქვენ ჩვენი ამხავი ნამდვილად არ გაინტერესებთ და არ გინაღვლებათ, ძალიან კარგი.

სირბ. მე არ მითქვამს, რომ არ გინაღვლებია. ძალიანაც გინაღვლებია. მას მერე, ღამაშობით შთელი კოშმარები მენსობრება, მაგრამ თქვენ ჩვენზე უარეს დღეში უნდა იყოთ მე მგონი.

უსწუბნი ძალი. კი, რა თქმა უნდა, თქვენზე ბევრი რამეა დამოკიდებული, მაგრამ არც იმდენი ალბათ. როგორც თქვენ გგონიათ. წავიდა ის დრო. ახეთ ამბებს უურადღებებს რომ აქცევდნენ. ეხლა სხვა დროა.

სირბ. რადგან სხვა დროა, უველაფერი დახაზვებია: ოჯახში შემოვარდნა, ცემატუება...

უსწუბნი ძალი. ცემატუება? ვაიმე, რა შუაშია ცემატუება?

კარზე აკატუნებენ. გულა კარს აღებებს. კარებთან ორმოციოდე წლის შოხსანი ქალი დგას.

შოხსანი ძალი. შეიძლება?  
ბელა. მობრძანდით.

შოხსანი ძალი. ქალბატონი ცირა შინ არაა? (შემოდის ღერეფანში და არ იცის საით წავიდეს.)

ბელა. აქეთ მობრძანდით, აქეთ დედა! სირბ. რა არი?

ბელა. შენთან არიან.  
შოხსანი ძალი. იცით. დიდ ბოდის გინდით, ძალიან დიდ ბოდის. ვიცით, არ მოგეხვედებოდა თქვენთან, მაგრამ ისიც არ შემეძლო, რომ არ მოვხუდიყავი... ეგ ერთი შვილი მყავს, მეტი არავინ მხამადა.

სირბ. მამატიეთ, მაგრამ ვერ გიცანით?

შოხსანი ძალი. მე დათუნას დედა ვარ, (თვალკრემლიანი) ჩვენ ხომ შევთანხმდით. თქვენთან სამხაბურში რომ დავრქე.

სირბ (პირველს მიუბრუნდება). კი მაგრამ, თქვენც დათუნას დედა არა ხართ?

უსწუბნი ძალი. როგორ გეკადრებათ, მე ხომ თავიდანვე გითხარით.

სირბ (შეორეს). და თქვენც დათოს დედა ხართ, ორი დედა მყავს იმ ბავშვს? (ისევე პირველს მიუბრუნდება) ეგებ თქვენ სხვა დათუნას დედა ხართ?

უსწუბნი ძალი. როგორ, ნუკრებ არ გითხარით. რომ მე დღეს თქვენთან უნდა მოვხუდიყავი?

სირბ. ნუკრებ არა.  
ბელა. მოიცა. დედა ბოდისი, თქვენი სახელი?

უსწუბნი ძალი. რა? თქვენ ჩემი სახელი არ იცით?

სირბ. საიდან უნდა ვიცოდეთ. გენაცვალე, დღეს პირველად გხვდავთ.

უსწუბნი ძალი. მაგას რა მნიშვნელობა აქვს. არ გადამრიოთ, ნუკრებ არ გითხარით ჩვენი ამხავი?  
ბელა. დედა, შენ რა. ვერა ხვდები, ქალო?

სირბ. მოდი და გაუძედი ამ უველაფერს. (ჩურჩულით) ღმერთო, შენ მიშველე.

ბურბში. ღმერთი კი არა, მიქელგაბრიელი თუ გიშველს შენ, მიქელგაბრიელი.

სირბ. გელა, რას ელაპარაკები. ვის ელაპარაკები... რა თავგებობაა, ღმერთო ჩემო, რა თავგებობაა.

უსწუბნი ძალი. რა? თუ გგონიათ მე ვებღაუბები თქვენს ნუკრებს, ძალიანაც შემეძარბარო. ბურბში. მე თუ მკითხავთ, აი ამაზე მეტი ნამდვილად არ ეკუთვნის შენს შვილს. (უთითებს უღრნობზე).

უსწუბნი ძალი. (დაიხედავს საკუთარ სხეულზე) დიდი მადლობა!

სირბ. მარტო ჩემი შვილია ხომ? შენი არ არის, არა?

შოხსანი ძალი. რა ხდება აქ? ძალიან ცუდ დროს მოვედი, როგორც ჩანს.

სირბ (შოხსანს). მაცალეთ, მაცალეთ ერთ წუთს. (უცნობ ქალს გარს შემოუღლის) მამ ეს თქვენა ხართ, დარჩიო?

უსწუბნი ძალი. მე კი ვარ დარჩიო, მაგრამ ძალიან გთხოვთ, მეც გამაგებინოთ. ეს მეორე დათუნას დედა ვინაა, ეგვე დარჩიო?

ბელა. თქვენ ნუკრის ამხავი არ იცით?

უსწუბნი ძალი. რა ამხავი, რა? ჩემი თვალით დავინახე წედან აქედან რომ გარბოდა. მშვენივრად იყო.

სირბ. გენაცვალე, მართლა ქმარშვილიანი ხართ?

ღარბმ. დავუშვით მახეა. მერე?

სირბ. თუკი ქმარიცა გყავთ და შვილიცა გყავთ, მამ რა გინდათ ჩემი შვილისაგან, რატომ არ დაინებებთ თავს?

ღარბმ (განკვიტრებული). მე მინდა? მე? მე რა უნდა მინდოდეს ნუკრისაგან, არ გადამრიოთ.

სირბ (დაიბნევა). მამ ნუკრის?

ღარბმ. როგორ გეკადრებათ, მე ვეტბანებთ მამ თქვენს ნუკრის, მეტი ხაქმე არა მაქვს. თუ ერთი წამომცდა: აღარ შემიძლია ეს კუჭუდამალობანა, თავი უნდა დაგანებო-მეთოქ, იცით, რა ემართება? ღრიახლს იწუებს მოთქმით, ტირის.

ბელა (გამხიარულდება). ნუკრი ტირის?

დარბრ. როგორ გეაძრებათ, ვინმეს დასა-  
ვედრებელი და დასამადლებელი რა შიგნის?

ბურბანი. გამოდის. რომ აქეთ უნდა შემო-  
გებუწოთ, ხომ?

დარბრ. ეგ თქვენი ნებაა! პირადად მე  
არავისთან არაფერი ამ ქვეყნად შესახვეწი არა  
მაქვს.

ბურბანი. მაშინ თქვენი მოხელის მიზანი,  
ან მიზანი, ახე ვთქვათ, აგვისხნით.

დარბრ. დაბატოებული ვარ მე დაბადების  
დღეზე?

ბსმბანი. ვის დაბადების დღეზე?

დარბრ. ნუკრის? (უკვე თვითონაც დაეკე-  
ლება.)

ცირა. რა რიცხვია დღეს?

ბმლ. პო. შვილია, ნუკრის დაბადების დღეა  
მართლაც.

ცირა. ახლა მაგაზე შეგვკაპს. ისედაც ხულ  
იშას გაიძახის, უკვლას ფეხებზე გაიღვართო  
და... არა, თავი უნდა ჩამოვიხრჩო. ნამდვილად  
უნდა ჩამოვიხრჩო. გელა, შვილო, გახედე ერთი  
ბებიაშენს, რას შერება. მე არავინ არ მინდობს.  
არავინ, არც შვილი, არც დედა.

ბურბანი არც კმარა.

ცირა. შენზე ხომ ხაერთოდ არცა ღირს  
ლაპარაკი.

დარბრ (შოსანს). თქვენს შვილსაც დათო  
ქვია ნამდვილად?

შოსანნი ძალი. ნეტავი მუცელში გამწვალე-  
ბოდა და ეგ არ გამეჩინა.

დარბრ. რატომ, ცელცი ძალიან?

ბურბანი. პო. ისეთი ცელქია, ცოტას გასცდა,  
უკლები არ გამოგვკრა უკვლას.

შოსანნი ძალი. მე უნდა მშაპიოთ. მე რა-  
ღაც შემოგებერთ. მეც მივირს, უნდა მშა-  
პიოთ.

ცირა. რა უნდა გააპიოთ, ქალბატონო, რა?  
შვილები რომ კინაღამ დამიხოცეს, მაინც მო-  
გიკლავთო. გეხშით? მომიბრუნდა თქვენი ვაჟი  
და დედას მეუბნება, მაინც მოგიკლავთო. თან  
ამხელა დანა უტირავს ხელში.

შოსანნი ძალი. ვიცი, ეგ უკვლავფერი ვიცი,  
მანამ უნდა გენახათ როგორი იყო, რომ იყო-  
დეთო, რა ბავშვი იყო, უნიკიერები ბავშვი იყო,  
სკოლა შედარლზე დაამთავრა, ექსპერტიმენტულში  
სწავლობდა...

ბსმბანი. ადამიანებზე რომ ექსპერტიმენტებს  
ატარებენ, თანაც ბავშვებზე, იმიტომაცაა ჩვენი  
საქმე კარგად.

შოსანნი ძალი. რაც ჩარიდან დაბრუნდა,  
ველარ მიყვინა. ინტიტუტში ისე მოხვდა, ახლოს  
არ გავკარებთვარ, მაგრამ ჩარიდან რომ ჩამო-  
ვიდა, ველარ ვიცანი...

ბურბანი. რა, ავლანეთში ხომ არ მსახუ-  
რობდა?

შოსანნი ძალი. ავლანეთზე უარესი არაა,  
გენაცვალე, ოქროს ბავშვი გავაგზავნე, ხულ  
კალთაზე შეავდა გამოზმული, ზედ დავჯანყალე-  
დი და... არა, შინ არ გეგონოთ ცუდად იქცე-

ოდეს, მაგრამ გართი რა ხდება, არ ვიცი-  
ოქანა...  
ში აღარაფერს ლაპარაკობს. რა ავამებს იმ რუ-  
სის ჩარში, რით მოწამლებს, რას უშვებდნენ  
ბავშვებს. მენატრებოდა, როგორ მენატრებოდა  
და... აღარ მინდა მაგის დანახვა. აღარ. ვინ  
მიშველის. ვინ დამეხმარება...

ცირა. ჩვენ რა შეგვიძლია, ჩვენ თვითონ  
აქეთ გვეშუქრებთან, მთელი კვირაა ტელეფონი  
გამოთიშული გვაქვს.

დარბრ. აი, თურმე რატომ ვერ გამოვძე-  
ვარ, რამდენი ვრეკე, იცით?

ბმლ. (შემოვა). ბებიაჩემი მუშინახვითა ზის  
აივანზე, ხმა არ გამცა საერთოდ.

შოსანნი ძალი. მთელი კვირაა მილიცია  
ჩვენს კარზე ათევს და აღამებს. აღარ შემიძ-  
ლია.

ბმლ. ალექსა იჩივლებდა, ნიძლავს დაედებ,  
ალექსა.

ცირა. ოპ. ნუკრი, ნუკრი, ეს რა მიუავი, რა  
მიუავი ეს?

შოსანნი ძალი. დავილუპე, ხაშუდამოდ  
დავილუპე.

ბმლ (ხეწნით). წადით რაა, ქალბატონო,  
წადით რაა, ძალიანა გობოვო.

შოსანნი ძალი. წავალ, წავალ, აი მივიღ-  
ვარ, ახლავს. მე მშაპიოთ, მე ვარ დამნაშავე,  
მე. (გაიღის).

ცირა. ეს რა დღეში ვარ, რა დღეში ვარ.  
ხალხო?

ბურბანი (ცირას). შენი ბრალია უკვლავფერი,  
შენი. ხულ რომ ხელს აფარებდი, დედოკო, გე-  
ნაცვალბო... დააფარე აბა ეხლაც, დააფარე!

ცირა. მაშ ამოვიღო გულიდან? როგორ, რა-  
ნაირად? შემხავით კვის გული ხომ არა მაქვს?!  
მთელი თვე და წელი გავა ისე, ერთს არ და-  
ეღაპარაკება ადამიანურად, ერთს. როგორც  
ძალღებს. ისე ეღაპარაკება ხაქოთარ შვილებს,  
როგორც ნამდვილ ძალღებს. რა ვინდა ნუკრი-  
საგან, რა? ნარკომანია, ქურდია, ბანდიტია თუ  
რა?

ბურბანი. ლოთია, ლოთია... ღვინით მოიკლავს  
თუ წამლით თავს, რა მნიშვნელობა აქვს მა-  
გას, რა?

დარბრ. მერე ეგ რა ხანგრძლივოა, ნეტავ?  
ვინ არა სვამს დღეს, უკვლასაც უუვარს ულურ-  
წვა, გოკოები ტუცრებიან ხოლმე, იცით როგორ?  
ბურბანი (ირონიით). ხამაგეროდ ღმერთი  
სწამოთ, ეკლენიასში დავიან, ლოცულობენ.

ბმლ. რა? მართლა კი არა სწამოთ მერე...  
ერთი ბებია სწამს და მეორე ლაწარაკას. შევ-  
ლენ ამ ეკლენიასში და ბუბუბუბებენ, თან პირ-  
ქვარს იწერენ.

ბურბანი. ეგაა პოხა, პოხა.

დარბრ. როგორ გეაძრებათ! რამდენსაც  
გინდათ, იმდენსა სწამს. უკვლასაცა სწამს. ეგაა  
რომ, ჩვენ ძალიან ჩემოვრჩით ალბათ. უკვლავ-  
ფერიში ჩამოვრჩით ვერკობას. მოდა, რელიგია-  
შიც ალბათ... თქვენ იცით, რომ გალობის ნაც-  
ვლად დასავლეთში, უამრავ-ტარებებსა და ეკლ-  
ნიებში, საეცტრადო ორკესტრები მუავთ?

ბეშტ. ეს რა არი, ფეხბურთის გუნდები კი არა მუაფო?

დარბიშ. ჰოდა, შენ წარმოგიდგინა ჩვენთან მსგავსი რაზე? ჩვენ ჭერ კიდევ ბნელეთში ვიმყოფებით, ბნელეთში.

სამბათი. რახაც თქვენ ამბობთ, ეს უბრალოდ პრეტენდობაა და შეტი არაფერი.

ცირბ. გვაპოყდებენ ბნელეთში და ცოცხეთში და იმიტომ ვიმყოფებით, ჩვენ ვინ რას ველოებითა, ნეტავ?

სამბათი. ბარბაროსების დონეზე ვართ, ბარბაროსების. სულ ჩხუბი, მკვლელობა, ძარცვა, გაუპატოურება...

ბურბანი. ლაჩრები, ლაჩრები... დანის იმედზე არიან მარტო.

ცირბ (გურბას). შენ გაჩუმიდი, შენ ხმას ნუ იღებ საერთოდ! ასე ადამიანის შეცვლა არ გამოიკა. მსოფლიოა მიარდებობა, მსოფლიოა. ახლა კი მარტო თავის თავზეა გადახული. როგორ ახიამოვნოს თავის თავს, აღარ იციან.

სამბათი. მთლად არც მახეა... რამდენს შრომობს. ძალიან ბევრს შრომობს.

ბეშტ. ჰო, შრომობს სერი.

ბურბანი. თვალბი მათვს გაწყალებული ამდენი ხაზვით, თვალბი.

ცირბ. მარტო ფულის შოვნა ხომ არ არის, არა? ასეთ დღეში უნდა იყვნენ ჩემი შვილები? სამბათი. რას იხაშთ, რაც სახელმწიფოა, რაც წყობაა და რაც დროა, ახალგაზრდობაც ისეთივეა, არც შეტი — არც ნაკლები. ნუკრი სხვეზით ეგობიბი მაინც არაა.

ბეშტ. ვის გულისხმობს მაგ სხვეზში, ისევ მე?

კარზე აკაუნებენ. გელა აღებს. უველა დანტერესდება თუ ვინ მოვიდა. ოთახში მოკრძალეზით შემოდის ლევანის მამა. მას მორცხვად და კოყმანით შემოჰყვება ლევანი. ლევანის მამას ხელთ „დიპლომატი“ უჭირავს.

ლევანის მამა. შეიძლება?

ცირბ. დიახ, დიახ... (თუმცა ლევანის დანებავს ცოტა შეტება).

ლევანის მამა. ხაით? (ლევანს მიუბრუნდება) გადმოადგი ფეხი, შენ უფრო გაცნობა აღბათ აქაურობა.

ცირბ. აქეთ მობრძანდით. აი დაბრძანდით! (მიუმარტყვებს სკამებს).

ლევანის მამა მგვიდაზე დადებს დიპლომატს, რომელსაც გელა თვალს დაადგამს და ვეღარ მოაკლავს.

ლევანის მამა. აღბათ, პირდაპირ საქმეზე უნდა ვიხაუბროთ, თავიდანვე უნდა გითხრაოთ, რომ ხაზინლად მივირს მანზე ლაპარაკი. ძალიან გთხოვო, გაწყენოთ, ვინ ვინ ბრძანდებით, ბოდიშს კი ვიბიბ. მაგრაა...

ცირბ. მე დედა ვარ ნუკრის. ნუკრი თითონ არაა, ეს მისი მამაა. თქვენი ვაჟის შეგობარი რომ გამოუდგა მოსკლავად.

ლევანის მამა. რა ხდება, რა ხდება ეს, ვერაფერი გამოიკა.

ცირბ. ჩვენც მაგ დღეში ვართ.

ლევანის მამა. მტერს არ ვუსურვებდი, მტერს...

ცირბ. ნუკრის მამა. ეს კიდევ ჩვენი რძალი ვახლავთ.

ლევანის მამა. თქვენი შვილი ფხიზელი იყო ხომ, იმ ჩხუბის დროს?

ცირბ. დიახ, მაშინ ფხიზელი იყო.

ლევანის მამა. საერთოდ თუ სვამს?

ცირბ. საერთოდ როგორ არა. კი, საუბედურად, სვამს.

ლევანის მამა. როგორ ავიხსნათ. არ ვიცი, აი ეს ვუბარბონი...

ცირბ. ვიცნობთ, მაგრამ ჩვენ გაქცეული გავყავა, გადახალული.

ლევანის მამა. შვილია ჩვენი, ჩვენც უნდა გავვიგოთ... არ გეგონოთ. ახლა პატიებას გთხოვდეთ, ან რაზე ახდავარს. მე ვიცი, რომ ამის უფლება ჩვენ არა გვაქვს... ძალიან გთხოვთ კარგად მომხმონოთ, მე მენძის თქვენი, ქალბატონო. საქმე ისაა, რომ ჩემი შვილი არ არის მხმელი, მხმელი კი არა, საერთოდ არა სვამს. ცირბ. მაშინ სუნის ნამდვილად ამონდიოდა, კარგად მახსოვს.

ბეშტ. მარტო ეს კი არა, მთვარელები იყვნენ საშივენი. მე რომ დანა მომიქნია და ავიციდინე, ისიც მთვარალი იყო და იმიტომ ვერ გამოვოშა კარგად.

ლევანის მამა. სხვები არ ვიცი, მაგრამ ჩვენი უბედურება სწორედ ეგაა, რომ არა სვამს და იმ დღისით დაღია. რა დაღიეთ, ბიკო? ლევანი. კონიკის მახალა გვექონდა დაღეული.

ლევანის მამა. ამ მახალეზის სმა რა შემოვიდა მოდღეში. სპირტია ხომ ეგ, ნამდვილი სპირტი. ჩვენი უბედურება სწორედ ეგაა, რომ ეს კაცი (ლევანზე) არა ხაშს, არ ვიცი როგორ ვთქვა, არა სვამს და იმ დღისით დაღიეთა, ჰოდა, არამხმელ კაცს სახმელი რახაც უჭერება, გეცოდინებათ. რა უბედურებაა, თქვენ ვერ წარმოიგებთ, დაღიეთ და აცოფებთ ეს ღვიწო.

ცირბ. როგორ თორმეტევე ღვიწომს გაიკა? არა, ეს მარტო ღვიწის ამბავი არაა, ეს რალაც ეროვნული უბედურებაა.

ბეშტ. ძალიან ბევრი ბიკები ვიცი, რომ საერთოდ არა სვამენ. მაგრამ თუ დაღიეს? მტრისას!

ცირბ. იცით? ჩვენც გავიარეთ ეგ პერიოდები. ვიცი, რაცა გაქო მხედველობაში.

ლევანის მამა. არა, კი არ ვმართლებ, მაგრამ სწორედ ამ არამხმელობამ დაღება ეხლა ჩემი ვაჟი. ამას რომ სმა სცოდნოდა, ასე არ გადაიროდნენ აღბათ, თქვენი ვაჟი კიდევ გადარჩენილა და ის მეორე კინაღამ მოუკლავთ. დედამისმა აღბოსაც არ გავვიკარა, თქვენ მაინც... (სიტყვებს ვერ პოულობს).

ცირბ. იმას ერთადერთი შვილი ჰყავს და თანაც იმ ერთი თვალით დაინახავს თუ არა, დღეხაც არ იციან. იცით რა უთქვამს: თუ ამ თვალთ დაბრძანდი და ვეღარ დავინახებ, მერჩია, მიუყვალარი.



ლივანი. მე კი არ ვიყავი, იმას რომ სცემეს, ტანისამოსი რომ დაუწვეს. მე მაქანაში ვეღარ ჩავეთიე. ის რომ წაიყვანეს. მერე მე ცუდად გავხდი. გული ამერია.

ცირს. სამაგიროდ აქ იყავი. ჩვენთან. რა ფერი ედო. იცით, მაშინ თქვენ შვილს? ღმერთო, რა ფერი ედო... მიწისფერი... მთლად ნაც-რისფერი ედო.

ბეშტა. ნახვამები რომ იყვენ ეგ კიდეც უფრო არ ამბობებს დანაშაულს?

ლივანის მამბ. ზურდილოდა კი... ვერასოდეს წარმოვიდგენდი თუ ჩემი შვილი ასეთ უბედურებაში გამხვევდა. (ლევანს) რაზე ხოცავდიო. შვილო, ამ ხალხს გამაგებინე, რაზე?

ბეშტა (ლევანს). ხანელი და გვარი რატომ გვითხარი, ერთი ეს მაინტერესებს რა?

ლივანი. მე მართალი მეგონა ჩემი თავი. მთავარი ვიყავი თანაც... მერე გადაამაშეს იმით...

ბეშტა. მაგაზე, იცი, რას გიზამენ მერე ზონაში? შენი თავი ხომ ჩაუშვი და სხვებიც...

ლივანის მამბ. არ შეგარცხვით მაინც? ან ამ ოქახში როგორ გახედეთ შემოჭრა. ან ეს ნორმალური ხალხი რომ დაგხვდათ...

ცირს. ქალები ვიყავით სახლში. ქალები.. მე. დედაჩემი. და ჩვენი არ მოერიდათ. დანები გვტყობილეს სულ თვალწინ. ღმერთო, რა დღეში ჩავყვავდიო, რა გულქვეები აღმოჩნდნენ, რა გულქვეები.

ბურბანი. თქვენ კი არა, საკუთარ დედას აღარ ინდობენ. სულ ჩემი დედა, ჩემი დედაო, ასე იგინებოდა.. მაგათგან მე კარგს არაფერს ველო.

ასმბთი. როგორგებოდა ზრდიდნენ, ისეთებიც არიან. აიღეთ სკოლის სახელმძღვანელოები. სიძულვილს არ ანწავლიან? ბატონუშობა გინდა, რელიგია და სამღვდლოება გინდა? ეს კულაკობაო. ეს რევოლუციის მტრებო და რა ვიცი. მაგდანას ლურჯა რომ აჩვენეს ძველი ფილმი... მე-ნახშირე რაღა შენაკვარბელი იყო, მაგრამ.. ქართველებს ერთმანეთი აღარ უყვართ, ნამდვილად.

ბურბანი. არავითარი მიწები აღარა აქვთ და იმითმ.

ბეშტა. საქართველოს დამოუკიდებლობა არ არის მიწანი?

ასმბთი. ჰოდა, მიითმეტეს, ახლა რომ ქართველი ქართველს დანას გაუყრის.

ბურბანი. ახლა მაგას ჩვენი ლაპარაკით არაფერი ეშველება. ჩვენს ამბავს მძვინდოთ. ქობია ვთქვათ, რაც სათქმელია და გავაოჯოთ.

ლივანის მამბ. ჰო, ჰო. მეუღლე სვადმუოფოში მიწევს, ნეფრიტი აქვს... ისეთ ფულსა გვთხოვენ...

ცირს. ექიმები?

ლივანის მამბ. მილიცია. ძალიან ბევრსა გვთხოვენ.

ლივანის მამბ. სულ რომ გავიციდოთ, სულ... დედაბულიანად...

ბურბანი. და ჩვენზე არის რაიმე დამოკიდებულება?

ლივანის მამბ. ახა ვისზეა? ბურბანი. მაინც?

ლივანის მამბ. აი ჩვენებს თუ შეცვლიდით...

ბეშტა. რა? დასაკლავად რომ დაგვდედნენ, ის კარგი იყო?

ლივანის მამბ. მე მთელი ჩემი სიცოცხლე პატრონად ეცხოვრე. ახლა კი კბირი თავზე ჩამომეშო. ყოველთვის რაღაც არ მუოფნდა, სულ მაერში ვიყავი გამოკიდებული. რა მნიშვნელობა ჰქონდა, ვინა ხარ, რა ხარ, რითა ცხოვრობ? არავითარი თურმე...

ბეშტა. მაერში რატომ იყავით გამოკიდებული?

ლივანის მამბ. ამწეზე ვმუშაობ. მშენებლობაზე. ოცდახმი წელია. არა, პროფესიით სულ სხვა პროფესია მაქვს. მე უცხოეთი დავამთავრე, უმაღლესი განათლება მივიღე და მაერში გამოვსდები. ხომ უნდა მერჩინა რაღაცით ოჯახი?

ამ დროს ოთახში ნუკრი შემოვარდება. უცხოების დანახვაზე შეტება. სხვებიც გაუხერხულდებიან. ნუკრი შეიცნობს ლევანს და აუვირდება.

ნუკრი. რა გითხარით მე თქვენ, რა, დედა ჩემო!

ცირს. მიწველეთ, ისევე მე უნდა დამბრალდეს უველაფერი.

ბეშტა. შენ ვინა გვითხავს, ბიჭოს!

ნუკრი. როგორ თუ ვინა მკითხავს... (და მაგიდაზე დაიდებულ „დიპლომატს“ შენიშნავს) ვისია ეს „დელომატი“?

ლივანის მამბ. ჩვენია.

ნუკრი. მერე, ვინ დაგავალათ, ვინ? რომ მერე მთელმა თბილისმა ილაპარაკოს, კობერიძეებმა ფული აიღესო. არა? (თავისიანებს მიუბრუნდება) თქვენ იცით, რაზე მიდინობთ, იცით? (დასტკებებს „დიპლომატს“ ხელს და აჩეჩებს ლევანის მამბს) მოაშორეთ აქედან!

ბეშტა (სწვდება ნუკრის „დიპლომატის“ წასართმევად). სხვის ნივთს რატომ კიდებ, ბიჭო, ხელს. შენ ვინა გვითხავს, ვინ?

ნუკრი (დინცად და მრისხანედ). ხელი აიდე აიდე-მეთქი ხელი!

ბეშტა (აღარ იცის რა ქნას). დედა, უთხარი რამე, რა?

ცირს. დაუბრუნეთ, პატრონს დაუბრუნეთ! არ გვინდა. გენაცვალე, არც თქვენი ფული. არაფერი... არაფერი არ გვინდა...

ბეშტა დედა!

ნუკრი. დეგენერატი ხარ, შენი... (გაუქანებს და პირდაპირ თავში ჩასცნობს „დიპლომატს“, რომელიც გადაიხსნება და შიგნიდან რაღაც საბუთები გადმოკვივდება).

ცირს. რა არის ეს?

ლივანის მამბ (ჩივებს ქალღმობის წამოკრეფას). ზოგი ამის მოწმობებია, კლასიდან კლასში გადასვლითა, ზოგიც ჩემი ქილოები და მადლოები საშახურდიან. სხეციალ-

რად წამოვიდ, თქვენი მინდოდა მეჩვენებინა. გაეკრებულე გელა ჭერ ქალაღდებს დაჸყურებს, მეერ ხალსს გადახედებს და ახარხარღდება.

ლევანს მისი სიცილი არ მოეწონება, თვალეზი ჩალსისხლიანღდება და გელაზე გაიწვეს.

**ლევანს, რა იუო შენი...**

**ლევანის მამა** (ლევანს შებოჯავს და დაჸყურებს). არ გაიმჩრე ადგილღან. ამოიღე ჭიღიღან ზელი ამოიღე-მეთქი!

**ლევანი** (თავს გაითავისუფლებს და მამას ზელს გაუქნევს). მიიღე იქით, შენი...

**ლევანის მამა** (გააწწავს სილას). რა?

**ლევანი**, რა და, ხად მითუვანე, შე მათხოვარო, აჸ, ხად?

**ლევანის მამა**, გაჩუმი, ბიჭო!

**ლევანი** (წავა კარისაკენ, კართან მოტრიალღება და გელას თითს მიაშვერს). შავ სიცილს კი არ გაპატებ, არცერთს არ გაპატებთ, არცერთს! (გავა და კარს გაიჭახუნებს).

**ბელა** (შეშინებული). გითა, ვინ არი?

**ნუკრი**. ეგ თუ გითა, მავაზე უარესი გითე მე ვარ, ვიდრე ეგ დამახწრბედეს, მე თვითონ მოვკლავ, დედას ვუტირებს!

**სირბ**, მოიღე და ნუ დააქერინებ მავისთანას, ახა, ეგ გარეთ უნდა დადიოდეს? მამას რომ მათხოვარს უწოდებს უცხო ხალხში, ეგ ვინ გაგჩრდათ?

**ბურბში**, ეგ ნამღვილად ავფეთქებებს, აი ნახეთ თუ არა...

**ლევანის მამა**, რისი ამფეთქებელია, კარგით ერთი...

**სირბ**, როგორ გეკადრებათ, მე, მავალითად, მას შერე გაუღმებულ შიში ვარ... თან თოთო ბავშვები გუავს, გარეთ ხომ უნდა გავივანოთ სახიერნოდ, მავათ რომ რამე მოუვლდე...

**ბელა**, ავფეთქებ, გადავანენებ!

**სსმბთი**, აფეთქებ არა, ბიჭო!

**ლევანის მამა**, კარგით, კმარა, აღარ გვინდა მავ საკითზე, მე მოვუფლე შავას, ამოვალბობინებ მართლაც ციხეში, წეღან აჸ რალაც ფულზე იუო ლაპარაკი...

**სირბ**, არაფერზე, არაფერზე... არაფერი არ გვინდა, არავისი არაფერი არ გვინდა, სიმშვიდე მინდა მარტო, სიმშვიდე, ცუდადა ვარ...

**ნუკრი**, დედა!

**სირბ**, დედა და ბნედა შენ, ბნედა ვინ მიხამღდა ახას, რახაც შენ მიშვერი, ვინ?

**ლევანის მამა**, ნახვამდის.

**სირბ**, არა, არა, უნახავობა ჭობს.

**ლევანის მამა**, თქვენი ნებაა (გადის.)

**ბელა**, კრანავჩიკი უოფლია.

**სსმბთი**, იქნებ შეგვიცვალა მართლაც ჩვენება, საშიხლად შემეცოდა ეს კაცო.

**ბელა**, გაგიუდი? შენ რა გგონია, მილიციასი სულღდები მუშაობენ?

**სსმბთი**, რა იცი, იქნებ სწორედ ეგ აწყობს.

იმ შენს მილიციასაც.

**ბურბში**, კარგი ცხენი მათრახს არ დაირტუაჸსო.

**სირბ**, მე კი ბოლოს მომიღებს ეს აშავი და თქვენი არ ვიცი.

**სსმბთი**, გელა, ბავშვების მოსაყვანად არ აბირებ წახვლას?

**ბელა**, ჭერ ადრეა, დამახვენე რა, ცოტახანს. ნუკრი სამზარეულოში შედის და ხმალრიო რალაცს ეტებს.

**ბურბში** (ცირას). კითხე ერთი შენს შვილს რას ეტებს, დალენა იჭაურობა, არ გესმის?

**ბელა**, რას იპოვის რომ, გამოცარიღებულია მაცივარი.

**ბურბში**, გამოცარიღებულიაო, სუბი იხევე იხე ზელუზღებელი დგას, პირი არავის დაუკარება და გამოცარიღებულიაო.

**ბელა**, კარგი რა, მამაჩემო, ზებიაჩემის გაქეთებული ტუული სუბები სულ ეელში მიუტყუებებს.

**ბურბში**, ტუული რატოა, ერბო აქვს, კარტოღლი აქვს, მაცირონი აქვს, ხახვი აქვს, ნიორი აქვს...

**ბელა**, გემო არა აქვს, კაცო, გემო, სამავიგროდ დაიწყებს ახლა, ჩვენ ომიანობის დროს ახას ვეპაქდიოთ და იმას ვეპაქდიო...

**ნუკრი**, დედაჩემო, მე აჸ ნახვარი ლიტრა არაუი რომ მქონდა შენახული, რა იქნა?

**სირბ**, მე არ დამიღეგია, ნამღვილად.

**ნუკრი**, მავ ვინ წაიღებდა, ნუ გადამჩიეთ.

**ბელა**, თავისი დაღეული იქნება და აღარ ახსოვს ეტუობა.

**ნუკრი**, გამოჩინებ ახლა ჩემი არაუი, ნუ გამავიეთ, ბიჭები მელღებინან, ჩემი დაბადების დღეა დღეს, გესმით? უვლას რომ გადაგაიწყდა...

**ღბრტმტ**, მე არ დამეჩვენებია.

ნუკრი ახლალა შენიშნავს დარიკოს და გაოცღება.

**ნუკრი**, ია, შენ აჸ რა გინდა? გეფიცები, წეღან კი ვერ გიციანი, შეგონა იმათთან ერთად იუავი მოსული.

**სირბ**, ია? აკი დარიკო ვარო?

**ნუკრი** (იას). რა გიქნია ეს? თშები როგორ აგვირია? ან ეს რა კაბა გაცვია, რას გავნარ, როგორა ხარ დახატული?

იბ (შავიღანს ამოუფარება). ნუკრი, არ გავიბრაზღდე რაა, გეხვეწები... შენიანები მაინტერესებდა და ვითომ დარიკო ვიუავი, შენ ხომ მითხარა, არა ჸუავითო ნახახი, მოდა, უნდა მავატო, რაა? ძალიან მომეწონა აჭაურობა, სწორედ ჩემს სტილშია... იცი, ერთი ქალი იუო წეღან, დათუნას დედა ვარო, გესმის? ვიფიქრე, ეს კი ნამღვილად ნამღვილი დარიკოა და დავიწვი-მეთქი. (სხვეებს მიუბრუნღდება) ახე არ იუო?

**ნუკრი**, გარეთ რახა ლაპარაკობენ ჩვენზე, იცით? ვითომ ჩვენ მავათ ფულსა ვთხოვღდეთ, თქვეც კიდევ სახლო ესატიებით. (იას მიუბრუნღდება) შენ რალამ გადაგარა, აჸ რამ ამოგიუვანა, შენდა გვაკლდი სწორედ!

**სირბ**, მოიღე და ელაპარაკე ახლა ახას, ჩვენ



ვეპატრებებით მაგ ხალხს? თუნდაც აი ეს ქალბატონი, წყლან რომ დარიკო იყო და ახლა ია გახდა... ჩვენი მოწვეულია?

იბ. შე უნდა მამაკითო რაა, ქალბატონო. შე უბრალოდ, შეიძლება ცოტა გადავამალა შე, მაგრამ, ხამაგიეროდ, რომ იცოდეთ. დარიკო აღარ არსებობს. გეფიცებით!

სირბ. რა მნიშვნელობა აქვს, ჩვენთვის მამაგან? რა? რით განსხვავდებით ერთმანეთისაგან, არაფრით...

იბ. როგორ გეპაძრებათ. მე არც ქმარი მყავს და არც შვილი...

ნუკრი. მოიცა რა, ია, გაჩერდი, ეხლა მამის დრო არ არის. რომ მოგუჯეთ ეგ ხალხი აქ, რა საერთო გაქვთ მათათან. გამაგებინეთ!

ბეშტ. გააფრინე? ჩვენ რა საერთო უნდა გვქონდეს. ეგ შენა გაქვს მათათან საერთო. შენ გიბათქუნებენ, ჩვენ ხომ არა? შე მანც ვერაფერი გამოილა შენი. არც მილიციაში უჩივლიოთ. არც ფული წაართვათ, არც დელაპარაკოთ. მამ რა გინდა, ვეღარ გავიგე!

ნუკრი. შენ ვერც გაიგებ. მამას მამ უნდა დაეპერინოთ და მილიციამ გაიხაროს? შეტი საქმე არა მაქვს. მე მეცოდება ეგ ხალხი, გესმის, მეცოდება...

სირბ. კარგი, ნუკრი, დამშვიდდი, შენი ჰიპოტიზი!

ბეშტ. გეცოდება და, შენ თუ გადაურჩი. მე გამომპირიან ევლს. ან სხვას. ვერა ხედავ? ჰო, ჰო, რა გგონია შენ?

ბურბში. ჩვენს შეტი უველა ეცოდებათ ამ ხალხს. დედა შენ არ გეცოდება, მამა შენ არ გეცოდება და ისინი. ის ნაძირალები გეცოდებიან. ხომ?

სსმბში. დაანებეთ. რაა, ნუკრის თავი. ისევ მიტევაბა სჯობს შურისძიებას. ეს უფრო შეტი დაეცობა. თანაც ეგ ლაწირაკები ახლა რომ დაიჭირონ და ცხენში ჩასვან, იქიდან ნამდვილი რეციდივისტები გამოვლენ და უარეს ამბებს დაატრიალებენ.

სირბ. ახლა არ არიან რეციდივისტები? ახლა რა. ნაკლებს ატრიალებენ? აღარც ის უშველიო მათ. აღარც ეს.

ბურბში. მისახერებები არიან უველანი.

რეკავს ტელეფონი. ცირა იღებს ყურმილს.

სირბ. გისმენთ. ჰო, დოღო, ცირა ვარ... გოჯა დაიჭირეს? რა ბრალდება, რაო, აქეთ ახრალე ბენ? ჩვენ? ჩვენ რანაირად უნდა გიშველოთ... ფული? საფლავის ვალი ხომ? როდის მოხვალ, როდის? კარგი... კარგი... გოჯა დაუჭერათ. ვაიმე ნუკრი, ნუკრისაც დაიჭერენ მამ. გურამ. მამის მანქანა გაგვაყიდინეს და ეხლა რაღა უნდა გავყიდოთ. გურამ?

ბეშტ. ნუკრი რომ დაიჭირონ, მე თვითონ მოვკლავ მილიციის უფროსს. მე თვითონ.

სირბ. რა ვქნათ. გურამ, მიიხარო, როგორ მოვიტყეთ? სახალხო ფრონტი რომ ჩავტოოთ? შენ ხომ გუავს იქ ვილაც. შენ ხომ ამბობდი?

ნუკრი. სახალხო ფრონტი არა. დედაჩემო...

სსმბში. ღმერთო, რა უსუსურებინ [ცარტონი] უსუსურები.

სირბ. გურამ, მოშველე რამე, მოიფიქრე. ისევ იმ, ექსპერტი რომ გუავს ვილაც. იმას ხომ არ დავტურკოთ?

ბეშტ. მამაგან არ იყო, მამის რომ გვეზმარებოდა და იმდენი ფული დაგვაუპინეს?

ნუკრი. ძალი ძალის ტყავს არ დახვეს.

სირბ. მე აღარ შემიძლია, მე თავს მოვიკლავ ნამდვილად. (თავის მოკვლახე დედა გაასსენდება) ვამბე დედაჩემო... ისევ გარეთა ზის, აივანზე? (გავარდება მის სანახავად და იმ წუთას უკან დაბრუნდება) გურამ, დედაჩემი აივანზე აღარა ზის. ვეღარაფერი გამოიგია, ტვინი გადაშეკეტა...

ბეშტ. ბებო აღარა ზის აივანზე? (გავარდება და უკან შემოვარდება) დედა, სად წავიდა, ბებო, მიიხარო, სად წავიდა ბებიჩემო?

გურამიკა და ნუკრიკი აივანზე გავარდებიან.

სირბ. ვერაფერი გამოიგია, ტვინი გადაშეკეტა.

იბ. აი მესმის ცხოვრება?

სსმბში. გარეთ გავიდოდა ალბათ, აი ნახათ თუ არა..

ნუკრი (შემოვა). თუ გადაბტა, მამის დახლა ხომ უნდა ჩავარდნილოყო, არა? პირდაპირ ცახი ხომ ვერ გაფრინდებოდა.

სირბ. მამისაგან უველაფერი მოხლოდნელია. კარზე აკეუნებენ, გელა სასწრაფოდ გაალებს. შემოდის ნაზო ჩანთით ხელში. უველანი გაკვირვებულბო. შევბით უყურებენ თუ როგორ მიდის იგი მაგიდასთან და იწყებს ჩანთიდან სურსათის ამოღებას.

ნაწო. გურამ. (უჩვენებს კედელზე) ეს ზნაჩი რომ უკველდღიურად ახე მატულობს და მატულობს, ლამის კაცის თავი გატევა უკვე შიგროდის ეს უნდა ამოგვეხოთ და ამოგველესათ. ჩერ კიდევ ცხოვნებული ჩემი ირაკლი ცოცხალი იყო. ეს რომ გაგებზარათ და მას მერე რით ვერ დააუენეთ საშველი? აი მე მითქვამს და. თუ ამ ზნაჩს ახლაც არ ამოავხებთ, შეიძლება ერთი დაიჭიროლოს და უველანი შიგ მოგვაყოლოს!

სამინელი გრილით ეშვება



**«ХЕЛОВНЕБА»  
(«ИСКУССТВО»)**

№ 10, 1990

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**Марина Кереселидзе**

**ВТОРАЯ ПОПЫТКА**

Статья о II Международном фестивале телевизионных фильмов «Золотое Руно», который состоялся 22—31 июня на теплоходе «Грузия» (стр. 2).

**Ирина Гогоберидзе**

**НЕСКОЛЬКО ДЕТАЛЕЙ К КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ТЕАТРАЛЬНОГО РЕЖИССЕРА**

На фестивале «Золотое Руно» — 90 главного приза в конкурсе художественных фильмов был удостоен фильм «Ночь чудес» (Франция), который анализируется в данной статье в контексте творчества его знаменитого автора — известного французского режиссера Ариана Мнушкин (стр. 11). Здесь же вниманию читателей предлагается интервью с основательницей «Театра Солнца», записанное в Париже в 1987 г. (стр. 17).

**Акакий Кулиджанашвили**

**О СУТИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ**

Содержание эстетической ценности, как и самого творчества, — свобода. — таков итог философских размышлений автора статьи А. Кулиджанашвили (стр. 19).

**Дмитрий Джанелидзе**

**УПЛИСЦИХЕ**

Автор продолжает свои театроведческие поиски на основе театра античной эпохи в нешерном городе Уплисцихе, ис-

следуя материалы раскопок в связи с первоосновами театральных действий, запечатленных в мифологии (стр. 33).

**Д. Анастаси, И. Вознесенский**

**АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИИ**

Статья о попытке создания первой грузинской академии в 1930—31 годы и ее последующем разгроме, содержит интересные, хотя и не всегда аргументированные факты о деятелях грузинской науки. Статья на русском языке была опубликована в сб. «Память», вып. 5, Москва, 1981 — Париж 1982, Комментарии к ней — академика Вахтанга Беридзе (стр. 47).

**Пикрия Кушиташвили**

**«...ВСЕ ВИДИТ НОЧЬ ТЕМНАЯ»**

Рецензируется спектакль Телавского театра им. Важа-Пшавела «Чья девушка Виси» по пьесе О. Чхеидзе (стр. 62).

**Манана Гегечкори**

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ШЕКСПИРОВСКИХ ОБРАЗОВ**

В статье проанализированы постановки разных лет пьесы «Отелло» и своеобразие интерпретаций ее персонажей (стр. 67).

**Марк Эспозито**

**ДАСТИН ХОФМАН И ЕГО ШЕДЕВР**

Статья посвящена творчеству популярного американского киноактера Дастина Хофмана. Автор подробно останавливается на истории создания нашумевшего фильма «Человек дождя» (стр. 82).

ნინო ჩიჩინაძე

ЖИВОПИСНЫЕ ТРИПТИХ ИЗ ВЕРХНЕЙ СВАНЕТИИ

В истории иконописи средневековья особое место занимают живописные триптихи, образцы которых сохранились в Верхней Сванетии. В настоящей публикации исследован триптих Богоматери с младенцем (стр. 98).

მანანა ცერეტელი

ИЗДЕЛИЯ ИЗ САИРХЕ С ЗООМОРФНЫМИ МОТИВАМИ

На территории Саирхе археологами обнаружены ювелирные изделия античного периода. В художественном декоре этих изделий определенное место занимают зооморфные мотивы, анализу которых посвящено настоящее исследование (стр. 110).

МАСТЕР РЕЗЦА

К столетию со дня рождения выдающегося грузинского скульптора, одного из основоположников грузинской скульптурной школы Николоза Канделаки, публикуются статьи Русудан Лашхи «Я нужен Грузии» (стр. 125) и Элеоноры Канделаки «Мой отец Николоз Канделаки» (стр. 131), знакомящие читателей с его жизненным и творческим путем.

ანტონენ არტო

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ

Предлагаем первую публикацию главы из книги известного французского режиссера и теоретика театра Антонена Арто «Театр и его двойник». Вступительная статья С. Исаева (стр. 135).

ПЕРВОЕ ИНТЕРВЬЮ НУГЗАРА ГАМГЕБЕЛИ

В рубрике «Рассказывают молодые» вниманию читателей предлагается интервью с молодым певцом — солистом Театра оперы и балета им. З. Палиашвили Нугзаром Гамгებელი (стр. 142).

ჯანა თოიძე

О СЛОЖНОСТЯХ ВОКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

В статье речь идет о проблемах современного вокально-сценического искусства, выдвигающего на первый план вопрос о воспитании певцов нового типа (стр. 148).

თამაზ მტრეველი

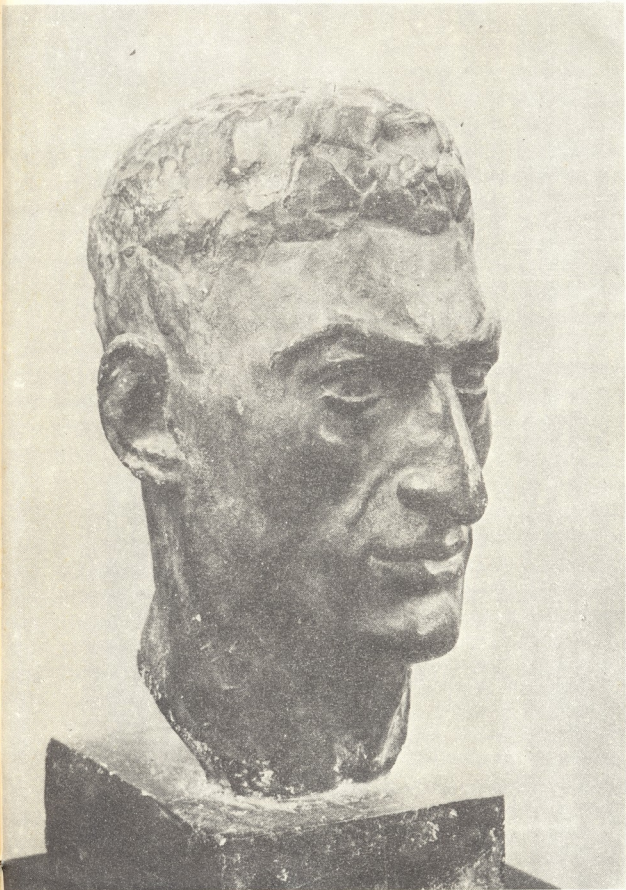
ТРЕЩИНА

Пьеса, касающаяся актуальных проблем современной молодежи, была удостоена второй премии на республиканском конкурсе «Человек и время» (стр. 156).

გადამცემის წარმოებებს 20, 08, 90 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25, 10, 90 წ.  
საბეჭდი ჯალალდი 5,25.  
ქალაქის ფორმატი 70X1081/16  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65  
შეკვეთა № 1852. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. შაბოიძის  
ო. კვაქანტირაძის, ნ. პერუაშვილისა  
და ი. შეჩიოვას  
ფოტოები.

რედაქციის მისამართი: 250029, თბილისი, დ.მა-  
ტრის უზნაძის ქ. № 18. ტელ. 95-10-24, 95-18-28.  
საქართველოს კომუნისტური კომიტეტის  
გამომცემლობის ბტაშხი. თბილისი, კოსტავას ქ.  
№ 14. ტელ. 98-98-29.



647/2.  
333 70 335 1 3330

ՀԱՄԵԼԻ  
ՆՈՒՆՈՒՄԸ



70177 096360