

ISSN 0132-1307

საქართველოს  
საგარეო ურთიერთობების  
სამსახური

# სელტონეზა-2.93



# ხელოვნება

შერჩეული გამოცემის  
1991 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —  
თავისუფალი ხელოვნება

2 • 1993

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური შურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოეზა გურაბაიანი

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ძორაობრაფია  
ტელევიზია

პასუხისმგებელი მდივანი  
მამუკა დოლიძე

ჟურნალის თანამშრომელ-რედაქტორი პროფესორი თომას ბერტრანი (ატლანტა, აშშ)

მხატვრული რედაქტორი კავშირი შივჩინაძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „სამშობლო“  
თბილისი, 1998

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

ჟურნალი რეგისტრირებულია საქართველოს რესპუბლიკის იუსტიციის  
სამინისტროს მიერ № 0789

# ნოქარშია:

	შარლ დილი — ბიზანტიის იმპერიის ისტორია (თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ) . . . 87
	მაშუკა დოლიძე — „ჩაბბინილი“ და „ლია“ ნაწარმოებები . . . . . 166
<b>თეატრი</b>	მიხეილ თუმანიშვილი — „ჯაფხულის ღამის სიწმარე“ . . . . . 2 ქართული თეატრის დღე — 14 იანვარი . . . . . 10 მიხეილ კალანდარიშვილი — ნატურალიზმი ქართულ თეატრში . . . . . 13 ნათელა არველაძე — „მი მინცე თამაშის ტრფიალი მარ“ (საუბარი რამაზ ჩხიკვაძესთან) 27 ვასილ კიქნაძე — მსახიობის პროტაბიტი ქართული თეატრის ისტორიის ფონზე 117 გიორგი ცქიტიშვილი — სიცილი, მიუხედავად ყველაფრისა (ს. ახმეტელის სახ. თეატრის სექტაკლი „ქვრივა ნუგეზისმცემელი“) . . . . . 126 ბერნარდ შოუ — შავბერძენი ქალი სონეტებისა (პიესა) . . . . . 169
<b>მხატვრობა</b>	კიტი მაჩაბელი — ქრისტიანული თემატიკის ქველ ქართულ კლასტიკაში . . . 43 სამსონ ლეფავა — აფხაზური და ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების ბრთიანობის საკითხისათვის . . . . . 60 ავთანდილ გიორგობიანი — რატული დურგინი სახლი . . . . . 80 ხალვადორ დალი — ბრთი ბინის დღიური, პროლოგი... . . . . 91 მარინა გველესიანი — რადიო თორღინს სურათების გამოფინა ბერმანიაში . . . 151 ჰამლეტ მოსულეშვილი — ქართული ორნამენტის სტრუქტურა . . . . . 153
<b>მუსიკა</b>	ივეტა გერსამია — სიმღერის ტემოტაში . . . . . 107 მანანა დოჭაშვილი — გამოსათხრობარი (პიანისტ თემურ მათურელის გარდაცვალების გამო) . . . . . 134 ნინო კალანდარიშვილი-მაჩაბაძე — კომპოზიტი და მუსიკალური ტაქტიკის უბრთიანობის სა- კითხისათვის ქართულ ხალხურ სიმღერაში . . . . . 135 ინტაბრირებული ალმასანდრო ბასილიანსთან . . . . . 147
<b>კინო</b>	ტარიელ ბიბილური — მარადისობა „სარკაში“ ანუ ანდრეი ტარკოვსკის სული- ბერი სივრტე . . . . . 76

## ხალკონება

№ 2 1993 წ.

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: რადიო თორღინს ნამუშევრები;  
მესამე გვერდზე: სცენა სექტაკლიდან „ჯაფხულის ღამის სიწმარე“.

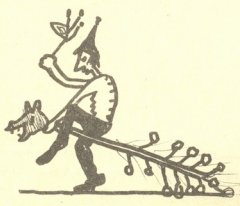
# „ზაფხულის ღამის სიზმარი“

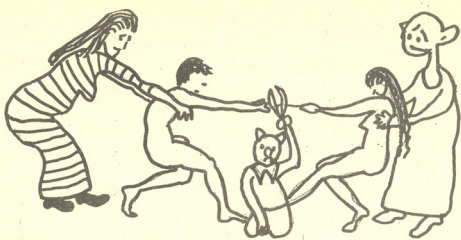
მინილ თუმანიშვილი

„ზაფხულის ღამის სიზმარი“.

ოდესღაც მე ღაუღგი შექსპირის ეს შესანიშნავი, ყველაზე იღუმალე ქმნილება, რომელიც არც ერთ მის პიესას არ ჰგავს. მაგრამ ახლა განა ამისი დროა? თეატრში საყინულაა. დენი არ არის. ფული არ არის. როგორ დავდგა ეს ზღაპრული ფერი და დეკორაციისა და კოსტუმების გარეშე? იქნებ გავაკეთო ეტიუდები „სიზმრის“ თემაზე? ჩავიცმევთ საყარჯიშო ფორმებს და... დავიძინებთ... წავალთ ზმანებათა სამყაროში. იქ სიზმარი მოგვევლინება... გარინდებული მაყურებლის წინაშე უცებ ანცო პაკი გამოჩნდება. აი მან წარმოთქვა კიდევ შექსპირის შესანიშნავი სიტყვები, რომ ცხოვრება სიზმარია და ხანდახან, როცა ძალიან მოგვინდება სასტიკი სინამდვილისაგან გაქცევა, წარმოსახვაზე უკეთესი არაფერია. მუსიკა! ცარიელი, ვაკრილებული სცე-

ნის კუთხეში თეზეუსი და იპოლიტა გაჩნდნენ. მაგრამ ეს ის ცნობილი გმირი — თეზეუსი არ არის მინოტავრის დამმარცხებელი, არაადნას, ფედრასა და ბეკერი სხვა დედოფლის მეუღლე. ეს მე ვარ, სამოცდაათი წლის მამაკაცი, რომელიც კვლავინდებურად ოცნებობს სიყვარულზე, გოცნაზე, გატაცებაზე, თუმცა ეს წყეული რადიკულიტი კლავს. იპოლიტა კი მშვენიერი ამორძალი, ახალგაზრდა, სიცოცხლით სავსე, მოძალბებული მოტრფიალის დაშოშმინებას ცდილობს. მათ სასიყვარულო თამაშს საზეიმო ცერემონიალთა გამგებელი ფილოსტრატე არღვევს. იგი შედის მოწიწებით, ისე როგორც დიდი თანამდებობის პირს ეახლებიან ზოლმე კაბინეტში. უნდა მოახსენოს, რომ მას ეახლა... მაგრამ არ დასცალდა, სიტყვები ბაგეებზე შეეყინა, კაბინეტში უკვე თავად შემოიჭრა (ურიგოდ, როგორც ეს ვეტერანებს სჩვევიათ) ეგეოსი — ომის ვეტერანთა საზოგადოების თავმჯდომარე. საერთოდ ის თეზეუსის პოლიტიკით უკმაყოფილოა (აქ შეიძლება ეტიუდის გაკეთება) ზნეობა მოიშალა, რწმენა დაიკარგა. ახალგაზრდებს გარყვნილებაში ადანაშაულებს და ამასაც თეზეუსს აბრალებს... კანონებს არ იცავენო... და თუ დროზე არ მიიღეს გადამწყვეტი ზომები, როგორც თავმჯდომარე, აუცილებლად დაყენებს საკითხს ამის თაობაზე... მაგრამ აი მისი





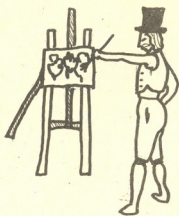
საყვარელი ქალიშვილი ჰერმია, მიჯნურთა გარემოცვაში... როგორ თავხედობენ! (დღეს ეს მოდაშია). ეგეოსი მათ კამათში ჩაებმება. მერე ცუდად ზდება. „სასწრაფოს“ იძახებენ. უკეთებენ ნემსს. ეგეოსი მიჰყავთ. დილის ტრფილს მოწყვტილი, ახლა კი უკვე გააფთრებული თეზევისი ახალგაზრდებს (ჰერმიასა და ლისანდრეს) რისხვასავით დაატყდება. განაჩენი გამოტანილია: მონასტერი ან სიკვდილი.

ამ დროს მეორე კაბინეტში — კულტურის განყოფილებაში (რომლის გამგე ფილოსტრატეა) შეიკრიბნენ სახალხო თეატრის მოყვარული მსახიობები. თავს უხერხულად გრძნობენ. იღიმებიან. ხუმრობა ხომ არ არის — თვით პრეზიდენტს, სულ უფროსს უნდა შეხვდნენ. ღელავს რეჟისორი, ღელავს განყოფილების გამგე, რადგან მან შეარჩია ეს მსახიობები. რას იტყვის ზელმძღვანელობა? აი, უკვე ატყდა წრიალი, მდივნები დარბიან, ტელეფონები რეკავენ. იძახებენ ზემოთ, უფროსებთან. შეხვედრა, თეზევისი ფეხზე დგება, უზარმაზარ საწერ მაგიდას მოსცილდება და მსახიობებს მიესალმება. ისინიც უმაღლესად გაუწვიან ზელს. ყველა იღიმება... მთავრობის შეხვედრა კულტურის მუშაკებთან (ეტიუდი). საუბარი სასიამოვნო თემაზე. იპოლიტა ელამ რეჟისორს ეკეკლუცება. მისი ხანდაზმული საქმრო მაშინვე აღელდება, ფილოსტრატეს დაავადებს ამ საქმის მოვარებას და განაწყენებული გადის. იპოლიტა უკან გაჰყვება. თითქოს უამურად წარიმართა შეხვედრა.

მსახიობებს როლები იქვე გაუნაწი-

ლეს და დაუმტკიცეს. მაგრამ ლომის როლზე კაცი შემოაკლდათ. რა ვქნათ? განყოფილების გამგე იძახებს ნაცნობ მეხანძრეს. მოდის რაღაც საშინელება. შენ ითამაშებ ლომს! კი ბატონო, ოღონდ ტექსტს ვერ ვიმახსოვრებ. არაფერია, მხოლოდ ღრიალი გვევლება, ისე თუ გაგიჭირდა, მე ვიდრიალებ შენს მაგიერად. მთავარია უფროსებს მოეწონოთ. შეუდგნენ საქმეს. ძალიან კარგი სპექტაკლი უნდა დაიდგას. პარტიის დავალება სახუმარო საქმე არ არის. წასვლისას ყველა მსახიობს ოქროს ვაშლი უძღვენს. ასეთი ვაშლები მხოლოდ იქ იყიდება, თეზევისი სასახლის ჯიხურში.

ბინდდება. ეგეოსის სასახლის აივანზე (ეტიუდი) ტირის დაღონებული ჰერმია. საყვარელ ადამიანს მოაშორეს. უსაზღვროა მისი მწუხარება. უჩუმრად ჩაიფლის ბაღში მიმავალ კიბეს. იქ სატრფო ელოდება. ცაზე უზარმაზარი მთვარეა. ათენში ვართ. შეყვარებულები სადარბაზოში დგანან (ეტიუდი), ქალი სიყვარულს დასტირის. ვაჟი ფავოტით აწყნარებს. ცდილობს აუხსნას, რომ უკვე იყიდა თვითმფრინვას ბილეთი და მამიდასთან მიჰყავს — თურქეთში. გავიპარებით საზღვარგარეთ და იქ ვიქორწინებთ. ჰერმია სიზარულისგან კინაღამ ჰკუაზე შეიერყა. იწყება კოცნის სცენა. კოცნიან შუბლზე, ლოყაზე, ნიკაბზე, ბოლოს კი ტუჩებში. უსასრულოდ გრძელდება კოცნა (მეტრონომიც გაგიჟდა). ყოველ კოცნაზე მთელი თეატრი ზანზალალების წკრიალით ივსება. შეყვარებულებმა ჰკუა დაკარგეს. საღვაც გაუფ-



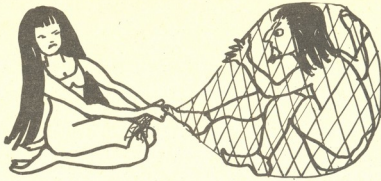
რინდათ. ყოველივე უსიამოვნო გაქრა. სხეულში დარჩა მხოლოდ სიყვარული და ისინიც ნეტარებასა და თავდავიწყებაში ჩაიძირნენ. ეს შეპყრაზადას ზღაპარივითაა.

მაგრამ სწორედ რომ ბედნიერებას აქვს სწრაფი დასასრული. მეტრონომი გაჩერდა. შეყვარებულებმა უპკე მოახლოებული ლანდი შენიშნეს... (ღამეა, ათი საათი) იგი უჩუმრად გამოვიდა სახლიდან და ქუჩაში ტელეფონს მიუახლოვდა. ელენეს არ უნდა შინ მოისმინონ თუ როგორ ელაპარაკება იგი დემეტრიოსს (უსაყვარლეს, უძვირფასეს ადამიანს). შენიშნა... წყვილი ერთმანეთს კოცნის. ჰერმია და ლისანდრე შეიციო. დაიბნა (ეტიუდი) რა ქნას, ხომ არ შეეკითხება, აქ რა გინდათ, ამ ღამით, ქუჩაში? უხერხულია. შენ ღამაში ხარ, მე უბედური. რა ჯადოთი მოხიბლე დემეტრიოსი? თუმცა შენ ყველას აგიჟებ. ორივე ატირდა. ნუ ტირი. ჩვენ გაქცევა გადაწყვეტიეთ, შტატებში მივდივართ. მთავარია ეს ტყე გავიართო, მერე კიკეთი. გახსოვს ბავშვობა იქ გავატარეთ. რამდენს ვქანობდით საქანელაზე. რა კარგი იყო. შენი დემეტრიოსი შენთან რჩება. აბა, მშვიდობით! ტირიან. შეყვარებულებმა შეხვედრის დრო დათქვეს. ჰერმია შინ შედის, მოსამზადებლად. ლისანდრე გარბის, „ნივა“ წესრიგში უნდა მოიყვანოს.

უბედური ელენე მარტო დარჩა. ეუ-ლი. რეკავს დემეტრიოსთან. დალაპარაკება ვერც კი მოასწრო, რომ ახლა სხვა წყვილი გამოჩნდა. ეს თეზევსი და მისი

ამორძალი მიჯნურია. ჩხუბობენ (ეტიუდი) იმ ერთი ციდა რეჟისორის გამო. ამბობენ რეპლიკებს „ჭირვეულის მორჯულებიდან“, მაგრამ ჩვენ არ გვესმის. ჩხუბობენ. ცუდია! აი იპოლიტა შეტრიალდა, თეზევსს ზურგი აქცია და თავისთან წავიდა. მოვხუცდი. არვის აღარ ვჭირდები. ამაშია საქმე! იყო დრო... არიადნა. ფედრა, ანტიოპა, ანაქსა, იოპა... იპოლიტამაც მიმატოვა.

ამ დროს ელენე ურეკავს დემეტრიოსს. პურის მალაზიასთან (ახლა გრძელი რიგი დგას გამუდმებით), რომ ტელეფონ-ავტომატია, იმით. რეკავს. არ იღებენ ყურმილს (ეტიუდი). როგორც იქნა უპასუხეს. დემეტრიოსს ხშირად ღამეები არ სძინავს. პოლიტიკითაა გართული. გაზეთებს კითხულობს. ყველა ბრძანებულია და გადაწყვეტილება იცის. ვინ ურეკავს? ზემოდან ზომ არ არიან? პასუხობს თავაზიანად, ელენე შერჩა ხელში. გააწყალა გული! მერე რა რომ რამდენჯერმე აკოცა? ამის გამო დღეში ასჯერ ზომ არ უნდა დარეკოს („ადამიანის ხმა“ — ჟ. კოქტო). წაიღო ტვინი! რა გინდა, რა? არ მიყვარხარ, მეზიზღები! ამ მთავრობამ მამაშენი განათავისუფლა არა? არ სჭირდებათ. ბიუროდანაც გამოიყვანეს. მაგრამ რასაკვირველია ამას არ ამბობს. ეს ისე გაუელვა თავში. რაო, რა თქვი, გარბიან? კოჯრის გზით მიდიან? მე მავათ ვურჩენებ სეირს! კიდებს ყურმილს. ტუ-ტუ-ტუ... ელენეც გარბის, ახლავე ჩაიცმევს. აბა სატრფოს მარტო ზომ არ გაუშვებს. ამ ღამეში სად უნდა იაროს. მოკვდება, კი ბატონო, მოკვდეს, ოღონდ მასთან ერთად.. უპ, აქ რომ შეიძლებოდეს რომელიმე არიის შესრულება (უბედური ტრავიატა რომ მღერის, იმისი მსგავსი) საბრალო ელენე, როგორ უყვარს დემეტრიოსი. მთელი არსებით, სულით, სხეულით. მერე როგორ ჟღერს მისი სახელი — დე-მე-ტრი-ოს! ერთმანეთი ჰერინის ქორეოგრაფიულ სტუდიაში გაიცნეს. დემეტრიოსი რას ცეკვავდა! დემეტრის ჰგავდა... არა, უფრო წარმართულ სულს... და კიდევ... ცრემლები ცვივიან, ცვივიან... დაბადებით მოგორავენ ღოყებზე.



აი, უკვე ადიდდა ცრემლის მდინარეც, გაღმა თვითონ დარჩა, დემეტრიოსი კი გამოღმაა. ისეთი შორეული გახდა მიუწვდომელი, მაგრამ ამავე დროს მშვენიერი და სანატრელი... მთვარე. ვარსკვლავები. თანავარსკვლავედები ისე იკითხება, როგორც ასტრონომიის სახელმძღვანელოში. აი ორიონი... დიდი დათვი... ეს კი... ცრემლები...

ამასობაში ლისანდრე და ჰერმია მიიპარებიან. ჰერმიამ აივნისგან გადმოყარა დიდი, ლამაზი ჩანთები, კბილანებიანი საკეტებით (ასეთ ჩანთებს მხოლოდ საზღვარგარეთ ამზადებენ). მიაქვს კაბები, თეთრეული, სამკაულები. ლისანდრემ ბარგი აკრიფა. ო, ღმერთო! რამისიმძიმეა! უთოები ჩაალაგა თუ რა ჯანდაბაა! გაიქცნენ. ეგეოსს, მამამისს, გამოცდილ ვეტერანს, კარის ღრჭიალის ხმა მოესმა. ადგა. ქალიშვილს გასმახა. სად წავიდა? აქ იქნება ეტიუდი „ვენეციელი ვაჭრიდან“. აესიკა გაიქცა, შილოკი ჭკუაზე გადავიდა. უტექისტოდ. საბრალო მამა გამოვარდა ქუჩაში. მე განმიცდია, როცა ღამით არ იცი სად მოძებნო ქა-

ლიშვილი. ორი საათია. ის კი არა ჩანს. ჰერ-მი-ა-ა-ა!

მთვარე უზომოდ გადიდდა. გეგონება მომიახლოვდა... კიბეს თუ მიაყუდებ, შეიძლება ახვიდე და ჩამოჯდე კიდეც.

რეზიდენციის პარკში ეულად დახეტიალობს თეზევსი. იპოლიტა თავის მოსასვენებელში განმარტოვდა. თეზევსი დაღონებულია. იხსენებს ახალგაზრდობას, ფათერაკებს, თავგადასავლებს.. მაგრამ ეს ყველაფერი იყო... იყო... სკამზე ჩამოჯდა. მარტობა საშინელებაა! ფეხები გაჭიმა წინ. რა არის ცხოვრება? წარმოსთქვა შექსპირის სევდიანი ტექსტი თუ რომელიღაც სონეტი და ჩაეძინა. აი ამ დროს მის არსებაში გაიღვიძა სხვა სულმა, ცელქმა პაკმა. იგი გამუდმებით ცხოვრობს ჩემშიც. არ მასვენებს, ხან რას მოიგონებს და ხან რას. ახლა უცებ საიდანღაც გაჩნდა ამ ბრძოლებით მოღალული გვირის გვერდით, მასურებელს ანიშნა, ნუ იხმაურებთო, და პირველ აქტი დაასრულა.

მეორე მოქმედება: ესიზმრა თეზევსს უცნაური სიზმარი. ცხოვრება-სიზმარია!

ასჯერ თქმულა ამის თაობაზე და ჰოი, საოცრებაც, სინამდვილე ყოფილა! როცა უსამველოდ მიჭირს, ვეღარ ამიტანია ამდენი გაბოროტებული მზერა და საყოველთაო ისტერია, მოუთმენლად ველოდები ღამეს. ვეძლევდი ძილს. თანაც შუქი არ არის. გათბობა არ არის. მე ვზედავ სიზმრებს. მათში ირეკლება და ხშირად ყირამაღლა დგება ჩვენ სულში მბორგავი ფიქრები, ოცნებები. მომეკლინება სიზმარი. არა ეს მე არა ვარ. ეს თეზევსია. რა საოცარი ტყეა! როგორ მიზიდავს და მიხმობს თავისკენ. მაგრამ ტყე არ არის (რისგან ვაპირებ დეკორაციის გაკეთებას, წარმოდგენა არა მაქვს) ის ალბათ მხოლოდ წარმოსახვაში იარსებებს. ტყე არის უღრანი, გაუვალი, მაცდური და მშვენიერი. მთელს სამყაროში ჟღერს მუსიკა. კომპოზიტორები სულგანაბულნი უსმენენ. უზარმაზარი ვარსკვლავები, თანავარსკვლავედები, დაეშვენენ დაბლა, დედამიწისკენ (სოფიტები ხომ არ დავუშვა? მაგრამ, ღმერთო ჩემო, ეს ხომ პრიმიტიულია!) საიდანღაც გამოვიდნენ ფერიები, სულები, ქონდრისკაცები, ჯუჯები. ფერიას პაკი შეუფვარდა. პაკი მას ნამდვილ წარმოდგენას გაუმართავს. მეფე და დედოფალი მოდიან — ტიტანია და ობერონი. რა ახალგაზრდები არიან, მოქნილნი, ლამაზები! ეს თეზევსი ხედავს ასე თავის თავს და თავის ამორძალ მიჯ-

ნურს. გაიბუტნენ. დაშორდნენ ერთმანეთს. იწყება ვნებათა და განცდათა კალეიდოსკოპი. ყველაფერი აირია სიზმარში. სულები, რეალური ადამიანები. საბრალო ვუტერანი ტყეში ქალიშვილს დაეძებს. ჩაიარა ვიღაც ორმა, პალტოსა და ქუდში გამოწყობილმა. ერთმა შეორეს სთხოვა, მომიკიდეთ, და გაუდგა მერე თავის გზას. ობერონის შურისძიების მსხვერპლი ტიტანია ვირს შეიფვარებს. ხუმრობა საკმაოდ ბოროტია, მაგრამ უნებურად რას არ ჩავიდნენ ხოლმე, მერე კი ვნახობთ. დედოფალი იძინებს. ხელთ „მანონ ლესკო“ უჭყრია. ტყეში სარკმეტიციოდ მოდიან ხელოსნები. გრძელ ჯოხზე ყველას ჩაუკიდია ხელი, ამ სიბნელეში რომ არ დაიკარგონ. ჯოხის თავში ფარანი კიდიან, ვზის მანათობლად. მოდიან და თავისთვის ხმადაბლა რაღაცას მღერიან. არანორმალური, მაგრამ ბედნიერი ხალხია! ცდილობენ შეთხზან განსხვავებული სამყარო, რომ ცოტა ხნით მაინც იცხოვრონ მასში. ერთფეროვანი ყოველდღიურობიდან სხვა განზომილებაში უნდათ გაქცევა. რა არის მათი ცხოვრება: ჭამა, მუშაობა, ტელევიზორი, ჭამა, მუშაობა, ტელევიზორი. თეატრშიც კი აღარ დადიან. ცოლებს ვერ გაუვიათ. ბრაზობენ. ჩხუბობენ. თავიანთ ჰიესას სავულდავულოდ უმაღავენ ოჯახის წევრებს. ლეიბის ქვეშ ინახავენ. ბავშვებს თვალში არ მოხვდეთო, მათ დაცინვას ერიდებიან. და აი უკვე ტყეში არიან. მე ტყეში ხეტიალისას სულ მეჩვენება, რომ ვიღაცა მითვალთვალებს. ხეები, ჩრდილები, ტყის სულები. ეს ხომ არაჩვეულებრივია.

ვიღაც ტიპმა გაიბრინა ტრანზისტორით. გზაში უსმენს: სადღაც რაღაც ხდება. გამორთე, ჩქარა გამორთე! ძილს ნუ მირღვევ. არ მაინტერესებს სად რა ხდება!

ტყის ლაბირინთებში გზააბნეული შეყვარებულები ერთმანეთს დაეძებენ. აღმაფრენები, დაცემები. მეფე — ობერონი მათ ვაებას ყურადღებით აკვირდება. აინტერესებს, რა არის სიყვარული. სიციფე? ტანჯვა? ერთმა ბრძენმა თქვა სიყვარული ცოცხაო, ალგვეის პირი-





საგან მიწისათ. მერე ამ პაკმა (ვითომ შემთხვევით?) ყველაფერი აურია შეყვარებულებს და ჭკუიდან შეშალა. მათი განცდები, ვნებათაღელვანი — სიცოცხლის უბედნიერესი ჟამია. ისინი შეყვარებულები არიან. არავის ამჩნევენ. სიყვარულის გამო ემღერებათ, ლექსები ეწერებათ, კონცით არ იღლებიან. მზად არიან სიცოცხლე გასწირონ ერთმანეთისთვის. ნეტარი წამი! სიზმარში ქრება ქცევის ლოგიკა, რჩება შემთხვევითობა. მოვლენები თითქოს სულ უადგილოდ ებმიან ერთმანეთს. ჩაფიქრდა ვიღაც კაცი. უცებ ზემოდან ვაშლი დაეცა თავზე. ხელში აიღო და სიხარულისაგან შეხტა, კანონი აღმოაჩინა. მერე მოვიდა მეორე, შეხედა ამ ვაშლს, გატყორცნა გალაქტიკაში და შესტით გამოხატა; ყველაფერი ფარდობითია! შეყვარებულთა უსასრულო კონცის დროს უცებ პურზე გრძელი რიგი დადგა და ჩაიარა კიდევ. აქაც რიგებია?



რეპეტიცია. ესეც სიგიჟეა. აბა რომელი ნორმალური ადამიანი იმუშავეს პიესაზე, რომელსაც ჰქვია: „პირამოსისა და მისი ტრფიალი თისბეს სევედისმოგვრელი კომედია სხარტულად გრძელი“. ასეთები იკრიბებიან სარდაფებში, სხვენზე, ტყეში, წარმოსთქვამენ სხვათა სიტყვებს, უდიდესი სიამოვნებით წარმოსახავენ უსახლვრო ვნებებს, ასახიერებენ ლომს, მთვარეს, კედელს ხერელით. გიჟები ხომ ამბობენ ხოლმე, „ხელს ნუ მკრავ, მინისა ვარ, დავიმსხვრევი!“ სჯერათ კიდევაც რომ დაიმსხვრევიან. ჩვენს ხელობასაც ეს დააუდება სჭირს. ჩვენ არანორმალურები ვართ, გვჭირს უკურნებელი, მაგრამ ბედნიერების მომტანი სენი — ახვიდე სცენაზე და გამოსახო ის, რაც ასე გვაკლია ცხოვრებაში: დიდი სიყვარული, ვნებანი, სიკეთე, კეთილშობილება. მე მინდა ვითამაშო მთვარის შუქი! რა არანორმალური ბედნიერებაა! ერთი მსახიობი, რომელმაც იფიქრა, რომ იგი შეუცვლელია და ყველა როლის თამაში შეუძლია, ვირად იქცა. ეს პაკმა და ობერონმა მოუწყვეს. არიან მსახიობები, რომლებსაც მართლაც გამოუვათ ერთხელ როლი და მას შემდეგ ფიქრო-



ბენ, მე ვარ რაცა ვარო! შეხედეთ ერთი როგორ დადიან ქუჩაში. თითქოს თავი ანთი ნაბიჯებით ატრიალებენო დედაშიწას. სამყაროს ცენტრად მიიჩნიათ თავი. ახლა თავყვანიმცემლები! შეყვარებულები რომ არიან მათში (ტიტანია) ეს ყველაფერი აგიჟებთ, ჭკუაზე შლით. ისინიც მართლა გიჟებიან. თავი არისტოკრატებად მოაქვთ. მაღალ საზოგადოებაში ცდილობენ მოხვედრას. ჰოი, საბრალო ჩვენი თავო, როგორ ვიბნევით ხოლმე, როცა ვფხიზლდებით, როცა ვიღვიძებთ და ვვხვდებით, რომ ხალხს ჩვენი ხელოვნება ხიბლავს და არა ჩვენ. გამორკვევა მუდამ მტკივნეულია. სევდამორეული ობერონი ანთავისუფლებს სატრფო-დედოფალს საშინელი, ვირული სიზმრისაგან და მათ ერთმანეთი უყვართ. რა შეიძლება იყოს ტიტანიას სიყვარულზე უფრო მშვენიერი. იგი ხომ თავად სიყვარულია. ობერონი სევდიანია. დაძინებულ შეყვარებულებს ოქროს ის-



რებს სტყორცნის და ტიტანიასთან ერ-  
თად ოცნებაში უჩინარდება.

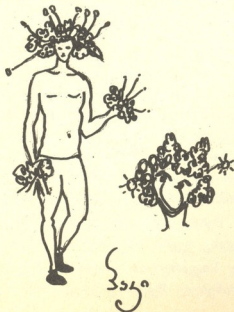
რა კარგი იყო ჩვენი ახალგაზრდობა...  
ტყე იღვიძებს. თენდება ახალი დღე.  
სულღები ქრებიან. ისინი ზომ ლანდები  
არიან და იქცევიან ჩრდილად, ნისლად,  
შრიალად. მათ მხოლოდ მზატვრები და  
შეყვარებულები ამჩნევენ.

რასაც მე ვყვები სპექტაკლის შესა-  
ხებ, ყველაფერი ჩემი ფანტაზიაა, გამო-  
ნაგონი, რომელიც ალბათ ასე არ გან-  
ხორციელდება. ეს ჩემი ფიქრებია, ჩემი  
ოცნება. სინამდვილეში სულ სხვა რამ გა-  
მოდის ხოლმე. ამასთან, ვინ იცის დავე-  
რთავს ამგვარი ფანტაზიის ნებას ბატონ-  
ნი შექსპირი! სცენაზე რომ ავალთ და  
სიტყვებს წარმოვთქვამთ, სიტყვებს,  
რომლებიც მხოლოდ რაიმე ცნების გა-  
მომხატველნი კი არა, არამედ მუსიკალურ  
ჟღერადობასთან ერთად აზრისა და ქმე-  
დების შემცველიცაა, შესაძლოა ყველა-  
ფერი განსხვავებულად წარიმართოს.

და აი, მესამე, ბოლო მოქმედება. კულ-  
მინაცია აქ არის... ეს ჩვენზეა, თეატრზე.  
პაროღია საკუთარ თავზე, ოღნავი სეე-  
დით განზავებული. სპექტაკლი! რამდენ  
საიდუმლოს და სურვილს იტყვს იგი. რა  
მშვენიერია, როდესაც ჩვეულებრივი  
ადამიანი უეცრად გმირად იქცევა, მიჯ-  
ნურად, მთვარის შუქად. თუკი საიდუმ-  
ლოს მიაგნებ, სცენაზე შეგიძლია განა-  
სახიერო ყველაფერი. და აი, ჩვეულე-  
ბისამებრ, ჩვენი მსახიობები აგებენ ფი-  
ცარნაგე-შაფოტს, იმოსებიან, ვრიმს იკე-

თებენ, ღელავენ, ფარდის ღრიჭოდან მ-  
ჭურებელთა დარბაზში იჭვრიტებიან.  
თეზვისი და სხვები აქ ულამაზეს კოსტუ-  
მებში უნდა იყვნენ გამოწყობილნი. და,  
მსახიობებმა თავად მოძებნონ თავიანთ  
სკივრებში ძველი, მივიწყებული ტანი-  
სამოსი, დღეს ის უკვე მოღური იქნება.  
ღელავს ფილოსტრატი, კულტურის გან-  
ყოფილების გამე. თურმე თეატრის დიდი  
მოტრფიალე ყოფილა. ახალგაზრდობაში  
ბევრჯერ უთამაშაა დრამწერეში, ანუ, რო-  
გორც დღეს უწოდებენ, სახალხო თეატრ-  
ში. იგი პროლოგი იქნება და ბერძნულ ქო-  
როსაც ითამაშებს (წამდერებით გავიძე-  
ორებთ მოქმედ პირთა ზოგიერთ რეპლი-  
კას) ყველა ღელავს. ირეკება ზარი,  
ოღონდ არა ელექტრონული. ბუნებრი-  
ვია, ბოლო წუთებში რაღაც მაინც ავიწ-  
ყდებათ, ვიღაც სადღაც მირბის. მარად  
კურთხეულ იყავ თეატრო, ოღონდ ნუ  
შემოუშვებ შენს ტამარში გამყიდველებ-  
სა და ვაჭრებს. აქ, ამ ფიცარნაგზე არა-  
ვინ არაფერს არ იღებს. აქ მხოლოდ  
ენით აუწერელი ნეტარი სიკვდილით  
კვებიან. აქ იბადება ჩვეულებრივისაგან  
განსხვავებული, სხვა ცხოვრება. იბადე-  
ბა ოცნება იდეალურ სიყვარულზე და  
სიყვარულისთვის ღამაზ სიკვდილზე.  
აქ, როგორც ბოტიჩელთან, ყველაფერი  
ოღნავ ზეაწეული და ამიდლებულია. არ  
მიყვარს თეატრი, რომელიც ცხოვრებას  
ნაგვის გროვითა და სიბინძურით გამო-  
ხატავს. სისამაგლე ისედაც საკმაოდ  
ჭარბადაა. ჩვენ გეაკლია ხილვები, ზეშ-  
თაგონება.

ამბობენ, როდესაც სცენაზე დიდი  
მსახიობი, ღადო მესხიშვილი თამაშობ-  
და, იმდენად დიდი იყო მაყურებლის თა-  
ნაგანცდა, რომ ქალები გულშელონებული  
გაჰყავდათ დარბაზიდან. აი, როგორ მოქ-  
მედებდა მათზე მსახიობის თამაში. სპექ-  
ტაკლი „თისბესა და პირამოსზე“ ოღნავ  
ირონიული (თუ გამოვა) და სასაცილო  
უნდა იყოს. ეგეოსი კი ტირის, ცრემ-  
ლებს ღვრის. თავის ამბავს იგონებს, ამ-  
ბავს, რომელსაც ამ პიესასთან საერთო  
არაფერი არა აქვს. იქნებ ომს იხსენებს,  
იასამანის ბუნჩებს. უნაზეს სურნელთა  
ბურუსში განხვეულიან ეგეოსი და ვოგონა.



რა ერქვა აღარ ახსოვს, ღმერთო ჩემო, როგორ ეტრფოდა, ის კი ხუმრობაში ატარებდა ყველაფერს, ისე წავიდა ომში, ერთხელაც ვერ მოახერხა კოცნა, მაგრამ მთელი ცხოვრება იგონებდა. ახლა შესტკერის პირამოსის ტრფიალს და ცრემლს იწმენდს. მსახიობებს ჰგონიათ თამაშმა მოხიზლაო, კელისებში შერბიან და ჩურჩულებენ „ტირის“, „ტირის“ და ორივე ბედნიერია, საწყალა მსახიობიცა და საწყალი მაყურებელიც. მათი შეხვედრა ბედნიერების მომტანი აღმოჩნდა, თუმცა ვერ გაუგეს ერთმანეთს. გვერდით ახალგაზრდები სხედან, შეყვარებულები, ცინიკურები. ისინი ირონიით უცქერენ მსახიობთა თამაშს. მაგრამ ესეც კარგია, ესეც თანაგანცაა, თუმცა თავისებური ფორმით. უკვე სპექტაკლის კულმინაციაა. მუსიკა გუგუნებს, ელავს, შეყვარებულები კედლებიან, ღომი ნაფლეთებად გლეჯს სატრფოს წამოსასხამსა და „თეატრალურ ვნებებს“, მაყურებელი ტაშს უკრავს. მსახიობები უცებ კვლავ ჩვეულებრივ მოკვდავებად იქცნენ (ხვალ პურის რიგში დადგებიან, ან ხაჭოსი—თუ სადმე გაყიდეს, ანდა თეატრში მივლენ რომ როგორმე ავანსი გამოსტყუონ). მდაბლად უკრავენ თავს მაყურებელს, თითქოს ამბობენ, მოგვიტევეთ თუ რიგიანად ვერ გასიამოვნეთ, ჩვენ ისე ვცდილობდით. მთავრდება წარმოდგენა, აქრობენ შუქს, ახლადდაქორწინებულნი თავიანთ საწოლ ოთახებში შედიან. ჰაკი, ჩემი საყვარელი ჭინკა, რომელიც სულ ჩემშია, გასაღებით კეტავს მათ კარებს და შემდეგ ამ გასაღებზე, როგორც ფლეიტა-პიკოლოზე, უკრავს ნაღვლიან მელიოდიას. აი ეს კი, მგონი რეინპარტს მოვპარე. დიდი ამბავი! რა დიდი ცოდვა ეს არის! ჰაკი სევდიან ჰანგზე ამთავრებს სპექტაკლს.



სპექტაკლი სიყვარულზე. თეატრის სიყვარულზე. სულების, ადამიანების სამყაროზე. ჩვენ ვარსებობთ, ვებრდებით და მაშინდა ვხვდებით, თუ ვიწყებთ მიხვედრას, რომ წარსული — სიზმარია. ეს ყველაფერი იყო... იყო და არა იყო რა „გიჟებს, მიჯნურებსა და ჰოეტებს ტვინი სავსე აქვთ წარმოსახვა — მონქენებებით“... იქნებ ცოტა ვთხზავ კიდევ, ვითომდა იყო. ვთხზავ ჩემს მონაწილეობას სასახლის გადატრიალებებში, სასიყვარულო ისტორიებში. ცხოვრება მიდის. სულ მცირეა დარჩა. მალე ჩვენც ღანდებად გადავიქცევით და დილის რიჟაჟთან ერთად გაუქვებით.

„წამოდგა ეოს, მარად ნორჩი, უკუნდამიდან“... ხშირად ვირწმუნებთ თავს, მით უფრო, როცა ასაკში შევდივართ, რომ არსებობს ჩრდილთა სამეფო, სადაც ყველა, ჩვენგან წასული, ერთად იყრის თავს და როგორც ეს დავით კლდიაშვილს წარმოუდგენია, სხედან იქ, სიმწვანეში, უსმენენ ანგელოსთა ვალობას, მსჯელობენ ჩვენზე და გველიან. მე მჯერა, რომ ყველა აღმოვჩნდებით იმ სამყაროში, რომ ცხოვრება — სიზმარია და მნელია მიხვედ, რომელია უფრო ნამდვილი, ცხადი თუ სიზმარი!..

ქუჩაში ისვრიან.

ეს სპექტაკლი ჩვენზეა. ჩვენს წარსულზე, აწმყოზე, მომავალზე. ჩვენც ვღვავთ, როცა გვეძახიან ჰერცოგებთან, უფროსობასთან, როცა უნებურად ვებმებით ზოლმე სასახლის კარის ცხოვრებაში (გადის დრო და რა უმნიშვნელო ვგეჩვენება ეს ყველაფერი). ეს არის



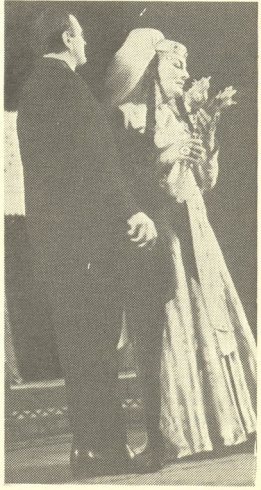
ანდუყაფარი — ო. სეთურიძე

**ქართული თეატრის დღე — 14**  
იანვარი, ტრადიციულად, ზეიმით, შეხვედრებით, საუკეთესო სპექტაკლებიდან გათამაშებული სცენებით, სადღესასწაულო სუფრით აღინიშნებოდა ხოლმე. თითქ-

მის მთელი საქართველოს თეატრალური სამყარო ერთიანდებოდა ამ დღეს. უეჭველად კარგი შედეგი გამოიღო ამ სადღესასწაულო თარიღისადმი მიძღვნილი მთელი პროგრამის გატანამ თბილა-

ფანე — ზ. კაკაბაძე, გაბრიელი — (მსახური გაკრიშ) — ნ. იოსელიანი ივანესი) გ. ლეჟავა

მაკრინე — ნ. იოსელიანი



სის გარეთ. ამ რამდენიმე წლის მანძილზე მასპინძლების როლში გამოვიდნენ ახალციხე, ბათუმი, სენაკი, ფოთი...

მთელი ქალაქი ფეხზე იდგა ხოლმე, საზეიმოდ იყო მორთული ქუჩები და შენობები, მასპინძელი თეატრები სპეციალურ დადგმას ამზადებდნენ, ახალგაზრდები — ლიტერატურულ-დრამატულ კომპოზიციებს, იხსნებოდა ახლად შეკეთებული თუ რესტავრირებული თეატრალური დარბაზები (მაგ. ფოთში), იდგებოდა გამოჩენილ ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა ქანდაკებანი (მაგ. სენაკში). ერთი სიტყვით, ეს იყო ჭეშმარიტად ბუნებრივი გამოვლენა იმ სიხარულისა, რომელსაც იმ დღეს ყოველი ჩვენთაგანი გულში ატარებდა. რასაკვირველია, ამ დღესაც არ აკლდა ერთგვარი იდეოლოგიური შეფერილობა, მაგრამ თეატრალური ატმოსფერო ყოველივე ამას ადვილად აქარწყლებდა.

1992 წელს კი ეს თარიღი არ აღნიშნულა სრულიად გასაგები მიზეზების გამო.

ქართული თეატრის ისტორიულ კალენდარში დარჩა ერთი შეუვსებელი ფურცელი.

წელს „ქართული თეატრის დღე“ რუსთავში ჩატარდა. საგულისხმოა, რომ ამ თარიღს დაემთხვა რუსთავის დრამატული თეატრის 25 წლისთავი, რამაც ახალი ტონუსი მისცა მთელ პროგრამას. მით უმეტეს, რომ ამ საღამოს თეატრმა წარმოადგინა გიორგი ერისთავის „გა-



ივანე — ბ. კვაბაძე

ყრა“, რამაც, ცხადია, აშკარად სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძინა (მკითხველებს შევახსენებთ, რომ სწორედ „გაყრის“ წარმოდგენა დაედო საფუძვლად ქართული თეატრის განახლებას)... 1967 წელს გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით დაფუძნდა დრამატული თეატრი რუსთავში. ეს იყო ჭეშმარიტად დიდი კულტურული მოვლენა. თეატრის პირველივე სპექტაკლი — როსტანის

შეშანა — თ. თურქიშვილი, შიკორტუშ გასპარიძი — ჯ. მახიშვილი, თათელა — ნ. დ. თუაშვილი





„სირანო დე ბერჟერაკი“ — ეს შედევრი სკენური შემოქმედებისა, ერთგვარ სავიზიტო ბარათად იქცა. თეატრის ისტორია საერთოდ, ნაკლებად იცნობს იმგვარ მოვლენას, როცა ახლადდაფუძნებული თეატრი თავის არსებობას ტრიუმფით იწყებს...

პირველ დიდ წარმატებას მოჰყვა სპექტაკლები, რომლებიც ასევე მაღალმხატვრული დონით გამოირჩეოდნენ. (ვ. კოროსტილოვის „ასი წლის შემდეგ“, გორკის „ფსიქოზი“...) ახალგაზრდა თეატრმა, რომელსაც ბრწყინვალე მსახიობთა დასი ჰყავდა (მარჯანიშვილის თეატრიდან წამოსული ახალგაზრდა თაობა), ერთბაშად დაიმკვიდრა მოწინავე ადგილი და ქართული თეატრალური კულტურის ერთგვარ ეტალონდაც კი იქცა. ბუნებრივია, ამას მოჰყვა საყოველთაო აღიარება (1969, 1982 წ.წ. გასტროლები მოსკოვში და 1974 წელი, გასტროლები უნგრეთში).

დაარსებიდან რვა წლის შემდეგ (1975) თეატრის ფუნდატორები მშობლიურ კერას დაუბრუნდნენ, მაგრამ იმდენად მტკიცე აღმოჩნდა მათ მიერ ჩაყრილი საძირკველი, რომ თეატრი დღემდე ინარჩუნებს მაღალ პროფესიულ დონეს, რაც, ბუნებრივია, პირველ რიგში იმათი დამსახურებაა, ვინც თეატრში დარჩა და დაწყებული საქმე დიდი მონღომებით განაგრძო და იმ ახალგაზრდა თაობისაც, ვინც შემდგომ ღირსეულად მიიღო ესტაფეტა.

ოცდახუთი წლის თეატრი ცოცხლობს, იღვწის, ეძებს ახალ გზებს და, მიუხედავად საყოველთაო გაჭირვებისა, მაინც ახერხებს თვითდამკვიდრების ძნელი პროცესების დაძლევას...



ოფიციალური ნაწილის — მისალმებების, სიტყვების, დაჯილდოებულთა გამოცხადების (აქ აღვნიშნავთ ყველაზე მნიშვნელოვანს: კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა ცნობილ რეჟისორს ვახტანგ ტაბლიაშვილს — მოგონებათა ციკლისათვის, ახალგაზრდა რეჟისორს ლევან სეანიძეს და მხატვარს გიორგი გვგავჭორს ქუთაისის დრამა-

ტულ თეატრში განხორციელებულ მისულ „კალიგულას“ გამო. სანდრო ახმეტელის სახელობის პრემია მიენიჭა „ერთი მსახიობის თეატრის“ შემქმნელს, სამი სპექტაკლის რეჟისორ-შემსრულებელს კოტე მახარაძეს, რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს სპეციალური პრემიის — ქართული თეატრალური კულტურის წინაშე განსაკუთრებული დამსახურებისათვის — პირველი მფლობელი გახდა მიხეილ თუმანიშვილი), შემდეგ რეჟისორ ლევან მირცხულავას რეჟისორობით წარმოდგენილი იქნა „გაყრა“ — „კომედია მუსიკით, სიმღერითა და ცეკვით“ (როგორც პროგრამა გვაუწყებს).

მართლაც ხალისიანი, გონებაბაზვილური და სიცოცხლით სავსე სპექტაკლი გამოვიდა. შემთხვევითი არ არის, რომ მიხეილ თუმანიშვილმა ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში ნატიფი გემოვნებით შექმნილი სპექტაკლი უწოდა მას.

მხატვარ აივენო ჭელიძის მიერ შექმნილ ინტერიერში, სადაც ძალზე ოსტატურად და იუმორითაა გამოფენილი ქართველ თავად-აზნაურთა ატრიბუტიკა, მსახიობები თავს გრძნობდნენ ლაღად და თავისუფლად, ხოლო კომპოზიტორ გიორგი ჩალაძის მშვენიერი მუსიკის თანხლებით ძალზე პლასტიურად მოძრაობენ (ქორეოგრაფი გივი ოდიკაძე) და გვარიანდაც მღერიან.

განსაკუთრებით აღვნიშნავთ, რომ ძალზე ბუნებრივია სიმღერიდან პლასტიკაზე, სიმღერიდან მეტყველებაზე გადასვლები, ბუფონური და ფარსული ეპიზოდების მონაცვლეობა და ეს ვოდევილური სიმსუბუქე მთელ სპექტაკლს გასდევს, განსაკუთრებით კი მის მეორე მოქმედებას, რომელიც მთლიანად რეჟისორის მიერ არის შეთხზული და ერთგვარად ეყრდნობა პაროდიულ და რემინისცენციის ელემენტებს.

ჩვენი საყოველთაო სიღუბნის პირობებში გაოცებას იწყევლა მშვენიერი კოსტუმები და ხვდა თეატრალური აქსესუარები. მოკლედ, თეატრმა ლამაზი საღამო აჩუქა იმდღევანდელ მსაფურსბელს.



# ნატურალიზმი ქართულ თეატრში

(გენსაგე ნაწილი)\*

## მიხეილ კალანდარიშვილი

მართალია ლაპაზინი, როცა ალუბლის ბაღში მხოლოდ მიწის ნაკვეთს რომ ხედავს, და ასევე მართალია რანევსკაიაც, რომლისთვისაც ეს ბაღი მისი სიყმაწვილის სიმბოლოა... შწერლის თვალთახედვა აფართოებს ბაღის ჩარჩოებს...

ლ. შვიტცვანავარი

1988 წელს თეატრ ოდენონის სცენაზე პირველად წარმოადგინეს „დანაშაული და სასჯელი“, როგორც ყოფითი ჩანახატების სერია დამცირებულ ადამიანთა ცხოვრებიდან. ცნობილია, რომ სეზონის გახსნაზე თავმოყრილი პარიზის ელიტა, გულგრილი დარჩა დოსტოევსკის გაუბედურებული გმირების მიმართ; მიზეზი უბრალო გახლდათ — მათი ყურადღება ჟან ლუი ლორანის ახალმა პლაფონმა მიიპყრო.

ოცი წლის შემდეგ, 1909 წლის 6 იანვარს, ქუთაისში იუზა ზარდალიშვილის საბენეფისოდ გაიმართა დოსტოევსკის პრემიერა. წარმოადგინეს „დანაშაული და სასჯელი“ 8 სურათად. აქ პარიზული შემთხვევისაგან განსხვავებით დარბაზის ყურადღება გულუბრყვილო მაყურებელმა მიიპყრო. ეს უკანასკნელი იმდენად გაიტაცა რასკოლნიკოვის (ი. ზარდალიშვილი) ვენებათა ლელვამ, რომ მესამე სურათის კულმინაციური სცენის დაწყების მომენტში, როდესაც რასკოლნიკოვმა ნაჯახი მოუქნია ალიონა ივანოვნას, დარბაზში გაისმა აღზუნებული ახალგაზრდის შეძახილი — „დაჰკა მაგას!“ ამ უნებლიე გამოხტომამ იმგვარი აურზაური გამოიწვია თეატრში, რომ სპექტაკლის გაგრძელების შესაძლებლობა საუკვო გახდა. თუმცა სიცილი და მაყურებლის განმკიცხავი

შეძახილები სწრაფად ჩაცხრა და წარმოდგენაც განახლდა. „დროებამ“ არ დააყოვნა და გამოქვეყნებულ რეცენზიაში მსახიობისადმი თანაგრძნობა გამოხატა: „კეშმარიტად შესაბრალისია მსახიობი, რომლის გულწრფელ თამაშობასაც ბლალავს ესეთი ხეპრე მაყურებელი“.<sup>1</sup>

მაყურებლისა და კრიტიკის ღიმილი დაიმსახურა ჩვენს თეატრში მომხდარმა კიდევ ერთმა შემთხვევამ. ერთ-ერთ სპექტაკლზე, მოქმედების მსვლელობისას ახლადშეღებილი დეკორაციები საგანგებოდ შეკერილ კოსტიუმებზე საღებავის კვალს ტოვებდა, რასაც დარბაზში სიცილის მძაფრი შეტევები მოჰყვებოდა ხოლმე და შეუძლებელს ხდიდა სპექტაკლის აღქმას. მაგრამ სხვა შემთხვევაში მაყურებლის რეაქცია კიდევ უფრო მძაფრიც ყოფილა. აი რას წერს ერთ-ერთ სპექტაკლზე „კუთაისკი ლისტოკის“ მიომხილველი: „დინდეთ მსახიობი ქალები, — თქვენ იცხაბი გრძნობების ამგვარ გამოხატულებით თქვენ შესაძლოა საბოლოოდ დასასიჩქროთ ისინი. მაღლი უფალს, რომ ერთ-ერთს კომში.. მხოლოდ მკლავზე მოხვდა, მაგრამ თავში რომ მოხვედროდა?“.<sup>2</sup>

და მაინც, უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი მხიარულების საბაბი ღღითილდე კლებულობდა. დადგა რეჟისურის პროფესიონალიზაციის ეტაპი და თეა-

\* გაგრძელება. იხ. „ხელოვნება“ № 7, 1991, № 7-8, 1992



ტრი რთული იდეურ-ესთეტიკური ამოცანების წინაშე აღმოჩნდა.

1908—1909 წლებში პერიოდიკის ფურცლებზე მწვავე კამათი გაიშალა. კამათი სასცენო ხელოვნების განვითარებას ეხებოდა. სტატიებიდან ჩანს — მხატვრულ-ლიტერატურული კრიტიკა არ შესუსტებულა. თეატრი მთელი რიგი მიღწევებისა და წინსვლის მიუხედავად მაინც რჩებოდა სხვადასხვა მხრიდან მომართულ ისარბო სამიზნედ. ესთეტიკური კრიტიკების სწრაფი ზრდა უკვე ჩამოყალიბებული თეატრალური სისტემის ნგრევას იწვევდა. დრამატული საზოგადოების გამგეობის მიერ ნაწილობრივი რეფორმების გატარებისათვის აღებული ევოლუციური განვითარების კურსი სულ მალე თეატრალური კრიტიკის სამიზნე აღმოჩნდა.

თამაშის ახალი ხერხები კარნახობდნენ — ან ყველაფერი, ან არაფერი, და მართლაც, მალე მიიღეს მთელი რიგი გადაწყვეტილებები, რომლებიც თეატრალური საქმის ორგანიზების თვისობრივად განსხვავებულ მიდგომას მოასწავებდა. საქმე ეხება რეჟისორის სტატუსის დამკვიდრებას და აგრეთვე „რეჟისორთა მონაცვლეობის“ პრაქტიკის ფართო დანერგვას, რამაც განახლების პროცესს პაექტორის მძლავრი იმპულსი შესძინა.

საგულისხმა, 1909 წელს გამგეობის მიერ გადადგმული ამ ნაბიჯების მნიშვნელობა. თეატრში რეჟისორის განმსაზღვრელი როლის ფაქტობრივი აღიარება ფართო შესაძლებლობებს უხსნიდა თანამედროვე ინტერპრეტატორული ხელოვნების ფორმირებას. ევროპასა და რუსეთში მიმდინარე ანალოგიურ პროცესებთან შედარებით, ჩვენს თეატრს დააგვიანდა კარდინალური გარდაქმნების გზაზე შედგომა. ამან კი არჩეული მიმართულებით სვლის სწრაფი ტემპი განაპირობა.

ქართულ თეატრმცოდნეობაში შეიმჩნევა მიდრეკილება, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭონ აკაკი ფაღვას ბროშურას „ქართული თეატრი—

მისი დღევანდელი მდგომარეობა“<sup>1</sup> მელიც 1908 წელს გამოიცა. ჩვეულებრივ მიღებულია, სწორედ მის გამოსვლას დაუკავშირონ სასცენო ხელოვნების განახლება.

იმ კატეგორიულმა ტონმა, რომლითაც არჩებდა სცენის მოღვაწეებს „სევდას“ ფსევდონიმით შენიღბული ა. ფაღვა, მაშინდელ საზოგადოებაში მართლაც დიდი აურზაური გამოიწვია. მისი გამოსვლის შედეგად წამოწყებული პოლემიკა თბილისის თითქმის ყველა პერიოდულმა გამოცემამ ასახა. თუმცე შეასრულა რა „გამალიზიანებელი“ ფაქტორის“ როლი, ა. ფაღვას ნაშრომმა მხოლოდ ამით ამოწურა თავისი მისია, რადგანაც მასში რაიმე თამამი ნოვაციებისა და კონსტრუქციული იდეების ხსენებაც არ ყოფილა.

ა. ფაღვა, უპირველეს ყოვლისა აღწერდა თეატრის სავალალო მდგომარეობასა და დაბალ მხატვრულ დონეს, რაც მანამდეც განიხილებოდა მთელ რიგ სპეციალურ სტატიებსა და რეცენზიებში, ამიტომაც აქედან გამომდინარე, ახალს არაფერს შეიცავდა რაც შეეხება კრიზისიდან გამოსვლის კონკრეტულ წინადადებებს, მსგავსი მოსაზრებები მანამდე სხვებსაც არაერთხელ გამოუთქვამთ. საქმარისია გავხსენოთ ჩინებული პუბლიკაციები: აბაშიძის, ნ. ლორთქიფანიძის და მრავალი სხვა რეცენზენტის, რომლებიც დაუმსახურებლად იქნენ დაიწყებული ან თავიანთი ამოუცნობი ფსევდონიმების (ი. თანმალის, ზანგი, რიგორისტე, გ. გ.-ლ., ანი, ჯფარ-ფაშა, ბათუმელი, მსახიობი და სხვ.) გამოჩრდილქვეშ დარჩნენ.

აღიარებულ ჰუმანიტებათა ქადაგებას კი არ ძალუძს ზეგავლენა მოახდინოს კულტურის განახლების პროცესზე, ამ თვალსაზრისით, ესოდენ გაჭიანურებული პოლემიკის საესებით მართებულ ფინალურ აკორდად გაიქურა 1908 წლის 28 თებერვალს გაზეთ „ისარში“ გამოქვეყნებულმა პუბლიკაციამ, სადაც ავტორი შენიშნავდა: „ლიახ, ქართუ-





ლი სცენა დაქვეითებულია. ბრალი ყველას გვედება, ყველანი დამანაშავენი ვართ. მაგრამ ხსნა იქ კი არ იმყოფება, სადაც იგი ბ-ნ სეველს ეგულება, ე. ი. წყრილმანებში, არამედ იქ, სადაც უნდა ვეძიოთ საერთო ქართული ცხოვრების წარმატების ზას, ე. ი. ქართველი ხალხის კულტურულ ამოღებაში და ამის შეკრულ ენერჯის თავისუფალ გაშლასში<sup>3</sup>.

ამგვარად, კრიზისი, როგორც ასეთი, უკვე ყველას გაცნობიერებული ჰქონდა, და შემოთავაზებულის იყო მისი დაძლევის მრავალფეროვანი საშუალებები. თუკი ამ საკითხის გარშემო შექმნილი ლიტერატურის განხილვას შევეცდებით, ნათელი გახდება, რომ მხოლოდ 1908-1909 წ.წ. სეზონმა გამოაშკარავა მთელი რიგი უკვე მომწიფებული პრობლემებისა, რომელთა სისტემაში მოყვანა ცალკე გამოკვლევის თემა შეიძლება გახდეს.

პირველი — ესაა მოძველებულ ისტორიულ-რომანტიკულ რეპერტუართან ბრძოლა, რომლის უთვალავი ვარიაციით საესე იყო პრესის ფურცლები. აი, რამდენიმე თვალსაჩინო მაგალითი: სეზონის შედეგების შეჯამებისას „თანამაღ“ აღმანახ „თეატრში“ წერდა: „არ შეიძლება 14 წარმოდგენიდან პატრიოტულ გრძნობათა აღმძვრელ პიესებს დაეთქოს 7... ყოველი ჩვენგანი გარდა ქართველობისა, გრძნობს სხვადასხვა ოჯახობრივ და მოქალაქეობრივ მოვალეობას... და სურს, მაშასადამე, სცენაზე ნახოს მათი მხატვრული გამოქვეყნება“<sup>4</sup>.

მსგავსი სულისკვეთებით აიტაცა ეს პრობლემა გაზეთმა „ჩვენი საქმე“: „დასრულდა ქართული თეატრის სეზონი. კართაგენით დაიწყეს, კართაგენით დაამთავრეს. „სამშობლოთი“ გახსნეს, „სამშობლოთივე“ დაასრულეს... საზოგადოებას ესაჭიროება ისეთი პიესების ნახვა, რომელნიც ახლო ხედვითან მის გულს... აღვიძებენ შასში ცოცხალ აზრს...“<sup>5</sup>

ამავე ავტორმა ერთი თვით აღრე

გაზეთში „ჩვენი ხმა“ გამოაქვეყნა სტატია, სადაც ასევე მეტაფორულად გამოხატა ამ პრობლემისადმი თავისი დამოკიდებულება: „მთამ შობა თავი. მთა — ეს ის დაუსრულებელი ხმაურობაა, იაფი რეკლამა და ქება, რომელიც შექმნეს ქართული დრამატული საზოგადოებისა და მისი „ენერჯული“ მოქმედების გარშემო, თავიკი — ეს ის საცოდავი შთაბეჭდილებაა, რომელსაც ახდენს დრამა საზ. „ენერჯული“ მოქმედების შედეგი და ქართული თეატრის რეპერტუარი“<sup>6</sup>.

სარეპერტუარო შემოქმედის წარმატებით დაძლევის ზას კრიტიკა ორიგინალურ დრამატულ ნაწარმოებთა შექმნაში და საუკეთესო თანამედროვე დასავლეთ ევროპული პიესების განხორციელებაში ხედავდა. თეატრალურ მიმომხილველთა უმრავლესობამ შეურაცხებელი პოზიცია დაიკავა პიესების ეროვნულ ყაიდაზე გადმოკეთების ტენდენციის მიმართ, რაც, ჩვენის აზრით, აბათილებდა ამ სფეროში მიღწეულ მთელ რიგ წარმატებებს.

მაგალითად, „დროება“ დასცინოდა კიდევ საზოგადოების სურვილს, ეხილათ რიგი პიესებისა მაცურებლის ესთეტიკურ მოთხოვნებთან მიახლოებულ, ადაპტირებულ ვარიანტში: „ჩვენთვის „ალუბლის ბაღი“ ჩვენ ცხოვრებას არ შეეფერება და ოგივე პიესა ვადმოთარგმნილი სახელების გამოცვლით თურმე ძალიან შეეფერება... ჰაჰლტიკოთართ შესცვალეთ, პორაციო — ანდუყფართ და ოფელია — სოფიოთი და მოქმედება ზუგდიდში გადაიტანეთ, პიესა თავისი შინაარსით თურმე ჩვენს ცხოვრებას შეეფერება. ასევე უნდა მოექცნენ მეტროლინკს, იბსენს, ზუღდერმანს, ჰაუბტმანს, ანდრეევს და სხვას“<sup>7</sup>

თუკი გამოვრიცხავთ რეკენზენტის მიერ არჩეულ იუმორისტულ ფორმას, შევნიშნავთ, რომ ადაპტაციის მოთხოვნილება მართლაც არსებობდა. ის კი არა და ეროვნული თეატრის განვითარების ერთ-ერთ ძირითად ტენდენციასაც



კი წარმოადგენდა. ამიტომაც, საფიქრალია, რომ მკითხველის გამახიარებლის სურვილს აყოლილმა კრიტიკოსმა უდავოდ გადააქარბა: ამ პრობლემაზე უფრო სერიოზულად დაფიქრებულ კაცს ბუნებრივად გაუჩნდებოდა კითხვა: მაინც რატომაა ესოდენ აუცილებელი სწორედ „სამშობლოს“ ან „ალუბლის ბაღის“ და არა „შექსპირის, მეტერლინიკის, ჰაუპტმანის გადმოკეთება“?

რატომ იყო მაგალითად, რომ 1908-1909 წწ. სეზონის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი „რევიზორი“ (რეჟისორი ვ. შალიკაშვილი) ორგანიზულად „შეესაბამებოდა ცხოვრებას“, დაბოლოს, ცხადია, საუკუნის დასაწყისში მცხოვრებ რეცენზენტს კი არა, არამედ, ალბათ, ჩვენც შეიძლება გავიჩინდეს კითხვა: განა არ შეიძლება სადღესის აქტუალურ საკითხებზე „ჰამლეტის“ მოქმედების ზუგდიდში გადმოტანით მივიღოთ სხვულისხმო პასუხები?

ხელოვნებაში არსებობს მოვლენები, რომელთა მიხედვით თანამედროვენი და შთამომავლები სინამდვილის მხატვრული ასახვის ახალ ფორმებს ითვისებენ, ამოიცნობენ საზოგადოებრივ ძალთა განლაგებას, შეიგრძნობენ შეფარულ, წინასწარმეტყველურ ხილვებს, რომლებიც ადამიანის ყოფიერების არსის განსაცხადებლად და მოწოდებულნი. ამგვარ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება ა. პ. ჩეხოვის დრამატურგია, რომლის გარშემო კამათს დღესაც არ უჩანს დასასრული.

XX ასწლეულის ყველაზე თეატრალური დრამატურგი თავის პიესებს კომედიებს უწოდებდა, და ამასთან დაბეჯითებით უსვამდა ხაზს სპექტაკლის ქანრის განსაზღვრას: ავტორისეული ნების გათვალისწინების აუცილებლობას. ჩვეულებრივ, არც თეატრი, არც მხატვრული კრიტიკა არ შეისმენდა ხოლმე ჩეხოვის მოთხოვნას, და მის დრამატულ ნაწარმოებებს მათი შემქმნელის მიზნებისგან პრინციპულად გა-

სხვავებული გადაწყვეტით სწავლობდა. მთელ რიგ წიგნებსა და სტატიებში ამ საკითხის გარშემო გაშლილი საქაოდ კვალიფიციური დისკუსია დღესაც გრძელდება.

კამათი განსაკუთრებულ სიმწვავეს იძენდა სწორედ იმ თეატრალურ ცდებთან დაკავშირებით, რომლებშიც ჩეხოვისეული მითითებისადმი ერთგულება იყო გაცხადებული (მაგალითად, ლენსოვეტის თეატრში დადგმული ი. ვლადიმეროვის ცნობილ სპექტაკლს „ალუბლის ბაღი“ აღისა ფრეინდლიხის მონაწილეობით). სიაშის გრძნობას ბადებს ის, რომ ქართულ თეატრში ამგვარ ექსპერიმენტებს ჯერ კიდევ XX საუკუნის პირველ ათწლეულში ჩაეყარა საფუძველი, როდესაც 1903 წ. ვ. გუნიამ ქართულ ყაიდაზე გადმოკეთებული „ივანოვი“ გადაწყვიტა როგორც ნატურალისტური მელოდრამა, ხოლო 1908 წელს ქუთაისში ვ. შალიკაშვილმა „ალუბლის ბაღი“ („სალხინო“) წარმოადგინა, როგორც მხიარული კომედია იმერეთის ცხოვრებიდან.

პრობლემის მეორე ნაწილს აქვს როგორც ისტორიული ისე თეორიული მნიშვნელობა. საკითხი შემდეგნაირად დისმის: რომელ ლიტერატურულ-მხატვრული მიმდინარეობის ჩარჩოში შეიძლება ჩაეწეროს ჩეხოვის დრამატურგია?

რეალიზმის, სიმბოლიზმისა თუ ნატურალიზმის სასარგებლოდ არსებული არგუმენტები საჭიროზე მეტია. მაგალითად, გავიხსენოთ ლ. ანდრეევის, მ. ოლმინსკის, ს. გლაგოლის ა. ბელის, ი. აიხენვალდის, ა. კუგელისა და სხვათა ცნობილი სტატიები. მაგრამ ჩეხოვი, მისთვის უსაყვარლესი „შექსპირისა და საძულველი იბსენის მსგავსად, ვერ მოთავსდა მიმდინარეობათა საზღვრებში. ეს სახელები იმ თვალსაზრისითაა გამოჩეული, რომ მათ დაასრულეს მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების ერთი ეტაპი, საფუძველი ჩაუყარეს ახალს.

ჯერ კიდევ „უძრავობის“ წლებში თავის შინაარსიან წიგნში „დრამა“<sup>8</sup>. ვ. ა. სახნოვსკი-პანკევემა გამოიყენა ციტირების მეტად გონებამახვილური მეთოდიკა, რომელიც თავისთავად ააშკარავებდა საზოგადოდ | აღიარებულ ტექსტს. საქმე ეხებოდა რუსული ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოთა ცნობილ ავტორებს ა. რევიაციუსა და ვ. ერმილოვს, რომლებიც აღმაცერად უყურებდნენ ზურჯუაზის სწრაფვას, „მშვენიერი ალუმბლის ბალები საკუთარი გამდიდრების იარაღად გადააქციონ“<sup>9</sup> — და ცინიკურად ფანტაზიორობდნენ „ალუმბლის ბაღის“ კონფლიქტის თემაზე: „იქნებ ის უზრუნველობა, რომელსაც იჩენენ (რანევსკაია და გაევი), — აღნიშნავდა ოცნებებში გართული ერმილოვი, — ნაწილობრივ დაკავშირებულია უსაფუძვლო იმედთან, რომ ლოპახინი შეირთავს ვარიას, ლუბოვ ანდრეევანს დედოღორდ მოიხსენიებს და შესაძლებელი გახდება ყველაფრის გამოსწორება და გადაარჩენა“<sup>10</sup>.

ერმილოვის თანახმად, ამ პოლიტიკურ და ზნეობრივ მონსტრებს (რანევსკაიასა და გაევს) ჩეხოვი უპირისპირებს პეტია ტროფიმოვის ნათელ საწყისს. იგი მარადიული სტუდენტია, მასსადამე რევოლუციურ ბრძოლასთან ზიარებული და „სამშობლოს თავისუფლებისა და ბედნიერებისათვის ბრძოლის გზისაკენ ჯერ მხოლოდ მიმავალი“<sup>11</sup>.

ერმილოვი მკითხველებს არწმუნებდა, რომ „ცენზურის პირობების გამო“ ყოველივე ეს პიესაში არ აისახა, ხოლო ვ. სახნოვსკი-პანკევევი ირონიით შენიშნავდა: „ამგვარი პიესა მართლაც შეიძლება დაწერილიყო 50-იან წლებში, მაგრამ ჩეხოვს ასეთი პიესა არ დაუწერია“<sup>12</sup>.

დიახ, ჩეხოვს არ დაუწერია, მაგრამ უნებლიედ მახსენდება ლიტერატურის გაკვეთილები სკოლაში: წუხილის შეგრძნება გაევისა და რანევსკაიას უუნარობის გამო, უკმაყოფილება ვარიათი

და ლოპახინით, რომლებიც არ შეუძლებდნენ. გამოდის, რომ ჩვენ სწორედ იმ პიესას გვასწავლიდნენ, რომელიც ჩეხოვს არ დაუწერია... რას წარმოიდგენდა დიდი დრამატურგი, რომ ათწლეულების მანძილზე „ალუმბლის ბაღის“ ვულგარულ განმარტებას მთელი თაობების ცნობიერებაში ძალით ჩაწერ-გავდნენ? არა, ამაზე უარესს ჩეხოვი ვერც კი ძფიქრებდა.

ქართული თეატრის მიერ ჩეხოვის ათვისება მჭიდროდ უკავშირდება მის დრამატულ ნაწარმოებთა ეროვნულ ყაიდაზე გადაშეშვებას. ჩეხოვის მაყურებელთან დაახლოების ეს გზა იმხანად ყველაზე ორგანულად იყო მიჩნეული: ჩეხოვის ფაქიზი ჩუქურთმებით შესრულებული კანტილენა ქართველი ერის ფსიქოლოგიის თავისებურებებთან განსაკუთრებულ შეხებას პოვებდა და ვლინდებოდა დიდი დრამატურგის შემოქმედების მყოფო სიცოცხლისმოყვარე შეგრძნება. და თუკი ვ. გუნიას სპექტაკლი „უხასიათობისა მსხვერპლი“ („ივანოვი“) მთელ რიგ ქართულ და სტილისტურ მიზეზთა გამო დახასიათებულა, როგორც ჩავარდნა, ვ. შალიკაშვილის ექსპერიმენტი „ალუმბლის ბაღის“ („სალხინო“) საფუძველზე უფრო მეტ ყურადღებას იმსახურებს.

დ. ჩუბინაშვილის ლექსიკონში სიტყვა სალხინო განმარტებულია, როგორც სიამეთა ბაღნარი, დროის გასატარებენ ადგილი<sup>13</sup>. ვ. შალიკაშვილი ამ ცნებას უფრო ფართო მნიშვნელობას ანიჭებდა: არა იმდენად ადგილი, რამდენადაც მოქმედება, თვით პროცესი, რომელიც წარსულთან განშორების სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. გადაკეთებული ვარიანტის შექმნა დეველა მსახიობ ივ. ბარველს, რომელიც „ალუმბლის ბაღის“ იმერულ ვერსიაში შეეცადა ძირითადში (სცენების თანამიმდევრული განვითარება; კომპოზიცია და მოვლენათა რიგი) მაინც არ დაერღვია ორიგინალისადმი ერთგულება.

სპექტაკლის წარმატება მაყურებელ-

თა შორის აშკარა გახლდათ: ამას მოწმობს მისი აღდგენა ტფილისის დასის ძალებით 1909 წლის 21 იანვარს და „სალხინოს“ წარმოდგენის კიდევ ერთი მცდელობა იმავე წლის 5 ნოემბერს, ანუ უკვე შალიკაშვილის მოსკოვში ყოფნისას. სპექტაკლის ამ უკანასკნელმა წარმოდგენამ მისი შემქმნელის არყოფნის ქამს (აფიშაზე რეისორად მოიხსენიებოდა კ. მესხი) შესამჩნევად უარესად ჩაიარა.

ამდენად, ჩვენს წინაშეა ერთი და და იმავე სპექტაკლის სამი წარმოდგენა, რომელთაგან თითოეულს თავისი კუთვნილი ადგილი უნდა მიუთქონოს თერთნეო ლაქებით სავსე ქართული თეატრის რუკაზე.

„სალხინოს“ სცენური ისტორია იწყება 1909 წ. 21 სექტემბერს ქუთაისში შემდგარი პრემიერით, როდესაც თავაშვებული რიტმული ცეკვების, დაუსრულებელი ქეიფისა და დუდუკის ომახიანი აკომპანიმენტის ქვეშ ქართველი მაყურებელი ბირველად შეხვდა თავად ზვარეთელსა (გაგვი) და მის დას ელენეს (რანევსკაია), როგორც თავის ძველ კეთილ ნაცნობებს, რომლებმაც თითქოსდა ცხოვრებიდან თეატრში გადაინაცვლეს. სპექტაკლზე გამომხატურებულ სტატიებში ვლინდება სიტუაციის სწორად გაგებისა და გმირებისადმი სიახლოვის შეგრძნება: „პიესაში გამოყვანილი გმირები ხელავენ თავიანთ თვალით უბედურებას, მაგრამ ქარაფშუტობა და წინდაუხედაობა, ერთის მხრივ და იმის იმედი, რომ ვინმე, ან რაიმე იხსნის საგვარეულო მამულის დაკარგვას, ყურსაც არ აბერტყინებს თავად ზვარეთელს და მის დას ელენეს. ეს ისეთი ჩვეულებრივი და გავრცელებული მოვლენაა ჩვენ ცხოვრებაში, რომ პიესაში გამოყვანილი ტიპები ყველას, ვინც კი წარმოდგენას დაესწრო, ნაცნობი ერვენა“.<sup>14</sup>

პრესა მსახიობთა სილაღესა და შეუზღუდელობას ხსნიდა იმით, რომ მათ განახორციელეს ეროვნული ცნობიერების პრიზმაში გარდატეხილი სახე-

ბი. შეუდარებელი ეწოდა შალიკაშვილისა და ბალანჩივადის ნამუშევარს, შექმნეს რა კოლორიტული, კონკრეტული დეტალებით გაჯერებული, ამპარტავანი იმერელი აზნაურების დამაჯერებელი სახეები, რომლებიც უარყოფდნენ და ლეინოში ახრჩობდნენ ცვალებადი წუთისოფლის შემოტევას. ვერ ჰგუობდნენ რა ახალ მერკანტილურ იდეალთა სიმდაბლეს.

სპექტაკლში ალუბლის ბალი შეცვლილი იყო ფილოქსერათი დავადებული ვენახით და ამ, ერთი შეხედვით, გარეგნულ ტრანსფორმაციას უდავოდ გონივრული დასაბუთება ჰქონდა. საჭირო იყო გადამუშავებული პიესისთვის არა მხოლოდ ეროვნული კოლორიტის მინიჭება, არამედ დიდი სიმბოლოს ადეკვატური, საპირისპირო ხატის მოძიება. „მშვენიერი ალუბლის ბაღები“ და „დაკნინებული ქართული ვაზი“ — ამგვარად წარმოგვიდგება ერთი უცვლელი პრობლემის ორი მხარე. სწორედ ამ დაპირისპირებაში იყო ჩადებული მეტაფორული გამონატყლება პატარა ერის უბედობისა და მონობის თვითირონიული აღქმა. ქართულ ხელოვნებაში არც თუ ისე ცრტაა კოდირებული დაპირისპირების ამგვარი მაგალითები, რომლებშიც ზემოთქმული პრობლემის სხვადასხვა წახნაგებია წარმოჩენილი. მათ შორის ყველაზე მკაფიო მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს „ტანკი“ და „ვაზი“ — რ. ჩხეიძის ცნობილი რეალისტური კინოფილმიდან „ჯარისკაცის მამა“.

იმხანად ქართული კრიტიკა ჩეხოვის შემოქმედებაზე წინასწარ განსაზღვრული შეხედულებების ტყვეობაში იმყოფებოდა, განიზილავდა მას როგორც მთელი რიგი ატრიბუტების („მოწყენილობა“, „განწყობა“, „ატმოსფერო“) შემკველ მოვლენას და ბუნებრივია, თუკი იგი სცილდებოდა კ. სტანისლავსკის საქვეყნოდ აღიარებულ სტილს, კანონგარეშე აცხადებდა მისი პიესების ინტერპრეტირების ნებისმიერ მცდელობას. როგორც ჩანს, მოსკოვის საშხა-



ტვრო თეატრის განმაურებული დადგმების აქ ჩამოღწეული ეჭო ძალზე ძლიერი აღმოჩნდა. სხვაგვარად ვერ ახსნი იმ სამწებარო ერთსულოვნებას, რომელიც მათ მიერ „სალხინოს“ თაობაზე დაწერილ რეცენზიათა პრეამბულაში გამოვლინდა. „ალუბლის ბაღი“ აღიარებულ იქნა საკუთრივ რუსულ მოვლენად, რომელიც ვერ იტანს სხვა ეროვნულ კონტექსტში გადატანას.

კრიტიკოსთა ამ მცდარი პოზიციის გამამტკიცებელ არგუმენტად ითვლებოდა „რუსეთის შვილთა ბუნებით მინიჭებული ტემპერამენტი“; „ქართველი ადამიანის ექსპანსიურ ხასიათს და იმის სამრეთის, მსუბუქად აღმაშფოთს ხასიათს სულ არ შეესაბამება ჩეხოვის სეპტიური სულიერი განწყობილება“.<sup>15</sup>

„დროების“ მიმომხილველი კიდევ უფრო შორს მიდიოდა და ამტკიცებდა, რომ ეროვნული სპეციფიკის გარეშე „ცალკე არც ჩეხოვის პიესების სიუჟეტიკა საინტერესო, არც ტიპები და არც დედა-აზრი“<sup>16</sup>...

„ალუბლის ბაღის“ შესახებ ამგვარ მსჯელობა, უდავოდ, ზოგადი წარმოდგენების საფუძველზე აღმოცენდებოდა, შეეხებოდა პიესის მხოლოდ ზედაპირულ პლასტებს და ყურადღების გარეშე ტოვებდა მის ზედროულ არსს. ამიტომაც, კრიტიკაზე შორსმჭვრეტელი აღმოჩნდა „სალხინოს“ დამდგელი, რომელმაც ამოიკნო ჩეხოვის ამ კომედიის უნივერსალიზმი და სპექტაკლის კომპოზიციურ ენობრივი აგების სფეროში აღმოჩენილი სრულიად ახალი, ფართო შესაძლებლობები.

„დროება“-ში გამოქვეყნებული სტატიის შესავალი ნაწილი არსებითად წამოადგენს მთელ რიგ უადგილო განმარტებას თემაზე თუ ვინ არის ჩეხოვი და როგორ უნდა იდგმებოდეს იგი (ეს სენი დღემდე გავრცელებულია ჩვენს თეატრმცოდნეობაში). — კრიტიკოსის უკმაყოფილება აპოგეას აღწევს და უეცრად ჩვენს წინაშე მთელი სიცხადით აშკარავებს ვ. შალიკაშვილის ჩანდჟერს: „ჩეხოვის პიესის დრამა-

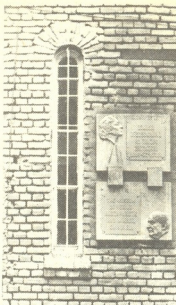
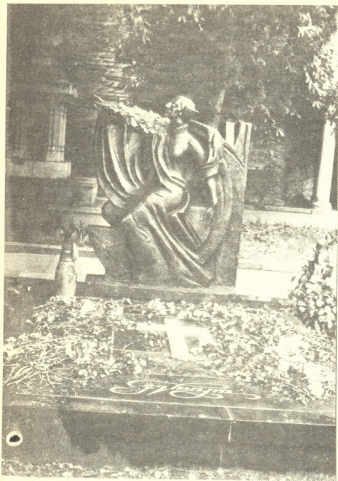
ტული მომენტები თითქმის სრულებით მიიმალა, კომიკურს კი პირველი ადგილი ეკირა“.<sup>17</sup>

შემდეგ, რეცენზენტის დაუკმაყოფილებლობა „ალუბლის ბაღის“ რეცისორული წაკითხვით საგრძნობლად კლებულობს. ავტორს მნიშვნელოვნად მიუჩნევია აღენიშნა მესხის, ქილარჯიშვილისა და მდივნის გააზრებული და მოხდენილი სამსახიობო შესრულება, რაც ობიექტურად ეწინააღმდეგება სტატიის სავრთო ტონსა და პათოსს.

საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ სულს სიღრმეში კრიტიკოსები „სალხინოს“ მიმართ გულგრილნი არ დარჩენილან. ალბათ სხვებთან ერთად ისინიც გულწრფელად იცინოდნენ და გატაცებით აღევნებდნენ თვალ-ყურს. იმას თუ რა მხიარულად შეიძლება გამოეთხოვოთ წარსულს. მხოლოდ სახელში დაბრუნებისას კი, როდესაც სუფთა ქაღალდის ფურცლებს ჩაუხსნებოდნენ, უეცრად შეიცხადებდნენ: ეს ხომ ჩეხოვაია! მაშ სადაა „მოწყენილობა“, „განწყობა“, „კაეშანი“?

გაზეთში „ჩვენი ხმა“, ტფილისური სპექტაკლის თაობაზე ვკითხულობთ: „მიუხედავად იმისა, რომ პიესის სიუჟეტი რუსი მემამულეების ცხოვრებიდან არის აღებული, ის მაინც კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს და ზედგამოჭრილია ქართველ, გადაგვარების გზაზე დამდგარ, თავად-აზნაურთა უაზრო და ქარაფშუტულ ცხოვრებაზე, თქვენ თვალწინ იშლება შეძლებული თავადიშვილის ოჯახის დანგრევის ნაცნობი სურათი, მთელი თავისი სიგრძე-სიგანით“.<sup>18</sup>

ვ. შალიკაშვილის სპექტაკლის ქუმარიტი გმირი ხდებოდა სიცილი, რომელიც შინაგანი განწყენის საშუალებად იქცეოდა და სცენურ ნაწარმოებს ახალ არატრადიციულ მხატვრული დეურ ამოცანებს უქვემდებარებდა. ეს სიცილი საკუთარ თავისადმი იყო მიმართული, უფრო სწორად, იგი აღმოცენდებოდა გმირების მიერ საკუთარი პე-



გასული წლის მიწურულს ქართული თეატრის თეატრის მოღვაწენი, მწერლები, მხატვრები, საქართველოში აკრედიტებული დიპლომატები — მათ შორის ამერიკის ელჩი საქართველოში კენტ ბრაუნი — შთაწმინდაზე შეიკრბნენ ვერიკო ანჯაფარძის საფლავთან. შეკრებილებმა მოწინებით შიგეს პატივი დიდი მსახიობის ხსოვნას, რომელიც ახალი ძალით აღორძინდა შესანიშნავი მოქანდაკის გიორგი შხვაცაბაიას სკულპტურულ კომპოზიციაში.

მშვენივრადაა გადმოცემული ვერიკოს განუმეორებელი პლასტიკა (მსახიობი გამოსახულია ივლითის როლში, პეტრე ოცხელის ფანტაზიით შექმნილ სავარძელში მჯდარი).

იმავე დღეზე გაიხსნა ვერიკო ანჯაფარძისა და დიდი კინორეჟისორის მიხეილ კიაურელის



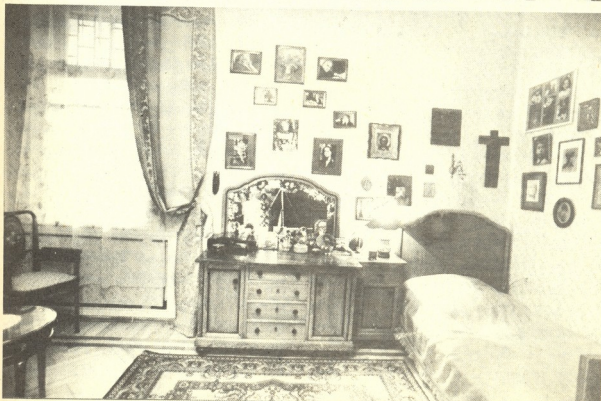


მემორიალური დაფები და სახლ-მუზეუმი.

ლიდის ვემოვნებით გაფორმებულ სახლ-მუზეუმის ინტერიერი და ოთახები ნათლად წარმოგვიდგენენ ამ ორი გამოჩენილი ზელოვანის თეატრში და კინემატოგრაფიაში შოღღაწეობისა თუ ცხოვრების ეპიზოდებს.

მრავალი ღირსშესანიშნავი სიტუცა ითქვა როგორც შთაწმინდაზე, ასევე სახლ-მუზეუმის გახსნაზე.

განსაკუთრებით გვსურს აღვნიშნოთ, რომ როგორც საფლავზე დადგმული ძეგლი, ასევე სახლ-მუზეუმი აკურთხება უწმინდესმა და უნეტარესმა, სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქმა ილია II.



რსონების ფართო სოციალური გაჭი-  
ლიკების შედეგად, რაც შესაძლებელს  
ხდიდა მის ჰიპერბოლიზებულ მხატ-  
ვრულ სახემდე განვრცობას და დიდი  
ცხოვრებისეული სიძარბოს თავისუ-  
ფალ კომიკურ გააზრებას. ეს სიცილი  
გადაედებოდა გარე სამყაროსაც, სადაც  
იგი, უმაღლესი ატაყებული მყურებელთა  
დარბაზის მიერ, არა მხოლოდ იმერე-  
თის, არამედ საერთოდ ქართული ცხო-  
ვრების რეალიზებთან შესაბამისობას  
პოუბედა... დაბოლოს, ეს სიცილი  
სრულიად ნათესს ხდიდა ცნობილ  
ქეშმარიტებას: ერი, რომელსაც ძალუძს  
თვითკრიტიკულად შეხედოს თავის  
წარსულსა და აწმყოს, უკეთეს მომ-  
ვალს იმსახურებს.

დამახასიათებელი დეტალი: ქუთაის-  
სა და თბილისში გამართულ წარმოდ-  
გენებზე გამოქვეყნებულ რეცენზიებში  
სცენის დეკორატიული მოწყობის შე-  
სახებ არავითარი მინიშნებები არ  
არის მოცემული, სპექტაკლის მხატვ-  
რულ-დეკორატიული გადაწყვეტა და  
ნათიერი დეტალები თანდათან იკვეთე-  
ბა მხოლოდ გაზეთ „მომავალი“-ს პუბ-  
ლიკაციაში რომელიც გამოქვეყნდა  
„სალხინო“-ს მესამე წარმოდგენის შე-  
მდეგ, როდესაც მისი შემქმნელი რე-  
ჟისორი უკვე აღარ იმყოფებოდა სა-  
ქართველოში. საფიქრებელია, რომ კ.  
მესხის მიერ აღდგენილი სპექტაკლი  
ამჭერად გამოირჩეოდა რეჟისორული  
ნამუშევრის დაუდევრობით და სრული  
გულგრილობით სცენური გარემოს  
დეტალებისადმი, რომლებიც ადრე  
არავითარ პრეტენზიას არ იწვევდნენ:  
„რაც შეეხება სცენების მოწყობას, დე-  
კორაციებს, მთვარის ამოსვლასა და  
ჩასვლას, ცხენების ფეხის ხმას, „სტაჟ-  
ნების“ მოხურვას მეოთხე მოქმედება-  
ში, ყოველივე ეს მეტად შეუსაბამო  
იყო. ყოველივე წვრილმანს სცენაზე  
დიდი მნიშვნელობა აქვს. უკეთ, წვრი-  
ლმანი აქ არც უნდა იყოს. როცა ყო-  
ველი მოქმედება თავის ალაგას არის,  
ყოველი „წვრილმანი“ უნაკლულად  
სრულდება, პრესაც მხოლოდ მაშინ აღ-

წევს თავის დანიშნულებას, თეატრს და  
ხელოვნებას მხოლოდ ასეთ შემთხვევა-  
ში შეუძლია სარგებლობის მოტანა“.<sup>19</sup>

1909 წლის 5 ნოემბერს სპექტაკლის  
უკანასკნელი წარმოდგენა მოწმობდა  
ახალი რეჟისორის მიერ ვ. შალვაშვი-  
ლის მკაფიოდ და ლოგიკურად აწყო-  
ბილი დადგმის ნათიერი და მხატვრ-  
ული დეტალების იგნორირების სამ-  
წუხარო ფაქტზე. ექვთარეშეა, რომ ამ  
წარმოდგენის გამართვა გაპირობებული  
იყო იმ საერთო აღიარებითა და წარ-  
მატებით, რომელიც ხვდა მაჰარაშვი-  
ლი-მესხის ბრწყინვალე კომედიურ  
სახეს, კრიტიკოსის სიტყვით, მან „სა-  
უცხოვოთ დახატა აზნაურ იმერლის  
ტიპი, „გაღლეტილი“ და „ქარაფშუთა“<sup>20</sup>.

ქართულ სპექტაკლში დაცინვის სა-  
გნად იქცა ყველა გმირი: ისინი, ვინც  
უზრუნველ წარსულს განსახიერებდა  
(გაევი, რანევსკაია), ვინც—ბურჟუაზი-  
ულ აწმყოს (ლოპახინი) და ვინც—გაუ-  
რკვეველ უფნარო მომავალს (ტროფი-  
მოვი, ანია). ბილიარდის მოტრფიალე გა-  
ევი („სალხინო“-ში ზვარცთელი) აღმოჩ-  
ნდა ნარდის თავდაიწყებით მოთამაშე  
და მთელი სპექტაკლის განმავლობაში  
„შაში ბეშს“ აბოდებდა, ხოლო მისი სტუ-  
მარი მაჰარაშვილი შელოცვასავით იმე-  
ორებდა ერთსა და იმავე ტრანზას —  
„რას შელაპარაკები, კაცო,“ — და მით  
გმირის გაოცება სამყაროთი სრულ  
აბსურდს აღწევდა.

გაზეთ „მომავალი“-ს რეცენზენტისა-  
თვის ივ. ბარველის მიერ გადმოკეთე-  
ბულ ვარიანტი და შესაბამისად სპე-  
ქტაკლში ყველაზე გაურკვეველი დარჩა  
რანევსკაიას (ელენეს) რუაქცია, როდესაც  
იგი შეიტყობს გაკორტების ამ-  
ბავს. სტატის ავტორი გაკვირვებული  
კითხულობს: როგორ შეიძლება ესოდენ  
ოლიმპიური სიმშვიდით აღიქვა ამგვარი  
ცნობა... „როდესაც თავადი კორტდება  
და გლესს, ახლად აღორძინებულ ბურ-  
ჟუას, ხელში უჭარდება მისი ქონება,  
მას ისე გულგრილად და არა ბუნებრი-  
ვად შეხვდება კნინა და მისი წირ,  
რომ გაოცებული რჩები“<sup>21</sup>



„სალხინო“ კი გვარწმუნებდა — და ნუ გაოცდებით — შეიძლება ბედის უკუღმართობის აღგზნებული და გახარებული შეხვედრით, მაგრამ აღფრთოვანებით, როგორც რაიმე ავანტიურული შემთხვევა. და მართლაც, განა რანეგსკაიას ღიმილს არ უნდა გვრიდეს ის რომ მამულს მისი ყოფილი ყმა ლობახინი ეუფლებოდა?

„სალხინო“-ს ანალიზი ცხადყოფს, რომ ვალერიან შალიკაშვილის მიერ დასმული აქცენტები სპექტაკლის ერთიან ლოგიკაში იყო გაწონასწორებული და ჩამოყალიბებული. ამიტომაც ყველაფერი რაც ამოუხსნელი დარჩა რეცენზენტს, სინამდვილეში რეჟისორის მიერ განხორციელებული „სალხინო“-ს კონცეფციის იდეურ-შინაარსობრივ ღერძს წარმოადგენდა. აქ, ჩაფიქრებულ ერთიან მთლიანობაში მკაფიოდ ვლინდებოდა ორგანული კავშირი ჩეხოვისეულ კომედიურობასთან, აგრეთვე მისი უნივერსალური ხასიათი, რამაც სხვა ეროვნულ კონტექსტში გარდასახვის შემთხვევაშიც კი პირველწყაროს ჩანაფიქრის გარკვეული ეკვივალენტი მოგვცა.

აქ არ ვგულისხმობთ ორჩინალთან გადმოკეთებული ვერსიის მხატვრული დონის თანაფარდობას. თეატრისათვის ქართული ვერსიის სქემატურობა რასაკვირველია მხოლოდ მასალის უბრალო გადმოტანის საშუალებას წარმოადგენდა და იგი ჩეხოვის პიესის მხატვრულ დონეს არ აღწევდა. ჩვენ მხოლოდ აღვნიშნეთ სპექტაკლის საერთო იდეის სიახლოვე ავტორისეულ ჩანაფიქრთან, რაც, ჩვეულებრივ, სცენაზე სახეცვლილებას განიცდიდა.

ვაჯამებთ რა „სალხინო“-ს ისტორიას, (რომელიც კვლავაც მოითხოვს შესწავლას), შეგვიძლია თამამად აღვნიშნოთ: ქართულმა თეატრმა საგრძნობ ესთეტიკურ შედეგს მიღწია იმით, რომ ჩვენი სცენა აზიარა თვითმყოფელი რეჟისორის მხატვრულ ინტერპრეტაციას. ვ. შალიკაშვილის ეს მივიწყებული დადგმა, რომლის ჩემგული

რეჟისორუქცია მხოლოდ სპექტაკლის ზოგადი კონტურების გამოკვეთას ისახავდა მიზნად, მომავალში ქართული თეატრის დაკარგული ფურცლების აღდგენისას უთუოდ დაიკავებს თავის კუთვნილ ადგილს.

ჭკრ ერთი, ვ. შალიკაშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის დასაწყისში დადგმული „სალხინო“ არღვევდა იმხანად რუსულ თეატრში უკვე დამკვიდრებულ „ალუბლის ბაღის“ ფსიქოლოგიურ ღრამის ნიმუშად წარმოადგენის ტრადიციას. იმისაგან დამოუკიდებლად, თუ რამდენად იყო გაცნობიერებული ამ „განხეთქილები“ თავისებურებანი, „ალუბლის ბაღის“ მიხედვით გამოკვეთილად კომედიური სპექტაკლის შექმნა პასუხობდა ავტორისეულ ჩანაფიქრს და ამ ფაქტს XX საუკუნის დასაწყისის მსოფლიო თეატრში ანალოგი არ გააჩნია. ეს გარემოება ვ. შალიკაშვილის ექსპერიმენტს ანიჭებს როგორც ისტორიულ, ასევე წმინდა სამეცნიერო-თეორიულ მნიშვნელობას.

მეორე, „ალუბლის ბაღის“ ქართულ ყაიდაზე გადაკეთებაში შეინიშნებოდა ყურადღება პირველწყაროს კომპოზიციურ-სტრუქტურულ თავისებურებათა მიმართ. ტრანსფორმაციის შედეგად პიესა თითქოსდა „გადალახავდა“ თავისი ყოფიერების არეალს და ააშკარავებდა ჩეხოვისეული კონფლიქტის უნივერსალურ ხასიათს. ცხადია, პიესის გარდაქმნის უშუალო მიზანი იყო სხვადასხვა ეროვნულ კონტექსტთა შორის შეხების წერტილების მონახვა, მაგრამ ობიექტურად ტრანსფორმაციის შედეგად ახალი მნიშვნელოვანი რეზულტატი იქნა მიღწეული: მაჟურებელს დაუბრუნდა პიესა ადამიანურობისა და სიკეთის ტრანსცენდენტალური ჰუმანისტური იდეალებით, რომლებიც, ჩვეულებრივ, იძირებოდა ხოლმე ჩეხოვის ვულგარული ინტერპრეტირების ტვირთქვეშ.

მათხოვარისათვის ოქროს თუმნიანის მიცემა, როგორც ამას რანეგსკაია აკე-

თებს, სრულებითაც არ მეტყველებს უზრუნველობასა და თავპარიანობაზე. მოაწყობ დიდი მეჯლისი, როცა იცი — ცოტაც და შენი მამული აუტყვიონზე გაიყიდება... გიყვარდეს შენი წარსული და არ უფრთხოდე მასთან განშორებას. ყოველივე ეს, შესაძლოა, გმირული პოზაც იყოს და ბედისწერის დაძლევის ამ ახალ, ცვალებად სამყაროში საკუთარი მეობის შენარჩუნების ცდაც. შალიკაშვილის სპექტაკლი სწორედ ამგვარი საკითხების წარმოჩენისკენ მიისწრაფოდა, თუმცა საეჭვოა, რომ მაყურებელთა დარბაზში ყველასათვის მისაწვდომი ყოფილიყო ჩეხოვისეული კომედიურობის ამ ტრადიციული ქვეტექსტის ამოცნობა.

და ბოლოს, ცხოვრების სოციალურ საფუძველთა დაცინვა, რაც „სალხინო“-ს ჩანაფიქრის იდეურ-ესთეტიკურ ღერძად იქცა, ახალ ბუერჟუაზიულ ურთიერთობათა გამაღებელი განვითარების პერიოდში სპექტაკლს მეტად აქტიურ ელერადობას ანიჭებდა. ახლა როდესაც ბედის ირონიით ამ ურთიერთობათა სათავეებს ხელმეორედ უბრუნდებიან მთელი ხალხები და ქვეყნები, მათ შორის ჩვენც, „სალხინო“-ს თეატრისათვის კვლავაც შეეძლო სამსახურს გაწევა, სიმართლეს მიმსგავსებული სიკრულის შემდგომ ძიებებში.

წარსულის, აწმყოსა და მომავლის დაცინვა სპექტაკლის აღქმის პროცესში მწვავე სარკაზმის გარკვეული დოზით საბოლოოდ მაინც აფხიზლებს მაყურებელს. ამ ბრწყინვალე პიესაზე მუშაობას ქართველი რეჟისორისათვის უკვალოდ არ ჩაუვლია. მისმა შედეგებმა მოგვიანებით, ოთხი წლის შემდეგ იჩინა თავი, როდესაც ვ. შალიკაშვილმა დასადგმელად წარმოადგინა საკუთარი დრამატული ნაწარმოები „მოჭრილი მუხა“, რომელშიც „ალუბლის ბაღის“ ნაცნობი მოტივები თავისებურ ეროვნულ პრიზმაში იყო გარდატეხილი.

ობიექტურ მიზეზთა, მეტწილად საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრის მდგომარეობის გამო, „სალ-

ხინო“-ს ჩანაფიქრმა ვერ აღეკვატური სცენური განხორციელება, და მაინც, ის გზა, რომელიც აიჩრია ვალერიან შალიკაშვილმა, ხოლო უფრო გვიან (1954 წ.) ეან ლუი ბარომ თეატრ „მარინის“ ცნობილ სპექტაკლში, უფრო ახლოს იყო ჩენოვთან, ვიდრე სტანისლავსკის, საშა ფითოვისა და ბრუკის დადგებში. ფრანგული თეატრის ჩინებული მცოდნის ლ. ი. პიტელმანის თანახმად: „ჩამოყალიბებული ტრადიციის საწინააღმდეგოდ „ალუბლის ბაღი“ ბარომ გაიაზრა როგორც კომედია“.<sup>22</sup>

ამოსავალ პოზიციათა სიახლოვის მიუხედავად ბაროსა და შალიკაშვილის კონცეფციებს შორის არსებული განსხვავების ამოცნობა ძნელი არ უნდა იყოს. ბაროს ჩანაფიქრი მეტად ეძალეობდა დაკარგული დროის სიმბოლოს ფსიქოლოგიურ დამუშავებას: „დროისა, რომელიც წარმავალია“.<sup>23</sup>

ფილოქსერათა დასნეულებული ვენახის გაყიდვა კი სხვა ასოციაციებს აღძრავდა: ეს იყო გავრანებული ქართული ვაზი, რომელთან განშორებაც, ისევე როგორც თვით სიცოცხლესთან, სულ ადვილად, სინანულის გარეშე შეიძლება... სიცილი, რომელიც ამარცხებს დროს — აი სიცოცხლის შარადიულობის სიმბოლო, აი რას ამჟღავნებდა შალიკაშვილის „სალხინო“ და სწორედ ეს მომენტი აახლოებდა სპექტაკლს პიესის ზედროული ფილოსოფიური შინაარსის შეცნობასთან.

\*\*\*

გადავიდეთ შემდეგ თემაზე, რომელიც შეიძლება ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვანად ჩაითვალოს. საუბარი ეხება იმ ცოტა არ იყოს ორაზროვან ვითარებას, რომელშიც მომხდარ გარდაქმნათა შედეგად აღმოჩნდა სასცენო ხელოვნება. ერთის მხრივ, მსახიობმა თითქოსდა ყველაფერი დაკარგა და რეჟისორის ხელში შორჩილ მარბონეტად იქცა. მეორეს მხრივ კი, იმავე მსახიობმა პროფესიულ პასუხისმგებლობასთან ერთად მოიპოვა სცენური

ნაწარმოების ორგანიზებულ ერთიანობაში თვითგამონატვის განსაკუთრებული თავისუფლება. საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში ეს პრობლემა უპირველეს ყოვლისა მისი გადაუპრელებლის გამო უდავოდ ყველაზე მტკივნეული იყო, მითუმეტეს სამსახიობო რეჟისურის არსებობის პირობებში, რომლის სპექტივაც იმთავითვე გულისხმობდა ერთის თვითდამკვიდრებას მეორის ხარჯზე. გაზეთ „ფასკუნჯში“ გამოქვეყნებულ ვ. შალიკაშვილის ცნობილ სტატიაში „ქართული თეატრის გზა-კვალი“<sup>24</sup> ეს პროცესი ნათლად და მშობლიური თეატრისადმი გულისტკივილით იყო აღწერილი.

აქ მისხანე გმირად გვევლინება კორაფე—რეჟისორი, რომელიც ფანქრით შეიარაღებული დაუნდობლად ცხრილავს ამა თუ იმ ახალგაზრდა მსახიობის როლს და თანდათან ამცირებს მას, უკეთეს შემთხვევაში, ერთადერთ რეპლიკამდე. ზემოთ ხსენებული სტატის გაცნობა გვარწმუნებს, რომ სასცენო ტექსტზე მუშაობის ამგვარი მეთოდი იმხანად ფართოდ იყო გავრცელებული. აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდა თაობის ამგვარი „აღზრდის“ მიუხედავად იგივე კორაფეებს ახალბედა მსახიობის სულ მცირე წარმატების შემთხვევაში ორ ავიწყლებოდათ ერთგვით: „ეს ჩემი მოწაფეა! მე გამოვიყვანე იგი სცენაზე!“ ყოველივე ამის შესახებ დაუფარავი ტკივილით მოუთხრობდა ვ. შალიკაშვილი. საფიქრალია, რომ მან ბევრი რამ ამოკრიფა საკუთარი სამსახიობო ბიოგრაფიიდან, რომელიც განსაკუთრებული შრომისმოყვარეობის მიუხედავად ია-ვარდით მოფენილი არ ყოფილა.<sup>25</sup>

მაგრამ თეატრის წინსვლის შემაფერხებელი არსებითი ამოცანების ერთი ნაწილი ასე თუ ისე წყდებოდა; ან ახლოს იყო გადაწყვეტასთან; თანამედროვე თემატიკაზე ორიგინალური პიესების დადგმა რეპერტუარს სულ უფრო შრავალფეროვანს ხდიდა; კლებულობდა ისტორიულ-რომანტიკულ პიესათა ხვე-

დრითი წილი; თუმცა მათი წარმოდგენაკლავ იზიდავდა მაყურებელს; საბოლოო მარცხი განიცადა საავტორო და სამსახიობო რეჟისურამ, რამაც დააჩქარა სასცენო ხელოვნების პროფესიონალიზაცია; თანამედროვე რეჟისორული თეატრის მოდერის ფორმირება იძლეოდა ახალ შესაძლებლობას ნებისმიერი მიმართულების დრამატურგიის (კლასიკურის, ისტორიულ-რომანტიკულის, ნატურალისტურის, სიმბოლისტურის, სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამის) ჩარჩოებში იმგვარი სპექტაკლების შექმნისათვის, რომელთაგან ბევრი ჩვენი თეატრისათვის საეტაპო მნიშვნელობისა იყო.

ათწლეულების მანძილზე გადაუტრეული რჩებოდა მთელი რიგი საკითხები: მათ შორის — მსახიობთა სავალალო მდგომარეობა, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის სიღატაკე და სხვ. ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ დასმა დროებითი თავშესაფარი ქ-ნ იავორსკაიას თეატრში ჰპოვა და მოლაპარაკების თანახმად ქართველ მსახიობებს სარეპეტიციო დრო დღის 12 საათამდე ჰქონდათ გამოყოფილი. ხშირად კი სპექტაკლისათვის ეს ხანმოკლე მომზადებაც დარბაზის მაგივრად ერთ-ერთი კიბის ქვეშ მიმდინარეობდა. წარმოდგენის დღეს კი მსახიობები ზურგით ეზიდებოდნენ დეკორაციებს.

სეზონი ჯერ კიდევ 1909 წლის თებერვალში დაიხურა, მაგრამ ვ. შალიკაშვილი ერთმანეთის მიყოლებით უშვებდა სპექტაკლებს. სარეჟისორო ნაწილის ხელმძღვანელობიდან ა. ყანჩელის დათხოვნამ ვ. შალიკაშვილს პირველად შეუქმნა ბედნიერი შესაძლებლობა, სათავეში ჩადგომოდა თეატრს. სამი თვის დაძაბულმა მუშაობამ ყველაფერი შეცვალა. ვ. შალიკაშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის მეტად მნიშვნელოვან პერიოდში, რომლის სრული სახით აღდგენა მომავლის საქმეა, ამ სეზონის ისტორიული მნიშვნელობა მდგომარეობდა თეატრალური ესთეტიკის რადიკალურ შეცვლაში — რომანტიზმის



ხლართებიდან მის განთავისუფლებასა და ნატურალიზმის საბოლოო დამკვიდრებაში. ნატურალიზმის მძლავრობამ წარმოშვა ამ მიმართულების ქართული ნიმუშები. ამ მცირე დროის მანძილზე ვ. შალივაშვილის მიერ წარმოდგენილ ათეულ სექტაკლს შორის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა ე. ნინოშვილის „ქრისტინესა“ (პ. ირეთელის ინსცენირება) და ტ. რამიშვილის „საბედისწერო დამბაჩის“ რამდენიმე ჩვენებას. ეს რეჟისორული ნამუშევრები საფუძველს იძლევა ვილაპარკოდ გააზრებულ ესთეტიკურ პროგრამაზე, რომელიც ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ ე. შალივაშვილის მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სტაჟირებამდე. თუ კრიტიკის გამოხატულებათა მიხედვით ვიმსჯელებთ, „ქრისტინეს“ მკაყურებელთა დიდი მოწონება ზედა<sup>26</sup>, მარო მდივანის მთავარ როლში გამოსვლამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. გარემომცველი საშუაროს ზეგავლენით გზას აცდენილი გლეხის საბრალო ქალიშვილის სახე მსახიობმა შექმნა გამომსახველობით საშუალებათა ძალზე მკაცრი შერჩევის გზით. მზარდი დრამატიზმით რეაგულის სიმძლევებს აღწევდა სექტაკლის ფინალში: ქრისტინეს სიკვდილის ეპიზოდი მკაყურებელთა დარბაზში ისტერიკას იწვევდა. კრიტიკა მიუთითებდა იმ მთლიან შთაბეჭდილებაზე, რომელსაც ახდენდა წარმოდგენა და აღნიშნავდა მის წარმატებას. ვ. გუნიას გამოჩენა გარყვნილი ლოთის როლში „გარემომცველთა ზიზლსა და შეძრწუნება იწვევდა“<sup>27</sup> გაზეთ „ჩვენი ერი“-ს რეცენზენტიც აღიარებდა დადგმის მთელი რიგ მიღწევებს, მაგრამ ამასთანავე აღნიშნავდა პ. ირეთელის ინსცენირებაში აღმოჩენილ შეუსაბამობებს ეგ. ნინოშვილის მოთხრობასთან, ადარებდა რა სცენური ვერსიის პირველწყაროს, ზედმიწევნით დეტალიზაციით გაატყუებულმა კრიტიკოსმა ინსცენირების ავტორისადმი მიმართულ სამართლიან შენიშვნებთან ერთად თავი ვერ შეიკავა იმგვარი შედარებებისგანაც, რომლებსაც პრინციპული მნიშვნელობა არ

ჰქონია. ასე მაგალითად, იგი აღნიშნავდა: „ქრისტინე მოთხრობაში ქერა, ლამაზი ქალია. პიესაში კი შავთვალწარბა. რა საჭირო. იყო გარეგნობის შეცვლა“<sup>28</sup>

**შენიშვნები:**

1. ჯაფარ-ფაშა. ი. ზარდალიშვილის ბენეფისი ქუთაისში. დროება, 1909, 10 იანვარი.
2. Токерамо, Театр и музыка. — Ку-таисский листок. 1910, 6. X.
3. კრიტიკა და ბიბლიოგრაფია. ისარი, 1908, 28 თებერვალი (№ 47).
4. თანიშელ. ქართული თეატრის მომავალი. აღმანახი „თეატრი“, 1909, № 7, გვ. 1-3.
5. Rigoriste ქართული თეატრი. ჩვენი საქმე, 1909, 10 თებერვალი, (№ 5).
6. Rigoriste ქართული თეატრი. ჩვენი ხმა, 1909, 13 იანვარი, № 9).
7. ანი, ქართული თეატრის მდგომარეობა. — დროება, 1910, 14 თებერვალი. (№ 35).
8. См. Сахновский-Панкеев В. А., Драма. — Л., 1969.
9. Там же, с. 49.
10. Там же, с. 50.
11. Там же.
12. Там же.
13. Чубинашвили Д. Грузинско-русский словарь. — Тбилиси, 1984 г.
14. კ. კ. თეატრი და ხელოვნება. ამირანი, 1908, 26 სექტემბერი (№ 167).
15. თეატრი და ხელოვნება. დროება, 1909, 23 იანვარი, № 17.
16. იქვე.
17. იქვე.
18. Rigoriste. ქართული თეატრი. ჩვენი ხმა, 1909, 24 იანვარი (№ 19).
19. ქართული თეატრი. მომავალი, 1909, 7 ნოემბერი (№ 60).
20. იქვე.
21. იქვე.
22. Гительман Л. Русская классика на французской сцене. — Л., 1972. с. 129.
23. იქვე, გვ. 118.
24. იხილეთ: უცნობი, ქართული თეატრის გააკალი, ფასკუნჯი, 1909, № 4, გვ. 13-15.
25. იხ. მსახიობი. ქართული დასის უსახლკარობა. ფასკუნჯი, 1909, № 2, გვ. 13-14.
26. См. К-и. Батумели, Грузинский спектакль — Закавказье, 1909, 12 мая (№ 77).
27. იგივე. 1909, 15 მაისი № 80).
28. წვირა. ქართული თეატრი. ჩვენი ხმა, 1909, 9 მაისი (№ 9).

# მე მაინც თამაშის ტრუიალი ვარ\*

ნათელა არველაძე

ნათელა არველაძე — ბატონო რამაზ, მართლაც, შეუმჩნეველად გაიარა წლებმა. პირველად როცა გნახეთ, თქვენ მაშინ წაბლისფერი, ვრუხა თმა გქონდათ, ენერჯითა და იუმორით აღსავსე ახალგაზრდა თავს ვერ იოკებდით. ათასგვარი იონხაზობით აკლავდით გქონდათ თეატრი. თქვენ კოლეგების, რეჟისორების, მაყურებლების დიდ სიყვარულით სარგებლობდით. თქვენს ხუმრობებს მსახიობები ხშირად პყვებოდნენ. ახლა, როცა თქვენს ჰალარას შევყურებ, გულისტკივილით ვფიქრობ იმაზეც, რომ ძნელი სავალი გზა განვლეთ, რომ ძალზე რთულია მსახიობის პროფესია, საქვეყნოდ სახელგანთქმული აქტიორის ხვედრი.

რამაზ ჩხიკვაძე — იმ წლებს მეც ხშირად ვიფიქრობ. თქვენც კარგად მახსოვნარს. რეპეტიციებზე ხშირად გვესწრებოდით, სპექტაკლებზეც ხშირად დადიოდით. ჩვენთან ერთად იყავით. როგორც იტყვიან, ჰირსა და ლხინში. მერე კოტა ჩამოგვშორდით... ღმერთო! ეს რამდენი წელი გასულა... ოცდაათი წელი, ეს მთელი ცხოვრებაა! მართლაც მძიმეა ჩვენი პროფესია, მეტისმეტად რთულიც არის, მომწინდელიც და კაცის გამცვეთიც. მაგრამ უზომო ხიბლია აქვს და ამ სიტუბობას ვერ ელევა აღამიანი ჰალარა კი აღრე შემომეპარა, მამაჩემიც აღრე გათერთდა. მე ღმერთმა დამინდო, თმები მაინც შემარჩინა. ისე კი ხშირად ვეუბნებოდ

ხალხს: თმებს ვიღებავ, ახლა ასეთი მოდაა-მეთქი. მართლაც, რომ განებიერებული ვიყავი ყურადღებით. კოლეგებიცა და რეჟისორებიც. თეატრის ხელმძღვანელებიცა და მაყურებელიც სიყვარულით მეპყრობოდნენ. სამუშაო არასოდეს მომკლებია: ბედნიერი ვარ თუნდაც იმით, რომ სეზონი არ ყოფილა ისეთი, ახალი როლი რომ არ მქონოდა. ბედაგოგებიც კარგი მყავდა და

„ნარჩავარე“ ყვარუვარე — რ. ჩხიკვაძე



\* ეს საუბარი ამ ორიოდე წლის წინ შედგა, მაგრამ მასში ისეთ პრობლემებზეა საუბარი, რომელთაც დღესაც არ დაუკარგავთ აქტუალობა... წარედ ამიტომ უბეჭდავთ ამ მასალას. (რ. ...)

რეისორებიც. მათთან სასიამოვნო იყო მუშაობა. წლები გაბერებს კიდევ, მაგრამ გამოცდილებასაც გძენს. ასე რომ, საყვედურთ არ მეთქმის. მსახიობისათვის უქმად გაცდენილი წლები უბედურება. მე დამინდო. სცენა კი დაუნდობელი რამაა. ათასგვარ ხიფათს გიქმნის. ტექსტი უნდა ღიმიასხოვრო, მიზანსცენა გაითავისო, გადასვლები დამიხასოვრო, სიმართლე უნდა იქადაგო, სიწრფელე ხელიდან არ უნდა დაგისხლტეს, მყუდრებელზე გრძობით უნდა იმოქმედო... ჩვენს წინა თაობას მსხენლად სუფლიორი მაინც ჰყავდა. მათ თავისებური ტექნიკა ჰქონდათ გამომუშავებული, მოკარნახის სიტყვას იოლად იკვრდნენ, როცა გაუქირდებოდათ. სცენის შუაში, რამპსთან, პრილი იყო მოკარნახისათვის. მერე კულისებში ისხდნენ და ისე აწვდიდნენ მსახიობებს. რეპლიკებს. ჩვენ დროს ესეც

მოიშალა. ჩვენ მუშაობის სხვა სტილი გვქონდა, ამ მხრივ მსახიობის მხსნელი სცენაზე აღარავინაა. ბრძოლის ველზე მარტო ხარ გასული. ესეც ნერვიულობის ერთი ფაქტორია. მით უფრო, წლებში შესული როცა ხარ, ახალგაზრდული მეხსიერება გღალატობს. წინათ ხშირად ყოფილა ასეთი შემთხვევა: დილით გამოგიძახებდნენ და ტექსტს გაძლევდნენ. ესა და ეს მსახიობი უცხად ავად გახდა და საღამოს უნდა შესცვალოთო. მე ერთი წაკითხვით ვიმახსოვრებდი ტექსტს. ახლა ძნელია ამაზე ფიქრიც კი, რადგანაც ძალზე დიდი სტრესია მსახიობისათვის ასეთი „შეგდება“ სპექტაკლში. მართალია პრაქტიკა გძენს გამოცდრლებას, ოსტატობას, მაგრამ სირთულეს ჩვენს პროფესიაში რა გამოვლევს. როცა მსახიობი მხოლოდ როლის თამაშისათვის კი არ ემზადება, არამედ პროფესიის არსისა თუ სხვადასხვა ასპექტის შეცნობასაც ცდილობს, უფრო ფაქიზიც ხდება და უნარიანიც. შეიძლება გამოიმუშავო კიდევ ისეთი ჩეევები, რომლებიც გაგიადვილებს როლზე მუშაობას. ტექნიკა დიდი რამაა!...

„ხანუმა“. აკოფა — რ. ჩხიკვაძე



ნ. ა. — თიქქმის ორმოცი წალია, რაც სცენაზე ღვაძარო. რამდენი ფათერაკი, იღბლიანი დღე და სიმწარეც გემახსოვრებათ. მაინც რა ალბეკლა თქვენმა მეხსიერებამ ყველაზე მეტად?

რ. ჩ. — თქვენ წარმოიდგინეთ, მაინც უარყოფითი მოვლენა აღიბეჭდა. ნომ იცით, თეატრი ოჯახივითაა. აქ აღამიანები ოჯახის წევრებივით ვჩვენვით ერთმანეთს. რამდენიმე თაობა ერთად, მხარლამხარ ვარსებობთ, ვქმნით რაღაც რეალობის მაგვარ, ჩვენებურ ცხოვრებას. ყველანი ერთად ვაშენებთ ამ გამონაგონს და თავადაც გჯერა, რომ ეს ფაქტები ჩვენი ბიოგრაფიის ნაწილია. ერთად ვქმნით ამ ბიოგრაფიას. და, აი, ერთი მიღის ჩვენგან საშუღამოდ. მიღის და შიაქვს ამ ბიოგრაფიის ნაწილი, შენი ცხოვრების ნაწილი, შენი სულის ნაწილი. აბა როგორია ოჯახის წევრის დაკარგვა?! ეროსი მანჯგალაძის



გარდაცვალება მოუხელებელი სატი-  
ვარია.

ჩვენ ვმეგობრობდით და სცენაზე  
ძალიან ხშირად ერთად ვიდებით. შესა-  
ნიშნავი ადამიანი, პიროვნება და პარ-  
ტნიორი იყო ეროსი. დღესაც ვაოგნე-  
ბული ვარ, ვერ ვიჯერებ, რომ ასე  
უცერად დაგვტოვა. და მერე როდის  
იმ პერიოდში, როდესაც შეეძლო ახა-  
ლი ცხოვრების დაწყება სათეატრო  
სარბიელზე. ძალზე მძიმე გადასატანი  
იყო ყველასათვის. მე ვერ შევეგუე იმ  
აზრს, რომ ერთად აღარ ვიმუშავებთ,  
ერთად ვვლარ გავალთ სცენაზე. უმძი-  
მესი დარტყმა განვიცადე. ჩემს გულში  
მას ვერავინ შეცვლის.

5. ა. — ადამიანის რა თვისებებს  
აფასებთ ყველაზე მეტად?

რ. ჩ. — ადამიანი მრავალი თვისები-  
თაა შემკული. უწინარესად საინტერე-  
სო პიროვნება უნდა იყოს, რომ ყუ-  
რადღება მიაქციო, პატივი სცე და გა-  
ინტერესებდეს მასთან ურთიერთობა.  
საინტერესო უნდა იყოს თავის პრო-  
ფესიისში. ჩემთვის ძალზე ღირებულია,  
როცა ადამიანი თავის პროფესიის სი-  
ფაქიზითა და სიყვარულით ეპყრობა;  
ამასთანავე მკაცრია თავის საქმიანობა-  
ში. მხედველობაში მიაქვს სიმკაცრე  
თავისი მოღვაწეობის შეფასებისას,  
მომთხოვნელობა და ოსტატობაა ძალზე  
მნიშვნელოვანი. კაცი თავმდაბალი უნდა  
იყოს, ტანაწყლიანი მოუბარი, ზხვისი  
ლხინისა და ჭირის გამზიარებელი. კა-  
ცისა უნდა გჯეროდეს, უნდა გწამდეს,  
რომ არ გაგაცურებს. ამ თვისებებით შე-  
მკული ადამიანები ცოტანი არიან, შე-  
საძლოა ამიტომაც ფასობს ჩვენთვის  
კაცური კაცი.

5. ა. — ადამიანის რა თვისებები არ  
მოგწონთ ყველაზე მეტად?

რ. ჩ. — ლალატი, უმადურობა და  
მლიქვნელობა. ეს სამი თვისება მაინც  
ყველაზე ცუდად ახასიათებს ადამიანს.  
სწორედ ეს სამი თვისებაა, რომ აღმა-  
შფოთებს ხოლმე. მაინცადამაინც მკაც-  
რი არა ვარ ადამიანების შეფასებისას,  
მაგრამ ეს სამი თვისება იმდენად მიუ-

ღბელია ჩემთვის, რომ ვცდილობ ასეთ  
კაცისაგან თავი შორს დავიჭირო.

5. ა. — კოლეგებთან ერთად წლების  
მანძილზე ეწევით მძიმე ჭაპანს. რა  
გიწყობთ ხელს სცენაზე თამაშის დროს?

რ. ჩ. — ძალიან მეხმარება, როცა  
პარტნიორი შენს შრომას აფასებს,  
როცა მას უხარია შენი კარგი თამაში,  
აყვება და გეხმარება. თუ პარტნიო-  
რების ურთიერთდამოკიდებულება ამ  
სიხარულს არ შეიცავს, მაშინ ჩვენ ვე-  
რასოდეს ვერ შევქმნით კარგ თეატრს.  
თუ ურთიერთის სიყვარული არ მეფობს  
სცენაზე, შეუძლებელია ჭეშმარიტად  
ღირებული ნაწარმოების შექმნა. თუ  
ცდილობ, რომ მხოლოდ შენი როლი  
იყოს კარგად შესრულებული და მთე-  
ლის შეგნებით არ ეხმარები პარტნიორს,  
არა აქვს მნიშვნელობა მთავარია ეს  
როლი თუ ეპიზოდური. მაშინ არაფერი  
გამოგივა. ეს, ალბათ, ყველაზე ძნე-  
ლად დასაძლევია, მაგრამ აუცილებე-  
ლი კია. ადამიანში ყოველთვის არის  
ეგოიზმი, პატარა შურიც, მაგრამ ეს  
შური მიმართული უნდა იყოს იქითკენ,  
რომ უკეთ ითამაშო. აი, პარტნიორს  
კარგად გამოსდის როლი, შენც უნდა  
ეცადო უკეთესად იმუშაო. მაგრამ ბო-  
ღმა არ უნდა გახრჩობდეს, ის რატომაა  
კარგიო. ასეთი შური ძალიან დიდი  
ცოდვაა. ჭეშმარიტად კარგი სპექტაკლი  
ერთობლივი შრომით იქმნება. როცა  
ერთი მსახიობის როლია მაღალი რან-  
გით შესრულებული, ან მხოლოდ  
რეჟისორული გამომგონებლობაა სა-  
ინტერესო, ასეთი სპექტაკლი დიდ  
ღირებულებას არ წარმოადგენს. როცა  
ყველა კომპონენტს თავის ადგილზეა,  
განსაკუთრებით ფასობს მსახიობთა შე-  
სრულების მაღალი დონე. ყოველთვის  
არ გამოსდის ასე. ყველა შემსრულებე-  
ლი ერთნაირ დონეს იშვითად აღწევს,  
მაგრამ ასეთი მისწრაფება და სურვილი  
აუცილებელია.

5. ა. — ბატონო რამაზ, თქვენ თით-  
ქმის დრამატურგიის გამორჩეულ წარ-  
მომადგენლებს შეხვედრიხართ სცენაზე  
ამ ორმოციოდე წლის მანძილზე, რომ-



მელია თქვენი საყვარელი დრამატურ-გი?

რ. ჩ. — ბევრია სანტერესო და მნიშვნელოვანი. მაინც პოლიკარპე კაკაბაძეს გამოვარჩევდი. გულსტიკივლით მინდა აღვნიშნო, რომ ძნელად გაიკვალა გზა ბატონი პოლიკარპეს გმირებმა სცენაზე. ახლა უფრო ხშირად იღვმება მისი პიესები, ვიდრე ამ ორი ათეული წლის წინათ, მაგრამ მაინც მგონია, რომ ბევრი რამ ამოუკითხავი რჩება.

ნ. ა. — ხშირად ვამბობთ, ყოველი მეორე ქართველი პოეტი, პოეზიით მართლაც რომ განებივრებულნი ვართ. თქვენ მაინც ვის გამოვარჩევდით?

რ. ჩ. — მართალია, ჩვენ ბედნიერი ხალხი ვართ. რუსთაველი, ბარათაშვილი, ვაჟა, ილია, აკაკი! აბა, რომელი მათგანი არ არის საყვარელი პოეტი, მაგრამ ჩვენს თაობაზე მაინც გალაკტიონ ტაბიძემ იმოქმედა ყველაზე მეტად. რაღაც შესძრა ჩვენს სულში, ღრმა კვალი დაამჩნია ჩვენს მეობას. განსაკუთრებული ძალით შესძრა ჩვენი ფსიქიკა, აგვაფორიაქა მეტისმეტად.

ნ. ა. — თითქმის არასოდეს მომისმენია თქვენს მიერ წაკითხული ლექსი სცენაზე, ესტრადაზე ან რადიო-ტელევიზიით. ხომ არ გაგჩნდათ სურვილი წაიკითხოთ გალაკტიონის რომელიმე ლექსი? ან სხვა პოეტის ნაწარმოები?

რ. ჩ. — ისე აეწყო ჩემი ცხოვრება, რომ მხატვრული კითხვისათვის ყურადღება აღარ მიმიქცევია. შესაძლოა, ეს არცაა ჩემი საქმე. რახან ჩამოვრჩი ამ საქმეს, არა მგონია ექსპერიმენტების დრო იყოს. მით უფრო, რომ ჩვენ დიდებული მკითხველები გვყავს. ჩემი მეგობარი გურამ საღარაძე ამის საუკეთესო ოსტატია. სხვებიც მრავალად გვყვანან. ხშირად მოუმართავთ ჩემთვის კომპოზიტორებსაც, სიმღერა დავწერე და იქნებ შეასრულო. მე აქაც თავს ვიკავებ. როცა სცენაზე და ეკრანზე მიხლება სიმღერა ან ლექსის კითხვა — ეს სრულიად სხვაა. ჩემი პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარე

ვმღერი ან ვკითხულობ, ეს თვისებრივად განსხვავდება მხატვრული კითხვისა თუ სიმღერის საენსტრადო შესრულებისაგან. როცა „ბებერ მეზურნეებში“ ან „ესპანელ მღვდელში“ ან თუნდაც აზდაკის როლში ვმღერივარ, იქ ხასიათის გახსნას ემსახურება ეს, როგორც ჩანს, არა მქონია სურვილი მსახიობის მოღვაწეობის ამ ასპექტის დამუშავებისა. მე, მაინც თამაშის ტრფილა ვარ. ჩემი სურვილია სცენაზე, სცენაზე, სცენაზე ყოფნა! და თუ დრო მაქვს, დიდი სიხარულით და სიამოვნებით ვთანხმდები კინორეჟისორებს გადაღებაზე. იქაც ხომ თამაში მიწევს.

ნ. ა. — ბატონო რამაზ პირველი შემოქმედებითი სიხარული როდის განიცადეთ?

რ. ჩ. — პირველი შემოქმედებითი სიხარული, დიდი ღელვა და შიშაც მაშინ განვიცადე, როდესაც პირველად შევედგი ფეხი სცენაზე. ეს იყო პიონერთა სასახლის დრამა, იქ დავდიოდი და თეატრის სიყვარულს მაშინ გავიცნობიერე. ჩვენ ჩვეულებრივად სათეატრო ცხოვრებით ვცხოვრობდით, გვქონდა რეპერტუარი, რეპეტიციები, მეტყველების გაკვეთილები, გვყავდა რეჟისორიც. სპექტაკლებს ვთამაშობდით დეკორაციით, გრიმით, სათანადო კოსტუმებით. მაშინ 12—13 წლისა ვიყავი. ვგიჟდებოდი სცენაზე გასვლისათვის. პირველად ვიგრძენი ის სიხარული, შიში, მორიდება, აღტაცება და აღფრთოვანებას, რაც თან სდევს სცენას. მეორე დღეს რაღაც არნახული სიამაყის გრძნობა დამეუფლა. ქუჩაში რომ გამოვედი, ასე მეგონა ყველა მე მიყურებდა, მცნობდნენ და მილიმოდნენ.

ნ. ა. — როგორც ჩანს, კარგი წინათგრძნობა გქონიათ. ახლა ქუჩაში მართლაც გცნობენ და გილიმიან უცნობე-ბიც კი...

რ. ჩ. — მსახიობებს ეს დიდი პრიორიტეტი გვაქვს მრავალი სხვა პროფეხის აღმანიებისაგან. იმიტომ კი არა,





„სამანიშვილის დედინაცვალი“. პლატონ სამანიშვილი — გ. გვახვორი, კირილე მიმინოშვილი — რ. ჩხიკვაძე

ჩვენ გენიოსები ვართ. არა, სცენისა და ეკრანის თვისებაა ეს. ხელის გულზე ხარ თითქოს. რამდენი შესანიშნავი დასტაჟირი ვიცი, კოლეგებისა და პაციენტის მეტი, ქუჩაში ხალხი რომ ვერა სცნობს. ან იწყინერი, ან მეცნიერი... ჩვენ კი გამორჩეული ყურადღებით გვეპყრობიან. ბევრს ვუყვარვართ, ზოგს არა. ცნობით კი ყველა გვცნობს. ეს პასუხისმგებლობაცაა, სიამოვნებასთან ერთად.

ნ. ა. — პოპულარობას მაინც სხვა ხიბლი აქვს. ეს ძალასაც გმატებთ, უთუოდ. თქვენ ახლა არაერთ ქვეყანას გააცანით ქართული თეატრი, მისი კულტურა. მაინც რომელი საგასტროლო მოგზაურობა მიგაჩნიათ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვნად რუსთაველის თეატრისათვის.

რ. ჩ. — პირველი გასცლა ახალი რეპერტუარით მაინც ყველაზე მნიშვნელოვანი მგონია. იქ, მოსკოვში, როდესაც პირველად ვუჩვენეთ „ყვარყვარე“, „გუშინდელი“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „კავკასიური ცარცის წრე“ — დიდი გამარჯვებაც მოვიპოვეთ. იქ სხვა ქვეყნის წარმომადგენლებიც იყვნენ. საელჩოების წარმომადგენლები,

უცხოელი ჟურნალისტები, სპეციალისტები. წარმატება მართლაც დიდი იყო. მაშინ ბევრმა უცხოელმა გამოთქვა სურვილი თეატრი მოეწვიათ საგასტროლოდ თავიანთ ქვეყანაში. ეს იყო მეტად საპასუხისმგებლო გასცლა ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ. მე მაინც ორ მოგზაურობას გამოვყოფ. პირველი, ეს მაინც ლონდონია. მეორე კი გერმანია — დიუსელდორფის თეატრში. აბა, წარმოიდგინეთ! ჩადიხარ შექსპირის სამშობლოში და თამაშობ შექსპირს! მერე გერმანიაში თამაშობ ბრეხტს. ეს იგივეა, საქართველოში რომელიმე უცხოელმა დასმა ჩა-მორტანოს კლდიაშვილის, კაკაბაძის ან ვაჟას პიესის მიხედვით შექმნილი წარმოდგენა. ჩვენ ხომ სხვა განწყობით შევხვდებით მათ?! როგორც ქართველი მაყურებლისა და სპეციალისტების შეფასება იქნებოდა მათთვის დიდი მნიშვნელობისა, ასევე ვიყავით ჩვენც. როცა „რიჩარდ მესაჰის“ პირველი წარმოდგენის შემდეგ ტაში არ წყდებოდა, ოვაციას ბოლო არ უჩანდა, პატარა სცენა ყვაილებმა დაფარა და გაოგნებული მაყურებელი კიოდა — ჩვენ ცრემლები ვეახრჩობდა. ეს



მართლაც უჩვეულო წარმატებაა. აღრე; ასევე შეგვხვდნენ დიუსელდორფშიც. ძალზე დიდი რისკი იყო, მაგრამ გავიმარჯვეთ ღირსეულად. საერთოდ კი რუსთაველის თეატრის საგასტროლო მოგზაურობათა მნიშვნელობა ჩვენი ხალხისათვის დიდია და ამაზე არაერთგზის დიჭყერა.

**ნ. ა.** — როდესაც პირველად შედგით ფენი ლონდონის „რაუნდ ჰაუსის“ არენაზე, მღელვარება დიდი იყო, რალა თქმა უნდა. იქნებ გაიხსენოთ, რა ფიქრმა გაგიღვავთ, როდესაც კულისებში იდებოთ, სცენაზე მოქმედება უკვე დაიწყო და თქვენი გასვლის ჭერიც მოახლოვდა?

**რ. ჩ.** — უნდა გითხრათ, რომ მსახიობი უზომოდ ღელავს, ვიდრე გავიდოდეს სცენაზე, მით უფრო ასეთ

„გაქვასიური ცარცის წრე“. ახლა — რ. ჩხიკვაძე



დროს. მერე უკვე სცენაზე ხარ. შენს თავს მოძებნი, შენს მიკროსამყაროს შექმნი სცენაზე და უკვე გვიადვილდება მოქმედება. იქ, კულისებში, ერთი შევძახე „ღმერთო, შენ მიშველემეთქი“ და გადავაბიჯე ზღურბლს. მე არა ვარ მშოშარა კაცი, მაგრამ სცენაზე გასვლის წინ ყოველთვის ვღელავ. თუ დღევანდელ სპექტაკლზე არა ვფიქრობ დაეინებოთ, იმიტომ, რომ უკვე კოსტიუმში მოვირგე, გრიმი გავიკეთე და გასასვლელად მოვემზადე. ან უკვე ვითამაშე პირველი მოქმედება, მაინც ვღელავ ხვალინდელი წარმოდგენის გამო. მით უფრო, როდესაც ასეთი საბასუნიმგებლო გამოვლავა, უცხო მაყურებელი, უცხო გარემო. შენს უკან კი შენი ხალხია. შენ აღარა ხარ მარტო მსახიობი, რომელიც ერთ როლს განასახიერებს. შენ იქ, უცხოეთში, შენს ხალხს, შენს ერს წარმოაჩენ. ამ ერთი სპექტაკლით გინდა რომ უცხო ერს შენი სამშობლო უკეთ გააცნო, შენი ერის კულტურა უკეთ წარმოაჩინო. ეს ვალდებულება კიდევ უფრო გვიათქევებს მღელვარებას. მერე მოქმედებაში რომ ჩაერთვები, რომ იტყვი პირველ რეპლიკას, როცა გრძნობ, რომ დაიპყარი დარბაზი, უკვე შევებასა გრძნობ. ღმერთო დიდებულო, რა სახის შევებაა ეს, იცით? აი, ასეთ წუთებში უბედნიერესი კაცი ვარ! თამაშის მაგიურ ძალას მთელის არსებით შევიგრძნობ ხოლმე. ეს ყოველსმომცველი სტიქიაა და აი, მაშინ მართლა უძლეველი ვხდები.

**ნ. ა.** — ოცი წლის წინათ, როცა რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი, მახსოვს, მსახიობებს რამდენიმე კითხვით მოგმართეთ. ერთი ასეთი კითხვაც იყო—რომელ როლზე ოცნებობთ? თქვენ მაშინ ოსვალდი დაასახელეთ. ახლა?

**რ. ჩ.** — მახსოვს, როგორ არა. მაშინ ახალგაზრდა ვიყავი. იბსენი ძალიან მიყვარდა. ოსვალდის თამაშზე ვოცნებობდი. ახლა უკვე გვიანაა. მე რომ მკითხოთ, რიჩარდის თამაშზე უკვე

დაგვიანებულია. 60 წლის კაცმა როგორ შეიძლება რჩინარდი ვითამაშოს! მე უკვე მოვებრდი ამისათვის, ისე კი, კარგი კომედია თუ ჩამივარდა ხელში, ძალიან მეამება. ვოცნებობ კარგ კომედირ როლზე. ფილოსოფიური სიღრმით, მაგრამ სილალით აღსავსე თამაში მწყურია. ახალგაზრდა დრამატურგები უფრო დრამატიზებული აღიქვამენ ცხოვრებას. დროა ასეთი. ჩვენი ცხოვრება მართლაც აღსავსე დრამატიზმით, წინააღმდეგობებით. ამასაც ასახვა უნდა. როგორც ჩანს, მიმდინარე პროცესების კომედიური აღქმისათვის დისტანცია საჭირო ან სხვა მიდგომა. ისე კი, თეატრმა შევებაც უნდა აგრძნობინოს ხალხს, უნდა გაართოს კიდევ და ისე წარმოაჩინოს თავისი აქტუალობა. ახირებული ზალხი ხართ თეატრმცოდნენი. მახსოვს, „ხანუმა“ რომ დავდგით, გვიკვირებდით რა დროს ასეთი სპექტაკლის დადგმაო. აკრიტიკებდნენ რობერტ სტურუას, როგორ შეიძლება რუსთაველის თეატრში „ხანუმა“ დადგმაო. აბა, სად უნდა დაიდგას „ხანუმა“, თუ არა ჩვენს სცენაზე. დასს „ხანუმა“ თამაშიც უნდა შეეძლოს და „მეფე ლირისაც“. მაშინ არის თეატრი მრავალფეროვანი და მდიდარი, როცა „უყვარყვარე თუთაბერსაც“ კარგად თამაშობს და ბრენტსაც, შექსპირსაც და კლდიაშვილსაც. ძველი თბილისის არამატყით აღსავსე ცაგარელის პიესა, მსახიობებისათვისაც და მსყურებლისათვისაც სახალისოა. ხუთასი წარმოდგენა ვითამაშეთ გაქედლი დარბაზში. უდიდესი სიხარული და სიამოვნება მივანიჭეთ ხალხს. ზოგიერთებმა ოცდაათჯერ და უფრო მეტჯერაც ნახეს სპექტაკლი. (თეატრს ხომ ის დანიშნულებაც აქვს, რომ ხალხი გაახაროს, ჩვენც უდიდეს სიამოვნებას განვიცდიდით თამაშის დროს.)

5. ა. — მთლად ასე არ იყო, თეატრმცოდნეებზე მოგახსენებთ. პირადად ჩემთვის მიუღებელი იყო სპექტაკლისათვის მუსიკალური კომედია გვეწოდებინა. მქონდა სხვა სახის შენიშვნე-

ბიც. თავად ამ პიესის დადგმის წინააღმდეგი კი არ ვიყავი, არამედ მსურდა უფრო მნიშვნელოვნად ყოფილიყო გადაწყვეტილი ტყუილ-კოტრიანცის ხაზი, ახალი ტიპის, თანამედროვე ტყუილ-კოტრიანცების წარმოჩენა მსურდა მთელის სიმძაფრითა და სიღრმით. რა თქმა უნდა, კომედიისათვის დამახასიათებელი სიმძაფრით. ერთი კია, როცა სპექტაკლს მსყურებელი ჰყავს, ძნელი ეკამათო დამდგმელ ჯგუფს, ამ წარმოდგენის თაობაზე ბევრი დაიწერა. ასე რომ, თეატრი მაინც გამარჯვებული გამოვიდა, ჩემი პოზიცია ასეთია: საქმისათვის უმჯობესია, რომ ყოველთვის თეატრი იყოს მართალი კრიტიკოსთან კამათის დროს. თეატრსაც უნდა შეეძლოს მტრისა და მოყვრის გარჩევა. „ხანუმა“ კი მართლაც ყველანი დიდის გატაცებით თამაშობდით. ალბათ, გამორჩეული გრძნობით გიყვართ აკოფას როლიც. ახლა მინდა გეითხოვო, მაინც რომელმა როლმა მოგანიჭათ ყველაზე დიდი სიხარული? რომელი როლის თამაშს მიიჩნევთ მნიშვნელოვან მოვლენად თქვენს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში?

რ. ჩ. — იცით, მე ყველა როლი მიყვარს. მეშინია კიდევ არ ვაწყენინო რომელიმეს. მაგრამ ჩემი ბიოგრაფიისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ქოსიკოს სახეს. გუგა ნახუცრიშვილის „ქინჭრაქა“ დიდი ზეიმი იყო თეატრისთვის და მსყურებლისთვისაც. ამიტომ არ ვამბობ. სხვა მიზეზის გამოა იგი გამორჩეული. მიხეილ თუმანიშვილს მართლაც ზღაპრული რეპეტიციები ჰქონდა. თქვენც კარგად გემახსოვრებათ, თათქმის ყოველ დღე გვესწრებოდათ. ასეთი გატაცებით იშვიათად გვიმუშავია. თავდაპირველად ბატონმა მოშამ სხვა როლი შემომთავაზა. მე ქოსიკო ავირჩიე და რეჟისორიც დამეთანხმა. ეტყობა მუშაობის დროს რაღაც ახალი, მანამდე შეუცნობელი კუთხით გაიხსნა ჩემი აქტიორული ბუნება. რაღაც ახალი მოიძებნა გარდასახვის ჩემეულ უსწარში. ვთამაშობდი საოცრად



მოსუც და საოცრად სახასიათო როლს. აბსოლუტურად განსხვავებულს მანამდე განსახიერებელი პერსონაჟებისაგან. დიდებული პარტნიორები მყავდნენ. ბატონ სერგო ზაქარიძესთან ერთად მუშაობა დიდი სიამოვნება იყო. ასეთი ოსტატისაგან ბევრსაც სწავლობ. ჩვენ უმეტესად ორნი ვიყავით სცენაზე. მართლაც რომ, შეხმატკბილებულად ვთამაშობდით იმ წყვილს, დევსა და ქოსიკოს. მივაგენი კიდევ ჩემთვის ახლობელ თამაშის სტილს. სიმღერაც თავისებური გამომივიდა, სიარულისა და ლაპარაკის მანერაც. შერე კი აზდაკი. აზდაკის თამაშის დროს უდიდეს სიამოვნებას განვიცდი, აზდაკი ძალზე თეატრალური სახეა. პედალიზირებული თამაშის სტილია ჩემთვის ახლობელი. ასეთი სტიქია მიყვარს. ლადი, ჰაეროვანი, იმპროვიზაციით აღსავსე. თეატრალურ ნიღაბს როცა ვქმნი, ჭარბი თეატრალიზით როცა ვთამაშობ, ეს ძალზე მსიამოვნებს. ყვარყვარეც მნიშვნელოვანი წარმატება იყო. მაგრამ ეს უფრო რეჟისორული წარმოდგენა გამოვიდა. მე ბევრს მივალწვი, იქაც მივაგენი ჩემთვის ახალ თამაშის წესს. ბატონი რობერტ სტურუაძე ახლებურად წარმოჩინდა ამ სპექტაკლით. მაგრამ, აზდაკი ჩემთვის მაინც სულ სხვაა. აბა, როგორ ვითხრათ, განა რიჩარდის ან ლირის თამაშმა არ მომანიჭა ბედნიე-

რება? არის როლები; რომელთა შესრულებაც დიდი რისკია. მარტო სიამოვნებას კი არ განიცდი, არამედ იმაზეც ფიქრობ, რომ შენ არ „გაგჰყლიტა“ ამ გიგანტმა, რომ დაუძვერი მას და გაუძელი. ამასიც არის რაღაც თვითკმაყოფილების გრძნობა.

ნ. ა. — თქვენს მიერ ჩამოთვლილი როლები განსხვავებული სათეატრო ესთეტიკითაა შექმნილი. მსახიობის ოსტატობას, მის ნიქსა და უნარს ისიც განსაზღვრავს, რამდენად ფლობს იგი სხვადასხვა სათეატრო ესთეტიკის გათავისების ხელობას. ვფიქრობ, თქვენი ბიოგრაფია ამისი კლასიკური მაგალითია. სიღღისოდ ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ უნივერსალურ საშემსრულებ-



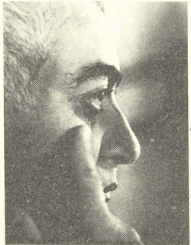
ლო ხელოვნებაზე, უნივერსალურ აქტიორულ ხელოვნებაზე, ჩემთვის თქვენი სასცენო ბიოგრაფია ამ თვალსაზრისითაც მეტად მნიშვნელოვანია, ის, რომ ლეანდრო და პეტრი პეტრუსი, კირილე შიშინოვილი და ბებერი მეზურნე, აზდაკი და რიჩარდ გლოსტერი ასეთი მაღალი ოსტატობით შეიქმნა, იმისი დანატურციაა, რომ უნივერსალური მსახიობო ტექნიკისადმი მისწრაფება ქართული სათეატრო სინამდვილისთვისაა. ყოველ შემთხვევაში ქართული თეატრის ძიებანი ამ თვალსაზრისითაც ღირებულთაა. მიგაჩნიათ თუ არა, რომ არსებობს ქართული აქტიორული სკოლა ან გარკვეული მიმართულებანი? ვისა სთვლით ამ სკოლის მამამთავრად და თქვენ რომელ მიმარ-

თულებას ან სკოლას მიაკუთვნებდით თავს?

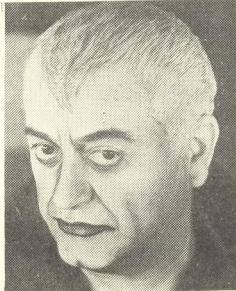
რ. ზ. — მაინც მგონია, რომ ყოველ ერს, რომელსაც მდიდარი | თეატრალური კულტურა გააჩნია, აქვს საშემსრულებლო სკოლა. თუნდაც იმით, რომ ზალხები ნაციონალური თვისებებით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. თეატრი კი, რაც არ უნდა საერთო, საერთაშორისო ხელოვნებას წარმოადგენდეს, მაინც ცალკეულ შემთხვევაში გარკვეული ეროვნების ადამიანთა თანაარსებობით იკმნება. ჩვენი ტემპერამენტი, პლასტიკა, სინამდვილის ჩვენული აღქმა, ურთიერთობები თავს იჩენს ხელოვნების სხვადასხვა დარგში და რა თქმა უნდა, სცენაზეც. ეს ყველაფერი საძირკველია სკოლისა.

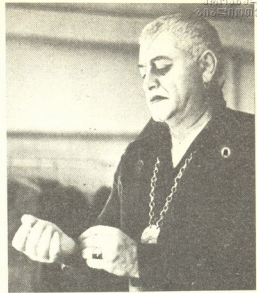
დასახვის უნარით, დიაბაზონით მართლაც გამოჩენილი აქტიორი იყო. ხარტონიკ დიდებულად ითამაშა და კეისარიც. იყო რაღაც ბუნებრივი და გრანდიოზული მის თამაში.

ნ. ა. — ძალზე ლოგიკურია, რომ თქვენ გიორგი შავგულიძე გაიხსენეთ. მეც მასზე ვფიქრობდი, როდესაც უნივერსალურ საშემსრულებლო ხელოვნებაზე ვლაპარაკობდი. ისიც ლოგიკურია, რომ გიორგი შავგულიძე თქვენს ბიოგრაფიაზე მსჯელობამ გამახსენა. ამ შემთხვევაში ეროვნული აქტიორული სკოლის თავისებურებაზე ლაპარაკის უფლება გვაქვს. ვფიქრობ, თქვენ სრულიად სამართლიანად დასახელებთ ვასო აბაშიძე. მიმაჩნია, რომ რაღაც თანამიმდევრობა, შინაგანი კანონო-



ეროვნული თავისებურება კმნის სკოლას. თქვენ სწორად ბრძანეთ, რომ არსებობს რაღაც წრე, რომელშიც შენი ბიოგრაფიით ექცევი, რომელიც გასაზრდობს და შემდგომ, შენც ამიღრებ მას. თავის დროზე ვასო აბაშიძემ შექმნა გარკვეული სტილი თამაშისა. სწორად ვერ გამოვთქვი. ეს ალბათ, სწორედ ის სკოლაა, რომელზეც მეკითხებით. ვასო აბაშიძეა მამამთავარი, ალბათ ასეთი სკოლისა. თავისი ნიჭით, ტექნიკით, თავისებურებით გამოირჩეოდა მისი შესრულება. მე არ მინახავს, უბრალოდ წამიკითხავს და გადმოცემით ვიცი. ასევე იყო უშანგი ჩხეიძეც. აი, ანლა, როცა ჩვენ სკოლაზე ვსაუბრობთ, გიორგი შავგულიძე დამიდგა თვალწინ. თავისი ტემპერამენტით, ნიჭით, გარ-





მიერება არსებობს თანამედროვეობასა და წარსულს შორის, თუნდაც, ამიტომაცაა შესაძლებელი სკოლის თავისებურებაზე ლაპარაკი. მაგალითად, თქვენ არ გინახავთ ვასო აბაშიშიძე სცენაზე, არც მე. ფოტოებს ვიცნობთ მხოლოდ და სათეატრო ლიტერატურას. მაგრამ, როდესაც თქვენს აკოფას ვუყურებ, ასე მგონია, რომ იგი გარკვეული მემკვიდრეა ვასო აბაშიძის პერსონაჟისა. მსგავსებაზე კი არ მოგახსენებთ, არამედ უფრო ღრმა გაგების მემკვიდრეობაზე. თუნდაც, ძველი თბილისის სურნელი, რომელიც ნაწარმოებს შემოაქვს სცენაზე, შესრულების გარკვეულ სახეობას მოითხოვს. ჩემი აზრით აი, სწორედ ეს სახეობაა გადმოსული იმ სკოლიდან, ვასო აბაშიძემ რომ შექმნა. რალაც გენეტიკური კოდია ჩადებული ამ სკოლაში და ამიტომაც ბუნებრივად გვახსენებს თავს.

რ. ჩ. — ნამდვილად ასეა. გენეტიკური ფესვებია მთავარი. მართლაც, აბა ვინ გვასწავლა, რომ სწორედ ასე ან მხოლოდ ასე უნდა ითამაშო კინტო. ყარაჩოლელი? როგორც ჩანს, შეიქმნა ტრადიცია. ასეა სხვა პერსონაჟების განსახიერებისას. ვფიქრობ, ეს ტრადიციაც კმნის სკოლას. მერე და მერე გაიზარდა, გაღრმავდა ეს სკოლა. ესაა ყველაზე მნიშვნელოვანი.

ნ. ა. — ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ

ტრადიციაზე. როგორ განსაზღვრავდით რუსთაველის თეატრის ტრადიციას?

რ. ჩ. — არსებობს აზრი, რომ რუსთაველის თეატრი რომანტიკულია. კოტე მარჯანიშვილისა და განსაკუთრებით ალექსანდრე ახმეტელის სპექტაკლები, ყოველ შემთხვევაში, უმეტესობა ამ სტილის თეატრი იყო. შემდგომ დაქვეითდა ხარისხი სპექტაკლებისა. იყო საეტაპო წარმოდგენებიც. მიხილ თუმანიშვილის მოსვლით ბევრი რამ შეიცვალა თეატრში, მას დიდი წვლილი მიუძღვის რუსთაველის თეატრის ისტორიაში. დოღო ალექსიძის სტილი და მანერა სულ სხვა იყო. მისი საუკეთესო სპექტაკლები აგრძელებდნენ ამ რომანტიკულ სულს. უდიდესი ძვრები იყო დამახასიათებელი იმ პერიოდის თეატრისათვის. ჩვენ დავირაზმეთ ერთიანი მრწამსის დამკვიდრებისათვის. მოგეხსენებათ, შეგვარქვეს კიდეც „შვილცაცა“, ეს იყო ძიების ხანა, ახალი ფორმების მიგნების ხანა. სხვადასხვა მიმართულების სათეატრო ესთეტიკას მოვსინჯავდით ხოლმე. არაა მთლად მართალი, როდესაც ამბობენ, რომ ჩვენ მხოლოდ სტანისლაფსკის სისტემით ვმუშაობდით. არა, ჩვენ ვიყენებდით ყველა პროგრესულ იდეას და შიინც საკუთარი, ეროვნული ტრადიციების გადახალისებას, თუ გნებავთ, შევსებასაც ვახდენდით. ასე



რომ, მაინც ჩვენი ტრადიციების ბაზაზე ვიდებეთ, საყრდენი მაინც რომანტიკული თეატრი იყო. ჩვენ მაინც იქიდან ვიყავით წამოსულები. მხოლოდ რომანტიკა გვესმოდა სხვანაირად. ყოველთვის ასეა, რაღაც მაინც რჩება იმ მიწეებიდან, წინა თაობას რომ ჰქონდა. ახალი აზროვნება გვიტაცებდა, ფსიქოლოგიური სვლებით ვამდიდრებდით ამ ტრადიციას.

ნ. ა. — არაერთგზის გამომიტქვამს ის მოსაზრება რომ მრავალფეროვნებაა თეატრის სიმდიდრე და არაერთგვაროვნება. აკვიტებული აზრი არ უნდა გვქონდეს და ჯიუტად არ უნდა ვიცავდეთ მხოლოდ ერთი სახის მიმართულებას, სტილს. მესმის, რომ გარკვეული სათეატრო ესთეტიკა მაყურებლისა და სპეციალისტების ერთი ნაწილისათვის უფრო ახლობელი და მისაღებია, მაგრამ მხოლოდ საკუთარ მოსაზრებათა პრიორიტეტის მტკიცება და დაცვა, სხვათა მისწრაფებებისა და გემოვნების უგულებელყოფა, მხოლოდ ზღუდავს თავისუფალ შემოქმედებით გაქანებას.

რ. ჩ. — ასეა, რა თქმა უნდა, ყოველ ახალ თაობას ხომ თავისი სათქმელი მოაქვს. ჩვენც ასე ვიყავით. მიხეილ თუმანიშვილმა ყველაზე ღრმად და საინტერესოდ გამოხატა ეპოქის სული-კვეთება სცენაზე. გაიხსენეთ რა ხდე-

ბოდა მის სპექტაკლებზე! ჩვენი სათეატრო აზროვნება რუსთაველის თეატრისათვის უჩვეულო იყო. ამაში ვერ ვხედავ ცუდს. აი, სისასტიკე კი ჩვენმა ოპონენტებმა გამოიჩინეს. ხომ გახსოვთ, რა ამბავი ატყდა. ბატონი მიშა ქართული თეატრის მტრად გამოაცხა-

„ჩიჩარდ III“. ჩიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე





„რიჩარდ III“. რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე,  
დედა — მ. თბილელა

დეს, ჩვენ კი თითქოს შეთქმულები და ბოროტმოქმედები ვიყავით. შეიძლება ასეთი წინააღმდეგობა რომ არ ყოფილიყო, ჩვენ ფარ-ხმალი დაგვეყარა და მოვდუნებულიყავით. მაშინ მწარედ განვიცადეთ ასეთი თავდასხმა. მთელის არსებით, თავდადებით ვმუშაობდით, რომ ჩვენი საქმის სისწორე დაგვეტკიცებინა. მერე მოვიდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები, ბატონ მიშას მოწაფეები და მათაც შესცვალეს ბეჭერი რამ. რობერტ სტურუამ და თემურ ჩხეიძემ ახალი და მეტად თვალსაჩინო ფორმითა და ძიებით გაამდიდრეს რუსთაველის თეატრი. აბა რა გვექნა, გავჩერებულყავით, შეგვეწყვიტა ძიება და აღარ გადაგვედგა წინ ნაბიჯი? ეს იქნებოდა კარგი? კარგად მახსოვს, როდესაც ჩვენი წინა თაობის ნაწილი ჰენსიაზე გაუშვეს, დიდი აჟიოტაჟი ატყდა. ჩვენი თეატრის ირგვლივ ხშირია ასეთი აჟიოტაჟი. ეს, შეიძლება, უხდება კიდევ თეატრს, მაგრამ გაძლება არ უნდა?! მაშინ ბატონი მიშა და მე ოფიცერთა სახლის წინ ვიდექით. მან მიტხრა: „რა არის ამაში საწყენი. მოვიდა ახალი თაობა და ძველები მიდიან. აო, გავა დრო. მოვა ახალგაზრდობა და ჩვენც ასევე გაგვყრიან“. ასე სთქვა „გაგვყრიან“. ხომ იცით ჩვეულებრივ

საუბარში რომ ვხმარობთ ზოლმე... თლაც გაჭიდა წლები და შიშა თუმანიშვილიც წავიდა. რა, მიშა გააგდო ვინმემ? მას შეეძლო ემუშავა, განა მსახიობებმა უთხრეს წადიო? ჩვენ ახლაც დიდ პატივს ვცემთ, გვიყვარს. ის ჩვენი დიდი მესტროა. უდიდესი ავტორიტეტი სარგებლობს. თქვენ ეს კარგად იცით. ბატონმა მიშამ თავისი დიდებული თეატრი შექმნა, დიდებული წიგნიც დაწერა. წავიდა და ასეთი საშვილიშვილო საქმეც გააკეთა. ვისაც უნარი შესწევს, ის ყველგან, ყველა გითარებაში ქმნის თეატრალურ მოვლენას. არც დღეა აღუქსიძე და არც მიშა თუმანიშვილი არავის არ გაუგდია თეატრიდან. რეჟისორს რომ უთხრა, ნუ იქნები დირექტორი ან ხელმძღვანელი და დადგი მხოლოდ სპექტაკლები, ეს ნიშნავს, რომ თეატრიდან ავდებ? თქვენ ხომ მაინც იცით სრული სიმართლე? ჩვენ ხომ ხმალომდებულები ვიცავდით ბატონ მიშას. კულტურის მინისტრს, ოთარ თაქთაქივილს, ერთი ამბავი დავაწიე, მკაცრადაც ვუთხარი: „თეატრმა ასეთი დარტყმა განიცადა, გარდაიცვალა სერგო ზაქარიძე და ახლა მიშა თუმანიშვილიც მიდის? რატომ უნდა წავიდეს, გვაჩეროთ ეს კაცი, მას ხომ თეატრისთვის ამდენი სიკეთის მოტანა შეუძლია“. მაშინ მკაცრად მიმასუბა მინისტრმა: „ჩვენ ვიცით, რატომაც მიდისო“. რალაც პოლიტიკის მსხვერპლი გახდა ბატონი მიშა და თეატრიც. ამ ქვედა დინებას ყოველთვის ვერ ამჩნევ. თეატრის ირგვლივ ატეხილი აჟიოტაჟი ვილაცისათვის ხელსაყრელია და ეს უნდა გვანსოვდეს ყოველთვის. ახლა რომ რობერტ სტურუამ განაცხადოს თეატრიდან მივდივარო, მსახიობები ვიქნებით დამნაშავე? შეიძლება ჩვენ შემოქმედებითი დავა გვექონდეს, წავიჩხუბოთ კიდევ, მაგრამ რატომ უნდა თქვას თეატრიდან წავალო! ხომ იცით, მიზეზს ყოველთვის გამოძენი. როცა კაცი რაიმე გადაწყვეტილებას იღებს, მის უკვე ნაფიქრი აქვს რატომ მიდის





რ. ჩხიკვაძე, ს. ყანელი, ე. მანჯგალაძე

და სხვაგან რა უნდა გააკეთოს. დოდო ალექსიძე უკრაინაში წავიდა, მერე მარჯანიშვილის თეატრს ხელმძღვანელობდა, შემდეგ თეატრალურ საზოგადოებას თავკაცობდა. ასეა ბატონი მიშაც. უბედურებაა, როცა შემცველი არ არის. აბა, წარმოიდგინეთ, რომ არ მოსულიყვნენ თეატრში რობერტ სტურუა და თეატრ ჩხიძე, მაშინ რა იქნებოდა! მათ დიდი სიხარული მოგვცავენს. ახალი, ბობოქარი ვნებათაღელვა წარმოქმნეს, თითქმის რევოლუცია მოახდინეს. მშვიდი ცხოვრებით არაფერი არ გამოდის. გარკვეული ეტაპები რომ არ გავიწყო თეატრს, ვერც დღევანდელ შემოქმედებით წარმატებებს მივალწევდით. დიდი სიძნელეების გარეშე არ ხდება დიდი ძვრები. ია-ვარდებით არ იყო მოფენილი ჩვენი თეატრის ცხოვრება, შემოქმედებითი ძიებები. სიმშვიდეს ყოველთვის ჯობია ბობოქარი ცხოვრება. ეს ბრძოლისუნარიანობას გმატებს, შენი სანგარი სულ გამაგრებული გაქვს, ცდილობ შიგ არ შემოუშვა ისეთი რამ, რაც დაინგრევს შენს აზრს და მსოფლმხედველობას. „გამარჯვებულებს არ სჯიან“, ერთი კია, მაინც სიკეთე და სიყვარულია, ურთიერთგაგებაა მთავარი.

6. ა. — ეს პროცესები არაა ნაუცბათევი განსჯის თემა. ყოვლისმომცველი ანალიზი, ბევრ პრობლემას წარმოაჩენს

სამომავლოდ. თქვენ ჩამოაყალიბეთ თეატრის მიერ განვლილი გზა საერთო შტრიხებით. ფაქტია, რომ რუსთაველის თეატრმა რამდენჯერმე იცვალა სახე. ჩემის აზრით ესაა წარმატების მთავარი მიზეზი. იგი ყოველთვის მზადაა

„მეფე ლირი“. ლირი — რ. ჩხიკვაძე.  
კორნელია — მარინა კახიანი





ძიებისათვის, ამიტომაც მგონია, რომ თეატრის ძირითადი თვისება, მისი ტრადიციის თავიდათავია მარად განახლებისაკენ სწრაფვა- არც თუ ისე იოლია ტრადიციის თაობაზე მსჯელობა. სამომავლოდ გადავლოთ. არა მგონია ჭეშმარიტ რეჟისორსა და ნიჟიერ აქტიორს შორის არსებობდეს გადაუღლახავი წინააღმდეგობა. თქვენ თითქმის ყველა რეჟისორთან გიმუშავიათ, ვისაც კი ორი-სამი სპექტაკლი მაინც დაუდგამს თეატრში. არ მახსოვს კონფლიქტამდე მისულიყო საქმე.

რ. ჩ. — არა, კონფლიქტი და სამტრო-სასიციოცხლო ბრძოლა რა საკადრისია. ვიღაცის მეტადა გწამს, სხვისი ნაკლებად. ეს სხვა საქმეა. მაგრამ ვერც ერთი რეჟისორი ვერ იტყვის, რომ მე მას არ ავყევი მუშაობაში, ვუღალატე ან კვანტი დაუღდე, როგორც იტყვიან, ხშირად აყენებენ თეატრმცოდნეები საკითხს არასწორად. ვინ არის თეატრში მთავარი — აქტიორი თუ რეჟისორი? შეგნებული და საქმეში ჩახედული კაცისათვის არ არსებობს ასეთი კითხვა. თეატრი არ არის მხოლოდ ფარდა, სცენა, რამბა, ამფითეატრი და რეჟისორი, ავტორი და აღმინისტრაცია. მე ვიცი ჩემს მსახიობთა გუნდს, ვიცი ჭეშმარიტებას, როცა აქსიომას ვაყალიბებ — აქტიორის გარეშე არ არსებობს თეატრი. ხომ იყო ბატონო ჩემო, პერიოდი, როდესაც მოედანზე, ბაზრობაზე გამოდიოდნენ მსახიობები და თამაშობდნენ. არც ფარდა, არც სცენა, არც ამფითეატრი, არც რეჟისორი. ისიც ხომ ფაქტია, რომ შექსპირიცა და მოლიერიც თავად თხზავდნენ პიესებს, თამაშობდნენ კიდეც და დგამდნენ კიდეც. ცუდად თუ კარგად მაინც დგამდნენ მსახიობები სპექტაკლებს. მე არ ვაკნინებ რეჟისორების როლს. ჩემი ბიოგრაფიის შექმნისათვის მათ უდიდესი წვლილი გაიღეს — ვინც ჩამოვთვალე წელან, ისინი რომ არ ყოფილიყვნენ, მე არ ვიქნებოდი ის რამაზ ჩხიკვაძე, ახლა რომ ვარ. არც ამოდენა გამოცდილებას შევიძენდი, არც ასეთ

წარმატებას შეიღწევიდი. მაგრამ მაინც ჩემს ზურგზე, მსახიობის ზურგზე გადადის მთავარი დატვირთვა. ისე კი ძალიან დიდი ნებისყოფა, ძალა, ტემნიკა გჭირდება, რომ ასეთი ტვირთი ღირსეულად ატარო.

6. ა. — უნივერსალური მსახიობის პრობლემაა ახლა მთავარი. ხშირად უთქვამს მიხეილ თუმანიშვილს, იდეალური რეჟისორული თეატრი მსახიობვარსკვლავთა გუნდს ეფუძნებაო. ყველამ ვერ აუბა მხარი ამ მოთხოვნას. ამიტომაც გაჩნდა არასრულფასოვნების კომპლექსი. ჭეშმარიტი რეჟისორული თეატრი მსახიობის შემოქმედებით აქტივობას ზრდის. მის პასუხისმგებლობას, თავისუფალ გაქანებას, მაღალ პროფესიონალიზმს ეფუძნება. იჩაგრება ის, ვისაც არ ძალუძს ამ მოთხოვნების დაქმნაყოფილება.

რ. ჩ. — ეს სხვა საქმეა. სინამდვილე მაინც უფრო რთულია. არის შემთხვევები, როდესაც რეჟისურა, აღმინისტრაცია, სამხატვრო საბჭო სცოდავენ ახალგაზრდა მსახიობის წინაშე. ისიც ხშირია, რომ ერთი ან ორი როლით ვერ გაიხსნა აქტიორი. ზოგი ადრე გამოავლენს თავს, ზოგი უფრო გვიან. რეჟისორებს მოთმინების უნარიც უნდა ჰქონდეთ. ზოგიერთი ახალგაზრდაც სცოდავს, პირველივე მარცხის გამო მიყენებულ ტკივილს ვერ უძლებს. ხელს ჩაიქნევს ხოლმე. ეს კერძო შემთხვევებიც გასაანალიზებელია. ჩვენს თეატრში ყოველ რეჟისორს თავისი მსახიობთა გუნდი ჰყავდა. ისინი ადვილად უგებენ ერთმანეთს. ნიჟიერი კაცი შეიძლება ერთი-ორი სუზონი იყოს გამოუყენებელი, მაგრამ მისი დროც დგება. ნიჟი არ იკარგება.

6. ა. — ბევრი გაუხსნელი, ამოუცნობი და ამის გამო, გაუხარელი მსახიობი მიდის ამ ცნობებიდან. ესეც პიროვნული და საერთო თეატრალური ტრავმაა. წელან თქვენ ბრძანეთ, რომ რეჟისორები იკრებენ მსახიობებს, რომელთან ერთადაც უადვილდებათ მუშაობა, ჩემი ფიქრით რუსთაველის თეატ-

რის ტრადიციის მეორე თვისება სწორედ თანამოაზრეთა შეგნებელი შეკავშირებაა. კორპორაცია „დურუჯი“, მისი მემკვიდრე „შედეკაცა“, ახლა ასეთი კავშირის, ამისი დასტურია, უთუოდ. სპექტაკლები მათი ერთობლივი, მკიდრო შემოქმედებითი კონტაქტის შედეგად იქმნება. შემთხვევითი ხომ არ არის ის ფაქტი, როცა მარჯანიშვილის პრემიის მონიჭებისათვის გამოგარჩიეს ყვარყვარეს როლით, თქვენ პროტესტი განაცხადეთ. ბრძანეთ, რომ რობერტ სტურუაჯ უნდა წარადგინონ. იმიტომ, რომ თქვენ ორივენი იყავით ყვარყვარეს როლის ავტორები, ერთად შექმენით მისი სასცენო ნიღაბი. თანაავტორობაა თანამოაზრე დასის უპირველესი ნიშანი.

რ. ჩ. — ეს არ არის დაჯგუფება, ეს არის ახალი აზრის გამოხატვისათვის პატიოსანი გაერთიანება. თანამოაზრეთა ჯგუფი ჩნდება მაშინ, როდესაც აქეთ ახალი, განსხვავებული სათქმელი და ისიც იციან, როგორ უნდა გამოხატონ ეს ახალი აზრი, კარგად იციან როგორ უნდა იზრომონ ერთობლივად ამ ახალი აზროვნების დასამკვიდრებლად. ასე იყო ახმეტელის დროს, თუმანიშვილის დროს და ახლაც ასეა. უბრალოდ,



„მეფე ლირი“ რიგანა — თ. დილიძე.  
მასხარა — ე. ლოლაშვილი

იმ გაერთიანებას ჯერ სახელი ვერ მოუძებნენს. რაც შეეხება მარჯანიშვილის პრემიას, მართალი ვიყავი, როცა კატე-





გორიულად მოვიხივოთ, რომ ორივე-სათვის მიეცათ იგი. სამართლიანობა მოითხოვს, ისიც აღვნიშნო, რომ პირველად სტურუას უნდა მიეღო და მერე მე. ეს მისი სპექტაკლია, მისი ავტობიო-ბით, თუ გნებავთ, თანავტობიოთ შექმნილი სახეა. „ყვარყვარე“ იყო ძალზე გაბედული რეჟისორული სიტყვა, ჩვენთვის ახალი თეატრალური სიტყვა, რომელიც რობერტ სტურუამ სთქვა. იმაგი არ უნდა დაუკარგო კაცს. ახალი ესთეტიკა შემოდიოდა სცენაზე. ძალიან დაშორებულად იყო თავისი წინამორბედებიდან. მეტად ნიჟიერი რეჟისორის საინტერესო სპექტაკლი იყო და გული მწყდებდა, რომ ბატონი პოლი-კარპე ვერ მოესწრო მას. მჭერა, რომ მოეწონებოდა მისი პიესის ასეთი წა-კოხება.

პრემიის საკითხი კი სხვა მიზეზებმაც განაპირობეს. აქ პირადული ამბები იყო ჩაქსოვილი, რომ რობერტისათვის ეწყენინებინათ, როგორმე მისი ღირ-სება დაემდაბლებინათ, თორემ ყვე-ლამ კარგად იცოდა, რომ ეს პრემია ჯერ მას უნდა მიეღო და მერე სხვას. ან მსახიობსაც და რეჟისორსაც ერთად. მე უკვე გაწვრთნილი ვარ ინტრიგებში, აღარ ვტყუდები, ამიტომაც ვთქვი კა-ტეგორიული უარი და მაგრად დავდე-ქი. აღარავინ წასულა წინააღმდეგი. მათ ჩემზე კარგად იცოდნენ, რომ ეს ასე უნდა მომხდარიყო.

6. ა. — ამ დღებში შევტყვევ, რომ თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგად ბრძანდებით მიწვეული. არასოდეს არ ყოფილა ასე გაზრდილი უფროსი თა-ობის პასუხისმგებლობა ახალგაზრდე-ბის მიმართ, როგორც ახლა. ბევრი რამ დავაკელით თავის დროზე. მართალი ვიქნები თუ იმასაც ვიტყვი, რომ ბევრი ჩვენთაგანის უღირსმა საქციელმა მათი უნდობლობა და აგრესია გამოიწვია. ისინი ხედავენ, რომ უფროსობის ნაწი-ლი იპარავს, ცრუობს, თვალთმაქცობს, შრომით არ შოულობს სწრაფ-საბადე-ბელს, მლიქვნელობს, თანამდებობისა-თვის იბრძვის. ათასი უზნეობაა ჩვენს

ირგელივ. რაც მთავარია პიროვნულ ღირ-სებას არავინა სცემს პატივს, ერო-ვნული ღირსებაც შელახული გვაქვს. ასე რომ, მოძღვარს ახლა უდიდესი ეროვნული, მოქალაქეობრივი მისია აქვს შესასრულებელი.

რ. ჩ. — ასეა, სწორედ. მოძღვარი თავად უნდა იყოს ამაღლებული პიროვ-ნება, რომ დაგიჭეროს და გამოაყვეს ახალგაზრდა. მასზე უნდა იზრუნო თავამოდებით.

6. ა. — ამ მხრივ საინტერესო ძვრე-ბიც შეინიშნება. აი, გიზო ჟორდანისა ჩგუფს დაუთმეთ მცირე სცენა. ადენ-მა ახალგაზრდამ ერთბაშად შემოაბრჯა თეატრში, ეს ახალი სისხლის გადასხმის ტოლფასია. სიმბოლურად მესახება ამ ჩგუფისათვის იმ სცენის გადაცემა, რომელზეც დაიდგა „ქინკრაქა“. არა-ერთი საგულისხმო წარმოდგენა ახსოვს ამ სცენას, არაერთმა მსახიობმა კი ახალი ასპექტით წარმოაჩინა თავისი ინდივიდუალობა. ფეხბედნიერი ყო-ფილიყოს მათი ნაბიჯები თქვენს თე-ატრში.

რ. ჩ. — ამ სცენაზე მთელმა ჩვენმა თაობამ, „შვიდაცამ“ კიდევ ერთხელ გავიბრძოლეთ, ჩემო ბატონო, მართლაც სიმბოლურია ეს მემკვიდრეობითი ქმე-დება. ბატონი გიზო ძალზე გამოცდი-ლი პედაგოგია. კარგი სტუდენტები აღ-ზარდა. თავიანთ რეპერტუარით „ჩამო-ვიდნენ“, როცა ასე ერთბაშად შეივსება თეატრი ახალგაზრდებით, ეს დიდი ბე-დნიერებაა. იმასაც ვიტყვი, რომ ჩვენ უკვე იმ წლებს მივადწიეთ, როცა მცირე ხანი დაგვრჩა სასცენო მოღვაწეო-ბისათვის. მალე დადგება ის დღე, რო-ცა გამოვემშვიდობებით სცენას. ჩვენ კიდევ არ ვიცით, შევძლებთ კი ღირ-სეულად დავსვათ წერტილი, არც ის ვიცით, გვაქვს კი საიმისო რეზერვი, რომ ჯერ კიდევ საინტერესონი ვიყოთ სცენაზე. კაცმა დროზე უნდა იცოდეს წასვლა. ვიდრე „დაგისტვენდნენ“, მა-ნამ უნდა გაეცალო, მაგრამ ლამაზად უნდა წახვიდე...

# ქრისტიანული თეზები ძველ ქართულ პლასტიკაში

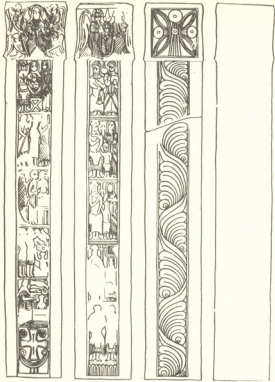
(ბრდაძორის ქანსვეტი)

კიტი მაჩაბელი

საპარტიველოს ხელოვნების სა-  
ხელმწიფო მუზეუმის ექსპოზიციაში  
წარმოდგენილია რამდენიმე ქვასვეტი,  
აღმოჩენილი ქვემო ქართლში, სოფ.  
ბრდაძორში, მდინარე წოფის-წყლის  
ხეობაში,<sup>1</sup> ფიჭურული რელიეფებით  
შემკული ქვასვეტები (დიდი და მცირე  
ქვასვეტების გარდა, მუზეუმში ინახება  
რამდენიმე დიდი ფრაგმენტი) განსა-  
კუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს  
მათი მხატვრული თავისებურებებისა და  
იკონოგრაფიული პროგრამების ორიგინა-  
ლობის გამო. ყურადღებას შევაჩერებთ  
ბრდაძორის მცირე ქვასვეტზე, რომლის  
რელიეფური კომპოზიციები, ზედაპი-  
რის ძლიერი დაზიანების მიუხედავად  
საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის  
აღდგენის საშუალებას გვაძლევს. გარდა  
ამისა, ზერხდება რელიეფების სტილი-  
სტური თავისებურებისა და მათი  
მხატვრულ-ისტორიული ღირებების  
გარკვევა, რის შედეგადაც განისაზღვ-  
რება ამ ქვასვეტის ადგილი შუა საუ-  
კუნეების ქართული ხელოვნების ევო-  
ლუციისა და შუა საუკუნეების პლას-  
ტიკური ხელოვნების საერთო განვითა-  
რების სისტემაში.

ბრდაძორის სტელა მხოლოდ გაკე-  
რით არის ნახსენები შუა საუკუნეების  
ქართული პლასტიკისადმი მიძღვნილ  
ნაშრომებში და, მისი დიდი მხატვრულ-  
ისტორიული მნიშვნელობის მიუხედა-  
ვად, ჯერ არ ქცეულა საგანგებო გამო-  
კვლევის საგნად. გამონაკლისს წარმო-  
ადგენს მხოლოდ ნ. ჩუბინაშვილის მო-  
ნოგრაფიული გამოკვლევა ხანდისის  
ქვასვეტის შესახებ, სადაც ტაბულების  
ანოტაციებში გულდასმით არის განხი-  
ლული სტელის სამი რელიეფური კომ-  
პოზიცია (უკეთ შემონახულ კომპო-  
ზიციებში, მოცემულია მათი სტილის-  
ტური და იკონოგრაფიული ანალიზი.<sup>2</sup>  
ბრდაძორის ქვასვეტის ერთი რელიე-  
ფური კომპოზიცია გარჩეულია ნ. ალა-  
დაშვილის წერილში ადრეფეოდალუ-  
რი ქართული პლასტიკური ხელოვნე-  
ბის შესახებ.<sup>3</sup>

სტელა წარმოადგენს ღრმად გა-  
აზრებულ არქიტექტურულ-პლასტი-  
კურ კომპოზიციას, რომელშიც გა-  
მომყვანდა საქართველოს ისტორი-  
ის გარკვეულ ეტაპთან დაკავშირე-  
ბული ქვაჯვარებისა და სტელე-  
ბის აღმართვის უკვე ჩამოყალიბებუ-



ბრდაძორის ქვასვეტი. VI ს. სქემა

ლი ტრადიცია. ბრდაძორის სტელა, აღმ. საქართველოს გარკვეულ რეგიონებში ლოკალიზებული სტელების ჯგუფთან ერთად, წარმოგვიდგება საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეპოქის — ადრეფეოდალური ხანის — მკვებრმეტყველ ძეგლად, იმ ეპოქისა, როდესაც დასაბამი მიეცა ეროვნული ხელოვნების ჩამოყალიბებას, როდესაც მთელი საქრისტიანოსათვის საერთო მხატვრული სახეები სხვადასხვა ქვეყანაში, სხვადასხვა ხალხის მიერ გარდაიქმნებოდა, ადგილობრივი ხალხური ტრადიციების ზემოქმედებით, თავისებურ, ორიგინალურ მხატვრულ სახეებად, რომელნიც ამდღისთვის დღემდე და ავსებდნენ ქრისტიანული ხელოვნების საერთო საგანძურს.

ბრდაძორის ქვასვეტისაგან ჩვენს დრომდე შემორჩა ოთხწახნაგა მონოლითური ქვის სვეტი, რომელიც დასრულებულია მონოლითშივე გამოყვანილი კაპიტელისმაგვარი მოცულობით. სწორედ ამ თავისებურია „კაპიტელის“ ზედა სიბრტყეშია გამოკვეთილი ღრმა

კვადრატული ბუდე სკულპტურული ჯგერის ბუნის ჩასამაგრებლად. შეიძლება ითქვას, რომ თვით ქვასვეტმა ჩვენამდე კარგ მდგომარეობაში მოაღწია (ქვასვეტს აკლია მასიური საფეხურებიანი ბაზა, რომელშიც იდგა სვეტი და დამაგვირგვინებელი ქვის სკულპტურული ჯგერი).

ქვასვეტი კვადრატული კვეთისაა, მის კუთხეებში, ქვის ბლოკში, ღრმა ღრებით გამოკვეთილია საკმაოდ მასიური გლუვი სვეტები, (3/4 მოცულობისა). ამ კუთხის სვეტებს მხატვრული და კომპოზიციურ-კონსტრუქციული დატვირთვა აქვს. ისინი გარკვეულ დასრულებულობას ანიჭებენ ქვასვეტის საერთო პლასტიკურ სახეს და, ამავე დროს, ხაზს უსვამენ საერთო კომპოზიციის ვერტიკალურ არქიტექტონიკას. კუთხის სვეტები ემსახურება ცალკეულ რელიეფურ კომპოზიციათა გაერთიანებას და სვეტის ყოველი წახნაგის მოჩარჩოებასაც. ისინი გარკვეულწილად ანიჭებენ სვეტს მონუმენტურობას და კონსტრუქციულ მკაფიოფობას. კუთხის სვეტები იღწევენ ქვასვეტის „კაპიტელს“, რომელიც მსუბუქი პროფილირებით მოცულობის ოდნავი გაზრდით და წიბოვების გამარუდებით არის გამოყოფილი სვეტის ფორმიდან. კაპიტელის ტექტონიკურ გამოყოფას ქვასვეტის საერთო მოცულობიდან ხელს უწყობს ისიც, რომ მასზე რელიეფური კომპოზიციები წარმოდგენილია სრულიად თავისუფლად, მოჩარჩოების გარეშე.

სტელის ორი წახნაგი (დასავლეთისა და სამხრეთის) შემკულია ფიგურული რელიეფებით, მესამე (ჩრდილოეთის) მცენარეული ორნამენტითაა დაფარული, მეოთხე წახნაგი (აღმოსავლეთის) — გლუვია.<sup>4</sup> ქვასვეტის ზედაპირზე რელიეფური დეკორის განთავსებაში ჩანს ღრმად გააზრებული თეოლოგიური პრინციპი და მხატვრულად კარგად შემუშავებული დეკორატიული სისტემა.

საგანგებო ჩარჩოებში მოქცეული



რელიეფური კომპოზიციები ერთმანეთის თავზე ვერტიკალურადაა განლაგებული. ფონის ჩაკვეთით შექმნილია მარტივი გლუვი ჩარჩოები, რომელთა ქვედა ჰორიზონტალური ზოლები იმავდროულად ნიადაგის ზოლსაც წარმოადგენს. ყოველ წახნაგზე ხუთ-ხუთი სცენაა განთავსებული, მეექვსე — კაბიტელზე იკავებს ადგილს. ქვედა ნაწილში — ორნამენტული მოტივებია. თუმცა მომიჯნავე წახნაგებზე სცენების რაოდენობა ერთნაირია, ჩარჩოთა დონეები არ ემთხვევა ერთმანეთს, რასაც მკაფიოდ შექმნილ კომპოზიციურ სქემაში შეაქვს გარკვეული თავისუფლება და დინამიკურობა. რელიეფურ კომპოზიციათა სიგანე ორივე წახნაგზე ერთნაირია (0,15 მ.), მაგრამ განსხვავებულია მათი ვერტიკალური ზომები (0,24 მ-დან 0,26 მ-მდე); ამით ოსტატმა თავი ააჩიდა მშრალ მონოტონურობას და მკაცრად გააზრებულ არქიტექტონიკურ სტრუქტურაში შეიტანა სიცოცხლე და მოძრაობა.

ქვასვეტის რელიეფური დეკორი ნათელ და მკაფიო სქემას ეფუძნება. რელიეფური სცენები (ძირითადად, ორ და სამფიგურიანი) მკაცრ სიმეტრიას ემორჩილება. ცენტრალური წარმოსახვით კომპოზიციური დერძი გამჭოლ გაივლის ყოველი წახნაგის ვერტიკალურ წყობას.

ქვაჯვარას დანიშნულებამ, მისმა ვოტივერ-სალოცავმა ფუნქციამ ჭანსაზღვრა რელიეფურ გამოსახულებათა ხასიათი. ყველა კომპოზიცია მკაცრად ფორნტალურია. ყოველი გამოსახულება — იერატული, გაშეშებული. ფართოდ გახელილი, დიდი თვალების მომხუსხავი მზერა ფოკუსირებულია მაყურებელზე, იგი; გიპყრობთ, გიზიდავთ თავისი გამოუცნობი გამომსახველობით. ფიგურები დგანან კომპოზიციის ქვედა ჩარჩოზე ერთმანეთთან მკიდრად მიჯრილი ფეხებით, განზე გაწეული ტერფებით; ისინი თავებით ზედა მოჩარჩოებას ებჯინებიან. მათ-

ვის ვიწრთა კომპოზიციის ჩარჩოებდისინი თითქოს ჩაქვდილი არიან მათთვის განკუთვნილ საზღვრებში, მკიდროდ ეკვრიან ერთიმეორეს, ერწყმებიან ჩარჩოებს, ხანდახან გადმოდიან კიდევ მოჩარჩოების ლილვზე. ფიგურების გარშემო ამოკვეთილი ფონი მინიმუმამდეა დაყვანილი.

ბრდაძორის ქვასვეტის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის სწორად განსაზღვრისათვის არ არის საკმარისი რელიეფთა სტილური თავისებურების გათვალისწინება, აუცილებელია ამ უკიდურესად თავისებური ნაწარმოების იკონოგრაფიულ პროგრამაში გარკვევა.

დავიწყეთ ქვასვეტის დასავლეთის წახნაგიდან. მის ქვედა ნაწილში მოთავსებულია სიმბოლურ-ორნამენტული კომპოზიცია, რომლის ცენტრალური გამოსახულებაცაა რელიეფური ტომკლავა ჯვარი ბოლოებისკენ გაფართოებული მკლავებით. იგი ეფუძნება „ნახევარმთვარის“ მსგავს რკალს, რომლის სპირალურად აპრეზილი ბოლოები ეხება ჯვრის ჰორიზონტალურ მკლავებს. |

ორნამენტულ რკალზე განლაგებული ტომკლავა ჯვარი, შესაძლოა; წარმოადგენს ვანდლებული ჯვრის ან სასანურ სამეფო ბაფთიანი ჯვრის მოტივის თავისებურ ვარიაციას. ჯვრის ეს თემა, მრავალფეროვლიან ვარდულებთან (ასტრალურ ნიშნებთან ერთად, არ იყო უცხო ადრეფეოდალური ხანის ქართული რელიეფებისათვის. ქვასვეტის მთავარ წახნაგზე მოთავსებული ეს სიმბოლურ-ორნამენტული კომპოზიცია, თავისი ღრმა თეოლოგიური არხით, მხატვრული გადაწყვეტით სვეტის ამ წახნაგის პლასტიკური კონსტრუქციის ქვაკუთხედად წარმოგვიდგება.

ამ წახნაგის პირველი სცენა (ქვედა რეგისტრში) ნათლისღებაა. სადა ჩარჩოთი შემოსაზღვრული ეს ორფიგურია კომპოზიცია ამ სიუჟეტის უმოკლეს რედაქციას წარმოადგენს. მარ-



ცხნივ — ქრისტესკენ ხელბეჭადი-  
ლი იოვანე ნათლისმცემელია, მარჯ-  
ვნივ — იორდანეში წელზევით გამოსა-  
ხული ქრისტეა. მის ზემოთ მტრედის  
დიდი გამოსახულება, ნისკარტში მას  
ბავთებზემებული გვირგვინი უკავია.  
ქრისტეს უკან ორი ჯვარი მოჩანს. ეს,  
როგორც ჩანს, იმ ქვის ჯვრის თავისე-  
ბური ასახვაა, რომელიც სამსაფეხუ-  
რიან ბაზაზე მდგარ სვეტზე იყო აღმა-  
რთული იორდანეში იმ ადგილას, სა-  
დაც ნათელ-ილო ქრისტემ და რომელ-  
ლიც ცნობილი გახდა მიმოლოცველთა  
გადმოცემითა და აღწერით.<sup>5</sup>

ნათლისღების სიუჟეტი, არც თუ  
იშვიათია ადრექრისტიანულ ქართულ  
ქვასვეტებსა და რელიეფებზე (ბერი-  
ჯვრისა და უსანეთის ქვასვეტები, რე-  
ლიეფები ყალეთის სანათლავსა და  
წებელდის ფილაზე). საგულისხმოა,  
რომ ადრეულ ქართულ რელიეფებზე  
შემონახული ნათლისღების ხუთი კო-  
მპოზიცია მოიცავს ამ სიუჟეტის ორ  
ტიპს: ნ ა თ ლ ი ს ღ ე ბ ა ს „ი ო რ-  
დ ა ნ ე ს ა მ დ ი ნ ა რ ე ს ა“ — მარ-  
კოზი, 1,5 (ან „იორდანეს ზედა მდნ-  
ნარესა“ — მათე, 3,6) — იხ. ბრდაძო-  
რის, წებელდისა და ყალეთის რელი-  
ეფები — და ნ ა თ ლ ი ს ღ ე ბ ა ს  
ს ა ნ ა თ ლ ა ვ შ ი (ბერიჯვრისა და  
უსანეთის ქვასვეტები). ამასთანავე,  
რამდენადაც საშუალებას გვაძლევს  
რელიფთა დაზიანებული ზედაპირი,  
შეიძლება გავარჩიოთ, რომ იმ შემთხ-  
ვევებში, როდესაც გამოსახულია ნათ-  
ლისღება იორდანეში, ქრისტე, სახარე-  
ბის მითითების მიხედვით (ლუკა,  
3,21—23), ასაკოვანია წარმოდგენილი.  
უფრო გვიანდელ (VIII—IX სს.) უსა-  
ნეთის ქვასვეტზე ქრისტე ბავშვი ნა-  
თელ-ილებს სანათლავში, რაც ქრის-  
ტიანობის ადრეული პერიოდისთვის  
იყო დამახასიათებელი და რაც უსანეთის  
ოსტატის მიერ გამოყენებული ნი-  
მუშის სიძველეზე მეტყველებს.

ყურადსაღებია ბრდაძორის ნათლის-  
ღების სცენის მსგავსება სანათლავის  
ანალოგიურ კომპოზიციასთან,<sup>6</sup> თუმ-

ცა ეს უკანასკნელი ამ სიუჟეტის შემ-  
ო რ გ ა ვ რ ც ო ბ ი ლ რ ე დ ა ქ ე ი ა ს წ ა რ მ ო -  
ა დ გ ე ნ ს: მარჯვენა ნაწილში განლაგებ-  
ულია ორი ანგელოზი, რომელნიც, ჩვე-  
ულებრივ, ჩართულნი იყვნენ ამ სცე-  
ნაში (დუმბარტონ-ოქსის კოლექციის  
ოქროს მედალიონი, 584 წლისა, VI—  
VII სს. პალესტინური ამპულა ბონის  
უნევერსიტეტში, სირიულ-პალესტინუ-  
რი ბრინჯაოს საცეცხლურები რიჩმონ-  
დისა და ბერლინის მუზეუმებიდან,  
დახლ. 600 წ.).

ბრდაძორის ქვასვეტის ნათლისღე-  
ბა მიეკუთვნება ე. წ. სირიულ ტიპს:  
კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში მო-  
თავსებული, გრძელ სამოსელში შემო-  
სილი იოვანე ხელით ეხება იორდანეში  
მკერდამდე მდგარი ქრისტეს თავს.

ბრდაძორის ქვასვეტის ამ წახანაგის შე-  
მდეგი რელიეფური კომპოზიცია იმდენ-  
ად დაზიანებულია, რომ ძნელდება მი-  
სი სიუჟეტის გარკვევა. ყურადღებას  
იპყრობს სტრუქტურული შესატყვისო-  
ბა მის მომიჯნავე ნათლისღების სცე-  
ნასთან. ეს სცენაც თითქოს ორ ნაწი-  
ლად არის გაყოფილი. მარცხენა ნაწილ-  
ში (იოვანეს მასიური ფიგურის შესატ-  
ყვისად) მიკრული ორი თხელი, მაღალი  
ფიგურაა. მარჯვენა მხარეს — ქრისტეს  
ნახევარფიგურის ანალოგიურად —  
სამკუთხა მოცულობიდან წარმოჩე-  
ნილი ორანტის ფიგურაა, რომ-  
ლის თავს ზემოთ მტრედის დიდი  
გამოსახულებაა; იგი ზუსტად იმე-  
ორებს ნათლისღების ანალოგიურ  
დეტალს. ამ, ერთი შეხედვით, გაუგე-  
ბარი კომპოზიციის სქემა ნათლისღე-  
ბასთან მჭიდრო მიმართებაშია. ოსტა-  
ტი ითვალისწინებს არა მარტო საერ-  
თო სქემას, არამედ უმცირეს დეტალე-  
ბსაც.

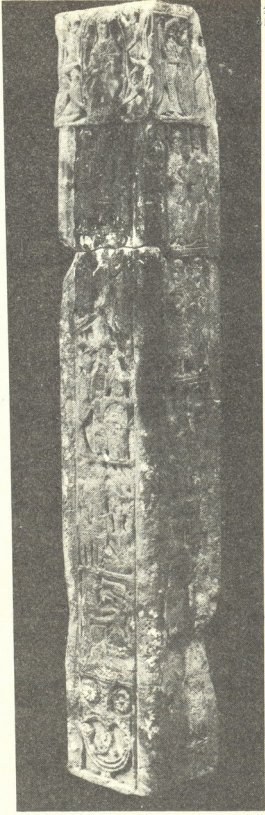
კომპოზიციის სტრუქტურა, პერსო-  
ნაჟთა ჩაცმულობა გვაფიქრებინებს,  
რომ აქ გამოსახულია წინასწარმეტყველ  
ელიას მოწაფის წმ. ელისეს ერთ-ერთი  
სასწაული — ასურასტანის მეფის  
ერისთავის ნემანის განკურნება კეთ-  
რისაგან. ერთი მსახურის რჩევით ურ-



წმუნო გენერალი შვიდგზის შევიდა იორდანეს წყლებში და ვანიკურნა („...და იბანა იორდანესა შვიდგზის მსგავსად სიტყვისა მისებრ ელისასა... და განწმინდა“ — IV მეფეთა, 5,1-19). აღმოსავლურ სამოსელში გამოწყობილ პერსონაჟები, ჯალბათ, ნემანის ამალის წევრებია, რომელნიც ესწრებოდნენ მის სასწაულებრივ განკურნებას იორდანეს წყალში. უნდა შეგახსენოთ, რომ ამ ეპიზოდში ნახსენებია „ორნი ყრმანი მით“ (22) და „ორნი მონანი“ (23). მტრედის არსებობა ამ სცენაში გასაგებია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მტრედი ამ წმიდანის ერთ-ერთი სიმბოლოა.

ჩვენთვის არ არის ცნობილი ამ სცენის ადრექრისტიანული ნიმუშები. ყველაზე ადრეული მაგალითი ამ სასწაულისა ცნობილია XIII ს-ის ერთ-ერთ მინანქარზე ბრიტანეთის მუზეუმში.<sup>6</sup>

ახალი აღთქმის მოვლენებთან კავშირში ბიბლიურ სიუჟეტთა გააზრების, მათი წინასწარმეტყველური სპეციფიკის გათვალისწინებით, ნემანის სასწაულებრივი განკურნება ნათლისღების წინასწარ განკვეთად აღიქმებოდა. ბრადპორის ქვასვეტზე ამ ორი სცენის ურთიერთმიმართება და, იმავდროულად, ელისეს სასწაულის სცენის ზემოთ ქრისტეს სასწაულთა ორი კომპოზიციის მოთავსება, შესანიშნავად ასახავს ადრექრისტიანული ეპოქის თეოლოგიური აზროვნების სიღრმეს, მის აქტიურ მონაწილეობას ქართულ ქვასვეტთა რელიეფური დეკორის პროგრამების შედგენაში. (გავიხსენოთ ქართულ ქვასვეტებზე ბიბლიურ სიუჟეტთა გამოსახვის ლოგიკა: ხსნის იდეის საილუსტრაციოდ — დანიელის ეპიზოდი, ისაიკის მსხვერპლის შეწირვის სცენა). იმეორებს რა ნათლისღების კომპოზიციის სქემას, ქვასვეტის ოსტატი თვალნათლივ, თითქოს სიტყვა-სიტყვით გვიჩვენებს ბიბლიურ და სახარების მოვლენათა სიღრმე კავშირს და ამას იგი აკეთებს იშვიათი ტექნიკითა და მხატვრული ალღოთი.



ბრადპორის ქვასვეტი. დას. და სამხრ. წახნაგები

ამ წახნაგის შემდეგი სცენა ორფიკურიანია, მაგრამ თავისი აგებულებით იგი ეხმიანება მის ზემოთ განლაგებულ სამფიგურიან კომპოზიციას. მომიჯნავე კომპოზიციების ამგვარი ურთიერთმიმართება (ორ და სამფიგური-



ანი სცენების გარკვეული რიტმული მონაცვლეობა) ქვასვეტის გვერდით წახნაგზეც ვრცელდება. ამ ძალზე დაზიანებულ რელიეფურ, კომპოზიციაში მკაფიოდ ჩანს მარჯვნივ მობრუნებული ფიგურა, რომელსაც ზურგზე ფიგურისავე ზომის ვერტიკალურად განლაგებული საგანი აქვს მოკიდებული. ცხადია, რომ აქ წარმოდგენილია ადრექრისტიანულ ეპოქაში ძალზე პოპულარული სიუჟეტი „განრღვეულის განკურნება“, რომლის არაერთი ვერსია არის შემონახული ადრეხრისტიანული სპილოს ძვლის რელიეფებზე.

აზრობრივად და კომპოზიციურად სასწაულის ამ სცენასთან არის დაკავშირებული წახნაგის შემდეგი, მეოთხე სცენა. კომპოზიციური სქემის მსგავსება, ფიგურათა ურთიერთმიმართება გვაფიქრებინებს, რომ აქ, შესაძლოა, წარმოდგენილია „ბრმის თვალთა აღხილვის“ სასწაული. ამგვარი დავების უფლებას გვაძლევს ამ წახნაგის სიუჟეტთა შერჩევის ლოგიკა და მათი ფეოლოგიური არსის გაანალიზება. სცენის სავალალო მდგომარეობა (მასზე გადის დიდი ბზარი რომელმაც დააზიანა ფიგურათა თავები) უფრო ზუსტი იდენტიფიცირების საშუალებას არ გვაძლევს.

ამ წახნაგის დამაგვირგვინებელი სცენა (მეხუთე) წარმოადგენს ღმრთისმშობლის სახის ძალზე თავისებურ ინტერპრეტაციას.<sup>9</sup> ეს სცენა გამოყოფილია როგორც თავისი გამორჩეული ადგილით, აგრეთვე თავისი მკაცრად ფრონტალური, ცენტრული აგებულებით. დაზლოებით ერთნაირი სასურათო სიბრტყის პირობებში ეს სცენა გამოიყოფა ფიგურათა მასშტაბებით, განსაკუთრებით კი ღმრთისმშობლის ფიგურისა, რომელიც თითქმის ორჯერ აღემატება წინამდგომელთა ფიგურებს (ფეხზე მდგომნი, ისინი მჭდომარე ღმრთისმშობლის სიმაღლისა არიან და მნიშვნელოვნად პატარები მის ფიგურასთან შედარებით).

რელიეფური კომპოზიციის ცენტრში

მსუბუქე უზურგო სკამზე მჭდომარე ღმრთისმშობელია, კალთაში ყრმა ქრისტიელი. იგი ამ სამფიგურიანი სცენის დომინანტია. წინამდგომელთა ფიგურები თითქოს მეორე პლანზეა გადაწყეული. ღმრთისმშობლისაგან მარჯვნივ გამოსახულია საერთო ტანსაცმლით მოსილი მამაკაცი, რომელსაც მარჯვენა ხელში მკერდთან ყვავილი უკავია, მარცხენა ხელით კი მსუბუქად ეხება ღმრთისმშობლის თავს. ამ შესტით იგი თითქოს ღმრთისმშობლის მფარველობის იმედს გამოხატავს. ღმრთისმშობლისაგან მარცხნივ და ოდნავ სიღრმეში (პირობითად) მთლიანად მოსახაშვში გახვეული ქალის ფიგურაა.

პირობითია ღმრთისმშობლის პოზა: თავი და სხეული მკაცრად ფრონტალურია, ფეხები პროფილშია გამოსახული. ფიგურა ხედვის ორი წერტილიდან არის გადმოცემული. სკამი, რომელიც ძალზე პატარა და სუსტია მონუმენტური ფიგურისათვის, პროფილშია გამოსახული იმგვარად, რომ მისი ფეხების გადაჯვარედინებაზე გადის მთელი წახნაგის კომპოზიციების სიმეტრიის ღერძი. ამ ღერძზეა მოთავსებული ყრმა ქრისტესა და ღმრთისმშობლის თავები. ეს წმიდა სახეები, ღრმად გამომსახველნი თავისი იერატულობით, ვეგბა თვალების იდუმალებით აღსავსე მზერით, მოქმედებენ მაყურებელზე პლასტიკის პირობითი ენის განსაკუთრებული ექსპრესიულობით.

მკვლევარები განიხილავენ ამ კომპოზიციას, როგორც „წინაშე დგომის“ სცენას.<sup>10</sup> მამაკაცის ფიგურა მიჩნეულია ქართველი ფეოდალის გამოსახულებად. სოციალურ სტატუსზე მიუთითებს ყვავილი მის მარჯვენა ხელში. ფიგურის გადმოცემის პირობითობა და სქემატურობა, დეფორმირებული პროპორციები არ გამორიცხავს დეტალების გარკვეულ სიზუსტეს. ამ მხრივ საჯულისხმოა მამაკაცის ჩაცმულობა: ქამარგადაჭერილი გრძელი „კაბა“, დამახასიათებელი რკალისებური მოხაზულობის ორნამენტული ქობით, გვერდებზე ვერ-

ტიკალურად ჩაჭრილი კალთა—რაც გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს აღმოსავლურ კოსტიუმთან, რომელიც გავრცელებული ჩანს ადრეფეოდალურ საქართველოში (იხ. შამაკაის გამოსახულება ყვავილით ხელში დმანისის სტელაზე; მისი ჩაცმულობა თარგითა და ქობის ორნამენტული შემკულობით ანალოგიურია ბრდაძორის ქვასვეტზე გამოსახული ფეოდალის ჩაცმულობისა).

ღმრთისმშობლისგან მარცხნივ მდგარი, მოსასხამში თავიანდაც გახვეული ქალის ფიგურა კომპოზიციურად ასრულებს სცენის მკაცრ სიმეტრიულობას (ამ ფიგურის შესახებ იხ. ნ. ჩუბინაშვილის ზემოხსენებული ნაშრომი).<sup>11</sup>

ყრმიანი ღმრთისმშობლის გამოსახვა „წინაშე მდგომელებთან“ ერთად ქვის სტელაზე, რომლის აღმართვა გულისხმობდა ღმრთისმშობლისადმი მიმართულ ვედრებას შეწევნაზე, მფარველობაზე, სავსებით ლოგიკურია და ზუსტად გამოამდინარეობს ქვასვეტის ფუნქციიდან. ბრდაძორის ქვასვეტის ეს მრავლისმეტყველი კომპოზიცია საინტერესოდ წარმოჩნდება ადრეული შუა საუკუნეების მარიოლოგიურ გამოსახულებათა საერთო კონტექსტში. იგი წარმოგვიდგება ადრექრისტიანულ ეპოქაში ფართოდ გავრცელებული იმ იკონოგრაფიული სქემების ორიგინალურ გადამუშავებად, რომლებიც შეიცავდნენ თავყანსაცემ სახესა და დონატორთა გამოსახულებებს. მრავალმაგალითთა შორის შეიძლება დავასახელოთ როგორც მონუმენტური ხელოვნების ნიმუშები, ასევე ხატები, რელიეფები და სხვა. მონუმენტურ ნაწარმოებთაგან: პორეჩის ბაზილიკის ცენტრალური აბსიდის მოზაიკა (VI ს.), სადაც ღმრთისმშობლის გვერდზე კტიორებია გამოსახული, დიმიტრი სოლუნელის ეკლესიის მოზაიკა სალონიკაში, სადაც ჩველადი ღმრთისმშობელი წარმოდგენილია ანგელოზებს შორის შემკვეთის ოჯახთან ერთად და სხვა. ქართულ ძეგლთა შორის პირველ ყოვ-

ლისა უნდა ვახსენოთ მცხეთის ჯგრის აღმ. ფასადის კტიორული პორტრეტები — მაღალგანვითარებული მხატვრული აზროვნების შედეგი, რომელიც ტოლს არ უდებდა თავისი ეპოქის მოწინავე ხელოვნებას.

ადრექრისტიანული ხანის ქართული ქვასვეტების შესწავლისას ჩვენ არაერთხელ შეგვინიშნავს კოპტური ხელოვნების ძეგლებთან მჭიდრო შეხების წერტილები, როგორც იკონოგრაფიის, ასევე სტილის მხრივ. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, სამფიგურიანი კომპოზიციის პლასტიკური გადაწყვეტა, მისი წყობა გარკვეულ სიანლოგეს ამქლავებს VI—VII სს. კოპტურ რელიეფებთან, საგულსხმოა, რომ საერთოა არა მხოლოდ მხატვრული მიდგომა, არამედ კონკრეტული დეტალებიც. ამის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ კაიროს მუზეუმის ერთი კოპტური რელიეფი ღმრთისმშობლის გამოსახულებით, სადაც ანგელოზის ქესტი ზუსტად იდენტურია ბრდაძორის სტელის კტიორის ქესტისა. ანალოგიურია ფიგურათა სქემატიზაციის ხარისხიც, პლასტიკურ ფორმათა გადმოცემის ხასიათიც.<sup>12</sup>

სპილოს ძვლის რელიეფებში ვხვდებით ჩვენი კომპოზიციის ზოგიერთი დეტალის ახსნას, რომელთაც არა აქვთ ანალოგიები ადგილობრივი ხელოვნების ძეგლებში. დასაკეცი სკამი, რომელზეცაა დაბრძანებული ბრდაძორის ღმრთისმშობელი, თავისი კონსტრუქციით იმეორებს ადრეზიზანტიურ სპილოს ძვლის რელიეფებზე გამოსახულ მსუბუქი სავარძლებს (იხ. სპილოს ძვლის პიქსიდა ხარების სცენით ბერლინის მუზეუმიდან — V—VI სს., ხარების რელიეფიანი სპილოს ძვლის ფირფიტა კლივენდის მუზეუმში — VI ს., სირიული რელიეფი წმ. პეტრესა და მახარებელ მარკოზის გამოსახულებით — VII (?) ს.).

ღმრთისმშობლის სახისათვის, მისი პოზისათვის, მსუბუქი სავარძლისთვის შეიძლება მთელი რიგი პარა-

ლელების მოყვანა აღრეკტირსტიანული ხელოვნებიდან. მათ შორის — ქ. ტოლენტინოს ტაძრის ერთ-ერთი სარკოფაგი მოგვთა თაყვანისცემის სცენით, სადაც ტანტზე მჯდომი ღმრთისმშობელი ყრმით სამი მეოთხედითაა შობრუნებული. ზუსტად ასეთივე მობრუნება (სამი მეოთხედით) გვხვდება მაქსიმოანეს კათედრის რელიეფზე („მოგვთა თაყვანისცემის“ სცენაში) რავენაში. ბრდაძორის სცენის ნიმუშად უთუოდ გამოყენებული უნდა ყოფილიყო ზემოდასახელებულ რელიეფთა მსგავსი ნაწარმოები, მაგრამ ნიმუში მნიშვნელოვნად გადამუშავდა.

რამდენადმე უჩვეულოა საერო პერსონაჟის მოთავსება სტელის ყველაზე მალა რეგისტრში (ჩვეულებრივ, დონატორები ქვასვეტის ქვედა ნაწილში არიან განლაგებულნი). ამგვარი განაწილება არც ისე უცნაურად მოგვეჩვენება, თუ ვავითვალისწინებთ, რომ ქვასვეტების დეკორატიული პროგრამები აღრეკტირსტიანული ტაძრების აბსიდის პროგრამებთან მჭიდრო კავშირს ავლენენ; ამ ეპოქის მოზაიკებში კი კტიტორები ხშირად წარმოდგენილნი არიან სწორედ აბსიდებში მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის წინაშე. აქვე შეიძლება გავისენოთ კატაკომბების მოხატულობები, სადაც ზედა რეგისტრებში გამოსახულნი იყვნენ საგვარეულოს გარდაცვლილი წევრები, ქვემოთ კი — მისი ცოცხალი წარმომადგენლები (იხ. კომოდილას კატაკომბების ფრესკა). ანალოგიით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბრდაძორის სტელაზე ღმრთისმშობლის წინაშე გამოსახულია გარდაცვლილი ფეოდალი, გვერდით წახანაზე კი — მისი ოჯახის ცოცხალი წევრები. ამას თავისებურად ადასტურებს ქვასვეტებზე შემონახული წარწერები, რომლებშიაც დონატორები მაცხოვარსა და ღმრთისმშობელს შესთხოვენ ოჯახის წევრთა მფარველობას, ხოლო გარდაცვლილთა სულის ხსნას.

ქვასვეტის გვერდითი (სამხრეთის) წახანავიც ექვს არედ არის დანაწილებ-

ბული. ყველაზე ვიწრო ქვედა არეგისტრულია ვიწრო, დახვეწილი თაღების ორნამენტული მოტივით, რომელსაც ეყრდნობა წახანავის მთელი ვერტიკალური წყობა — ხუთი ფიგურული კომპოზიცია.

ფიგურული რელიეფებით შემკული ქვასვეტის ორი მომიჯნავე წახანავი, კომპოზიციური პრინციპის მსგავსებასთან ერთად, მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან ხატოვანი წყობით. დასავლეთის მხარეზე სიუჟეტური კომპოზიციებია მოთავსებული, სამხრეთისაზე კი — საერო და წმიდა ფიგურული გამოსახულებები.

ამ წახანავებზე დასავლეთის წახანავის მსგავსად, კომპოზიციები ორ-ორადაა დაჯგუფებული: ორი ორფიგურიანი და ორი — სამფიგურიანი, თითქმის იდენტური კომპოზიცია — „იღიდებულთა ოჯახი“, როგორც მას უწოდებს ნიკო ჩუბინაშვილი.

ამ სამფიგურიანი კომპოზიციების სქემები ერთნაირია: მარცხნივ დგას მამაკაცი, რომელსაც მკერდის წინ ყვავილი უკავია, მარჯვენათი კი ბავშვის ხელი უბყრია ხელთ. მარჯვნივ — თავიანად მოსასხამში გახვეული ქალის ფიგურაა. მოსასხამიდან მოჩანს ვერტიკალური ნაეცეებით დრაპირებული გრძელი კაბა. ერთნაირია ორივე მამაკაცის ჩაცმულობა, ზუსტად ისეთი, როგორც გვერდით მდგომი ფეოდალისა.

წახანავის მეხუთე (ზედა) კომპოზიცია: ფრონტალურად მდგარზე ორი ფიგურა, მჭიდროდ მიჭრილი ერთმანეთთან, მთლიანად ავსებს კადრს. დამახასიათებელი თარგის სამოსელი უფარავთ სხეულს, მოჩანს მხოლოდ ტერფები. თავების ცილინდრული მოცულობა ამოზიდულია ფონიდან. ღრმა ნახვრეტით აღნიშნული დიდი თვალი რელიეფური რკალებითაა შემოსაზღვრული, დეკორატიულად დამუშავებული თმა დაბლავ შუბლზე ჩამოსული.

ცხადია, აქ წარმოდგენილია წმიდა პერსონაჟები. კომპოზიციის შუაში,

პერსონაჟთა მხრებს შორის საცეცხლურია გამოსახული, იგი სამმაგ ჯაჭვზეა ზემოდან ჩამოსული. საცეცხლურის სფერული მოცულობა ძლიერ აქცენტად იკითხება კომპოზიციაში.

მარცხენა ფიგურას მარჯვენა ხელში სამმაგ ჯაჭვზე ჩამოკიდებული საცეცხლური უკავია, მარცხენა ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი თაყვანისცემის ნიშნად. მარჯვენა ფიგურას მარცხენა ხელში კოდექსი უჭირავს. მარჯვენათი მიუთითებს მასზე. მარჯვენა პერსონაჟის ჩაცმულობაში კარგად განირჩევა მხრებზე მოსხმული ოლარი, რომლის ბოლოები მკერდზეა ჩამოშვებული და შეერთებული. რელიეფების სქემატურობა და პლასტიკური ენის პირობითობა ართულებს ამ ორი წმიდა პერსონაჟის იდენტიფიცირებას, მათი ზუსტი ფუნქცია შეიძლება გაირკვეს ქვასვეტის ყველა რელიეფური კომპოზიციის განხილვის შემდეგ, რადგან ეს ორი ფიგურა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ქვასვეტის რელიეფთა თეოლოგიურ პროგრამაში. აშკარაა, რომ ეს ფიგურები, განლაგებული ქვასვეტის ზედა ზონაში, უშუალოდ კაპიტელის დამაგვირგვინებელი კომპოზიციების ქვეშ, მომიჯნავე წახნაგზე მოთავსებული ღმრთისმშობლის ხატის დონეზე, წმიდა პერსონაჟთა იერარქიულ ზედა ფენას მიეკუთვნება, რომელსაც უშუალოდ დამოკიდებულება აქვს იმ მოვლენებთან, რომლებიც გამოსახულია კაპიტელის ორ წახნაგზე.

ადრექრისტიანული ქართული ქვასვეტების ოსტატთა კომპოზიციური აზროვნების თავისებურებათა და სვეტის ზედაპირზე რელიეფების განაწილების პრინციპების გათვალისწინება უფლებას გვაძლევს განსაკუთრებულად გამოვყოთ კაპიტელის რელიეფები, როგორც ამ ორიგინალური ძეგლის იკონოგრაფიული პროგრამის კულმინაციური ნაწილი.

კაპიტელის საფასადო მხარეზე წარმოდგენილია ქრისტეს ამილგების უაღრესად თავისებური, მხატვრულად და-



ნათლისღება

სრულებული რელიეფური კომპოზიცია ცენტრში მაცხოვარია ტახტზე, მანდორლა, რომელშიც ეს წმიდა სახეა მოთავსებული, ხელთ უპყროა ოთხ ანგელოზს. ქრისტეს მონუმენტური ფიგურა ბატონობს ამ სცენაზე. ფონი მის გარშემო საკმაოდ ღრმად არის ჩაკვეთილი და მაცხოვარი მანდორლაში ისეა მოთავსებული, როგორც ნიშაში. ჩაღრმავებულ ფრწვე ქრისტეს თავი და მხრები მონოლითურ მოცულობად გამოიყოფა; დაზიანებული ზედაპირი საშუალებას გვაძლევს გავარჩიოთ ჯერული შარავანდის მოხაზულობა, მარცხენა თვალის ნაშთი და მკაფიოდ შემოხაზული მარჯვენა წარბით. მარჯვენაე განირჩევა ჯვრის მოკლე მკლავი რელიეფური წრბით, რაც ძვირფასი თვლის აღმნიშვნელი უნდა იყოს. გრძელი თმა ტალღოვნად ეფინება მხრებს. გრძელთმიანი, მკაცრი მაცხოვარი თავისი ხასიათით ხანდისის ქვასვეტის ქრისტეს სახეს მოგვაკონებს.

ამ კომპოზიციაში ყველაფერი ხაზთა დეკორატიულ დინებას, ძალზე გამომსახველი რელიეფური „წახატის“ ექსპრესიას ექვემდებარება. გამოსახულების ცალკეული ნაწილები თანდათან იშლება ჩვენს თვალწინ, ნელ-ნელა გამოიკვეთება დეტალები: დამახასიათებელი მოხაზულობის ტახტის ზურგი (შეად: ხან-

დისის ქვასვეტის ქრისტეს ამალღების სცენა, მონცასა და ბობიოს ამპულღებზე ამალღების კომპოზიციები.

დიდი დეკორატიული ოსტატობით არის დამუშავებული მაცხოვრის ფიგურა, მისი სამოსელი. კისერთან კარგად ჩანს ტუნისის მრგვალი მოხაზულობა, ორმაგი ღილღით შემოწერილი. ტუნისის თხელი ქსოვილი გრაფიკული რომბული ნახატით არის შემკული. ქრისტეს მოსასხამი პარალელური რელიეფური ნაკეცებით არის დრპირებული. ნაკეცთა განლაგება მკერდსა და მუხლებზე ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს ეს ნაკეცები ერთი ცენტრიდან გამოდის და ეს რადიალური „გამოსხივება“ გრძელდება დიაგონალურად ცანლაგებული ზნგელოზების ქესპრესიულ ფიგურებში. მაცხოვრის მკურთხებელი მარჯვენა ურთიერთგადამკვეთი დიაგონალების ცენტრშია მოთავსებული. ეს არის კომპოზიციის მხატვრული და იდეური ცენტრი. გადიღებული ხელის მტევანი ძლიერი აზრობრივი აქცენტია, რომელიც განსაკუთრებული ძალის იმპულსებს გამოასხივებს. მოსასხამით დაფარულ მარცხენა ხელში ქრისტეს სახარება უკავია. გულდანსით არის გადმოცემული კოდექსის მოცულობა, მისი ყდის ჰედური მოჭედილობა პათოსან თვალთა რიტმული განაწილებით მის ზედაპირზე. ჩადრმავებულ ფონზე გამოკვეთილ ქრისტეს მონუმენტურ ფიგურას ანგელოზთა გამოსახულებები ცოცხალ ორნამენტულ მოჩარჩოებას უქმნიან.

ქრისტეს ამალღების სიუჟეტი იშვიათი როღია ადრექრისტიანული ქართული სტელების პროგრამებში (იხ. ხანდისის, დავათის ქვასვეტები). ხანდისის ქვასვეტის იკონოგრაფიული პროგრამის კვლევასთან დაკავშირებით გამოვლინდა ამ კომპოზიციის უძველესი ქრისტიანული ძირები, მისი კავშირები ბაუიტისა და საქქარას აბსიდების მონუმენტურ მხატვრობასთან, ნიშანდობლივია, რომ მაცხოვრის ამალღების თემის შეთავსება ღმრთისმშობლის სა-

ხესთან კვედა რევისტრში როგორც ეს ხანდისის ქვასვეტის რელიეფურ პროგრამაშია მოცემული, ზუსტად მეორდება ბრდაძორის ქვასვეტის პროგრამაშიც, რაც მიუთითებს მკაფიოდ გამოკვეთილ ადგილობრვი ტრადიციის არსებობაზე, რომელიც უთუოდ დაკავშირებული იყო კოპტურ ხელოვნებასთან.

ადრეული შუასაუკუნებიდან ამალღების სიუჟეტის შემცველი არც ისე ბევრი ძეგლია შემორჩენილი. ყველაზე მრავალრიცხოვანი ჯგუფია — პალესტინური ამპულღები, რომელთა იკონოგრაფიულ პროგრამაში ამალღება შედის, როგორც აუცილებელი ელემენტი. ამალღების რამდენიმე ნიმუშია შემონახული იდრებიზანტიურ სპილოს ძვლებზე. განსხვავებათა მიუხედავად, სპილოს ძვლის ყველა რელიეფური კომპოზიციია ერთი იკონოგრაფიული სქემით არის აგებული: სწორკუთხა არის ცენტრში მანდორლაში ტახტზე მჯდომი ქრისტეა წარმოდგენილი, კუთხეებში ოთხი ანგელოზია. ასეთია რელიეფი ბალტიმორის მუზეუმიდან (გოლდშილდი მას VI საუკუნით ათარიღებს, ვ. ფოლბახს კი იგი მიაჩნია ადრექრისტიანული ნიმუშის შუა საუკუნეებში შესრულებულ ასლად), პ. მორგანის კოლექციის სპილოს ძვლის რელიეფი (მეტროპოლიტენის მუზეუმი. ნიუიორკი), რომელიც ითვლება „აღმოსავლურ-ქრისტიანულ. შესაძლოა, კოპტურ ნახელავად ადრეული აღმოსავლური ნიმუშის მიხედვით“ (ვ. ფოლბახი), რელიეფი კლიუნის მუზეუმიდან (VIII ს.) ამალღების სცენასთან დაკავშირებით ყურადღებას შევაჩერებთ ამალღების რელიეფზე მიუხეხნიდან, რომლის კომპოზიციური სქემა უახლოვდება ბრდაძორისას.<sup>13</sup>

ამალღების თემა მიეკუთვნება სიუჟეტთა იმ წრეს, რომელიც ძალზე პოპულარული იყო წმ. მიწის პილიგრიმთა ხელოვნებაში. ვარაუდობენ, რომ ამალღება ამშვენებდა ზეთისხილის მთაზე ელგონის ბაზილიკას და რომ ეს მონუმენტური დეკორაცია აისახა

ხელნაწერთა მინიატურებში (რამულას სახარება, 583 წ.), პალესტინის ამპულაებში. ამათ უნდა დავუმატოთ სპილოს ძვლის სხვადასხვა ნაქეთობათა (დიობიქები, პიქსიდები) რელიეფები, ეს თემა, რომელიც ასე ფართოდ არის გავრცელებული აღმოსავლურ ქრისტიანულ სამყაროში, თავისებურად განვითარდა ადრეფეოდალურ ქართულ პლასტიკაში, კერძოდ, ქვასვეტების რელიეფებში, რომელთაგან ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ბრდაძორის ამალღება, რომელშიც კონცენტრირებულია ეპოქის თეოლოგიური აზროვნების მთელი სიღრმე.

ბრდაძორის ამალღების ოსტატი დამოუკიდებელი, ორიგინალური შემოქმედია. ეს ცხადი ხდება, თუ ამალღების სცენას ამ ქვასვეტზე გვერდით ამოვუყენებთ ანალოგიური სიუჟეტის ზემოთმოყვანილ ნიმუშებს. იგი გარდაქმნის სტანდარტულ წყობას ნაწარმოების ძირითადი მხატვრული კონცეფციის შესაბამისად. ქართულ ამალღებაში აქცენტი გაკეთებულია მკაცრ ფორნტალობასა და სიმეტრიაზე აგებული „ხატის“ პრინციპზე, ოსტატი მიდის პლასტიკური სახის მონუმენტალიზაციის გზით. ქრისტეს დიდი თვალები გამოუცნობი ძალით იზიდავენ მზერას და, როგორც აკომპანემენტი, — ანგელოზთა ზუსტად ამგვარივე დიდი, მომწუსხველი თვალების უცნაური გამომსახველობა. რაღაც განსაკუთრებული ზემოქმედების ძალა აქვს თავისებურ დუალიზმს, რომელიც ანგელოზთა ფიგურებში ვლინდება: რთული, დინამიკური მოძრაობები, ხაზგასმული შესტიკულაცია და მაცურებლისკენ მობრუნებული, პირდაპირ მისკენ მომართული გამოუცნობი მზერა. (შეადარეთ ამპულაებზე და სპილოს ძვლის რელიეფებზე გამოსახულ ანგელოზთა თავისუფალი მოძრაობები).

კაპიტელის მეორე წახნაგის რელიეფური კომპოზიციის პლასტიკურ გადაწყვეტაში ჩანს გარკვეული მხატვრული მიდგომა, ერთიანი სისტემა: ცენტრში მოთავსებულია შედარებით პატარა

ფიგურა თავიდან ფეხებამდე გახვეული წვრილ ნაკეცებად დრამირებულ ქსოვილში, იგი მანდორლის რელიეფური თვალით არის შემოსაზღვრული, ორივე მხრიდან მანდორლა ხელთ უპყრიათ ანგელოზებს, რომელნიც ფართოდ მოაბიჯებენ ცენტრისაკენ, მათი დიდი ფრთების მოხაზულობა აჩაჩოებს ამ ცენტრალურ, სიმეტრიულ კომპოზიციას, რომლის ცენტრულობა ხაზგასმულია ზუსტად კომპოზიციის ცენტრში ჩამოკიდებული საცეცხლურით.

ამ კომპოზიციის შექმნისას ოსტატი ითვალისწინებდა კაპიტელის მომიჯნავე წახნაგის კომპოზიციის პლასტიკურ წყობას, აგებს მათ კონტრასტის პრინციპზე. თუ ამალღების სცენის ცენტრს წარმოადგენს ქრისტეს მონუმენტური ფიგურა, სამხრეთის წახნაგზე — ცენტრი ხაზგასმულია ქსოვილში გახვეული მცირე ზომის ფიგურით. გარკვეული თანაფარდობის შესაქმნელად, ცენტრი განმტკიცებულია დიდი ზომის საცეცხლურის მოცულობით. თუკი ამალღების სცენაში ანგელოზთა შედარებით პატარა ფიგურები თითქმის „გამოსნივებულია“ მძლავრი ცენტრალური ფიგურით, მომიჯნავე სცენაზე ანგელოზთა მნიშვნელოვნად გაზრდილი ფიგურები კომპოზიციის დასაყრდენს წარმოადგენენ. ცხადია, რომ ცალკეულ კომპოზიციათა შექმნისას ოსტატი ზრუნავდა არა მხოლოდ ყოველი სცენის დასრულებულობასა და მხატვრულ სრულყოფაზე, ქარამედ ითვალისწინებდა მთელი ქვასვეტის დეკორატიულ პროგრამას, მის ნაწილთა ურთიერთმიმართებას.

კაპიტელის სამხრეთის კომპოზიციის სიუჟეტი განსხვავებულად იყო იდენტიფიცირებული.<sup>14</sup> მისი ნამდვილი არსის გასარკვევად აუცილებელია ამ საკმაოდ უჩვეულო კომპოზიციის ყოველი დეტალის გულდასმით გათვალისწინება და, იმავდროულად, მისი განხილვა ქვასვეტის საერთო თეოლოგიური პროგრამის კონტექსტში. 1

ყველაზე უცნაურად ამ კომპოზიცი-

ამი ცენტრალური ფიგურა გამოიყუ-  
რება. ამ ფიგურის გარკვევის ერთად-  
ერთი შესაძლო ვერსია დაკავშირებულია  
ღმრთისმშობლის მიძინებასა და ამაღ-  
ლებასთან. სტელების რელიეფების  
უკიდურესად ლაკონური მეტყველება,  
როგორც ყოველთვის, ამ შემთხვევა-  
შიც ართულებს სიუჟეტის იდენტიფი-  
ცირებას. ქსოვილში თავიანდაკ გახვეუ-  
ლი პატარა ფიგურა, უდავოდ, დაკავ-  
შირებულია ღმრთისმშობლის სულის  
გამოსახულებასთან, რომელიც შუა სა-  
უყუნეების თბრობით რელიეფებში  
ხელთ უპყრიათ ქრისტეს და ანგელო-  
ზებს. ჩვენთვის ცნობილი არ არის  
ღმრთისმშობლის მიძინების ადრექრის-  
ტიანული ვერსიები, თუმცა ცნობილია,  
რომ ეს თემა ძალზე პოპულარული იყო  
ბიზანტიაში.<sup>15</sup> საკმარისია გავისენოთ  
მიძინების („კოიმეზისი“) ეკლესია ნი-  
კეაში, მიძინებისადმი მიძღვნილი ორი  
მონასტერი ათონზე. ცნობილია სპილოს  
ძვლის რელიეფთა დიდი რაოდენობა  
ღმრთისმშობლის მიძინების გაშლალი,  
მრავალფიგურიანი სიუჟეტით, სადაც  
ღმრთისმშობლის სულის პატარა, ქსო-  
ვილში გახვეული გამოსახულება, ვერ-  
ტიკალურად განთავსებული, ხელთ  
აქვთ ქრისტესა და ანგელოზს. ყველა ეს  
რელიეფი X საუკუნის დასასრულსა და  
XI საუკუნის დასაწყისს განეკუთვნე-  
ბა<sup>16</sup>. ცხადია, რომ ბრდაძორის ქვასვე-  
ტის კაპიტელზე გამოსახული რელიეფუ-  
რი სცენა, დაკავშირებული ღმრთის-  
მშობლის სულის ამაღლებასთან, გვა-  
ვაზობს ამ თემის ძალზე იშვიათ, იკო-  
ნოგრაფიულად უღარესად ორიგინა-  
ლურ რედაქციას. სპეციალურ ლიტე-  
რატურაში მიჩნეულია, რომ ეს სიუჟე-  
ტი შექმნილია IV საუკუნეში, ელია წი-  
ნასწარმეტყველბის ისტორიისა და  
ქრისტეს ამაღლების ამბის ზემოქმედე-  
ბით.<sup>17</sup>

თუ გავითვალისწინებთ, ღმრთისმშობ-  
ლის სულის ამაღლების (Assumptio  
animae) კომპოზიციის შექმნის სხვადა-  
სხვა მონაცემებს, შეიძლება მივიჩნიოთ  
ეს სცენა გარკვეული სიუჟეტის უც-

ნობ რედაქციად, რომელიც დამატებითი  
არსით არის გართულებული. ამ შემთ-  
ხვევაშიც, როგორც საერთოდ ქვასვე-  
ტების კომპოზიციების განხილვისას,  
აუცილებელია მათი სიღრმევი სიმბო-  
ლური მნიშვნელობების წვდომა. ეს  
სიუჟეტი, რომელიც შეიქმნა, როგორც  
ერთგვარი დაპირისპირება ქრისტეს  
ამაღლების თემისა (ქრისტეს აქტიურო-  
ბას დაუპირისპირდა ღმრთისმშობლის  
პასიურობა — იგი მაღლდება ანგელოზ-  
თა ფრთების დახმარებით), წარმოად-  
გენდა ღმრთისმშობლის სულს არტა-  
ხეში გახვეული ჩვილის სახით, მანდო-  
რლაში, რომელიც ანგელოზებს უკავი-  
ათ.<sup>18</sup> ბრდაძორის რელიეფზე შესუდ-  
რულ ფიგურას ხელები მკერდთან აქვს  
დაწყობილი ორანტის უესტით, რაც,  
აგრეთვე, განმარტებას საპირობებს. რა-  
დგან ამ დეტალის დამატებითი ნიუანსი  
შეაქვს ღმრთისმშობლის სულის ამაღ-  
ლების თემის ინტერპრეტაციაში. აქვეა  
ზოგიერთი დეტალი, რომელიც დამა-  
ტებით გაშიფრვას საჭიროებს: ასეთია  
საყვირი მარცხენა ანგელოზის ხელში.  
საყვირიანი ანგელოზი ხომ განკითხვის  
დღის ურთულესი თემის კუთვნილებათა.

ქრისტიანული ესპეტალოგია უპვე  
ადრექრისტიანულ უპოქაში გამოიკვე-  
თა, მისი სახევა ძველ აღთქმაში მხატვ-  
რებს უმდიდრეს ხატოვან მასალას აძ-  
ლევდა განკითხვის დღის დრამატული  
კოლოზიების გამოსახატად. დიდ ყურა-  
დლებას უთმობდნენ ამ თემას ადრეული  
ქრისტიანობის მწერლები (ეფრემ ასუ-  
რი, IV ს. რომანოზ შელოდოსი, VI ს.).  
დასრულებული სახით ეს თემა ბიზან-  
ტიაში ჩამოყალიბდა XI საუკუნისთ-  
ვის, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ  
ადრეულ შუა საუკუნეებში ეს თემა არ  
იზიდავდა მხატვრებს. ექვს გარეშეა,  
საუკუნეთა განმავლობაში ყალიბდებო-  
და განკითხვის დღის თემის იკონოგრა-  
ფიული ქარგა და ბრდაძორის ქვასვეტ-  
ი (მისი კაპიტელის რელიეფური კომპო-  
ზიცია) უნდა მივიჩნიოთ ადრეული შუა  
საუკუნეების ერთ-ერთ უიშვიათეს ძეგ-  
ლად. რომელშიც განკითხვის დღის კო-



მპოზიციის ცალკეული ელემენტები იჩენს თავს. საყვირიანი ანგელოზი — ღრმა აზრით აღსავსე სახეა, რომელიც ცხოვლად არის წარმოდგენილი იოვანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებასა („...და ვინიღე შვიდი ანგელოზი, რომლებიც იღვენენ ღმერთის წინაშე და მიეცა მათ შვიდი საყვირი... და შვიდი ანგელოზი, რომლებსაც ჰქონდათ შვიდი საყვირი, გაემზადა საყვირთა ჩასაბერად“...; თავი 8, 3, 6) და მათეს სახარებაში („...და წარავლინნეს ანგელოზნი თვისნი საყვირითა დიდითა და შეკრიბნეს რჩეულნი მისნი...“; 24, 31); როგორც მეორედ მოსვლის ესქატოლოგიური თემის უცილობელი ნიშანი. იოვანეს გამოცხადებაში ანგარიშგასაწვეია ავრეტვე მეორე დეტალი: „...და მოვიდა სხვა ანგელოზი, და დადგა საყურთხევლის წინაშე, და ჰქონდა სასაქმევლე ოქროსი და მიეცა მას დიდძალი საკმევლეო, რათა ყველა წმიდის ლოცვებთან ერთად დღევდ იგი ოქროს საყურთხევლზე, რომელიც ამის წინაშე ტახტის.“ (8, 3). და შემდეგ: „... და აიღო ანგელოზმა სასაქმევლე და აავსო იგი საყურთხევლის ცეცხლით, და გადმოათხია მიწას; და იქმნა გრგვინვა და გრიალი და ელვა და მიწისძვრა“ (8, 5).

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ ამ კომპოზიციაში ცენტრალური ფიგურის თავზე საპატიო ადგილას გამოსახულია დიდი საცეცხლური, კარგად ჩაწერილი ამ სცენის სიმეტრიულ წყობაში. კომპოზიციურად და მასშტაბითაც გამოყოფილ ამ საცეცხლურს მნიშვნელოვანი იდეური დატვირთვა აქვს ამ ფორმულისმაგვარად დახვეწილ კომპოზიციაში. ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც მინიჭებული აქვს საცეცხლურს იოვანეს გამოცხადებაში მეორედ მოსვლის ეპოსს, გასაგებს ხდის ამ ლიტურგიკული ნივთის ჩართვას საყვირიან ანგელოზთან ერთად კაპიტელის რელიეფურ კომპოზიციაში. ამას უნდა დავუმატოთ ისიც, რომ ზუსტად ანალოგიურად წარმოდგენილია საკმაოდ კარგად გადმოცემული საცეცხლური წახანაგის ქვასვეტის



ღმერთისმომბეღელი ძიო

მომიჩნავე ზედა კომპოზიციაში ორი წმიდა პერსონაჟით. საცეცხლურის მსგავსი საგანი ჩანს ოქახური „პორტრეტის“ ფონზეც, ფიგურათა თავების ღონეზე. ამგვარდ, საცეცხლური, ლიტურგიკული ნივთი, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს განკითხვის დღისა და მეორედ მოსვლის მოვლენებში, ბრდაძორის ქვასვეტის ამ წახანაგის რამდენიმე სიუჟეტის არსებითი ნაწილია. საგულისხმოა ამ საგნის მხატვრული გააზრება. სხვადასხვა კომპოზიციაში საცეცხლურის ერთნაირ ჩართვასთან ერთად, ქვემოდან ზემოთ იზრდება მისი მასშტაბი, რაც, უთუოდ მისი აზრობრივი მნიშვნელობის ზრდასთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

გავისენოთ, რომ საცეცხლური მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ღმრთისმშობლის მიძინების სცენაში. სპილოს ძვლის რელიეფებზე, როგორც წესი, გამოსახულია წმ. პეტრე საცეცხლურით ხელში. დასავლური ხელოვნების ნაწარმოებებში მიძინების სცენაში გამოსახულია წმ. პეტრე—უფროსი მოციქულთა შორის — მღვდლის შესამოსელში, ხელში ლოცვანიით; იგი ცოცხა-

თა მიტევების ლოცვებს კითხულობს; საეცესლურით კი წმ. ანდრია მოციქულ-  
ლია გამოსახული. ბრდაძორის ქვას-  
ვეტის ანონიმურ წმიდა ბერსონაჟთა  
ზუსტი იდენტიფიკაცია საკმაოდ რთუ-  
ლია, მაგრამ ზემოთ მოყვანილი მასალა  
უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ  
კაპიტელის ქვემოთ გამოსახული პერ-  
სონაჟებიდან ერთია წმ. პეტრე, მეორე  
კი წმ. ანდრია მოციქული. ეს არის, ჩე-  
მი აზრით, ამ წმინდათა ერთი შესაძ-  
ლო განმარტებათაგანი.

იმისათვის, რომ თვალი გავადევნოთ  
ოსტატის თეოლოგიური აზრის მიმარ-  
თულებას, როდესაც იგი ერთმანეთს  
უკავშირებდა მეორედ მოსვლის იდეასა  
და ღმრთისმშობლის სულის ამადლე-  
ბის თემას, აუცილებელია ყურადღება  
გადავიტანოთ კაპიტელის მომჯნავე წა-  
ხნაზე წარმოდგენილ ქრისტეს ამად-  
ლების სცენაზე, ესქატოლოგიური მოვ-  
ლენის შემადგენელ ნაწილზე, აქვე უნ-  
და გავისენოთ, რომ კაპიტელის რე-  
ლიეფური კომპოზიციები არ არის ერ-  
თმანეთისგან გამოყოფილი, მათ არა აქვთ  
ის მარტივი ჩარჩოებიც კი, რომლებ-  
შიც ჩასმულია ქვასვეტის ყველა კომ-  
პოზიცია. ეს კიდევ ერთი დასტუ-  
რია იმისა, რომ სხვადასხვა წახნაგზე გა-  
ნლაგებული რელიეფური სახეები ერთ  
მთლიან აზრობრივ კვანძადაა შეკრუ-  
ლი. შეიძლება დავასკვნათ, რომ კაპი-  
ტელის პლასტიკური სახეები ჩაფიქრე-  
ბულია, როგორც განსახიერება ესქა-  
ტოლოგიური მოვლინებისა „ძისა კაცისა  
ცათა შინა... ღრუბელთა ზედა ცისათა  
ძალითა და დიდებითა მრავლითა“, ან-  
გელოზთა „საყვირთა დიდთა“ მძლავრი  
ხმების თანხლებით (მათე. 24, 30—31).

ბრდაძორის ქვასვეტის კაპიტელის  
რელიეფურ კომპოზიციას არა აქვს ანა-  
ლოგიები ადრექრისტიანული ხელოვნ-  
ების ჩვენთვის ცნობილ ძეგლებში. ამ  
ეპოქის ნაწარმოებები ჩვენამდე საკმა-  
ოდ შწირად არის მოსული, რის გამოც  
რთულდება ამა თუ იმ თემის ჩამოყა-  
ლობების სრული ევოლუციის თვალის  
გადევნება. ჩვენს ხელთ არსებული მასა-

ლა ცხადყოფს, რომ ადრექრისტიანულ  
ხანაში მხატვრები ეძებდნენ ლაკონურ,  
გამომსახველ სახეებს და იკონოგრაფი-  
ულ სქემებს ქრისტიანობის უმთავრესი  
დოგმების საილუსტრაციოდ. ცნობი-  
ლია, „მხოლოდ VI საუკუნის შიდა  
ხნისათვის ფართოდ დაიწყეს ქრისტი-  
ანულ სახეთა გამოყენება განსხვავებუ-  
ლი დანიშნულებისა და ტექნიკის ნივ-  
თების შესამკობად (ა. გრაბარი). ქრის-  
ტიანული იკონოგრაფიის ინტენსიური  
განვითარება პერიოდი იუსტინიანეს  
ხანაზე მოდის, სწორედ ამ დროს მკვიდრ-  
დება სახარების თემები ხელოვნების  
სხვადასხვა დარგში. სავსებით ბუნებ-  
რივია, რომ ბრდაძორის სტელაზე, ამ  
ეპოქის ძეგლზე, ვხვდავთ ქრისტიანუ-  
ლი რელიგიის ძირითადი დოგმების  
ორიგინალურ შემოქმედებით გააზრებას  
და განსაკუთრებულ კომპოზიციურ და  
იკონოგრაფიულ მომენტებს, რომელ-  
თაც, შესაძლოა, ვერ ვპოვეს შემდგომი  
განვითარება.

ქვასვეტის ჩრდ. მხარე დაფარულია  
კარგად გამოძერწილი ფოთლოვანი ორ-  
ნამენტით, რომელიც ეფინება სვეტის  
ვერტიკალურ ზედაპირს, კუთხის სვეტე-  
ბის ჩარჩოთი. დახვეწილი ფორმის ნახე-  
ვარფოთლი თავეშქვევით მიემართება  
ქვემოდა ზეით და ქმნის ცხოველხა-  
ტულ ორნამენტულ ზედაპირს, დაგვი-  
რგვინებულს კაპიტელის შესაბამის წა-  
ხნაგის თავისებური ორნამენტული კო-  
მპოზიციით, რომელიც შედგენილია  
სტილიზებული ჯვრის გამოსახულებით,  
და მასთან შერწყმულ, დიაგონალურად  
განლაგებული ვიწრო ფოთლების სქე-  
მატიზებული ჯვრული მოტივით. ამ  
ორნამენტის შესრულების ე. წ. „ცე-  
რადკვეთილი“ ტექნიკა ხშირია VI სა-  
უკუნის ქართულ სტელაზე. ეს მარტი-  
ვი ორნამენტული მოტივი დაკვირვე-  
ბისას გვაძლევს ძალზე საინტერესო  
ინფორმაციას. ერთის მხრივ, იგი შეი-  
ცავს წინაქრისტიანულ საქართველო-  
ში დიდად გავრცელებულ ცენტრალურ  
ორნამენტულ კომპოზიციას,<sup>19</sup> მეორე  
მხრივ კი იგი შედის იმ დეკორატიულ



ამალემა

მოტივთა სისტემაში, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული ადრეფეოდალურ საქართველოში (მამასახლის გრიგოლის სტელა წრომიდან, VI—VII სს. მიჯნა, ქვის ჭვარი ყაჩაღანიდან, VII ს-ის პირველი ნახევარი; გიულბაგის რელიეფი, V—VI სს-თა მიჯნა და სხვ.).<sup>20</sup>

ბრდაძორის კაპიტელის ორნამენტული კომპოზიცია, უფრო ზუსტად, მისი ჯერული ნაწილი, თავისი სილუეტით მოგვაგონებს კოპტური ჯვრის ფორმას, რომლის ზედა ნაწილშია ეგვიპტური იეროგლიფი „ანკი“ (ან „ანკრი“), რომელიც აღნიშნავს „სიცოცხლეს“. ჭვარი — ანკი ჩნდება მრავალრიცხოვან კოპტურ ძეგლებზე — ქსოვილებზე, რელიეფებზე, რადგან ეგვიპტელი ქრისტიანები თელიდნენ ამ ნიშანს ქრისტეს მოვლინების წინასწარმეტყველურ მითობად და ამ იეროგლიფურ ფორმას იყენებდნენ თავის ნაწარმოებებში.

ადრექრისტიანული ქართული სტელების კვლევისას არაერთხელ შევხვდრივართ ქართულ რელიეფთა სტილისტურ და იკონოგრაფიულ სიახლოვეს კოპტური ხელოვნების ძეგლებთან. ბრდაძორის სტელაზე კაპიტელის პროგრამაში ჩართული ორნამენტული მოტივი გამოყენებულია არა უბრალოდ

სამკაულად, არამედ კოპტური ანკ-ჯვრის თავისებური ვარიაციის სიღრმეში მნიშვნელობის კარგი ცოდნით — როგორც ქრისტეს მეორედ მოსვლის სიმბოლო, ე. ი. როგორც ამ თემისადმი მიძღვნილი კაპიტელის რელიეფური პროგრამის ორგანული ნაწილი. ეს ერთხელ კიდევ ამტკიცებს, რომ სტელათა ოსტატები რელიეფური დეკორის ყოველ დეტალს იაზრებდნენ მთელი პროგრამის მხატვრულ ჩანაფიქრთან მჭიდრო კავშირში.

კაპიტელის ჩრდილოეთის წახნაგის ორნამენტული კომპოზიცია ეხმიანება მის მომიჯნავე დასავლეთის წახნაგის ქვედა ნაწილში მოთავსებული ჯვრის მოტივს; ორივე ორნამენტული თემა შესრულებულია ქართულ ადრექრისტიანულ რელიეფებზე ჯვრის სიმბოლური კომპოზიციების გადაწყვეტის ანალოგიურად. ამ შემთხვევაში უახლოეს პარალელურად შეიძლება დავასახელოთ ვარდულებიან კომპოზიციაში ჩართული ჯვარი ეალეთის სანათლავეზე (VI ს-ის მეორე ნახევარი). ეალეთის სანათლავე იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ მისი ფოთლოვანი ორნამენტი, მსუყვედ გამოძეწილი პლასტიკური ფორმებით, უშუალოდ უკავშირდება ანალო-

გაურ მოტივს ბრდაძორის სტელაზე. ეს მცენარეული ორნამენტი გვხვდება IV საუკუნის ქართულ ქვასვეტთა ერთ ჯგუფზე (წვერო დაბლი, დავათი, დმანისი, საცხენისი). ამ ორნამენტის მხატვრული და ტექნიკური თავისებურებები ამავე დროს უკავშირდება მცხეთის ჯვრის სამხრეთის ფსადის ჯვრის ამალღების სცენის მცენარეულ მოტივს. ამგვარად, დეკორატიული ფოთლის მოტივი ბრდაძორის ქვასვეტზე წარმოადგენს ზუსტ დამათარიღებელ მომენტს, რომელიც გვეხმარება ადრექრისტიანული ქართული რელიეფების დათარიღებაში. სიმბოლურ და ნარატიულ სრუტეტთა გადმოცემა ერთიან სტილისტურ ტონალობაში, რელიგიურ და საერო პერსონაჟთა შეფარდება, ვერტიკალური „იერარქიის“ პრინციპის გამოყენება რელიეფურ სიუჟეტთა განაწილებაში, კულმინაციურ მომენტთა ოსტატური გამოყოფა — აღრეული შუა საუკუნეების ქართველ ოსტატთა ეს თავისებულები სრულად გამოვლინდა ისეთ მნიშვნელოვან ნაწარმოებში, როგორცაა ბრდაძორის ქვასვეტი.

ბრდაძორის ქვასვეტის რელიეფთა სტილისტური თავისებურებანი მკაფიოდ ავლენენ ეპოქის პლასტიკის დამახასიათებელ ნიშნებს, რაც იკონოგრაფიულ მონაცემებთან ერთად საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ ამ ძეგლის ადგილი ადრექრისტიანული ქართული პლასტიკის განვითარებაში.

ქვასვეტის რელიეფებში შეინიშნება სპეციფიკური მიდგომა ადამიანის ფიგურის გადმოცემაში; შემუშავებულია გარკვეული სტერეოტიპი: საკმაოდ დიდთავიანი, თითქმის უკისრო ფიგურა გრძელი ტორსითა და მოკლე ფეხებით. სხეულის ზოგადი მოცულობაა გადმოცემული. მოძრაობა პირობითია, ყველა კომპოზიციაში გაბატონებულია სტატიკა. საგრძნობი სქემატურობის მიუხედავად, ხაზოვან-დეკორატიული ხატი ფორმებს მკაფიოდ გამოკვეთს.

რელიეფური გამოსახულებები, ძირითადად, შესრულებულია მოცულო-

ბით-დეკორატიულ მანერაში. ფიგურები ფონზე მნიშვნელოვნადაა ამოწეული. ისინი გადმოცემულია ზედმეტი დეტალიზაციის გარეშე, თუმცა ტანსაცმლის გადმოცემისას დატულია სავირო ჰიზუსტე, ხაზობრივ-დეკორატიული დამუშავება ქმნის დამახასიათებელ ორნამენტულ ზედაპირს. საინტერესოა, როგორ იყენებს მხატვარი მის ხელთ არსებულ მხატვრულ საშუალებებს. ორნამენტულ ხაზობრიობას იგი აძლიერებს ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილებში. რელიეფურ „გრაფიკას“ იგი უფრო ინტენსიურად იყენებს კაპიტელის დეკორში, სადაც კონცენტრირებულია ქვასვეტის რელიეფური პროგრამის იდეური კულმინაცია. ქვასვეტის რელიეფების შემდეგ კაპიტელის კომპოზიციების ხაზგასმული გრაფიკული დამუშავება მნიშვნელოვან დამატულობასა და ენერჯის კონცენტრაციას ქმნის.

განსაკუთრებულია თავების გადმოცემის მხატვრული ხერხები — მსხვილი, მძიმე ნიკაბიანი მასივური დაგრძელებული სახეები, სახის ნახევარი უკავია დიდ მრგვალ თვალებს, რომლებიც კონცენტრული წრეებითა და ღრმა ნახვრეტითაა შექმნილი. თავები მოცემულია თავისებური ნახევარცილინდრული მოცულობით ისე, რომ თვალეები ამოზნექილ ზედაპირზეა მოთავსებული. მოცულობითობის ელემენტების შეთავსება რელიეფური ზედაპირის დამუშავების ხაზობრივ-სიმბრტყობრივ მიდგომასთან ბრდაძორის ქვასვეტის პლასტიკური მეტყველების, მხატვრული გამომსახველობის უმთავრეს დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს.

ბრდაძორის რელიეფების ცალკეული ნიშნები შორეულად ეხმიანება ადრექრისტიანული ეპოქის სპილოს ძვლის რელიეფურ ძეგლებს, რომლებიც აღმოსავლურ ქრისტიანულ ცენტრებშია შექმნილი (კრაუფორდის კოლექციის დიპტიქი, VI ს., სპილოს ძვლის დიპტიქი ბოტკინის კოლექციიდან ერმიტაჟში, VI ს. და სხვა) მათ ახლოვებთ არა მხოლოდ იკონოგრაფიული, არამედ

სტილური თავშეხურებანი, რომელნიც ეპოქის კონკრეტულ ნიშან-თვისებებს ატარებენ.

ბრდამორის ქვასვეტის რელიეფები შემთხვევით როდი იწვევენ გარკვეულ ასოციაციებს სპილოს ძვლის აღრეჭრის-ტიანულ ნაწარმოებებთან. სიუჟეტების შერჩევა, მათი ვერტიკალური განლაგება უშუალოდ უკავშირდება ხუთნაწილედ დიპტიქების გვერდითი ნაწილების მხატვრულ გადაწყვეტას, რომელთა იკონოგრაფიული პროგრამები მყარ ტრადიციას გვიჩვენებენ.<sup>22</sup> აღრეჭრის-ტიანულ ხუთნაწილედ დიპტიქების პროგრამებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ქრისტეს სასწაულთა სიუჟეტები, რომელნიც, როგორც ჩანს, გამოიყენებოდნენ ნიმუშებად ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ოსტატთა მიერ. ქართველი მხატვრებიც არ წარმოადგენდნენ გამონაკლისს. ბრდამორის სტელის ოსტატი შემოქმედებითად იყენებებს კანონიკურ სქემებს და ახერხებს ერთიანი, მწყობრი მხატვრული ორგანიზმის შექმნას, რომელიც მთლიანად დროისმიერი ნიშნებითაა აღბეჭდილი და რომელშიც ეპოქის რელიგიური წარმოდგენებიც განსახიერებული.

**შენიშვნები:**

- 1 დ. მუსხელიშვილი, ქვემო ქართლის ისტორიულ-გეოგრაფიული რესპედიციის საეკლემუშოთა შედეგები 1956—1958 წწ. საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიული კრებული, I, თბილისი, 1960, გვ. 23—24, 36, ტაბ. X.
2. Н. Г. Чубинашвили. Нандиси. 1972, стр. 71—74.
3. Н. А. Аладашвили. Некоторые вопросы грузинской скульптуры раннефеодалного времени.
- ქართული ხელოვნება, 8, თბილისი, 1979.
4. ქვასვეტების წახნაგების მხარეთა გარკვევა ხერხდება პირვანდელ ადგილას შემონახული სტელების რელიეფური კომპოზიციების შეჭერებით წახნაგების მიმართებით დედაამოწის მხარეებთან. ვაირკვა, რომ ქვესვეტის რელიეფური პროგრამის მთავარი, ცენტრალური გამოსახულებანი დას. წახნაგება განლაგებული.
5. ი. კვაჭავასთან გარკვეული რელიგიური რიტუალის შესრულებისას მლოცველი პირით აღმოსავლეთისკენ უნდა ყოფილიყო მიმართული. ამ მონაცემებზე დაყრდნობით, ჩვენ მთა-



ღმრთისმშობლის სულის ამაღლება

- ვარ (დასავლეთის) მხარედ მივიჩნევთ ქვასვეტის იმ წახნაგს, რომელზეც რელიეფურ კომპოზიციათაგან უმთავრესნი არიან განლაგებული.
5. L. Rea — Iconographie de l'art chrétien, — II, Paris, 1957, pp. 298-299. G. Millet, Iconographie de l'Evangile, Paris, 1916.
6. ეს მსგავსება აღნიშნა ნ. ჩუბინაშვილმა თავის ნაშრომში ხანდისის სტელის შესახებ (გვ. 71). იქვე ხაზგასმულია, რომ კომპოზიციურ ნიშნებთან ერთად, შეინიშნება „დამუშავების ზოგიერთი დეტალების“ მსგავსებაც.
7. L. Béau. დასახ. ნაშრ. ტ. 11, ნაწ. I, ხარიზი, 1956, გვ. 359-363.
8. იქვე. გვ. 363
9. ეს სტენა დაწვრილებით არის განხილული ნიკო ჩუბინაშვილის გამოკვლევაში ხანდისის ქვასვეტის შესახებ (გვ. 71-73). აქ მოცემულია მხოლოდ დამატებითი მასალა ამ კომპოზიციის უფრო ღრმა მხატვრულ-იდეური ანალიზისათვის ქვასვეტის მთლიანი რელიეფური პროგრამის კონტექსტში.
10. დასახ. ნაშრ. 72.
11. იქვე, ტაბ. 70
12. J. Beckwith, Coptic Sculpture, London, 1963. ტაბ. 113.
13. W. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters, Berlin 1929. ტაბ. 52, № 160.
14. ნაშრომში ადრეფეოდალური ეპოქის ქართული ქანდაკების შესახებ ნ. ალადაშვილმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ „ეს არის ღმრთისმშობლის განდიდების რაღაც იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქცია, რომლის ანალოგის მითითება

არ შეგვიძლია“ (ქართული ხელოვნება, 8, თბილისი, 1979, გვ. 67). ბოლო დროს დაეთის ახლად აღმოჩენილი ქვასვეტის შესწავლასთან დაკავშირებით შემოთავაზებული იყო ბრძაძორის ამ რელიეფური სცენის კიდევ ერთი ინტერპრეტაცია, იგი მიჩნეულ იქნა ლაზარეს აღდგინების (?) სცენად. უნდა აღვნიშნო, რომ ეს მოსაზრება შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ ლიტერატურულ ვარაუდად, რომელიც მოკლებულია რაიმე სერიოზულ სამეცნიერო დასაბუთებას. ამ სცენის ქრისტეს ერთ-ერთ სასწაულად მიჩნევა სრულიად წარმოუდგენელია, რადგან სასწაულების სცენებში აუცილებლად მონაწილეობს ამ მოვლენათა მთავარი პერსონაჟი — ქრისტე. ლაზარეს აღდგინების დღემდე ცნობილ ყველა კომპოზიციაში წინ არის წამოწყული ქრისტეს გამოსახულება. ამ შემთხვევაში, ლაზარე არის შვორცხარისხის პერსონაჟი, როგორც ყველა სხვა სასწაულთა მონაწილენი, რომელთა სასწაულებრივ განკურნებაში ქრისტეს ღვთაებრივი ძალა გამოვლინდა. ამაში რომ დავრწმუნდეთ, საკმარისია მივმართოთ აღრეკტიონისტიკული ხელოვნების ძეგლებს, რომლებშიც ეს პოპულარული სიუჟეტი (ლაზარეს აღდგინება) შრავალგზის არის გამოსახული (იხ: აღრეკტიონისტიკული ხანის სპილოს ძეგლის რელიეფები ვ. ფოლბახის გამოკვლევაში: ტაბ. 37, 39, 58, 63, 64, 67, 119, 125, 197, 233, 234, 246). უკლებლოვ ყველა შემთხვევაში კომპოზიციის მხატვრულ და აზრობრივ ცენტრს ქრისტეს ფიგურა წარმოადგენს. ამას გარდა, წმინდა კონოგრაფიულად, ლაზარეს ფიგურა, მუმიისამებრ გამოკრული ვიწრო, გადაჭვარდინებულ არტახებში, სრულიად განსხვავებულად არის გამოსახული, ვიდრე მისიანასა, თუ ქსოვილის ნაპერში ერთიანად გახვეული ფიგურა ბრძაძორის სტელაზე.

15. ლ. რეო, დას. ნაშ. ტ. II, ნაწ. I, გვ. 604.  
16. W. F. Volbach, Die Byzantinischen Elfenbein-skulpturen des X-XIII jahrh. B. II, Beliefs, Berlin, 1979, n. 109-112, 116, 175-181, 226.  
17. ლ. რეო, დასახ. ნაშ. გვ. 616  
18. ასეა გამოსახული ღმრთისმშობელი გლაზგოს ხელნაწერის მინიატურებში (ლ. რეო, დასახ. ნაშ. გვ. 617).  
19. იხ. სევადიანი ორნამენტული კომპოზიციები საქართველოს გვიანნატიურ ვერცხლის ლანგარებზე: კ. მაჩაბელი, ძველი ქართული ვერცხლი, თბილისი, 1983, ტაბ. 40—49.  
20. ნ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშ. ტაბ. 40, 44, 49.  
21. W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten des Spatantike und des Fruhen Mittelalters. Berlin, 1929, n. 127, 129.  
22. იქვე №№ 112, 113, 119, 142, 145, და სხვ.

**ალბაში** მართლაც ძალზე ძნელია მოიძებნოს ორი ისეთი ყოველმხრივი ზი ახლოვის მატარებელი ხალხი, როგორც ქართველები და აფხაზებია. ჩვენი არათუ მხოლოდ სიახლოვე, არამედ სწორედ ერთიანი ნიადაგი თვალსაჩინოდ არის გამკლავებული ყოფისა და ფართო აზრით — კულტურის სულ სხვადასხვა (თუმცა საბოლოოდ ურთიერთშეკავშირებულ) სფეროებში. ამ მხრივ, ცხადია, არც მატერიალური კულტურის ძეგლებია გამონაკლისი.

ყველა ამ საკითხის გააზრებაზე ბევრი უფიქრით როგორც ქართველ, ისე აფხაზ მკვლევართ, და რამდენადაც ჩვენ გარკვეულ საზღვრებში ვიცნობთ მათ თვალსაზრისსაც, შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ არიან აფხაზთა შორის საკმაოდ ობიექტური სწავლულნი, რომელნიც აღიარებენ, რომ ჩვენ გვაქვს ერთიანი მატერიალური და სულიერი კულტურა. ასეთთა რიცხვს ეკუთვნის ისეთი ავტორიტეტული ფიგურა, როგორცაა ი. აჯინჯალი (თუმცა არსებობს განსხვავებული თვალსაზრისიც).

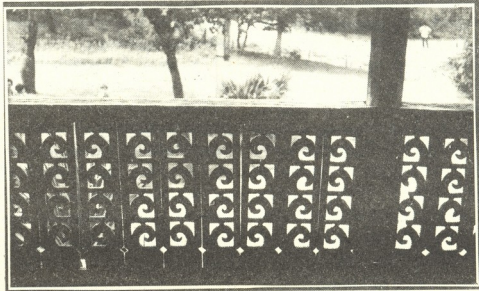
უპრიანი იქნებოდა სხვა აფხაზ მკვლევართა ნააზრევიც გავიხსენოთ. ასე მაგალითად, აფხაზური მეცნიერების ერთ-ერთი პატრიარქი დ. გულია თვლის, რომ X ს-დან მომდინარეობს აფხაზებისა და ქართველების ერთიანი შემოქმედება — ეს შეხედულება გამოითქვა ვერ კიდევ 1925 წ. გამოცემულ მის წიგნში აფხაზეთის ისტორიის შესახებ. სადღეისოდ მეცნიერება, ბუნებრივია, ასეთ კონკრეტულ ქრონოლოგიას ვერ გაიზიარებს. თუნდაც ლ. რჩეულიშვილის აფხაზეთის ხუროთმოძღვრებისაღმე მიძღვნილ ცნობილ ნაშრომებზე დარყნობით, აფხაზთა სულიერ-კულტურულ ერთობას ქართულ ქვეყნებთან, არქიტექტურის ძეგლთა მავალითზე, ჩვენ, სულ ცოტა, ოთხი საუკუნით აღრეც მკაფიოდ ვხედავთ (რომ აღარაფერი ითქვას ჩვენი ისტორიკოსების შიერ საფუძვლიანად შესწავლილ გაცოდებით უფრო ძველ

# აფხაზური და ქართული ხალხური ხელოვნებების ერთიანობის საკითხისათვის

სამსონ ლეჟავა

ეპოქებზე). მაგრამ, ჩანს, ზოგიერთ ვალ-  
ბად პატრიოტ აფხაზს, ეტყობა, დ. გუ-  
ლიას თვალსაზრისიც კი არ მიაჩნია მი-  
საღებად თუნდაც ათსუკუნოვანი საერ-  
თო შემოქმედების შესახებ. ისინი ამჯო-  
ბინებენ რუსეთთან ფანტასტიკური, მი-  
თიური მრავალსუკუნოვანი კავშირურ-  
თიერთობის წინა პლანზე წამოწევენ.  
ამგვარ შეხედულებათა მქონეთ უთოდ  
გულზე ეფონებათ ჯერ კიდევ 1919 წ.  
გამოთქმული „აზრი“ ნ. ვორობიოვისა,  
რომლის თანახმადაც თითქოსდა რუსებს  
აქვთ შეტანილი კულტურა აფხაზეთში,  
ხოლო დიდი სურვილის მიუხედავად, იქ  
თურმე შეუძლებელი ყოფილა ქართუ-

ლი კულტურის რაიმეგვარი კვალის მი-  
გნება (?!) მსგავს „ნააზრევს“ უმჯობე-  
სია ცნობილი ისტორიკოსის ზ. ანჩაბა-  
ძის მოსაზრებანი დაუუპირისპიროთ,  
რომლის თანახმადაც აფხაზეთის სამე-  
ფოს კულტურული და საეკლესიო პო-  
ლიტიკის ზოგადქართული მიმართულება  
გამოხატულებას ჰპოვებდა აფხაზეთის  
მეფეთა საკულტო საამშენებლო მოღვა-  
წეობაში. მისივე თქმით, აფხაზეთის სა-  
მეფოს კულტურული და საეკლესიო პო-  
ლიტიკა ნაკარნახევი იყო საერთო ქარ-  
თული ინტერესებით. იგივე ავტორი  
გვესაუბრება ქართული ხელოვნებ-  
ების აფხაზურ სკოლაზე.



ქართველობასთან აფხაზთა მხრივ თანაზიარობა მაშინაც კი ინარჩუნებდა მნიშვნელოვანებას, როდესაც გვიანფეოდალურ ხანაში აღარ არსებობდა ერთიანი ქართული სახელმწიფო და საქართველო დაშლილი იყო ცალკეულ დამოუკიდებელ სამეფოებად და სამთავროებად. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა, რომ თვით XVII ს-ის 80-იან წწ-შიც, როგორც გვამცნობს ი. ანთელავა, აფხაზეთის დამოუკიდებელი სამთავრო თუნდაც ნომინალურად, მაგრამ მაინც ითვლებოდა იმერეთის სამეფოს ნაწილად, იმერეთის სამეფო კი, როგორც ცნობილია, ერთ-ერთი ქართული სამეფო იყო და მასთან თანაზიარობა ფართო აზრით, უპირველესად ყოველსავე ქართულთან თანაზიარობას გულისხმობდა.

აფხაზურ-ქართული ერთიანობის დამამტკიცებელი სხვა არაერთი საბუთისა თუ ცნობის მოყვანაც შეიძლებოდა, მაგრამ აქ მახვილი უნდა დაისვას ხალხურ ხუროთმოძღვრებაზე, რომლის მნიშვნელობა, საზოგადოდ, ძალზე დიდია ამა თუ იმ ერის კულტურის საწყისთა განსაზღვრისათვის.

ის გარემოება, რომ აფხაზეთი კულტურულ-ისტორიულად საქართველოს მართლაცდა ორგანული ნაწილია, მტკიცდება ახალი დროის (XIX-XX სს დასაწყისი) ხალხურ საცხოვრებელთა ნიმუშებზე დაყრდნობითაც. ამ ნაგებობათა საწყისები უძველესი დროიდან მომდინარეობს და გამოირჩევა თავისი საკმაოდ მარტივი აღნაგობით, თუმცა იმავე დროს იერის გარკვეული ეფექტურობითა და, რაც მთავარია, პრაქტიკული ვარგისიანობით. ზოგ შემთხვევაში, თუკი შკაცრად ვიმსჯელებთ, ისინი წარმოადგენენ არა იმდენად ხუროთმოძღვრების, რამდენადაც ძირითადად, მატერიალური კულტურის ძეგლებს, მაგრამ ჩვენ ისეთი ნიმუშებაც მოგვეპოვება, რომლებზეც მსჯელობა უპრიანია, როგორც სწორედ ხუროთმოძღვრების ძეგლებზე.

ის ნაგებობანი, რომელნიც, არსებითად, უფრო მატერიალური კულტურის ძეგლებია, ციღრე ხუროთმოძღვრებისა,

ხშირად საკმაო პარალელებს პირველ ტრადიციებითა თუ ტერიტორიით დიდად დაცილებულ ქვეყნებშიც კი, მაგრამ, როგორც წესი, ასეთი პარალელები ზოგადია, ხშირად არც თუ სიღრმისეული და კონკრეტული ანალიზის დროს საკმარისი სხვაობებიც იჩენს თავს. ამას გარდა, ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ რომელსამე კონკრეტულ ტიპს ძველთა, არამედ, ფართო აზრით, მის კონტექსტს, და, ცხადია, იმასაც, თუ რა გარემომდამოა ცნავენა ეს ძეგლი, რა კონკრეტული დანიშნულება აქვს, რომელ ტრადიციასთან მიმართებაში უნდა იყოს იგი მოაზრებული და ა. შ., რაც შეეხება საკუთრივ აფხაზეთსა და სამეგრელოში გავრცელებულ უმარტივეს ნაგებობებს, მათ შორის დასტურდება სტრუქტურული იგივეობა, თუმც კი არსებობს აშკარად შეიარადი განმასხვავებელი ნიშან-თვისებებიც.

ი. აჯინჯალი საზგასმით აღნიშნავს დიდ სიახლოვეს ყველაზე არქაული აფხაზური ნაგებობის „აქუაჯვისა“, რომელიც მიწურიატაკიანი, წნული, კონუსურ-ცილინდრული ფორმისა, და მეგრული „კუნჭულა-ფაცხისა“, რომელიც ასევე მიწურიატაკიანია, წნულია და კვლავ კონუსურ-ცილინდრული ფორმისაა. განმასხვავებელ ნიშნებად ეს ეთნოგრაფი ასახელებს მეგრული სახლის შედარებით სიმატარავესა და აფხაზურის უფრო წაწვეტებულ სახურავს, „კუნჭულა-ფაცხის“ შიგნიდან თიხალესილობას, განსხვავებით „აქუაჯვისაგან“, და აგრეთვე — სახურავის მასალის ნაირგვარობას. კერძოდ, თუკი აფხაზური სახლი, მისი მონაცემებით, ბურვილი იყო ჩალით ან ლელქაშით, მეგრული და გურული ისლით ანდა ნამიკრეფითი ყოფილა გადახურული. თვით ი. აჯინჯალის თქმით, ამ სახლებში ჩანს არცთუ შიორე მსგავსება, სხვაგან მის მიერვე აღინიშნება, რომ ამ საცხოვრებელთა იერი და აღნაგობა იმდენად ახლოა, რომ ისინი თითქმის იგივეობრივი გვეჩვენება, ვფიქრობთ, ზემოაღნიშნულზე დაყრდნობით უფრო დაბეჯითებითაც შეიძლება გაესვას ხაზი მითითებულ საცხო-





ერასოა ფაქტობრივ იდენტურობას, იმას რომ, ყოველ შემთხვევაში, სხვაობაზე მეტი აქ მსგავსებაა.

მრგვალი საცხოვრებელი „აქუაცვი“, ანუ იგივე „კუნძულა ფაცხა“, უმარტივეს ნაგებობათა რიცხვს მიეკუთვნება. ეთნოგრაფები მართებულად თვლიან, რომ გამწვანებულა საუბარი ამგვარ ობიექტთა რაიმეგვარ ქრონოლოგიურ ზღვარზე.

თ. ჩიქოვანი სწორად მიუთითებს, რომ კასტელის მიერ ჩაბატულ ფაცხებსა და ეთნოგრაფიულად ფიქსირებულთა შორის თითქმის არაფერია სხვაობა არ არის. მით უფრო შეეხება ეს ფაცხების ზემოაღნიშნულ, ასაგებად ყველაზე იოლსა და ხელმისაწვდომ „აქუაცვს“, რომლის თავდაპირველი ტიპები კოლხეთის ტერიტორიაზე ალბათ ათასწლეულებს ითვლის. მრგვალი წნული ფაცხების იდენტურობა აფხაზეთისა და სამეგრელოში მეტყველებს არა მხოლოდ ერთგვაროვან გეოგრაფიულ-კლიმატურ გარემოზე, არამედ დიდ სიახლოვეზე საკუთრივ ცხოვრების წესისა, იმაზე, რომ უბრალო ქართველი თუ აფხაზი გლეხი უმეტესად, ნებისთა თუ უნებლიედ, კმაყოფილდებოდა ყველაზე აუცილებელი მოთხოვნით — ჰქონოდა თავშესაფარი, საიმედოდ დაცული კერა და უმწირესი, მხოლოდ აუცილებელი და ყოველგვარ კომფორტს მოკლებულ შიდამიწყობილობა. ამასთანავე, ყოველივე ეს დამახასიათებელი ყოფილა არა მხოლოდ გლეხთათვის, არამედ ზოგი სასულიერო პირისათვისაც. ნ. ზრუშკოვა მაგ. გვაწვდის პ. ვიბალის, (XIX ს. დასაწყისში აფხაზეთში სავაჭროდ ჩამოსული ფრანგის) ცნობას იმის შესახებ, რომ სოფ. ლიხნში „კეთილი ღარიბი იმერელი“ მღვდლის სახლი წარმოადგენდა გლეხთა საცხოვრებელთაგან განურჩეველ წნულსა და თიხალესილ ქობს.

ზემოთ უკვე ითქვა ამ ტიპის შენობათა უკიდურესი უბრალოების შესახებ, მაგრამ სწორედ ამაში იმალებაოდა მათი თვისებური ზიბლი. ამას გარდა, ი. ადამია საკმაოდ ემოციურად აღწერს იმ მოულოდნელსა და წარუშლელ შთა-

ბუჭდილებას, როგორსაც სტოვებდა „აქუაცვის“ ძალზე ერთიანი, ერთგვარად „გუმბათისებრი“ შიდა სივრცე.

მრგვალი, კომპაქტური წნული საცხოვრებლები, ცხადია, მასალის ეკონომიასაც გულისხმობდა, მაგრამ, იმავე დროს, რიგ უზერხულობებსაც ქმნიდა. მართებულია თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც ამგვარი ტიპი შენობისა აშკარა სიმნელეს უქმნიდა მრავალკამერიანი ნაგებობის მშენებლობას. ამდენადვე გასაზიარებელია იმ მკვლევართა შეხედულება, რომელნიც თვლიან, რომ სწორკუთხა გეგმარების საცხოვრებელთა აგება კონსტრუქციულადაც და, თავის მხრივ, პრაქტიკულადაც წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენდა.

ამგვარი ტიპის სახლებს შორის წინარეებთან შედარებით „სრულფასოვანი“ ნაგებობაა ორი, ანდა ოთხქანობიანი „ამასარ-ტზი“, სხვაგვარად „აფაცხა“ — იგივესობრივი მეგრული „ფაცხისა“. თვით სიტყვა ფაცხა, როგორც ცნობილია, ნიშნავს წნულ სახლს. თავისთავად მრავლისმეტყველია ტერმინოლოგიური იგივეობა „აფაცხა“ და „ფაცხა“.

ორსავე შემთხვევაში, როგორც „აფაცხას“, ისე ფაცხის წინ ეწყობოდა უმოაჯირო დერეფანი — ფარდული, აფხაზურად „აბარწა“. მისი მნიშვნელობა განისაზღვრებოდა კლიმატური პირობებით და გარკვეული საშუალო თუ ყოფითი ფუნქციით. იგი მთელ კოლხეთში წარმოადგენდა არა პირდაპირ ფორმისეულ, არამედ წმინდა სივრცით-ფუნქციურ წინამორბედს მოაჯიროვანი აივნებისა.

რაც შეეხება „აქუაცვისა“ და სწორკუთხა „აფაცხის“ მიმართებას: ის, რომ პირველი მეორეს წინამორბედა, მ. ჯანაშვილს აქვს დადასტურებული, კერძოდ, თუკი სწორკუთხა ფაცხა მის დროს მთავარი საცხოვრებელი ყოფილა, კონუსისებრი „ხკაცუ“ ახლადლაქორწინებულთათვის იყო თურმე განკუთვნილი. საქმე ისაა, რომ საზოგადოდ, ვინაოვრაფთა მიერ აღიარებულია პრინციპი, რომლის თანახმადაც არსებობს ერთგვარი კანონზომიერება განვითარების მხრივ სხვადასხვა „ექაპზე“ თუ სტადი-

აზე მყოფი საცხოვრებლებისა. როგორც წესი, უფრო დაწინაურებული ტიპის შენობა წარმოადგენდა ხოლმე ძირითად საცხოვრებელს, ხოლო შედარებით მარტივი — სამეურნეო ანდა სხვა რამ დაწინაურების მქონე სათავსს, რომელიც თავდაპირველად, შესაძლოა „ოდესღაც“, ყოფილა გამოყენებული საცხოვრებლად, შემდგომში კი მას შეუცვლია ფუნქცია; მაგრამ მაინც შეუნარჩუნებია პრაქტიკული დანიშნულება და სწორედ ამის წყალობით თითქმის თავდაპირველი სახით შემორჩენილა, ქვეულა რა თვალსაჩინო მაგალითად ტრადიციულ ფორმათა მდგრადობისა.

ი. აჯინჯალი, რომელიც საკმაოდ დეტალურად აანალიზებს სწორკუთხა „ამასარ-ტზის“, ანუ იგივე „აფაცხას“, გამოჰყოფს გარკვეულ განმასხვავებელ ნიშნებს „აფიცხასა“ და ფაცხას შორის. თუკი მსგავსებას მისივე თქმით, გამოხატავს ოთხქანობიანობა, წინამდებარე ფარდული, სწორკუთხა ვეგმა, სამშენებლო მასალა და მშენებლობის წესი, სხვაობას ამჟღავნებს ის, რომ აფაცხას მხოლოდ წინა ფასადზე ჰქონია „აბარწა“, ხოლო ფაცხას იგი ირგვლივ ევლებოდა; ფაცხა იყო თიხალესილი, ხოლო „ამასარ-ტზი“ — არა. მიგვაჩნია, რომ ჩვენ ამჟერადაც ანალოგიურ ვითარებასთან გვაქვს საქმე: მსგავსად „აქუაცვიხა“ და „კუნჭულა ფაცხის“ არსებითი იგივეობისა, ფაქტობრივად იდენტური ჩანს საკუთრივ „აფაცხა“ და ფაცხაც. ამრიგად, კვლავ და კვლავ მკაფიოდ დასტურდება ერთი უცილობელი ფაქტი — სხვადასხვა სირთულის მქონე, განვითარების სხვადასხვა ეტაპის გამოხატველი ნაგებობანი ავლენს არათუ მხოლოდ და მხოლოდ ხელშესახებ სიახლოვეს, არამედ არსებითად სტრუქტურულ ერთგვაროვანებას აფხაზეთში და სამეგრელოში. ყოველივე ეს კი დასტურია ურთიერთგამჭობი ტრადიციის სიმდგრადისა.

ახლა რაც შეეხება ჯარგვალური ტიპის ნაგებობებს: ისინი უადრესად სპეციფიკურია კოლხეთის მთელი ტერიტორიისათვის უძველესნ დროიდან. ო. ლორთ-

ქიფანიძე მაგ. მიიჩნევს, რომ ძველი კოლხეთის კულტურული და სამეურნეო დაწინაურებულობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო გამოხატულება იყო სწორედ მაღალგანვითარებული ჯარგვალური ხუროთმოძღვრება.

ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში აქა-იქ შემორჩენილი ჯარგვალური ტიპის ნაგებობათა ურთიერთსიახლოვე სამეგრელოში, იმერეთში, გურიასა და აფხაზეთში ასევე დადასტურებულია სამეცნიერო ლიტერატურაში. ისევე და ისევე გამოისაკვითა ტერმინოლოგიური სიცივეობა — „აჯარგუალ“ და ჯარგუალი. შეიძლება ითქვას, რომ „მაგნიტური“ ცენტრი კულტურული „მიზიდულობის“ ამ შემთხვევაში ოდინშია — „აჯარგუალი“ — მრგვალ ხეს აღნიშნავს.

ჯარგვალური, მორული სახლები უბრალო გლეხებისა უმეტესად აგრეთვე ერთკამერიანი იყო და წინ მათაც ღია ფარული ჰქონდა. ისინი ადრე უფანჯრო და მიწურიატაკიანი გახლდათ, როგორც გვამცნობს ლ. აკაბა. ინტერესმოკლებული არაა, რომ უზოების მორულ ზღუდეებსაც მისივე თქმით, აფხაზურად „აჯარგუალ-გურა“ ეწოდებოდა.

აფხაზეთში არსებული ნაშთიანი წყობის ჯარგვალური სახლები, იმავე ი. აჯინჯალის მიხედვით, იგივეობრივია მეგრელთა, გურულთა თუ იმერელთა სახლებისა, სხვაობა ძირითადად კვლავ და კვლავ გადაზურვის მასალაშია. შიდა-მოწყობილობა აფხაზეთისა და საქართველოს ზემოაღნიშნული სხვა კუთხეების მცხოვრებთა სახლებისა იმავე გულისხმობს, რასაც საერთო აღნაგობა. ლ. აკაბა პირდაპირ გვესაუბრება ამ ნაგებობათა ძველ საერთო ტრადიციასზე.

რაც შეეხება სადა იერის მქონე, კონსტრუქციებითა თუ აგებულებით უძველეს ტრადიციებთან წილნაყარ შენობებს, მათზე შემდეგი ითქმის: ამ სახლების სამშენებლო მასალა ფაქტობრივად მინიმალურ დამუშავებას გულისხმობდა. მიმართავენ ბუნებაში, გარემოში უშუალოდ მოცემულის მგტად თუ ნაკლებად პირდაპირ გამოყენებას. ამ გზით, მართალია, ედემენტარული, თუმცა იმა-

ეს დროს საქართველს ევგენი და მხატვრულად საკრძობლად შეტყველი ტექნიკა ყალიბდებოდა. პრაქტიკული. უტილიტარული და უპრეტენზიო სახის მქონე ესთეტიკური საწყისები უმჭიდროვესად იყო ურთიერთშერწყმული და ცალ-ცალკე არც მიაჩნებოდა. ცხადია, გაუგებარი და უცხო იყო რაიმე მერკანტილიზმი. საქმე ისაა, რომ ძველად მთელ კოლხეთში ვლუჩობის ყოფა იყო ხადა და მკაცრი. „სპარტანული“ კი, ამ მხრივ არ არსებობდა რაიმე წინასწარი შემუშავებული სისტემა, არამედ, უბრალოდ, სუფევდა ცოცხალი და მყარი ტრადიცია ბუნებასთან უმჭიდროვეს სიახლოვისა, რისი მკაფიო და უშუალო გამოხატულებაც არის აღწერილი ნაგებობაში. ყოველსავე ამას მართალია, რამდენადმე გაორტიფიკებულად, მაგრამ ძირითადად მაინც მართებულად ამხნეულა და აღწერდა კიდევ ა. ლამბერტი, ამ ტიპის შენობებში, რომელნიც სიმბოლური გამოხატულებაა ამა თუ იმ კულტურის საზრისისა და ღირებულებათა სისტემისა, ცხადდება ბევრი ნიშნით ერთგვაროვანი დამოკიდებულება გარემომცველი სამყაროსადმი, ცხადდება თვით სამყაროში არსებობის წესთა მონათესავეობა;

თუკი დავუბრუნდებით ჩვენს მკვრივ ხილულ შენობებს, დავრწმუნდებით, რომ მათი იერი და აგებულება თითქმის არ განსხვავდება აფხაზეთში და „ღანარჩენ“ კოლხეთში (ყოველ შემთხვევაში, მის დიდ ნაწილში) ამის მიზეზი კი უნდა ვუძებთ არა მხოლოდ ბუნებრივი პირობებს, არამედ, პირველყოვლისა, სამეურნეო და კულტურული ტრადიციების მართლაცდა განსაკუთრებულ სიახლოვეში, რაც არაფრით არ დაიყვანება არც მებობლობაზე, არც თანაცხოვრებაზე და არც სხვა მსგავს. შედარებით პრიმიტიულ აზსნაზე.

ზუროთმომდევრების ისტორიკოსი ლ. სუმბაძე ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ძველ სტადიაზე აფხაზური სახლას განვითარების სურათი იგივე იყო, რაც დასავლეთ საქართველოს სხვრეგიონების სახლებისა. ცხადია, ეს არ შეიძლება შემთხვევით მოვლენას წარმოადგენდეს. მაგრამ, მთავარი, რომ არა მხოლოდ „მსგავსებით პარალელური“. არამედ როგორც ჩანს, ურთიერთგადაჭობილი ევოლუციის სურათი აქ არ ამოიწურება მხოლოდ ძველი სტადიით მართლაც, როგორც ირკვევა, ხელო აღნიშნული დებულება მნიშვნელოვანწილად ვრცელდება შედარებით უფრო



როული აღზავების მქონე საცხოვრებ-  
ლებზედაც. ამის საველისხმე მავალი-  
თა ვ წ. „აფსუა-ენი“, ახე კრძელი  
სახლი, რომელიც განსაკუთრებით ფარ-  
თოდ ყოფილა გავრცელებული უკახს-  
კნელ დრომდე საკუთრივ აფხაზეთის  
დღევანდელ ტერიტორიაზე. ზემოთკახ-  
ხილული შენობებისაგან განსხვავებით,  
გრძელი სახლი უკვე მრავალკამერიაა.  
ამის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი,  
შ. ინალ-იფას ახსნით, ისაა, რომ „აფ-  
სუა-ენი“ წარმოადგენდა ღიდი ოჯახის  
კოლექტიურ სახლს. მასაც, მსგავსად  
ძირსენიებული სახლებისა, წინ ჰქონდა:  
„დერფანი — აბარწა“. ეს იყო საერთო  
ელემენტი განსხვავებული ნაგებობებისა,  
განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე  
და უაღრესად მკვრივი ნებისმიერ ცვა-  
ლებლობასთან მიმართებით თავისი მრავალ-  
ფუნქციონალურობის გამოც. საერ-  
თოდ, შემოზღუდულ სივრცეზე ნაკლები  
მნიშვნელობა კოლხური სახლის ღია  
აივანებზე სივრცეს არასოდეს ჰქონია,  
ის იყო არა მხოლოდ პრაქტიკული, არა-  
მედ სიმბოლური დატვირთვის მქონე  
ალავი, ერთგვარი „მედიატორი“ „შინა-  
სა“ და „გარეს“ შორის: კერძოდ, საკრავ-  
ლურკერიანი და მოზღუდული „ნავთისა-  
ყუდელის“ — კედლით დაცულ „შინა-  
სა“ სახლსა და ძლიერ მახლობელ, არ-  
სებითად სიცოცხლის მომნიჭებელ, მა-  
გრამ იმავე დროს „სამშვიდო მალეობით“  
აღვსილ ბუნებას შორის. ის იყო ერთგ-  
ვარი შუამავალი ამ ორი „კოსმოსისა“.  
ზემოაღნიშნული თვისება აერთიანებს  
უპარტიკულ ფაცხებს და მალაღვანეითა-  
რებულ ოდა-სახლებს.

გუბრუნდებით რა გრძელ სახლს, უნ-  
და აღვნიშნოთ, რომ ლ. აკაბას თანახ-  
მად, გრძელი სახლის მშენებლობა დრო-  
ისა და მასალის ეკონომიასთანაც ყოფი-  
ლა დაკავშირებული. ლ. აკაბა არ იზი-  
არებს ი. აჯინჯალის თვალსაზრისს იმის  
შესახებ, რომ გრძელი სახლი თავისი  
მრავალკამერაობის გამო თითქოსდა  
წინამორბედა „ოდა-სახლისა“ (აფხა-  
ზურად „აკუასკისა“). ვინაიდან თვლის,  
რომ ამ სახლის მრავალკამერაობა  
უპირველესად ოჯახის ზრდას უკავ-

შირდებოდა, თუმცა არც მის გამომავალ-  
ცხვა შეიძლება, რომ, მართალია, არა  
უშუალოდ, მაგრამ რაღაც დიხითა თუ  
ახვეტით, ამ ტიპის სახლმაც ითამაშა  
გარკვეული როლი ოდა-სახლის შემუ-  
შავებაში, მაგრამ მთავარი, რომ ოდა-  
სახლის ჩამოყალიბება უშუალოდ ვერას-  
კზით ვერ დაუკავშირდება კერძო ერთ-  
ქონილოლოგიურად მასზე ადრინდელ საც-  
ხოვრებებს — ამ მხრივ პირდაპირ,  
სწორხაზოვან ევოლუციაზე ლაპარაკი  
სავსებით გამორიცხულია.

შევედვარნი თვლიან, რომ „აფსუა-  
ენი“ ფაქტობრივად წარმოადგენს სახეს-  
ხვაობას თაუდაპირველი „ფაცხისა“,  
მის წარგმელებულ ვარიანტს. შენიშნუ-  
ლია ისიც, რომ ხალხური ზურთომოდ-  
ღერების ტიპოლოგიურად ერთგვარო-  
ვან ამ ნიმუშს ქმნიდენ წნული, ძირუ-  
ლი თუ ფიცრული ვარიანტების სახით-  
სამშენებლო ტექნიკის განვითარების  
კვალობაზე. სხვადასხვა მასალა და სხვა-  
დასხვა ხერხი აგებისა, ცხადია, იწვევ-  
და მნიშვნელოვან სახეცვალებას, მაგრამ  
თაუდაპირველი არის გრძელი სახლისა-  
როგორც უპირველესად კოლექტიური  
საცხოვრისისა, ინარჩუნებდა თავის წამ-  
ყვანობას.

აღნიშნული ტიპის სახლის სტრუქ-  
ტურა საფუძვლიანად შეისწავლა ი. ადამ-  
იამ. აფხაზურ გრძელ სახლს ეს მკვ-  
ლევარი მიიჩნევს კოლხური გრძელი სა-  
ხლის ადგილობრივ სახესხვაობად, ორ-  
სავე შემთხვევაში, როგორც აფხაზეთში,  
ისე დასავლეთ საქართველოს სხვა  
კუთხეებში ამ ტიპის სახლის სა-  
ფასადო მხარეს მისი გრძელი ნაწილი  
წარმოადგენდა. არსებობდა ორი ძირი-  
თადი ვარიანტი: პირველი გულისხმობ-  
და კედლებში ღია დერეფნებსა და შუ-  
აში — საცხოვრებლებს. მეორე კი —  
შუაში ღია დერეფანსა და კედლებში სა-  
ცხოვრებლებს. თუკი იმერეთში უმთავ-  
რესად პირველი ვარიანტი იყო გავრ-  
ცელებული, აფხაზეთში წამყვანი მეორე  
ვახლდათ. ამავე დროს, ი. ადამია ამტკი-  
ცებს, რომ იმერეთის სამეურნეო ნაგე-  
ბობებში მეორე ვარიანტის არსებობა  
აღასტურებს, რომ ეს გამოძახილია ად-



რე აქ სწორედ მსგავსი ტიპის საცხოვრებელთა არსებობისა. ცხადია, ეს ძალზე დამაჯერებელი არგუმენტია, მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ პირველი ტიპის საცხოვრებელი ავტორმა სამეგრელოშიც დაადასტურა. ამასთან, აფხაზური გრძელი სახლის ზოგ ნიმუშში ჩვენ ეხედავთ ქართულ ხალხურ საცხოვრებელში ფართოდ გავრცელებული ვერტიკალური ღვარი — კონსტრუქციების, ე. წ. „აფრების“ ტიპოვნებას.

საბოლოოდ, მკვლევართა მონაცემებზე დაყრდნობით, იკვეთება, რომ გრძელ სახლში გამოიყენებოდა იგივე სამშენებლო ხერხები, რაც შედარებით მარტივ უმთავრესად ერთკამერიან შენობებში. ასე რომ, შესაძლებელია კიდევ საუბარი გრძელი სახლას ფაცხურ, ჯარგვალურსა და პიტაფიცრულ ვარიანტებზე. ამგვარი მიდგომა აღიარებულიც არის.

საინტერესოა, რომ აფხაზეთში „პიტაფიცარას“, ტიპის, როგორც ჩანს, თავდაპირველად ნაჯახით თლილი, შემდეგში კი დახერხილი ფიცრებით აგებული სახლებიც იყო. ამგვარი სახლები სამეგრელოში დააფიქსირა ს. მიაკალაიძემ. ი. ა. აჯინჯალის თქმით, ისინი წარმოადგენდა უბრალო მიწურიატაკიან, უჭერი ფიცრულ სახლებს ტრადიციული წინარე ფარდულითა და ოთხქანობიანი გადახურვით.

ამგვარად, ახლა უკვე შეიძლება ჩამოითვალოს აფხაზეთში დასავლეთ საქართველოს საცხოვრებლებთან თანახმადი ისეთი ნაგებობანი, როგორც: აქუაცვი — იგივე კუნჭულა ფაცხა; აფაცხა — იგივე ფაცხა; აჯარგვალ — იგივე ჯარგვალი; პიტაფიცარას ტიპის სახლი, „აფსუა — ვა“ ანუ გრძელი სახლი.

სადღესოდ აფხაზეთის ხალხური სამშენებლო ხელოვნება, მიუხედავად სხვა მკვლევართა მნიშვნელოვანი წვლილისა, ვფიქრობთ, ყველაზე სიღრმისეულად მანც ი. ადამიას მიერაა შესწავლილი. მან დაადგინა ერთი არსებითად რამ — კერძოდ კი ის, რომ აფხაზეთში გავრცელებული ყოველგვარი, შედარებით მარტივი თუ უფრო რთული აღნა-

გობის მქონე ნაგებობანი წარმოადგენს არა რაიმე ლოკალურ მოვლენას, არამედ ზოგადად, დასავლურ ქართული, ანუ კოლხური კულტურის განუყოფელ შემადგენელს, რას საფუძველზეც ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ კოლხურ ფაცხაზე, კოლხურ ჯარგვალზე, ყველაზე დაწინაურებულ კოლხურ „ოდა-სახლზე“ და მათ შორის აგრეთვე კოლხურ გრძელ სახლზე, რომლის აფხაზეთში ფართო გავრცელება, როგორც ჩანს, მეტყველებს დიდი ოჯახის ტრადიციის უფრო ხანგრძლივ შენარჩუნებაზე საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით ჩვენი სამშობლოს ამ კუთხეში. აღნიშნული თვალსაზრისით საყურადღებოა ისტორიკოს ს. ლაკობას მიერ ზახვასმული ტრადიციონალიზმი აფხაზეთისა, რომელთაც მისი თქმით, შედარებით გვიან აუღეს ადგილი კაპიტალიზმის მიერ მოტანილ ძირეულ ცვლებადობას, ცხოვრების რიტმის მკვეთრ შემობრუნებას.

თუკი დაუბრუნდებით გრძელ სახლს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მას აფხაზეთში რამდენადმე უფრო გამოკვეთილი სპეციფიკა აქვს, ვიდრე შედარებით უნიფიცირებულ მარტივ ფაცხებსა თუ ჯარგვალებს, მაგრამ ისიც ზახვასასმელია, რომ ის, საბოლოო ვაშში, სწორედ ფაცხისა და ჯარგვალის საფუძველზეა აღმოცენებული და ფაქტიურად მათი გართულებული ვარიანტია.

შ. ინალ-იფას თავის ერთ-ერთ ნაშრომში გამოქვეყნებული აქვს სოფ. ღიხნში არსებული, მ. ზვანბას ძეგლი ფიცრული სახლის ფოტოსურათი. ამ სახლს წინ საკმაოდ მაღალი ზღუდით მოსაზღვრული ღერეფანი — ფარდული „აბარწა“ აქვს, რომლის ზედა ნაწილში დაბალი მოაჯირია. კარი არსებითად იმავე ტიპისაა, როგორიც პრიმიტიულ „აქუაცკაში“ გვხვდებოდა. სწორედ ეს ნაგებობა ერთ-ერთი, თუმცა არაპირდაპირი წინამორბედი ჩანს ე. წ. „აკუასკის“ ანუ „ოდა-სახლისა“ თავისი მოხდულული „აბარწით“. იგი პიტაფიცარა სახლზე ვანეთიარებული ვარიანტია ამ მხრივ, რამ მასში ფასადის მნიშვნელოვანება წინა პლანზეა წამოსული, ეს შენობა



უთოდ ავლენს სახლავებს დიუბუა დე მონპერესა და ჟან მურეის შიერ ფაქ-სირებულ იმერელთა თუ შვედრელთა სა-ხლებთან. მართალია, საფასადი მხარე აქ ჯერ კიდევ ვიწროა, აბარწყ საკმა-რისად მკირეა, მაგრამ სწორედ ამ ტი-პის სახლებში ჩანს, (განსხვავებით აე-რის მხრივ შეტად უბრეტენხით ფაცნი-სა, ჯარგვადისა და თვით გრძელი სახ-ლისაგანაც) გარკვეული მახვილი, აქცე-ნტი მოაჯირით შირაღდული, თუმცა კი შეტად მოკრძალებული, მარტყა „აფ-ნის“ სახით. დამახასიათებელია მხო-ლოდ კიწრო მხარის გამოყოფა — სრუ-ლფასოვანი გარეგანი სახე შემუშავე-ბული ჯერ კიდევ არაა. ეს პრინციპი ნახახოვანად არის მოცემული.

ახლა რაც შეეხება ე. წ. „აუკასკას“, ანუ ავად „ოდა-სახლს“: იგი შეხადლია, ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ცხად დას-ტურს წარმოდგენენდეს აფხაზთა და ქარ-თველთა ერთიანი კულტურულ-ისტორი-ული ნადავისა. დაბეჯათებით თქმის, რომ სწორედ ეს სახლი ძალზე შკაფი-ოდ ნათელყოფს ხაერთა „საწყისებს“ და ფაცნიისა და ჯარგვადისაგან განსხ-ვავებით. ცხადყოფს, ასევე, ჩვენს ერ-თიანი ნადავის თავისებურ მრავალშ-რიანობასაც. აქ ისიც სათქმელია, რომ ვკვიანდელ შუა საუკუნეებში, როდესაც მოხდა აფხაზთა გარკვეული ნაწილის ქართველთაგან რელიგიური გათიშვა, ყოფისა და ტრადიციის დინეზე (რაც არავითარ შემთხვევაში არაა მორეხა-რისისოვანი) შენარჩუნებულ იქნა ბევრა მაკემარებული ძაფი, საკუთრივ XIX ს-ში კა, შეხადლია ყველაზე შეტად სწო-რედ ოდა-სახლი იქცა ერთგვარად კან-ცენტრირებულ სამბოლოდ აფხაზთა და ქართველთა მხოფლენცდითი ერთიანი-ბასა.

სახავად, როვორც ცნობილია, ოდა-სახლი ყოფილა წინარე განზილუ-ლი ნაგებობისაგან თავისა მადიდაციეი-თარებულბით გამოირჩევა, ამავე დროს, იგი საკუთარ თავში მოიცავს „ინფორ-მაციას“ ზოგ არქაულ ნაგებობათა შესა-ხებ და ამჟირავებს, რომ იგი წარმო-დგენს ავანსურის, დავვირგვანებს, სი-

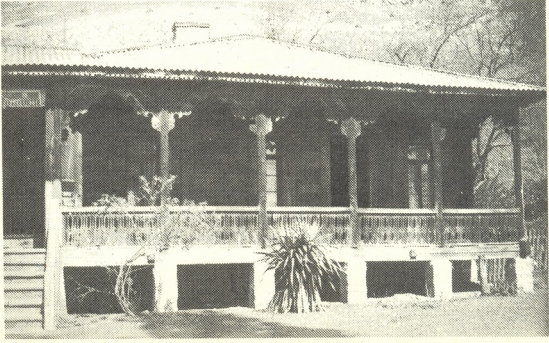
ნოვზს რიგ წინამორბედ შენობათა ყვე-ლაზე დირებული მახასიათებლებს. თავდაპირველად ოდას ტიპის, თუმცა არა მთლიანად მისი იდენტური სახლე-ბი, როვორც ცნობილია, ძირითადად და-წინაურებულ ფენათა კოოცინილებას წარმოადგენდა. თუკი აზნაურებს ოდნე წავრძელებული და საფასადი მხარეს ვიწრო აიენით მოზდულული, სტრუქტუ-რით ერთგვარად ოდას წინამორბედი სახლები ჰქინდათ, თავადებს რიგ შემ-თხვევაში უკვე ოდა-სახლთან მაქსიმა-ლურად მახლოვებული შენობები ვა-ანდათ — ხანდახან ორსართულიანი, პა-ლატიანი ტიპისა. აშკარ სახლებში ზო-გან აიენის მორთვის ამოცანა უკვე დას-მულია და შემდგომადგვარად ვადაწყ-ვეტილიც. ამის მხვაესი სახლები რომ XIX ს-ის ში წწ-ში და ადბათ უფრო ადრეც არსებობდა, ცხადყოფს დიუბუა დე მონპერეს, გამბას, ნ ნიკოლაძისა და სხვათა სარწმუნო ცნობები, თანაც ისინი არა მხოლოდ არსებობდა, არამედ იმავე დიუბუსთანხმად, ძლიერ სა-ვალთა წრეში ფართოდ გავრცელებულიც ყოფილა, როვორც აფხაზეთში, ისე სა-შვედრელოში. იმერეთში ჯა გურიამიც ე. ი. მთელ კალხეთში. მათი შიდაძიწ-ყობილობა თავდაპირველად საკმაოდ სა-და ვახლდათ, ამასთანავე, მათში უკვე დეკორაციულად შემკული პუზრებაც მოიპოვებიდა, განსხვავებით ძველებურს ყაიდის კერისოვან, ზოგან სარკმელებიც (მათ შორის შემინული) განდა ამ ტი-პის სახლებში, თუმცა ადრეულ სტადი-აზე, რიგ შემთხვევაში პიტაფიკარასა თუ ჯარგვალურ სახლთა მსგავსად. სი-ნათლის შთავარ წყაროს მათშიც, რი-გორც ჩანს, კარი წარმოადგენდა.

XIX ს-ის სხვადასხვა აღწერილობა-თა და ასევე, პრაქსისონად მკვლევარ-თა თანხმად, აფხაზეთში, ისევე რო-გორც საქართველოს სხვა კოთხეებში, ოდას წინამორბედი, მახთან მიხელი-კებული თავადთა ხის სახლები იანდა-თან ხულ უფრო და უფრო შეტად უახ-ლოედებოდა XIX ს-ის 70-იანი წწ-დან შემუშავებულ მას საბოლოოდ ჩამოყალი-ბებულ სახეს. ამასთანავე დადამტკიცებუ-

ლა, რომ იდა-სახლი თანდათანობით დაბეჯითებით იძენდა საყოველთაო მნიშვნელობას ამა თუ ამ სოციალური ფენისათვის ბატონყმობის გაუქმების დროიდან. აღნიშნული პროცესი შემდგომ დროში კიდევ უფრო გამოიკვეთა. საქმე ისაა; რომ ადრე, მაგ. აფხაზეთში, როგორც რიგი ავტორები ვკამცნობენ, თავადები გლეხებს შეძლებისდაგვარად უშედიდენ ოდა-სახლის აგებას, რადგან ეს აღიქმებოდა მათი პრესტიჟის შელახვად.

ამგვარად, XIX ს-ის 70-იანი წწ-დან, რასაც ადასტურებენ ი. პანტიუხოვი, ეთნოგრაფი ა. რობაქიძე და სხვ. ოდა-სახლი საბოლოოდ ფუძნდება არა მარტო თავდაზნაურობის წრეში, არამედ უკვე ფართოდ ვრცელდება მთელი კოლხეთის ტერიტორიაზე და იქცევა ერთგვარად დემოკრატიული ტიპისა და სხვადასხვა სოციალური ფენისთვის საყოველთაო საცხოვრებლად, არსებითად კი სპეციფიკურ-ეროვნულ მოდელად ხუროთმოძღვრებისა, და კიდევ ერთ, მეტად დამაჯერებელ დასტურად XIX ს-ის დასაველეთ (და არა მხოლოდ დასაველეთ) საქართველოს კულტურული ერთობისა. ოდა-სახლი საკუთარ თავში აკრებს წმინდა ხალხური (მასზე გაცილებით მარტივი) შენობების, ფეოდალთა სასახლეების კამოცდილებას და თავის მხრივ, ქალაქური კულტურის გლემენტებს, ეროვნულ ნიადაგზე ვარდაქმნის ყოველსავე ამას და ახლებურად, ფრიად მაღალ დონეზე ააღორძინებს ქართული ხუროთმოძღვრების ძირველ ნიშნებს — სიმწვობრეს; ნათულ აღნაგობას, კრისტალურ ტექტონიკურობას, დეკორის ზომიერებისა და სიმდიდრის ძალზე სპეციფიკურ შეხამებას, „მორთულობის სუბორდინირებულობას, წინარე შენობებზე გაცილებით აშკარად გამოხატული სივრცის განხილობას, ბუნებრივობას, სისადავეს, უბრალოებას, იაზონური „ვაბის“ პრინციპთა ერთგვარად მონათესავე მასალის შეულამაზებელი „პირველადობის“ გამოვლენას და სხვ.

აბსოლუტურად ნათელია, რომ სტრუქტურულად, დღევანდელი აფხაზეთის ტერიტორიაზე ჯერ კიდევ მრავალგან შემორჩენილი ე. წ. „აკუასკა“ ფაქტობრივად იდენტურია სამეგრელოში, გურიაში, რაჭაში, ლენხუმში, ქვემო სვანეთში და ა. შ. შემორჩენილი ოდა სახლებისა. ამას სრული უუჭველობით ცხადფოვს როგორც რეალური მასალა, ისე პირველყოფისა, ი. ადამიას და ასევე, მ. გარაყანიძის, ვ. გავოშიძის, ლ. სუმბაძის, ვ. ცინცაძის, რ. მეფისაშვილის, მ. ჯანდიერის, გ. ლეჟავას, ლ. აკაბას, შ. ინალ-იფას, განსაკუთრებით ი. აჯინჯალისა და სხვათა შრომები. ამავე



დროს, მკვლევართა მიერ შენიშნულია ნაკლებ მნიშვნელოვანი ლოკალური სახესხვაობანიც, რომელთა იგნორირება ცხადია, დაუშვებელია. ამ მხრივ საკუთრივ აფხაზეთში ოდა-სახლისათვის ძალზე სპეციფიკური ე. წ. „წინკარი-აბარიწას“ ფართო გავრცელება ყველაზე მკაფიოდ სწორედ ი. ადამიამ გამოკვეთა — მხედველობაში გვაქვს აიენის დამატებითი, წინ წამოიწეული სეგმენტი სიმეტრიის ღერძზე, რომელიც ორსავე ხართულზე ხასარგებლო ფართსაც ქმნის და რამდენადმე „პარადულ“, კომპოზიციურად მკაფიო მახვილსაც აყალიბებს. მართალია, მსგავსი მიდგომა საქართველოს სხვა კუთხეთა ოდა-სახლებშიც (მაგ. რაჭაში) ვლინდება, მაგრამ აფხაზეთი აკუასკისათვის ზემოაღნიშნული მეტად დამახასიათებელ თვისებად უნდა ჩაითვალოს იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი მსგავსი ხუროთმოძღვრულ-კომპოზიციური ხერხი თავდაპირველად აღმოცენდებოდა რაჭაში.

იმვე დროს, ამგვარი სპეციფიკური თვისებები საბოლოო ჯამში მაინც შეორაღია — ისინი არსებობს მხოლოდ ვარიაციულ და არასგზით არა სტრუქტურულ დონეზე, რის გამოც არსობრივად ერთსა და იმავე საცხოვრებელთა გვაქვს საქმე — ეს დებულება კი უთუოდ ვრცელდება აფხაზეთზეც. ამასთანავე, აღნიშნული სტრუქტურული იდენტურობა როდი ამოიწურება მხოლოდ მშენებლობის ტექნიკით, გეგმარების პრინციპებითა თუ საერთო იერით — აიენების დეკორატიული შემკულობაც ძირეულ სახელოვეზე მეტყველებს. ამას კარგად ადასტურებს ე. მალიასა და ჯ. ვარშალომიძის ერთობლივი კვლევა, მიუხედავად მათ მიერ მითითებული ვარკვეული ლოკალური სახესხვაობისა. კერძოდ, ეს ავტორები აღნიშნავენ, რომ ყველაზე ახლო პარალელები როგორც ტექნიკით, ისე მოტივებით ჩანს აკუასკებისა და ოდა-სახლების ჭვირულ დეკორში. ისინი საუბრობენ სამეგრელოსა და გურიის მასალებზე, აღნიშნავენ ქარბორბალასებრი ვარდულების, სამკუთხედთაგან შედგენილი მრავალფეროვან

ბისა და რქის მოტივთა იდენტურობას. საბოლოოდ კი ასკვნიან, რომ პარალელები ჩანს გეომეტრიულ და ასტრალურ ორნამენტში, ზოლო მცენარეული მოტივები, მათი შეხედულებით, აფხაზეთის დეკორში არ დასტურდება, მაშინ როცა დანარჩენ საქართველოში ისინი განსაკუთრებით გავრცელებულია. ვფიქრობთ, მაინც უფრო მართებული იქნებოდა თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც აფხაზეთის სახლების ხის დეკორში მცენარეული მოტივები ნაკლებად არის გავრცელებული. საქმე ისაა, რომ როგორც აჯინჯალი, ისე ი. ადამია კონკრეტული მაგალითებით ადასტურებენ მცენარეულ მოტივთა არსებობას აფხაზეთის სახლებისა თუ ყოფითი ნივთების ხის დეკორშიც. რაც შეეხება ელემენტთა სიახლოვეს, აქ სრული დაბეჯითებით ითქმის, რომ შესაძლოა რაჭულ მასალასთან საკულისხმო პარალელების უამრავი ნიმუშის მოყვანა, — ზშირად ჩვენ ერთი და იმავე მოტივების განმეორების შემთხვევებსაც ვხვდებით, ზან მონათესავე, ვარიაციული, ზან კი სულაც იგივეობრივი ფორმით.

ე. მალიასა და ჯ. ვარშალომიძის მიხედვით, ოდა-სახლის დეკორში ზოგიერთი მოტივის წარმომავლობა თავისი ფესვებით უკავშირდება „ყობანურ-კოლხურ“ ბრინჯაოს, ზოგიც კი შუა საუკუნეებს. ცხადია, ასეთი მიდგომა ერთგვარ სიფრთხილეს ითხოვს, თუმცა კი მთლიანობაში ალბათ არცაა მოკლებული ვარკვეულ საფუძველს. ამ მხრივ არსებითია, რომ თვით ვარემო უქმნიდა ნადაგს ოსტატებს, „რაღაც“ ნიშნებით შორეული ეპოქების „განწყობის“ მოხელთებისა, რადგანაც ცოცხალი იყო თვით ცხოვრების წესი ბუნებასთან, „კოსმოსთან“ ღრმა თანაზიარობისა. ეს კი წარმოადგენდა მძლავრ სტიმულს იმისათვის, რომ შემკულობაშიც ასახულიყო ამგვარი წილნაყარობა.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით ალბათ იმის დაშვებაც შეიძლება, რომ საზიარო კოლხური კულტურის ნადაგიდან აფხაზეთისა და საქართველოს სხვა კუთხეთა ოდა-სახლებში ერთგვა-

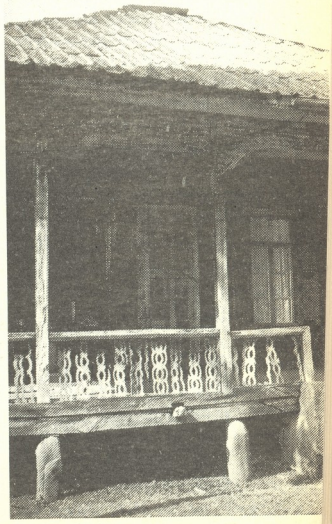


რად „ამოტივიტივიდა“ ძველთაძველ რწმენა-წარმოდგენებთან დაკავშირებული, ძალზე არქაული მოტივები. ამდენად XIX-XX ს-თა მიჯნაზე კიდევ ერთხელ, და ძალზე მკაფიო ფორმით გამოვლენდა საერთო კულტურულ-ისტორიული საწყისები. ამასთან, ინტერესს მოსახლში ჯვრის მოტივებს არსებობა. ცნობილია, რომ ეს მოტივი ერთ-ერთი ყველაზე უძველესია და იგი დიდად უსწრებს წინ ქრისტიანობის დამკვიდრებას, მაგრამ გამორიცხული არაა, რომ რიგ ოდა-სახლებში ჯვრის მოტივის გამოყენება, რომელსაც აიენებზე გარკვეული აპოტროპეული ფუნქცია ჰქონდა, სწორედ რომ ქრისტიანობასთან იყო დაკავშირებული. XIX ს-ში ქართულ მკვლესიას ხომ საკმაოდ დიდი მრევლი ჰყავდა, რომელთა შორისაც ოდა-სახლის მშენებელი მართლმორწმუნე ოსტატებიც მრავლად იქნებოდნენ.

ლ. აკაბა აღნიშნავს, რომ ოდას ტიპის სახლებს აფხაზეთში ძირითადად რაჭველნი და ლაზები აგებდნენ. საერაუდლოა, რომ ლაზები მონაწილეობდნენ ოდა-სახლთან ახლის მდგომი თავადთა სახლების მშენებლობაშიც. რაც შეეხება რაჭველებს, ი. ავინჯალმა ცხადყო, რომ სწორედ რაჭველმა მოგზაურმა ხელოსნებმა შეასწავლეს საკუთრივ ოდა-სახლის შენებაც და მათი შემკობაც აფხაზ გლეხებს. ვიქველ შემთხვევაში, ერთი რამ ცხადია — დიდი ნაწილი აფხაზეთის ოდა-სახლებისა, (ისევე როგორც საქართველოს სხვა კუთხეებისა), სწორედ რაჭველთა მიერ არის აგებული. მაგ. ლ. აკაბას თქმით, ბეგრია ისინი ოჩამჩირის რაიონში. იმავე დროს, მომრავლდნენ აფხაზი ოსტატები. მათი გვარები ფიქსირებულია ი. ავინჯალთან, ლ. აკაბა იხსენიებს რუს ოსტატებსაც, რომელთაც როგორც ნანს, აითვისეს რაჭველ ზის ხუროთა გამოცდილება.

საინტერესოა, რომ ოდა-სახლებს, ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების ამ სრულფასოვან ნიმუშებს, წინ უსწრებდა ძველი აფხაზეთშიც ერთგვარად

გარდამავალი ტიპის შენობები, რაც ლ. აკაბას თქმით, მეტყველებს, ამ ნაგებობების ადგილობრივ (ჩვენ დაემყნადიო საერთო კოლხურ) ძირებზე. ი. ავინჯალი პირდაპირ აღნიშნავს, რომ აკუასკა იეივეობრივია ოდა-სახლისა და მიიჩნევს, რომ ისინი ერთიანი წარმომავლობისაა. ჩვენთვის ძალზე საგულისხმოა აქ ისაა, რომ აფხაზი ხალხი, მასი სხვადასხვა ფუნა ქართველებთან ერთად მონაწილეობდა ჩვენთვის სახიარო ამ სპეციფიკური ტიპის ნაგებობის (ი. აღამას თქმით, არა იმერული, გურული, ძეგრული თუ სხვა, არამედ სწორედ კოლხური ოდას) შემუშავებაში—მთელი XIX ს-ის მანძილზე ჯერ დაწინაურებულ ფენათა საცხოვრებლების, შემდეგ კი საბოლოოდ ჩამოყალიბებული, სხვადასხვა ფენებისათვის საყოველთაო საცხოვრებლების სახით. აქ ჩვენ უნდა გამოვკვე-





თით, რომ ქართველებთან ერთად აფხაზებსაც სწორედაც ოღა-სახლის ტიპის ნაგებობის მოთხოვნა ჰქონდათ — ის პასუხობდა მათ ტრადიციას, კულტურას, მსოფლგანცდას. მათ დამოკიდებულებას სამყაროსადმი. სწორედ ამის გამო, თუ დ. თუმანიშვილის გამოთქმას ვიხმართ. (რომელიც კონკრეტულად აფხაზეთის საეკლესიო არქიტექტურას ენება); აფხაზებმა ოღა-სახლიც, ასევე „მოილეს“, როგორი ბეგნი რამ სხვა, ქართულ კულტურასთან დაკავშირებული. მისგან მომდინარე და საკუთარი წვლილიც შეიტანეს მის ჩამოყალიბება-სრულქმნაში.

მეტად საინტერესო ფაქტი აქვს მოგვანილი შ. ინალ-იფას თურქეთში მცხოვრებ აფხაზთა შესახებ, რომელთაც ადრე იქაც პრიმიტიული „აქუცვი“ და წნული სახლები — „ამზარა“ ჰქონიათ, ახლა კი ოღა-სახლთან, (როგორც აღწერილან ჩანს), საკმაოდ ახლოს მდგომი სპეციფიკურა სახლები აქვთ, თავისა და ვერანდებით. შ. ინალ-იფას ცნობით, აფხაზურ-ჩერქეზულ კლუბში, რომელიც ჩამოყალიბებულია ქ. ალაბაზარში, იკრებიებიან აფხაზნი, აბაზები, უბიხები, ადაღლეკენი, ჩერქეზნი და სხვა კაკასიელები. მათ გადაუწყვეტიათ შექმნან კომპლექსი ტრადიციული აფხაზური ეზოსი და შიგ ჩადვან დიდი ხის სახლი — „აკუსაკა“ (ფაქტობრივად ოღა-სახლი).

აქ კიდევ ერთხელ და ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ არა მხოლოდ შენობათა ცალკეული ტიპები აკლენს განსაკუთრებულ ურთიერთისაზღოვეს აფხაზეთსა და დანარჩენ საქართველოში, არამედ, როგორც ზემოთ მითითებულ ავტორთა მონაცემები ადასტურებს, საკუთრივ ევოლუციის, განვითარების ხაზი პრიმიტიული აქუაცივიდან — აჭაცხის, აჯარგულის, აფსუა-ენის და სხვ. გავლით — აკუსაკამდე ფაქტობრივად იმავე გზას გულისხმობს, რასაც პრიმიტიული კუნჭულა ფაცხიდან — ფაცხის, ჯარგულის, პიტაფიკარას, ვრძელნი სა-

ხლის გზა მაღალგანვითარებულ ოღა-სახლამდე.

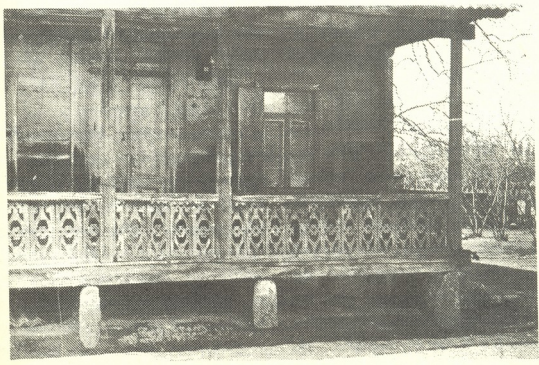
აქვე უნდა დავძინოთ ისიც, რომ ლ. აკაბა, ი. აფინჯალი, ი. ადამია, შ. ინალ-იფა და სხვ. ადასტურებენ და სახლების ფორმისა და კარმიდამოს სტრუქტურის უმჯობესეს სიაზღოვეს აფხაზეთში, სამეგრელოში, იმერეთში, გურიაში და სხვ. მხედველობაში გვაქვს გაშლილი ტიპის დასახლება; ეზოს სხვადასხვა ნაწილთა, მისი სხვადასხვა „ზონის“ დანიშნულების კვალობაზე დიფერენციაციის საესეებით ანალოგიური პრინციპები; საკარმიდამოს „ზოროთომოდერულ ანსამბლში“ აკუსაკის ანუ იგივე ოღა-სახლის წამყვანობა; სამეურნეო სათაესთა და ნაგებობათა ფაქტობრივ იგივეობა და ა. შ. აღსანიშნავია, ამას გარდა, დასავლეთ საქართველოში სასტუმრო სახლისა და „სამზადნი“, აფხაზეთში კი ძირითადი სახლის მახლობლად განლაგებული ი. ადამიასა და სხვათა მიერ შესწავლილი „ამასურტას“ ფუნქციური დიფერენციაციის მხრივ საესეებით ერთგვაროვანი მიდგომა, იმ განსხვავებით, რომ აფხაზეთში ამასურტა ძირითად საცხოვრებელს მეტად სპეციფიკური დაზურული გადასასვლელი უკავშირდება, რისი ანალოგიებიც ი. ადამიას მიხედვით, მართალია, მოიპოვება (მაგ. აჭარაში), მაგრამ ზემოთაღნიშნული მაინც ფრიად თავისებურ იერს სძენს აფხაზურ კარმიდამოს, რომელიც მთლიანობაში თითქმის იმავე ძირითად პრინციპებზეა დაფუძნებული, როგორც ზეც დასავლეთ საქართველოს სხვა კუთხეების კარმიდამოები, განსაკუთრებით კი დაბლობ რაიონებში.

გ. გამაზარიას მოყვანილი აქვს XIX ს. ის 70 წწ მეტად საინტერესო დოკუმენტი — თავადაზნაურობის დეპუტატთა მოხსენებითი ბარათი წოდებრივ საადგილმამულო საქმეების თბაღისის კომიტეტის თავმჯდომარე გენერალ-ადიუტანტ თაჟად სვიატოპოლკ-მირსკის სახელზე. სადაც ეს დეპუტატები (კმზგარი, მარშანია, მარლანია, ინალ-იფა) დადის გულმზურვალუბით: საუბრობენ

ქართველებთან საერთო ისტორიაზე, საერთო კულტურაზე და აღნიშნავენ, რომ როგორც უძველეს დროში, ისევე ახლაც საცხოვრებელი ნაგებობანი, ტანისამოსი, საკვები, სამიწათმოქმედო იარაღები, სოფლის მეურნეობის გაძღოლის ხერხები და სხვ. აფხაზეთში სავესებით იგოვეა, რაც სამეგრელოში, ადგილთა უმეტესობა კი ატარებს ქართულ სახელწოდებებს. საბოლოოდ კი ისინი იმედს გამოთქვამენ, რომ აფხაზეთსა და სამურხაყანოში საგლეხო რეფორმის გატარებისას არ იქნებიან გამორიცხულნი ქართველი ხალხის საერთო ოჯახიდან, რომელსაც ოდითგანვე ეკუთვნიან. ეს თავისთავად უადრესად მრავლისმეტყველი დოკუმენტია!

ხალხური ხუროთმოძღვრების ზემოთ მოყვანილი მაგალითები საფუძველს გვაძლევს კიდევ ერთხელ დავადასტუროთ, რომ ქართველებსა და აფხაზებს გვაქვს ერთიანი, განუყოფელი მატერიალური და სულიერი კულტურა, რომლის სათავეები მართლაც და საუკუნეთა წიაღში იკარგება. ამაზევე შეტყველებს ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების, კედლის მხატვრობის, ჭედურობისა თუ რელიეფური ქანდაკების მთელი რიგი ძეგლები ლ. რჩელიშვილის,

კ. ბერიძის, რ. ძეგისაშვილის, ღ. თუ. მანიშვილის და სხვათა კვლევით კიდევ ერთხელ დასტურდება საქართველოსთან აფხაზეთის საერთო კულტურული ნიადაგი, ირკვევა, რომ ცალკეულ ელემენტთა მსგავსებისდა მიუხედავად, გადაჭარბებით არ უნდა შეფასდეს ბაზანტიური მაგალითების მნიშვნელობა აფხაზეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში. იკვეთება აგრეთვე ის ძალზე საგულისხმო გარემოებაც, რომ გვემარების პრინციპები, სივრცობრივი სტრუქტურები და მთლიანობაში ძიების გზა ძირითადად თანხმეირია საქართველოს სხვა კუთხეებისა და რომ არსებობს მკაფიოდ სპეციფიკური აფხაზური სკოლა შუა ს-თა ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, მისი პირველი ნიმუშები VI ს-დან დასტურდება — ანუ იმაზე გაცილებით ადრე, სანამ „ჩამოყალიბდებოდა ჯერ დასავლურ ქართული, „აფხაზური“, ხოლო შემდგომში კი მთლიანი, ძლიერი ქართული სახელმწიფო, ამრიგად, კულტურული ერთიანობის მკაფიო ნიშნები, მსგავსად სხვა კუთხეებისა. აფხაზეთშიც წინ უსწრებდა საკუთრივ სახელმწიფოებრივ ერთიანობას. იგივე ითქმის აფხაზეთის მონუმენტური კედლის მხატვრობის შესახებ. ლ. შერეაში-



ძის მიხედვით, შუა საუკუნეთა აფხაზეთის მხატვრობა არ წარმოადგენდა რაიმე იზოლირებულ, საერთო განვითარებისაგან მოწყვეტილ მოვლენას, იგი სინქრონულად გადიოდა იმავე ევოლუციას, როგორცაა ქართული, ემორჩილებოდა განვითარების იმავე კანონებს და წარმოადგენდა მასთან ერთიან მოვლენას. ისევე, როგორც საქართველოს მხატვრობა მთლიანად, რიგ შემთხვევაში ისიც განიცდიდა გველენებს ელინიზმისა, ადრექრისტიანული ხელოვნებისა, ბიზანტიური ხელოვნებისა და სხვ. თუმცა შემოქმედებითად ამუშავებდა ყოველსავე ამას და, იმავე დროს, გააჩნდა საკუთარი, თავისთავადი ნიშნებიც. თვით აფხაზეთში მოღვაწე ნ. ხრუშკოვაც კი, რომელიც იკვლევს ადრეშუასაუკუნეობრივ მქანდაკებლობას აფხაზეთში, აღიარებს, რომ აფხაზეთი მქანდაკებლობის ნიმუშები ასახავს იმ პროცესს, რომელიც დამახასიათებელია ადრეულ შუა საუკუნეთა ქართული მქანდაკებლობისათვის და აღნიშნავს, რომ მოგვიანო ხანაში აფხაზეთის მქანდაკებლობა ავლენს მნიშვნელოვან თანაზიარობას საქართველოს სხვა რაიონებთან, რასაც იგი ქართულ სახელმწიფოებრიობასთან კულტურულ ინტეგრაციას უკავშირებს. ცხადია, ეს საკითხები, სათანადო ასახვასა და დამაჯერებელ არგუმენტაციასაც ჰპოვებს ქართველ მკვლევართა — რ. შმერლინგის, ნ. ალადაშვილის, ა. ვოლსკაიას, გ. ალიბეგაშვილის და სხვ. შრომებში.

ყოველივე ზემოთ მითითებული, ჩვენი აზრით, ცხადყოფს, რომ როგორც ხალხური, ისე პროფესიული ფრთა შუა საუკუნეთა თუ ახალი დროის ხუროთმოძღვრებისა (და ასევე ხელოვნების სხვა დარგებისა), აფხაზეთის მიწაზე, ეჭვმიუტანლად ქართულ ორიენტაციას ავლენს, რაც მეტად საგულისხმო და მრავლისმომცველ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ. ეს ძეგლები უტყვი მოწმეებია და დასტურია ჩვენი დასაბამიერი ერთიანობისა,

იმავე დროს აფხაზეთის, როგორც საერთოდ საქართველოს ხალხურ ხუროთმოძღვრებას, აქვს საკვებით კონკრეტული და რეალური შეხების წერტილები ჩრდილოკავკასიურ ხალხურ ხუროთმოძღვრებასთან. შ. ინალ-იფა აღნიშნავს, რომ აფხაზეთის ხალხური ხუროთმოძღვრება ძირითადად დასავლურ ქართული და კავკასიური ტიპისაა, ზოგიერთი ადგილობრივი თავისებურებით.

დასავლურ-ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან წილნაფარობაზე და ადგილობრივ თავისებურებებზეც ზემოთ უკვე ითქვა და აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ, რაც შეეხება კავკასიასთან მიმართებას. აქ მართლაც არსებობს ხელშეხახები, საერთო ნიშან-თვისებები, — მაგ. ი. აჯინჯალისა და შ. ინალ-იფას მიხედვით, ჩერქეზები „აფაცხას“, ანუ „ამასარტის“ მსგავს შენობებს აგებდნენ, ოღონდ იმ სხვაობით, რომ ჩერქეზებთან კერა კედელთან ეწყობოდა, ზოლორაც შეეხება აფსუა-უნის, მის მსგავს სახლებს აშენებდნენ ყაზარდოელნი და ადიღეელები; გაშლილი ტიპის დასახლება ახასიათებდა არა მარტო აფხაზეთსა და მეგრელებს, არამედ უბიხებს, შავი ზღვის პირელ ჩერქეზებსა და სხვ. თუმცა იმავე დროს თავს იჩენდა სპეციფიკური სხვაობებიც. ასე მაგ. ადიღეელთა სახლები ქუჩის მიმართ განთავსებული იყო ან უკანა, ან გვერდითი მხარით, ზოლორ აფხაზეთი, მეგრული, იმერული და სხვ. ძირითადი ფასადით. ი. აკაბას თქმით, ე. ბინკეიჩი ამას ხსნის ისლამის გავლენით.

ცხადია, კავკასიელ ხალხებთან მჭიდრო ეკონომიკური და კულტურული ურთიერთობა თავის დაღს ასვამდა ხუროთმოძღვრების ძეგლებსაც. (ამ პრობლემატის კვლევაში ძალზე დიდია ქართველ მეცნიერთა, მაგ. ა. რობაქიძის ღვაწლი). აღნიშნული თვალსაზრისით აფხაზეთი გამონაკლისი სრულიადაც არაა. საქართველოს სხვა კუთხეებიც, განსაკუთრებით მისი მთიანი მხარეები, არანაკლებ საგულისხმო (თუმცა



კი სულ სხვა რიგის, სათავდაცვო ტიპის ნაგებობათა) სიახლოვეს ამჟღავნებს კავკასიის მთიანეთის რიგ ქვეყნებთან. სწორედ ამ მხრივ ძალზე საყურადღებოა ვაინახთა და თუშ-ხევსურთა კოშკური თავდაცვითი ნაგებობების, საყოველთაო აღიარებით, აშკარად მონათესავე ხასიათი; ასევე სვანეთისა და ბალყარეთის სათავდაცვო შენობათა დიდი მსგავსება. (სვანური გავლენის იქ არსებობა ცნობილია). ბევრი საერთო ნიშანი აქვთ საქართველოს სხვა კუთხეებსაც ჩრდილოკავკასიელებთან, რეგიონულ ღონეზე. ცალკე კვლევის საკითხია რაჭველ მოგზაურ ზელოსანთა უაღრესად აქტიური მოღვაწეობა ჩრდილო კავკასიაში, მათი ძალზე დიდი ავტორიტეტი იქაურ ქვეყნებში. მთლიანად ეს თემა უაღრესად ფართოა და დაკავშირებულია ზოგადკავკასიური კულტურის ფენომენის შესწავლის უაღრესად რთულ პრობლემასთან. მაგრამ ერთი კი ითქმის: საქართველო ბევრ წილად აერთიანებს ერთ ქვეყანაში მთელ მრავალფეროვნებას კავკასიისას. იგი უდავოდ ერთ-ერთი და მეტიც - შესაძლოა წამყვანი ცენტრიც კია მთლიანად კავკასიური (როგორც რეგიონული) კულტურისა.

ამჯერად კი დასკვნის გამოტანა შეიძლება: აფხაზეთისა და დასავლეთ საქართველოს ხალხური ხუროთმოძღვრება სრულიად განსაკუთრებული სიახლოვით ხასიათდება და წარმოადგენს მკაფიო სურათს ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი, დასაბამიერი, „საერთო კოლხური“ ერთიანობისა, ფართო აზრით კი ქართულ-აფხაზური ერთიანი საფუძვლების, ერთიანი „ძირების“ არსებობისა.

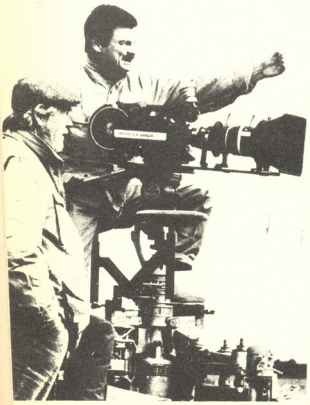
ყოველივე ამასთან დაკავშირებით უნდა დავძინოთ, რომ ის აფხაზი, რომელიც უარყოფს ქართულ კულტურასთან თანაზიარობას, ნებისთი თუ უნებლიედ, მაგრამ გარდუვალად უარყოფს საკუთარ კულტურას, საკუთარ ისტორიას და, ამდენად, საკუთარ ფუძეებსაც.

# გარადისობა „სარკეში“ ანუ ანდრეი ტარკოვსკის სულიერი სივრცე

ტარიელ ბიზილუჩი

საბნეში უბრალოდ კი არ არსებობენ ანდა მყოფობენ, არამედ სისხლსავეს, სრულფასოვანი ცხოვრებით ცხოვრობენ ტარკოვსკის ეზოთერულ სამყაროში. სულისშემძვრელია განცდა იმ საკრალური მთლიანობისა, რასაც საგნები ადამიანებთან მიმართებაში აღწევენ, აქ ყოველივე იდუმალი სინათლით სუნთქავს და რაღაც დიდი სასოებით სულდგმულობს. ქარი მეყვსეულად აცოცხლებს მომლოდინე ხეთა სიჩუმეს და ბაღში გატანილ მაგიდაზე

გადაღების დროს



„თვლემამორეულ“ ნივთებს მიმოფანტავს; თავსება წვიმაში გარინდებულ უმზერს მარიაში ცეცხლმოდებულ სახლის აგონიას. ჩვენდა გასაოცრად ეს კადრები არ აფორიაქებს არც ამ უნატიფესი სულის პერსონაჟს და არც დარბაზში გასუდრულ მაყურებელს. არ აფორიაქებს, რადგან რეჟისორი გვიჩვენებს არა ოდენ ხანძარს, არამედ ოთხი კოსმიური ელემენტის — წყლის, ცეცხლის, ჰაერისა და მიწის ერთობას. ოთხი პირველადი სტიქიის თანაარსებობას და ურთიერთშევეცება-გამორიცხვას. გავიხსენოთ ეპიზოდი, სადაც მყისიერად იშლება ზღვარი ადამიანისა და გარემომცველ სამყაროს შორის. ზღვარი ყმაწველსა და მცენარეებს, ფრინველებს შორის, რის შედეგადაც კათარზირებული ძეხორციელი წუთიერად „შაშველი“ რჩება მარადისობის წარუხროცავ „ლიაობაში“ და მასთან შინაგან ექსისტენციურ „სისავსეს“ განიცდის (ამ ეპიზოდს პირობითად „ბიჭი და ჩიტი“ შეიძლება ეწოდოს). ასე გვაზიარებს ხელოვანი გამოუთქმელის ღვათებრივ სიდიადეს, რომლის ცხოველმყოფელი ნათელი აღარ მოსავს სულიერებას მოწყვეტლად და „ცივილიზებულ“ ადამიანს, ქარი ჰაერის ცივი და ცხელი ფენების ურთიერთქმედების შედეგი როდია შემოქმედისათვის, არამედ მაგიური და უპაულისმომცველი ენერჯიაა, მისივე ძალისხმევით აღგზნებული. ფილმში ივანოვანულად ერწყმის დრო-სივრცის უჩვეულო დინებას და საბოლოოდ ცხადქმნის სინამდვილეს, რასაც ადამიანური



ყოფიერების ტკივილი და სიხარული, მიწიერების სიმართლვე და ზეცისკენ დაუცხრომელი სწრაფვა ჰქვია.

„სარკის“ ძირითადი იდეა, ჩვენი მზრით, სწორედ ამ მოუხელთებელი სინამდვილის წედომის მცდელობაა. სინამდვილისა, რომელსაც ვუყურობთ და ვერ ვხედავთ, ვუსმენთ და არ გვესმის. ტომისი წილშიც ვიბადებით, ემართვით და აღვესრულებით, მაგრამ მოუხედავად ამისა, იგი მანაც ჩვენს მიღმა რჩება. ილუზიათა ზღუდის გადალახვა და მოპოვება ნამდვილი აღმიახური ყოფიერებისა — გზადმყოფთა ხვედრია მხოლოდ. ეს გზა პიროვნების უღრმესი შინაგანი ტრანსფორმაციისა და დეჰაბრივი საწყისისაკენ მიემართება. ხოლო ის ვინაც საკუთარ თავსა და საგანთა ქვეშაობა ბუნებას გაუბის, ილუზიათა „ნეტარი“ წყვიდადის ტყვეა და ზმანებრივი, არარსებული სივრცის „მევიდრია“. ასეთი აღამიანი მუშაფარი და აგრესიულია, რამეთუ იგი არღვევს ბუნებითობის კოსმიურ კანონს. მისი ცნობიერება უნაყოფთა და ცხოვრება დაშრეტილი. რა თქმა უნდა შემოხვევილი არაა, რომ ფალში აღექანდრეს სიყრმიხეულ ხილვებს კინოკრონია ენაცვლება: მატადორის მიერ ხარის განგვირვა ბრბოს სასეირობ; ჩინელ კომუნისტთა გააფთრებულ ლიანგის მოზღვაება რუსეთის საზღვარზე; ტანსაცმელშემოძარკული და ქანცაწყვეტლი ჯარი ტალახში; ფულა რომელიც წალს მიავს... ყველაფერი ის, რაც ოდესღაც არსებულისა იღებს სათავეს. მაგრამ არა ქვეშაობა ხდომილებიდან.

ქვეშაობების ნათელსახილველად ბერი გზა არსებობს ზეკაცთა მიერ საუკუნოდ დაუწვებული. კრისტინული მისტიციზმი, სუფიზმი, დაოსიზმი, თენზუდიზმი... ცნობილია, რომ ანდრეი ტარკოვსკი გატაცებული იყო ამ მოძღვრებებით. მკითხველის ყურადღებას უკანსკულ მათგანს მივაპყრობ და მოვიყვან რეესორისათვის უაღრესად ძვირფას ლექსს თაბონური ჰოეზიიდან, რომელიც ძენის ისტატისა და გენი-

ლურ თაბონელ პოეტს მაცულ ბასელი ეკუთვნის:

„ძველი ზღუბრა,  
ბაეაემა ისეუბა წყალში,  
ჩაეფუნი გაისმის სიხუმეში“.

დაახლოებით სიმი საუკუნეა რაც თაბონელი ერი პატეის მიავებს „ძველ გუბურას“ რეგორც სწორუბოვარ შედეგის და ეროვნულ საუნჯეს; ის განსხეულებაა ძენის უძირითადესი პრინციპისა: მუი-სიერში მარადიულის ხილვისა და უმკირესში უღიადესის კვრეტის შესახებ. ამ პოკუს ესთეტიკურმა ზემოქმედების ენერგიამ საუკუნეებს გაუძლო რადგანაც წარმოადგენს ცხოვრების განსაკუთრებული წესისა და ხანგრძლივი სამედიტაციო პრაქტიკის შედეგად ხილული სინათლის ხორცშესხმას. ამასთანავე ასრულებს თავისებური მედიუმის როლს საკუთარ თავწყაროსა და იმ მედიტატორს შორის ვისაც ეს სინათლე ჯერ არ უხილავს, მოგეხსენებათ, მსგავსი იმეცნებს მსგავსს და რასაკვირველია ამ პოკუს თავწყარომდე, მის სრულფასოვან განცდამდე მიღწეებს მხოლოდ ის, ვინც თავად ბახისათვით ცხოვრების განსაკუთრებული ნირით ცხოვრობს. ხოლო ცხოვრების საგანგებო ნირის ძირი და ფუძე, ძენ-ბუდისტური მოძღვრების თანახმად არის პრინციპი „აქ“ და „ამჟამად“. წარსული არაა რეალური, იმდენად, რამდენადაც გარდასულია; მომავალი არაა რეალური იმდენად, რამდენადაც ჯერ არ დამდგარა. შედარებით რეალურ შესაძლებლობას იძლევა აწმყო, რომელიც ისევე სწრაფად მიედინება, როგორც წყალი ცხატრში: ამიტომ დროის, როგორც ასეთის, იგნორირება და მარადიული აწმყოს, მუდმივი წამის დაუნჯება ქვეშაობა სულიერი ჰარმონისა და დამკვიდრებულობის განცდის აუცილებელი პირობა.

ათასგვარი სულიერი კრიზისით დამძიმებული, ტექნოცენტრული და პათოგენური „ცივილიზაციის“ პირში თანამედროვე აღამიანი, ხან „ოქროს ბავშვობაში“ ანუ წარსულში ეძიებს თავს შესატყარს და ხანაც მომავალს ეხიზნება წარმოსახვით, იქ ავებს „ციურ სანახ-

ლემბა, აწმყო მისთვის სრულიად მიუღებელია, რადგან სრულ უმწყოებასა და უსუსურობას განიცდის აწმყოში, როგორც მისი სიცოცხლისადმი მტრულად განწყობილ რეალობაში. ესაა ძენის სამედიტაციო პრაქტიკის პოპულარობის მიზეზი არაადამიანურ ფსიქოთერაპიაში. ვინაიდან შექირებული ადამიანის „ნევროტიული მომთაბარეობის“ მოხსნა მართოდენ რაციონალური მეთოდებით ყოველთვის არ ჯდება. ასეთივე საყოველთაო აღიარებით სარგებლობს ძენის მსოფლმხედველობა ლიტერატურულსა და ხელოვნების წარმომადგენელთა შორისაც.

„თუ ახლა არ შეგეშინდება საკუთარი ხმისა, ამიერიდან თავისუფლად ილაპარაკებ“ — ეუბნება ექიმი ქალი სუვესტიური სეანსის შემდეგ ენაბრგვილ ყმაწვილს ფილმის დასაწყისში; „თუ ახლა არ გამოჩნდა მამა, ის საერთოდ არასდროს მოვა“ — ფიქრობს ღობეზე ჩამოჯდარი ახალგაზრდა ქალი და უმშვენიერეს პეიზაჟს გასცქერის... შემოქმედი მიგვანიშნებს, რომ ჩვენი სახლი და სამკვიდრებელი რეალურად არსებობს მხოლოდ „აქ“, „ამჟამად“, „ახლა“ და ყოველგვარი მცდელობა მის ფარგლებს

კადრი ფილმიდან „საკე“



მიღმა გასვლისა, საკუთარი ცხოვრებიდან გასვლის ტოლფასია. რადგან უფერული დღის წიაღში შენდება უბრწყინვალესი ტაძარი სულისა. ხოლო ერთადერთი ნამდვილი საცხოვრისი ცისქვეშეთში არის პირველქმნილი ღვთაებრივი ცნობიერება, რომლის საიდუმლო კარიც „აქ“ და „ამჟამად“ ყოფნით იხსნება, შუა საუკუნეების იაპონიაში, ახალბედა მოსწავლე მიეახლა ძენის ცნობილ ოსტატს და უღრმესი თაყვანისცემის შემდეგ მოძღვრების საკრალურ არსში გარკვევა სთხოვა. თუ უკვე ისაუბრე, წადი და საკუთარი ჯამი გარეცხეო, ურჩია ბრძენკაცმა...

ფილმის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს ციტატები პოეზიიდან. უმეტესად ანდრეის მამის, არსენი ტარკოვსკის შესანიშნავი კრებულიდან „მაცნე“, რომელთაც კადრს მიღმა ფრიალ შთამბეჭდავად კითხულობს ი. სმოკტუნოვსკი. აგრეთვე ანდრეი რუბელოვის „სამეზის“, ლეონარდო და ვინჩის „ავტოპორტრეტისა“ და მისივე „ჩინერვა დეი ვენჩის“ პორტრეტის რეპროდუქციები; ეს უკანასკნელი საოცრად ჰგავს მარიამის როლის შემსრულებელს მ. ტერეზოვას. ყოველი მათგანი ცოცხალი არსებაა განგების ძალით დედამიწაზე მოვლენილი, რათა ადამიანს ღვთის წინაშე დგომა ასწავლოს. ყოველი მათგანი „გარდასული“ კულტურის პირმშოა და კაცობრიობის ეს საგანძური არსებობს იმდენად, რამდენადაც მონაწილეობს ჩვენს ცხოვრებაში. რამდენადაც შეგვწევს უნარი „აქ“ და „ამჟამად“ საკუთარ გულში მათი მაცოცხლებელი ენერჯის შთანერგვისა. ასეთი გახლავთ გზა ხსნისა, ადამიანში ადამიანის გადარჩენისა და მის მიერ უზენაესი მისიის აღსრულებისა, ტარკოვსკის მიხედვით.

სულიერ სივრცეში ლევიტაციაც შესაძლებელია და ჰაერში მოლივლივე ქალს ისევე ადვილად შეუძლია წარმოთქვას: „მე ჰაერში ვარ“, როგორც შავალითად: „მე ვზივარ“, ანდა „მე ვკითხულობ“. რამეთუ ნეტარი ავგუსტინეს თანახმად — სასწაული ეწინააღმდეგება არა ბუნების კანონებს, არამედ იმას, რაც ჩვენ ვიცით ამ კანონების შესახებ.



სტულის ჭეშმარიტი აღზევა ხორციელ  
 გარსზე და საერთოდ მატ-რიალურ ბუ-  
 ნებაზე დედამიწის გრავიტაციული ვე-  
 ლის დაძლევის იწვევს. ვახსენოთ ცად  
 ამალღების უნარის მქონე და ნადირ-  
 ფრინველთან მოლაპარაკე ქრისტიანი და  
 ბუდისტი წმინდანები: შიო მღვიმელი,  
 სერაფიმ საროესკი, მილარეპა, ალალ-  
 მინგ შრი იშვარა... ამიტომაც, რომ გან-  
 სულიერებული ცნობადი ნივთები ტარ-  
 კოესკის ფილმებში დაბლა არ ეცემი-  
 ან და ზევით მიიწვევენ, როგორც უპა-  
 ერო სივრცეში. მერე რა მოხდა, რომ  
 ქვა, ყვავილი, ცხოველი და დიდი წმინ-  
 დანი სულიერი ევოლუციის სხვადასხვა  
 საფეხურზე იმყოფებიან. ლეონი შიერ  
 შექმნილ სამყაროში ყოველ არსებას გა-  
 ნვითარების საკუთარი მისტერიული გზა  
 გაიჩნია. ყველა ეს გზები ერთი და იგი-  
 ვე უზენაესი მიზნისაკენ მიისწრაფვიან  
 და აღწევენ რა აბსოლუტურ სრულყო-  
 ფილებს, მწვერვალზე ერთდებობს. ეს  
 არის საფუძველი კოსმიური ყოფიარე-  
 ბის არსობრივი მთლიანობისა და ჰარ-  
 მონიისა. ამ სხივოსანი ჰარმონიის გაც-  
 ნობიერებას და ხელახლა განცდას ისა-  
 ხავს მიზნად დაყენებული განმეო-  
 რება კადრებისა. სადაც ისევ და  
 ისევ იღვრება რძე—სიცოცხლის სიმბო-  
 ლო, აღიძვრება გრძნეული ქარი, საგ-  
 ნები დამოუკიდებლად გადაადგილდუ-  
 ბიან, სადაც ისევ აწვიმს დედამიწებსა.  
 სწორედ ამის გამო ხდება გაცილებით  
 უფრო გასაგები, თუ რაზე მეტყველებს  
 სველი მიწისა და ქალის თმის სურნე-  
 ლი; რაზე წუხს სახლი — წარმავალთა  
 დროებითი ნათსაყუდელი, ანდა ვის  
 მიმართ აღავლენენ სამარადისო საგა-  
 ლობელს წეროები. ნეტარებ როცა თავ-  
 ანკარა დელეში მოჭყუპმალავე ტიტლი-  
 კანა ბავშვს შეკბარო, ან „მზესთან  
 ერთად“ მოსიერნე ბებიას და შვილი-  
 შვილს უმზერ. საით მიდის ორი სიცო-  
 ცხლე? ყვავილოვანი მინდვრის გავლით  
 სახლისკენ, თუ პირიქით, საცხოვრისი-  
 დან ბუნებისაკენ?! აღარ კითხულობ:  
 ფილმში ერთი შეხედვით ყველაფერი  
 საკმაოდ ჩვეულებრივია, მაგრამ ამ მოჩ-  
 ვენებითი უბრალოების მიღმა სუფევს



კადრი ფილმიდან „სარკე“

იღუმალი სულიერი სივრცე, სადაც საგ-  
 ნები, მოვლენები, პერსონაჟები საკუ-  
 თარ ინდივიდუალურ ბუნებას იბრუნე-  
 ბენ და არსობრივად განახლებული, კა-  
 თარზირებული სახით წარსდგებიან გა-  
 ოგნებული მყურებლის წინაშე.  
 ალექსანდრეს ტრაგედიის მთავარი მი-  
 ზეში მოწიფულ ასაკში კოსმიურ ძალებ-  
 თან კონტაქტის აღდგენის შეუძლებლო-  
 ბაა, რაც ეგზომ ძალდაუტანებლად და  
 თავისუფლად ხდებოდა ბავშვობაში-  
 ალექსანდრეს სახით ნაწილი გამოიყო  
 მთელს და ამ განმხოლოვების გაცნობი-  
 რების შემდეგ კვლავ საკუთარ არსობ-  
 რივ სამშობლოს, სამყაროს წიადს მიელ-  
 ტვის. მოგვიანებით „ნოსტალგიაში“  
 ტარკოესკი იმპერატორის მემორიალზე  
 ამხედრებულ თავის გამირს ათქმევინებს,  
 რომ „ჩვენი ცნობიერება სადაზღვევო  
 კომპანიამ, სსსკოლო რუტინამ, საკანა-  
 ლიზაციო პრობლემებმა მოიცვა, ცხოვ-  
 რება უბრალოა... სიცოცხლის სათავე-  
 ებს უნდა დავუბრუნდეთ!“

# რატული ღუროიანი სახლი

ავთანდილ გიორგოზიანი

ხალოვნიშის იმ კულტურული-სტორიულ ღირებულებებს შორის, რომელიც შეუქმნია ქართულ ხალხს, თვალსაჩინო ადვილი უჭირავს ხალხური ზეგონების ისეთ ძეგლს, როგორც რატული ღუროიანი სახლი.

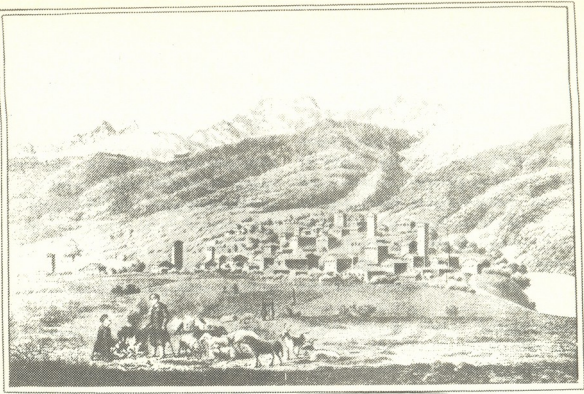
ისტორიის სიღრმიდან მომდინარე, სარწმუნოების, ყოფა-ცხოვრების ტრადიციების, ევოლუციის პროცესები ძეგლებში ასახება ისე, რომ კონკრეტული ნაგებობა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც თვითმყოფადი ისტორიული მემკვიდრეობის და ტრადიციების განუწყვეტელი ჯაჭვი. ამდენად, ნაგებობა წინაარსითაც და ფორმითაც ასახავს მისი გარემოს და ხალხური ყოფის სულისკვეთებას, რომელსაც, თავის მხრივ, ქმნიდა მყარად ჩამოყალიბებული წინაგანი ეროვნული სულიერი ძალები.

რატულ ღუროიან სახლზე დღემდე არსებული შეხედულებანი არ იძლევა შესაძლებლობას უფრო კონკრეტულად გავარკვიოთ მისი გენეტიკური წარმომავლობა, წარმოქმნის მიზეზები და პირობები, განვითარების ციკლი. ისტორიული გავრცელების არეალი, ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ დღემდე არსებულ შეხედულებებს ძირითადად საფუძვლად უდევს შეზღუდული არგუმენტები, რომელიც მხოლოდ ქართულ კავასიტრა ტერიტორიული თუ გენეტიკური გავრცელებიდან გამომდინარეობს, ამას-

თან, ისეთ ხალხთან კავშირში, რომლებიც შედარებით გვიან გამოჩნდნენ კავკასიის და საქართველოს ტერიტორიაზე. არადა სწორი თვალსაზრისის მისაღებად გასათვალისწინებელია ქართველთა უძველესი წინაპრების კავშირი მსოფლიო ცივილიზაციის გარიჟრაჟზე არსებულ ქვეყნებთან (შუა მდინარეთი, ეგვიპტე, ჰეთები და სხვა).

აქვე უნდა დავძინოთ, რომ დღემდე არსებული შეხედულებით ასეთი ტიპის ნაგებობის ჩასახვა-წარმოშობის, განვითარების უმთავრეს მიზეზად მიჩნეულია მხოლოდ თავდაცვითი და საბრძოლო ფაქტორები. არადა, როგორც ჩანს, უძველეს ეპოქაში მისი წარმოშობის უმთავრესი საფუძველი, ძველი, ჭერ კიდევ ქრისტიანობამდე არსებული წარმართული სარწმუნოება და მასზე მყარად დაფუძნებული გვაროვნული ყოფა-ცხოვრებითი ტრადიციები უნდა ყოფილიყო, რომელიც შემდგომ ქრისტიანული სარწმუნოებისა და შუასაუკუნოებრივი ევოლუციური ექსპანსიის გაძლიერების პირობებში იმდენად მიიჩქმალა, რომ საფუძვლად დაედო დღემდე არსებულ შეხედულებას.

ასეა თუ ისე, დღევანდელი კლასიკური ქართული მეცნიერება გვეუბნება: „...რაკვაში სვანური მურყვამის ტიპის ქვის სახლს ღუროიანი სახლი ეწოდება. ღურო ამქადა ქვეია კედელში გამოჭრილ სარკმლის მსგავს



სოფ. ლები (ღიუბუა ღე მონპერეს ჩანახატი. 1837 წ.)

არეს, რომელსაც გარედან იცავს თლილი ქვის თაღები (ქონგურები). ძველად აქედან ჰყრიდნენ საგანგებოდ ატანილ ქვებს, როდესაც კოშკის ძირს მტერი მოუახლოვდებოდა. სავარაუდოა, თავდაპირველად ღერო ერქვა კოშკს, ციხის ბოლო სართულს, სადაც მოთავსებული იყო აზიდული ქვები მტრის თავზე დასაშენად. გავიხსენოთ ხალხური ლექსი „ციხისა ღეროს შეიჭრა, მადლა და იწყო ზმინი; ვაეებო, ფრთხილად ივენით, საქმეა დალატიანი“. გვაგონდება ოსტრი ღერ (ქვა). (შ. ძიძიგური, „ქართული დიალექტოლოგიური ძიებანი“, თბ., 1970, გვ. 265).

აქვე უნდა განვმარტოთ, რომ რაჭაში ღეროიანი სახლის სათოფეს ეწოდება ღერო, სვანეთში კი შღერო, შღულო, რაც იდენტურია.

დასახელება ჭურო-ს შინაარსი უნდა ვივარაუდოთ, ათასწლეულების სიღრმიდან მოდის. ასე რომ მისი დაკავშირება ოსურ ქვესთან (ღერ) მცდარია.

საერთოდ, საცხოვრებელი, სარწმუნოებრივი თუ თავდაცვითი ნაგებობების კონსტრუქციული ელემენტები, ადამიანთა უძველეს ყოფაში სამყაროს ტრადიციულ მოდელირება-გააზრებასთან

იყო დაკავშირებული. როგორც ჩანს, არქაული ადამიანის მსოფლმხედველობაში ცენტრალური ადგილი ეკავა ცნებას — დედამიწა, ზეცა, რომლის შავკეშირებელ თუ განმყოფ სისტემად მის მიერ აგებულ ნაგებობასაც გულისხმობდა და, უფრო მეტიც, სამყაროს ელემენტების დასახელებას ნაგებობის კონსტრუქციების დასახელებებთანაც კი აკავშირებდა. მაგალითად, ხევსურეთში სახურავს ცა — გამაბრუნჯილ ერქვა, ხევში კი ცარგვალი. ასე რომ სამყაროს ელემენტების სახელწოდებების გადმოტანა ნაგებობათა დასახელებებში წარსულში ჩვეულებრივ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ.

ამავე ტრადიციას ადგილი ჭონდა უძველესი ციცილიზაციის სხვა ხალხებშიც. ამის ნათელი მაგალითია შუმერთა სახელწოდებანიც. მაგალითად: ზიჭურათები, ე. ი. სამლოცველო ტაძრები ძველ შუმერთაში გამოხატავდა საკრალური ნაგებობის არსს ზოგადად. სახელდობრ იმას, რომ მასში განხორციელებული იყო ცისა და მიწის კავშირი. მაგალითად, ქალაქ ლარსში ზიჭურათს ეწოდებოდა „სახლი ბრწყინვალე ცის კიბისა“. სწორედ მათი წარმოადგენის თანახ-



მად „ანი“ (ცა „ქი“ (მიწა) წინ უძღვის შემკავშირებელი ღვთაებრობის აღმნიშვნელი დეტერმინატივი „დურ“ კავშირი, დურ-ან-ქი ე. ი. კავშირი ცისა და მიწისა. როგორც ვხედავთ, ღვთაებრობის აღმნიშვნელი დეტერმინატივი „დურ“ მკავშირებლად გვევლინება. მათი წარმოდგენით თვით ნაგებობა დგას, როგორც სვეტი, ღერძი, ცის და მიწის შემაერთებელი, სწორედ ამაში ხედავდნენ ისინი მკვიდრო კონტაქტს ზეციურსა და მიწიერ სამყაროს შორის, ამიტომ ეწოდება დურ-ან-ქი (ზ. კიკნაძე, „შუა მდინარული მითოლოგია“ თბ., 1979. გვ. 115).

როგორც ჩანს, იღვა ცისა და მიწის კავშირისა არც ჩვენი წინაპრებისთვის უნდა ყოფილიყო უცხო, რასაც ადასტურებს ქართული მშენებლობის ტრადიციაც, მაგალითად, ტაძრის აგება იმეორებს სამყაროს დედამიწის და ცის შემაერთებლის (ტრადიციებს, რითაც იქმნება ხელოვნური სვეტი. ღერძი, „ქვეყნის სვეტი“, „დედაბოძი“ მკავშირებელი ანუ „დურ“ დედამიწას და სამყაროს შორის. უნდა ვიფიქროთ, უძველეს ქართულ ტრადიციებშიც „დურ“ ისევე, როგორც ძველი ცივილიზაციის ქვეყნებში, სწორედ ცისა და მიწის მკავშირებელ ღვთაებრივ სინონიმად იყო მიღებული. მითუმეტეს, რომ ძველი ცივილიზაციის ხალხებს—შუმერებს, ხეტებს, ეგვიპტელებს, კოლხებს, იბერებს და სხვა ხალხებს მკვიდრო ეკონომიკურ-კულტურული, სარწმუნოებრივი ურთიერთობებიც ჰქონდათ. ამ მხრივ შუმერებთან კავშირის ტრადიციებს გარკვეულად ამუღავნებს ქართული ანბანიც (იხ. რ. პატარიძე, „ქართული ასომთავრული“ თბ. 1980). თუკი ანბანის სათავეებს გარკვეული კავშირი აქვს უძველესი ცივილიზაციის ქვეყნებთან, ამ მხრივ არც მშენებლობა და არქიტექტურა იქნებოდა გამონაკლისი, აქვე შევნიშნავთ, რომ თვით დურის ფორმა „ი“ დიდი ღმერთის აღმნიშვნელი ნიშანი იყო ძველ შუმერეთში. ასევე, დუროიანი ნაგებობის კირით შეღესილ ზედაპირზე, დუროების გაყოლე-

ბოლოს იდენტური ფიგურები, თან, თვით შენობის ხის კონსტრუქციებზე და უმეტესად კი საბურავის მთავარ თავებზე ანუ მდუროზე ზმირად თავსდება მრგვალი სამკუთხა და სხვა ფორმის ორნამენტები და ფიგურები, რომლებიც უძველესი ტრადიციების გადმონაშთად უნდა მივიჩნიოთ. ყველა ზემოთქმულიდან გამომდინარე, გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ სვანეთში და რაჭაში დუროიანი ნაგებობის ზემო სართულის დღემდე შემორჩენილი სახელწოდება სწორედ ამ უძველესი ტრადიციის გადმონაშთად უნდა მივიჩნიოთ.

უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ სიტყვა დურ დღევანდელ ქართულში გვხვდება სხვა სიტყვებშიც. მაგალითად დურგალი. ძველ შუმერეთში დურ ანუ დუ—მშენებელსაც ნიშნავდა, ე. ი. მშენებელი ანუ ცისა და მიწის განმაცალკევებელი ნაგებობის შემქმნელი და „დურ“ ერთი და იგივე სინონიმი იყო, ხოლო გალ—კაცს ნიშნავდა. ძველ შუმერეთში დურ ღმერთქალ თიამათის საშოსაც გულისხმობდა, — რაჰის სინამდვილეში ეს ტერმინი ანალოგიურად დღემდე დასტურდება. ასევე, დურბელა — იგივე თბილი, დამყაყებელი წყლის სინონიმი რაჭაში. დურდო — ღვინის დანალექი, გამოწყაფი ქართულ დიალექტში. ასევე, ტერმინი დურ ფიგურირებს სიტყვაში ჭიანჭური (ჭიანჭრი), ურდური — სარკმელის საკეტი (რაჭაში).

საგულისხმოა ის გარემოება, რომ რაჭაში, მაგალითად სოფელ ფუტიეთში, სახლის გადახურვის მთავარ კონსტრუქციულ ელემენტს თავზეს ანუ სასვენ კოჭს დღესაც მდურო ანუ მდირეც ეწოდება. სოფ. ფუტიეთში ჩვეულებრივ ხის შუა ცეცხლის სახლსაც მდუროიან ანუ მდირეიან სახლსაც უწოდებენ. როგორც დასტურდება, სვანეთში სასვენი კოჭი, თავზე „ლუშვემ დირ“ იწოდება. ტერმინი „დირ“ ანუ „დურ“ აქაც იდენტური ჩანს, ისევე როგორც ეს სოფელ ფუტიეთის სინამდვილეშია მდუროს და მდირეს შემთხვევაში. როგორც ვხედავთ, თავზე, მთავარი სასვენი კო-

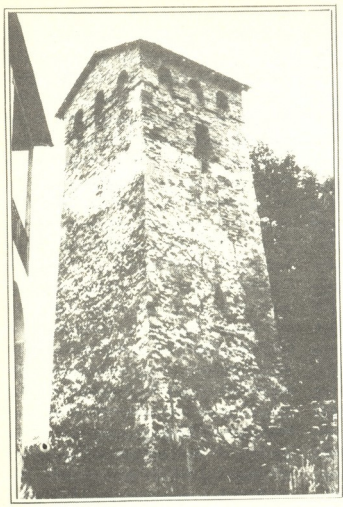
ბით, ხშირად იყო მზის შუმერული სიმ-  
კი ანუ მდურა, მდირე, გტყობა წარ-  
სულში უმაღლესი საკრალური აეტო-  
რიტებით განსხვავდებოდა მთელი ნა-  
გებობის კონსტრუქციულ ელემენტებს  
შორის, და როგორც ნაგებობის უმაღ-  
ლეს ნაწილში მყოფი ელემენტი, როგ-  
ორც ცისა და მიწის მკაცრირებელი,  
სულ ზემართის (დურ) უმთავრესი ფიგურ-  
ა, მთელი ნაგებობის სახელწოდებადაც  
კი იქცა. ხალხური აზრით, სოფელ ფუ-  
ტაეთის სინამდვილეს თუ დავიზოწმებთ,  
საერთოდ სახლის ზედა ნაწილს, სხვენს,  
ქორედიც ეწოდებოდა. (მაგ. სულხან-  
საბას „სიტყვის კონაში“, ქორი, ქო-  
რედი, განმარტებულია სახლზედ სახლი  
აგებული, (ანუ სახლზედ შენებული).  
საგულისხმოა, რომ ქორედი საკრალურ  
წმინდა ანუ ანგელოზთა სამკვიდროდ  
იყო მიჩნეული, ასეთივე დანიშნულება  
ქონდა სახლის ზედა სართულს სვანეთ-  
შიც და ზიქურათის სულ ზედა საჩ-  
თულს შუმერში.

რაც შეეხება დუროიან ნაგებობებს,  
ამ ტიპის შენობები ამჟამად რაჭაში,  
სვანეთთან შედარებით, მცირედილა შე-  
მორჩა. ორი ნაგებობაა სოფელ ლებში,  
ორი — ველთეთში, ერთი ამბროლაურ-  
ში და ორიც კლდისუბანში. დუროების  
კონსტრუქციებით იყო აღჭურვილი ბევ-  
რი დიდი ციხე-სიმაგრეც; კვარა ციხე,  
მინდა ციხე, ონის ციხე და სხვა. გავიზ-  
სენოთ, რომ ძველ შუმერში ზიქურათ-

ბი ანუ სამლოცველო ტაძრები თავი-  
დან, ძირითადად, სამ-ოთხ სართულიან,  
ერთმანეთზე დადგმულ წაკვეთულ პი-  
რამიდებს ან პირამიდებზედებს წარ-  
მოადგენდნენ; მოგვიანებით შუმერში  
დაიწვეს უკვე შეიღძარათულიანი ზიქურ-  
ათების აგება, რაჭის და სვანეთის სი-  
ნამდვილე გვიჩვენებს, რომ დუროიანი  
ნაგებობაც ასეთივე სტილში იყო ნაგე-  
ბი. დუროიანი სახლი ძირითადში იგე-  
ბოდა სამსართულიანი, უფრო ხშირად  
კი ოთხიანი, ხოლო დუროიანი კოშკე-  
ბის უდიდესი უმრავლესობა შეიღძარ-  
თულიანია იყო. ე. ი. აქაც გარკვეულ  
ანალოგიასთან გვაქვს საქმე, რომელიც  
დუროიანი ნაგებობის თავდაპირველ  
სარწმუნოებრივ მახასიათებლებზე უნდა  
მეტყველებდეს. ასევე საინტერესოა ზე-  
თური-ზურთქტული საცხოვრებლის ანა-  
ლოგია დუროიან სახლთან. მათი საც-  
ხოვრებელიც მრავალსართულიან კოშკს  
„დიმტუს“ წარმოადგენდა, სადაც ისე-  
ვე, როგორც რაჭაში და სვანეთში, დი-  
დი საოჯახო თემი ცხოვრობდა. აქაც  
დუროიანი სახლის ანალოგიურად პირ-  
ველ სართულზე ბოსელი იყო მოწყო-  
ბილი. მათი სახლებიც ძირითად გეგმა-  
ში სწორკუთხა იყო, უფანჯრო; სინათ-  
ლე და ჰაერი სპეციალურად მოწყობი-  
ლი მცირე ზგრელებიდან (რომელსაც  
რაჭაში კვებოებს უწოდებდნენ) შედიო-  
და. ასე. რომ ძველი ცივილიზაციის ხა-  
ლებში ასეთი ნაგებობების აგების

რაჭული დუროიანი სახლის ტიპი





დუროიანი კოშკი  
აშშროლაურში

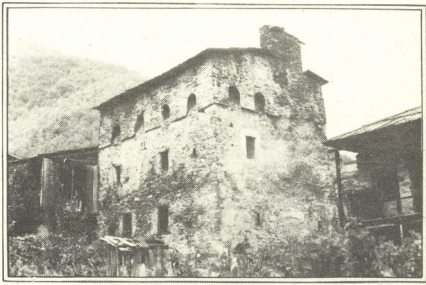
ძირითადი ლედააზრი სარწმუნოებრივი იყო და მათი წარმოდგენით ასახავდა „ცისა და მიწის კავშირს“ ე. ი. დურს. ეს ნაგებობები ისევე, როგორც რაჭული თუ სვანური დუროიანი ნაგებობები, თავისკენ თანდათან ვიწროვდებოდა, დამაგვირგვინებელ ნაწილში ზედა სართულზე მოთავსებული იყო „დმერთების საცხოვრებელი“, ე. ი. სრული ანალოგია რაქაში შემორჩენილი სულ ზედა სართულის ქორედიხსა; დღეს მხოლოდ სათოფურებამდ მიწნეული „ი“ ფორმის დუროები ძველი ღვთაებრაივი კულტის ნიშნებიც არის. ასე რომ უნდა ვიფიქროთ, დუროიანი ნაგებობების თავდაპირველი, აზრობრივი სუფსტანტი სარწმუნოებრივი იყო და არა საომარი.

რაც შეეხება დუროიანი ნაგებობების გავრცელების არეალს რაქაში, ამეამად არსებობს თვალსაზრისი, რომ ამგვარი ნაგებობანი აქ მხოლოდ ე. წ. შთის რაქის (ღებში, ჳიორა, გლოლა) ზონისათვის იყო წარსულში დამახასიათებელი, რაც უსაფუძვლოდ უნდა მივიჩნიოთ.

ამ მხრივ საინტერესო ცნობას გვაწვდის გერმანელი მოგზაური გულდენშტედტი, რომელმაც საქართველოში 1773 წელს იმოგზაურა: „...რაქაში უმეტესად ყოველ სოფელს... აქვს ერთი, აგრეთვე ზშირად, რამდენიმე გალავნიანი კოშკი“ („გულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში“ გვ. 293). არანაკლებ საინტერესო ცნობას გვაწვდიან რუსეთის ელჩები ივლიევი და ტოლოჩანოვი: „ჩვენ, ელჩები ვხაზე რომ მივიღოთ (იგულისხმება რაქა)... სოფლებზე გავლისას და მრავალ ადგილას, ციხეების ნაცვლად, ქვის კოშკები და აგრეთვე სათოფურებიანი ქვითიარის დარბაზები გვხვდებოდა. ყოველივე ეს მათ შტრის თავდასხმის შემთხვევისთვის აქეთ გაკეთებული“ (ტოლოჩანოვის „იმერეთში ელჩობის მუხსლობრივი აღწერილობა“ 1650-52 წწ. გვ. 93). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სოფელ ნიკორწმინდასაც კი რუსი ელჩები ციხე-ქალაქად იხსენიებენ, სადაც ისინი შეხვდნენ შაჰ-აბასისგან დევნილ და რაქაში თავშეფა-

რებულ თვიმურაზ შეფეს, ან თითქმის  
ორი წელი დაჰყვეს მასთან. როგორც  
ჩანს, დუროიანი ნაგებობანი რაჭაში  
წარსულში ფართოდ უფილა გავრცე-  
ლებული, რაც არამარტო საბრაოლო  
და თავდაცვითი ფუნქციებით უნდა ავხ-  
სნათ, რომელიც ამ ნაგებობებმა შემდ-  
გომ პერიოდში, ალბათ, ქრისტიანობის  
გავრცელების შემდგომ მიიღო, არამედ  
უძველესი, ჯერ კიდევ ქრისტიანობამ-  
დღეს სარწმუნოების „მიწის და ცის“  
კერძთაყვანისმცემლობის ეპოქიდან უნ-  
და იყოს. ცის და მიწის გაღმერთება,  
ძველი ცივილიზაციის ხალხებში (შუ-  
მერი, ეგვიპტე, საბერძნეთი) და ძველ  
ქართველებშიც ფართოდ იყო მიღებუ-  
ლი, რაც შეეხება რაჭას, ამ მხრივ სა-  
ინტერესოა ის, რომ რაჭული დიალექ-  
ტისათვის დამახასიათებელი სიტყვები  
„ქვე“-ში და „ქი“-ში შემონახულია მი-  
წისა და ცისადმი პატივისცემის უძვე-  
ლესი გამოხატველი სარწმუნოებრივი

ვაზგა, უპირველესად, ქრისტიანობის  
მტკიცე დამკვიდრებით და შერე კი  
საბრაოლო და თავდაცვითი საზოგადო-  
ებრივი უფილი მოვლენების გააქტიუ-  
რებით. ასე რომ რაჭაში და სვანეთშიც,  
როგორც ჩანს, დუროიანმა ნაგებობებ-  
მა დაეარგეს თავიანთი თავდაპირველი  
ფუნქცია ე. ი. წარმართული სარწმუ-  
ნოებრივი და შეიძინეს მოცემული კონ-  
კრეტული საზოგადოებრივი უფის პი-  
რობებიდან გამომდინარე ფუნქცია —  
საბრაოლო და თავდაცვითი. ამის ნათე-  
ლი მაგალითია ის, რომ, როგორც ვა-  
ხუშტი ბაგრატიონიც აღნიშნავს, შედა-  
რებითი სიმრავლე დუროიანი ნაგებო-  
ბისა რაჭის იმ ზონაშია, რომელიც სა-  
საზღვრო, მტრისკენ მოქცეული ზონის  
სოფლებშია, როგორც იყო ღები, ჭი-  
ორა და გლოლა. თუმცა, როგორც ჩანს,  
იგი რაჭის სოფლებში გვხვდებოდა სხვა-  
დასხვა სიმრავლით. ახლა გავარკვიოთ,  
რამ გამოიწვია დუროიანი ნაგებობების



სოფ. ღებში შემორჩენილი  
დუროიანი სახლი

სიმბოლოები, მითუმეტეს, რომ „ქვე“-  
ქი-შუმერში მიწის, ზოლო „ჭა“ ანუ  
„ქი“ სამყაროს, ცის აღმნიშვნელი ცნე-  
ბები იყო (იხ. ჟურნალი „საქართველოს  
ბუნება“ № 6, 1991 წ. გვ. 31).

როგორც ჩანს, ქი, ქვე (მიწის) და ჭა,  
ქი (ცის) და მათი შემადგენლობის ღვთა-  
ებრივმა ტერმინმა „დურ“ შუა საუკუნე-  
ებში თავისი თავდაპირველი ძალა და

მოსკობა რაჭაში როგორც ჩანს, ეს  
მოხდა რუსეთთან საქართველოს შეე-  
რთების შემდეგ, რუსეთის ხელისუფ-  
ლება კოშკებიან და კოშკური საცხოვ-  
რებლებით გამაგრებულ სოფლებს მი-  
წასთან ასწორებდა. ასე მოხდა კავკასი-  
ის ბევრ მხარეში XIX ს. პირველ ნა-  
ხევარში. თვითმპყრობელური რუსეთის  
არმიის მიერ მოწყობილი დამსჯელი

ოპერაციების შედეგად ბევრი ასეთი სოფელი დაინგრა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, ჩრდილოეთ კავკასიაშიც და სხვაგან.

რაც შეეხება რაჭას, 1819-20 წლების ცნობილი „ეკრეკოვის ბუნტის“, ანუ იმერეთის აჯანყების შემდეგ უდიდესი კატასტროფა დაატყდა თავს. როგორც ცნობილია, ამ აჯანყების ჩასაქრობად რუსეთის მთავრობამ დასავლეთ საქართველოში გაგზავნა დიდი სამხედრო ექსპედიცია გენერალ ველიამინოვის მეთაურობით. მას დაევალა „სასტიკად გასწორებოდა აჯანყებულებს, მიწისაგან აღეგავათ აჯანყებულთა სოფლები. განსაკუთრებით დაარბიეს რაჭა, ცეცხლს მისცეს და მიწასთან გასწორეს სოფლები, დაანგრეს ციხე-სიმაგრეები“ (საქისტორია ტ. 4, გვ. 936). როგორც ირკვევა, ამ აჯანყებას რუსეთის მთავრობამ უსასტიკესი დამანგრეველი და სისხლიანი რეპრესიებით უპასუხა განსაკუთრებით რაჭაში, სადაც, მთელ იმდროინდელ დასავლეთ საქართველოსთან შედარებით, აჯანყება ყველაზე ძლიერი იყო. დამსჯელი ოპერაციის დროს რუსეთის ჯარი არ ინდობდა არა მარტო დუროიან ნაგებობას, არამედ ანგრევდა უძველეს ქრისტიანულ ტაძრებს და მონასტრებსაც. (იხ. გაზეთი „კომუნისტი“, 24 აპრილი 1990 წ., „სიცოცხლე და თავისუფლება ერთია“). საინტერესოა ერთი ფაქტი: როგორც რაჭის ოკრუგის იმდროინდელი მმართველი, მაიორი ცაცკა ატყობინებდა გენერალ ველიამინოვს ამ აჯანყებაში, რომელიც საყოველთაო იყო, არ მონაწილეობდა მხოლოდ რაჭის სამი სოფელი — დები, კიორა და გლოლა. ამით უნდა ავხსნათ ის გარემოება, რომ რაჭის ამ სოფლებში შედარებით გვიანობამდე, თითქმის ჩვენი საუკუნის პირველ ნახევრამდე შემორჩა კოშკ-სახლების ტიპის ნაგებობანი. (ნ. მახარაძე იმერეთის 1819-20 წწ. აჯანყება მსკი ნაკ. III, 1942 წ. გვ. 81).

ასე რომ, უნდა ვგვარაუდოთ, დუროიან ნაგებობათა აშენების თავდაპირველი ტრადიციები დაკავშირებული იყო უძველეს, ქრისტიანობამდე არსებულ წარმართულ სარწმუნოებასთან მიწის, (ქი, ქვე), ცის, სამყაროს (ჰა, ჰი) მაკავშირებელ რელიგიურ რწმენასთან და ამაზე აგებულ გვაროვნულ-ოჯახურ ყოფით ტრადიციებთან, რომელშიც შემდგომ, განსაკუთრებით შუა საუკუნეებში, საბრძოლო და თავდაცვითი ხასიათის მქონე ტრადიციების მკვეთრი გაფართოება მოხდა, რამაც გარკვეულად მიჩქვალა მისი წარმოშობის უძველესი ტრადიციები, ე. წ. წარმართული სარწმუნოებრივ-ყოფითი. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქრისტიანობის გავრცელებამ და განმტკიცებამაც, ჩანს, თავისი როლი ითამაშა. სამწუხაროდ, ასეთი არამართებული წარმოდგენა დუროიანი ნაგებობების წარმოშობისა და განვითარების პირობებზე დღემდე ძალაშია.

ამრიგად, გვაქვს გარკვეული საფუძველი ვიფიქროთ, რომ დასახლება დუროიანი სახლი (და საერთოდ დუროიანი ნაგებობანი) უნდა მომდინარეობდეს უძველესი საკრალური (სარწმუნოებრივი) მნიშვნელობის კონსტრუქციული ელემენტისგან — მდირეს ანუ მდუროსგან (რაც თავზეს ანუ სასვენი კოჭის არქაულ დასახლებად უნდა მივიჩნიოთ), რომელიც მიწის (ქი, ქვე) და ცის, სამყაროს (ანი, ჰა, ჰი) შემაერთებლის სინონიმად მიიჩნევდნენ ქართველთა უძველესი წინაპრებიც. შემდეგში კი ეს საკრალური სინონიმი მთელი ნაგებობის სახელწოდებად ქცეულა.



# ბიზანტიის იმპერიის ისტორია

## ზარლ დილი

### კონსტანტინოპოლის ლათინური იმპერია

იმისათვის, რომ მეოთხე წვაროსნული ლაშქრობის შედეგად აღმოცენებული ახალი 'სახელმწიფოებრივი წარმონაქმნი მეთ-ნაკლებად მყარი გამოდგარიყო, იმპერიას აუცილებლად სჭირდებოდა მღიერი ხელისუფლება და მტკიცედ ცენტრალიზებული აპარატი, მაგრამ ლათინთა მიერ შექმნილ ტიპურად ფეოდალურ სახელმწიფოში იმპერატორი მხოლოდ და მხოლოდ პირველი ბარონი იყო. მისი ძალაუფლება, რომელიც ვეებერთელა ტერიტორიაზე ვრცელდებოდა, პოლიტიკური თვალსაზრისით თითქმის ნულს უდრიდა. ბოდუენი ტახტზე ასვლისთანავე იძულებული შეიქნა ომი გამოეცხადებინა თავისი ურჩი ვასალის — თესალონიკის მეფისათვის, და თუმცა ბოლოს როგორც იქნა შეარიგეს ისინი, მაგრამ მათ შორის არასოდეს არსებულა მეთ-ნაკლებად მყარი თანხმობა. ბოდუენის შემკვიდრე პენრიხ ფლანდრიელი იმავე სიძნელეების წინაშე აღმოჩნდა; და თუმცა თავისი ენერჯიისა და გერგილიანობის წყალობით მაინც შესძლო საკუთარი ძალაუფლებისათვის დაემორჩილებინა თესალონიკის

სამეფო (1209 წ.) და აქძულებინა ბიზანტიელი ფეოდალები, რავენიკეში გამართულ სხდომაზე მისი სუვერენიტეტი ეცნოთ (1210 წ.), მაგრამ ათენის პერცოგებმა და აქაიის მთავრებმა მალე მთლიანად აიყარეს გული იმპერიაზე და თითქმის დამოუკიდებელი გახდნენ. ლათინურ იმპერიას არ შეიძლებოდა ვენეციის დიდი იმედი ჰქონოდა, რადგანაც ამ უკანასკნელს საკუთარი ინტერესების მეთ არაფერი ახსოვდა და თავგამოდებით იცავდა თავის პრივილეგიებს. დამარცხებულ ბერძნებთან შეთანხმებაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტი იყო. ზოგიერთი ლათინი მბრძანებლის — თესალონიკეში მონფერატის, აქაიაში ვილარდუენებისა და სხვათა ძალისხმევის მიუხედავად, რომლებიც ცდილობდნენ დაეხლიათ მოსახლეობის სიძულვილი და როგორმე დაეეფყებინათ მათთვის თავიანთი სისასტიკის ხსოვნა, — ბერძნები მაინც მტრულად იყვნენ განწყობილნი უცხოელების მიმართ და მოუთმენლად მოელოდნენ მხსნელს, საიდანაც არ უნდა მოგვლენოდათ რკი: ნიკეიდან თუ ეპიროსიდან. დაბოლოს, უეკველ საფრთხეს, რაც ბერძნების მხრივ ემუქრებოდა იმპერიას, ზედ დაერთო შესაძლო საფრთხეც ბულგარელების მხრიდან. ლათინებმა შეცდომა დაუშვეს, როცა უარყვეს კავშირი, რასაც მათ სთავაზობდა მეფე იოანიცე

გაგრძელება. იხ. №№ 1-2, 3-4, 7-8, 9-10, 1992 წ. № 1, 1993 წ.



(1197—1207 წ.), და ამრიგად, ნაცვლად იმისა, რომ ბიზანტიელების წინააღმდეგ ბრძოლაში ბულგარელთა მხარდაჭერის იმედი ჰქონოდათ, მოსისხლე მტრებად მოიკიდეს ისინი. ამის შემდეგ ბულგარელები ნისეის ბერძენ მბრძანებლებს დაუკავშირდნენ ლათინური იმპერიის წინააღმდეგ და მათთან ერთად თავდაუზოგავად ცდილობდნენ მის განადგურებას.

და მინც, საყოველთაო დათრგუნვილობის შიხედით თუ ვიმჩველებთ, რაც კონსტანტინეპოლის აღებაში გამოიწვია, ვრთხანს ისე ჩანდა, თითქოს ლათინები ყველგან გამარჯვებას ზეიობდნენ. თესალია, შუა საბერძნეთი და ბელოპონესი, რომლებმაც სერიაოზული წინააღმდეგობა ვერ გაუწიეს მომხდურთ, რამდენიმე კვირაში აიღეს. მცირე აზიაში ჰენრიხ ფლანდრიელმა პოიმამეონთან დაამარცხა ბერძნები და კაბუკი თეოდორე ლასკარისი, რომელმაც ბრუსის მეტი ვერაფერი შეინარჩუნა, თითქოს უკვე დასალუბად იყო განწირული. მაგრამ ის თრაკიაში ბულგარელების შემოჭრამ იხსნა. მეფე იოანიცე თავს დაესხა ლათინურ იმპერიას და ამბოხებელი ბიზანტიელები ერთსულთვანი ალტაცებით შეეგებნენ მის გამოჩენას. იმპერატორმა ბოდუენმა და დოემა დანდოლომ ერთობლივად გაილაშქრეს მტრის წინააღმდეგ. მაგრამ ანდრინოპოლის ხეობაში ლათინთა ლაშქარმა გამანადგურებელი მარცხი იწვნია (1205 წ.), თვით ბოდუენი კი უგზოუკვლოდ დაიკარგა. ბულგარელთა მბრძანებელი ორი წლის განმავლობაში არბევდა მაკედონიას, უნდოდა სასტიკად ეძია შური იმ უბედურების სანაცვლოდ, რაც მის ხალხს თავს დაატეხა ბასილი II-მ, და ამ უკანასკნელის მეტსახელის — „ბულგართმეღეტის“ საპირისპიროდ „რომეულთმეღეტი“ („რომიოქტონოს“) დაირქვა. ლათინთა საბედნიეროდ, იოანიცე დაღატოტ მოკლეს თესალონიკის გარემოცვისას (1207 წ.).

თეოდორე ლასკარისმა დაუყოვნებლივ ისარგებლა მისი სიკვდილით, რა-

თა აღედგინა და განემტკიცებინა თავისი ძალაუფლება. თუმცა ჰენრიხ ფლანდრიელის (1205—1216 წ.), ბოდუენის ძმისა და მეგვიდრის მმართველობისას, ვისი ბადალი მბრძანებელიც საერთოდ არ ღირსებია კონსტანტინეპოლის ლათინურ იმპერიას, კაცს შეიძებოდა ეფიქრა, რომ ჯვაროსნული ლაშქრობის შუადეგად წარმოშობილი სახელმწიფო საციოცხლისუნარიანი უნდა ყოფილიყო, იოანიცეს სიკვდილის შემდეგ ჰენრიხ ფლანდრიელი დაუზავდა ბულგარეთს და, ამრიგად, იმპერიას სერიაოზული საფრთხე ააცილა თავიდან. იმპერატორმა რის ვაივაგლახით შესძლო ერთიანობა აღედგინა ლათინებს შორის და თავისი ძალაუფლებისათვის დაემორჩილებინა ყველაზე ძლიერი ვასალები. მან ისიც კი მოახერხა, რომ თავის ბერძენ ტეშევიდროსთა სიმპათია დაემსახურებინა და და ამ გზით მოეპოვებინა მათი მორჩილება. იმავდროულად, ტრაპიზონელ კომნინთა მხარდაჭერით, იმპერატორმა მცირე აზიაზე გაილაშქრა. პირველი ექსპედიციის შედეგად მის ხელში აღმოჩნდა ბეთანიის ნაწილი (1206 წ.), 1212 წელს ის კიდევ უფრო ენერჯიულად მოქმედებდა. ლუპარკოსთან დამარცხა თეოდორე ლასკარისი და აიძულა ნიკეის მბრძანებელი, მიზიისა და ბეთანიის ნაწილი დაეთმო მისთვის. მაგრამ ჰენრიხი ძალიან ადრე გარდაიცვალა (1216 წ.), ასე რომ, იმპერიის დაფუძნება ვერ შესძლო. მისი სიკვდილის შემდეგ ბერძნებსა და ბულგარელებს ხელი გაეხსნა; ჯვაროსნების მიერ დაარსებული სახელმწიფო, თავისი უნიათო მბრძანებლების წინამძღოლობით, უფსკრულისაკენ მიეკანებოდა.

**ნიკეის ბერძნული იმპერია**

თეოდორე ლასკარისი (1206—1222 წ.) თანდათანობით მთელი ბიზანტიური აზიის მფლობელი გახდა. მან ჯერ ტრაპიზონის მბრძანებლები დაამარცხა, რომლებიც შურით უყურებდნენ მის წარმატებებს, შემდეგ კი — თურქ-სელჯუკები (1211 წ.) და ანატოლიის სანაპიროს მნიშვნელოვანი ნაწილი წაართვა მათა



პნრიზ ფლანდრიელის სიკვიდილის შე-  
მდეგ მან სულის მოთქმაც აღარ აცალა  
ლათინებს, თეოდორემ (გარდა 1222 წ.)  
ტახტი თავის სიმეს იოანე ვატაცეს  
(1222—1254 წ.) დაუტოვა. ბეთანიის  
უმნიშვნელო ნაწილის გამოკლებით,  
რომელსაც ჭრ კიდევ ლათინები ფლო-  
ბდნენ, ახალი იმპერატორის ძალაუფ-  
ლება მცირე აზიის მთელ დასავლეთ  
ნაწილზე ვრცელდებოდა, ხოლო მისი  
საბრძანებლის საზღვრები სანგარიოსი-  
სა და მუანდროსის ზემო დინებას უწე-  
ვდა. ვატაცეს, ნიჰაერ მხედართმთავა-  
რსა და მარჯვე აღმინისტრატორს, ამი-  
ერიდან უნდა განეგრძო ლასკარისის  
საქმე და ბერძნულა მცირე აზიისათვის  
უკანასკნელად დაებრუნებინა კეთილ-  
დღეობა.

და მაინც, შეიძლებადა გვეკითხა,  
ხომ არ დარჩებოდა ნიკეის იმპერიის  
მომავალი და მისი პატრემოყვარული  
გეგმები ძველი იმპერიის აზიური პრო-  
ვინციებით შემოფარგლული? და მარ-  
თლაც ეპიროსის დესპოტმა თეოდორე  
დუკა ანგელოსმა, თავისი ძმის მიხეი-  
ლის შემკვიდრემ (1214—1230 წ.), მნი-  
შენელოვნად გაათართოვა თავისი სამ-  
ფლობელო, როგორც ლათინების, ისე  
ბულგარელების ხარჯზე. მან ვენეციე-  
ლებს წაართვა დურაცო დ კორფუ, აი-  
ლო ოქრიდა და პელაგონია, 1222 წელს  
კი ხელთ იგდო თესალონიკე, რომელ-  
საც ჭაბუკი დიმიტრი, ბონიფაციუს  
მონფერატელის ძე განაგებდა, და ლა-  
თინებისათვის წართმეულ ქალაქში დი-  
დი ზარ-ზეიმით დაიდგა თავზე იმპერა-  
ტორის გვირგვინი, რასაც აღფრთოვა-  
ნებით მიესალმნენ ბიზანტიელები, რო-  
მლებიც მას ელინიზმის აღმდგენად ხა-  
ხავდნენ. შემდგომ ამისა, ახლად ნაყურ-  
თმა იმპერატორმა, ბულგარელების  
ხარჯზე ანდრინოპოლსა, ფილიპოპოლსა  
და ქრისტოპოლამდე განავრცო თავისი  
ძალაუფლება. შეიძლებადა გვეტიკრათ  
რომ ის მალე მოუღებდა ბოლოს ლათი-  
ნურ იმპერიასაც. 1224 წელს სერესთან  
გამართულ ბრძოლაში მან დაამარცხა  
უნიათო მბრძანებელი რობერ დე კურ-  
ტენე (1221—1228 წ.), რომელიც განა-

გებდა კონსტანტინეპოლის დაკნინებუ-  
ლსა და დაქუცმაცებულ ლათინურ იმ-  
პერიას.

მაგრამ ევროპაში ბიზანტიის იმპე-  
რიის წარმატებებს მოულოდნელად და-  
ესვა წერტილი. 1218 წელს ბულგარე-  
თის სამეფო ტახტზე ავიდა ჭკვიანი და  
ენერგიული მბრძანებელი იოანე ასე-  
ნი (1218—1241 წ.), იოანიცესი არ იყ-  
ოს, ისიც ნებაყოფლობით მიემხრო  
ლათინებს ბერძნების წინააღმდეგ, და  
1228 წელს, როცა იმპერატორი რობერ  
დე კურტენე გარდაიცვალა, იოანემ და-  
აპირა, ბოლშენ 11-ის (1228—1261 წ.)  
მცირეწლოვანებისას, ლათინური იმ-  
პერიის რეგენტ გამხდარიყო, ლათი-  
ნური სამღვდლოების სიბეცისა და სი-  
კერპის გამო მართლმადიდებელ მბრძა-  
ნებელს მამაცი, მაგრამ პოლიტიკურად  
უმწიფარი და უნდილი რაინდი ჟან დე  
ბრიენი (1229—1237 წ.) აირჩიეს. ასე  
გაუშვა იმპერიამ ხელიდან ხსნის უკანა-  
სკნელი შანსი, ბულგარელთა შეურაც-  
ხყოფილი მბრძანებელი, ნიკეელ ბერ-  
ძენთა სასიკეთოდ და სასიხარულოდ,  
ლათინური იმპერიის დაუძინებელ მტრად  
იქცა. თავდაპირველად მან დიდი სამ-  
სახური გაუწია ნიკეელებს: ევროპაში  
დაამარცხა მათი მეტოქე — თესალონი-  
კის ბერძენი იმპერატორი, ვისი პატივ-  
მოყვარული ზრახვებიც ბულგარელთა  
შეშფოთებას იწვევდა. 1220 წელს  
კლოკტინიკასთან დაამარცხებული და  
ტყვედ ჩავარდნილი თეოდორე იძულე-  
ბული შეიქნა ტახტიდან გადამდგარი-  
ყო, ხოლო მის მიერ დაარსებული და  
აწ უკვე ძალზე დაკნინებული სახელმ-  
წიფო (თესალონიკის გარდა ის მოიცა-  
ვდა მხოლოდ თესალიას) მისი ძმის  
მანუელის ხელში გადავიდა. ვატაცეს  
მისი დასავლელი მეტოქე რომ ჩამოა-  
შორა, ასენმა, იმავდროულად, განამ-  
ტკიცა ნიკეის იმპერატორის ძლიერება  
და მოკავშირეობაც შესთავაზა მას (1234  
წ.). ეს ლათინური იმპერიის დაქცევას  
მოასწავებდა.

ოქწლიანი მმართველობის მანძილზე  
ნიკეის იმპერატორმა დიდად განავრცო  
თავისი საბრძანებელი. 1224 წელს პო-



მთავარანგელოზი გაბრიელი. რელიეფი ანტალიიდან

იმამენონთან დაამარცხა ლათინები, უკანასკნელი სიმაგრეები წაართვა მათ, რომლებსაც ისინი ანატოლიაში ფლობდნენ და მცირე აზიასთან მდებარე დიდი კუნძულები — სამოსი, ჭიოსი, ლესბოსი და კოსი დაიპყრო, როდოსის ბერძენი მმართველი კი ვასალად გაიხალდა. შემდეგ ის თრაქისავედ დაიძრა თავისი ლაშქრით და სწრაფად აიღო ანდრიონპოლი, სადაც თესალონიკის ბერძენ იმპერატორს შეეჭახა. ბოლოს კი ვენეციელებს შეუტია კრეტაზე. ბულგარელებთან კავშირმა კიდევ უფრო განამტკიცა მისი ძლიერება. 1236 წელს მოკავშირეებმა ძალების ზღვრული დაძაბვით კონსტანტინეპოლის აღება სცადეს; დედაქალაქის დამცველებმა დიდი გაკიჩვებით მოიგერიეს მათი შეტევა. დასავლეთში დროულად მიხვდნენ, რომ საჭირო იყო კონსტანტინეპოლის შენარჩუნება: იტალიის ზღვისპირა ქალაქებმა და აჭაიის სამთავრომ სასწრაფოდ აფრინეს მაშველი. იმპერიის დედაქალაქი გადარჩა და იოანე ასენის სიკვდილის შემდეგ (1241 წ.) ბერძენ-ბულგართა კავშირის დაშლის წყალობით, სვედაესილმა ლათინურმა სახელმწიფომ ოცდახუთ წელიწადს კიდევ იარ-

სება. ამ მეოთხედი საუკუნის მანძილზე ბოლდუენ II ყველას დახმარებას სთხოვდა, მაგრამ ვერაფრისგან იღებდა მას; ფულის საშოვნელად იძულებული იყო კონსტანტინეპოლის ყველაზე ძვირფას რელიქვიებზე გაეყიდა, რომლებიც წმიდა ლუიმ შეიძინა. ბოლოს, მისი გაკვირვება იმ ზომამდის მივიდა, რომ ტყვეის მონეტებს კრიდა და ზამთრობით საიმპერატორო სასახლეთა ხის სამკაულებს უკეთებდა ბუხრებს.

ამ ხნის მანძილზე ვატაცემ საბოლოოდ აღადგინა ბიზანტიელთა ერთობა და უცხოელების წინააღმდეგ საბრძოლველად დარაზმა ისინი; ანატოლიაში თავიანთი უკანასკნელი სამფლობელოებიდან განდევნა ლათინები; 1224 წელს ცოლად შეირთო იმპერატორ ფრიდრიხ II ჰოჰენშტაუფენის ასული და სიმამრის სახით ძლევამოსილი მოკავშირე ჰპოვა; ლათინთა მფარველი პაპისადმი სიძულვილის გამო იმპერატორმა ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე ბერძნებს მიანება კონსტანტინეპოლი. შემდეგ ვატაცემ ფრანკების მხარდაჭერაზე უარი ათქმევინა იკონიის სულთანს (1244 წ.) და დაუყოვნებლივ ისარგებლა მცირე აზიაში მონღოლების შემოჭრით, რათა თურქების ხარჯზე განეგრძო თავისი საბრძანებელი. ვანსაკუთრებით ენერგიულად მოქმედებდა ის ევროპაში, ეპიროსის სადესპოტოში სრული ანარქია სუფევდა. ვატაცემ თავის სასარგებლოდ გამოიყენა ეს გარემოება, აიძულა იოანე ანგელოსი, თეოლოგოს ძე, უარს ეთქვა იმპერატორის ტიტულზე და ნიკეის ვასალად ეღიარებინა თავი (1242 წ.), ოთხი წლის შემდეგ (1246 წ.) ის თესალონიკესაც დაეუფლა და დესპოტი დიმიტრი განდევნა იქიდან. მერე ბულგარელებს გამოსტაცა მაკედონიის დიდი ნაწილი, სერბ, მელნიკი და სტენიმაქო, ლათინებს კი — ვიზია და ცურულონი (1247 წ.). დაბოლოს, იარაღის ძალით თავისი სუვერენიტეტი თავს მოახვია უკანასკნელ ბერძენ მმართველს, რომელიც ჭერ კიდევ ინარჩუნებდა დამოუკიდებლობას, — ეპიროსის დესპოტს მიხეილ II-ს

(1254 წ.). ამ უკანასკნელი ლაშქრობადან მობრუნებული ვატაცე გარდაიქვალა, ნიკიის ბერძნული იმპერია, მდიდარი, ლაღი, ძლევამოსილი, ყოველი მხრიდან გარს ერტყა ლათინური იმპერიის უბადრუკ ნაშთს.

**კონსტანტინოპოლის დაბრუნება ბერძნების მიერ**

თავისი ხანმოკლე მმართველობის მიმდინარე თეოდორე II ლასკარისი (1254-1258 წ.) მამამისის პოლიტიკას აგრძელებდა. რუმელის გასასვლელში მან გამანადგურებელი დარტყმა აგვიმა ბულგარელებს (1255 წ.), რომლებსაც სურდათ რევანში აეღოთ ვატაცესთან დამარცხების სანაცვლოდ, და აიძულა ისინი, ზავს დასთანხმებოდნენ (1256 წ.) მართალია, თეოდორე ძალიან ადრე გარდაიცვალა და ვერ შიშაწირ ეპიროსის ვერაგი და პატივმოყვარე დესპოტის მიხეილ II-ის ამბოხება ჩაეხშო, სამაგიეროდ მისმა შემცვლელმა ნიკიის ბერძნული იმპერიის ტახტზე მიხეილ პალეოლოგმა (1258-1261 წ.) თავისი უზურპაცია და ტახტზე ასვლისას ჩადენილი ბოროტება, რისი წყალობითაც დაამხო კანონიერი დინასტია და ხელ იგდო ძალაუფლება, — თავისი გამარჯვებებით გამოისყიდა. ეპიროსის დესპოტმა მიხეილ II-მ კავშირი შეკრა მანფრედთან, სიცილიის მეფესთან, და აქაიის მთავართან გიიომ დე ვილარდუნთან, შემდეგ ალბანელები და სერბიელები მიიმხრო და თესალონიკის დაემუქრა. მაშინ პალეოლოგი შეტევაზე გადავიდა; იერიშით აიღო მაკედონია, ალბანეთში შეიჭრა და დესპოტსა და მის მოკავშირეებს პელაგონის ხეობაში სასტიკი მარცხი აგვიმა (1259 წ.). ამრიგად, ნიკიის იმპერიის წარმატებებმა განაპირობა ეპიროსის სადესპოტოს განადგურება. რამდენიმე ხნის შემდეგ პალეოლოგმა კონსტანტინოპოლის აღებით დაასრულა თავისი საქმე.

1261 წელს მან ჰელენოპონტი გადასერა და ქალაქგარეთ მდებარე სამფლობელოები წაართვა ლათინებს, ვენეციელების წინააღმდეგ, რომლებიც ვუიან, შაგრამ შინც მიზუნდნენ, რომ აუ-

ცილებელ იყო კონსტანტინეპოლის დაცვა, იმპერატორმა მოხერხებულად მიიმხრო მათი შოჭიშვი გენუელები, რომლებსაც ნიმფეონში დადებული ხელშეკრულებით (1261 წ.) ისეთივე პრივილეგიებით აღუთქვა აღმოსავლეთში, როგორცათ მათი მეტოქეები სარგებლობდნენ. ამის შემდეგ საქმარისი იყო ხელსაყრელ შემთხვევას დალოდებოდნენ, რომ დედაქალაქი ბიზანტიელების ხელში გადასულიყო. 1261 წლის 25 მაისს პალეოლოგის ერთ-ერთმა მხედართმთავარმა ისარგებლა იმით, რომ ვენეციელების ფლოტმა დროებით დატოვა „ოქროს რკა“ და გააფთრებული იერიშით აიღო ქალაქი. ბოლუენ II-მ გაქცევით უშველა თავს; მას თან მიჰყვნენ ლათინთა პატრიარქი და ვენეციელი კოლონისტები. 1261 წლის 15 აგვისტოს მიხეილ პალეოლოგი დიდი ზარ-ზეიმით შევიდა კონსტანტინოპოლში და წმიდა სოფიის ტაძარში იმპერატორის გვირგვინი დაიდგა თავს. შეიძლებოდა გეფიქრათ, რომ ბიზანტიის იმპერია კვლავ აღსდგა პალეოლოგთა ნაციონალური დინასტიის მეთაურობით, რომელსაც თითქმის ორი საუკუნის მანძილზე უნდა ემართათ სახელმწიფო.

**აზიის სამთავრო**

მეოთხე ჯვაროსნული ლაშქრობის შედეგად წარმოშობილ სხვა ლათინურ სახელმწიფოებს კონსტანტინოპოლის იმპერიასთან ერთად როდ შეუწყვეტიათ არსებობა. ვენეციანე რომ აღარაფერი ვთქვათ, რომელიც საქაოლ დიდხანს შეინარჩუნა თავისი კოლონიური იმპერია და მისი მოქალაქეების მიერ კუნძულებზე დაარსებული სენიორები, ათენის საჰერცოგომ, დელაროშთა სავარაულონ მეთაურობით 1311 წლამდე იარსება, და თუმცა გამანადგურებელი მარცხის შემდეგ კატალონელების (1311-1333 წ.), მათ მერე კი ფლორენციელი პეტროგების — აზიოლების ხელში გადავიდა (1333—1456 წ.), — ის შინც აღარასოდეს დაქვემდებარებია ბიზანტიას. აქაიის სამთავრომ სამი ვილარდუნის — დინასტიის დამაარსებლის კოფრუა



I-ისა და მისი ვაჟების — ეოფრუა II-ისა და გიიომის (1209—1278 წ.) თაოსნობით. ამ დროისათვის კიდევ უფრო მეტ კეთილდღეობას მიაღწია, პირწმინდად ფეოდალური ორგანიზაციისა და ფრანგი ჯვაროსნების მიერ დაარსებული თორმეტი დიდი საბარონოს მიუხედავად, აჭაიის სამთავრო მთელი XIII საუკუნის განმავლობაში ლათინური აღმოსავლეთის ერთ-ერთი უმდიდრესი ქვეყანა იყო, თავისი მტკიცე ფინანსური მდგომარეობით. „მთელს ევროპაში საუკეთესოდ მიჩნეული მხედრობით“, სრული სიმშვიდითა და ბერძენ ქვეშევრდომებთან შესაშური თანხმობით თუ ერთსულოვნებით, ანდრავიდის სასახლე, ერთი ქრონისტის სიტყვით, „თვით უდიდეს მეფეთა სასახლეებზედაც უმდიდრესი და უბრწყინვალესი იყო“. სამთავროს ცხოვრების ყველა მხარეს მოიცავდა ფრანგული კულტურის გავლენა: ფრანგულად აქ ისევე კარგად ლაპარაკობდნენ, როგორც პარიზში“. დიდად საინტერესო წიგნში „მორეის ქრონიკა“ უჩვეულო ცხოველმყოფელობითაა დახატული ეს პირწმინდად რაინდული და ფრანგული საზოგადოება, მთელს პელოპონესში, აკროკორინთოსა და კლემულიაში, კარიტენსა თუ მისტრასში, კალამატასა თუ მაინაში დღესაც შეხვდებით ფრანგი ფეოდალების მიერ ოდესღაც აგებულ ციხესიმაგრეთა დიდებულ ნანგრევებს. ექვს გარეშეა, რომ ზეგაეღენას, რასაც შორეული საფრანგეთი ახდენდა იარაღით დაპყრობილსა და ესოდენ სწრაფად ასიმილირებულ ამ ბერძნულ ქვეყანაში, ბიზანტიის ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო მოვლენად რჩება.

პელაგონიასთან დამარცხებას, სადაც გიიომ დე ვილარდუნი ტყვედ ჩაუვარდა მიხეილ პალეოლოგს, აჭაიის სამთავროსათვის სავალალო შედეგი მოჰყვა. თავისუფლება რომ დაებრუნებინა, ფრანგი მბრძანებელი იძულებული შეიქნა 1262 წლის ზელშუკრულებით ბერძნებისათვის დაეთმო მონემფასია, მაინა და მისტრა. ამრიგად, ბიზანტიელებმა ზელობა დაადგეს ფეხი პელოპონესის მიწას, ვილარდუნის სიკვდილის შემდეგ

(1278 წ.). ქალეზისა და ნეცხოელელების ანუ ელელთა წინააღმდეგობის მმართველობისას, ბიზანტიელებმა, ადგილობრივი მოსახლეობის მხარდაჭერით, სწრაფად მოიკიდეს ფეხი აჭაიში, სადაც XIV საუკუნეში მორეის სადექანოტო—იმპერიის დაცემის ხანაში ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო სახელმწიფო დააარსეს. და მაინც, აღმოსავლეთში მეოთხე ჯვაროსნული ლაშქრობის შედეგად წარმოქმნილი მრავალი ლათინური დასახლება რჩებოდა. კონსტანტინეპოლის დაბრუნებისა და ეპიროსსა თუ აჭაიში მიხეილ პალეოლოგის წარმატებების მიუხედავად, ეს გარემოება პალეოლოგთა მიერ აღდგენილი იმპერიის მულმივი ზრუნვის საგანი და მისი აშკარა სისუსტის ერთ-ერთი მიზეზი იყო.

**მთავი VIII**

**ბიზანტიის იმპერია პალეოლოგების დროს**

(1261—1453)

I. ბიზანტიის იმპერიის მდგომარეობა 1261 წელს. — II. მიხეილ VIII პალეოლოგის მმართველობა (1261—1282 წ.). — III. ბიზანტიის იმპერია უკანასკნელი პალეოლოგების დროს (1282—1453 წ.). — IV. ბიზანტიური კულტურა პალეოლოგთა ეპოქაში.

**ბიზანტიის იმპერიის მდგომარეობა 1261 წელს**

პალეოლოგთა ახალი დინასტიის მიერ აღდგენილი იმპერია სრულიად არ ჰგავდა იმ მონარქიას, რომელსაც ადრე განაგებდნენ კონსტანტინეპოლის იმპერია შავი ზღვის პირას მდებარე პროვინციების უდიდეს ნაწილს ფლობდა და დამოუკიდებელი სახელმწიფო იყო, რომელიც სულ უფრო მეტად მიელტვოდა განცალკევებას და XIV საუკუნის მეორე ნახევრამდე ბიზანტიის იმპერიის პარალელურად არსებობდა, ევროპაში ეპიროსის სადე-

სპოტო აღბანეთის სამხრეთისა და ეტ-  
ოლიის გარკვეულ ნაწილს მოიცავდა.  
ნეოპატრასის საჰერცოგოს, ანუ დიდი  
ვალახიის შემადგენლობაში შედიოდა  
თესალია, ლოკრიდა და ფთიოტიდა. ამ  
ბერძნული სახელმწიფოების გარდა ცე-  
ნტრალურ საბერძნეთში არსებობდა  
ათენის ლათინური საჰერცოგო, ხოლო  
პელოპონესში — მორეის ლათინური  
სამთავრო. ვენეციელები კვლავინდებუ-  
რად ფლობდნენ არქიპელაგის კუნძუ-  
ლების უმეტეს ნაწილს. გენუელების  
ხელში იყო ქიოსი და ანატოლიის სან-  
აპიროსა თუ შავი ზღვისპირეთის მნი-  
შვნელოვანი კოლონიები. ბიზანტიის  
აღდგენილი იმპერია მხოლოდ ტერი-  
ტორიების სამ ჯგუფსა ფლობდა: აზი-  
აში — ყოფილი ნიკეის იმპერიის სამფ-  
ლობელოებს; ევროპაში — კონსტანტი-  
ნეპოლს, თრაკიასა და მაკედონიის ნა-  
წილთან ერთად, რომელს მთავარი ქა-  
ლაქი იყო თესალონიკის; დაბოლოს, რა-  
მდენი იყო კუნძულის — როდოსს, ლესბოსს,  
სამოთრაკიასა და იმბროსს, ტერიტო-  
რიულად დაკნინებული და სამხედრო.  
თუ ფინანსური თვალსაზრისით დაუძ-  
ღურებული იმპერიის გვერდით კ  
მხრებს შლიდნენ ძლევაშისილი და თა-  
ვიანთ ძლიერებაში დარწმუნებული  
ახალგაზრდა სახელმწიფოები, რომლე  
ბიც ცდილობდნენ ბიზანტიისათვის წა-  
ერთმიათ მისი ოდინდელი ჰეგემონია.  
XIII საუკუნეში ამნაირი სახელმწიფო  
იყო ბულგარეთის მეორე იმპერია ბალ-  
კანეთის ნახევარკუნძულზე, XIV საუ-  
კუნეში კი სტეფან დუშანის დიდი სერ-  
ბია, მაგრამ უწინარეს ყოვლისა, ეს  
ითქმის აზიელ თურქებზე, რომლებიც  
სულ უფრო და უფრო მარისხანედ ემუ-  
კრებოდნენ იმპერიას. წავიდა ის დრო,  
როცა კონსტანტინეპოლი აღმოსავლუ-  
რი სამყაროსა და აღმოსავლური კულ-  
ტურის ცენტრი იყო.

**მიხეილ VIII პალეოლოგის  
მმართველობა (1261—1282 წ.)**

ბიზანტიის იმპერიის ოდინდელ  
მთლიანობისა და სიდიადის აღდგენა  
მხოლოდ სასწაულს შეეძლო. მიხეილ

VIII-მ (1261—1282 წ.) სცადა ამ სას-  
წაულის მოხდენა, და თუმცა ვერ მოა-  
ხერხა მთლიანად განუხორციელებინა  
სინამდვილეში თავისი გრანდიოზული  
გეგმები, პრაქტიკული ნიჭისა და გამ-  
ჭირიანობის წყალობით ის მაინც შეიძ-  
ლება ბიზანტიის უკანასკნელ დიდ იმ-  
პერატორად იქნეს მიჩნეული.

მიხეილ VIII-ის ტახტზე ასვლის-  
თანვე ცხადი შეიქნა მისი განზრახვა:  
როგორც ბერძნების, ისე ლათინებისთ-  
ვისაც გამოეგლიჯა ყველა პროვინცია,  
რომლებიც მათ იმპერიას წაართვეს. ის  
შეიჭრა ფრანკულ მორეაში (1261 წლის  
დამლევს), იანიჩა წარსტაცა ეპიროსს  
(1265 წ.), მაკედონიის ნაწილი — ბულ-  
გარეთს (1264 წ.) და არქიპელაგის კუ-  
ნძულების უმეტესობა — ვენეციელებს,  
იმპერატორმა ლაგამი ამოსლო გენუელ  
თა თავგასულობას, დაბოლოს, ბიზან-  
ტიის პატრიარქის ძალაუფლება აღად-  
გინა ბულგარეთისა და სერბიის ეკლე-  
სიებში. მაგრამ სულ მალე ის მტრულ-  
ად განწყობილ დასავლეთს შეეჯახა.  
და მართლაც, არც ჰაჰსა და არც ვენე-  
ციელებს არასოდეს აუღიათ ხელი ლა-  
თინური იმპერიის აღდგენაზე, ორივე  
სიცილიის ახალ მმართველს შარლ  
ანჟუელს, ვიტერბოში 1267 წელს და-  
დებული ხელშეკრულების თანახმად.  
— იმპერატორ ბოლდუენ II-ის უფლებათა  
მემკვიდრეს და ვილარდუენის ასულზე  
თავისი ვაჟის ქორწინების წყალობით  
— აქაიის სამთავროს სუხერენს, კიდევ  
უფრო პატრემოყვარული გეგმები ჰქო-  
ნდა აღმოსავლეთის მიმართ. მან დაიპ-  
ყრო კორფუ (1267 წ.), ხელთ იგდო დუ-  
რაცო და ეპიროსის სანაპირო (1272 წ.),  
აღბანეთის მეფის ტიტული მიიღო და  
კაჟშირი შეკრა იმპერიის ყველა მტერ-  
თან — ბულგარელებთან, სერბიელებ  
თან და დიდი ვალახიის მთავართან.

ამ კრიტიკულ მომენტში მხოლოდ  
მიხეილ პალეოლოგის განსაკვიფრე-  
ბელმა სიმარჯვემ და გამჭირიანობამ შე-  
უშალა ხელი იმას, რომ მთელი დასავ-  
ლეთი გაერთიანებულაყო ბიზანტიის  
წინააღმდეგ საბრძოლველად. იმპერატ-  
ორმა თავის სასარგებლოდ გამოიყენა



ის გარემოება, რომ პაპი შეშფოთებული იყო შარლ ანჟუელის გაძლიერებით, დაამყარა იგი, რომ შესაძლებელი იყო რომაელ მღვდელმთავართა სანუკუარი ოცნების განხორციელება, ესე იგი, ბერძნულ ეკლესიაზე რომის ძალაუფლების გავრცელება, და ლიონის საეკლესიო კრებაზე (1274 წ.) გრიგოლ X-სთან დადებული ხელშეკრულების თანახმად, აღმოსავლური ეკლესია კვლავ დაქვემდებარა პაპს. ამის სანაცვლოდ მიხეილ VIII-ს აღუთქვეს, რომ არავინ შეეცდებოდა კონსტანტინეპოლს, ხოლო აღმოსავლეთში თავისუფალი მოქმედების საშუალებას და ლათინთა წინააღმდეგ ბრძოლის ნებასაც კი მისცემდნენ. და მართლაც, 1274 წელს იმპერატორმა ეპიროსში შეუტია ანჟუელთა დინასტიის ლაშქარს, შემდეგ თესალიაში შეიჭრა, სადაც ალყა შემოარტყა ნეოპატრასს (1275), ევბეაზე დაამარცხა ვენეციელები და აქაიაში გადაიტანა საომარი მოქმედება, სადაც გიიომ ვილარდუენის სიკვდილმა (1278 წ.) საგრძნობლად დაასუსტა ფრანკთა სამთავრო.

საუბედუროდ, ბიზანტიისა და რომის გამუდმებულმა მტრობამ წერტილი დაუსვა მის ქმედითობას. მიხეილ VIII-მ ბიზანტიის სამღვდელთა ძალით მოახვია თავზე რომთან კავშირი და პატრიარქ იოანე ბეკოსთან ერთად ძალითვე სურდა მისი რეალიზება (1275 წ.). მაგრამ იმპერატორის ძალისხმევას შედეგად მხოლოდ ის მოჰყვა, რომ მართლმადიდებლური ეკლესიის წიაღში განხეთქილებამ იჩინა თავი, ხოლო ორი სამყაროს ანტაგონიზმი, რომლის შერბილების იმედიც ჰქონდა, კიდევ უფრო მწვავე და საშიში გახდა.

მეორეს მხრივ, შარლ ანჟუელს, რომელიც ძალზე უკმაყოფილო იყო მოვლენების ამნაირი განვითარებით, იარაღი არ დაუყრია, მან გარდაქმნა ეპიროსში თავისი მმართველობის ფორმა (1278 წ.), ხელახლა მიიმხრო პაპს (1281 წ.) და ლათინური იმპერიის აღდგენის მიზნით რომსა და ვენეციასთან ერთად დააარსა ლიგა, რომელსაც მიხეილ VIII-სადმი სიძულვილის გამო ხე-

რბიელები, ბულგარელები და, ასევე, საჯეთი, თვით თესალიელი და ეპიროსელი ბერძნებიც კი მიემხრნენ. ბიზანტიის იმპერია მტრებით იყო გარშემორტყმული, მიხეილ VIII-მ ბერატთან დაამარცხა შარლ ანჟუელის ლაშქარი და მისი თავგასულობის ასალაგმავად 1282 წლის მარტში მოაწვია ე. წ. „სიცილიური სერობა“. ამრიგად, იმპერატორმა იმძლავრა დასავლეთზე. მაგრამ გადაჭარბებულ ყურადღებას რომ უთმობდა ლათინებს, ის მიუტყვებელ დაუდევრობას იჩენდა თურქული საფრთხის მიმართ, სულ უფრო და უფრო მრისხანე რომ ხდებოდა მცირე აზიაში, ხოლო ეპროპაში — ასევე საშიში განსაცდელი-სადმი, რასაც სერბიელები უშზადებდნენ ბიზანტიას. რელიგიური მღელვარება, რამაც თავი იჩინა იმპერიაში, მისი სისუსტის კიდევ ერთი მიზეზი გახლდათ. მიხეილ VIII-ის მმართველობა, ერთის შეხედვით, იმპერიის აღორძინების მომასწავებელი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მას სწრაფი და გარდუვალი დეკადანსი მოჰყვა.

**ბიზანტიის იმპერია უკანასკნელი პალოლოგების დროს (1282—1453 წ.)**

ამ დეკადანსს ჩვენ თვალნათლივ ვხედავთ მიხეილ VIII-ის მექვიდრეთა მმართველობისას, ესენი არიან: მიხეილის ვაჟი ანდრონიკე II (1282—1328 წ.), განათლებული, მჭკვერმეტყველი, მწერლობის მფარველი და დიდი ღვთისმოსავე, მაგრამ პოლიტიკურად ბეცი და წახელმწიფო საქმეებში სრულიად გა მოუცდელი მბრძანებელი, მიხეილის შეიღობვილი ანდრონიკე III (1328—1341 წ.), ჭკვიანი, მაგრამ ცოტა არ იყოს, ქარაფშუტა და განცხრომის დიდი ტრფიალი. იგივე დეკადანსი გრძელდება იოანე V-ის (1341—1391 წ.) ხანგრძლივი მმართველობის მანძილზე, მიუხედავად ისეთი შესანიშნავი მბრძანებლის ენერგიული პოლიტიკისა, როგორც გამოდგა იოანე VI კანტაკუზენი (1341—1355 წ.), და მისი მომდევნო



იმპერატორის — იოანე V-ის ვაჟის მანუელ II-ის (1391—1425 წ.) ეკვშიუვალი ღირსებებისა, ამ უკანასკნელზე საესებით სამართლიანად ამბობდნენ, რომ "უკეთეს ხანაში ის აღბათ გადაარჩინებელი რომ ყოფილიყო". მაგრამ იმპერიის ხსნა აღარ შეიძლებოდა. იოანე VIII-მ (1425—1448 წ.) და კონსტანტინე დრაგასემ (1448—1453 წ.) ვერც იმპერიის დაცვა შეაჩერეს და ვერც მისი დაღუპვა აცილეს თავიდან. ამ უკანასკნელმა მხოლოდ ის შესძლო, რომ გმირულად დაცემულიყო თავისი სატახტო ქალაქის გალავანთან, რომელიც უხეულოებმა იერიშით აიღეს. იმპერია ვერც იმან გადაარჩინა, რომ უკანასკნელი საუკუნენახევრის განმავლობაში მის საჭესთან რამდენიმე ღირსეული იმპერატორი იდგა: მოვლენები გაცილებით უფრო მძლავრი იყო, ვიდრე მათი ნება. აღარაფერს შეეძლო იმპერიის დაღუპვის შინაგან თუ გარეგან მიზეზთა გაქარწყლება.

**დაცემის შინაგანი მიზეზები.** სამოქალაქო ომები. — გარეშე საფრთხის წინაშე, რომელიც იმპერიას ემუქრებოდა, აუცილებელი იყო, რომ მას შეენარჩუნებინა ერთიანობა, სიმშვიდე და ძლიერება. პალეოლოგების ეპოქა კი, პირიქით, ამბოხებებითა და შინაშლილობებით იყო სავსე. ანდრონიკე II-ს აქ შალა მისი შვილიშვილი, მომავალი ანდრონიკე III, რომელსაც მხოლოდ იმპერატორი ტახტის მემკვიდრის კანონიერი უფლებების წართმევას უპირებდა. რამდენიმე წლის განმავლობაში (1321—1328 წ.) ომმა, რომელსაც დროდჯდრო დაზავება წყვეტდა, წთლიანად გააპარტახა იმპერია, დაბოლოს იმით დამთავრდა, რომ ამბოხებულებმა ხელთ იგდეს კონსტანტინეპოლი და ანდრონიკე II ტახტიდან ჩამოაგდეს. ანა სავიელის რეგენტობისა და იოანე V-ის მცირეწლოვანებისას, იოანე კანტაკუზენმა იმპერატორად გამოაცხადა თავი (1344 წ.), და ექვსი წლის განმავლობაში (1341—1347 წ.) მთელი ბიზანტია ორად გაიყო: არისტოკრატია უზ-

ურპატორის უჭერდა მხარს, ხალხი კი — კანონიერ დინასტიას, ვიდრე დედაქალაქი, გამცემლობის წყალობით, ერთ მშვენიერ დღეს ტახტის მამიებლის ხელში არ აღმოჩნდა, იოანე კანტაკუზენის მთელი მმართველობის მანძილზე (1347—1355 წ.) იოანე V პალეოლოგის ინტრიგები, ვისაც ახალმა იმპერატორმა თანამოსაყდრის უფლებები შეუწირუნა, გამუდმებით ამღვრევდა და ამტუტებდა მონარქიას, სანამ ახალი ამბოხება არ გამოიწვია, რის შედეგადაც იოანე კანტაკუზენი დამხობილ იქნა. შემდგომ ამისა, იოანე V-ს აქმალნენ მისი შვილი ანდრონიკე (1376 წ.) და შვილიშვილი იოანე (1391 წ.), რომლებმაც ერთხანს ტახტიც კი დაატოვებინეს მხოლოდ იმპერატორს. ძალზე საგულისხმოა ის გარემოება, რომ მთელი ამ ბრძოლის მანძილზე მეტოქენი სინდისის ყოველგვარი ქენჯნის გარეშე დასახმარებლად უხმობდნენ იმპერიის მტრებს — ბულგარელებს, სერბიელებსა თუ თურქებს, რომლებსაც მხარდაჭერისათვის არა მარტო უხვად უზღიდნენ ფულს, არამედ მიწა-წყალსაც კი ურიგებდნენ და, ამრიგად, კარს უღებდნენ იმათ, ვისაც იმპერიის დანგრევა ღონებად ჰქონდა ქცეული. ყოველგვარი პატრიოტული გრძნობა და თვით ყოველგვარი წარმოდგენა პოლიტიკურ ამოცანებსა თუ ინტერესებზე უკვალოდ გაქრა პატივმოყვრულ ზრახვათა ამ გაშვებულ ჭიდილში.

**სოციალური და რელიგიური განხეთქილებანი.** — სოციალური და რელიგიური ანტაგონიზმი კიდევ უფრო ამწვავებდა სამოქალაქო უწყნარობით გამოწვეულ უბედურებას. XV საუკუნის შუა წლებში იმპერიას სოციალური რევოლუციების გრიგალმა გადაუქროლა: დაბალი კლასები აღდგნენ გვაროვნული და ქონებრივი არისტოკრატის წინააღმდეგ. შვიდი წლის მანძილზე (1342—1349 წ.) ზელოტების მოძრაობა გამუდმებულ ამბოხებებს, სისხლისღვრასა და ხოცვა-ჟლეტას იწვევდა თესალონიკეში, თავისი მნიშვნელობით იმპერიის მეორე ქალაქში, რო-

მელიც სრულიად დამოუკიდებელ რეს-  
პუბლიკად იქცა და მისი გახმაურებული  
ისტორია ერთ-ერთი ყველაზე საინტე-  
რესო ეპიზოდია XIV საუკუნის იმპე-  
რიის ცხოვრებაში. იოანე კანტაკუზენ-  
მა რის ვაიეაგლახით შესძლო წესრიგი  
და მშვიდობიანობა აღედგინა მის წი-  
ნააღმდეგ ამბოხებულ ქალაქში.

რელიგიურმა ბრძოლამ, რომელიც,  
უწინარეს ყოვლისა, ბიზანტიელებსა  
და ლათინებს შორის საუკუნოვანი მტრო-  
ბით იყო გამოწვეული, კიდევ უფრო გა-  
ამწვავა მდგომარეობა. მიხეილ VIII,  
პოლიტიკური ინტერესებიდან გამომდინ-  
არე, გონივრულ ნაბიჯად თვლიდა რო-  
მან დაახლოებას და საეკლესიო ერ-  
თიანობის აღდგენას. მაგრამ ამან ისე-  
თი საშინელი უკმაყოფილება გამოიწ-  
ვია, რომ მიხეილის მეგკვიდრის ანდ-  
რონიკე II-ის უპირველესი ამოცანა  
შეიქნა პაპთან დადებულ ხელშეკრულე-  
ბაზე უარი ეთქვა, რათა ამ გზით მაინც  
შემოერიგებინა მართლმადიდებლური  
სამღვდელოება, რა თქმა უნდა. ამ გარე-  
მოებამ კიდევ უფრო გაამწვავა ანტაგო-  
ნიზმი ბერძნებსა და ლათინებს შორის,  
რამაც თავისი გამოხატულება პპოვა  
თვით იმპერიის შიგნითაც — საეკლესიო  
ერთიანობის მომხრეთა და მოწინააღ-  
მდეგეთა კონფლიქტში, მძაფრი პოლემიკა  
კიდევ უფრო აღევიებდა ამ შუღლს  
და ლათინური იდეებისადმი ყოველგვარი  
სიმპათიის გამოვლენას სამშობლოს  
ღალატის სახელს არქმევდა. ამნაირ ვი-  
თარებაში ნებისმიერი საბაბიც კი საკ-  
მარისი იყო საიმისოდ, რომ ბერძნული  
ნაციონალიზმი დასავლეთის წინააღმ-  
დეგ აღეძრა. სწორედ ამან დაუღო დასა-  
ბამი ერთის შეხედვით პირწმინდად თე-  
ოლოგიურ მიმდინარეობას, რომელიც  
ჰენიხასტების მოძრაობის სახელითაა  
ცნობილი და რომელიც ათი წლის მან-  
ძილზე (1341-1351 წ.) აშფოთებდა და  
თიშავდა მთელ იმპერიას. ამ მოძრაობა-  
ში, რომელიც სხვა არა იყოს რა, თუ  
არა რამდენიმე ათონელი ბერის უცნა-  
ურ ზმანებათა ნაყოფი, არსებითად, ერ-  
თმანეთს დაუპირისპირდა ბერძნული  
სული და ლათინური სული: აღმოსავ-

ლური მისტიციზმი, რომელსაც განა-  
სახიერებდნენ ჰენიხასტები და მათა  
დამცველი გრიგოლ პალამა, და ლათინ-  
ური რაციონალიზმი, რომლის წარმო-  
მადგენლებიც იყვნენ ვინმე ვარლაამი და  
აკინდისონი, თომა აქვინელის თხზუ-  
ლებებზე აღზრდილნი და სქოლასტიკ-  
ურ დიალექტიკაში გაწაფულნი. მას  
შემდეგ, რაც იოანე კანტაკუზენმა ათ-  
ონელთა მხარე დიჭირა, ხოლო ანა  
საუოიელმა — ვარლაამისა, ბრძოლამ  
პოლიტიკური ხასიათი მიიღო.

ასეთი იყო საქმის ვითარება, როცა  
იოანე V (1369 წ.) და უფრო გვიან მა-  
ნუელ II (1471 წ.), პოლიტიკური მო-  
საზრებებით იძულებულნი შეიქნენ, რო-  
მთან მოლაპარაკება განეხლებინათ,  
ხოლო სასოწარკვეთილმა იოანე VIII-მ,  
თურქული საფრთხის თავიდან ასაცი-  
ლებლად, კიდევ უფრო თამამი ნაბიჯი  
გადადგა: იმპერატორი თვითონ ჩავიდა  
იტალიაში (1437 წ.) და ფლორენციის  
საეკლესიო კრებაზე ეგვიპე IV-სთან  
ერთად ხელი მოაწერა უნიას, რომელიც  
ბოლოს უღებდა ეკლესიების გათიშვას  
(1439 წ.) მიხეილ VIII-ისა არ იყოს,  
ისიც მართლმადიდებლური სამღვდელო-  
ებისა და ხალხის გააფთრებულ წინაა-  
ღმდეგობას წააწყდა, რომლებიც დარწ-  
მუნებულნი იყვნენ, რომ ლათინები,  
ყოველგვარი აღთქმისა თუ დაპირების  
მიუხედავად, მხოლოდ ერთ მიზანს მი-  
ელტვოდნენ: „მოესპოთ ბერძნების ქა-  
ლაქი, მათი ჯიშმა, სახელი და სახსენებ-  
ელი“. იოანე VIII და მისი მეგკვიდრე  
კონსტანტინე XI ამაოდ ცდილობდნენ,  
იმპერიისათვის ძალით მიეუხვიათ თავ-  
ზე უნაა. აღშფოთებული ხალხი თვით  
წმიდა სოფიოს ტაძრის თაღებქვეშაც კი  
ბობოქრობდა. მაშინ, როდესაც კონსტან-  
ტინეპოლის დაღუპვა კარზე იყო მო-  
მდგარი, ქალაქის ქუჩებში არ ცხრებო-  
და გააფთრებული დაჯა უნიის მომხრე-  
ებსა და მოწინააღმდეგეებს შორის  
ზოგიერთი იმასაც კი ამტკიცებდა, „გვი-  
რჩევნია თურქული ჩალმა ბატონობდეს  
ბიზანტიაში, ვიდრე პაპის მიტრაო“.

ფინანსური და სამხედრო კრიზისი.—  
ყოველივე ამას ზედ ერთვოდა ფინანსე-

ბის საგაღალო მდგომარეობა, სახაზინო ტირანიის მიუხედავად, ომებით გაჩანაგებულ ქვეყანაში საადგილმამულო ვალახაზადი ბევრს ვერაფერს კმატებდა ხაზინას, მას შემდეგ, რაც იმპერიის ვაჭრობა ვენეციელებმა და გენუელებმა ჩაიკლეს ხელში, საბაჟო ბეგარიდან მიღებული შემოსავალი სულ უფრო და უფრო სწრაფად მცირდებოდა. მთავრობა იძულებული იყო ყალბი მონეტები მოეჭრა, იმპერატორი ფულს სესხულობდა და ვეირგვინის პატიოსან თვლებს ავირავებდა. ყოველგვარი სახსარი ამოიწურა, ხაზინა ცარიელი იყო. კატასტროფულად ქვეითდებოდა ქვეყნის სამხედრო ძლიერება: მცირერიცხოვან, დეზორგანიზებულ, ურჩსა და უმარადე არმიას სულ უფრო ნაკლებად შესწევდა იმისი ძალა, რომ ქვეყანა დაეცვა. ბიზანტიის მიერ დაქირავებული ჯარისკაცები აჯანყებებს აწყობდნენ მის წინააღმდეგ. ანდრონიკე II-ის მმართველობისას, კატალონელთა „დიდმა კომპანიამ“ აიღო გალიპოლი, ორი წლის მანძილზე (1305-1307 წ.) ბლოკადაში მოაქცია კონსტანტინეპოლი და ძლივეით დალაშქრა მაკედონია და საბერძნეთი (1307-1311 წ.). XIV საუკუნის შუა წლებში სერბიელმა და თურქმა დაქირავებულმა ჯარისკაცებმა უწყალოდ გაძარცვეს და დაარბიეს იმპერია. მდგომარეობა არც ზღვაზე იყო უკეთ. მიხეილ VIII-მ სცადა ბიზანტიის ფლოტის აღდგენა, მაგრამ მისმა მემკვიდრეებმა უსარგებლოდ მიიჩნიეს ეს ხარჯები და აღმოსავლეთის ზღვებზე ბატონობა იტალიის რესპუბლიკათა ესკადრებს გადაულოცეს. იმპერია, რომელსაც აღარ შეეძლო წინ აღდგომოდა საფრთხეს, გარედან რომ ემუქრებოდა მის არსებობას, თავის აღსასრულს უახლოვდებოდა.

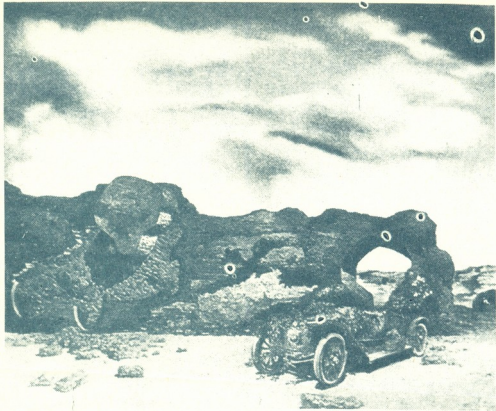
თარგმნა  
ბაჩანა ბრეზავაძე

# ერთი გენიოს დღიური\*

## წინასიტყვაობა

საღვთაშობა დალი მრავალი წელი ახსენებდა საუბრებში, რომ რეგულარულად აკეთებდა ჩანაწერებს, თავდაპირველად უნდოდა ამ დღიურისთვის „წემი საიდუმლო ცხოვრება“ ეწოდებინა, რათა ის წარმოედგინა როგორც გაგრძელება მის მიერ ადრე დაწერილი წიგნისა „საღვთადო დალის საიდუმლო ცხოვრება“, მაგრამ შემდეგ არჩია მისთვის მიეცა უფრო ზუსტი და ჭკუმაჩუქებასთან უფრო ახლოს მდგომი სახელწოდება — „ერთი გენიოს დღიური“ — სწორედ ის, რომელიც თავს იწონებდა მისი პირველი სასკოლო რეგულის ყდაზე, რეგულისა, რომელმაც სათავე დაუდო მის ამ ახალ კმნილებას. და მართლაც, აქ სახელდობრ დღიურზეა საუბარი. დალიმ მასში მოაქცია თავისი ტანჯვა-წამებანი, ვნებანი სრულყოფილობის წყურვილით შეპყრობილი მხატვრისა, მუშაობის სიყვარული, საუბრები ვასილკარ შეხვედრებზე, იდეები ესთეტიკის, მორალის, ფილოსოფიის სფეროებიდან. თავის გენიალობას დაღმ ზოგჯერ თავბრუდამხვევი სიციხადით აცნობი-

\* გაგრძელება. დასაწყისი, იხ. № 3-4, 9-10, 1992. № 1, 1993.



ს. დალი. კრიტიკულ-პარანოიდული მარტობა

ერებს. ალბათ, საკუთარი გენიალობის ეს ღრმა შინაგანი შეგრძნებაა მისი შემოქმედების უმძლავრესი სტიმული. მშობლებმა მას უწოდეს საღვადორო-მხსნელი, რამეთუ თავად ბედისწერის მიერ იყო დადგენილი, რომ ის გამზდარიყო ფერწერის მხსნელი იმ სასიკვდილო საშიშროებისგან, რომლითაც ემუქრებოდა მას აბსტრაქტული ზელოვნება, აკადემიური სიურეალიზმი, დაღაიზმი და ყველა სხვა ანარქისტული „იზმი“ მთლიანობაში. ამ აზრით, ეს დღიური არის დაღის მიერ საკუთარი დიდების უკვდავსაყოფად აღმართული ძეგლი; აქ მოკრძალების ჭკაწნებაც არაა, სამაგიეროდ, აქ არის გულისშემძვრელი სიწრფეღე. ავტორი გასაოცრად კანდიერი ურცხოვობით, თავაწყვეტილი იუმორით, ნაპერწკლისმჭრქვეველი, პარალოქსული კომიზმით ხდის საფარველს თავის იღუმალ სამყაროს, „ერთი გენიის დღიური“, ისევე, როგორც „საიდუმლო ცხოვრებაც“, — ესაა მისი უდიდებულესობა ტრაჯიციის, კათოლიკური იერარქიისა და მონარქიის ბრწყინ-

ნეალების განმადიდებელი ჰიმნი. ადვილია იმის წარმოდგენა, ჩვენს დღეებში უმეცრებმა როგორ წამქეზებულური, შემეგულიანებლური ჭკაწმქსტი შეიძლება დაინახონ ამ ფურცლებზე.

არც კი იცი, აქ რა უფრო განაცვიფრებს ადამიანს, ურცხოვობის გულაზდილობა თუ გულაზდილობის ურცხოვობა. თავის ყოველდღიურ ცხოვრებაზე თავით მის მიერვე მონათხრობით დალი საზრდოს ართმევს თავის ბიოგრაფებს და ბარიერებს აგებს იმათ გზაზე, ვინც ცდილობს ამ ცხოვრების განმარტებას. მაგრამ განა ადამიანს თავის თავზე საუბრის სხეებზე მეტა უფლება არა აქვს? დაღისთვის ეს უფლება მის უფრო უცილობელია, რომ მას მიმადლებული აქვს ტალანტი მთხრობელისა, რომელშიც წერილმანების სიუხვე თანხვლება ფაქიზ, დახვეწილ გონებასა და ლირიზმს.

მიიჩნევენ, რომ დალი — პიროვნება საკმაოდ კარგადაა ცნობილი, რადგან მან გასაოცარი გაბედულებით აიჩრია როლი იმ კაცისა, ვინც განუწყვეტლივ ფართო საზოგადოების თვალსაწიერშია.

ეურნალობის ტემა კრფდნენ მის მიერ მათთვის გადაყრილ ნებისმიერ საკვებს, მაგრამ საბოლოოდ მასში ყველაზე მეტად გვანცვიფრებდა წმინდა გლეხური ხალი აზრი, — გაუმხსენოთ თუნდაც აბაზია ახალგაზრდა კაცისა, რომელსაც წარმატება სწყუროდა და რომელსაც ის პურიც, რომ შავი ზიზილაღით ეკვებოს, შამპანური სებას, რათა თავისი უაზრო თითხნობისას შიმშილისგან სული არ გასძვრეს. და მაინც, დაღლივი ყველაზე აღმაფრთოვანებული მისა ფესვები და ანტენები. ფესვები, რომლებიც ღრმად აქვს მიწაში გადგმული, როცა ეძიებენ ყველაფერს „გემოიანს“, — ის ხშირად ხმარობს ამ მისთვის საყვარელ, ამოჩემებულ სიტყვას, რომელიც ადამიანს შეუქმნია ფერწერის, არქიტექტურისა და ქანდაკების არსებობის ორმოცი საუკუნის მანძილზე. ანტენები, მიმართულნი ჰომოვილისკენ, რომელსაც ისინი აჭვრენ, სცნობენ და ჰემმარტად შიშისმომგვრელი სისწრაფით წინასწარმეტყველებენ.

ცოტაა იმის თქმა, რომ დალი ატანია, შეპყრობილია უსაშველოდ დიდი მეცნიერული ცნობისმოყვარეობით. ყველა აღმოჩენა და გამოგონება ზომ არა მარტო ასახავს პოულობს მის შემოქმედებაში, არამედ ისინი იქ თითქმის ნატურალური, მხოლოდ ოდნავ შეცვლილი სახით წარმოგვიდგებიან.

მეტიც, დალი იმასაც კი ახერხებს, რომ მეცნიერებას გაუსწროს, წმინდა ირაციონალური გზით იწინასწარმეტყველოს მისი განვითარების სახესხეობით რაციონალური პერსპექტივები. არაშევათად მას გარდახდება შემოქმედებისთვის მთლად უცნაური ავანტიურები, როცა საკუთარი ფანტაზიის წარმონაშობნი უსწრებენ მათს წარმომშობს, წინ ისწრაფვიან და ყოველგვარი გარჯის გარეშე ისხამენ ხორცს. თავიდან მიუღებლობისა და ურწმუნოების ზოლის გადაღახვის შემდეგ ის ისეთ რეალობას იძენს, რომ უკვე ყველგან გველანდება. მეტიც, იდეები, რომლებსაც ის, ერთის შეხედვით, ასე დაუდევრად, უსულგულოდ ჰფანტავს სამყაროში, ისე ცოცხლ-

დებიან და იძენენ ფორმას, რომ უკვე ახლა ნაუადაც არ საჭიროებენ მის ზრუნვას. ისეც ხდებოდა, რომ ეს იდეები მასაც კი ანცვიფრებდა, სიჩქარეში დაყრილი თვლები დევდებოდა და იძლეოდა აღმონაცენს, და დალი მისთვის ჩვეულად განდგომილებით ჰვერტდა მომწიფებულ ნაყოფს. მას ზომ ზოგჯერ თვითონაც კი არა ხვერა თავისი პროექტების განხორციელებადობა — როცა ერთთა ნუბითა და მეორეთა შემთხვევითი ქვედებით ისინი თანდათან ვითარდებიან, სრულნი და რეალური ხდებიან.

იმასლა დაუმენ, რომ „ერთი გენიის დღიური“ ჰემმარტი მწერლის ნაწარმოებია. დაღის ბოძებული აქვს ნიჭი წარმოსახვისა, ის ფლობს სწრაფად და ზუსტად მსჯელობის ხელოვნებას. მის ვერბალიზმს გამოარჩევს ოცივე თამაში შუქისა, არათანაშეზომილობა ბაროკოსი და რენესანსის დამახასიათებელი ნიშნები, რომლებითაც ვცნობთ მის ტილოებს. ერთადერთი, რასაც ამ წიგნში რეაქტორის ხელი შეეხო, ესაა ორთოგრაფია, რომელსაც ის წარმოსახავს ფინეტიკურად, ბგერადობის მიხედვით — ყველა ენაზე, რომელზეც არ უნდა წერდეს, კატალონიური იქნება ის თუ ესპანური, ფრანგული თუ ინგლისური. — ამავე დროს, ხელი არ მიხლია მისი დამახასიათებელი სტილის მაღალფარდოვნებისთვის, არც მისი ვერბალიზმისთვის, არც აკვიტებული იდეებისთვის. ესაა პირველბარისხოვანი, დიდად მნიშვნელოვანი დოკუმენტი ღირსშესანიშნავ მხატვარ-რეველოციონერზე, მისი ნაყოფიერი გონების სასწაულმოქმედ აფეთქებებსა და გაცისკროვნებებზე. ამ ფურცლებს თანაბარი მხურვალე გატაცებით დაეწაფებიან როგორც ხელოვნების მოყვარულნი და ძლიერ შეგონებათა მაძიებლები, ისე ექიმი — ფსიქიატრებიც. ამ ფურცლებზე ზომ აღბეჭდილია აბაზია ადამიანისა, რომელმაც თქვა: „შემლილსა და ჩემს შორის ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ მე უკნური არა ვარ“.

# პროლოგი

## სალპატორ დალი

ადამიანის მოღვმის ორ წარმომადგენელს შორის მსგავსება ნაკლებია, ვიდრე ორ სხვადასხვა ცხოველს შორის.

მიშელ დე მონტენი

ჯერ კიდევ საფრანგეთის რევოლუციის დროიდან მოდის ეს სულელური, კრეტინული მოღვაწეობა, როცა ყველა, ვისაც კი არ ეზარება, წარმოიდგენს, რომ გენია (თავისი ქმნილებების გაუთუალისწინებლად) — ეს ადამიანებია არიან არსებები, რომლებიც მეტ-ნაკლებად ვაჟანან ყველა დანარჩენ ჩვეულებრივ მოკვდავს. ყველაფერი ეს სისულელეა. და თუ ეს სისულელეა ჩემთან — ჩვენი დროის ყველაზე მრავალმხრივი სულიერების გენიოსის, ჭეშმარიტად თანამედროვე გენიოს მიმართ, — მაშინ ეს უკვე სამგზის სისულელეა რენესანსის მწვერვალთა განმასახიერებელი გენიების მიმართ, — ასეთია თითქმის ღვთაებრივი გენია რაფაელისა.

ეს წიგნი მოწოდებულია დაამტკიცოს, რომ გენიოს ყოველდღიური ცხოვრება, მისი სიზმარი და საჭმლის მონელება, მისი ექსტაზები, ფრჩხილები და გაციუბები, მისი სიცოცხლე და მისი სიკვდილი საფუძველშივე განსხვავდება ყველაფრისგან, რაც ადამიანთა მოღვმის სხვა ნაწილს ეზება. ამგვარად, ეს უნიკალური წიგნი გენიოს მიერ დაწერილი პირველი დღიურია. მეტიც, დაწერილია იმ უნიკალური გენიოს მიერ, რომელსაც განგებამ იმის უნიკალური შანსი უბოძა, რომ შეუღლებოდა გაღას გენიას, — ვა-

ლასი, რომელიც ჩვენი დროის უნიკალური მითოლოგიური ქალია.

იგულისხმება, რომ უკვე ამჟამად ყველაფრის თქმა არ შეიძლება. ამ დღიურში, რომელიც მოიცავს ჩემს წაიდუმლო ცხოვრებას 52-დან 63 წლამდე, ცარიელი ფურცლებიც იქნება. ჩემი იზოქონით და რედაქტორთან შეთანხმებით ჩემს დღიურში ცალკეული წლებიდან და დღეების ჩანაწერები არ გამოქვეყნდება. დემოკრატიულ რეჟიმებს არ ძალუძთ წარმოჩენა იმ განსაცდელზეული ზეშთავონებებისა, რომლებიც ჩემი თვისებაა. ის, რაც ამჟამად არ ქვეყნდება, თუ სთანადო გარემოებები შეიქმნება, რვა ტომად დაიბეჭდება „ერთი გენიოს დღიურის“ პირველი გამოცემის კვალდაკვალ. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ყველაფერი ეს დღის სინათლეს დაინახავს წიგნის მეორე გამოცემასთან ერთად, ერთდროულად — როცა ევროპა, ბოლოს და ბოლოს, აღიდგენს თავის ტრადიციულ მონარქისტულ რეჟიმებს. ვერჯერობით კი ჩემს მკითხველს ვუსურვებდი მოთმინებით აღიჭურვოს და შეეცადოს დაღის ამ ტომით შეიმკნოს ყველაფერი, რისი მიყოლა მას უკვე დღეს შეუძლია.

ასეთია უნიკალური და ზებუნებრივი — მაგრამ ამის გამო ოდნავადაც არაღამაჯერებელი — მოტივები, რომელთა მიხედვითაც ყველაფერი, რაც ამას მოსდევს, თავიდან ბოლომდე (და ჩემის

მხრივ ყოველგვარი მტდელობის გარეშე) იქნება აუცილებლად, გარდაუვალად გენიალური, და მხოლოდ გენიალური. — თუნდაც მხოლოდ იმ ერთი — ერთადერთი მიზეზით, რომ ყველაფერი ეს გახლავთ თქვენი ერთგული და თქვენთვის თავდადებული მონა-მორჩილი მსახურის უტყუარი დღიური.



1952 წელი

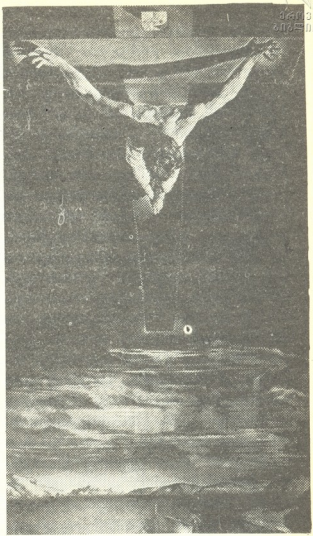
მაისი

კობე ლიზაბი.

გმირი ისაა, ვინც ამბობდა მაშის ავტორიტეტის წინააღმდეგ და იმარჯვებს. ზიგმუნდ ფროიდი

ვემზადები რა იმის დასაწერად, რასაც ქვემოთ წაიკითხავთ, პირველად მიემართავ დახმარებისთვის ჩემს გალაქულ წაღებს, რომელთა დიდხანს ჩაცმა არასოდეს შემეძლო, რადგან ისინი ძალიან მიჭერდნენ. ჩვეულებრივ, მე მათ რომელიმე საჯარო გამოხვლის წინ ვიცვამდი. მათ მიერ გამოწვეული ფეხისგულების შებორკილობა უკიდურესობამდე ამცხრალებს ჩემს ორატორულ უნარს.

ეს დახვეწილი, გაწაფული, გულისშემკუმშველი ტკივილი მაიძულებს არ ვიმდგრო ბუღბუღზე ან რომელიმე ქუჩის ნეპოლიტანელ მომღერალზე უარესად — სხვათა შორის, ამითაც წადები ძალიან უჭკრი. საიდანაც პირდაპირ შეგინდან მომავალი მწკვეფ ფიზიკური ფინი, მზარდი ტანჯვა, რასაც მე განვიცი ჩემი დალაქული წადების გამოისობით, მაიძულებს პირდაპირ გადმოვიღვარო უარესად შეკუმშული, კონცენტრირებული და განზოგადებული ჭეშმარიტების მდაღადებელ სიტყვებად. ამ შეკუმშულობას, კონცენტრირებულობასა და განზოგადებას შობს ის უმადლესი ინკვიზიცია ტკივილისა, რომელსაც ჩემს ფეხისგულეებში იწყებს დალაქული წადები. მაშ ასე, ვიცეამ ჩემს წადებს და ვიწყებ მანოხისტურად და აუჩქარებლად მთელი სიმართლის გადმოცემას იმაზე, თუ როგორ გამრცხებს სიურეალისტებას ჯგუფიდან. მიმიფურთხება იმ ჭორებისოვის, რომლებიც შეიძლება ჩემზე გაავრცელოს ანდრე



ს. დალი წმ. იოანეს ქრისტე

ბრეტონმა. მას, უბრალოდ, არ სურს მაპატიოს ის, რომ ვრჩები უკანასკნელ და ერთადერთ სიურეალისტად, მაგრამ მაინც საჭიროა, რომ ერთ მშვენიერ დღეს მთელმა მსოფლიომ გაიგოს, როცა ამ სტრუქტურებს წაიკითხავს, თუ როგორ მოხდა ყველაფერი. ამისთვის მომიხდება ჩემს ბავშვობას მივუბრუნდე. მე შემეძლო საშუალო მოწაფე ვყოფილიყავი. დროდადრო მე, თითქოს, დახშული ვიყავი საიმიხოდ, რომ რაიმე ცოდნა მიმელო, მაგრამ შემდეგ უცებ ისეთი გზებით ვღრმავდებოდი ცოდნის საუფლოში, ცოდნის დაუფლების ისეთი გულმოდგინებითა და წყურვილით ვიმსჯელებოდი, რომ, ვისაც გნებავთ, იმას შეეძლო ჩემთვის თავგზის აბნევა. მაგრამ ამისთანა გულმოდგინების სტიმულირებისთვის საჭირო იყო რაღაც იდეა, რომელიც განსაკუთრებით მომეწონებოდა.

ჩემი პირველი მოძღვარი, დონ ესტე



გან ტრაიპერი (თავის „საიდუმლო ცხოვრებაში“ დალი მოგვითხრობს ამ თავის მასწავლებელზე, რომელმაც სკოლაში სწავლების პირველივე წელს აიძულა დაევიწყებინა ის ბუნდოვანიც კი, რაც მან მანამდე იცოდა ანბანისა და არითმეტიკის ზფეროში, — მთარგმ.) მთელი წელი ჩამოინახებდა, ღმერთი არ არსებობსო. ამასთან, ის სავსებით უაპელაციოდ დასძენდა, რელიგია წმინდა „ქაღლური საქმეაო“. ამ იღვამ, ჩემი ასაკის მიუხედავად, აღმაფრთოვანა. მეჩვენებოდა, რომ მასში იღუმალად სუფევდა რაღაც გატანსაკრებელი კვმარბიტება, მე ხომ ყოველდღე შემქმლო ჩემი ოჯახის მაგალითზე დავრწმუნებულყავი მის სამართლიანობაში: ჩვენთან ვკლესიაში მხოლოდ ქალები დღდიოდნენ, მამჩემს კი რაც შეეხება, ის ამაზე უარს ამბობდა, რაკი თავისი თავი თავისუფალ მოაზროვნედ ჰყავდა გამოცხადებული. თავისუფალი აზროვნების უფრო ვასამყარებლად ის თავის ყველაზე უმნიშვნელო გამონათქვამებსაც კი კანშიავდა, ამკობდა საშინელი, მაგრამ ფრიალ კოლორიტული ღვთის გმობით. ყოველთვის, როცა კი ვინმე ამის ვამო შემფთოდებოდა, წყრობოდა, ის აშკარა კმაყოფილებით ამეორებდა თავისი მეგობრის გაბრიელ ალაშარას სიტყვებს: „ღვთის გმობა კატალონიური ენის საუკეთესო სამკაულია“.

ადრე მე უკვე მომიხდა მამჩემის ტრაგიკულ ზეგდრზე საუბარი. ეს ზეგდრი სოფოკლეს თვალსაწიფრში მოსაქცევი ხვედრია, არსებითად, მამჩემი ჩემთვის იყო ის კაცი, რომლითაც არა მარტო ყველაზე უფრო აღფრთოვანებული ვახლდით, არამედ, რომელსაც ყველაზე უფრო ვბაძავდი, თუმცა ეს სულაც არ მიშლიდა ხელს იმაში, რომ მისთვის ბევრჯერ მიმეყენებინა ტკივილი. ღმერთს ვევედრები შეივრდომოს ის თავის საუფლოში, სადაც, დარწმუნებული ვარ, ის უკვე სუფევს, რადგან მისი სიცოცხლის სამი უკანასკნელი წელი აღბეჭდილი იყო უდრამესი რელიგიური კრიზისით, რომელმაც მას, ბოლოს და ბოლოს, ნუგეში და უკანასკნელ ზიარებათა შედეგად ცოდვათა მიტყეება არგუნა.

მაგრამ ბავშვობის ვამს, როცა მარტო არც მაინცდამაინც იხწრაფვოდა ცოდნისკენ, მამჩემის ბიბლიოთეკაში, ათეისტური შინაარსის წიგნების ვარდა, არაფერი მოიძვევებოდა. მათი ვადაკითხვისას არცერთი მტკიცება არ დაეიჯერე და საბოლოოდ დაერწმუნდი, რომ ღმერთი არ არსებობს. წარმოუდგენელი მოთმინებით ვაგებულბოდი ენციკლოპედიისტებს, რომლებიც ჩემის აზრით, დღეს მხოლოდ აუტანელ მოწყენილობას თუ ჰგვრიან ადამიანს. ვოლტერი თავისი „ფილოსოფიური ლექსიკონის“ ყოველ გვერდზე გამარბვება წმინდა იურიდიული არგუმენტებით (მამჩემს ერგებოდა ნათესავად — მამჩემიც ხომ ნოტარიუსი იყო), რომლებიც ურყევად ადასტურებდნენ ღმერთის არარსებობას.

როცა ნიცმე ვადეშალე პირველად, მამჩემე შეეცბუნდი. ის შავით თვარზე თავხედურად აცხადებდა: „ღმერთი მოკვდა!“ როგორი საქმეა! ვერ მოვასწარი შექვევოდი ღმერთის საერთოდ არსებობის აზრს, რომ ვიდაც მიწვევს მის დაკრძალვაზე! პირველი ეჭვები ჩამესახა. ზარატუსტრა მეჩვენებოდა გრანდიოზული მასშტაბების ვმირად, რომლის სულის სიდადით ვულწრფელად აღფრთოვანებული ვიყავი, მაგრამ, იმავდროულად, ის ჩემს თვალში ძალიან იჭრიდა თავს იმ ბავშვური თამაშობებით, რომლებიც მე, დლიმ, უკვე დიდი ხნის წინათ მოვიტოვე უკან. დადგება დღე, როცა ჩემი სიდადით მე მას აღვებატები! მეორე დღეს კი, „ახვ ამბობდა ზარატუსტრას“ პირველი წაკითხვის შემდეგ, ნიცმეზე უკვე ჩემი საკუთარი აზრი მქონდა. უბრალოდ, ეს იყო სუსტი არნება, ვინც თავის თავს მისცა იმ სიხუსტის უფლება, რომ გიჟი, შემლილი გამხდარიყო, თუმცა მთავარი ასეთ საქმეში სწორედ ისაა, რომ არ შვიშალი! ეს ფიქრები იქცა საფუძვლად ჩემი პირველი დევიზისა, რომელსაც ბედად ვწერა მთელი ჩემი ცხოვრების ლაიტმოტივი გამხდარიყო: „ერთადერთი ვანსხვავება გიჟსა და ჩემს შორის ისაა, რომ მე ვიყი არა ვარ!“ სამი დღის განმავლობაში საბოლოოდ ვშთანქე და ვადეზარმე ნიც-





შე. ამ კინობალური ტრაპეზის შემდეგ შთაუნთქმელი რჩებოდა მხოლოდ ერთი დეტალი ფილოსოფიის პიროვნებისა, ერთი — ერთადერთი ფხა, რომლის კბილებით დასაწიწკნად მზადა ვარ, — მისი უღვაშები! მოგვიანებით ფედერიკო გარსია ლორკას, პიტლერის უღვაშებით მოჯადოებულს, განგებამ არგუნა ვანუცხადებინა, რომ „უღვაშები არის ადამიანის სახის ტრაგიკული კონსტანტა“. მაგრამ მე უნდა აღვმატებოდი ნიციშვს ყველაფრით, უღვაშებიაც კი! ჩემი უღვაშები მაინც ხომ ვერ მოგვრიან მას სევდას, ხომ არ გაუჩინებ კატასტროფის აზრს, ხომ არ მოავიწყებენ სქელ ნისლსა და ვაგნერის მუსიკას? არა, არასოდეს! მე შექნება ბოლოებში წაწვეტებული, იმპერიალისტური, ზერაციონალისტური, ვერტიკალური მისტიციზმის, ვერტიკალური ესპანური სინდიკატების მსგავსად ზეცისკენ აშვერილი უღვაშები.

ნიციშვს კითხვამ, იმის მაგივრად, რომ ჩემი ათეიზმი განემტკიცებინა, პირველად ჩააწვეთა ჩემს სულში ვარაუდები და მოსაზრებები წინამისტიკურ შთაგონებებზე, რომლებსაც ბედად ეწერათ უბრწყინვალესი წარმატებით დაავირგვინება 1951 წელს (საუბარია საღვადორ დალის 1952 წელს პარიზში გამოსცემულ „მისტიკურ მანიფესტზე“ — მთარგმ.) როცა „მანიფესტზე“ ვუშეშობდი, და როცა თვით პიროვნება ფილოსოფიისა, მისი ბალნიანი საფარველი, მის მიერ მოტირალი, მასტერილიზებული ქრისტიანული სათნოებების შეუწყნარებლობა შინაგანად ხელს უწყობდნენ ჩემში ანტისაზოგადოებრივ, ანტიოჯახურ ინსტინქტების განვითარებას, ვარჯჯუნულად კი ვხმარებოდნენ ჩემი საკუთარი სილუეტის შემოხაზვას. სწორედ „ზარატუსტრას“ წაკითხვის მომენტიდან და ვიწყე სახეზე ჩამოშვება ჩემი საყვარელი გრძელი კულულისა, რომელიც ლოყებს მიფარავდა თითქმის პირის კიდევებამდე, ყორნისფრთისფერი თმები კი ქალსავეთ მეყარა მხრებზე. ნიციშვმ აღმიძრა ღმერთზე ფიქრი, მაგრამ ის არქე-

ტიპი, რომლის თაყვანისცემაც მისი ზეგაუღუნით დავიწყე, საუსებით საკმარისი აღმოჩნდა იმისთვის, რომ ოჯახისგან განვეშორებინე. მე გამდევნეს, რადგან გულობეჯითად დავეუფლე და ზუსტად მივდიე იმ ათეისტურ, ანარქისტულ რჩევა-დარიგებებს, რომლებიც მამარემის წიგნებში ვინილე. ამასთან, მას არ შეეძლო იმის გადატანა, რომ მე ადევმატე ყველაფერში, ღვთის გმობამიც კი, რომელშიც ის ჩემზე გაიღლებით შეტბობდას აქსოვდა.

ოჯახის კერიიდან გამეკვების წინაშობედი ოთხი წელიწადი „სულიერი დამხობის“ განუწყვეტელი, ექსტრემისტული უკიდურესობებით ცოდვილ ვითარებაში გავლიე. ეს ოთხი წელი ჩემთვის ჭეშმარიტად ნიციშვანური წლები იყო. თუ იმ წლების ატმოსფეროს დავივიწყებთ, ჩემს ცხოვრებაში ბევრი რამ უბრალოდ, გაუგებარი იქნება. ეს იყო ეპოქა ჩემი ციხეში გამოძვევლევისა, დრო, როცა ბარსელისაში შემოდგომის სალონმა უწამაწურობის, უტრეხობის საბაბით უარი თქვა ერთ ჩემს სურათზე, როცა მე და ბუნიუელი ერთად ვაწერდით ხელს შურეაცხმოფელ წერილებს, რომლებიც მიმართული იყო ესპანეთის მედიკოსი ჰუმანიტებისა და ყველაზე მთხიბვლელი პიროვნებებისადმი, ნობელის პრემიის ლაურეატ ზუან რამონ პიმენის ჩათვლით. ყველა ეს დემარში ბევრწილად საუბრებით მოკლებული იყო რაიმე საფუძველს, მაგრამ მე ამ გზით ვცდილობდი გამოშველინებინა ჩემი „ძალაუფლება“ და ჩემი საკუთარი თავისთვის დამემტკიცებინა, რომ სინდისის ქენჯნისთვის ჯერ კიდევ მიუწვდომელი ვიყავი, ჩემი ზეკაცობა კი ბედად ეწერა არა ქალს, არამედ ზექალს, სახვლად გალას.

როცა სიუარელისტებმა კადაქსში, მამანემის სახლში პირველად ნახეს ჩემი ის-ის იყო დამთავრებული სურათი, რომელიც პოლ ელუარმა „პირქუშ თამაშად“ მონათლა, ისანი შეცბუნდნენ მასზე გამოსახული სკატოლოგიური და ანაღური დეტალებით (სკატოლოგიური —



ს. დალი.

დიდი მასტურბატორი

ბერძ. — ფეკალიებთან და ექსკრემენტებთან დაკავშირებული — მთარგმ.). მაშინ ჩემი ქმნილება მოელი მისი მძვინვარე გზებით დაგმო გალამაც კი, რომლის წინააღმდეგაც მე ავმბობდი იმავე დღეს, მაგრამ რომლის თაყვანისცემაც იმ დროიდანვე ვისწავლე. იმ დროს ვაპირებდი შევერთობიდი ჯგუფს სიურრეალისტებისა, რომელთა იდეები და ლოზუნგები ის-ის იყო მისხალ-მისხალ საფუძვლიანად შევისწავლე და გავიცნობიერე. რამდენადაც ვავივი, იქ საუბარი სწორედ იმაზე იყო, რომ სპონტანურად უნდა აღდგენილიყო, ასახულიყო ჩანაფიქრი, ისე ასახულიყო, რომ არავითარი რაციონალური, ესთეტიკური ან მორალური მოთხოვნებით არ შეზღუდულიყო. არადა, მე ვერ მოვასწარი ამ ჯგუფში საუკეთესო სურვილებით შესვლა; უკვე აპირებდნენ ჩემზე იმგვარ ძალმომრეობას, როგორც ჩემი საკუთარი ოჯახისგან ვიწვინე. ვალამ პირველმა გამაფრთხილა, რომ სიურრეალისტთა

შორის იმავე „ევეტობისაგან“, იმავე აკრძალუებისგან დავიტანჯებოდი, რომლებსაც დავიტანჯე ჩემს სახლში, და რომ, არსებითად, ისინი, ყველანი, ჩვეულებრივი ბურჟუები არიან. ჩემი ძალის საწინაღობი, როგორც ვალა მიწინასწარმეტყველებდა, უგამონაკლისოდ ყველა მხატვრული და ლიტერატურული მიმდინარეობისგან თანაბარ დისტანციაზე დგომა იყო. თავისი იმ ინტუიციით, რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ აღმბატებოდა ჩემს ინტუიციას, ის დასძენდა, რომ ჩემი პარანოიულ-კრატეკულ-ანალიტიკური მეთოდი თავზე გადაუვლიდა იმ ჯგუფის ნებისმიერ წევრს; თუკი ის მოისურვებდა განცალკევებულიყო და თავისი საკუთარი სკოლა შეექმნა. მაგრამ ჩემს ნიტშეანურ დინამიზმს არ ვნება ვაღვას სიტყვების ყურადღება. მე კატეგორიულად ვამბობდი უარს იმაზე, რომ სიურრეალისტებში შენახა მხოლოდ ლიტერატურულ-მხატვრული სკოლა. ზომიერად, რომ მათ ძალუძოდა ადამიანის „რაციონალური პრაქტიკული სამყარო“



როსკან“ ვათვისუფლებდა. მე შინდოდა ირაციონალურის ნიცშე გაუმზდარაყავი. მხოლოდ მე, ფანატიკურმა ირაციონალისტმა, ვიცოდი, რაც მეწადა: მე ირაციონალურის სამყაროში დავინთქმები არა თვით ირაციონალურს გამოდევნებული, არა იმისთვის, რომ ყველა სხვის მსგავსად, კოკეტური თვითშეყვარებულობით მეცა თავყანი საკუთარი ანარქლისთვის ან თვინიერად მომეთოკა გრძნობადი შეგრძნებები, არა, ჩემი მიზანი სხვაა — ბრძოლას უმართავ და „გაუმარჯვებ ირაციონალურზე“ (სალვადორ დალი, ირაციონალურზე გამარჯვება — Editions surrealistes 1935). იმ დროს ჩემმა მეგობრებმა, მრავალთა სხვათა, მათ შორის ნიცშეს მსგავსად, რომანტიკულ სისუსტეებს დაყოლილებმა, თავიანთ თავს უფლება მისცეს ირაციონალურის სამყაროთი გატაცებულებენ.

ბოლოს და ბოლოს, მთლად დრუბელივით გაფლენილი ყველაფრით, რასი დაბეჭდვაც იმ დროისთვის სიურეალისტებმა მოასწრეს, რასაც ლოტრეამონისა და მარკიზ ლე სადის ნაშრომებიც დავამატე, მაინც შევედი ჯგუფში — შევედი ფრიად იეზუიტური თვისებების კეთილი განზრახვებით შეიარაღებული, მაგრამ ამასთან, წუთითაც არ დავშორებულვარ იმ სახსებთი მკაფით ფარულ აზრს, რომ სწრაფად გაუზდარაყავი ამ ჯგუფის მეთაური. ვითომ რატომ უნდა მტანჯავდეს ქრისტიანული სინდისის ქეზნა ჩემი ახალშეძენილი სულიერი მამის ანდრე ბრეტონის წინაშე, თუკი მე არავითარი სინდისის ქეზნა არ მქონია თუნდაც იმის წინაშეც კი, ვისგანაც ნამდვილად ვარ დავალებული იმით, რომ ამ ქვეყანას მოვევლინე.

ამგვარად, სიურეალიზმი მივიღე როგორც წინდა, მართალი რამ, მთელი მისი სახელითა და ექსპერიმენტებით, რომლებითაც მისი ერთგული მომხრეები ასე უზუად ამკობდნენ თავიანთ მძინვარე ჰამფლეტებს. ისევე, როგორც მამაჩემის წიგნების კითხვისას, მიზნად დავისახე ხანიმუშო ათეისტი გაუმზდარაყავი, მე აქაც იმდენად დაკვირვებულად და

გულბეჯითად ვათვისებდი სიურეალიზმის ანაზნას, რომ ძალიან ძალე ვიქცე ერთადერთ თანმიმდევრულ, „ნამდვილ სიურეალისტად“. საბაბები, რომლებიც მათ მოჰყავდათ ჩემს გამოსართხად, წყლის ორი წვეთივით მაგონებდნენ იმ საბაბებს, რომლებითაც მოტივირდებოდა ჩემი განდევნა ოჯახიდან. და კვლავ „წინმაველი“ გალა გრადივას (ეპითეტ „Gradivus“-ს ღვათინ. ძველი პოეტები იყენებდნენ მხოლოდ მარსთან — „მარს გრადიუსთან“ — ომის დემურთან მიმართებაში. გრადივა — გმირი ქალი ვ. იენსენის მოთხრობისა, რომელიც დაედო საფუძვლად ზიგმუნდ ფროიდის სტატიას „ბოდვა და სიზმრები ვ. იენსენის „გრადივაში“ — მთარგმ.) „უშუაგლო ინტუიცია“ აღმოჩნდა მართალი. დღეს მე შემიძლია ვითხრაო, რომ ყველა ჩემი რწმენიდან მხოლოდ ორი არ შეიძლება აიხსნას უბრალო ლტოლვით ძალაუფლებისკენ: პირველი — ესაა 1949 წლიდან ჩემს მიერ მოპოვებული ღუთის რწმენა, მეორე კი — ურყევი რწმენა იმისა, რომ გალა ყოველთვის სწორი იქნება ყველაფერში, რაც კი ჩემს მომავალს შეეხება.

როცა ბრეტონმა თავისთვის აღმოაჩინა ჩემი ფერწერა, ის პირდაპირ შეაცბუნა ფერწერის სახელის გამტეხმა დეტალებმა. ამან გამაკვირვა. იმ გარემოებამ, რომ დებიუტი მქონდა მ...ში, შეიძლებოდა შემდეგში ფსიქოანალიზის პოზიციიდან ახსნილიყო, როგორც ოქროს წვიმის მომასწავებელი კეთილი ნიშანი, ოქროს წვიმისა, რომელიც, — რა ბედნიერებაა! — ერთ მშვენიერ დღეს შეიძლებოდა თავს დამტეხოდა. ამოდ ვედილობდი სიურეალისტებისთვის შემეგონებინა, რომ ყველა ამ სკატოლოგიურ დეტალს ჩვენი მოძრაობისთვის მხოლოდ სიკეთის მოტანა შეეძლო. ამოდ ვუზნობდი შევლად ყველა დროისა და ხალხის საჭმლის მოძნელებულ რამე-რუმეებს — კვარცხანსძებელ კათამს, დანაიას ნაწლავის ცდუნებებს, ვინის კუჭში გასვლას, — მაგრამ არავის სურდა ჩემთვის დაეჯერებინა. მაშინ გადაწყვეტილება მივიღე. რაკი მათ არ ნებავთ მ..., რომელსაც მათ ასე უზუად



ვთავაზობ, რა გავწყობა, მით უარესი მათთვის, ოქროს მთელი ეს საზღაფო მხოლოდ მე დამრჩება. ასე რომ, ბრეტონის მიერ ოცე წლის შემდეგ გულდასმით აკრეფილ „Avide Dollars“-ის „დოლარების წყურვილის“ სახელგანთქმული ანაგრამა სრული უფლებით შეიძლება და უკვე იმ დროს მიჩნეულიყო წინასწარმჭვრეტელურად. საკმარისია იყო სიურეალიზტების ჯგუფის წიაღში ერთადერთი კვირა და მეყო, რომ გამეგო. თუ რამდენად მართალი იყო ვალა. მათ გარკვეული შემწყნარებლობა გამოიჩინეს ჩემი სკატოლოგიური სიუჟეტების მიმართ. სამაგიეროდ, ბევრ სხვა რამეს დააღეს „ტაბუ“, კანონგარეშე გამოაცხადეს ბევრი სხვა რამე. მე აქ იოლად შევიცანი სწორედ ის აკრძალვები, რომელთაგანაც ვიტანჯებოდი ჩემს ოჯახში. სისხლის გამოსახების უფლება მომცეს თუ მოვისურვებდი, ცოტა ხანსაშისფრის დამატების უფლებაც მქონდა. მაგრამ ეს იყო და ეს. მე მხოლოდ იმის უფლება მენიჭებოდა, გამოემსახა სასქესო ორგანოები, მაგრამ ყოველგვარი ანალური ფანტაზიების ჩვენება შეკრძალებოდა. ნებისმიერ დუნდულს ძალზე ცუდი თვალთ უყურებდნენ. ლესბიანელი ქალებისადმი სავსებით კეთილად იყვნენ განწყობილი, მაგრამ პედერასტებს ვერ იტანდნენ. ხილვებში ყოველგვარი შეზღუდვების გარეშე დაიშვებოდა საღიზმში, ქოლგები და საკრავი მანქანები, მაგრამ ნებისმიერი რელიგიური სიუჟეტი, თუნდაც წმიდა მისტიკური პლანისა, აშკარა მკრეხელებს გარდა, კატეგორიულად ეკრძალებოდა ყველას. რაფაელის ღვთისმშობელზე, უბრალოდ ისე, ღვთის გამობის გარეშე, ოცნების შესახებ კრინტიის დამკრაც კი არ შეიძლებოდა...

როგორც უკვე ვთქვი, ასპროცენტია-ნი სიურეალიზტი გავხდი. და სავსებით გულწრფელად და კეთილსინდისიერად გადავწყვიტე ბოლომდე, მთლად აღმაშფოთებელ და შეუსაბამო, სულელურ უკიდურესობამდე მიმეყვანა ჩემი ექსპერიმენტები. ვგრძნობდი, მზად ვიყავი იმისთვის, რომ შემოქმედნა პარანორმული ხმელთაშუა ზღვის დარი თვალთმაქ-

ცობით, რაც, მართალი რომ ვთქვათ, ჩემი ბიწიერების გამოცხადებით მარტო მე ძალმიძდა. ჩემთვის მაშინ ყველაზე მთავარი ის იყო, რაც შეიძლება მეტე შემეცოდა, — თუმცა, უკვე მაშინ სავსებით მოხიბლული ვიყავი პოეზიით წმინდა იონე ნათლისმცემელზე, რომლებსაც მხოლოდ გარსია ღორკას აღფრთოვანებული დეკლამაციებით ვიცნობდი. მაგრამ უკვე ვგრძნობდი წინასწარ, რომ დადგებოდა ის დღე, როცა თავადაც მიმიწევდა რელიგიის საკითხის გადაწყვეტა. მსგავსად ნეტარი აგუსტინესი, რომელიც, გარყვნილებასა და ორგიებში, თავაწყვეტილ ქეიფებში დანიჭებული, ღმერთს ევედრებოდა რწმუნა მიბოძეო, მეც ამას ვეზვეწებოდი ზეცას, ოღონდ, დავძენდი: „მხოლოდ ანლა არა. რა დიდი საქმეა ცოტა ხანს დაცდა...“ ვიდრე ჩემი ცხოვრება შეიცვალა, გახდებოდა ისეთი, როგორიცაა დღეა-ასკეტისმისა და სათნობის ნიმუში—ჯერ კიდევ დიდხანს ვეკვიდებოდი ჩემს ილუზორულ სიურეალიზმს, ვცდილობდი მთელი მისი მრავალფეროვნებით შეგება პოლიმორფულა მანკი, — ასე, მძინარე კაცი ამოდ ცდილობს ორიოდ წუთით მაინც შეინარუნოს მიღებული ბაქტური ზმანების ნამცეცხები. ნიქშეანური დიონისე მომთმენ გადასავით ყველგან თან მღვედა კვალდაკვალ, ვიდრე ბოლოს და ბოლოს არ აღმოვაჩინე, რომ მის თავზე გაჩნდა შინიონი (შინიონი — ფრანგ. — ქალის თმის ვარცხნილობა—ეფთხე დაწყობილი ნაწნავები, კულულები და მისთანანი, ხშირად სხვისი თმისგან გაკეთებული — მთარგმ.). ხოლო სახელგანთქმული უმშვეენებს სახევეი, რომელზეც გამოსახულია ბოლოებმონრილი სვასტიკის მსგავსი ჯვარი. მაშასადამე, მთელი ეს ამბავი სვასტიკით უნდა დამთავრებულიყო, — მაპატიეთ ასეთი გამოთქმა! — უბრალოდ წაკუზვით, როგორც ბევრი რამ უკვე ნელ-ნელა იწყებდა წაკუზვასა და ყროლას.

# სიმღერის ტყვეობაში

ნიკიტა გერსამია

საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტთა ზაქარია ფალიაშვილის პრემიის ლაურეატი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი... — აღიარება შედარებით გვიან მოვიდა...

... 1959 წლის 15 დეკემბერს, ნოდარ ანდლულაძე სოფიის საოპერო თეატრის სცენაზე მღეროდა დონ ხოზეს პარტიას ე. ბიზეს ოპერაში „კარმენი“.

მთელი დარბაზი — სოლისტები, მრავლის მომსწრე თეატრის გუნდი და ორკესტრი მსმენელთან ერთად აღფრთოვანებული გამოხატავდნენ თავის გრძნობებს მქუხარე ოვაციებით.

ეს იყო ნამდვილი ტრიუმფი, აღიარება.

შემდგომ ვარნა, რუსე, მშვენიერ კარმენტან — ელენე ჩერნეისთან ერთად, ბურჯასი...

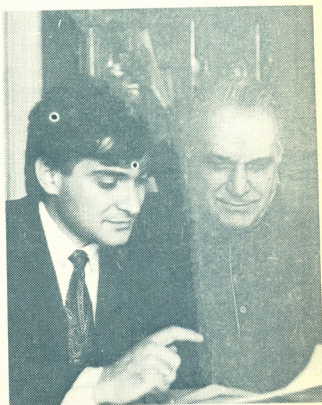
კვლავ დონ ხოზე და ისევე ტრიუმფი...

ქართველი მომღერლის ესოდენ დიდ წარმატებაზე ნათლად მეტყველებს ბულგარულ პრესაში დაბეჭდილი აღფრთოვანებული რეცენზიები.

„ნოდარ ანდლულაძის პირველივე გამოსვლა ოპერაში „კარმენი“ ე. ჩერნეისთან ერთად გადაიქცა საოპერო ხელოვნების ნამდვილ ზეიმად... ნოდარ ანდლულაძეს გააჩნია არაჩვეულებრივი სილამაზის ხმა, ერთნაირად მჟღერი და გამომსახველი ყველა რეგისტრში. იგი შესაშური სიმსუბუქით იღებს ბგერებს, ძალღმურტანებლად ასრულებს ურთუ-

ლეს პასაჟებს. ყოველივე ეს საშუალებას აძლევს მას დიდი არტისტული გაქანებით შექმნას დონ ხოზეს სახე. ნ. ანდლულაძე გმირის ხასიათს იმდენად ჰარმონიულად ითვისებს, რომ იგი მომღერლის საკუთარ ბუნებად აღიქმება.. დონ ხოზეს ხასიათის ყოველ დეტალს იგი განსაკუთრებით მკვეთრად ხსნის და ავლენს ფინალურ სცენაში, რომელიც ურთულესია ამ როლის ნებისმიერი შემსრულებლისათვის. ამით მკლავდება მომღერლის ძალების ოსტატუ-

ნ. ანდლულაძე და მისი მოსწავლე  
პაატა სვანიძე





სპექტაკლ „ტოსკა“ შემდეგ. სხედან: დ. მკვლავი, გეინე-ვაგნერი, დ. ანდლუაძე. დგანან: ნ. ანდლუაძე, ბ. კრავიცივილი, ო. დომიტრიადი

რი განაწილება და როლის განვითარების პერსპექტივის ნათლად კვაზრება. ანდლუაძეს საოპერო მომღერლის დიდი კულტურა გააჩნია. მისი გასტროლები რუსეს საოპერო თეატრში შეიძლება ერთ-ერთ ყველაზე იღბლიან გასტროლებად ჩაითვალოს. ასეთი ბრწყინვალე გამოსვლის შემდეგ არ შეგვიძლია არ გამოვთქვათ ჩვენს სცენაზე კვლავ მისი ხილვის სურვილი“.

ასეთი მაღალი შეფასება მისცა ნოდარ ანდლუაძის ვოკალურ-სცენურ ხელოვნებას ბულგარულმა პრესამ.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბულგარეთში საოპერო ხელოვნება მეტად მაღალ დონეზეა, ხოლო მისი სახელგანთქმული მომღერლები მსოფლიო საოპერო ხელოვნების უდიდეს ოსტატებად არიან აღიარებული, მაშინ ცხადი ხდება, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო ახალგაზრდა მომღერლის სასიძღვრო ოსტატობისა და არტისტიზმის ესოდენ მაღალი შეფასება მისი შემოქმედებით მომავლისათვის.

მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მაღალმხატვრულ სასიძღვრო ოსტატობასა და არტისტიზმს ნ. ანდლუაძემ

იოლად, მხოლოდ თავისი გამორჩეული ნიჭით და არაჩვეულებრივი ბუნებრივი მონაცემებით მიაღწია. მომღერალი დღესაც დიდი პასუხისმგებლობით მუშაობს თავის თავზე. მომთხოვნელობა საკუთარი თავისადმი, გამუდმებული შრომა, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების მუდმივი ძიება დიდად ეხმარებოდა მას პროფესიული ოსტატობის დახვეწაში.

ნოდარ ანდლუაძე დაიბადა 1927 წლის 13 დეკემბერს პროფესიონალ-მომღერლების ოჯახში, სადაც ყველაფერი მუსიკით, ხელოვნებით სუნთქავდა. განთქმული მომღერლისა და პედაგოგის დავით ანდლუაძის და 20-იანი წლების ცნობილი მომღერლის ზარზარე შრავალის (მამამთავარი შეილის) ვაჟი — ნოდარი იზრდებოდა მაღალი ხელოვნების ატმოსფეროში.

ნოდარმა დამსახურებულად მიიღო მშობლების შემოქმედებითი ესტაფეტა და მოგვევლინა მათი ხელოვნების მემკვიდრედ, ღირსეულ გამგრძელებლად.

საოპერო ხელოვნებას იგი ეწეოდა ჯერ კიდევ ბავშვობაში, რომელიც დი-

დი მუსიკის, დაუფიწყარი სპექტაკლებ-  
ის სამყაროში გაატარა. წარუშლელ  
შთაბეჭდილებას ანდენდა პატარა ნო-  
დარზე მოსკოვში დიდ თეატრში წარ-  
მოდგენილი სპექტაკლები, რომლებ-  
შიც მამამისი დაეით ანდლულაძე მონა-  
წილეობდა. იმხანად ხომ ანდლულაძე-  
ების ოჯახი მოსკოვში ცხოვრობდა.

ნოდარ ანდლულაძე ყმაწვილობი-  
სას არ ფიქრობდა მომღერლის კარი-  
ერაზე. მან დაამთავრა თბილისის სა-  
ხელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლო-  
გიური ფაკულტეტი. ნიკიერმა ახა-  
ლგაზრდამ სწავლა განაგრძო ასპირან-  
ტურაში აკადემიკოს არნოლდ ჩაქობა-  
ვას ხელმძღვანელობით. წარმატებით  
დაიცვა დისერტაცია თემაზე: „გრამა-  
ტიკული კლასების კატეგორია ხბერ-  
ულკავკასიურ ენებში“ და გახდა ფი-  
ლოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი,  
კითხულობდა ლექციებს უნივერსი-  
ტეტში. მაგრამ ღვთის განგებით, მე-  
ცნიერი გერ გაეცქა ხელოვნების სამ-  
ყაროს და სიმღერის ტყვე გახდა. მან  
დიდი გულსყუროთ დაიწყო ვოკალში  
მეცადინეობა მამამისთან.

მრავალი წელი გავიდა მას შემდეგ,  
რაც თბილისის საოპერო თეატრის სცე-  
ნაზე პირველად გამოჩნდა ნოდარ ან-  
დლულაძე ე. ბიზეს ოპერაში „კარმე-  
ნი“ დონ ზოხეს პარტიის შემსრულებ-  
ლად. ეს სპექტაკლი დღემდე დარჩა  
როგორც პროფესიონალებს, ისე სასი-  
მღერო ხელოვნების მოყვარულთა მე-  
ტსიერებაში.

მისმა იშვიათმა ვოკალურსცენუ-  
რმა მონაცემებმა, ბუნებრივია, იმა-  
ვითვე მიიპყრო მუსიკალური კრიტი-  
კოსების ყურადღება. პირველივე რე-  
ცენზიაში აღინიშნა: „ლამაზი და ძლი-  
ერი ხმის ფლობა არტისტს ყველა პი-  
რობას უქმნის გახდეს საოპერო ხელო-  
ვნების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ოს-  
ტატი“.

აქედან მოყოლებული დღითი დღე  
იზრდებოდა მომღერლის პოპულარო-  
ბა: 1957 წელს ნ. ანდლულაძე მონაწი-  
ლეობდა ჯერ საბჭოთა ახალგაზრდო-  
ბის საკავშირო, ხოლო შემდეგ, 1958  
წელს, მოსკოვის ახალგაზრდობის და



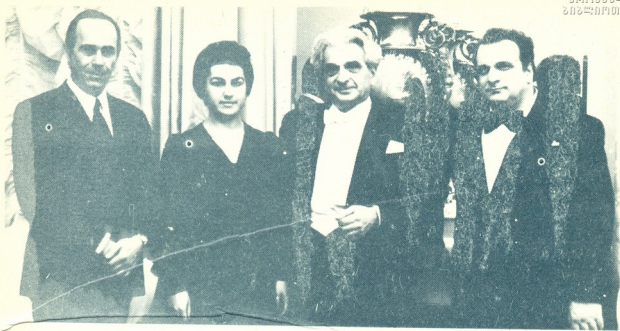
„ახალგაზრდობა და ეთერი“ აბესალომი —  
ნ. ანდლულაძე, ეთერი — ც. ტატიშვილი

სტუდენტთა VI მსოფლიო ფესტივალ-  
ში, ორივე ფორუმზე მას ლაურე-  
ატის წოდება და ვერცხლის მედალი  
მიენიჭა.

მომღვერო წელი ფრიად მნიშვნელო-  
ვანი იყო ქართველი მომღერლისათ-

„დაისი“. მარჯ — ნ. ტულუში,  
მალხაზა — ნ. ანდლულაძე





ს. ცინცაძე, გ. ნამორაძე, თ. დიმიტრიადი, ნ. ანდლულაძე



ვის. იგი პირველად გაემგზავრა საზღვარგარეთ — ჩეხოსლოვაკიაში, პლონეთსა და ბულგარეთში, სადაც შეასრულა რადამესის (ვერდის „აიდა“) და დონ ხოზეს პარტიები, მისმა გამოსვლებმა მაღალი შეფასება დაიმსახურა. აი, რას წერდა ვარშავის გაზეთი „ექსპრეს ვეჩორნი“:

„რადამესის პარტიაში გამოდიოდა ნოდარ ანდლულაძე — თბილისის ოპერის სოლისტი. მშვენიერი სცენური მონაცემების მქონე ეს ახალგაზრდა მომღერალი შესანიშნავ რადამესად მოგვევლინა, იგი საოცარი ოსტატობით ფლობს თავისი დიდი დიაპაზონის ჰეროიკულ ხმას“.

რით გვაჯადოვებს ნ. ანდლულაძის ხელოვნება?

უპირველესად — ხმით (მისი ძლიერი და ლამაზი ტემბრის უიშვიათესი დრამატული ტენორი ყველა რეგისტრში ესადაგება ამ ვოკალური ამპლუას კლასიკურ ტრადიციებს). აგრეთვე პიროვნების თვითმყოფადობით: მაღალი მუსიკალური კულტურით, გააზრებული შესრულებითა და გამორჩეული არტისტული ინდივიდუალობით.

სცენა ოპერიდან. „სალომე“  
სცენა ოპერიდან „ოტელო“



მომღერლის ვოკალურსაშემსრულებლო ხელოვნებამ საბოლოო დახვეწა განიცადა ლა სკალას თეატრში — „ოპერის მომღერალთა სრულყოფის საერთაშორისო ცენტრში“. აქ მისი პედაგოგი ვოკალში იყო ჯენარო ბარაკარაიოლი, ხოლო საოპერო პარტიების შესწავლას ხელმძღვანელობდნენ ვედოველი, მ. ფრიჯერიო და ე. პიაცა. იტალიაში ნ. ანდლულაძემ მიაშხადა იტალიურ ენაზე ედგარ რავენსგუდის („ლუნია დი ლამერმური“), მანრიკოს („ტრუბადური“), რადამესის („აიდა“), პერციოგის („რიგოლეტო“), რიჩარდ ვარეიკის („ბალ-შასპარადი“), რუდოლფის („ბოჰემა“), ტურიდუს („სოფლას პატიოსნება“) და კავარადოსის („ტოსკა“) პარტიები, აგრეთვე ჯ. ვერდის „რეკვიემში“ ტენორის პარტია. მილანში მას საშუალება ჰქონდა მოესმინა საქეყნოდ სახელმძღვანელო მომღერლები — მარია დელ მონაკო, მარია კლასი, დი სტუფანო, ტიტო გობი, ფ. კორელი, ჯ. საზერლენდი, ჯ. სემიონატო, რ. სკოტო, მ. ფრენი, ფ. კოსოტო, პ. კაპუჩინი, ბერგონცი, ნ. გიაუროვი და სხვ. იგი ესწრებოდა მსოფლიო ვარსკვლავების მონაწილეობით გამართულ სპექტაკლებს, მოწმე იყო მათი წარმატებებისა, არ აცდენდა რეპეტიციებს, თვალყურს ადევნებდა მათ შემოქმედებით პროცესს, აკვირდებოდა პროფესიულ-ტექნიკურ და მხატვრულ-გამომსახველობით ძიებებს, კრიტიკულად აღიქვამდა და ითვისებდა

მათი მუშაობის პრინციპებს. ყოველივე ამან ხელი შეუწყო ნ. ანდლულაძის — მომღერლისა და არტისტის პროფესიულ ევოლუციას.

იტალიაში ყოფნამ გაამდიდრა ახალგაზრდა მომღერლის რეპერტუარი, მნიშვნელოვნად გააფართოვა მისი ინტერესების სფერო. იტალიაშიც იძალა მომღერლის ინტერესმა მეცნიერებისადმი, რაც შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ. ლა სკალას ხელმძღვანელობამ იგი მიაშხარა ვოკალური ხელოვნების ცნობილ თეორეტიკოს ეუჯენიო გარას, რომელიც უტარებდა მას სემინარებს ვოკალური ხელოვნების თეორიასა და მეთოდოლოგიაში.

ნ. ანდლულაძე სამშობლოში დაბრუნდა ცოდნით, გამოცდილებითა და შთაბეჭდილებებით გამდიდრებული. იგი აქტიურად ჩაება საქართველოს თეატრალურ და სკონცერტო ცხოვრებაში.

... გადიოდა დრო, მნიშვნელოვნად ფართოვდებოდა მომღერლის რეპერტუარი, რომელიც შეიცავს საზღვარგარეთული და ქართული ოპერების 25 პარტიას. ნათლად მკლავდებოდა მისი შემოქმედებითი მიდრეკილებები. ეს, პირველ რიგში, მკვეთრად გამოხატული რომანტიკული სახეები: ლოენგრინი და აბესალომი — მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ამ სახეებში ჰპოვებს გამოხატულებას.

ნ. ანდლულაძის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ქართულ ოპერებს, მან შექმნა აბესალომის, მა-

„ოტელო“. დეზდემონა — მ. ამირანაშვილი, ოტელო — ნ. ანდლულაძე.



ლხაზის, ივანე ერისთავის, ტარიელის, მინდიას, განდევლის, არსენას, არზაყანის მაღალმხატვრული სახეები, რომლებშიც იხსნება მისი, როგორც მომღერლისა და არტისტის უმდიდრესი შესაძლებლობანი.

მომღერლის ბოლოდროინდელი ნამუშევრებიდან მნიშვნელოვან მიღწევას წარმოადგენს არზაყანის სახე თ. თაქთაქიშვილის ოპერაში „მთვარის მოტაცება“. ამ სპექტაკლში გამოიკვეთა გმირის რთული, შემართული და ღრმა ხასიათი. ნ. ანდლულაძისთვის არ არსებობს სიძნელებები ამ ურთულეს ვოკალურ პარტიაში.

ნ. ანდლულაძემ შექმნა მალხაზის დამაჯერებელი სახე საარბრუჟკის (გფრ) საოპერო თეატრის სცენაზე, სადაც ქართველ და გერმანელ ხელოვანთა მიერ დიდი აღმაფრენით დაიდგა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“.

დასავლეთ გერმანიის პრესამ მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლს, ხოლო ნ. ანდლულაძეს ასე მოიხსენიებდა: „მომხიბლავი იყო ნ. ანდლულაძე — მალხაზი, ლალა, იტალიურად ტემბრირებული, ბრწყინვალეობით გამსკვალული მონავარდე ტენორი“...<sup>2</sup> „უკეთილშობილესი ელფერის დიდი ძალის ბელკანტო-ტენორი ნოდარ ანდლულაძე უსაზღვროდ რბილია კანტილენაში“.<sup>3</sup>

ნოდარ ანდლულაძისთვის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ჩვენი დროის გამოჩენილ გერმანელ რეჟისორთან ვ. ფელზენშტეინთან მუშაობა ჯ. ვერდის ოპერაში „აიდა“ ბერლინის „კომიშე ოპერ“-ის თეატრში, დიდოსტატთან შეხვედრებმა, საუბრებმა, მისმა შემოქმედებითმა რჩევებმა რაღამესის პარტიაზე მუშაობისას დიდად გაამდიდრა მომღერლის ვოკალურ-სამუსრულებლო პალიტრა. აღსანიშნავია, რომ მის პარტნიორად აიდას პარტიაში გამოდიოდა ახალგაზრდა, დღეს კი ცნობილი მომღერალი ცისანა ტატიშვილი.

ამ დადგმას გამოეხმაურა ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ ოპერას“ საინფორმაციო მოაშვებ „ოპერა ნიუს“, სადაც დაიბეჭდა ნ. ანდლულაძის ფოტო რაღამესის როლში და ჟეიმზ სადკლაიფის რეცენზია, რომელშიც ვკითხულობთ: „ემოციურ და მშვენიერ ცისანა ტატიშვილთან დუეტში ნოდარ ანდლულაძე აღწევდა ქმედობას ვაკაცური ფრაზირებით...“ მისი აზრით, „ასეთი უიშვიათესი ხმები საეხებით იმსახურებენ ამ დადგმაში მონაწილეობის უფლებას“.

ამას ემატება ვ. ფელზენშტეინის აზრი, წარწერილი მის მიერ მომღერლისათვის ნაჩუქარ წიგნზე: „ჩემს მეგობარს — ნოდარ ანდლულაძეს, რომლის მეგობრობის ღირსი ვისურვებდი ვყო“.

ზ. ანჯაფარიძე, დ. ალექსიძე, ნ. ანდლულაძე



ფილიყავი“. დღეს ნ. ანდღულაძე უღიღესი მადლიერების გრძნობით, გულწრფელი სითბოთი აგონებს ნაყოფიერ და საინტერესო შემოქმედებით შეხვედრებს ამ სახელმოხვეჭილ ოსტატთან.

სწორედ ბერლინში დადგმულ სექტაკლში „აიდა“ საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ნ. ანდღულაძისა და ც. ტატიშვილის დუეტი. აქედან მოყოლებული ეს შესანიშნავი წყვილი დიდხანს ამშვენებდა მრავალი ქვეყნის საოპერო სცენას.

სახელოვანი მომღერლის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია საკონცერტო მოღვაწეობას. მას დაუფროვდა საინტერესო კამერული რეპერტუარი. მისი კონცერტების პროგრამა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. იგი ავებულება როგორც დასავლეთ-ევროპულ შედეგებზე, ასევე ქართული და რუსული ვოკალური კლასიკის საუკეთესო ნიმუშებზე.

განათლებლით ფილოლოგმა, კარგად იცის სიტყვის მადლი ვოკალურ მუსიკაში. ის გრძნობს სიტყვის სილამაზეს და თავისებურებას. რომანსების შესრულებისას ნ. ანდღულაძე ყოველთვის ოსტატურად უხამებს ფაქიზ მუსიკალობას სიტყვის ნიუანსირებას, ხოლო როგორც დრამატული ბლანის საოპერო მომღერალი, კამერული ნაწარმოებების შესრულებისას (მაგალითად, ჩაიკოვსკის და რახმანინოვის რომანსებში) მარჯვედ იყენებს თავისი მდიდარი ხმის ყველა შესაძლებლობას და აღწევს ვოკალური ქლერადობის მაღალ ემოციურ დაძაბულობას ძლიერი და ნატიფი ნიუანსების გამოყენებით.

ნ. ანდღულაძის საკონცერტო გამოცდებს ყოველთვის დიდი წარმატება სდევდა და სდევს საქართველოსა თუ საზღვარგარეთის ქალაქებში. ამდენად, მოულოდნელი არ ყოფილა, რომ 1977-1978 წლების საკონცერტო მოღვაწეობისთვის მომღერალს მიენიჭა ზ. ფალიაშვილის სახელობის ბრემია.

მხოლოდ ვოკალურ-საშემსრულებლო შემოქმედებით როდი შემოიფარ-



„ლონგრინი“

გლება ნ. ანდღულაძის მრავალმხრივი მოღვაწეობა. იგი ავტორია მრავალი სამეცნიერო შრომისა: „იტალიური ვოკალური სკოლის ძირითადი პოსტულატები“, „ფონაციის სხვადასხვა საფეხურებისა და ვოკალური ხელოვნების პარამეტრის საკითხებისათვის“, „ვოკალური ხელოვნების ზოგიერთი თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხები“, „ვოკალური პარადოქსები და ოსტატობის პრობლემები“, „ბგერათწარმოების თანამედროვე თეორიები და ვოკალური ტექნიკის ზოგიერთი საკითხები“ და მრავალი სხვა. იგი მისთვის ჩვეული მეცნიერული სიღრმითა და შინაარსიანობით იკვლევს

ნ. ანდღულაძე, ც. ტატიშვილი

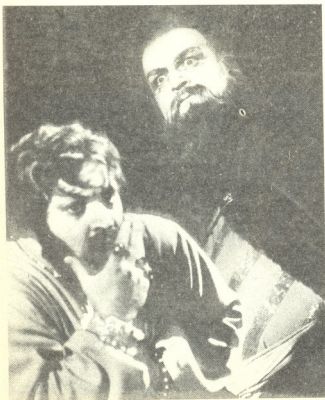


პრობლემების ფართო სპექტრს — ვოკალური პედაგოგიკისა და შემსრულებლობის საკითხებიდან ვოკალური ესთეტიკის პრობლემამდე. ეს უკანასკნელი, უნდა ითქვას, დღემდე ემბრიონალურ სტადიაშია.

1967 წელს ნ. ანდლულაძე მუშაობას იწყებს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სოლო სიმღერის კათედრაზე, რომელსაც მაშინ ხელმძღვანელობდა დავით ანდლულაძე. სახელოვანი მამის გარდაცვალების შემდეგ იგი აქაც მისი საქმის გამგრძელებლად გვევლინება. მომღერალი მთელი გულითა და სულით შეუდგა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, რათა თვითონ „გამგრძელებულიყო თავის მოწაფეებში“, გადაეცა მათთვის მთელი თავისი ცოდნა და გამოცდილება.

ასანინშნავია, რომ ჩვენში უამრავი პედაგოგი-ვოკალისტი, მაგრამ როგორც გვიჩვენებს გამოცდილება, ნაკლებად გვყავს ვოკალური პედაგოგიკის კუთხითი ოსტატები.

„ბორის გოდუნოვი“, ბორისი — პ. ბურჭულაძე, შუისკი — ნ. ანდლულაძე



დიახ, დღეს ისეთი პედაგოგები მღვებსაც შესწევთ უნარი ახალგაზრდებს განუვითარონ არა მარტო ხმა, არამედ მუსიკალურ-მხატვრული მონაცემების რთული კომპლექსი, აღზარდონ მაღალკვალიფიცირებული მომღერალ-შემოქმედო, სამწუხაროდ ცოტაა.

იმისათვის, რომ ახალგაზრდაში გამოავლინო და განავითარო შემოქმედებითი პოტენციალი, საჭიროა თვით პედაგოგი იყოს უპირველესად შემოქმედი, მაღალი მეცნიერული ცოდნით, ვოკალური პედაგოგიკის უახლესი მეთოდოლოგიითა და მდიდარი გამოცდილებით შეიარაღებული. აგრეთვე შესწევდეს უნარი, გამოიყენოს ეს ცოდნა თავის პედაგოგიურ მოღვაწეობაში.

სწორედ ასეთი პედაგოგების რიცხვს მიეკუთვნება ბ-ნი ნოდარი, ის როგორც პედაგოგი, ერთხელ კიდევ ამტკიცებს, როგორ უნდა მეცნიერების შერწყმა ხელოვნებასთან და რა შესანიშნავ ნაყოფს იძლევა მათი გააზრებული სინთეზი.

დიდ ყურადღებასა და დროს უთმობს ბ-ნი ნოდარი პედაგოგიურ მოღვაწეობას. იგი კონსერვატორიის სტუდენტებთან თითქმის ყოველდღე მუშაობს.

გამუდმებულ შრომაში, რომელსაც ბოლო არ უჩანს, პოულობს იგი სიმშვიდესა და ბუნდოვნებას. მასთან ხშირად ჩამოდიან მომღერლები სხვადასხვა ქვეყნიდან, რათა სრულყოფილი თავიანთი ვოკალურ-საშემსრულებლო ოსტატობა, დახვეწონ საოპერო პარტიები და, ამრიგად, მიაღწიონ განსაკუთრებულ პროფესიულ-ტექნიკურ ბრწყინვალეობას, მათ შორის არიან უკვე გამოცდილი მომღერლები — სსრკ სახალხო არტისტი, გლინკას სახელობის რსფსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი დუგარ დამიევი, უკრაინის დამსახურებული არტისტი, გლინკას სახელობის საკავშირო კონკურსის ლაურეატი, ხარკოვის საოპერო თეატრის სოლისტი გიტორ ლომაკინი, ლიტვის

დამსახურებული არტისტი, კაუნასის საოპერო თეატრის სოლისტი ედუარდ გუტაუსკასი და სხვ.

ყურადსაღებია აგრეთვე, რომ ბ-ნი ნოდარი ძალზე სასარგებლო პროფესიულ კონსულტაციებს უწევს სახელმწიფო მომედრლებს ც. ტატიშვილს, ზ. სოტკილაყას, ე. გეწაძეს, თ. გუგუშვილს, ჩვენი საოპერო თეატრის ახალგაზრდა სოლისტებს. ამ შემოქმედებითი კონტაქტების შედეგებზე ნათლად მეტყველებს მათი მნიშვნელოვანი წარმატებები ჩვენში თუ საზღვარგარეთ, სახელდობრ, საერთაშორისო კონკურსებზე. მაგ., ფრანსისკო ვინაისის სახელობის ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი გახდა საოპერო თეატრის სოლისტი ლადო ათანელიშვილი.

ხშირად ბ-ნი ნოდარი გაკვეთილებს ატარებს სახლში, სადაც თავს იყრია მოწაფეები, ოპერის სოლისტები, კოლეგები: ერთნი მოდიან თავის დროზე, მათთვის დანიშნულ საათებში, მეორენი — ნებისმიერ დროს, რათა თვალყური ადევნონ მეგობრების მეცადინეობის პროცესს, და, რაც მთავარია, არ გამოჩნეთ მაესტრო ნოდარის მუშაობის მათთვის მნიშვნელოვანი და საინტერესო მომენტები, განსაკუთრებით კი მის მიერ ამა თუ იმ ტექნიკური ხერხის ან ვოკალური ფრაზის პრაქტიკული დემონსტრირება.

ეს გამღერებები, მართლაც რომ უბადლოა. ახალგაზრდული ჟღერადობით, სიხასხასითა და კეთილშობილებით გამოჩნეული მისი ხმა, საკუროებისდა მიხედვით გამღერებული შინაარსით აღსავსე მაღალი და დაბალი ბგერები მომაჯადოებელი და მომხიბლავია.

ამ გამღერებების მნიშვნელობა ფასდაუდებელია ახალგაზრდობისათვის. აქ ეუფლებიან ისინი ვოკალური ბგერის ფორმირების ხელოვნებას, სასიმღერო ხმის ტემბრალურინტონაციური სიმდიდრის გამოვლინებას.

ბ-ნი ნოდარის ხმა გამოიჩნევა უაღრესად ფართო დიაპაზონით. მას შეუძლია მეცადინეობისას კრთნაირი წა-

რმატებით იმდეროს ცალკეული ბგერა ან ვოკალური ფრაზა, მაგალითად, ბარიტონისთვის ან სოპრანოსათვის დამახასიათებელი ჟღერადობით, მაგრამ, იგი ქეშმარიტად განუმეორებელია ტენორებთან მუშაობის დროს. საოცარია, რომ მის ხმაზე არ მოქმედებს ასაკი. მისი ხმა უქქნობია.

ნიკიერ ახალგაზრდებთან მუშაობამ ხელი შეუწყო თვით ბ-ნი ნოდარის შემოქმედებით ზრდას: მას თავიდან უხდება ხოლმე მრავალი ასპექტის გააზრება, შესწავლა, შედარება. პედაგოგიური გამოცდილება ეხმარება პრაქტიკული დასკვნების გამოტანაში.

როდესაც ვლაპარაკობთ ბ-ნი ნოდარის შემოქმედებით თუ პედაგოგიური მოღვაწეობაზე, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მისი აღმნიშნული თვისებები. ყველას იზიდავს მისი ტაქტი, პიროვნული ხიბლი, უსაზღვრო, ფანატიკურა სიყვარული ხელოვნებისადმი, ღრმა განათლება, სისადავე, გულისხმიერება, იუმორი, თავდაპერილობა. თუკი მას რაიმე არ მოსწონს, განაიარაღებს მოსაუბრეს კეთილი ღიმილით ან რჩევით. ინტელიგენტურობასთან შერე-

„კარმენი“. კარმენი — მ. ეგაძე, ზოზე — ნ. ანდლუაძე



ყმული ეს მაღალი ადამიანური თვისებები ხიბლავს ახალგაზრდობას. ისინი ეხვევიან ამ შესანიშნავ მომღერალს, შემოქმედს, პედაგოგსა და მეცნიერს, რომლის სახლის კარი ყველასათვის ღიაა.

გარბიან წლები... უკვე 20 წელია, რაც თანამედროვე ვოკალური განათლების მოწინავე პოზიციებზე მდგარი პროფესორი ხელმძღვანელობს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სოლო სიმღერის კათედრას და დიდი წვლილი შეაქვს ახალი თაობის მომღერალთა აღზრდის რთულსა და კეთილმოზილურ საქმეში. მის მოწაფეთა შორის არიან ამიერკავკასიის მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსის ლაურეატები — ა. ჭურდულია, მ. ნაზარაძე, გ. ბეჟუაშვილი, თ. ჩაჩავა, ნ. ნაჭყებია, ნ. ვარშანიძე, გლინკას სახელობის ვოკალისტთა VI საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი ე. გეწაძე, ფრანსისკო ვინასის სახელობის ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი ნუგზარ გამგებელი, კარუზოს სახელობის ტენორთა საერთაშორისო კონკურსის ფინალისტი და დიპლომანტი პაატა სვანიძე.

ბ-ნ ნოდარს ხშირად იწვევენ ვოკალური კონკურსების ყიურის წევრად თუ თავმჯდომარედ, ვოკალური განათლების საკითხებისადმი მიძღვნილ კონფერენციებზე, სადაც იგი მოხსენებებითა და ღია გაკვეთილებით გამოდის (მოსკოვი, პეტერბურგი, ლვოვი, ტაშკენტი, ორენბურგი, სვერდლოვსკი).

1985 წელს ბ-ნი ნოდარი მიიწვიეს ბულგარეთში, კერძოდ სოფიაში, ვოკალური ტექნიკისა და საშემსრულებლო ოსტატობის საერთაშორისო სემინარზე, სადაც მისმა მოხსენებებმა დამსწრე საზოგადოების ცხოველი ინტერესი და აზრთა გაცვლა-გამოცვლა გამოიწვია.

პროფესორების: ილია იოსიფოვის, ბლაგოვესტა კორნობატლოვას, ე. კისელოვას და მატე პინკასის კლასებში

ბ-ნ ნოდარმა ღია გაკვეთილები ჩაატარა ტექნიკური კომენტარებით, აგრეთვე ისაუბრა ხმის აღზრდის საკვანძო საკითხებზე. შემდეგ მან პროფესორთა თხოვნით შეასრულა რამდენიმე ცნობილი არია ოტალიური რეპერტუარიდან.

კათედრის გამგემ პროფ. ე. კისელოვამ ნ. ანდლულაძე მიიწვია სოფიის კონსერვატორიაში სალექციო კურსის წასაკითხად და ღია გაკვეთილების ჩასატარებლად.

დაბოლოს, აღსანიშნავია, რომ ბ-ნი ნოდარი წლების მანძილზე ეწევა ფართო მუსიკალურ-საგანმანათლებლო მუშაობას. იგი ხშირად გამოდის ტელევიზიით, პეტრორია ციკლისა „მსოფლიო საოპერო ხელოვნების ვარსკვლავები“, რომელიც სისტემატურად გადაიცემა რადიოთი. ბ-ნი ნოდარა მისთვის ჩვეული ოსტატობით გვიხატავს საოპერო ხელოვნების კორიფეების პორტრეტებს, მათივე სიმღერის თანხლებით. ამით იგი ხელს უწყობს მათი შემოქმედების პროპაგანდას (ზოგიერთი მათგანის ხელოვნებას იგი ეზიარა ჭერ კიდევ ოტალიაში — მსოფლიო საოპერო კულტურის უდიდეს ცენტრში ლა სკალაში ყოფნისას), ფართო მასების მიერ კლასიკური საოპერო მემკვიდრეობის ათვისებას და რაც მთავარია, ადამიანთა სულიერი სამყაროს გამდიდრებასა და ესთეტიკურ სრულყოფას.

ამრიგად, ბ-ნ ნოდარის მოღვაწეობა არაჩვეულებრივად მრავალფეროვანია. განუზომელია მისი წვლილი ვოკალური ხელოვნების სფეროში.

1. გაზ. „რუსენსკიაა გაზეტა“. 2. 1. 1960 წ.
2. გაზ. „საარბიტუერ ცაიტუნგ“. 16. 1. 1973 წ.
3. გაზ. „მანკეიმერ მორგენ“. 16. 1. 1973 წ.
4. ჟურნ. „ოპერა ნიუს“. 17. 5. 1969. გვ. 26-27.

# მსახიობის პორტრეტი ქართული თეატრის ისტორიის ფონზე

(ნატო გაბუნია)\*

ზანილ კიკნაძე

მე-19 საუკუნე ამთავრებდა თავის ისტორიას. 90-იანი წლები საქართველოსთვის ურთულესი ეტაპია. ერთის მხრივ ახალ სტადიაში გადადის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, უფრო შემტევი და მრავალმხრივი ხდება, მეორეს მხრივ მძაფრდება შინაგანი წინააღმდეგობანი, ჩვენს ქვეყანას ფართო ფრონტით უტევს რუსეთის კოლონიური პოლიტიკა. თავისთავად სამშობლოში იღვენება ქართველი კაცი. 80-იან წლებში აზვირთებული რეაქციის ტალღა ახალ ფორმებს იძენს; დ. ყიფიანის ვერაგული მკვლელობა, ქართული ენის დევნა. კატკოვების შტურმები ეროვნული ღირსების შესაბამისად — არის შორს გამიზნული კოლონიური პოლიტიკის ნაწილი. საქმე იქამდე მივიდა, რომ 1885 წელს სამეგრელოს სკოლებში ბრძანებით აიკრძალა ქართული ენის სწავლება. გორის საოსტატო სემინარიაში კი ქართველებად არ თვლიდნენ გურულებს, იმერლებს, ფშაველებს, ინგილოებს. ამის გამო ილია წერდა — „ქართველი ქართველი არ არის, ჩვენ ამაზედ ვიცინოთ თუ ვიტვიროთ?“<sup>1</sup> რუსეთის ზედსუფლებამ დაიწყო მეგრული და სვანური ანბანის შემოღებაზე „ზრუნვა“. საქართველოს დაშლა სურდათ და ასე ცალ-ცალკე უნდა მოეზდინათ სრული რუსიფიკაცია. რუსეთის მიზანი იყო უქართველო საქართველოს შექმნა. ეს კარგად ესმოდათ ქართველ მამულიშ-

ვილებს და რუსიფიკატორულ პოლიტიკას დაუპირისპირეს ეროვნული განახლების იდეა. დაარსეს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, ბანკი, დრამატიული საზოგადოება, გაზეთები, აქა-იქ იხსნება სკოლები. წინააღმდეგობათა ეს პროცესი კიდევ უფრო გაღრმავდა 90-იან წლებში. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც საქართველოში ჩამოყალიბდა „მესამე დახი“, როცა დაიწყო მარქსისტული იდეების გადმონერგვა ქართულ სინამდვილეში.

1894 წლის მაისში ე. ნინოშვილის დასაფლავებაზე მოხდა ახალი თაობის — მარქსისტული ახალგაზრდობის — პირველი საჯარო, საპროგრამო გამოსვლა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია სილ. ჯიბლამის სიტყვა, მან ნათელყო ჩვენს ქვეყანაში მომხდარი ეკონომიკური ცვლილებები, მკაცრად გააკრიტიკა ძველი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მიმდინარეობანი და ჩამოაყალიბა ახალი მარქსისტული დასის პროგრამა.<sup>2</sup> ე. ნინოშვილის ჯგუფი გ. წერეთელმა „მესამე დახად“ მონათლა და „იგი იქცა სოციალ-დემოკრატიის სინონიმად“.<sup>3</sup>

ამიერიდან საქართველოში სათავე დაედო სულ სხვა პოლიტიკურ დინებას, რომელმაც შემდგომ აურაცხელი მსხვერპლი და ტანჯვა მოუტანა ქართველ ხალხს. კიდევ უფრო გართულდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა. თითქოს საკმარისი არ იყო ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტიკის სიკვ, რომ ქართველთა „კლასობრივი ბრძოლის“ იდეები და მსოფლიო პრო-

\* გაგრძელება. იხ. ჟურ. „ხელოვნება“ № 1, 1993.

ლეტარიატის [პრობლემები, არ დამატებოდა. ამიერიდან ილია ჭავჭავაძეს, ა. წერეთელს, ი. გოგებაშვილსა და სხვა მამულიშვილებს ამ ფონტზედაც უნდა ებრძოლათ. ცარიზმი ერთმანეთს აპირისპირებდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებს, ცდილობდა არ დაეშვა საქართველოს ეროვნული გაერთიანება. არსებითად ამკვარივე გამთიშველ როლს ასრულებდნენ სოციალ-დემოკრატები თავიანთი კლასობრივი ბრძოლის იდეით. მუფის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლაში მათ „გამოეპარათ“ ეროვნული მთლიანობის იდეა.

ახალი თაობა ზედმეტად გაიტაცა უცხოურმა მიმდინარეობებმა (არა მარტო პოლიტიკაში!) ისინი გულწრფელად ესწრაფოდნენ ხალხის განთავისუფლებას მჩაგვრელებისაგან, „მაგრამ მათ მხედველობიდან გამორჩათ ერთი „დეტალი“, კერძოდ ის, რასაც ხშირად იმეორებდნენ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი: „იმისათვის, რომ ამა თუ იმ ქვეყანაში შეიქმნას მარქსისტული პარტია, პროლეტარიატმა გააჩალოს კლასობრივი ბრძოლა და მოახდინოს რევოლუცია, საჭიროა სულ მცირე ორი რამ: 1) ეს ქვეყანა უსათუოდ უნდა იყოს დამოუკიდებელი ანუ არ უნდა განიცდიდეს კოლონიურ ჩაგვრას და 2) ამ ქვეყანაში უნდა იყოს პროლეტართა კლასი“.

ცარიზმის კოლონიური უღლის გადასაგებად ქართველ ხალხს ეროვნული კონსოლიდაცია სჭირდებოდა და არა შინაგანი განხეთქილება და დაპირისპირება. ამიტომ მივიღეთ ეროვნული პოლიტიკის საწინააღმდეგო მოძრაობა. უცხოური იდეების მექანიკურმა გადმონერგვამ, კონკრეტულ-ისტორიული პირობების გაუთვალისწინებლობამ დაამახინჯა მარქსისტული მოძღვრების თვით არსი, ამას კი საშინელი შედეგები მოჰყვა.

ასეთ ბრძოლაში იყო ტრაგიზმი!

რა უჭირდა ქართველ ხალხს, მხოლოდ გარეშე ძალებთან რომ ჰქონოდა ომი. მას არანაკლები ენერგიის დახარჯვა უზღებოდა შიდა ბრძოლებში.

ერთი ასეთი დიდი ბრძოლა გადაიხდა 90-იან და 900-იან წლებშიც, რომელიც წინაშეურის ტრაგედიით დამთავრდა. ლოგიკური იყო დასასრული — კლასობრივი ბრძოლების, ყველაზე დიდი მსხვერპლიც ის უნდა ყოფილიყო, ვინც ყველაზე უკეთ განასახიერებდა საქართველოს ეროვნული მთლიანობის იდეას.

გაპარტახებულ კოლონიას ყოველმხრივ უტყვევდნენ. რომელი ერთისათვის უნდა ეზრუნათ საქართველოს თავკაცებს. საქართველოს მდგომარეობის შესახებ ი. გოგებაშვილმა 1897 წელს გამოაქვეყნა სტატია „საქართველოს დღევანდელი მდგომარეობა“. ი. გოგებაშვილი წერს: „მიწა, რომელიც მთლად ქართველთა სისხლითაა გაჟღენთილი და რომელიც სანახევროდ ქართველთა ძვლებითაა მოფენილი, არ შეიძლება უკიდურესად გაჭირვებულ ქართველთ მიყვით დასამუშავებლად. შავი ზღვის სანაპიროებზე სახელმწიფო მიწებს ადვილად ღებულობენ რუსის გარდა გერმანელები, მოლდაველები, ესტონელები, ლიტველები და სომხები—მხოლოდ ქართველებს ეუბნებიან კატეგორიულ უარს. სადამდე მიდის აქ მისწრაფება შავი ზღვის სანაპიროდან ქართველთა გაძევებისა — ამას ცხადყოფს შემდეგი ფაქტი — სოხუმის ქალაქის თავად ორჯერ აირჩიეს თითქმის ერთთავად ბ-ნი ალექსანდრე სარაჯევი — ადგილობრივი მიწათმფლობელი და ორჯერვე არ დამტკიცეს ის კავკასიის ადმინისტრაციამ“<sup>5</sup> იმის გამო, რომ მამით ქართველი გახლდათ, თუმცა მისი დედა დ. ცოლიც რუსი ეროვნებისა იყვნენ“.

ეს რაც შეეხება მიწის საკითხს. კვლავ გრძელდებოდა ქართული ენის წინააღმდეგ ბრძოლა. „ქართული ენა საეკლესიო საგანი იყო სამოცდაათიან წლებამდე, მაგრამ როცა პოლონეთის აჯანყების შედეგად გაუქმებულ იქნა სწავლა პოლონურ ენაზე, როგორც კერძო საგანი, ეს რეპრესიული ღონისძიება გაავრცელა ქართულ ენაზეც“<sup>6</sup>.

მიმე ყყო ქართული ეკლესიის მდგო-



მარეობა: „რუსეთის ყველა სხვა ეროვნებას ჰყავს თავისი ეკლესიის მეთაური, თავისი სასულიერო იერარქია, აქვთ თავისი სასწავლებლები, ჰყავთ თავისი უფროსები, ახალგაზრდებს სასულიერო საგნები დედაუბაზა.“<sup>7</sup>

შემამრწუნებელი სურათია დახატული. ტოტალიტარული კოლონიალიზმის ყველა ფორმაა გამოყენებული. ან ასეთ დროს, ქართველი ხალხის ისტორიის მნებლედობის უამს ქართველ ხალხს გვერდში არ უდგანან სოციალ-დემოკრატები. რა ჰქვია მათ მოქმედებას? პასუხი მკითხველისათვის მივიზიდვია!..

ერთი კი წინასწარ უნდა ითქვას: ლალატს უდრიდა ეროვნული საკითხებიდან განდგომა.

იმდენად მრავლწახანავოვანია წინააღმდეგობათა ხასიათი, რომ ბრძოლათა ფონზე ქართველი ხალხი მაინც ინარჩუნებს სულიერ წონასწორობას და ჯეროვან პატივს მიაგებს ხოლმე მოწინავე რუს მწერლებს, თეატრის მოღვაწეებს. ქართულ თეატრში წარმატებით იდგმება რუსული პიესები, ეწყობა რუს მწერალთა ხსოვნის საღამოები და სხვა, იმდენად ძლიერია რუსული კულტურისადმი პატივის მიგების ტრადიცია, რომ ზოგჯერ ერთგვარი ზომიერებაც კი იკარგება.

ერთობ უცნაურად ჟღერს შემდეგი ფაქტი: „ცარიზმის დროს თბილისი ძეგლებით მდიდარი არ იყო. ჩვენში პირველი ძეგლი ვორონცოვს დაუდგეს (1867 წ.); მეორე — პუშკინს (1892 წ.) ხოლო მესამე — ნ. გოგოლს (1903 წ.). პუშკინის ძეგლის აგებამ ქართველ მოღვაწეებს მოაგონა თავის სიახლე შოთა რუსთაველი.“<sup>8</sup> გაზეთმა „ივერია“ განაცხადა: „მარშან ზაფხულში ძეგლი დაუდგეს რუსეთის გამოჩენილ პოეტს პუშკინს. ახლა კი საჭიროა ქართველმა საზოგადოებამ იფიქროს შოთა რუსთაველის ძეგლის ასაგებად.“<sup>9</sup>

რა ჰქვია ყოველივე ამას? ქვეშევრდომული სული თუ ინტერნაციონალიზმი? საკუთარი ღირსების დაკარგვა თუ კოს-

მოპოლიტიზმი? სტუმრის თაყვანისცემის კულტი, მადლიერების გრძნობა, ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანისტურ იდეებამდე ამაღლება თუ საკუთრების დაუფასებლობა? უცხოურისადმი ბრმა თაყვანისცემა თუ კიდევ სხვა რამ, რომელსაც სახელწოდება არა აქვს? პირდაპირ ტრაგიკულად ჟღერს (იქნებ — ტრაგიკულ ფარსადაც!) სიტყვები „ახლა კი საჭიროა ქართველმა საზოგადოებამ იფიქროს შოთა რუსთაველის ძეგლის ასაგებად“. ნუთუ პუშკინის სახელს უნდა მოეგონებინა რუსთაველი? მე არ ვიცი, არსებობდა თუ არა მსოფლიოში ისეთი კოლონოური ქვეყანა, რომელიც ჯერ სხვის შეიღს უდგამდა ძეგლს და მერე ფიქრობდა თავისაზე?

ეს ყველაფერი ხდება 90-იან წლებში. სხვაც ბევრი რამ ხდება სოციალ-ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სფეროში. ყველანი ერთად კი ქმნიან — „ქართლის ცხოვრების“ დიდსა და საოცარ ათწლეულს.

რთული მოვლენები ხდება ქართულ თეატრში. უკვე ნათლად გამოიკვეთა ორი ტენდენცია — კომედიური და დრამატული თეატრის გზა. კომედიური იერთებდა ვოდვეილის მძლავრ ნაკადს, დრამატული კი — რომანტიკულსა და მისსავე წიაღში ჩასახულ ფსიქოლოგიურ ნაკადებს. ქართულ თეატრში გამოჩნდნენ ახალი ძალები: ა. იმედაშვილი, ნ. ჩხეიძე, ე. ჩერქეზიშვილი, ნ. გოცირიძე, და სხვები. ბუნებრივია, რომ მკვიდრ-დებოდნენ როგორც კომედიის, ასევე დრამის მსახიობები, მაგრამ 90-იან წლებში უფრო ჩქარი ტემპით ვითარდება დრამის თეატრი. თეატრალური ბრძოლებიც უფრო მწვავედება.

საუკუნის ბოლოს მაკო საფაროვა თითქმის დაფრუდა. ნ. გაბუნია ერთხანს გამოეცალა თბილისს. ასე რომ, რამდენადმე შეირყა „კომედიის თეატრი“.

კინალამ შეწყდა 1891 წლის სეზონი. 19 იანვარს „ივერია“ გამოაქვეყნა წერილი „ორიოდუ სიტყვა ჩვენი სცენის გამო“. აუტორი („მ.-მე“ — ალ-



ბათ მანოელიძე — ვ. კ.) გულისტკივილით წერს, რომ დასი ფაქტიურად დაიშალა. „აღარ არიან ჩვენ სცენაზე ქალები: მ. ყიფიანისა, ბ. კორინთელისა, მ. მძინარევისა და ქ. ანდრონიკაშვილისა. კაცები: კ. ყიფიანი, კ. მესხი, ვ. ალექსი-მესხიშვილი, ზ. მანაბელი, ი. ცაგარელი და კ. მძინარევი. ძმანი აწყურელნი, ნ. ერისთავი“. ამასთანავე დიდად სამწუხაროა, რომ „ნ. გაბუნია, რომელსაც თბილისში აღარ ეცხოვრება, იძულებული შეიქმნა სცენას განშორებოდა, თუმცა იმედია დროგამოშვებით კიდევ ესტუმრება იმ თავის საყვარელ ასპარეზს. ქ-ნ გაბუნიას ისე იცნობს ჩვენი მაყურებელი, რომ მისის წასვლით გამოწვეულ დანკლისს ადვილად გაითვალისწინებს.“<sup>10</sup>

და მაინც შეიკრიბა დასი.

ვ. გუნიას ბენეფისი ჩაჯარდა. ბენეფისში არ მონაწილეობდნენ „საფაროვა, ხვალისვილისა და ჩერქეზიშვილისა“. ამ ჩაჯარდნისათვის აკრიტიკებენ რეჟისორ ვ. აბაშიძეს. „რაკი რეჟისორობა ხელთ იგდო, ჩვენს არტისტს ეგონა თეატრი ჩემი საკუთრებაა და მოთამაშენი კიდევ ყურმოჭრილი ყმებიო“.<sup>11</sup>

სეზონში იდგმება: ა. ჩხოვის „მსხვერპლი უხასიათობისა“ („ივანოვი“). ამას გარდა მონაწილეობდა ქართული ქორო, „ბ-ნ რატილას ლოტბარობით. 30 ოქტომბერს, ხელმწიფე იმპერატორისა და იმპერატრიცას დაქორწინების 25 წლისთავის მოსაგონრად წარმოადგინეს „ღაჟიდარაბა“, აქვე იუწყებიან, რომ „ქართული დასი და ორკესტრი შეასრულებს“ ღმერთო ჰფარავდე მეფესა“. ამ საღამოს რეჟისორი იყო ნ. ავლაშვილი, აღმინისტრატორი ვ. გუნია. საოცრად შერყევი, როული პროცესები მიმდინარეობს თეატრში. ხდება თითქოს მკუთავსებლის შეთავსება. არის დიპლომატიური სვლებიც, მოქნილობა და ამავე დროს თვითღინებაც.

19 ნოემბერს კვლავ გამოჩნდა გაბუნიას ხანუშა, „წარმოდგენას ხალხს საკმაოდ დაესწრო“.

დაიღა ა. ყაზბეგის „არსენა“<sup>12</sup> გააკრიტიკეს: „დიდი ნაკლი აქვს როგორც ლიტერატურის, ის სცენური ხელოვნების მხრივ. მაგრამ მდამბო ხალხს მაინც უყვარს მისი ნახვა, რადგან ხალხის გმირია გამოყვანილი სცენაზე“.<sup>12</sup> აი ეს იყო მთავარი. ხალხი ეძებს გმირს, იღვალს. არა მარტო პოლიტიკურს, არამედ სოციალურსაც. „სამშობლოსა“ და „არსენას“ დადგმა უკვე პოზიციანაა. „სამშობლოზე“ ბილეთები არ იშოვება, „ჩარჩების მოქმედება“. (ე. ი. სპეკულიანტების) ხალხის უკმაყოფილებას იწყებს.

სეზონში საუკეთესო ძალები იშვიათად გამოდიან, მაგრამ მაინც ცოცხლობს თეატრი. „სამშობლოთი“, „არსენათი“ იბრუნებს სულს. მატარებელი დაძრულია, გზა ხსნილია, ამიერიდან, როგორი სიძნელეებიც არ უნდა მოხდეს, ქართული თეატრი მაინც წინ მიდის, მაინც იბრძვის.

დიდი ბრძოლაა გაჩაღებული დრამატული საზოგადოების ირგვლივ. ყოველი წარუმატებლობა მას ბრალდება. გასაგებია მისი თეატრია და პასუხიც მან უნდა ავოს. საზოგადოებაში კი ცხარე ბრძოლებზე გაშლილი.

„სცენაზე გამოჰყავთ უნიჭო გოგობიჭები“. პირველად გაჩნდა ასეთი ფრაზა. მამასადაძე, თეატრში დაიდრა ახალგაზრდობა, მოდიან თეატრის მოყვარულები. უკვე კონკურსიც ცხადდება თეატრში შემსვლელთა მსურველთათვის. დიდ არტისტულ სახელებს შერყეული საზოგადოება კი თავისას მოითხოვს: „სად არიან ვ. ალექსი-მესხიშვილი, კ. ყიფიანი, კ. მესხი, აწყურელი, გაბუნია, გამყრელიძე, ანდრონიკაშვილი და სხვანი?“<sup>13</sup> ამ დროს კი ლ. მესხიშვილის ბენეფისია ქუთაისში, მამლექტი ისაძამა „მობენეფისე ახალგაზრდობამ ვაშა-ვაშას ძახილით და ხელმე აყვანიან მიაცილა სახტუმრომდე“.<sup>14</sup>

ქუთაისში დიდი გამოცოცხლებაა, თეატრალური პროცესების აქტივიზაციაა ბათუმში, სოხუმში, გორში. თელავში — თბილისის თეატრიდან დაძრული გან-



მანახლებელი მოძრაობა მთელ საქართველოზე განვირცო. დიდმა მსახიობებმა დიდი ავტორირეტი შეუქმნეს თეატრს და თვით მსახიობის პროფესიასაც. ამას არ შეეძლო არ გამოეღვიძებინა ქართული გენია.

მოიწვიეს (31 მისს) დრამატული საზოგადოების კრება. აირჩიეს ახლი გამგეობა: გ. თუმანიშვილი, პ. ყიფიანი, ვ. თუმანიშვილი, ი. მაჩაბელი და სხვანი, მაგრამ ისე მოხდა, რომ თ. ი. ანდრონიკაშვილმა გააპროტესტა, კრება არ იყო წესდებით უფლებამოსილი არჩევნებისათვის და ხელახლა დაინიშნა შეკრება. კრებაზე სიტყვა წარმოთქვა ი. ჭავჭავაძემ: „წარსულმა კრებამ მეორე, უფრო დიდი უკანონობა ჩაიდინა. მოახდინა არჩევნები, რომელიც წინდაწინვე გაზეთებში არ იყო გამოცხადებული და მაშასადამე არაფერი ვიცოდით, იქნებოდა კომიტეტის წევრების არჩევა თუ არა. ასეთი საქციელით თქვენ დაარღვიეთ ჩვენი უფლება, როგორც საზოგადოების წევრთა“. ი. მაჩაბელმა მისი საპირისპირო აზრი თქვა: „არჩევნებიც და კრებაც სრულიად კანონიერი იყო და წესდებაც არ დარღვეულა... ვისაც გული შესტკივა ჩვენი თეატრისათვის, შეეძლო კვირას მობრძანებულიყო და თავისი სურვილი გამოეცხადებინა“.

ილია ააღელვა ი. მაჩაბელის გადაკრულმა სიტყვამ.

„გულმტკივნეულობა აქ რა შუაშია, ან რა მოსატანია თუ მაინც და მაინც გნებავთ გულმტკივნეულობა, მე სწორედ არჩევნებისათვის შემტკივა გული. ჩემთვის სრულებითაც არ არის ერთი, ვინ იქნება არჩეული კომიტეტის წევრად. ეს საგანი არ იყო გამოცხადებული გაზეთებში და შეემძლო არც მოუსულიყავ, რადგან ამ საგანზე სჯა და ბაასი არ იქნებოდა. ამას გარდა აქა ბრძანეს, რომ დრამატული საზოგადოება უკომიტეტოდ დარჩებოდაო და იმიტომ დავაჩქარეთ არჩევნების მოხდენაო (ესა სთქვა ი. მაჩაბელმა — ვ. კ.), ეს საბუთი შესაწყნარებელი არ არის. სა-

ნამ კანონიერი არჩევნები მოხდება, ძველი კომიტეტი იქნება სრული უფლებით აღჭურვილი“.

მეორედ ითხოვა სიტყვა ი. მაჩაბელმა. „უკაცრავად ბატონებო, მე ჩემი აზრი წელან რიგზე ვერ გამოვხატე, შემეშალა. დიად, მართალია, რომ ძველი კომიტეტი იქნებოდა, სანამ ახალს დაინიშნავდით“. შემდეგ აკრიტიკებს ილიას. „ზოგიერთნი ამბობენ, რომ წარსული არჩევნები უკანონო იყო. მე კი ვიმეორებ, რომ არაფერი უკანონობა არ ყოფილა“.<sup>15</sup>

უყარეს კენჭი. გაიმარჯვა ი. ჭავჭავაძისა და ა. ფურცელაძის წინადადება და კრება უკანონოდ მიიჩნიეს. კენჭის ყრის შემდეგ ი. მაჩაბელმა და პ. ყიფიანმა განაცხადეს, რომ არ სურთ კომიტეტის შემადგენლობაში არჩევა და სხდომა დატოვეს. მძაფრი ბრძოლებია დრამატულ საზოგადოებაში. ი. ჭავჭავაძისა და ი. მაჩაბელის ცნობილი კონფლიქტი ბანკის ირგვლივ თავს იჩენს კულტურის სფეროშიც.

გაზეთში ცამოქვეყნდა განცხადება: „ვისაც ძსურს ქართულ თეატრში სამსახური ამ მომავალ 1892/1893 წ. სეზონში კეთილი ინებონ და მიჰმართონ ბ-ნ ვასილ სულხანიშვილს“.<sup>16</sup>

სეზონის პირველსავე რეცენზიაში აკრიტიკებული იქნა თეატრის წარმოდგენა „დანაშაული და სასჯელი“.

ნატო გაბუნია მხოლოდ მიწვევის წესით მონაწილეობს სპექტაკლებში. 18 ნოემბერს ვ. აბაშიძის ბენეფისზე გამოვიდა ზანუმას როლში. შეასრულა სიმღერებიც, მაგრამ, პრესამ მორიდებით გააკრიტიკა, თუმცა შენიშვნა ერთობ საყურადღებოა: „არ შეგვიძლია საყვედური არ ვუთხრაო ჩვენს ძვირფას სტუმარს გაბუნია — ცაგარელისას. საუკეთესო ლექსები იმღერა, მაგრამ ჭმუნვა, მწუხარი და დარდიან კილოს მაგიერ, იმის სიმღერას ცხადათ ეტყობოდა დარდიმანდული კილო. ეს კილო სრულიად არ შეეფერება ჩვენი აზრით „აღმართ-აღმართს“ და სხვა მის მიერ თქმულ ჰანგებს“.<sup>17</sup>



იქნებ სწორედ ამ „ჩასწორებაში“ იგრძნობოდა აღმოსავლურ ბიათისებური ინტონაციებიდან განთავისუფლების სურვილი? იქნებ სწორედ ამაში იყო ნ. გაბუნია მუსიკალური ინტერპრეტაციის მრავალსახეობა? ვფიქრობთ, რომ ნ. გაბუნიამ სრულიად შეგნებულად შემოგვთავაზა ძველი რეპერტუარის ახლებური ინტერპრეტაცია. იქნებ სწორედ ამ პერიოდის ჩანაწერია ის ექვსი სიმღერა რაზედაც ი. გრიშაშვილი წერს: „ჩვენს ბიბლიოთეკაში დაცულია „გრამაფონის ფირფიტების ძველი კატალოგი“ საიდანაც ირკვევა, რომ ნატო გაბუნიას ქონია ექვსი სიმღერა გრამაფონში ჩანაწერი. ესენია: ნ. ბართაშვილის, ა. ჭავჭავაძის, ბესიკის, ილიასა და აკაკის სიტყვებზე ჩაწერილი ხმები: „სულო ბოროტო“, „რაც შენ გამშორდი“, „ლოთებო ნეტავი ჩვენა“, „გაზაფხული“, „ნანა“, და „ნახევარი ცხოვრების გზა გავლიე“.<sup>18</sup>

90-იან წლებში გარკვეულად ფორმირდება თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებანი, იკვეთება მისი ძირითადი პრინციპები. ერთის მხრივ ქართველი მწერლების — ილიას, აკაკის, ვაჟას, მანაბელის, ყაზბეგის, გ. წერეთლისა და სხვათა სტატიები, რეცენზიები, — მეორეს მხრივ მსახიობთა თეატრალური ნააზრევი (კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, ვ. გუნია, და სხვები) მიუხედავად მათი განსხვავებულობისა, მაინც ერთ მთლიან არხში მიედინებიან. რეალისტური თეატრის კონცეფცია თავის პრაქტიკულ გამოხატულებასა და დადასტურებას პოულობს თეატრში. „ცხოვრების განკარგების“ იმედით იბრძვის თეატრი და მისი უპირველესი საზრუნავია ხალხის „გაწვრთნა“, ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გაღვივება. ის ტენდენცია, რომელიც 80-იან წლებში მკვიდრდებოდა თეატრში, 90-იან წლებშიც გრძელდება. თუმცა სტილური ცვლილებები მაინც ღრმავდება. თანდათანობით იკვეთება ფსიქოლოგიური თეატრის პოზიციები.

ბენფეისების სისტემა კი უცვლელად რჩება;

1894 წლის იანვარ-თებერვალში ნატო არ ჩანს. თეატრმა ათი სპექტაკლი გამართა. მათ შორის სამი ბენფეისი (ე. ჩერქეზიშვილის, მ. საფაროვას, კ. მესხის). იგი პირველად ჩნდება 17 მარტის სპექტაკლზე: „ჯერ დაიხრცნენ მერე იქორწინეს“ და „დავი-დარაბა“.

პირველი მაისიდან დასი სამოგზაუროდ წავიდა ფოთსა და ბათუმში, ნატო მათ არ გაჰყოლია. ამავე სეზონში საყურადღებო მოვლენები ხდება თელავში, ცხინვალში. თელავში ბ. სვიმონიძე დგამს „მტარვალს“, „სამშობლოს“ და ვ. გუნიას „და-ძმას“. ხალხი ბლომად დასწრებიდა. „სპექტაკლის მერე ბ. სვიმონიძეს ყმაწვილ-კაცებმა მიიწვიეს ვახშამხედ, რომელიც იქვე, თეატრის ეზოში იყო გამართული. იმ დამეს თეატრის ეზო იყო სავსე ხალხით, რომ ფეხის ასაქცევი ალაგი არ იყო“<sup>19</sup>. ხოლო ცხინვალში ეფემია ანდრიას ასულ მანაბელმა გამართა საღმო, სადაც წარმოადგინეს ვ. გუნიას „ვაის გავეყარე, ვუის შევეყარე“. უფრო ინტენსიური თეატრალური ცხოვრებაა ქუთაისში, ბათუმსა და გორში. თითოეული მოვლენა კი ხელს უწყობს საერთო თეატრალური ატმოსფეროს შექმნას. სიმღერები ყველგანაა. მაგრამ ის ფაქტი, რომ დღეაქალაქის არტისტები სხვადასხვა ქალაქში ჩადიან, ძალზე მნიშვნელოვანია, ეს მოძრაობა აღვიძებდა ადგილობრივ შემოქმედებით ძალებს და მიანიშნებდა იმასაც, რომ მსახიობები სავსებით ფლობდნენ მთელი საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებას. ამ მხრივ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ნ. გაბუნიას მუდმივი კონტაქტები პერიფერიის თეატრებთან.

1895 წლის თეატრალურ ცხოვრებაში სამი მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა. კარგად იქნა შეფასებული კ. მარჯანიშვილის გამოსვლა სცენაზე. „ბ-ნ მარჯანოვის შესახებ უნდა ვთქვათ, რომ შესაძლებელია ბევრს არ მოეწონოს იმისი თამაშობა, რადგანაც ღვთის წინა-



შე, უნაკლოდ არ იყო მის მიერ კარლ ლოსერის როლის აღსრულება, მაგრამ თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ მოკლე ხანს, რაც იგი სცენაზედ გამოვიდა, კმაყოფილი უნდა დავრჩეთ. პირველივე შეხვედრაზე ვერ მიხვდებოდა, რომ ამ არტისტს უღვივის ის ნაპერწკალი ნიჭისა, რომელსაც ვერავითარი ცოდნა ვერ შეგძენთ, თუ იგი თითონ თვითვე არ მოიპოვება“.<sup>20</sup>

მრავალმხრივ საინტერესო დოკუმენტია „ივერიის“ ავტორს ზუსტად შეუძინებია კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ნიჭი. ნაპერწკალი, რომელიც მასში ღვოიდა თვითნაბადი იყო და არც შემდეგ ჩამქრალა. მან სხვა სფეროში რეჟისურაში ჰპოვა სრულყოფილი გამოხატვა. ამას თავადაც გრძნობდა მარჯანიშვილი. მოსჩანდა, რომ მის არტისტობას უკვალოდ არ ჩაუვლია. მისი აზრით რეჟისორს, რომელსაც არ გაუვლია მსახიობის გზა, არ არის სრულყოფილი რეჟისორი. მარჯანიშვილს თეატრალურ ინსტიტუტში ერთხელ სარეჟისორო ჯგუფი აუყვანია, მაგრამ ორი თუ სამი კვირის შემდეგ მიუტოვებია. რეჟისურას ასე ვერ ისწავლით, ჯერ მსახიობები გამოდით და რეჟისორობაზე მერე იფიქრეთო.

მეორე მოვლენა თეატრის სტრუქტურასთან არის დაკავშირებული. „ქართულ დასს აქამდე საკუთარი ორკესტრი არ ჰყავდა და ანტრაქტებში სამხედრო მუსიკა უკრავდა. ეხლა აღმინისტრაციას საკუთარი სათეატრო ორკესტრი მოუწვევია და კვლავ ეს ორკესტრი დაუკრავს ხოლმე“.<sup>21</sup>

პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ამ ფაქტს. „საკუთარი ორკესტრი“ არის პირველი ნაბიჯი მუსიკის თეატრში შესვლისა, ანტრაქტიდან თანდათან მოქმედებაში გადასვლისა. ამასთანავე, ეს არის თეატრის სტრუქტურის გართულების მანიშნებელიც, რასაც შესატყვისი ესთეტიკური ხასიათის ცვლილებები უნდა მოჰყოლოდა.

მესამე ფაქტი. ახალ სენაკში ნ. გაბუნიასა და ა. ცაგარელის თაოსნობით

დაიდგა რ. ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ მერე იქორწინეს“ და „დედა და შვილი“. ნ. გაბუნია პირველად არ თამაშობდა დედის როლს. ერთ დროს გააკრიტიკეს კიდეც დრამატული როლის შესრულებისათვის, მაგრამ ეს როლი მაინც არ ამოიღო თავის რეპერტუარიდან. მაყურებელი დიდი მოწონებით შეხვდა ნატოს დედას. „როცა დედა ეთხოვება შვილს და დედის სულისკვეთებით ისტუმრებს სამშობლოს დასაცავად. ეს სცენა ისე ხელოვნურად და სინამდვილით იქნა დახატული, რომ დიდი გავლენა და შთაბეჭდილება იქონია მაყურებელზე და ბევრ ქალს თუ კაცს ცრემლები აფრქვევინა“.<sup>22</sup> რა მოხდა, რატომ მოედო სენაკელ მაყურებელთა გულებს დედის პატრიოტული გრძნობა და არ გამოიწვია იგივე რეაქცია, როგორც ეს მოხდა პირველი წარმოდგენისას? ამ ფაქტში კარგად ჩანს, რომ თანდათან ამძლვდა ხალხის ეროვნული თვითშეგნება და გამახვილდა მისი პატრიოტული გრძნობა. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა იზრდებოდა და ფართოვდებოდა მისი გავლენის სფერო. საფიქრებელია ისიც რომ ნ. გაბუნია გაითვალისწინა აღრინდელი შენიშვნები, იგი ხომ საოცრად მომთხოვნი მსახიობი იყო. მას არ უყვარდა პროფესიული კომპრომისები. აკი ერთხმად აღნიშნავდნენ კიდეც „იშვიათად თუ მოიპოვება მეორე მსახიობი, რომელსაც ასე ჰქონდეს შესისხლბორცებული თავისი მოვალეობა სცენის წინაშე, იგი დიდის მოწინებით ეპყრობა სცენას“.<sup>23</sup>

დიდ მარხვების დროს წარმოდგენები არ იმართებოდა, (ხშირად ასე იყო რუსეთშიც). 23 თებერვლის ცნობით შეჯამებულა თეატრის შემოსავალ-გასავალი. სულ შემოსულა 7800 მანეთი. „ხარჯი მთელი სეზონისა თითქმის აღდენივე ყოფილა, ან ცოტა მეტ-ნაკლები“. შეუძენიათ ტანსაცმელი და პიესები. მსახიობების ეკონომიური მდგომარეობა კვლავ მძიმე ყოფილა. ამიტომ ი. მანაბელი კატეგორიულად მოით-



ხოვდა გადასულიყვნენ დასის ფორმირების ახალ პრინციპებზე. მსახიობებს ჯამაგარი დანიშნოდათ არა სეზონურად, არამედ წლიურად. „დაიწყო წლიურად ჯამაგირები, თორემ 3-5 თვე პურს აძლევთ და დანარჩენ დროს კი უპუროთ არიან. რა საქმე უნდა გააკეთოს მშვიერმა არტისტმა, თეატრის ეკონომიის პრობლემის გადაჭრა კი მართლ ანტიერპრიზაზეა“.

1896 წელს ეფ. მესხი თამაშობს მარგარიტა ვოტიეს, ნ. ჩხეიძე — მოსამსახურის როლს. გავა ცოტა ხანი და ნუცა ჩხეიძის ვოტიე ალაპარაკებს საზოგადოებას.

1897—99 წლებში ნატო გაბუნია ხშირად ვერ მონაწილეობს მუდმივი დასის სპექტაკლებში. იგი ქართან ერთად ქალაქიდანაა წასული, თუმცა აქაიქ აფიშებზე მაინც გაივლებს ხოლმე მისი სახელი. ხან განჯაშია, ხან სენაკსა თუ ფოთში, იწყევენ ქუთაისში, თელავში. 17 დეკემბერს (1898), როცა ვ. აბაშიძის ბენეფისი გაიმართა, ნატო ხანუმას როლით გამოვიდა საღამოზე (II მოქმედება) „ხანგრძლივი ტაშის ცემით და სიხარულით მიეგებენ დიდი ხნის ტფილისის სცენაზედ უნახავთ ქნ გაბუნია—ცაგარელისას და ბ-ნ ალექსი მესხიშვილს, თეატრში იმდენი საზოგადოება დაესწრო, რომ გამოსავალი გზაც კი აღარსად იყო“.<sup>24</sup> 20 დეკემბერს „ორ ობოლში“ ითამაშა. სხვათა შორის ამ დღეს ქუთაისში დიდი წარმატებით გამოვიდა ნორას როლში ნ. ჩხეიძე. ამ ორი როლის განსახიერება სეზონის მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა.

მიუხედავად ამისა, ქართული კულტურის თავაკცები მაინც უნივიან თეატრისადმი საზოგადოების გულგრილობას. მაყურებელი ხან უცებ მიაწყდებოდა რომელიმე წარმოდგენას და შემდეგ კარგა ხანს აღარ მოდიოდა ხოლმე. საჭირო იყო ახალი ბიძგები, იმპულსები. გულგრილობის ამ „მომენტს“ მწვავედ განიცდიდა ინტელიგენცია. ეს განწყობილება აისახა კ. აბაშიძის სტატიასში. „ჩვენი თეატრი და მისი ბედ-იღბა-

ლი“. სტატია საგანგაშო სიტყვებით იწყება: „წლებანდელი სეზონი ქართული დრამატული სცენისთვის შავბედანი იყო. გულგრილს საზოგადოებას თავისი გულგრილობის გასამართლებლად და დასასაბუთებლად ჩვენის სცენის და სცენის მოხელეების უვარგისობა ჰქონდათ თითოთ საჩვენებლად“. ამ დამაბულობას შემდგომ აღრმავებს და ავითარებს: „საზოგადოება ისეთის ღრმა სენით და გულცივობით არის შეპყრობილი, შექსპირის დრამებისთანა დრამები რომ ქართლის ცხოვრებიდან შეთხზათ და წარმოადინოთ, ევროპის საუკეთესო არტისტები ქართველებად აქციოთ და ქართულ სცენაზედ გამოიყვანოთ, მაინც ვერ აღფრთოვანებთ ამ საზოგადოებას და ვერ გააღვიძებთ საღათას ძილისგან. ამ საღათას ძილს ღრმა მიზეზები აქვს“.<sup>25</sup>

კ. აბაშიძის აზრით გულგრილობა ეხება ოჯახს, პრესას, საზოგადოების სხვადასხვა ფენებს. კრიტიკოსი ცდილობს ახსნას ეს არაერთგვაროვანი მიზეზები. ამ როულ კომპლექსში ვარკვეული ადგილი უჭირავს მოვალეობისადმი პასუხისმგებლობის გრძნობას, რაც ხშირად არა აქვს ქართველსო. აკრიტიკებს დრამატურგიის ჩამორჩენას, მსახიობთა არაპროფესიულ გამოვლინებებს და სხვა. ასე რომ, კრიტიკოსთა შეფოთებას ჰქონდა საფუძველი. გულგრილობის ფაქტი კი ნაწილია თეატრისა და მაყურებლის მუდმივი წინაღმდეგობისა, თუმცა კრიტიკოსს (და არა მარტო მას!) მიაჩნია, რომ აქ თავს იჩენს ქართული ხასიათის თავისებურებაც, რომ იგი ხშირად გულგრილია თავის შევითა დეაწლისა და ამავისადმი (ამაზე წერდა ს. ახმეტელიც!).

შექმნილ მდგომარეობას იხილავს დრამატული საზოგადოება, ირჩევენ საზოგადოების ახალ წევრებს, რომელშიაც ნ. ჟორდანიაც შედის. არც ნ. ჟორდანიას ინტერესია შემთხვევითი. იგი თავის წერილებში თეატრს დიდ პოლიტიკურ მისიას აკუთვნებს, მიაჩნია, რომ თეატრმა ხელი უნდა შეუწყოს სა-



ზოგადოების პოლიტიკური ინტერესების გაღვიძებას, სოციალური პრობლემებით დაინტერესებას.

კლასობრივ ბრძოლათა გამწვავების ამ ეტაპზე — როცა ასპარეზზე გამოვიდნენ ა. წულუკიძე, ლ. კეცხოველი, ი. სტალინი, ფ. მახარაძე და სხვები, როცა საქართველოს ერთიანი ეროვნული ცნობიერება დაშლილია, რთულდება თეატრის ფუნქციაც.

საზოგადოების წევრად ნ. ჟორდანიას მიღება მოხდა 1898 წლის 10 სექტემბერს, საზოგადოების კრება გაგრძელდა 16 და 20 სექტემბერს. საკითხი იდგა თუ ვის უნდა ეხელმძღვანელა სეზონისათვის. 25 კაციდან 16-მა საზოგადოების გამგეობის სასარგებლოდ მისცა ხმა. მოწვეული იქნა „საგანგებო კრება“ (4 ოქტომბერს). სადაც გამგეობის წევრად აირჩიეს ნ. ჟორდანიას.

სეზონი 5 ნოემბერს გაიხსნა. ვ. აბაშიძის და კ. მესხის რეჟისორობით წარმოადგინეს „ჭკუისა მჭირს“ და „კრიჩინაის ქორწინება“. ნატო გაბუნია არ დასწრებია სეზონის გახსნას. რეცხუნტმა მანოელიძემ გულისტკივილით აღნიშნა: „წარმოდგენას ხალხი ნაკლებად დაესწრო, თუმცა მოსალოდნელი იყო, რომ საზოგადოება სეზონის დაწყებას უფრო გულმხურვალედ შეეგებებოდა“<sup>26</sup>

ქართული თეატრი არ არის კუნძულივით განმარტოებული, ვითარდება მეცნიერება, მოღვაწეობენ ან უკვე იწყებენ ასპარეზზე გამოსვლას პირველხარისხოვანი მეცნიერები: თ. ჟორდანიას, ნ. მარი, ე. თაყაიშვილი, ღ. ჩუბინაშვილი, ა. ხახანაშვილი, ი. თოხნაშვილი, ვ. პეტრიაშვილი, პ. მელიქიშვილი, ი. ჯავახიშვილი, ა. ცაგარელი და სხვები. სამწუხაროდ, ბევრ მათგანს არა აქვს საშუალება საქართველოში გაშალოს თავისი ნიჭი, „ცარიშმის კოლონიური პოლიტიკისა და XIX საუკუნის საქართველოში ეროვნულ-სამეცნიერო დაწესებულებათა არარსებობის გამო ქართველ მეცნიერთა უმრავლესობას

სობას სამშობლოს გარეთ უზღებოდა მოღვაწეობა“<sup>27</sup>

90-იანი წლების თეატრალურ სტატიებსა და რეცენზიებში იკითხება თითქმის ყველა ის მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც იმჟამინდელ თეატრალურ მსოფლიოს აწუხებდა.

90-იან წლებიდან იცვლება ნატო გაბუნიას არტისტული ცხოვრება, სისტემატურად გამოდის სცენაზე, მაგრამ ამასთანავე ეს არის მისი და მისი მეუღლის უკანასკნელი ათწლეული.

**შენიშვნები:**

1. ი. ჭავჭავაძე, თხზ. ტ. III, 1941, გვ. 579.
2. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. IV, 1970, გვ. 729.
3. იქვე.
4. თ. შირინაშვილი, სხვისი ბაძი, „ცისკარი“, 1989, № 7, გვ. 130.
5. ი. გოგებაშვილი, თხზ. ტ. III, 1954, გვ. 145.
6. იქვე.
7. იქვე.
8. ი. გრიშაშვილი, ლიტერატურული ნარკვევები, 1957, გვ. 454.
9. „ივერია“, 1883, № 133.
10. „ივერია“, 1891, № 14..
11. „ივერია“, 1891, № 21.
12. „ივერია“, 1891, № 257.
13. „ივერია“, 1891, № 210.
14. „ივერია“, 1891, № 99.
15. „ივერია“, 1892, № 117.
16. „ივერია“, 1892, № 205.
17. „ივერია“, 1892, № 247.
18. ი. გრიშაშვილი, ლიტერატურული ნარკვევები, 1957, გვ. 302.
19. „ივერია“, 1894, № 160.
20. „ივერია“, 1895, № 9.
21. „ივერია“, 1895, № 274.
22. ი. იმედაშვილი, სტენოგრაფია, 1949 წლის 20 თებერვალს თეატრალურ საზოგადოებაში გამართული საღამოსი, რომელიც მიეძღვნა ნ. გაბუნიას დაბადების 90 წლისთავს.
23. „ივერია“, 1895, № 128.
24. „ივერია“, 1898, № 272.
25. „ივერია“, 1897, № 47, 48.
26. „ივერია“, 1898, № 239.
27. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. V, 1970, გვ. 822.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

# სიხილი, მიუხედავად ყველაფრისა

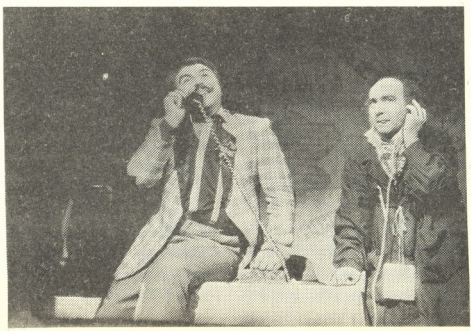
## ზიორაპი ცაიტიშვილი

ჭუჭუბე მაროტა, ზელიზარიო რანდონე — „ქვრივთა ნუგეშის-  
მცემელი“. შთარგნელი და დამდგმელი რეჟისორი — ალექსანდ-  
რე ქანთარია. მხატვარი — შურად ტუეშელაშვილი. კომპოზიტო-  
რი — ხადრი ბაგრატიონი—გრუზინსკია, ხანდრო ახმეტელის ხაზ.  
ხახელაშვილი დრამატული თეატრი.

აბიჯნი პრობლემით, ომით, ეკონომი-  
ური თუ მატერიალური სიდუხჭირით,  
შიმშილით, სიცივიტ, სულეირი კრი-  
ზისითა თუ ღებრესიით მეტად შეჭირ-  
ვებულ საზოგადოებას, მაყურებელს ს.  
ახმეტელის სახ. თეატრმა კომედია  
შესთავაზა. დამდგმელი ჯგუფის მი-  
ზანია მძიმე, თითქმის აუტანელი ყო-  
ფიდან, ერთფეროვანი, რუხი ყოველ-  
დღიურობიდან თეატრში მოსული ხალ-  
ხის სამი საათით მოწყვეტა, მისი გამ-  
ხიარულება. თეატრის სამხატვრო ხელ-  
მძღვანელმა ალექსანდრე ქანთარიამ  
ამ მიზნით თავად თარგმნა და განახორ-

ციელა ლალი, მზიარული იტალიუ-  
რი კომედია. უნებურად, დიდი ქართ-  
ველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვი-  
ლის ზიტყვები მახსენდება, რითიც  
იგი თეატრის მისიას განსაზღვრავდა,  
რომ თეატრის მიზანი უბრალოა — ად-  
ამიანებს მიანიჭოს სიხარული, შთაბე-  
როს მათ მხნეობა. ახმეტელელთა წარ-  
მოდგენაში სწორედ ეს მიზანია წარ-  
მმართველი და სპექტაკლიც მზიარუ-  
ლი, ფეიერვერკული, ფერადოვანი, მუ-  
სიკალური სანახაობაა. ამიტომ სერი-  
ოზული, ფილოსოფიური თუ სოცია-  
ლური პრობლემების მოყვარული მა-

ედუარდო პალუმბო — ზ. ქაშიბაძე, ჟენარო — ა. ალავიძე





ყურებელი ამ წარმოდგენაში მსგავს ვერაფერს ჰპოვებს და ამაოდ დაშფრება. თეატრის ჩანაფიქრი კი თვალსაჩინოა, ფორმა — ელვარე.

რეჟისორი სპექტაკლს ხაზგასმული თეატრალურ-მუსიკალური პარად-ალეით იწყებს. ამავე ხერხით ამთავრებს, რითაც მკვეთრადაა წარმოჩენილი სანახაობისა და ერთგვარი თეატრალური თამაშის ძირითადი მამოძრავებელი როლი. ჩანაფიქრის განხორციელებაში დამდგმელ რეჟისორს ჭეშმარიტ თანამოაზრეობას უწყევნ მხატვარი (მურად ტყეშელაშვილი) და კომპოზიტორი (ბადრი ბაგრატიონ-გრუზინსკი). სცენოგრაფია ფერადოვანი, ხალისიანია. მუსიკა წარმოდგენის ფანრისათვის აუცილებელ, შესატყვის, მხიარულ, ოდნავ ირონიულ განწყობილებას ქმნის. მსახიობების მიერ შესრულებულ-გათამაშებული პარად-ალე იტალიურ ენაზე იწყებს და ამთავრებს სპექტაკლს. ეს ხერხი ქართულ თეატრში საკმაოდ ნაცნობია და წლების განმავლობაში, სხვადასხვა რეჟისორების მიერ დადგმულ მრავალ წარმოდგენაში უამრავჯერაა გამოყენებული. თითქოს გაცვეთილიც კია. მაგრამ აზმეტელელთა სპექტაკლში იგი მეტად ორგანულად გამოიყურება. მსყურებელში ზედმეტობის

გრძნობას არ იწყევს. პარად-ალეს წარმართავს კონფერანსიე (ნუკრი კვანტალიანი), რომელიც შავ სერთუქშია გამოწყობილი და სპექტაკლის თითოეულ მონაწილეს იტალიურ ენაზე წარმოგიდგენს. მსახიობი პრელოგშივე მხიარულ, ლალ, ოდნავ ირონიულ განწყობილებას. იგი ყოველი მოქმედი პირის წარდგენა-გაცნობისას საკუთარ, მეტად მეტყველ შეფასებას აძლევს თითოეულ მათგანს. ამასთან, ყოველივე ეს ხდება ზომიერების გრძნობის დაცვით, გადაჭარბების გარეშე.

უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი ჟანრის პიესების განხორციელება ერთ საშიშროებასთანაა დაკავშირებული. დამდგმელ ჯგუფს, რეჟისორს და მსახიობებს თითქმის ბეწვის ხიდზე გავლა უწევთ. სათანადო შედეგის მისაღწევად აუცილებელია დახვეწილი გემოვნება, სინატიფე, ჟანრის სიმსუბუქის შევრძნება და ზომიერების მკაცრად დაცვა. წინააღმდეგ შემთხვევაში საკმარისია ოდნავი გადაჭარბება რომ სპექტაკლი იაფფასიან, უგემოვნებო სანახაობად იქცეს. მით უმეტეს, მაროტასა და რანდონეს კომედია მეტად პიკანტურ თემას საკმაოდ თამამად ეხება, რის გამოც დამდგმელი ჯგუფი, ჩემს მიერ ზემოთაღნიშ-

ჯულია — მ. დავითაშვილი, კარლო ფიგურელა — ნ. კვანტალიანი, ელვარდო პალუმბო — ზ. კაშიბაძე





ნული თვისებების გარეშე, შეიძლება უხამსი, ვულგარული წარმოდგენის ავტორად გადაქცეულიყო.

დასაწყისში ავღნიშნე, ყოველი პიესა რეჟისორისა და მსახიობებისაგან ჟანრის ზუსტ შეგრძნებას მოითხოვს. სხვა შემთხვევაში შრომა უნაყოფოდ ჩაივლის. მაგალითად, არ შეიძლება მსუბუქი, ოდნავ ირონიული, დახვეწილი ფრანგულ-იტალიური ტიპის პიესები მწვავე გროტესკულ ან სარკასტულ ჟანრში წარმოადგინო. პიესის წაკითხვისას და სცენური განხორციელებისას დამდგმელმა ვჯვფმა ნათლად უნდა მიაგნოს სათანადო გრძნობათა ბუნებას. სასიამოვნოა, რომ „ქვერეთა ნუგეშისმცემელი“-ს დამდგმელმა და მსახიობებმა, ყოველ შემთხვევაში უმრავლესობამ, ზუსტად ამოიცნეს პიესის ჟანრი, თავი დაადწიეს ჩემს მიერ ზემოთ აღნიშნულ საშიშროებას. თუმცა ზოგიერთი, მართალია, მცირერიცხოვან ჰიზოიდებში, საბოლოოდ მაინც ვერ გაქცა უტარიებასა და გადაჭარბებას. საბოლოო ჯამში შეიქმნა მხიარული, ფეიერვერკული, ფერადოვანი წარმოდგენა.

რამდენადაც ვცნობ რეჟისორ ა. ქანთარიას შემოქმედებას, თელავის თეატრში მუშაობიდან მოყოლებული, მის მიერ დადგმული ამგვარი წმინდა კომედიაური ჟანრის სპექტაკლები არ მავონდება. იგი უფრო სერიოზულ თემებს ეხებოდა, თუმცა იმ წარმოდგენებში უეჭველად შეინიშნებოდა კომიკური ელემენტები

თუ მსუბუქი ირონიით გადაწყვეტილი პასაჟები. ამჯერად ს. ახმეტელის სახ. თეატრში დადგმული „ქვერეთა ნუგეშისმცემელი“ რეჟისორის ჩვენთვის აქამდე უცნობი, დაფარული უნარის წარმატებული გამოვლენაა. როგორც ჩანს, ა. ქანთარია არა მარტო საერთოდ თეატრის, არამედ საკუთარ შემოქმედებაშიც ცდილობს უკვე მიღწეულის, დამკვიდრებულის გადალახვას და ახალი, მისთვის ჯერ კიდევ გაუკვალავი გზებით სიარულს. ამგვარი რამ დიდ რისკთანაა დაკავშირებული, რადგან ძიება მარცხთანაც ისევე აზლოა, როგორც გამარჯვებასთან. ასეთი რამ იშვიათობაა, რადგან როგორც წესი, ხელგაწაფული ოსტატები უკვე მიღწეულსა და დამკვიდრებულზე, რომელმაც მათ წარსულში გარკვეული წარმატება მოუტანა, უმეტესად უარს არ ამბობენ და უკვე გაკვალი, საიმედო გზით სიარულს არჩევენ.

პიესის ჟანრის შეგრძნების უტყუარობითა და მოქმედი პირის განცდების გადმოცემის გულწრფელობით გამოირჩევა წარმოდგენის მთავარი გმირის, ედუარდო პალუმბოს როლის შემსრულებელი ზაზა ქაშიბაძე. მის მიერ განსახიერებული ედუარდო, მაყურებლისათვის სხვადასხვა იტალიური ფილმებიდან კარგად ცნობილი, მომზიბლავი, დახვეწილი, მეტად თვითკმაყოფილი, თავმოწონე თვალთმაქციის უკვე კლასიკურად ჩამოყალიბებული ტიპის



კონსერვანსიე — ნ. კვანტალიანი, ადელა სორენტინო — თ. ბეჟუაშვილი

განსახიერებაა. მსახიობი წარმოვიდგენს თავის თავში შეყვარებულ, დახვეწილ მანერების მქონე, მიმზიდველ, მეტად გაქნილ და ამავე დროს მხდალ თვალთმაქცს, მაცდურს. ზ. ქაშიბაძის ელუარდო პალუმბო თავისთავად ნიჭიერი კაცია, რომელმაც მოხერხების წყალობით საკუთარი ფირმაც კი შექმნა, რომელიც, მისი აზრით, „პატიოსან ბიზნესს“ ანხორციელებს. ამ მომხიბლავ, მუდამ მომღიმარ, შემპარვი ბუნების კაცს, მართლაც უყვარს თავისი საქმე და ერთგულად, უფალატოდ ემსახურება მას. ასეთია ზ. ქაშიბაძის პალუმბო. მისი შემოსავლის წყაროს ახალგაზრდა ქვრივები წარმოადგენენ, რომლებსაც არა მარტო ქონებას, ფულს, არამედ ღირსებასა და პატიოსნებასაც სცანცლავს. ამასთან, ზ. ქაშიბაძის გმირს „პროფესიული“, უცოდველი დიმილი დასთამაშებს სახეზე. იგი თამაშ-თამაშით, მსუბუქად, დახვეწილად, ძალდაუტანებლად აღწევს საწადელს. საწოლზე ამყად წამომართული, თავისივე ნიჭიერებითა და მოხერხებით აღტაცებული ლამის მეცხრე ცაზეა. იგი საკუთარი ფირმის ფილიალების გახსნაზეც ოცნებობს. ამასთან ზ. ქაშიბაძის ელუარდო ქალთა სქესის დიდი ტრფიალია. ქვრივებთან არშიყის ნაირ-ნაირ მეთოდებს მიმართავს და მათთან ეგრეთწოდებულ „სპირიტულ სეანსებს“ ატარებს.

ელუარდოს ერთგული თანამემყუ მსახური ჭყავს. ალფკო ალავიძის ჯენარო სენიორ პალუმბოს ღირსეული თანამზრახველია. მსახიობი საკმაოდ ხანდაზმულ, მოფანფალეულ, ძლივს მოფარფატე კბილებჩაცკენილ, ჩიფჩიფა ბერიკაცს წარმოვიდგენს. ა. ალავიძის ჯენარო პედანტურად, საკუთარი ღირსების შეგრძნებით, დიდი მონდომებითა და ერთგულებით ასრულებს პალუმბოს ფირმის საორგანიზაციო სამუშაოს. მსახიობი ყოველგვარი ზედმეტობის გარეშე, ზომიერად, შესატყვისი პლასტიკითა და მიმიკით ქმნის დამაჯერებელ, დასამახსოვრებელ სახეს. ა. ალავიძის ჯენარო მსახურისათვის, ლაქიასათვის დამახასიათებელ პირობით, ლაქუცა დიმილით სახეგაბადრული ფეხდაფეხ დასდევს სენიორ პალუმბოს. ზედმეტი გულმოდგინებით ასრულებს მის ყოველ დავალებას. ამასთან, არა მარტო ემსახურება მას, არამედ გულწრფელად უყვარს იგი და მის ყოველ წამოწყებას მთელი არსებით გულშემატკივრობს. ა. ალავიძის ჯენაროსათვის არც საკუთარი ღირსების გრძობაა უცხო. პირად შეურაცხყოფას შეუძლია ალაშფოთოს კიდევ. მსახიობი დღემდე ჩვენთვის სულ სხვა სახის როლებით იყო ცნობილი. ამჯერად მისი აქამდე წარმოუჩენელი შესაძლებლობები გამოვლინდა.

საერთოდ, ზ. ქაშიბაძისა და ა. ალა-



კონფერანსიე — ნ. კვანტალიანი, ადელა სორენტინო — თ. ბეჭუაშვილი



კუვეილი — გ. გორგასანიძე, ელუარდო პალუმბო — ზ. ქაშიბაძე, ჟენარო — ა. ალავიძე

ვიძის სცენური დუეტი სასიამოვნო შთაბეჭდილებას სტოვებს. ისინი წარმოდგენის წარმმართველები, ტონის მიმცემნი არიან. სამაგალითოა მათი პარტნიორობა. ერთმანეთის მიმართ ყურადღება. ეს ტანდემი ერთმანეთთან კარგადაა შეწყობილი. ისინი გვერდგვერდ ლაღად, თავისუფლად გრძნობენ თავს. კოლეგის ყოველ რეპლიკაზე, შეფასებაზე თუ იმპროვიზაციაზე მყისვე ცოცხალი რეაგირებაა, რაც იმის დასტურია, რომ ისინი სცენაზე ჭეშმარიტად თავიანთი პერსონაჟების სიცოცხლით ცხოვრობენ და არა მექანიკურად მოქმედებენ.

მრავალფეროვანია პალუმბოს ფორმის კლიენტ ქერივთა გაღერეა. მაგრამ მთავარია ისაა, რომ ისინი არც ისე გულუბრყვილონი არიან, ელუარდოს უცოდველ მსხვერპლად მისაჩვენად. სპექტაკლში არც ერთ მათგანს არ სჯერა ელუარდოს „სპირიტუალი სეანსების“

მისტიურობა. ისინი კარგად ხედავენ პალუმბოს თვალთმაქცობას, მაგრამ განზრახ ხუჭავენ თვალებს, რადგან ხელს აძლევთ ამგვარი პირობა, შემოთავაზებული თამაშის წესი. ქერივები განზრახ თმობენ ქონების გარკვეულ ნაწილს, ფულს, რათა ენებამოძალბებულნი, ხორციელი ნდომით ალტკინებულნი შეუგორდნენ საწოლში დაუცხრომელ პალუმბოს. ასე რომ, თვალთმაქცობაში ელუარდოს არც მისი კლიენტები ჩამორჩებიან. ამასთან ისინი ბევრნი არიან, „ნუგეშისმცემელი“ კი ერთია. ამიტომ „სპირიტუალი სეანსის“ გამო, რომლის დროსაც ვითომდა გარდაცვლილი ქმრების სულებს იძახებენ, დაუნდობლად ექიმებიან, ფიზიკურ შეურაცხყოფასაც მიმართავენ, თმებითაც ითრევენ ერთმანეთს.

ქერივებს შორისაა ელუარდოს მიერ დაწუნებულ-შერისხული ასაკოვანი, ჩასუქებული, მონძებში გახვეული, მამაკაცის უზარმაზარ ფეხსაცმელებიანი, ერთობ ჯანიანი კონჩეტა მელე (მარინე ხარჩილავა). კონჩეტა სენიორ პალუმბოში უიმედოდაა შეყვარებული, ლანდით თან სდევს, თვალეში შესცივინებს, მაგრამ ელუარდო ახლოსაც არ იკარებს. მართალია, ეს კომედია მსახიობებისაგან შედარებით მკვეთრ, მეტყველ სახასიათო გამომსახველობით ხერხებს და საშემსრულებლო მანერას მოითხოვს, მაგრამ ჩემს მიერ რეცენზიის დასაწყისში ნახსენები ზომიერების გრძნობა უდაოდ აუცილებელია. მ. ხარჩილავას შესრულებაში სწორედ გადაჭარბებასთან გვაქვს საქმე, რაც იაფფასიან ხერხებში და უხამს უტრირებაში გადადის.

ელუარდოს ფორმის კლიენტებს ამშვენებს ენებიანი, თავხედურად გამოძწევი გრაციელა (ირმა თავართქილაძე). მეტად გონებამახვილურია რეჟისორის მიერ შეთხზული სცენა მაგიდასთან, როდესაც ზ. ქაშიბაძის ელუარდო, ი. თავართქილაძის გრაციელა და მისი ჯერ კიდევ ცოცხალი, სხეული, დავრდომილი და შოდებილო ქმარი ჯანჩიჭო კა-

მაროტა, როგორსაც მსახიობი ვასილ შინაშვილი წარმოგვიდგენს, მაგიდას უსხედან და საუბრობენ. ამ საუბრის ფონზე, ენებამოძალებული გრაციელა მაგიდის ქვემოდან, ეღუარდოსთან ფეხით ერთობ გამომწვევ თამაშს იწყებს. ზ. ქაშიბაძის პალუმბო მეტად რთულ სიტუაციაში აღმოჩნდება, ერთის მხრივ, ქალის მოქმედება იმდენად აღმგზნებია, რომ კაცი თავს ვეღარ იკავებს და ისიც პასუხობს. [მეორეს მხრივ, იქვე, მათ გვერდითაა გრაციელას ქმარი ჯანჩიტო. მოცემული პირობები, რომელშიც რეჟისორმა მსახიობები ჩააყენა, მათ დიდ გასაქანს აძლევს, რათა მრავალფეროვანი გამომსახველობითი ხერხები გამოიყენონ. ზ. ქაშიბაძის გმირი ორ ცეცხლს შუაა, ცდილობს არაფერი შეიმჩნიოს, ამასთან მოძალებულ ენებასაც ვერ ერევა. ი. თავართქილაძის გრაციელა კი მოურიდებელ, აგრესიულ შეტევაზე გადადის. ვ. შინაშვილის ჯანჩიტო ყველჩინით ზის, ვერაფერს მიმხვდარა, მაგრამ თავს შეცბუნებულად გრძნობს, რადგან მაგიდა, რომლის ირგვლივაც სამივენი სხედან, საეჭვოდ ხტის და ზ. ქაშიბაძის ეღუარდოსაც ერთობ უცნაური რამ ემართება. მას ხან ხმა უწვრილდება, ხან საბერველივით ქშინაუს, ხან უეცრად წამოიკეცნეს-წამოიყვირებს. მსახიობები ამ ეპიზოდში ახერხებენ სათანადო კომიკური ეფექტის მიღწევას. თუმცა, მიუხედავად უხამსობის საშიშროებისა, ისინი არ კარგავენ ზომიერების გრძნობას.

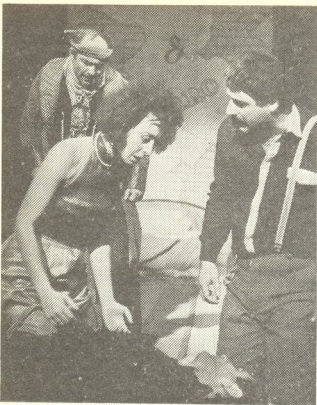
პალუმბოს ფირმის კლიენტები არიან სრულიად ახალგაზრდა, მომზიბლავი ადელა სორენტინო (თამარ ბუჟუაშვილი) და დაუოკებელი ფილუმენა პალიარულო (გიული მახათაძე). თ. ბუჟუაშვილის ადელა ისტერიული, ბავშვურად ჭირვეული, ნაზი ქალია. მსახიობი კარგად გრძნობს პიესის ჟანრს და არსად არ არღვევს მას. მის მიერ მოძებნილი თამაშის წესი წარმოდგენის საერთო გადაწყვეტის თანხმობერია. მისგან განსხვავებით გ. მახათაძის ფილუმენა ზედმეტად აქტიური, დაუშომშინებელი



ადელა სორენტინო — თ. ბუჟუაშვილი,  
ეღუარო პალუმბო — ზ. ქაშიბაძე

ქალია, რომელსაც თავისი მიზნის მისაღწევად ბრძოლაც კი ძალუძს.

გიორგი გორგასანიძის კუვიელო, ეღუარლო პალუმბოს ფირმაში, ერთობ კოლორიტული ფიგურაა. მსახიობი წარმოგვიდგენს პლებეური წარმოშობისა და მანერების მქონე, გონებრივად არცთუ ისე განვითარებულ, სამაგიეროდ კარგი ფიზიკური მონაცემების ახალგაზრდა კაცს. სპექტაკლის დასაწყისში იგი ქუჩიდან აყვანილი, მშვიერი, ჩაუცმელი მანქანაზეა. მოგვიანებით კი პალუმბოს შემკვიდრედ წარმოგვიდგება, ეღუარდოს მაგიდასთან ბატონკაცურად მოკალათდება და მაგიდაზე ფეხებს შემოაწყობს. გ. გორგასანიძის კუვიელოს საკუთარი ღირსების, სიამაყის გრძნობაც უჩნდება, რადგან კარგად გრძნობს მასწავლებელზე თავის უპირატესობას. მსახიობი თვალნათლივ გვიჩვენებს გმირში მიმდინარე განვითარების პროცესს. წარმოდგენის



სცენა სპექტაკლიდან

ფინალში ჩვენს თვალწინაა საკუთარ ძალებში დარწმუნებული კაცი.

რეცენზიის დასაწყისში ვახსენე კონფერანსიეს როლის შემსრულებელი, მსახიობი ნუკრი კვანტალიანი. იგი სპექტაკლში მეორე როლსაც ასრულებს. ესაა მიხრწნილი, ავზორცი ბერიკაცი კარლო ფიგურელა. ახალგაზრდა მსახიობისათვის ძლიერ ხანდაზმული ადამიანის განსახიერება არც ისე იოლია.

ასეთ შემთხვევაში ძნელია დახვეწილი, მრავალჯერ ნაცადი, გამოყენებული და უკვე დამკვიდრებული, ეგრეთწოდებული „შტამპებისაგან“ თავის დაღწევა. ეს ერთგვარი ცდუნებაც კია, იოლი, უკვე გაკვალული გზაა ახალგაზრდა მსახიობისათვის. მაგრამ, ნ. კვანტალიანის კარლო ფიგურელა, უპირველეს ყოვლისა, გვამახსოვრდება დამაჯერებლობით, ბუნებრიობით, უტყუარობით. მსახიობის მიერ მოძებნილი პლასტიკა, გამოყენებული მიმიკა იმდენად ორგანულია, რომ მაყურებლის მოწონებას, მის გულშია სიცილს იწვევს. ამასთან, ნ. კვანტალიანი მართალია მის მიერ განსახიერებული პერსონაჟისადმი ირონიითაა განწყობილი და ამ დამოკიდებულებას საკმაოდ თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს, მაგრამ უტრირებაში, გადაჭარბებასა და უხამსობაში არასოდეს არ გადადის.

კარლო ფიგურელას ორი ნორჩი მეუღლის სახეს ქმნიან მსახიობები მანანა დავითაშვილი (ჯულია) და ქეთევან ქიტიაშვილი (ნუნციტიანა). მათი როლები საკმაოდ მცირეა, თითო ეპიზოდითა და რამდენიმე რეპლიკით შემოიფარგლება. მაგრამ, მსახიობები არ არღვევენ სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტას. მათი საშემსრულებლო მანერა, წარმოდგენის მიერ შექმნილი გან-

გრატიულა — ი. თავართქილაძე



წყობილების თანხედრია. მ. დავითაშვილისა და ქ. ქიტიაშვილის პერსონაჟები სასაიამოვნო შთაბეჭდილებას სტოვენ.

მათგან განსხვავებით, ყასაბ კარმელოს ასევე პატარა როლის შემსრულებელი მიხეილ სეთურიძე სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტასთან სრულ დისონანსშია. მის მიერ განსახიერებული პერსონაჟი ზედმეტად, გადაჭარბებულად უტრირებულია, რაც არასასიამოვნო განწყობილებას ბადებს. ამ კომედიაში მონაწილე მსახიობის სიმსუბუქე, ჟანრის უტყუარი შეგრძნება ესაჭიროება. მ. სეთურიძე სცენაზე აშკარად დამაბული, უზომოდ დაჭიმულია. ეს როლის განსახიერებას თავის დაღს ასევამს.

დღეს, როდესაც საქართველოს რესპუბლიკა საკუთარი დამოუკიდებლობის პირველ წლისთავს ითვლის და უკიდურეს გაჭირვებაშია, ხელოვნებისთვის, კერძოდ, თეატრისათვის მართლაც არავის სცალია. ქვეყნის წინაშე ყოფნა-არყოფნის, სასიცოცხლო მნიშვნელობის უამრავი პრობლემა დგას. ახლად ფეხადგმული რესპუბლიკა საკუთარი ტერიტორიული მთლიანობისა და სუვერენიტეტის დასაცავად, რუსეთის იმპერიასთან უთანასწორო ომშია ჩაბმული. საქართველო ომობს რუსეთის მიერ წაქეზებულ და ზურგამკარებულ აფხაზ ექსტრემისტებთან, სეპარატისტებთან. ტელევიზიითა თუ პრესით ყოველდღე ცხადდება სამშობლოს დასაცავად მებრძოლი, თავგანწირული ვაჟაკების გმირულად დაღუპვის ცნობები. მძიმე ვითარებაა შიდა ქართულში, სამაჩაბლოში. აქაც იღვრება ქართველთა სისხელი. აფხაზეთიდან და სამაჩაბლოდან ლტოლვილ ქართველთა რიცხვმა რამოდენიმე ათეულ ათასს მიაღწია. ამას დაუმატეთ ქვეყანაში არსებული მძიმე ეკონომიური კრიზისი, რომელიც ბუნებრივია, ყოველთვის ახლავს ერთი წესწყობილების მეორით შეცვლას და იმპერიის რღვევას. ეკონომიურმა კრი-

ზისმა, არნახულმა ინფლაციამ მოსახლეობა უკიდურეს სიღუჭტირემდე მიიყვანა. საქართველოში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, პირველად დადგა საზარელი პრობლემა—შიმშილით სიკვდილი. ადამიანები არსებობისათვის იბრძვიან. ასეთ დროს, ფართო მასებში კულტურა და ხელოვნება, რა თქმა უნდა, ზედმეტ ფუფუნებად აღიქმება. მატერიალურ-ეკონომიკურ სიღუჭტირეს, საზოგადოებაში ფართოდ გავრცელებული სულიერი კრიზისი და მძიმე დეპრესია ერთვის. ჩვენს სასტიკ ყოფაში, როცა ასე ყოველდღიური, ჩვეულებრივი გახდა ყაჩაღობა, მარცვა-გლეჯა, ძალადობა, მკვლელობა, რასაც მივეჩვიეთ კიდევ, გაუფასურდა ჭეშმარიტი ღირებულებები, ათი მცნება მტვერმოღებულ სამუხუუმო ექსპონატად იქცა, საზოგადოების დიდმა ნაწილმა ზურგი აქცია რწმენასა და ეკლესიას. ასეთ დროს, თავადაც გაორებას განვიცდი და ვფიქრობ, საჭიროა კი დღეს, ამ ვითარებაში თეატრზე არა მარტო წერა, ფიქრიც კი. იქნებ მკრეხელობაც იყოს. მაგრამ, მეორე მხრივ, ღრმად მწამს, რომ არ შეიძლება მდიდარი ტრადიციის მქონე ქართული კულტურა, ხელოვნება მოისპოს, თუნდაც დროებით შეწყდეს მისი განვითარება. ეს ყოველად დაუშვებელია. ამგვარი რამ, ერის სულიერ მოსპობას, გადაგვარებას უდრის.

ახმეტელის სახ. თეატრის მიერ განხორციელებული იტალიური კომედია, თავისი სიმარტივით, უპრეტენზიო, სიმსუბუქით, სილადით, მზიარულებით, ფერადოვნებითა და მუსიკალურობით, იქნებ ჩვენი, ამ ცხოვრებით შეჭირვებულ მაყურებლის გულის ზვაშიადის ერთგვარ მალამოდ, საღბუნად იქცეს, დროებით მაინც.



თემურ მათურელი

ნი, მუდამ აქტაური შემოქმედებითი წვითა და ძიებით შეპყრობილი ამაღლებული სული. საოცარი იყო მისი მრავალმხრივი ნიჭიერება. ძნელია თქვა მისი შემოქმედების რომელი მხარე იყო უფრო ძლიერი: პიანისტი-სოლისტის, კონცერტმასტერის, ანსამბლისტის თუ პედაგოგისა. დაუეციყარი იქნება მისი მრავალფეროვანი საკონცერტო პროგრამები. ეხება ეს მის სოლო, ანსამბლურ თუ საკლასო კონცერტებს, დღესასწაულად ქცეულ შოპენის, ბერგისა თუ სკრიაბინის მონოგრაფიულ საღამოებს.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო თემურ მათურელის დამოკიდებულება თა-

# გამოსათხოვარი

მანანა ლოიჯაშვილი

წილად მხვდა უძძიმესი მისიის შესრულება: ჩემი და ჩემი მეგობრებისა და კოლეგების სახელით გამოსათხოვარი სიტყვა ვთქვა ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების ერთ-ერთ უნიჭიერეს მუსიკოსზე, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის პროფესორ თემურ მათურელზე, ჩემი ბავშვობის უახლოეს მეგობარზე.

მუსიკალურ წრეებში ამ სახელს წარადგენა არ სჭირდება. ჩვენ ყველამ მშვენივრად ვიცოდით მისი ფასი. მაგრამ მოულოდნელმა, თავზარდამცემმა სიკვდილმა მის პიროვნებას სულ სხვაგვარი სიღრმე და მნიშვნელობა შესძინა. ამ პატარა წერილში შეუძლებელია თემურ მათურელის შემოქმედებითი პორტრეტის სრული ასახვა. ეს მხოლოდ მოკრძალებული ცდაა მისი მართლაც საოცრად დიდი, კოლორიტული ფიგურის დანახვისა.

თემურ მათურელი სისხლით ხორცამდე მუსიკოსი იყო. ენციკლოპედიურად განათლებული უმაღლესი რანგის პროფესიონალი, ღრმად მოაზროვნე, ნატიფი კემოვნების ხელოვანი. ფენომენალური მეხსიერებისა და სმენის პატრო-

ვის სტუდენტებთან. იგი იყო არა მარტო მასწავლებელი, არამედ მათი თანატოლი, უახლოესი მეგობარი და ამავე დროს ხორცშესხმული იდეალი. მათურელის კლასი ერთ მუშტად შეკრული, ერთმანეთისთვის თავდადებული, თავიანთ პროფესიასა და მაესტროში უზომოდ შეყვარებული ახალგაზრდები წარმოადგენენ თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტთა საუკეთესო ნაწილს.

მასშტაბური იყო თემურის ინტერესების სფერო, მისი განსწავლულობა: პოეზია და ფილოსოფია, თეატრი და კინო, მხატვრობა. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ იგი მშვენივრად ზატავდა. გატაცებული იყო ფერწერით. თემური ბრწყინვალედ ფლობდა უცხო ენებს. ამასთან ერთად მინდა ხაზგასმით გამოვყო ადამიანებთან ურთიერთობის განსაკუთრებული, მისეული ნიჭიერება. იგი ანდამატივით იზიდავდა ყველას და ყოველთვის საზოგადოების ყურადღების ცენტრში ექცეოდა. რა დაგვაიწყებს მის ახლობლებს მომხიბვლელი ღაზათითა და უდიდესი იუმორის გრძნობით თემურის მიერ მონათხრობ ისტორიებს. იგი უხვად გასცემდა და ისევე უხვად იბრუ-



ნებდა ამ დიდ სიბოხსა და სიყვარულს, რომელსაც თვითონვე ასხივებდა. ამიტომაცაა, რომ ასე გლოვობენ მისი დაობლებული სტუდენტები, მისი ურიცხვი მეგობრები, ბევრისათვის კერპად რომ ქცეულა მისი სახელი.

სიკვდილიც განსაკუთრებული ერგო. იგი გარდაიცვალა პოლანდიაში, ტექსელზე, შემოქმედებითი ალტკინების უმშვენიერეს წუთებში, როგორც ამბობენ თავისი ყველაზე ამაღლებელი კონცერტის დასასრულს, კულისებში, მსვენელის მქუხარე ოვაციების ხმაურში. ასეთი სიკვდილი მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია. ამჟამიდან კიდე ერთი უბრწყინვალესი ქართველის სახელი იქნება ტექსელთან დაკავშირებული.

მთელი ჩვენი მუსიკალური საზოგადოება უდიდეს ვალშია თემურის უცხოელ მეგობრებთან, ქალბატონ მარია დე გრიფთან, ვინც სიყვარულითა და დიდსულოვნებით იკისრეს მისი სამშობლოში გადმოსვენების უმძიმესი ტვირთი და ესოდენ დიდი პატივი დაგვდეს.

ამ მწუხარებას იხიცი დაემატა, რომ თემურის უმარავი კონცერტებიდან მხოლოდ ერთი არასრული ვიდუო-ჩანაწერი დაგვრჩა. ეს გამოუსწორებელი დანაშაული კიდე უფრო მძიმეს ხდის მასთან განშორებას.

9 თებერვალს ჩვენმა საზოგადოებამ კონსერვატორიის მცირე დარბაზიდან დიდი გულისტკივილით გააცილა პანთეონისაკენ მიმავალ უკანასკნელ გზაზე თავისი საამაყო შვილი — თემურ მათურელი.

# აოცური და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთკავშირის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ სიმღერაში

ინეო კალანდანი-მანარაძე

ხალხურ სიმღერაში პოეტური და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთკავშირის საკითხი თანამედროვე ფოლკლორისტიკის ერთ-ერთი აქტუალური პრობლემაა. ხალხური სასიმღერო შემოქმედების პოლიელემენტური სტრუქტურის გამო, მისი სხვადასხვა ასპექტი თანაბარი ინტერესით განიხილება, როგორც ფილოლოგიურ, ისე სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში. მართალია, პრობლემის ზოგიერთი საკითხის ირგვლივ ცალკეული ნაშრომებიც არსებობს და ბევრი საგულისხმო მოსაზრებაც არის გამოთქმული, მაგრამ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში იგი ჯერჯერობით არ ქცეულა საგანგებო კვლევის საგნად.

პრობლემის სირთულე, მახშტაბურობა და მრავლისმომცველობა არ იძლევა მასთან დაკავშირებული ყველა საკითხის ამომწურავი გაშუქების შესაძლებლობას ერთი ნაშრომის ფარგლებში.

ამიტომ, წინამდებარე გამოკვლევაში მოკლედ შევეხებით საკითხის შესწავლის ისტორიას, მის რამოდენიმე, ჩვენის აზრით, საყურადღებო მხარეს და შევეცდებით ამ ეტაპზე წამოჭრილი, მეორედოლოგიურად მნიშვნელოვანი ზოგიერთი მოსაზრების ჩამოყალიბებას.

თავიდანვე გვსურს აღვნიშნოთ, რომ ხალხურ სიმღერაში პოეტური და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთკავშირის ასპექტებიდან ჩვენ უპირატესობას ვანიჭებთ მათი კავშირის სემანტიკურ დონეს. ვფიქრობთ, რომ ამ ორი კომპონენტის შინაარსობრივ-სახეობრივი ურთიერთმიმართების კანონზომიერებათა დადგენამ ხელი უნდა შეუწყოს ხალხური სიმღერის, როგორც ხელოვნების ნიმუშის, იდეურ-მხატვრული არსის შეცნობას.

ხალხური სიმღერა, როგორც მასების შემოქმედებითი მოღვაწეობის ერთ-ერთი ფორმა, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა თავისი იდეურ-მხატვრული შინაარსით. ე. ი. ჩვენთვის, მისი მკვლევარებისათვის ერთის მხრივ, მნიშვნელოვანია ყოფამა სიმღერის არსებობის მიზეზების დადგენა და ობიექტური სინამდვილის იმ მხარეების გამოვლენა, რომლებიც სიმღერაში მხატვრულად არის ასახული. მეორეს მხრივ, უკვე რეალურად არსებული სასიმღერო ნიმუშში ხალხის მხატვრული აზროვნების სპეციფიკაზე მსჯელობის საშუალებას გვაძლევს და ამიტომ არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება იმასაც, თუ რა ზერხებით, რამდენად სრულყოფილი ფორმით არის გადმოცემული მასში ადამიანის სულიერი სამყაროს, ცხოვრებისეული სინამდვილის ესა თუ ის მხარე; რადონის მხატვრულ ქმნილებასთან გვაქვს საქმე და რა ღირსებები განსაზღვრავს სიმღერის, როგორც ხელოვნების ნიმუშის, ესთეტიკურ ღირებულებას.

ხალხური სიმღერის ემოციურად და აზრობრივად მდიდარი მხატვრული სახე პოეტური და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთკავშირის საფუძველზე ვალიბდება. პოეტური და მუსიკალური გამოქ-

სახველობის ყველა ზერხი და საშუალება ცალ-ცალკე თავისი შესაძლებლობით, საბოლოო ჯამში კი, ყველა ერთად, კონკრეტული შინაარსის გადმოცემას, ვარკვეული მხატვრული სახის შექმნას ემსახურება. რასაკვირველია, უაღრესად მნიშვნელოვანია ხალხური სასიმღერო შემოქმედების კილო — ქარმონიული კანონზომიერებების, მეტრონიტმული, სტრუქტურული და სხვა თავისებურებების შესწავლა, მაგრამ მუსიკალური ფოლკლორისტიკის უმთავრეს და უპირველეს მიზანს ხალხური სიმღერის იდეურ-მხატვრული შინაარსის გახსნა წარმოადგენს. პოეტური და მუსიკალური ტექსტის აზრობრივ-სახეობრივი ურთიერთკავშირის საკითხის გარეშე კი, ამ ურთულესი ამოცანის გადაწყვეტა წარმოუდგენელია.

აქ აუცილებელია შევთანხმდეთ იმაზე, რომ ხალხური და პროფესიული სიმღერა ორი, სტადიალურად განსხვავებული ტიპია სიმღერისა. ხალხური სიმღერის მუსიკალური შინაარსი და მხატვრული სახე პრინციპულად განსხვავდება პროფესიული ვოკალური ნაწარმოების მუსიკალური შინაარსისა და მხატვრული სახისაგან. ხალხური სიმღერის მხატვრული შინაარსის გახსნის დროს არ შეიძლება დავუმყაროთ პროფესიული ვოკალური მუსიკის ანალიზისას გამოუმუშავებულ ჩვევებს, არ შეიძლება ხალხური სიმღერის მელოდიის შინაარსი ინტონირებული სიტყვების შინაარსის მიხედვით ავხსნათ. მითუმეტეს, რომ „ხალხური სიმღერის მელოდია არასოდეს არ გვაძლევს ტექსტის ცალკეული სიტყვების მხატვრულ ასახვას“.

ნარკვევში „ქართული ხალხური სიმღერა“ ილ. ჭავჭავაძე წერდა: „სიმღერა, ვალობა, სხვა არა არის რა, გარდა ბედნიერად შექსოვილი პოეზიისა და მუსიკისა. აქ სიმღერაში, ვალობაში მწყობრი ხმა კმეელის წყობილსიტყვაობას და წყობილსიტყვაობა მწყობრს ხმასა, რათა მთლად და სავსებით ადამიანმა გამოსთქვას თავისის სულის მოძრაობა და თვისის ვულის ძარღვის ცქმა. ხმა და



სიტყვა ცალ-ცალკე ბევრს შემთხვევაში უღონონი არიან ადამიანის გულს სიღრმედან ამოზიდონ იგი მსხვილი და წვრილი მარგალიტები, რომლითაც სავსეა ადამიანის გული და რომელნიც აიშლებიან ყოველთვის, როცა სვედა-მწუხარება, ან სიხარული შესძრავს ხოლმე ღვთაებურს სიმებს ადამიანის სულიერები; ხას<sup>42</sup>.

ეფიქრობთ, ილიას ეს დაკვირვება უაღრესად მნიშვნელოვანია როგორც მუსიკალური ისე პოეტური ფოლკლორით დაინტერესებული მკვლევარისათვის. ჯერ ერთი, მასში კარგად არის ხაზგასმული ჰანგისა და სიტყვიერი ტექსტის მჭიდრო კავშირი. მეორეც, ჩვენის აზრით საყურადღებოა, რომ დიდ მოაზროვნეს „მწეობრი ხმა“ და „წყობილი სიტყვა“ თანაბარი უფლებების მქონედ მიაჩნია და ხალხურ სიმღერაში არც ერთს არ ანიჭებს უპირატესობას. იგი საესკეტით მართალია, რადგან ხალხურა სიმღერა, თავისი საწყისებით, სინკრეტული ხელოვნების ნიმუშად გვევლინება. ქართული კულტურა და ხელოვნება ძველ ფორმათა დაცვის დიდი ტრადიციით ხასიათდება. ქართულ ფოლკლორში შემონახული გვაქვს ხალხური პოეზიისა და მუსიკის განვითარების განსხვავებული საფეხურები; სიმღერაში პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების როგორც მარტვი, ისე მაღალგანვითარებული ფორმები. ეს ფაქტი ხაზს უსვამს საკითხის ისტორიულ ასპექტში გამუქების აუცილებლობას და კიდევ ერთხელ ადასტურებს ზოგადი ფოლკლორისტიკისათვის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების უდიდეს მნიშვნელობას.

საკითხის შესწავლისათვის, პირველ რიგში, საჭიროა გავარკვიოთ სიმღერის, როგორც მხატვრული ფენომენის არსი. ამ თვალსაზრისით, საინტერესო მასალას გვაწვდის ქართული ენაში დაცული ტერმინება — „მღერა“ და „სიმღერა“, რომლებსაც სხვა ვაგება ჰქონიათ წარსულში და სხვა მნიშვნელობა აქვთ დღეს. ცხადია, ტერმინები არ გარდაიქმნებოდნენ, რომ არ შეცვლილიყო თვით

ის მოვლენა, რომლის აღმნიშვნელადაც ისინი შეუქმნია ხალხს.

ივ. ჯავახიშვილმა ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებზე დაყრდნობით დაადგინა, რომ უძველეს ხანაში „მღერა“ და „სიმღერა“ „გალობისა“ და „საგალობლის“ სინონიმები არ ყოფილა. ადრე მღერა თამაშს ნიშნავდა. სიმღერა კი ის იყო, რაც თამაშისა და თამაშობისათვის იყო განკუთვნილი. „ეს ფრიად საყურადღებო გარემოება ცხადყოფს, რომ ქართული ხალხური მუსიკა თავდაპირველად თამაშობასთან ყოფილა განუყრელად დაკავშირებული და იქ ყოფილა სწორედ მისი სათავე“<sup>43</sup>.

ჩვენის აზრით, საგულისხმოა, რომ „მღერისა“ და „სიმღერის“ სახით ქართულ ენაში დაცულია ხელოვნების ადრეული, ე. წ. სინკრეტული პერიოდის დროინდელი ვაგება, როცა სიტყვა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, მოძრაობა, მიმიკა, პლასტიკა, ერთმანეთის გარეშე არ არსებობდა. ასეთი მნიშვნელობით იხმარება ეს ტერმინები სხვადასხვა პერიოდის ლიტერატურულ ძეგლებში (დაბადება, 897 წლის ადიშის ოთხთავი, გ. ხუცესმონაზონის თხზულება, შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“).

სულხან-საბა ორბელიანი „მღერის“ პირდაპირ განმარტებას არ იძლევა და მიუთითებს „თამაშობაში ნახეო“<sup>44</sup>.

საინტერესოდ არის ნახმარი იგი ერთ-ერთ ხალხურ ლექსში:

„ამაგ სიმღერის ნათქვამი  
დასეტყული ორ ხთისაო,  
ლაშქრობა მია მიყვარდის,  
ამაშფერება ხმლისაო“<sup>45</sup>.

აკ. შანიძის დაკვირვებით, „ლექსს მთაში კიდევ აქვს შერჩენილი ძველი ხასიათი, შესრულებულ იქნეს მუსიკალურად, ე. ი. სიტყვები გალობით იქნას წარმოთქმული ან დამღერებულ იქნას ფანდურზე, ხშირად მესამე ელემენტთან შეერთებით, პლასტიკით, ტაშის-კვრითა („ტაშ-ფანდური“) და ცეკვა-თამაშობით“<sup>46</sup>.

ქართულმა ხალხურმა სასიმღერო პრაქტიკამ მღერის ასეთნაირი ვაგების



დამადასტურებელი არაერთი მაგალითი იცის. საკმარისია გაეცხხენოთ შრომის, საფერხულო, საცეკვაო-სათამაშო სიმღერების მთელი ჯგუფი.

ქართულ საისტორიო წყაროებსა და ლიტერატურულ ძეგლებში „მღერა“ მეორე, ნაწილობრივ განსხვავებული გაგებითაც არის ნახმარი, იგი პოეზიისა და მუსიკის (ხმეირის, ან ხმეირ-საკრავიერი) ერთიანობას გულისხმობს<sup>7</sup>. ე. ი. დაახლოებით ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორც დღეს.

მაგალითად „ვეფხისტყაოსანში“:

„ავთანდილ ქალ მართო საწოლს, ეცვა  
ოდენ მართ პერანგი,  
იმღერდა და იხარებდა, წინა ედგა ერთი  
ჩანჯა“.

ქართველი ხალხის შეგნებაში ლექსი და სიმღერა ერთი მთლიანი, განუყოფელი მოვლენაა, მათ შორის მკვეთრი საზღვრების დადგენა მხოლოდ უკანასკნელი პერიოდის ზეპირსიტყვიერებას ახასიათებს<sup>8</sup>, როცა სამღერი ლექსების გვერდით სათქმელი ლექსებიც იქმნება, თორემ წინათ ხალხურ ლექსს არც კი განასხვავებდნენ სიმღერისაგან. ი. ბატონიშვილის „კალმასობაში“, კითხვაზე „მესტვირულნი ლექსნი ვითარნილა არიან“, იოანე პასუხობს: „რომელნიმე არიან მოკლე სიტყვებით შემდგარნი მესტვირულნი სიმღერანი“. და არა მარტო ხალხური ლექსი იყო გაივივებული სიმღერასთან, არამედ ქართულ საისტორიო წყაროებში, კლასიკური პერიოდისა და აღორძინების ხანის ზოგიერთ ლიტერატურულ ნაწარმოებშიც კი, მგოსანი, პოეტი ხშირად გათანაბრებულია მომღერალთან, დამკვრელთან, მაგალითად: ლ. მროველი ფარსმან ქველის მოკვლის გამო წერს: „ყოველთა ქალაქთა, უბანთა და დაბათა დასხდნიან მგოსანნი გლოვიანნიო“.

შოთასთან:

„მგოსანი მოდგეს, ისმოდა ხმა  
სიმღერისა ტპილისა“.

ი. შავთელის „აბდულ-მესაისში“:

სიმღერაში ტექსტ-მელოდიის მჭიდრო კავშირზე მიგვიითიებებს ხალხურ სიტყვიერებაში შემორჩენილი ტერმინოლოგიაც, სადაც მთქმელის, მელექსეს, მაუბრის, მაღლექსებელის, მეშაირეს, ჩამოშოვლელის, პოეტის სინონიმებად ხშირად იხმარება მომღერალი, დამამღერებელი, მესტვირე, მქონგურე, მეფანდურე და სხვა მღერასთან დაკავშირებული ტრადიციის აღმნიშვნელი ცნებები.

მაგალითების მოყვანა კიდევ მრავლად შეიძლება, მაგრამ ჩამოთვლილიდანაც კარგად ჩანს, რომ „მღერასა“ და „სიმღერას“ არ დაუკარგავთ თავისი ადრინდელი მნიშვნელობა, თუმცა დღეს ისინი ჩვენთვის უფრო მეტად მაინც მუსიკასთან დაკავშირებულ ტერმინებს წარმოადგენენ. სწორედ ამან გამოიწვია თანამედროვე ფილოლოგიურ ლიტერატურაში ისეთი ცნების შემოტანა, როგორიცაა „ლექს-სიმღერა“, მაგრამ მაშინ რაღა დავარქვათ იმ ნიმუშებს, რომლებშიც ლექსთან დამუსიკასთან ერთად მონაწილეობს მოძრაობა, ქორეოგრაფია. როგორც ჩანს, ყველაზე ზუსტია მაინც ხალხური ლექსიკაა. ხალხისათვის ყველა სიმღერა და ყველანაირი მღერა ერთნაირი რომ არაა, ამაში ხშირად დავრწმუნებულვართ. ექსპედიციებში არაერთხელ გვსმენია, რომ „ფერხულს“ — დააბამენ, „ჯვარის წინასას“ ან „დიღებას“ დაიბახებენ, „ნანას“ დიღინით, ღულუნით იტყვიან, მოტირალს არსად არ ჰქვია მომღერალი. რთულ გურულ ან ქართლ-კახურ სიმღერასთან დაკავშირებით ნახმარი „მღერა“ მართლაც უფრო მეტად მუსიკალურ გაგებას გულისხმობს, მაგრამ, სამაგიეროდ, ხევსურეთში უფრო მეტად ლექსის თქმასა ნიშნავს, ხოლო სვანეთში ისევ ის ძველი, პირვანდელი გაგება აქვს შერჩენილი. ასე, რომ, ხალხური სიმღერის შემადგენელი კომპონენტების კოორდინაციის საკითხის შესწავლისას ქართული მასალის ანალიზმა (შესაბამისი ხალხური ტერმინოლოგიის გათვალისწინებით) საინტერესო შედეგები უნდა მოგვცეს.



მეცნიერებმა უკვე კარგა ხანია აღი-  
არეს, რომ ხალხურ სიმღერაში სიტყვი-  
ერი ტექსტისა და მუსიკალური პანგის  
მჭიდრო კავშირი ზოგადი მოვლენა და  
არ არის შემთხვევითი. ქორეოგრაფია,  
მუსიკა, პოეზია, ზომ ერთდროულად ჩა-  
ისახა, ერთი წიდიდან გამოვიდა.

მართალია განვითარების გარკვეული  
ეტაპიდან ისინი ერთმანეთისაგან და-  
მოუკიდებლადაც არსებობენ, მაგრამ ფო-  
ლკლორის სპეციფიკური ბუნების გამო  
(იგულისხმება ყოფასთან კავშირი, ზე-  
პირი ტრადიცია, კოლექტიურობა), ისი-  
ნი ხალხურ სიმღერაში საუკუნეების მან-  
ძილზე ინარჩუნებენ პირველქმნილ ერ-  
თიანობას.

პოეზიის დამცირების გარეშე უნდა ით-  
ქვას, რომ განვითარების ადრეულ სა-  
ფეხურზე მისი არსებობის ერთადერ-  
თი ფორმა მოძრაობასთან, მელოდიას-  
თან სინკრეტული შერწყმა იყო. ლექსის  
ცალკეული კომპონენტების ჩამოყალიბე-  
ბაში მნიშვნელოვანი როლი სწო-  
რედ მუსიკალურმა ელემენტებმა შეას-  
რულეს. პოეზიის ისტორიული თვალ-  
საზრისით კვლევისას მეცნიერები მი-  
ვიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ სიმღერის  
შესრულების ანტიფონურმა წესმა ხელი  
შეუწყო სტრაფის ჩამოყალიბებას; მუ-  
სიკალურმა რიტმმა ზეგავლენა მოახ-  
დინა სიტყვიერი ტექსტის მოწესრიგება  
ზე; ლექსის ყველაზე „ახალგაზრდა“  
კომპონენტის — რითმის ჩამოყალიბებას  
წინ უსწრებდნენ ათასნაირი მუსიკალუ-  
რი დამსგავსებანი, მისამღერები, რეფ-  
რენები და ა. შ.

ხალხურ სიმღერაში პოეტური და მუ-  
სიკალური ტექსტის ურთიერთმიმართე-  
ბის პრობლემა უშუალოდ უკავშირდება  
მეტყველებისა და მუსიკის წარმოშობის  
საკითხებს. ამ თვალსაზრისით, ჩვენთ-  
ვის ფასდაუდებელი ღირებულება აქვს  
ბ. ასაფიევის ინტონაციურ თეორიას.

დღეს ბევრს წერენ ინტონაციური ანალი-  
ზის გზით ხალხური ხასიმღერო შემოქ-  
მედების შესწავლის შესახებ. ამიტომ  
საუბარს აღარ გაავარძელებთ მის არს-  
სა და ღირსებებზე. მხოლოდ ავღნიშო-  
ნავთ, რომ ხალხური სიმღერის იდეურ-

მხატვრული შინაარსის შეცნობის ერ-  
თადერთ სწორ გზად ინტონაციური ანა-  
ლიზი მიგვაჩინა.

თავისი ისტორიული წარმომავლობით  
სამეტყველო და მუსიკალური ინტონა-  
ცია მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს.  
მათ ხაერთო ობიექტური წინამძღვარს  
აქვთ — ხმის საშუალებით ადამიანის  
ემოციური მდგომარეობის გამიზნაქვა.<sup>9</sup>  
სამეტყველო და მუსიკალური ინტონა-  
ციის თავდაპირველი სიახლოვის ნაშთე-  
ბი დღემდეც შეიძინევა კუთხურ მეტყვე-  
ლებამში. განსაკუთრებით ნათლად ვლინ-  
დება იგი საქართველოს მთის დიალექ-  
ტებში და ხალხურ ხასიმღერო შემოქმე-  
დებამში. ყვეპრობთ, ქართულ ფოლკლო-  
რში ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთ-  
კავშირის საკითხის შესწავლისას სამე-  
ტყველო და მუსიკალური დიალექტის  
თავისებურებანი ერთობლიობამში უნდა  
იქნეს გათვალისწინებული. ამასთან, უნ-  
და ვკახსოვდეს, რომ „სამეტყველო და  
წმინდა მუსიკალური ინტონაცია ერთი  
ბგერითი ნაკადის შენაკადებს წარმოად-  
გენენ“<sup>10</sup>. მაშასადამე, მეოლოლოგიურად  
არ იქნება გამართლებული, მუსიკალური  
ინტონაცია სამეტყველო ინტონაციის  
ტრანსფორმირებულ სახედ მივიჩნიოთ.  
მეტყველების თავისებურებანი ყოველ-  
თვის არ ახდენენ ზეგავლენას ხალხური  
სიმღერის მელოდიამზე. საწინააღმდეგო  
მოვლენაც საკმაოდ ხშირია და იგი სა-  
განგებო კვლევას მოითხოვს. ჩვენის აზ-  
რით, საგულისხმო შედეგი უნდა მოგვ-  
ცეს ქართული ინტონირების უმარტივეს  
ტიპებზე დაკვირებამ; სხედასხვა ჟან-  
რისა თუ დიალექტის ხალხური სიმღე-  
რების პოეტურ და მუსიკალურ ტექს-  
ტებში თხოვნის, ვედრების, მოწოდების,  
კითხვა-პასუხის, შემახილის ინტონაცი-  
ების თავისებურებათა გამოვლენამ.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში პოეტუ-  
რი და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთ-  
კავშირის საკითხს პირველად პოეზიის  
მკვლევარებმა მიაქციეს ყურადღება.  
მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკმა“ და ი. ბა-  
ტონიშვილის „კალმასობამ“ საფუძველი  
მოუშადა მის მეცნიერულ შესწავლას.  
ქართული ლექსთწყობის პირველ მკვლე-

ვართაგან დიდი ღვაწლი მიუძღვის თ. ბატონიშვილს, რომელმაც ლიტერატურული ლექსის, კერძოდ „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრის გენეზისის საკითხი დასვა და პირველმა გააუღო პარალელი ხალხური სიმღერის წყობასთან. ქართული ვერსიფიკაციის საფუძვლად თეიმურაზმა „სამღერელი ქმანი“ მიიჩნია. „ყოველთა ლექსთა ქართულთა ენისათა განსაკუთრებული აქვს ჳმანი თვისნი, თჳითოეულნი საგალობლნი ანუ სამღერელნი: და, თვითოეული ლექსი თვისსა ჳმანსა ზედა არს შეწყობილი საგალობელსა ანუ სამღერელსა“<sup>11</sup>

„სამღერელ ქმანში“ თეიმურაზი გულისხმობს გარკვეული ზომისა და შინაარსის მუსიკალურ ფრაზას, მელოდიის მუხლს, რომელიც შეესაბამება პოეტური მეტყველების ერთ ფრაზას, ავტობულს გარკვეულ რიტმსა და მეტრზე<sup>12</sup>.

თ. ბაგრატიონის შემდეგ კვლევის ეს მეთოდი საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე არავის გამოუყენებია, ამიტომაც, აეტონის ამ ნოვატორულ და ორიგინალურ აზრს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება<sup>13</sup>.

მე-20 საუკუნიდან ქართული ხალხური პოეზიისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების საკითხის შესწავლას ინტენსიური ხასიათი ეძლევა. ჩვენთვის მნიშვნელოვანი ბევრი ცნობა თუ დაკვირვება გაფანტულია ქართველი ისტორიკოსებისა და ეთნოგრაფების ნაშრომებში; ქართული ხალხური მუსიკალური ენისა და დიალექტური მეტყველების ურთიერთკავშირის პრობლემით დაინტერესებულნი არიან ლინგვისტები; ქართული პოეზიისა და მუსიკის ურთიერთკავშირის ცალკეულ მხარეებზე მსჯელობენ როგორც ხალხური, ისე ლიტერატურული ლექსის მკვლევარები; მის შესწავლაში თავისი წვლილი შეაქვეთ ქართველ მუსიკისმცოდნეებს. საკითხისადმი ინტერესი დღესაც არ შენელებულა. არსებული ლიტერატურა იმდენად დიდი მოცულობისაა, რომ არამც თუ მისი განხილვა, არამედ ჩამოთვლაც კი ძალიან შორს წაგვიყვანს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ხალხუ-

რი სიმღერის პოეტური და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთკავშირის პრობლემა კომპოზიციურ-სტრუქტურული და სახეობრივ-შინაარსობრივი შესაბამისობის ასპექტებით განიხილება.

სიმღერაში ხალხი თავის სათქმელს სიტყვიერი ტექსტით და მუსიკით ერთდროულად გადმოსცემს. ე. ი. სიტყვები და მელოდია სიმღერაში კომპოზიციური თვალსაზრისით ერთად არსებობენ. არ შეიძლება, რომ მელოდია დასრულდეს, ტექსტი კი გაგრძელდეს. ვინაიდან ხალხური სიმღერის სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტი ერთდროულად წარმოითქმება, დროში მათი კანონზომიერი განაწილება ერთდროულად ხდება, აქედან გამომდინარე, სიტყვიერი ტექსტისა და მელოდიის სტრუქტურა ერთმანეთს უკავშირდება. ტექსტისა და მუსიკის კომპოზიციურ-სტრუქტურული ერთიანობა მიჩნეულია ხალხური სასიმღერო შემოქმედების ვარდუვალ კანონად<sup>14</sup>.

ხალხური სიმღერის ტექსტი და მუსიკა შინაარსობრივი, სახეობრივი თვალსაზრისითაც უკავშირდება ერთმანეთს. უფრო მეტიც, პირველ რიგში სწორედ შინაარსობრივი, აზრობრივი კოორდინაციით არის განპირობებული სიმღერაში ამ ორი კომპონენტის ერთად არსებობა და, უწინარეს ყოვლისა სწორედ მათი სახეობრივი კავშირით ყალიბდება ხალხური სიმღერის, როგორც ხელოვნების ნიმუშის მთლიანი მხატვრული სახე.

ხალხური სიმღერის პოეტური ტექსტისა და მუსიკის შინაარსობრივ კავშირზე, მის თავისებურებებზე რომ ვიმსჯელოთ, უნდა გვესმოდეს ორივეს – სიტყვიერი ტექსტისა და მუსიკის შინაარსი. მაკრამ ცალ-ცალკე თითოეული მათგანის სემანტიკის დადგენა არ კმარა. უფრო მნიშვნელოვანია მათი ურთიერთდამოკიდებულების სემანტიკის დადგენა<sup>15</sup>.

ხალხური სიმღერის პოეტური ტექსტი ემყარება სალაპარაკო მეტყველებას, რომელშიც აზრი სიტყვებით არის გადმოცემული. ჩვეულებრივ და პოეტურ მეტყველებაშიც დიდი მნიშვნელობა ენი-



ჭება ინტონაციას, რომელიც წარმოთქმული ბგერების სიმაღლის, სიძლიერის, რიტმის, ტემპის ცვალებადობის გზით ადამიანის ემოციურ მდგომარეობას გამოხატავს და აძლიერებს სიტყვის აზრობრივ მნიშვნელობას.

საერთოდ, სიტყვიერი ტექსტის აზრობრივ შინაარსზე საუბარი გაცილებით იოლია, რადგანაც სიტყვებს ნომინატურ ფუნქცია აქვთ. ისინი კონკრეტულ წარმოდგენას გვიქმნიან ამა თუ იმ საგანზე, მოვლენაზე. ხალხურ სიმღერაში პოეტური ტექსტის შინაარსი, მისი სიუჟეტი, იდეა ასე თუ ისე მინც ვასაგებია. რასაკვირველია, ისეთი გამოხატვისების გარდა, როცა სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი თავიდან ბოლომდე ე. წ. გლოსოლალიებზე — დღეს მნიშვნელობადაკარგულ სიტყვებზეა აგებული. მსგავსი რამ ქართულ ფოლკლორში ხშირად გვხვდება. ასეთი სიტყვების სემანტიკის დადგენა (სოციალური და მუსიკალური კონტექსტის გათვალისწინებით) უადრესად საინტერესოა და პრინციპული მნიშვნელობაც აქვს სიმღერის შინაარსის, მისი ჟანრული ბუნების განსაზღვრისას.

მუსიკალური ტექსტის შინაარსის შეცნობა უფრო რთულია, რაც ხელოვნების ამ სახეობის სპეციფიურობით არის გამოწვეული. სიტყვებით გამოხატული აზრისაგან ვასხვავებით, მუსიკალური ბგერებით გადმოცემულ აზრს არა აქვს ისეთივე კონკრეტული მნიშვნელობა. ძნელია მოიძებნოს ისეთი მუსიკალური სიტყვა, ისეთი აზრი, რომელიც ყოველთვის ერთი და იმავე კონკრეტული მნიშვნელობით იქნება ნახშიარი.

მუსიკა, მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი ფორმა სინამდვილეს ბგერების საშუალებით ასახავს. ადამიანის აზრი მუსიკალურად, ანუ ბგერებით რომ გამოიხატოს, ინტონაციად უნდა იქცეს<sup>16</sup>. ინტონაცია მუსიკის სათავეა, მისი არსია, ინტონაცია — რომელიც სალაპარაკო და პოეტურ მეტყველებაში თანმხლებ ელემენტს წარმოადგენს, მუსიკაში, აზრის, შინაარსის დამოუკიდებელი მატარებელია, მხატვრული აზრის, შინაარსის შექმნის ძირითადი საშუალებაა.

ხალხური სიმღერის პოეტურ ტექსტს რა თქმა უნდა, აქვს თავისი ინტონაცია, მაგრამ პრაქტიკულად იგი მუსიკალური ინტონირების გზით გამოიხატება. ფოლკლორული ნიმუშის პოეტური ტექსტის შინაარსის მატარებელი სიტყვა და მუსიკალური ტექსტისა — ინტონაცია სინკრეტულად ერწყმიან ერთმანეთს. აქედან, ასეთივე სინკრეტული შერწყმა გვაქვს ტექსტისა და მუსიკის გამომხატველობით საშუალებებშიც. პოეზია მეტყველების თავისებური ფორმაა. მეტყველების განსაკუთრებული ფორმაა მუსიკაც. ხალხური სასიმღერო შემოქმედების მუსიკალურ-პოეტური სინკრეტიზმიდან გამომდინარე, საესებით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ისეთი ტერმინის შემოტანა, როგორცაა „სასიმღერო მეტყველება“ (Песенная речь)<sup>17</sup> ვფიქრობთ, იგი ზუსტად გამოხატავს ხალხური სიმღერის, როგორც განსაკუთრებული ტიპის მეტყველების არსს.

ხალხურ სიმღერაში პოეტური და მუსიკალური ტექსტის შინაარსობრივი კავშირის საკითხი საბჭოთა ფოლკლორისტიკაში დიდი ხანია დაისვა. აქ შეუძლებელია არ ვახსენოთ სტატია სათაურით «Социальное переосмысление жнйвных песен белорусского полесья»<sup>18</sup> რომლის ავტორის უ. ვეპლდის იდეებს თანამედროვე ეტაპზეც უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ.

ფრიად სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ ხალხურ სიმღერაში ტექსტ-მელოდიის შინაარსობრივი კავშირის ცალკეულ მხარეებს ქართველმა მუსიკისმცოდნეებმაც ადრევე მიაქციეს ყურადღება. ჯერ კიდევ დ. არაყიშვილმა შენიშნა, რომ ერი ხშირად მღერის ერთსა და იმავე კილოზედ სრულიად განსხვავებული შინაარსის ტექსტებს<sup>19</sup>. დ. არაყიშვილის შემდეგ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ამ ფაქტის არსებობას აღნიშნავენ შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე ვლ. ახობაძე.

უნდა ითქვას, რომ თავიდან ტექსტისა და მუსიკის შინაარსობრივი კავშირის პრობლემა ქართული მუსიკის ისტორიის ისეთ მნიშვნელოვან საკითხს დაუკავშირდა, როგორცაა წარმართული

სიმღერებისა და საეკლესიო საგალობლების ურთიერთმიმართება. ივ. ჯავახიშვილმა, ქართული საეკლესიო გალობის ადგილობრივი ძირის დასაბუთებისას თავისდაუნებურად გაუსვა ხაზი ხალხური მელოდიების შინაარსობრივი ტრანსფორმაციის ფაქტს: გამარჯვებულმა ქრისტიანულმა რელიგიამ წარმართული ზნე-ჩვეულებების აღმოსაფხვრელად ხალხში გაურცელებული ჰანგები გამოიყენა საეკლესიო საგალობლებისათვის, რადგან გამარჯვებულისათვის სიმღერის პანგი კი არა, მისი სიტყვები იყო შეუწყნარებელი<sup>20</sup>.

საკითხის შესწავლაში უდიდესი წვლილი შეიტანა შ. ასლანიშვილმა, მან გამოავლინა მელოდია-ფორმულები, რომლებიც სხვადასხვა დიალექტის და ამავე დროს, ზოგად-ქართული ინტონაციური ფონდის შემადგენელ ნაწილებად გვევლინებიან. მართალია, მას სპეციალურად არ დაუსვამს ტექსტისა და მუსიკის შინაარსობრივი ურთიერთმიმართების საკითხი, მაგრამ „იავნანას“ ტიპის მელოდიის წარმოშობის ეპოქისა და ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მისი ადგილის განსაზღვრისას, ბევრი საგულისხმო დასკვნა გააკეთა აღნიშნულ საკითხის ირგვლივაც<sup>21</sup>.

ხალხურ სასიმღერო მეტყველებაში პოეტური და მუსიკალური ტექსტის ერთად არსებობა არ ვუძლევეს მათი ცალკე განხილვის უფლებას.

დაკვირვებებმა გვიჩვენეს, რომ ქართული ხალხური სიმღერების პოეტურ ტექსტთა დიდი ნაწილი აშკარად განსხვავდება ე. წ. სათქმელი ლექსებისაგან. ამიტომ, მათი ცალკე ამოწერა, გამღერებელი მარცვლების, შორისდებული ჩანართების, განმეორებების, რეფრენებისა და მისამღერების ჩამოშორების გზით სათქმელი ლექსის ფორმაში ხელოვნურად მოქცევა არაფრით არ შეიძლება, რასაც სამწუხაროდ, ხშირად ვხვდებით გამოქვეყნებულ სანოტო კრებულებსა თუ ხალხური პოეზიის გამოცემებში, არადა, თითოეულ დეტალს გადაამწვევტი მნიშვნელობა ენიჭება როგორც შინაარსობრივი, ისე სტრუქტურული თვალსაზრისით და მათი უკუღმობილება დაუშვებელია.

რული თვალსაზრისით და მათი უკუღმობილება დაუშვებელია.

რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ზოგიერთ ტექსტს ეხება, რადგან მაგალითად „ბინდისფერია სოფელი, უფრო და უფრო ბინდდება“... არ არის საგალობლო მაინცდამაინც მელოდიასთან ერთად არსებობდეს, მაგრამ შეუძლებელია მხედველობაში არ მივიღოთ „მთიბლურის“ ტექსტში შიგადაშიგ ჩართული მარცვები, ან პროსოდიური „ონი“, როცა ეს ტექსტები მხოლოდ მელოდიასთან ერთად არსებობენ და სწორედ ეს ჩართული მარცვლები, ღვრინში დასაყოლებელ ბოლო ხმოვნებთან ერთად ასრულებენ აქტიური ფორმის – შემქმნელ როლს, აძლიერებენ ემოციას, შთაბეჭდილებას. განსაზღვრავენ „მთიბლურების“ საწესო-შრომის სიმღერათა ჟანრისადმი მიკუთვნებულობას<sup>22</sup>.

მკვლევარები ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებას სამი ძირითადი – ლირიკული, ეპიკური და დრამატული სფეროს მიხედვით ანაწილებენ. მათთვის დამახასიათებელი ზოგადი ნიშან-თვისებების ცოდნა დახმარებას გვიწევს ხალხური სიმღერის პოეტური და მუსიკალური ტექსტის სახეობრივი კორელაციის დადგენაში.

ქართული სასიმღერო ფოლკლორისათვის ძალზე ნიშანდობლივია ამ სამი სფეროს მრავალფეროვანი კომბინაციებით შექმნილი მხატვრული მთლიანობა. ხშირად ვხვდებთ ლირიკულისა და ეპიკურის შერწყმა (სუფრული სიმღერები); ზოგჯერ ეპოსი დრამატიზებული სახით არის წარმოდგენილი (შესრულების საფერხლო წესით რაიმე ამბის თხრობა); ზოგიერთი ლირიკული სიმღერა დრამის ნიშნებს შეიცავს (დილოვის ფორმით ქალ-ვაჟის გაშაირება) და სხვა.

ეპიკურ, ლირიკულ და დრამატულ სფეროთა გამოვლინების ზარისხი და ფორმა განსხვავებულია სხვადასხვა ჟანრში, სხვადასხვა დიალექტში. იგი დაკავშირებულია შესრულების კოლექტიურ ან ინდივიდუალურ ფორმასთან, ტრადიციულ საშემსრულებლო შანერას-



თან. მაგალითად, ერთმანეთისაგან განსხვავდება თბრობა კახურ „შიდ გურჯანელში“, „თუში მეცხვარის სიმღერაში“ და რაჭულ „მესტივირულში“, სხვა არის მეგრული „ჩელას“ ლირიკა, სულ სხვაა კახური „წინწყარო“ და რამდენად განსხვავებულია ხევსურული „ზნით ნატირალი“, დრამის ნიმუშები სხვადასხვანაირად გამოიხატება სვანურ „ამირანის ფერხულში“, „გარეკახურ საცეკვაოსა“ და ფშაურ „კაფიაობაში“, განსხვავება ელინდება არა მარტო სხვადასხვა, არამედ ერთი დიალექტის ფარგლებშიც.

ხალხური სიმღერის შინაარსს უპირველეს ყოვლისა, მისი ჟანრული თავისებურება განსაზღვრავს. ცხადია, ჟანრული სპეციფიკა ტექსტისა და მუსიკის შინაარსობრივ ურთიერთკავშირშიც იჩენს თავს, რომლის ზარისხი და ფორმა ერთი ჟანრის ფარგლებში მსგავსია, სხვადასხვაში კი — განსხვავებული.

სიტყვას და მუსიკას სხვადასხვანაირი ბუნება და გამომსახველობითი ხერხები აქვთ. ამიტომ სხვადასხვა ჟანრში, შესრულებისა და აღქმის პირობებიდან და ფორმებიდან გამომდინარე, თითოეული მათგანის როლი, ფუნქცია განსხვავებულია. საცეკვაოში ან „აკვნის ნანაში“ გარკვეული მომენტიდან ტექსტი ინტონირებისათვის საჭირო „სიტყვის მასალად“ იქცევა და მელოდია-ქარგაზე შინაარსობრივი თვალსაზრისით განსხვავებული, მაგრამ ერთი სახეობრივი სფეროს პოეტური სტრიქონებისა თუ სტროფების კონტამინირება ხდება. დატირებაში კი, ძირითადი აქცენტი სიტყვიერი ტექსტის თქმაზეა გადტანილი და მელოდია-ქარგა რეჩიტაციისათვის აუცილებელ ფორმას წარმოადგენს.

ხალხური სასიმღერო შემოქმედების სათავეებთან ნებისმიერი ფოლკლორული ნიმუში პოლიფუნქციური იყო, ანუ აერთიანებდა ფუნქციის სხვადასხვა მხარეებს — მაგიურს, პრაქტიკულს, ესთეტიკურს, ეთიკურ-აღმზრდელიობის და სხვა. სოციალური ფორმაციიდან, სარწმუნოებრივი ფაქტორებიდან, ესთეტიკური, ეთიკური კრიტერიუმებიდან გა-

მომდინარე, ისტორიული განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე ხალხური სიმღერის ფუნქციის რომელიმე მხარე იკავებდა პრივილეგიებულ ადგილს, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ფუნქციის ერთ-ერთი მხარის პრივილეგირება სრულებით არ გულისხმობს დანარჩენების მთლიანად უგულვებელყოფას<sup>23</sup>.

ხალხური შემოქმედების განვითარების ადრეულ ეტაპზე ჟანრული დიფერენციაცია (განსაკუთრებით მუსიკალური თვალსაზრისით) შეზღუდული იყო. მაგრამ ყოფისა და აზროვნების პროგრესმა სიმღერების შინაარსობრივ გამდიდრებას, ჟანრული სისტემის გამრავალფეროვნებას შეუწყო ზელი და ჩვენ ვიცით, რომ ფაქტიურად არ არსებობდა ადამიანის პრაქტიკული საქმიანობის ისეთი სფერო, რომლისთვისაც ქართველებს სიმღერა არ შეექმნათ. დროთა განმავლობაში იხვეწებოდა თვით სიმღერის შექმნის პროცესი — შემოქმედებითი აქტი. გარკვეულ ეტაპზე „მშვენიერებით გატაცება“ ჩრდილავს სიმღერის არსებობისათვის აუცილებელ მაგიურ, პრაქტიკულ დანიშნულებას. ამიტომ ხალხური სიმღერის ტექსტის და მუსიკის სახეობრივ კავშირზე მსჯელობისას ყოველთვის საჭიროა იმ ისტორიული, პერიოდისა თუ სოციალური გარემოს ესთეტიკის გათვალისწინება, რომელშიც უნდა შექმნილიყო, ან რომელშიც არსებობს მოცემული სასიმღერო ნიმუში.

ახალ ისტორიულ ვითარებაში ზოგიერთმა ხალხურმა სიმღერამ, მართალია დაკარგა თავისი პირვანდელი ფუნქციის რომელიმე მხარე, მაგრამ ხალხმა ერთხელ მოპოვებული და სასიმღერო მეტყველების ლექსიკონში დალექილი სიტყვიერი თუ ინტონაციური კომპლექსები ყოფის სხვა მომენტებთან დაკავშირებული სიმღერებისათვის გამოიყენა, თანაც ჯიღაურების, ერქომაიშვილების, თარხნიშვილების, ჩაველიშვილების, ციცაშვილების, ყარალაშვილების, სიმონიშვილებისთანა ოსტატები, ასეთები კი ქართველი ერის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ბევრნი იყვნენ, სპე-



ციალურადაც ზრუნავდნენ სიმღერების გამშვენიერებასა და სრულქმნაზე.

სიმღერის პოეტური ტექსტი, რომელშიც შინაარსი კონკრეტული მნიშვნელობის სიტყვებით არის გადმოცემული, ახალი სოციალური პირობებიდან გამომდინარე, მდიდრდებოდა, კარგავდა პირვანდელ მნიშვნელობას, იცვლებოდა მუსიკალური ხელოვნების სპეციფიკური ბუნების გამო, ზალხური სიმღერის ინტონაციური კომპლექსები უფრო ნელი ტემპით ვითარდებოდა, — რაც თავის მხრივ, ზელს უწყობდა მელოდია-ფორმულების შენარჩუნებას. ქართულ ფოლკლორში მელოდია-ფორმულების დღემდე არსებობა ერთის მხრივ, კარგად შეიმონაზული და მეორეს მხრივ, არაჩვეულებრივად განვითარებული სასიმღერო ტრადიციის დამადასტურებელია. განვიტარების ასეთმა არასინქრონულობამ სასიმღერო მეტყველების შემადგენელი კომპონენტების შინაარსობრივ ურთიერთკავშირში განსაკუთრებული ფორმების წარმოქმნა გამოიწვია. საქართველოს სხვადასხვა ეთნოგრაფიულ რეგიონში მათ განსაკუთრებული სახით მოაღწიეს. უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ერთ-ერთ გადამწყვეტ ფაქტორად მრავალხმიანობის ესა თუ ის ფორმა მოგვევლინა.

მაგალითად, სვანეთის განსაკუთრებულმა გეოგრაფიულმა მდებარეობამ, სოციალურ-ეკონომიკურმა პირობებმა ხელი შეუწყვეს ამ კუთხის სიმღერების მუსიკალურ-პოეტურ შინაარსში საინტერესო მხარეების შენარჩუნებას.

პატარა დიაპაზონით შემოსაზღვრული შეძახილის, ვედრების ინტონაციები, მასალის განვითარების ოსტინატური პრინციპები, სიტყვიერი ტექსტის ურითმობა, შესრულების საფერხულო ფორმა და სხვა — უდავოდ მიგვანიშნებენ სვანური სიმღერების არქაულობაზე. მოძრაობასთან, ფერხულთან კავშირმა, აქედან გამომდინარე, მკაცრმა მეტრო-რიტმულმა ორგანიზებულობამ, მრავალხმიანობის თავისებურმა ფორმამ, ხმების არაჩვეულებრივმა კომპაქტურობამ, ტექსტის სამივე ხმაში ერთდროულად წარმოითქ-

მამ ხელი შეუწყო სვანური სიმღერის პოეტური და მუსიკალური ტექსტების შინაარსობრივ სიახლოვეს. ერთ მუსიკალურ სახეს აქ მართალია, განსხვავებული შინაარსის ტექსტები უკავშირდება, მაგრამ ისინი არ გამოდიან ერთი სახეობრივი სფეროს ფარგლებიდან. ერთ შემთხვევაში ეს არის ნადირობის ქალღმერთ დალისა და ამირანთან დაკავშირებული სიუჟეტები. მეორე შემთხვევაში — სახელგანთქმული მონადირის ბეთქილის თავგადასავალი, ანდა სვანი მებრძოლების მტერთან შეტაკება, სხვაგან — ფამარის დროინდელი ბრძოლების გახსენება, ზალხის საყვარელი გმირების — ყანსაყ ფიციანისა და მურზაყან დაღუპულქელიანის განდიდება. იმავე სახეობრივ სამყაროს შემთხვევით არ უკავშირდება სამამოლო ომში დაღუპული მეომრების — ალ. ჯაფარიძისა და ი. იოსელიანის სახელები, ტრაგიკულად დაღუპული ალპინისტების — ნიკო გაბლიანისა და მიხეილ ხერგიანის ვაჟკაცობა.

ესთეტიკური კატეგორიებით აზროვნებამ, ადრე მოპოვებულის შემოქმედებითმა სინთეზმა საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში ზალხური პოეზიისა და ზალხური მუსიკის განსაკვივრებელ სიმადლეზე ასვლას შეუწყო ხელი. ამ მხრივ, განსაკუთრებით პარადოქსულად გამოიყურება ორი კუთხე — ზვესურეთი და გურია.

აზროვნების სიღრმითა და მხატვრული ოსტატობით, წყობითა და რითმითა პარმონიულობით გამორჩეულმა ზვესურულმა პოეზიამ სრულიად დაჩრდილა ამ კუთხის სიმღერების მუსიკალური მხარე. პოეტური ტექსტის შინაარსის სიმდიდრე და მრავალფეროვნება ვერ ახდენს ზეგავლენას ერთხმიანი, ან მარტივი ორხმიანი სიმღერების მელოდიის მხატვრულ სახეზე. ერთი და იგივე ჰანგზე იმღერება სხვადასხვა შინაარსის ლექსები. მელოდია მოკლეა და მრავალგზის მეორდება სიტყვიერი ტექსტის შესაბამისად. რაც ქმნის ე. წ. ერთსტრიქონიან ფორმას, რომლის თითოეული ფრაზა ემთხვევა ლექსის ერთ სტრიქონს



ფაქტიურად, ხევსურეთში პოეტური ტექსტის მუსიკალური დეკლამირება გვაქვს, სიმღერის მეტრო-რიტმულ მხარეს და მის ფორმას, უმეტეს შემთხვევაში, განსაზღვრავს ლექსი, რომლის ძირითად მეტრულ საზომს „დაბალი შაირი“ წარმოადგენს.

მუსიკალური ტექსტის მიხედვით სიმღერების ჟანრული მიკუთვნებულობის დადგენა ხშირად შეუძლებელი ხდება.

განვითარებული პოლიფონიური აზროვნება, თითოეული ხმის მელიოდიური ხაზის დამოუკიდებლობაზე ზრუნვა, ხმების მეტრორიტმული მხარეების დაუმთხვევლობა, ჩქარი ტემპი, აბსოლუტურად გამორიცხავს ზოგიერთ გურულ სიმღერაში ტექსტის ერთდროულად წარმოთქმის შესაძლებლობას. შინაარსიანი სიტყვიერი ტექსტი მხოლოდ ერთ, ტრადიციულად დამკვიდრებულ ხმას — მთქმელს მიჰყავს. იგი ყველაზე ნაკლებად მოძრავია და თვით მისი ოდნავი ამოძრავებაც კი გლოსოლალიებზე გადასვლას იწვევს. დანარჩენი ხმებისათვის, განვითარებული მელიოდიური ნახაზის გამო, აღარ არის აუცილებელი შინაარსიანი სიტყვები ტექსტის არსებობა და ისინიც მხოლოდ იმგვარ ხმოვნებსა და თანხმოვნებს წარმოსთქვამენ, რომლებიც მეტრო-რიტმული და ინტონაციური სიმკვეთრისათვის უფრო მეტად მოსახერხებელია. (თუმცა ჩვენის აზრით, მათ დიდი სემანტიკური დატვირთვაც აქვთ, რაც საგანგებო ნაშრომის თემაა).

ასეთ საოცარ კონტრასტებს, თავისებურ შეჯიბრს, პაექრობას არა მარტომოპირდაპირე, არამედ ერთ კოლექტივშიც, იქამდე მივყავართ, რომ ტექსტის შინაარსს ზოგიერთ სიმღერაში არავითარი მნიშვნელობა აღარა აქვს. მთქმელიც ერთსა და იმავე მუსიკალურ ფორმულაზე ხან „ალიფაშამ გვიღალატას“

იტყვის, ხან კი „შალვა, ჩემო სიყვარულოს“ დაამღერებს. ტექსტი უკანა პლანზე გადადის და მთლიანად იწინააღმდეგება აქ პოეტური ტექსტის შინაარსითაა მხელი სიმღერების ჟანრებად დაყოფა.

კიდევ რამდენიმე სიტყვით გურული სიმღერების პოეტურ ტექსტებზე. თუკი ხევსურეთში პოეზია განვითარდა, მუსიკა — კი განვითარების არქაულ საფეხურზე დარჩა, მაშინ შესაბამისად, გურიაში განვითარებულ მუსიკის გვერდით უნდა გვექონდეს პოეზიის განვითარების ადრეული საფეხურები და არავითარ შემთხვევაში გურულ ტექსტებს არ უნდა ვუწოდოთ არასრულფეროვანი, შემთხვევითი. ეს ტექსტები იმიტომ არიან ასეთნი, რომ პოეზიის განვითარების ადრეულ საფეხურებს წარმოადგენენ. (ფოლკლორში შემთხვევითი ტექსტი საერთოდ არ არსებობს). თუ ეს ასეა, მაშინ გლოსოლალიების სიმრავლე არ შეიძლება ავხსნათ მუსიკის განვითარებული დონით. იმიტომ, რომ სასიმღერო ფოლკლორის არსებობისა და განვითარების ადრეულ ეტაპებზე ასეთი სიტყვები მაგიური მნიშვნელობის ბგერათკომპლექსებს წარმოადგენდნენ და როგორც მეცნიერები (მაგ. ნ.მარი) მიიჩნევენ, ვრცელი შინაარსიანი სიტყვიერი ტექსტის გაჩენამდე სიმღერა მთლიანად მათზე იყო აგებული. (მსგავსი შემთხვევები საკმაოდ ხშირია მთელს ქართულ ფოლკლორში, თუმცა, საჭიროა ერთმანეთისგან გაემიჯნოთ გლოსოლალიების გამოყენების სტადიალურად განსხვავებული ფორმები). მითუმეტეს, გურულ ფოლკლორში ხომ ძალიან ბევრია თავიდან ბოლომდე გლოსოლალიებზე აგებული სიმღერები. მათი არსებობა მხოლოდ იმას მოგვანიშნებს, რამდენად მყარია მუსიკალურ ტექსტთან ერთად არსებული დღეს გაუგებარი სიტყვიერი ტექსტი).

პოეტურ-ინტონაციური ფონდის სიმ-  
დიდრემ დიდი გასაქანი მისცა ქართველი  
კაცის ფანტაზიას და ზოგიერთ სასიმ-  
ღერო ნიმუშში, თვით ერთი მხატვრული  
ქმნილების ფარგლებში მოხდა სხვადა-  
სხვა უანრისათვის დამახასიათებელი ნი-  
შან-თვისებების, შინაარსობრივად განს-  
ხვავებული მონაკვეთების შერწყმა. რა-  
საკვირველია, ამის შესაძლებლობას ყვე-  
ლა სიმღერა არ იძლევა... მაგალითად,  
„აკუნის ნანაში“ წმინდა პრაქტიკული  
დანიშნულების გამო არც არის ამის  
მოთხოვნილება. სამაგიეროდ, გაცეხას  
იწვევს ქართლ-კახური სუფრულების  
შინაარსობრივ-სახეობრივი სიმდიდრე.  
სწორედ აქ იყრის თავს ქართველი კა-  
ცის მუსიკალურ-პოეტური აზროვნების  
საუკეთესო მხარეები: ფართო ასპარეზი  
ეძლევა გრძნობებისა და ემოციების სა-  
მეფოს — მუსიკას, რომელიც დროადა-  
რო „თავს აღწევს“ ტექსტს და ერთი  
მარცვლის, ერთი სიტყვის გამღერები-  
კმაყოფილდება. მეორეს მხრივ, გმი-  
რულ-პატრიოტული, დიდაქტიკურ-ფი-  
ლოსოფიური ტექსტი ან გენიალური  
„ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონები ატყ-  
ვევებენ ჩვენს სმენას და ველარც კი  
ვგრძნობთ ერთ ბგერაზე გაბმულ რეჩი-  
ტაციას. მართალია, ცხოვრების წარმა-  
ლობაზე სევდანარევი ჩაფიქრებით ან  
ვაჟკაცური შემართებით ხაზგასმული  
ეპიზოდები თითქოს არ შეესაბამებიან იმ  
საერთო ემოციურ განწყობილებას, რო-  
მელიც სუფრასთან სუფევს, მაგრამ ქარ-  
თველ კაცს ამის გარეშე არ შუუძლია.  
სიცოცხლის, ადამიანის, სიყვარულის,  
სიღამაზის, მეგობრობისა და რაინდო-  
ბის სადღეგრძელოს იგი ერთ სიმღერა-  
ში ამბობს და განა შეიძლება, ყველა-  
ფერი ეს, ერთად აღებული, პატარა ჩარ-  
ჩოში მოთავსდეს, შინაარსობრივმა მრავალ-  
ფეროვნებამ, სახეობრივმა კონტრას-  
ტებმა ასეთივე მრავალფეროვანი და კო-

ნტრასტული მონაკვეთების ერთ რთულ,  
მასშტაბურ კომპოზიციამი გაერთიანება  
არ განაპირობონ.

მხატვრული აზროვნების როგორი ნი-  
ჭი და ფორმის შეგარმების რამდენად მა-  
ღალი კულტურა უნდა ჰქონდეს ერს,  
რომელიც საზეიმო ბრწყინვალებას, დიდ  
ნაღველსა და პატრიოტულ მოწოდებას  
ერთ ჰიმნად აქცევს და „ჩაკრულოს“  
დონის მხატვრულ ნიმუშს შექმნის...

როგორც დავრწმუნდით, ხალხურ სიმ-  
ღერაში პოეტური და მუსიკალური ტექს-  
ტის ურთიერთმიმართების პრობლემა  
საკითხთა ფართო წრეს მოიცავს და მი-  
სი საფუძვლიანი შესწავლა ხანგრძლივ,  
სერიოზულ ძიებას მოითხოვს.

სასიმღერო მეტყველების შემადგენ-  
ელი ელემენტების შინაარსობრივ-სახე-  
ობრივი ურთიერთკავშირის გათვალის-  
წინების გარეშე კი, ხალხური სიმღე-  
რის იდეურ-მხატვრული შინაარსის შე-  
ცნობა წარმოუდგენელია.

**შანიშნებაი:**

1. Земцовский И. — О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни. См. «Русский фольклор», т. V, 1966 г., стр. 222.  
(ციტატის თარგმანი ყველგან ჩვენია — ნ. კ.)  
2 იმ. „ივერია“ 1888 წ., № 250-251.
- 3 ივ. ჭავჭავიძელი — ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938 წ., გვ. 45 და 287.
- 4 ს. ს. ორბელიანი — სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსოკონი, თბ., 1948 წ.
- 5 ქს. სიხარულიძე — ქართული ხალხური საგმობრო-საისტორიო სიტყვიერება, თბ., 1947 წ., გვ. 232.
- 6 აკ. შანიძე — ქართული ხალხური პოეზია, 1. ხევსურული, თბ., 1931 წ., გვ. 222.
- 7 ივ. ჭავჭავიძელის დასაბ. ნაშრ., გვ. 46.
- 8 ჯ. ბარდაველიძე — ქართული ხალხური ლექსი, თბ., 1978 წ., გვ. 50.

# ინტერვიუ ალექსანდრე ბასილაიასთან

ბატონო ალექსანდრე! ამ რამდენიმე ხნის წინ თქვენ 50 წელი შეგისრულდათ. ერთგვარი დაგვიანებით გილოცავთ საიუბილეო თარიღს. შევეცადოთ, რომ ამ ინტერვიუმ მოიცვას არა მარტო აწმყო, არაშედ თქვენი წარხულიც და მომავალიც. დავიწყეთ სულ თავიდან. როდის გაშინდა ალექსანდრე ბასილაია პირველად ესტრადაზე?

ალ. ბასილაია — ეს დიდი ხნის წინ მოხდა. ჯერ კიდევ სტუდენტი ვიყავი. 1962 წელს მოვედი ფილარმონიაში, და ვიწყე თანამშრომლობა პოპულარულ მო-

მღერლებთან, ანსამბლებთან, ჩვენს საყვარელ კომპოზიტორებთან — გიორგი ცაბაძესთან, შოთა მილორავესთან, ოთარ თევდორაძესთან, სხვებთან. შემდეგ იყო ანსამბლი „დიელო“.. ისე კი, ჩემი აზრით, ესტრადაზე გამოვედი მხოლოდ ანსამბლ „ივერიის“ შექმნის შემდეგ. მაშინ, როდესაც ჩვენ მივიპყართ ესტრადის მოყვარულთა ყურადღება.

ანსამბლი „ივერია“ ქართველ მსმენელთა წინაშე პირველად წარსდგა 1968 წლის 11 აგვისტოს.

9. Мазель Л., Цуккерман В. — Анализа музыкальных произведений. М., 1967 г., стр. 19.

10. Асафьев Б. — Речевая интонация М., 1965 г.

<sup>11</sup> იხ. „ლიტერატურული მიგზანი“, IV, თბ., 1947 წ., გვ. 229.

<sup>12</sup> იქვე, გ. იმედაშვილი — თ. ბაგრატიონის შრომა ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებზე, გვ. 224.

<sup>13</sup> ყ. ბარდაველიძე — ქართული ლექსის საზომები. იხ. ქართული ფოლკლორი, I-II, თბ., 1964 წ., გვ. 321.

<sup>14</sup> იხ. ზემტოვსკის დსახ. ნაშრ. გვ. 221.

15. Земцовский И. — Нужна ли музыковедению семасиология? См. «Советская музыка» 1972 г., № 1.

16. Асафьев Б. — Музыкальная форма, как процесс. Л., 1967 г., стр. 211.

17. Земцовский И. — О взаимосвязи... стр. 219.

18. См. «Советская этнография», 1934 г., № 5.

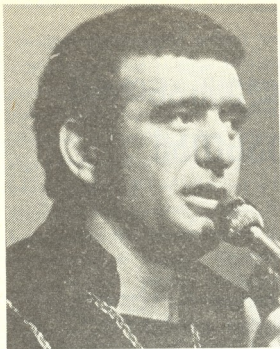
<sup>19</sup> იხ. „ივერია“ 1900 წ., 130.

<sup>20</sup> ივ. ჭავჭავაძის დსახ. ნაშრომი.

<sup>21</sup> ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. ტ. I, თბ., 1954 წ.

<sup>22</sup> ვერ დავეთანხმებით აკ. შანიძესა და შ. ასლანიშვილს „მთიბლურის“ ლექსის ცხრაპარცელიანობაში. იხ. აკ. შანიძე — ქართული ხალხური პოეზია, I ხეცურული. თბ., 1931 წ., გვ. 221. შ. ასლანიშვილი — დასახელებული ნაშრომის I ტ. გვ. 239, II ტ. გვ. 35.

<sup>23</sup> ამის შესახებ ვრცელად იხ. ფოლკლორის საკოორდინაციო საბჭოს XXV სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული ჩვენი მოხსენება. თეზისები, თბ., 1986 წ.



ალექსანდრე ბასილაია

**მოდით გავიხსენოთ ამ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ანსამბლის ისტორია...**

ალ. ბასილაია — დასაწყისში ჩვენ ვიყავით მხოლოდ ოთხნი: ჯემალ ბალაშვილი, ვახტანგ ტატიშვილი, გოგი ლეონიძე და მე. იმ პერიოდს ზმირად ვიხსენებ დიდი სიყვარულით და ერთგვარი გულისტკივილითაც, რადგან ჩვენს შორის აღარ არის გოგი. ბევრს ვმუშაობდით, ვმოგზაურობდით საქართველოს სხვადასხვა რაიონში, ვმართავდით კონცერტებს, ვცდილობდით მიგვექცია მსმენელის ყურადღება. ეს იყო ანსამბლის დამკვიდრების წლები. შემდეგ შემოგვემატნენ თემურ წიკლაური, ლილი ზღვაური, მანანა თოდაძე, ნუგზარ კვაშალი, ძმები ლალიაშვილები. ახლა მიძინებდა ქრონოლოგიის დაცვა. უკვე 1971 წლიდან ანსამბლმა „ივერიამ“ დაიწყო პოპულარობის მოხვეჭა.

**ანსამბლისათვის 25 წელი საკმაოდ დიდი დროა. მაინც რამ განაპირობა ანსამბლ „ივერიის“ შემოქმედებითი დღეგრძელობა?**

ალ. ბასილაია — ეს ანსამბლის ყოველი წევრის დამსახურება გახლავთ. „ივერიის“ პოპულარობა განაპირობა რამდენიმე კომპონენტმა — ესაა პროფესიონალიზმი, ფანტაზია, დაუღალავი შრომა, ერთსულოვნება. 25 წლის მანძილზე „ივერიამ“ მოამზადა 12 პროგრამა. ყოველ ორ წელიწადში მსმენელს ვთავაზობდით ახალ პროგრამას. ყოველთვის ვცდილობდით მოგვენახა ახალი ფორმები, სიუჟეტები, სიახლეებით წარმდგარიყავით მსმენელის წინაშე. დიდ ყურადღებას ვუთმობდით იუმორს, მაყურებელთან ურთიერთობის ამ ყველაზე დემოკრატიულ ფორმას, რომელიც აერთიანებს ყველა ფენისა და თაობის წარმომადგენლებს.

**ანსამბლი „ივერია“ შედგება თანამოაზრეთაგან. იქნებ დაგვიხსნათათოთ თითოეული მათგანი?**

ალ. ბასილაია — ეს შესანიშნავი ადამიანები არიან; სხვანაირად ჩვენ ერთად ვერ ვიმუშავებდით. გარდა ამისა, ისინი ნიჭიერი არტისტები არიან. ბევრის თქმა შეიძლება თითოეულ მათგანზე. დღეს მხოლოდ ანსამბლის ორ წევრზე, „ძველი გვარდიის“ ორ წარმომადგენელზე ვიტყვი ორიოდ სიტყვას. ვახტანგ ტატიშვილი არც მუსიკას წერს და არც ლექსებს, მაგრამ ხალასი იუმორით დაჯილდოებულ ამ პიროვნებას ეკუთვნის მრავალი საინტერესო იდეა, რომელთა საფუძველზე იქმნებოდა მხვილგონივრული საკონცერტო ნომრები. ვ. ტატიშვილის მკვეთრი არტისტული მონაცემების შუფასება ესტრადის მოყვარულთათვის მიმინდვია, ჯემალ ბალაშვილი ჩემი მუსიკალური სპექტაკლების თანაავტორია, შემოქმედებითი ფანტაზიით დაჯილდოებული პიროვნებაა. საესტრადო სიმღერებისათვის ტექსტის შექმნა (მხედველობაში მაქვს უკვე გამზადებული მუსიკალური ქარგა) საკმაოდ რთულია, არ უნდა დაიკარგოს ქართული სიტყვის ხიბლი. ჯემალი ამის ოსტატი გახლავთ.

ბატონო ალექსანდრე! თქვენ წერთ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებს — სიმღერებს, მუსიკალურ სპექტაკლებს, მუსიკას კინოფილმებისათვის, ინსტრუმენტულ პიესებს. თქვენს შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მუსიკას მულტფილმებისათვის, თქვენ ხომ 12 მულტფილმის ავტორი ბრძანდებით.

ალ. ბასილაია — ძალიან მიყვარს ეს ჟანრი. უარესად საინტერესოა მულტფილმებზე მუშაობის პროცესი. 10 წუთიან ფილმში უნდა გამოხატო ხასიათები, სახეები, გახსნა შინაარსი. ჩემმა შვილიშვილებმა უფრო მეტად შემაყვარეს კინოხელოვნების ეს შესანიშნავი დარგი.

ბოლო წლებში იკლო მაყურებელმა მსახიობებს ხშირად უხდებთ გამოსვლა ნახევრად ცარიელ დარბაზებში...

ალ. ბასილაია — გასათვალისწინებელია დღევანდელი პოლიტიკური და ეკონომიკური პრობლემებიც. და მაინც დღესაცაა ისეთი კონცერტები, რომლებიც სავსე დარბაზებში იმართება. თავის ქებად ნუ ჩამითვლით. თუკი

მოვიყვან მაგალითებს ანსამბლ „ივერიის“ ცხოვრებიდან. ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში 113-ჯერ გაიჟღერა „ჩხიკვთა ქორწილმა“, ზედიზედ 90-ჯერ დაიდგა „არგონავტები“, ხოლო „თოელის ბებიის ზღაპარმა“ ყველა რეკორდი მოხსნა. ამ სპექტაკლით 161-ჯერ წარვსდექით აუდიტორიის წინაშე და ყოველთვის ანშლავი იყო. ანდა გავიხსენით ამ ბოლო დროს ჩატარებული კონცერტების სერიალი „მერიან და ხუმრობენ თეატრისა და კინოს ვარსკვლავები“, რამაც დიდი სიამოვნება მიანიჭა მაყურებლებსაც და მსახიობებსაც. ყოველმა შემსრულებელმა, თუ კოლექტივმა უნდა იფიქროს საკუთარ იმიჯზე, მაყურებელთან ურთიერთობების ფორმაზე...

ახლა, რაც შეეხება პრობლემებს: ესტრადიდან ხშირად ისმის მდარე ხარისხის სიმღერები, რომლებიც წარმოადგენენ თანამედროვე საზღვარგარეთული სიმღერების მდარე „კალკებს“. სერიოზულ პრობლემებს ვეიქმნის ტექნიკური აღჭურვილობის სიმწირე. დღეს უმდიდრეს ინფორმაციას ფლობს ჩვენი საზოგადოებრიობა, მხედველობაში მაქვს აუდიო და ვიდეო ჩანაწერები, რომლებსაც სახლში ვისმენთ და ვუყუ-





რებთ. ძნელია მათ გაუწიო მეტოქეობა ჩვენი ტექნიკური საშუალებებით. არა და მაყურებელს სურს კონცერტზე ნახოს და მოისმინოს მაღალ ტექნიკურ დონეზე შესრულებული ნაწარმოებები. ტექნიკურ მხარეს მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება თანამედროვე ესტრადაზე. ამ მხრივ ჩვენ ძალზედ ცუდ დღეში ვართ. მუსიკალური ნიჭით კი, ჩემი აზრით, ქართველი კაცი არავის არ ჩამოუვარდება.

ამ რამდენიმე ხნის წინ ანსამბლ „ივერიის“ ბაზაზე ჩამოყალიბდა საკონცერტო ფირმა „ივერია“. რა მიზანს ისახავს იგი?

ალ. ბასილაია — მოგეხსენებათ, ასაკი თავისას აკეთებს. ესტრადა ახალგაზრდების საქმეა.

ჩვენ ეს მომენტი ცოტა ადრე განვიჭვრიტეთ და ამიტომაც გადავედით დიდი ფორმის ნაწარმოებებზე, მუსიკალურ სპექტაკლებზე, სადაც ერთმანეთს ვაკისრებდით შესაფერის როლებს ასაკისა და პაბიტუსის მიხედვით. განვილილმა შემოქმედებითმა გზამ გარკვეული გამოცდილებაც შეგვიძინა და ვფიქრობთ, რომ ჩვენ ძალგვიძს დავეზმართო ახალგაზრდებს — ესტრადის დამწყებ მსახიობებს.

დღეს ბევრი ფირმა თუ ასოციაცია ატარებს კონცერტებს, ქალაქი აჭრელებულია აფიშებით... სხვადასხვა სათაურებით... ესტრადაზე კი გამოდიან ერთი და იგივე პოპულარული მსახიობები, ერთი და იგივე რეპერტუარი. მათგან განსხვავებით, ჩვენი ფირმა ზრუნავს არა მარტო პოპულარული მსახიობების მოზიდვაზე, არამედ ახალ სახელებზე, ფორმებზე, რეპერტუარზე. ვიწვევთ ნიჭიერ ახალგაზრდებს. ამის შესანიშნავი მაგალითია მერაბ სიჭინავა, იგი პროფესიონალი იურისტი, რაც არ უშლის ხელს (შეიძლება პირიქით!) იყოს შესანიშნავი პაროდისტი. მინდა დავასახელო ანსამბლი „მხოლოდ შენ ერთს“. მასში გაერთიანებულნი არიან

იუმორით დაჯილდოებული ნიჭიერი პროფესიონალი მუსიკოსები, რომლებსაც აქვთ ორიგინალური პროგრამა, ვმუშაობთ სხვა ახალგაზრდებთანაც, გვარებს განზრახ არ ვასახელებ. ვფიქრობ, მათ შემოქმედებას მსმენელები შეაფასებენ. აი, მოკლედ ფირმა „ივერის“ მირითადი ამოცანები.

და ბოლოს, უკვე კარგა ხანია გვეხმის, რომ ანსამბლი „ივერია“ ამზადებს ახალ მუსიკალურ სპექტაკლს, რომელსაც მოუთმენლად ელიან მუსიკის მოყვარულები. როდის იქნება „ფიროსმანის“ პრემიერა?

ალ. ბასილაია — დიახ, ძალიან გავიჭვიანურდა სპექტაკლზე მუშაობა, გვექონდა ობიექტური და სუბიექტური მიზეზები, ამაზე აღარ ვილაპარაკებ. ვიტყვი, რომ ანსამბლ „ივერიასთან“ ერთად ამ სპექტაკლზე მუშაობს ბატონი მორის ფოცხიშვილი, რომელთანაც დიდი ხნის შემოქმედებითი მეგობრობა გვაკავშირებს. ბატონ მორისთან ძალიან საინტერესო და სასიამოვნოა ურთიერთობა. სპექტაკლში მონაწილეობენ...; თუმცა ჯობია მსმენელმა ესტრადაზე იხილოს ყველა მონაწილე. დავსძენ მხოლოდ იმას, რომ ფიროსმანის იუბილე ნავარაუდევია შემოდგომაზე. ჩვენი სპექტაკლის პრემიერაც საიუბილეო დღეებში გაიმართება.

**გისურვებთ წარმატებას და შემოქმედებით დღეგრძელობას.**

ინტერვიუს უძღველობა  
მამრატ მადრიზარია



# ჩვენი თორღის სუკათების გამოყენა გერმანიაში

მარინა გველსინაძე

ბასული წლის 27 სექტემბრიდან 16 ოქტომბრამდე გერმანიაში, ქ. ჰიუტრტში მოეწყო საქართველოს სახალხო მხატვრის რადიშ თორღის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა, რომლის ინიციატორი იყო ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, გერმანიის ერთ-ერთი სამხარეო ოლქის დეპუტატი ბ-ნი გერდ შტიინმეცერი, მისი დიდი ხნის სურვილი, — მოეწყო რადიშ თორღის გამოფენა, შესაძლებელი გახდა ახდენილიყო მხოლოდ ახლა, პოლიტიკური თუ ბიუროკრატიული ბარიერების მოხსნის შემდეგ.

ნამუშევრები ექსპონირებულ იყო ჰიუტრტის (იგი კელნის შემოგარენში მდებარეობს) კრაისჰაუზის გალერეაში. საერთოდ, გერმანელთა საოცარი კულტურა ნებისმიერი ხასიათის ექსპოზიციის მოწყობისა ცალკე საუბრის თემაა. მაინც აღვნიშნავდით ჰიუტრტის გამოფენის მაღალ ტექნიკურ-ესთეტიკურ დონეს. სასახლის მეორე სართულზე, ეგზოტიკური მცენარეებით დამშვენებულ ორ საექსპოზიციო დარბაზში, დღისა და ხელოვნური შუქით ოსტატურად განათებულ კედლებზე წარმოდგენილი იყო მხატვრის ორმოცდახუთი ფერწერული ტილო, — უმეტესად ბოლო წლებში შექმნილი კომპოზიციები. ნატურმორტები, ფიგურული გამოსახულებები (მცირე ნაწილი სურათებისა გერმანელთა კოლექციებიდან). ეს საკმაოდ დიდო გამოფენა დამუხტული იყო ერთგვარი ინტიმურობისა და კამერულობის იმპულსით, რასაც ქმნიდა ნამუშევართა ხასიათთან შესატად მორგებული საექსპოზიციო სივრცე.

წინასწარ დაიბეჭდა მაღალი პოლიგრაფიული დონის ბარათები რ. თორღის

„მამლეშის“ სრულყოფილი, მხატვრის მოკლე ბიოგრაფიული მონაცემებითა და გამოფენის ანონსით. გამოფენის გახსნას დაეწრნენ გერმანელი მხატვრები — რ. თორღის მეგობრები (მხატვარი წლების მანძილზე შემოქმედებითი მივილინებით მუშაობდა გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში), ხელოვნებათმცოდნეები, ხელოვნების მოყვარულნი, კოლექციონერები. გახსნის ოფიციალური ცერემონიის შემდეგ სტუმრები მიწვეულ იყვნენ იქვე, სასახლის საკონფერენციო დარბაზში, სადაც გაიმართა გამოფენის საჯარო განხილვა. შესავალი ვრცელი სიტყვა წარმოთქვა კელნის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის მთავარმა ექსპერტმა, ცნობილმა ხელოვნებათმცოდნემ, დოქტორმა კლაუს ფლემინგმა. შემდეგ ისაუბრა ობერკრაისის დირექტორმა ვოლფგანგ ბელმა და სხვებმა. დასასრულს, რ. თორღამ გალერეას საჩუქრად გადასცა თავისი ერთ-ერთი ფერწერული ტილო „ქალი აივანზე“ და მაღლობა გადაუხადა დამსწრე საზოგადოებას, რომელმაც, თავის მხრივ, მეტად გულთბილი დამოკიდებულება გამოხატა მხატვრის მიმართ.

სპეციალურად მოწვეული იყო კამერული ტრიო, რომლის შესრულებითაც დარბაზებში აუღერდა მოცარტის, ჰაიდნის, შუმანის მუსიკა. ბ-ნი კლაუსის თქმით, აქ საერთო ფერწერული ტონალობა მოექცა მუსიკალურ ტონალობაში, როცა ზვერა ფერის, ფერი კი ბგერის გაგრძელებად აღიქმება.

რ. თორღის გამჭვირვალე, ჰაეროვანად მოცემი, უფაქიზეს ფერადოვან ფერწერაში ცხადდება ერთგვარი სინთეზი ორი საწყისისა — გრძნობადისა და ქვრეტიის. მისი ნამუშევრები ავ-

ლენს, ერთის მხრივ, მასალის სრულ შეგროვებას, მუშაობის პროცესში ფერის ფენომენში ჩაღრმავებასა და მასზე მედიტაციას და, ამავე დროს, მხატვრის სულიერ ექსპრესიას, მის შინაგან პოეტურ ხედვას, თემებისა და შინაარსის ფართო სამყაროს. საგნობრივ-სივრცითი რეალობა აქ მატერიალიზდება თითქოსდა პულსირებით ნაძერწი ფერწერული სხეულით, ზუსტად ნაგრობი მასშტაბებით, რიტმით, ლაქების ფორმითა და მონასმის მიმართულებით. სულიერისა და მატერიალურის პარამონიული გადაჯაჭვა-ურთიერთდაკავშირება ნამუშევრებში ქმნის ესთეტიკურ მუხტს, ფერწერული ტილოდან მომდინარე განწყობილებას, რომელიც მაყურებელსაც გადაეცემა. ეს არის მხატვრის სათქმელი, მისი უმაღლესი სულიერი „მე“, რომელიც ნამუშევრების ჰერეტიკსა და ინტერპრეტაციის დროს მთელი სისავსით რეალიზდება.

თვალშისაცემია მხატვრისეული განცდა ერთი, ლოკალური ფერის უსაზღვროებისა. ეს განსაკუთრებით ითქმის თეთრ ფერზე, — მისი ქრომატული ნახევარტონებით უსასრულო გრადაცია ქმნის კოსმიური საწყისის — სინათლის, სიწმინდის, სიმსუბუქისა და ჰაეროვნების შეგრძნებას. თეთრი, რძისფერი, ნისლისფერი ლაქები ლაგდება საგნის წინ, ან ინთქმება და იქლინება სივრცეში. მათ ურთიერთანაწყობაზე და მიმართებაზე იგება მთელი ფერწერული სისტემა. თითოეული ფერადოვანი ლაქა, ერწყმის რა ზოგად ფონს, ქმნის ვიბირებულ, მოციმციმე, მრავალპლანიან ზედაპირს ურთიერთმონაცვლე სიბრტყეებისა, — მხატვრის გრძნობებისა და განწყობილებების ადექვატს და ამგვარი გზით სინათლე, ნათელი, ოპტიკურიდან სულიერ ხარისხში ტრანსფორმირდება. ასე იძებრება თითქოსდა აგატისფერი ნისლიდან გამოშავალი სახე ქალისა („ქალი ჩიტით“), რომელიც გამოფენაზე პოეტურ მეტაფორად იქნა აღქმული.

ამაღლებულობის იმპულსითაა და-მუხბული რ. თორდიას ქალთა სახე-

ები, — იქნება ეს ვერცხლისფერ-ნაცრისფრო ტონებში დაწერილი ნატიფი, გამომსახველი სილუეტის მქონე „ქალი ველსიპედით“, თუ საოცრად მსუბუქი, ოქროსფერ-მოყავისფრო-ზეთისხილისფერი მონასმებით შექმნილი „დაღლილი მსახიობი“, განწყობილებიანი, თვითჩაღრმავებული „მევიოლინე“ თუ მსუბუქად მელანქოლიური „დილა“. ყველა მათგანში საცნაურია პორტრეტული კონკრეტიზაციის უგულვებელყოფა, რამდენადაც აქცენტი გადატანილია კვლავ და კვლავ ფერზე, რომელიც მხატვარს ფსიქოლოგიური სიმბოლიკის ხარისხში აპყავს.

გამოფენაზე ქალთა პოეტური სახეების სერიალში რიტმულ აქცენტებად იკითხებოდა მათთან ხასიათითა და წერის მანერით კონტრასტული „მამლები“ (70-იანი წლების ნამუშევარი), „მუსიკოსი“, „ცირკი“, „რესტავრაცია“.

ქალის ფლემინგის აზრით, ხელოვნება, როგორც ენერჯის მომცემი ფენომენი, თორდიას ნაწარმოებებში პოულობს ასახვას. მეორეს მხრივ, დასავლეთევროპელს, რომელიც მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებით ყოველდღიურად ეცნობა ყოფილი სსრკ-ს მოსახლეობის მიმე მდგომარეობას, გასაოცრად ეჩვენება, როცა თორდიას ნაწარმოებებში ყველა ამ კრიზისის ნიშანწყალსაც ვერ აღმოაჩენს, თუმცა განმარტოებული ფიგურების გამოსახულებებში ერთგვარი მელანქოლია და მოწყენილობა შეიგრძნობა, მაგრამ დროის მიღმა მდგომი და აპოლიტიკური ფორმით, ალბათ მხოლოდ წლების შემდეგ გამოჩნდება, როგორც ასეთ მიმე პერიოდში ხელოვნების ამოცანა, — კრიზისული სიტუაციის უღმობელი, პუბლიცისტური ასახვა თუ მარადიული, მშვიდად მიმდინარე ტრადიციათა დინებასთან შეერთებული ხელოვნება, რომელიც უკუაგდებს ყოველგვარ უკიდურესობებს და პარამონიულობისა და მარადიულ ფასეულობათა ნიშნით აღიბეჭდება.

# ქართული ორნამენტის სტრუქტურა

## ახალბედა მოსულიზვილი

ქართულ ორნამენტს ისეთივე უძველესი ფესვები აქვს, როგორც თვით ქართულ ხელოვნებას. მან განსაკუთრებულ განვითარებას მიაღწია ხუროთმოძღვრებაში, სადაც იგი გვევლინება როგორც ორგანული ნაწილი კომპოზიციის მხატვრული გადაწყვეტისა. გ. ჩუბინაშვილი თავის დროზე აღნიშნავდა, რომ დეკორატიულ-ორნამენტულ მოტივებს, რომლებიც ასე უხვად გამოიყენებოდა ხუროთმოძღვრებაში, აქვთ არანაკლები მნიშვნელობა ხელოვნების განვითარების შესაცნობად, ვიდრე თვით უშუალოდ ხუროთმოძღვრებასა.

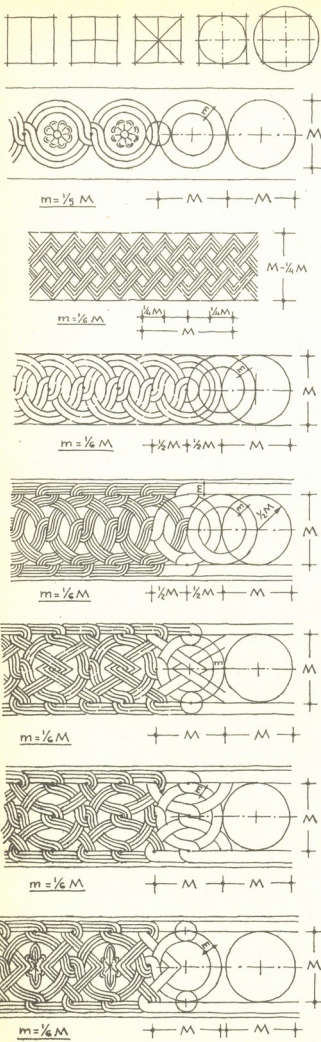
ქართული არქიტექტურული ორნამენტი სათანადოდ და შესწავლილი რ. შმერლინგის<sup>1</sup> და ო. ციბაქის<sup>2</sup> მიერ, რაც ცხადია, კარგი საფუძველია ხელოვნების ამ სფეროს შემდგომი კვლევისათვის.

დღეს, როდესაც ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარეობს აღორძინების პროცესები, ახალი გზების ძიება მემკვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისების საქმეში, ქართველ ხელოვანთა და არქიტექტორთა ყურადღების არეში უთუოდ მოექცევა ქართული ორნამენტის გამოყენების პრობლემა. ამიტომ, ამთავითვე უნდა ვიზრუნოთ, რომ ეს საქმე წარმართოს არა წარსულის მექანიკური გადმოტანის მცდელობით (რასაც უკვე ადგილი ქონდა ადრე), არამედ შემოქმედებითი ათვისების გზით, რაც გულისხმობს მისი შექმნის პრინციპების, მეთოდების და კანონზომიერებების გამოვლენასა და ღრმა შესწავლას.

ქართველი ხუროთმოძღვარ<sup>3</sup> ძველთაგანვე ორნამენტს იყენებდა არა მარტო როგორც დეკორატიულ ელემენტს, არამედ ნაწარმოების საერთო მალამხატვრული ჟღერადობის მისაღწევად, მისი კომპოზიციური თავისებურებების ხაზგასასმელად. ამიტომ ხუროთმოძღვრებაში ფართოდ გამოიყენებოდა, რასაც ხელს უწყობდა ქვის დამუშავების ძველი ტრადიციები და თვით ხუროთმოძღვრების მაღალ მხატვრულ დონეზე განვითარება. ამას ადასტურებენ ჯერ კიდევ ადრეული ხანის (V-VII სს.) ძეგლები: ბოლნისის სიონი, ოლთისის და თეთრიწყაროს ეკლესიები, მცხეთის ჭავჭავის და წრომის ტაძრები, გვიანი ხანის (XIII-XIV სს.) ძეგლები; იკორთა, ქვათახევი, ახტალა და სხვები.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ორნამენტის მაღალი განვითარება დაემთხვა თვით ხუროთმოძღვრების სიმშვიდის პერიოდს. ეს, ცხადია, არ იყო შემთხვევითი მოვლენა. ხუროთმოძღვრება, რომელიც უძველესი დროიდანვე ითვლებოდა ერის მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ძირითად სფეროდ, ბუნებრივია, როგორც აღმავლობის, ასევე დაცემის გზაზე, თან გაიყოლებდა მასთან ორგანულად დაკავშირებულ ხელოვნების დარგებს.

შუასაუკუნეების ხუროთმოძღვრება, როგორც ცნობილია, ხასიათდებოდა არა მარტო მალამხატვრულობით, არამედ თვით ხუროთმოძღვართა მაღალი პროფესიონალიზმით. ისინი ნაწარმოებებს ქმნიდნენ არა მხოლოდ თავიანთი მა-



ლალი ნიჭისა და გემოვნების წყალობით, არამედ, როგორც გამოკვლეული საუკუნეებით გამოჩენილი კომპოზიციური სტრუქტურის აგების, შემოქმედებითი მეთოდებისა და კანონზომიერებების გამოყენებით, რაც, თაობიდან თაობაში, ხელს უწყობდა ერთიანი ქართული ეროვნული ხუროთმოძღვრების შექმნას.

ისევე როგორც ხუროთმოძღვრება, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტის განვითარება ხასიათდებოდა სტრუქტურული წყობის ნათლად გამოხატული კანონზომიერებებით, რომლებიც გამოძინარეობდნენ როგორც ძეგლის, ისე საკუთარი კომპოზიციის ლოგიკიდან. აქაც კომპოზიციის აგების კანონზომიერებები დაფუძნებული იყო ფორმათა და ელემენტთა ნათელ ურთიერთობებზე, რომელთაც საფუძვლად ედო მოდულური თანაზომიერებები და პრაქტიკული გეომეტრია. მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ აქაც მოდულური თანაზომიერებები და გეომეტრიული აგება ეფუძნებოდა კვადრატის პრინციპს, რომელიც გულისხმობდა კომპოზიციური სტრუქტურის ფორმირებაში კვადრატული და წრიული ფორმების გამოყენებას.

მაგრამ, თუ ხუროთმოძღვრებაში კვადრატის პრინციპს ენიჭებოდა როგორც კომპოზიციური, ასევე კონსტრუქციული მნიშვნელობა, ორნამენტში მას ცხადია, მხოლოდ კომპოზიციური სტრუქტურის ჩამოყალიბების ფუნქცია ჰქონდა. ეკრძოდ, ეს პრინციპი ორნამენტში იმით იბყრობდა ყურადღებას, რომ კვადრატი და მასთან ერთად წრე ყველაზე სრულყოფილი ფიგურებია, რომლებიც კანონზომიერად და უნარჩუნოდ იყოფიან ორად, ოთხად და რვა ნაწილად. გარდა ამისა, კვადრატზე შეიძლება შემოიწეროს ანდა მასში ჩაიწეროს წრე, რომლის ცენტრიც ემთხვევა კვადრატის ცენტრს, მასზე გამავალი თანაბარ ნაწილებად დამყოფი ხაზებით, (ნახ 1). და ბოლოს ისინი არ კარგავენ თავის თვისებებს ნებისმიერი გარდაქმნისას: სიმეტრიის ღერძის გარშემო შე-



მოტრიალებს, სარკისებური გამოსახულებისა და ა. შ.

საინტერესოა ისიც, რომ კვადრირების პრინციპი გამოიყენებოდა ქართველი ხალხის შემოკმედების სხვა სფეროებშიც. კერძოდ, მინიატურაში<sup>4</sup>, ქართული ასომთავრული ანბანის აგებულებაში<sup>5</sup> და სხვაგან, რაც მოწმობს, რომ ეს პრინციპი, გამომხატველი სილინჯის, მონუმენტურობისა და ურყეობისა, შეესაბამებოდა ქართველი კაცის ბუნებას, მის ესთეტიკურ-მხატვრულ მოთხოვნებს, უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიციის ფორმათა მოდულური თანაზომიერებები და კვადრირების პრინციპები გამოიყენებოდა სხვა ხალხების ხუროთმოძღვრებაშიც და საერთოდ ხელოვნებაში. მაგრამ, ქართველი ოსტატები ამ პრინციპების ფარგლებში, გამომდინარე საკუთარი ტრადიციებიდან, ქმნიდნენ მხოლოდ მათთვის სახასიათო კომპოზიციურ სტრუქტურებს.

ორნამენტის ფორმათა წყობის თანაზომიერებებში, ისევე როგორც ხუროთმოძღვრებაში, გამოიყენებოდა ორმოდულიანი სისტემა, რომელშიც დიდ მოდულად მიიღებოდა კომპოზიციის ამოსავალი კვადრატული ანდა წრიული ელემენტის სიდიდე და რომლის საშუალებითაც მყარდებოდა საერთო კომპოზიციის სტრუქტურული ურთიერთობანი. მცირე მოდულად კი მიიღებოდა ორნამენტის ღეროს სისქე, რომელიც განსაზღვრავდა ორნამენტის ელემენტებს შორის ურთიერთობას.

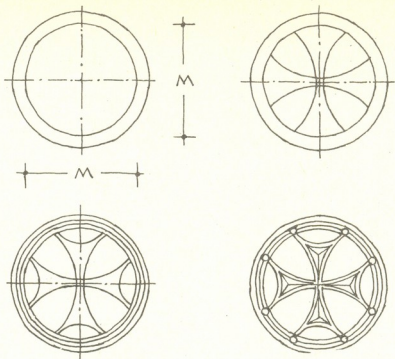
ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი თავისი კომპოზიციური სტრუქტურის აგებულების მიხედვით იყოფოდა სამ ძირითად ჯგუფად: ლენტური, ბადისებური და როზეტული. მათში გამოიყენებოდა როგორც მცენარეული, ასევე გეომეტრიული მოტივები. სტატიის მოცულობიდან გამომდინარე, ჩვენ აქ შევეცდებით განვიხილოთ მხოლოდ გეომეტრიული სტრუქტურის ლენტური და როზეტული ორნამენტები.

ამ სახის ორნამენტებს გააჩნდათ თავისი გრაფიკული აგების საფუძველი.

ასე მაგალითად, ლენტურ ორნამენტებს, როგორც აღნიშნავს ო. ციბაძე თავის შრომაში, როგორც წესი, გააჩნდათ ტრანსლაციის ღერძი, რომლის გასწვრივ ხდებოდა ორნამენტის განვითარება, მისი რაპორტის ანუ ძირითადი ამოსავალი (კვადრატული ან წრიული) ელემენტის მრავალჯერადი გამეორებით სიგრძეზე ან სიგანეზე, რის შედეგადაც იქმნებოდა ერთიანი დეკორატიული მთლიანობა. რაც შეეხება როზეტული ორნამენტის წყობას, იგი დაფუძნებული იყო მთლიანი კომპოზიციის მხოლოდ კვადრირების პრინციპზე და, აქედან გამომდინარე, გეომეტრიულ აგებაზე.

ლენტური ორნამენტის კომპოზიციის ამ პრინციპებით აგების მაგალითს უკვე ვხედავთ ბოლნისის სიონში (V ს.). აქ ნათლად ჩანს საწყისები ქართული ორნამენტის აგების გეომეტრიული კანონზომიერების ჩამოყალიბებისა, კერძოდ, როგორც ვხედავთ (ნახ. 2) ორნამენტის კომპოზიციის შექმნილია წრიული ღეროვანი რაპორტის ერთი მთლიანი ბიჯის ზომით მარტივი ვადატანით ტრანსლაციის ღერძის გასწვრივ. მისი კომპოზიციური სტრუქტურის აგების გეომეტრიული პრინციპი მდგომარეობდა შემდეგში: საწყისში, პირველ ეტაპზე, ტრანსლაციის ღერძზე დაქონდათ ორნამენტის რაპორტის ამოსავალი ელემენტი — წრე, რომლის დიამეტრი იქცეოდა კომპოზიციის აგების დიდ მოდულად, რომელიც ჩვენს მიერ პირობითად აღნიშნულია, როგორც M. მეორე სტადიაზე განისაზღვრებოდა ორნამენტის ღეროს სისქე, რომელიც თავის მხრივ ხდებოდა მცირე მოდული m, ტოლი 1/5 M-ისა. მესამე სტადიაზე ტრანსლაციის ღერძზე ისახებოდა რაპორტებს შორის გადაბმის ანუ წნულის კვანძი. ბოლოს, ორნამენტის ღერო დაყვეს ორ ზოლად და რაპორტის ცენტრში ფონის შესავსებად მოთავსეს დეკორატიული ყვავილი.

ლენტური ორნამენტის კომპოზიციური სტრუქტურის აგების ასეთი პრინციპი და თანამიმდევრობა ქართულ ორ-

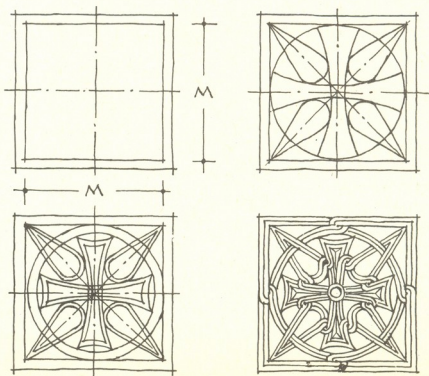


ნამენტს გასდევს მთელი შემდგომი განვითარების გზაზე, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მასში, კომპოზიციის ახალი კონკრეტული ამოცანებიდან გამომდინარე, იცვლებოდა მისი სირთულე, ელემენტთა ფორმა, რაპორტის გადაადგილების ზომა და სხვა. ამიტომ, სხვა ორნამენტების განხილვისას, ქვემოთ აღვნიშნავთ მხოლოდ მათი აგების კონკრეტულ თავისებურებებს.

VII საუკუნეში, კერძოდ წრომის ტა-

ძარში. ორნამენტის კომპოზიცია, ისევე როგორც თვით ძეგლისა, რამდენადმე უფრო მკაცრად გეომეტრიულია (ნახ. 3). შემდგომში ასეთი საერთო მკაცრი სწორხაზოვანი ფორმებით ორნამენტები თითქმის აღარ გვხვდება. სამაგიეროდ ხშირად ვხვდებით მის სინთეზს სხვა თემებთან და რაპორტის 1/4-ან გადაადგილებას, რომელიც აქ არის მიღებული.

VIII-IX საუკუნეებში, როცა არაბთა





ბატონობის შემდეგ ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ახალი გზების ინტენსიური ძიება მიმდინარეობდა, ჩუქურთმის პრობლემამ მეორე პლანზე გადაიწია.

X საუკუნე ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, როგორც ცნობილია, წარმოადგენს განვითარების ახალ ეტაპს, რაშიც თავისი მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ძეგლის ორნამენტულმა გადაწყვეტამაც. იმისმა მდიდრულმა და დახვეწილმა გამოყენებამ როგორც ექსტერიერში, ასევე ინტერიერში, განაპირობა ძეგლთა არქიტექტურულ-მხატვრული სახის ერთიანობა და ცხოველმყოფელობა, რაც კიდევ უფრო აძლიერებდა მათ სიდიადესა და მონუმენტურობას. ამ მხრივ გამოირჩევა კუმურდო, ოშკი, პარხალი და სხვა ძეგლები. აქ გამოყენებულ ორნამენტებში (ნახ. 4), როგორც ვხედავთ, კომპოზიცია რთულდება, მაგრამ, სამაგიეროდ, გადაწყვეტა უფრო მაღალმხატვრულია. აქ რაპორტის ნახევარი ბიჯით — 1/2 M-ით გადაადგილებით ოსტატი აღწევს ორნამენტის სისრულესა და მთლიანობას.

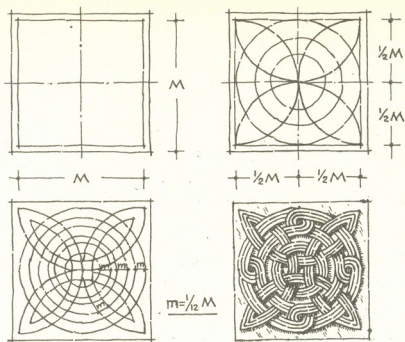
XI საუკუნეში ქართულმა ორნამენტმა სტრუქტურის სრულყოფით, დეტალების გეომეტრიული მონახაზის მეტყველებითა და სიძლიერით, სრულ განვითარებას მიაღწია. აქ ფართოდ გამოიყენება სხვადასხვა წყობის და ნახატის ლენტური ორნამენტები. ასეა სამთავროში, ნიკორწმინდაში, სამთავისში, კაცში და სხვაგან. ამ პერიოდის ერთერთ დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს სამთავროში შექმნილი ორნამენტი (ნახ. 5). იგი თავისი რაპორტის წნულთა განვითარებული სტრუქტურით ქმნის მდიდრულ და დახვეწილ ნახატს ლენტური ორნამენტისას. ამავე დროს ვხედავთ, რომ ეს არის იგივე კუმურდოს ორნამენტი, რომელიც განვითარებულია ლენტოს გასწვრივ (ზემოდან და ქვემოდან) ორი ლეროვანი ზოლის დამატებით, რომლებიც კვანძულების დამარებით ორგანულად უკავშირდება ორნამენტის რაპორტებს. აქვე, სამთავროში და შემდეგ ნიკორწმინდაში იქმნება

ორნამენტები, რომლებშიც მრავალმნიშვნელოვან ელემენტებთან ერთად ორგანულად სოვილია სწორხაზოვანი სამკუთხა ელემენტები (ნახ. 6), რაც წრომის ორნამენტის ზეგავლენას უნდა მიგვანიშნებდეს.

XII-XIII საუკუნეებში ძირითადად ხდება წინა პერიოდის ორნამენტაციის გამეორება სხვადასხვა ვარიაციით. თუმცა აქაც ჯერ კიდევ ვხედავთ რამდენადმე ახლებურ გადაწყვეტებსაც. ასე მაგალითად, იკორთის (XII ს.) ორნამენტში (ნახ. 7) საერთო ჩამოყალიბებულ სტრუქტურაში გამოყენებული ნახევარწრეთა რაპორტები, რასაც თავისებური ზასიათი შეაქვს ნახატში. საფარის (XIII ს.) ორნამენტში კი უკვე ვხედავთ (ნახ. 8) ორნამენტის გამარტივების, გალარბების ნიშნებს. როგორც აღნიშნავს რ. შმერლინგი, ამ საუკუნეების ძეგლები ჩამორჩებიან XI საუკუნის ძეგლებს ორნამენტული მოტივების ორიგინალობაში, მრავალფეროვნებასა და კვეთის დეტალების სკულპტურული დამუშავების სიფაქიზეში.

XIV საუკუნეში უკვე თავს იჩენს ორნამენტის გეომეტრიის აღრევა და მოდუნებულობა. ორნამენტი ნაკლებ მეტყველი და თანდათან შაბლონური ხდება. შესაბამისად უცემა მათი აგების მეთოდები და კანონზომიერებები.

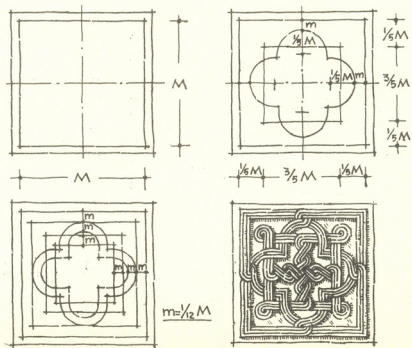
როზეტული ორნამენტიც უკვე აღრე შესაუქუნეების ხანიდან ვითარდება, იხვეწება და ხუროთმოძღვრების საერთო ორნამენტზაციის განუყოფელ ნაწილად იქცევა. როგორც წესი, იქმნებოდა სიმბოლიკის ანდა გეომეტრიული მოტივების საფუძველზე. კერძოდ, როზეტული ორნამენტი ერთრაპორტიანი კომპოზიცია და მისი აგების პრინციპი ამგვარია: კვადრატულ საფუძველზე, რომლის გვერდის სიდიდე მიიღებოდა დიდ მოდულად, დაიტანდნენ ჯერ ლერძებს, რომლებიც რაპორტს ყოფდნენ ოთხ ან რვა ნაწილად. შემდეგ, საერთო კვადრატში (ან წრეში) ჩაწერდნენ ჩაფიქრებული ნახატის ძირითად სქემას. მესამე სტადიაზე ამ სქემას გადააქვეყდნენ ორნამენტის ლეროვანად.



რომელთა სისქე, განსხვავებით ლენტუ-  
რი ორნამენტებიდან, აქ შიიღებოდა სა-  
შუალო  $1/12 M$ -ის ტოლი. ბოლო, მე-  
ოთხე სტადიაზე უკვე ხდებოდა საბო-  
ლოლო ფორმირება ორნამენტის ნახატი-  
სა წნულების გამოყენებით. როზენტუ-  
ლი ორნამენტის აგების ეს პრინციპი  
მთელ მის განვითარებას გასდევს.

როზენტული ორნამენტის ჩასახვის  
ნიმუშს ვხედავთ ჯერ კიდევ მცხეთის

ჯვრის მონასტერში (VI-VII სს.), ტიმ-  
პანზე გაკეთებულ „ჯვრის ამაღლების“  
რელიეფურ გამოსახულებაზე. ამ კომ-  
პოზიციის ცენტრში განლაგებულია წრე-  
ში ჩახატული ქართული ჯვარი (ნახ. 9).  
რომელიც გარდა სიმბოლიკური თვისე-  
ბისა, ატარებს აგრეთვე დეკორატიულ  
ორნამენტულ ფუნქციასაც. რაც დას-  
ტურდება შემდგომში ამ თემის მრავალ-  
ჯერ გამოყენებით დამოუკიდებელ





ორწამენტად. ამის ერთ-ერთი მაგალითია პარხალის (X ს.) როზეტული ორწამენტი (ნახ. 10), სადაც ჯვარი უკვე ჩასმულია ორწამენტულ წულში.

როზეტული ორწამენტის საინტერესო ნიმუშს ვხვდავთ სამთავისში (XI ს.), რომელიც შემდგომში მეორდება ბევრ სხვა ძეგლშიც. ეს არის კვადრატულ აბრისში ჩახატული სუფთა გეომეტრიული ორწამენტი, რომელიც შედგენილია წრეებისა და მათი გადაკვეთი ნახევარწრეების წულისაგან (ნახ. 11).

არაჩაკლებ საინტერესოა ნიკორწმინდაში (XI ს.) გამოყენებული ორწამენტი (ნახ. 12), რომელიც შედგენილია კვადრატებისა და ჯვრის მსგავსი ფორმებისაგან, რომლებიც ერთმანეთთან ორგანულად არიან დაკავშირებულნი წულეებით. ეს თემა შემდგომშიც გვხვდება სხვა ძეგლებშიც.

ამ მოკლე ანალიზიდან, ჩვენის აზრით, უკვე ჩანს, რომ ქართული ხუროთმოძღვრული ორწამენტის კომპოზიციური სტრუქტურის განვითარება ხდებოდა ისევე, როგორც თვით ხუროთმოძღვრებისა — ისტორიული საფეხურების გავლით, მაგრამ ყოველთვის ერთიან იდეურ და შემოქმედებით საფუძველზე. ამას უნდა ადასტურებდეს ის ფაქტიც, რომ აქაც ისევე როგორც ხუროთმოძღვრებაში, კომპოზიციური ურთიერთობანი ფორმებსა და ელემენტებს შორის მყარდებოდა მოდულური თანაზომიერებისა და გეომეტრიული აგებების (კვადრირების) საფუძველზე.

ანალიზი ავლენს კიდევ ერთ მეტად საყურადღებო ფაქტს, რაც, ალბათ, გათვალისწინებული უნდა იყოს მემკვიდრეობის ათვისების დროს, ქართველი ხუროთმოძღვრები როგორც მთლიანი ძეგლის, ასევე ჩუქურთმის შექმნისას არ ცდილობდნენ შეექმნათ რაღაც სრულიად ახალი. პირიქით, ისინი ეყრდნობოდნენ მათი წინამორბედების მიერ შექმნილ კომპოზიციურ სტრუქტურებს და მათ ბაზაზე, გამომდინარე კონკრეტული ისტორიულ-მხატვრული ამოცანებიდან და საკუთარი ინდივიდუ-

ალური მსოფლმხედველობიდან, ავითარებდნენ მათ და შედეგად ქმნიდნენ ახალს. ეს ერთის მხრივ აადვილებდა შემოქმედებით ძიებას, ხოლო მეორეს მხრივ, ხელს უწყობდა ერთიანი ეროვნული ხელოვნების შექმნას.

ეს ტენდენცია ნათლად არის გამოკვეთილი განხილული ორწამენტების მაგალითებზეც. ამასთან, საინტერესოა, რომ ყველა ორწამენტს გააჩნდა თავისი პირვანდელი ხატი, ანუ მოდელი, არქიტექტის ხანით, რომელიც წარმოსდგებოდა ხელოვანის აზროვნებაში, როგორც იდეალური ნიმუში, ზუსტი გეომეტრიული აგებულებით. მაგრამ, ქართველი ოსტატი არ იმეორებს ზუსტად ამ არქიტექტს, რადგან მან კარგად იცის, რომ ზედმიწევნით სწორი და ზუსტი გეომეტრიის მქონე ნაწარმოები მშრალი და სიცოცხლეს მოკლებული იქნებოდა. თ. მანის თქმით, „სიცოცხლე ძრწის მეტისმეტი სიზუსტის, აბსოლუტური სისწორის წინაშე. ზედმიწევნით პროპორციულობასა და ცივ სიმეტრიულობაში არის რალაც ავბედითი, ანტიორგანული, სიცოცხლისათვის მტრული“. არნაქიმისის აზრით კი, როცა მეტისმეტად დიდ მნიშვნელობა ენიჭება წესრიგს, „სიცოცხლე სუბსტანციის“ რაოდენობა კლებულობს. ეს კარგად იცოდნენ ქართველმა ხელოვანებმაც და ამიტომ თავის ნაწარმოებებში არ ვერიდებოდნენ გამაცოცხლებელ ინტერპრეტაციებს და გარკვეულ გადახრებს იდეალური მოდელიდან, რის შედეგადაც ყოველ ახალ ქმნილებას ანიჭებდნენ ბუნებრივობას და ცხოველმყოფელობას. ამავე დროს, ეს ხელს უწყობდა ერთიან მოდელზე დაყრდნობით შეექმნათ მრავალფეროვანი ნაწარმოებები. ამით ხორციელდებოდა ხელოვნებაში სიმალეებისაკენ სწრაფვა, რომლის დევიზია — მრავალფეროვნება ერთიანობაში.

ქართული არქიტექტურის ეროვნული საფუძვლების აღორძინების გზაზე ორწამენტულმა ხელოვნებამ დღესაც, ისევე როგორც წარსულში, უნდა დაიკავოს მნიშვნელოვანი ადგილი. მისმა

შემოქმედებითა გამოყენებამ, ქართული არქიტექტურის სხვა თვისებებთან ერთად, ზელი უნდა შეუწყოს მისი ეროვნული სახის დაბრუნებას, მიანიჭოს მაღალმხატვრული ჟღერადობა, გამოავლინოს მისი კომპოზიციური თავისებურებები. ეს კი შესაძლებელი გახდება თუ ღრმად და ყოველმხრივ იქნება შესწავლილი ქართული ორნამენტის შექმნის შემოქმედებითი მეთოდები და კანონზომიერებები, რომელთა საფუძველზე და დღევანდელი ამოცანებიდან გამომდინარე, შესაძლებელი გახდება შეიქმნას თანამედროვე არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ახალი ორნამენტული კომპოზიციები.

ბოლოს, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენ ჭერ კიდევ ჩამოვრჩებით საერთოდ ქართული ხუროთმოძღვრებისა და მასთან ერთად ხუროთმოძღვრული ორნამენტის კომპოზიციური სტრუქტურის ფორმირების შემოქმედებითი მეთოდებისა და კანონზომიერებების შესწავლისა და ათვისების საქმეში. შემდგომი კვლევით ნათელი გახდება ქართველ ხუროთმოძღვართა და ოსტატთა მრავალსაუკუნოვანი შემოქმედებით აზროვნება, მისი განვითარების მეთოდები და გზები. ეს კი, ცხადია, ზელს შეუწყობს ეროვნული გამოცდილების შემოქმედებითად ათვისებას.

**ლიტერატურა:**

1. რ. შერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ. 1954.
2. ი. ციხაძე, ქართული არქიტექტურული ორნამენტი, საკანდიდატო დისერტაციის ავტორეფერატი, რუსულ ენაზე, თბ. 1953.
3. მ. მოსულიშვილი, ქართული ძეგლის სტრუქტურა, თბ. 1983.
4. ლ. ხუსკივაძე, ქართული მინაქარი, რუსულ ენაზე, თბ. 1981.
5. თ. ჩხეკელი, ქართული ანბანის შემოქმედის უდიდესი მოაზროვნე და ხელოვანი, გაზ. „თბილისი“, 21 იანვარი, 1989.

**უშბერტო ეკოს (თანამედროვე**

იტალიელი მწერალი, სემანტიკოსი, ისტორიკოსი) საქვეყნოდ გახმაურებულ რომანში „ვარდის სახელი“ მტლად საინტერესო სიტუაციას ვაწყდებით: ერთი შეხედვით რომანი დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოებია, მაგრამ დანაშაულის გახსნისა და დამნაშავის განჩინების პროცესი უცნაურად მიმდინარეობს. გამოძიებლის სახელი და გვარი — ვილგელმ ბასკერვილელი აშკარად იწვევს ასოციაციას შერლოკ ჰოლმსის კლასიკურ დეტექტივთან, მაგრამ იწვევს მხოლოდ იმის გამო, რომ მოვახდინოთ შედარება და დავინახოთ მკვეთრი სხვაობა. თუ კლასიკურ დეტექტივში დანაშაული თავისთავად, ობიექტურად არსებობს, ზოლო გამოძიებელი იმეცნებს და ხსნის მისგან დამოუკიდებელ მოვლენათა იდუმალ ჯაჭვს, უშბერტო ეკოს რომანში შემეცნებელი და მისი ობიექტი, ანუ გამოძიებელი და გასახსნელი საქმე იმდენად არის შერწყმული და გადახლართული ერთმანეთში, რომ ძიების პროცესი განუსაზღვრელად ცვლის და წარმართავს გამოსაძიებელ მკვლელობათა ჯაჭვს. გამოძიებელი ჩადენილ ბოროტმოქმედებას კი არ იკვლევს, არამედ თვით, თავისი ვერსიებითა და ქმედებით მონაწილეობს დანაშაულის შექმნაში, ისევე როგორც არაკლასიკურ ცდაში შემეცნებელი იმდენად წვდება შემეცნების საგანს, რამდენადაც მონაწილეობას ლებულობს მის შექმნაში. ამ ანალოგიისკენ გვიბიძგებს იური ლოტმანის ბოლოისტყვაობაც, რომელიც კომენტარს უკეთებს რომანს:  
„დამკვირვებელი მოქმედებს ცდაზე, გამოძიებელი შემოქმედებს დანაშაულზე“ (უშბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“ მოსკოვი, 1989 წ. გვ. 475).  
ამრიგად, დარღვეული და გადაბრუნებულია შერლოკ ჰოლმსის პრინციპი: მცდარ ვერსიათა უკუგდების, ლოგიკისა და მექანიკის ინტუიციის გზით ობიექტური სიმართლისაკენ. „ვარდის სა-

# „ჩაკატილი“ და „ლია“ ნაწარმოები

ამაგუა დოლიძე

ხელის“ ფურცლებზე ჭეშმარიტება სუბიექტურია, რადგანაც დანაშაულის შედგენილობას მკვლელისა და მეძებრის ერთიანი ძალისხმევა განსაზღვრავს და არ არსებობს მცდარი ვერსია, მაგალითად ვერსია, რომ მონასტერში მომხდარი მკვლევლები ადასტურებენ აპოკალიპსურ წინასწარხედვას, რომ ყველაფერი ისე ხდება როგორც იოანეს წიგნშია წინასწარ თქმული, ეს ვერსია ძველ შეცვლის და შემოაბრუნებს ამოსაცნობ მოვლენათა მსვლელობას, რომ დანაშაული, რომელიც თავიდან არც იყო ჩაფიქრებული ამ ანალოგიის მიხედვით, საბოლოოდ ნათელჰყოფს და დაადასტურებს მისთვის თავსმოხვეულ ინტერპრეტაციას.

ამრიგად, ინტერპრეტაცია კი არ ხსნის ან ასახავს წინასწარ მოცემულს, არამედ თავის თავში მოიცავს ან თვითონ ქმნის იმას, რასაც ნათელჰყოფს. ეს სიტუაცია თანაბრად ხორციელდება როგორც არაკლასიკურ ფიზიკაში (გავიხსენოთ, რომ ქვანტური სიტუაცია არ არსებობს ამ სიტუაციის ტალღური ან დისკრეტული ინტერპრეტაციის გარეშე) ასევე თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ეს კიდევ იმასაც ნიშნავს, რომ ენა არ შეადგენს ყოფიერების დანამატს, ის არის მისი საფუძველი, მისი სახლი. მცდარი ვერსია არ არსებობს, რადგან მოხსნილია მისი არსებულთან შესაბამისობის საკითხი. ის როგორც უკვე გამოთქმული, როგორც ენობრივი ფენომენი თავადაც „მყოფობს“ და თავის ქარგაზე გარდაქმნის და შეიფერებს რეალობას.

ამრიგად, უმბერტო ეკოსთან ამავე და გამოძიება ვითარდება არა ობიექტურ

მოვლენათა სფეროში, არამედ ენისა და ენობრივი რეალების სამყაროში. შემთხვევითი არაა, რომ ვიღველმ ბასკერვილელი სემანტიკოსია, ხოლო კვლევაძიება მონასტრის ბიბლიოთეკის სანახებში წარმოებს. ნაწარმოების სათავეში გვხვდება განსაცვიფრებელი პასაჟი, როცა გამოძიებელი დაკარგული ცხენის აღმოსაჩენად თავისი „სემანტიკური“ ლოგიკის დემონსტრირებას ახდენს. (გვ. 22).

ლოგიკა არსებითად ემყარება არა რეალურად აღბეჭდილი კვალის კრიმინალისტურ ანალიზს, არამედ „ცხენის“ ენობრივ განმარტებათა და ლიტერატურაში არსებულ მხატვრულ სახეთა დედუქციას მომხდარი ფაქტის მიმართ. გამოძიებელი გამუდმებით იმოწმებს სხვადასხვა ავტორთა გამოხატუებებს სრულყოფილი, იდეალური ცხენის შესახებ. ფაქტიურად ეს ნიშნავს „ცხენობის“ პლატონისეული იდეის ჭკერებას ენის სამყაროში, რომელიც როგორც სუბსტანცია, წინ უსწრებს ამ რომან-დეტექტივის რეალობას. მხატვრული სისრულის ფაქტებზე დედუქციის შედეგად გამოძიებელი გამოიცნობს ცხენის სახელს და ზუსტად აღწერს მას, რადგან საუკეთესო უკეთესად ბაძავს თავის იდეას და მასში ყოველთვის ხედავენ იმას, რაც მის შესახებ წინასწარ არის თქმული.

რამდენადაც აქ ენის სტიქიაში ვართ ჩაძირულები, ხედვა და წინასწართქმა არ ნიშნავს რაღაც სუბიექტურს რაც მიეწერება რეალურად არსებულს. დანახვა და გამოთქმა აქ არის არა აღწერითი, არამედ არსებობის მიმნიჭებელი

აქტები, ამიტომ ასე დანახული ასე არსებულსაც ნიშნავს.

გამოძიების ეს სემანტიკური მომენტები აშკარად ეხმარება სახარების ტექსტს, როცა მაცხოვარი თავის არგუმენტაციაში იმოწმებს საღვთო წერილს. სიტყვა, რომელიც არის ღმერთისა თანა შეადგენს იმ ჭეშმარიტ საფუძველს, რასაც ყოველივე არსებული შეიძლება დაემყაროს.

სიტყვის, აზრისა და საგნის ერთიანობა არ შეიძლება განხორციელდეს ყველგან, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში. სამყაროში, რომელიც უკვე ჩამოყალიბდა და შედგა, საგანი და აზრი ან სიტყვა ამ საგნის შესახებ სხვადასხვა განზომილებაში არსებობს. მათი იგივეობა იმიტომაცაა გამორიცხული, რომ საგანი კონკრეტულია, სასრულია, ჩაკეტილია თავის თავში, აზრი კი როგორც ზოგადი, გაზნისილი უსასრულობის მიმართ. უსასრულობასთან გარკვეული მიმართების, ურთიერთობის დამყარება ჩაკეტილობის, საგნობრიობის დაძლევის აუცილებელი პირობაა. რწმენა, ღმერთთან ურთიერთობის ადამიანური მცდელობა სწორედ ამ სასრულობის, ჩაკეტილობის გადალახვას მოწმობს. რამდენადაც მე მაქვს მისწრაფება უსასრულობის მიმართ, ამდენად მე რაღაცნაირად ვიცი, რომ კონკრეტულ ნივთთა რეალობა გამოკვეთილი, ფორმადასრულებული სახით რომ მეძლევა, არ წარმოადგენს ყოფიერების ერთადერთ სახეს. ეს ცოდნა ჩემი სულის სიღრმეებშია ჩაძირული და თავს იჩენს როგორც სწრაფვა უსასრულობის მიმართ.

რელიგიას ადამიანის ეს სიღრმისეული, თანდაყოლილი ცოდნა განცდის რეკისტრში გადაყავს, ფილოსოფია კი შეიძლება ითქვას არის ცნებათა ის სისტემა, ცნობიერების მართვის ის მექანიზმი, რომელიც ამ ცოდნის ამოტოვტივებას და ნათელყოფას ემსახურება. ამიტომ არათუ ყოველი აზრი, არამედ ყოველი ჩვენი აღქმა მეტ-ნაკლებად ფილოსოფიურია, ფილოსოფიურია იმ გაკებით, რომ ის არ ამოიწურება იმ შთაბეჭდილებით, იმ კონკრეტული მასა-

ლით, რომელსაც საგანთა სამყარო წვდის ჩვენ. ის მეტ-ნაკლებად შევსებულია და გამოქვინებულია იმით, რაც ამ სასრულ რეალობათა მიღმა ძეგს, რასაც თანდაყოლილად ატარებს და მთელი ცხოვრების მანძილზე აცნობიერებს ჩვენი სული.

გაცნობიერების სხვადასხვა დონე და ხარისხი სხვადასხვანაირად წარმოაჩენს ერთი და იგივე რეალობას. ტორტონ უაილდერის პიესაში „ჩვენი პატარა ქალაქი“ ერთი და იგივე რეალური ამბავი დანახულია ორი სხვადასხვა სიმაღლიდან. პირველ მოქმედებაში გმირი ამბის უშუალო მონაწილეა და რეალურ სინამდვილეს გვაწვდის უშუალოდ, მეორე მოქმედებაში კი, გმირის გარდაცვალების შემდეგ ეს მსუბუქი იუმორით გაქვნილი ისტორია დანახულია ზემოდან, იმ ქვეყნიდან და მიუწვდომლობის ნოსტალგიით შეფერილი, ტრაგიკულ ჟღერადობას იძენს.

ამრიგად, იმის მიხედვით, თუ როგორ არის „შეკესებული“ ფიზიკური რეალობა იდუმალ-მეტაფიზიკური ცოდნით, ეს რეალობა სხვადასხვა სახესა და ჟღერადობას იძენს. ის განსხვავებულად იკითხება“ და მას აქვს ორი შრე: პირველი ის, რასაც წარმოადგენს რეალურად, სინამდვილეში, მეორე — თუ რა მნიშვნელობა აქვს მას ჩვენთვის, გამოძინარე ჩვენი სიღრმისეული მიმართებით უსასრულო აბსოლუტთან.

თუკი რეალური საგანი საკუთარი თავის გარდა კიდევ რაღაც მნიშვნელობას მოიცავს, მაშინ ერთი მხრით ის რაღაც ნამდვილი ყოფილა, მეორე მხრივ კი წარმოადგენს ნიშანს, სიმბოლოს, რაღაც აზრისეულს და სიტყვისმიერს.

აი სწორედ ამ კუთხით, უსასრულობასთან ზიარების პერსპექტივაში შეიძლება ვილაპარაკოთ აზრის, სიტყვისა და საგნის ერთიანობაზე და გავიგოთ უმბერტო ეკოს გამონათქვამი, რომ ბუნება არის სიმბოლოების და ნიშანთა წიგნი, რომელიც იკითხება.

ფაქტიურად იგივეს იმეორებს მარსელ პრუსტიცი, როცა ამბობს, რომ ჩე-



მი ცხოვრება არის წიგნი და ჩემი წიგნი არის ცხოვრება.

ამრიგად, რადგანაც სახეზეა სასრული არსების უსასრულობისაკენ, როგორც სრულყოფისაკენ ღტოლვა (სხვანაირად ვერ იარსებებდა ფილოსოფია და რელიგია) სინამდვილე, რომელიც გვეძლევა, არის ყოფიერების ერთ-ერთი და არა ერთადერთი სახე. ის გადაიკვეთილია უსასრულობის მიმართ და გარდა იმისა, რომ ის არის მატერიალური რეალობა, არის კიდევ რაღაც სხვა, ანუ არის ნიშანი.

საგნის, სიტყვისა და აზრის შერწყმა და ურთიერთგანმსჭვალვა ხდება სწორედ ამ ზღვრულ წერტილში, როცა ცნობიერება, იხსნება რა უსასრულობის მიმართ, იხსენებს იმას, რაც მან უკვე „იცის“ ამ ჭეშმარიტების შესახებ და აქ ბუნება იხსნის საგნობრიობის ნიღაბს და იკითხება როგორც წიგნი.

ამ წერტილიდან იწყება ყოფიერება, რადგან ყოფიერება არის ის, რაშიც ყოველივე (საგნობრივიც და აზრისმიერიც) ერთიანობაში არსებობს. ეს არის წერტილი, რომელშიც ყოფნა გაბუდმებულ სულიერ ძალისხმევას მოითხოვს. არ შეიძლება მიაღწიო ამ წერტილს, შეჩერდე და დარჩე აქ, ყოფიერების ამ მთლიანობაში, სადაც ენა და რეალობა განურჩეველია ერთმანეთისგან. ნივთიერი სამყაროს ინერცია გაბრუნებს უკან და საჭიროა გაბუდმებული ჭიდილი ამ ინერციასთან, გარსმოხვეული მატერიის უკუგდება და მიზანსწრაფვა აბსოლუტისკენ. ყოველივე ეს მოითხოვს სულიერ აქტიურობას, ენერჯიას, შენ ისევ და ისევ უნდა მიაღწიო ყოფიერების იმ წერტილს, რომელშიც ახლახან იყავი, ისევ თავიდან უნდა მოიხვეჭო ცოლად და უკვე აღადგინე და გააცოცხლე შენში, ამ წერტილში მხოლოდ აზრის ცოცხალი ქმედებით არის შესაძლებელი და ამ სიცოცხლეში, აზრის ამ მაჯისცემაში, ვიჭერთ სიტყვას, როგორც ცხოვრებას და საგანს, როგორც ნიშანს.

ამიტომ ას, რაც დაიწერა, ის, რაც შეცნობილ აქნა, ხელიდან გაგვისხლტება თუკი უჯრაში ჩაედეთ და გადავინახეთ.

საჭიროა აზრის ხელახალი ძალისხმევა, საგანთა ინერციიდან გამოსვლა და მობრუნება აბსოლუტისკენ, რომ შევინარჩუნოთ დონე, რომელზედაც რაღაცის გაგებაა შესაძლებელი.

სწორედ ამიტომ ხელოვნების ქმნალება არ არსებობს როგორც საგანი, მისი შემოქმედებისა და აღქმის ცოცხალი პროცესის გარეშე.

რომანი არსებობს მხოლოდ მაშინ, როცა ის იკითხება, პიესა არსებობს მაშინ როცა ის თამაშდება.

ამრიგად, თუკი ყოფიერებაში, ჭეშმარიტ სიცოცხლეში ყოფნა ცნობიერების გამუდმებულ ძალისხმევას მოითხოვს, მაშინ ხელოვნების ნაწარმოები იმდენად ეზიარება ყოფიერებას, რამდენადაც აზროვნების ცოცხალ პროცესთან იქნება დაკავშირებული. მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ შემოქმედების აქტი, რომელიც ერთხელ ხორციელდება, არამედ ნაწარმოების ისევ და ისევ გამაცოცხლებელი მენტალური ქმედება, რაც მის აღქმას წარმოადგენს. თუკი ნამდვილი ყოფიერება ხელოვნების გზით აღწევს ჩვენამდე და ამავე დროს დაკავშირებულია აზრის სიცოცხლესთან, მაშინ ლიტერატურა და ხელოვნება იმდენად დირებულია, რამდენადაც აღვიძებს და ამოძრავებს აზრს. ნაწარმოები უნდა შეფასდეს არა იმის მიხედვით, თუ რას გვეუბნება, არამედ იმის მიხედვით, რას არ გვეუბნება ის, რას მალავს თავის თავში, რამდენად ტოვებს ცარიელ სივრცეს, რომელიც მკითხველის ან მაყურებლის აზროვნებაში შეიძლება შეავსოს. ნაწარმოების შინაარსი არ არის ჩაკტილი თავის თავში, არ ამოიწურება მხოლოდ იმით, რასაც ის ამბობს, ის გახსნილია უსასრულობის მიმართ, სწორედ ეს ქმნის ინტერპრეტაციის სრულ თავისუფლების, რაც მკითხველის ცნობიერების გაღვიძებისა და აქტივაციის აუცილებელი პირობაა.

ამრიგად, მივედეთ ორი თანაფარდი შედეგი:

ერთი მხრივ, საგანთა სინამდვილე, როგორც ყოფიერების ერთ-ერთი შრე, დია უნდა იყოს უსასრულობის მიმართ



და მაშინ ისაა არა მხოლოდ საგნობრი-  
ვი, არამედ სიტყვისმიერიც, არის რო-  
გორც რეალობა, ასევე ნიშანიც.

მეორე მხრივ ლიტერატურის (ხელოვნების) ნაწარმოების, რომლის ვხითაც ყოფიერება ლაპარაკობს, ასევე უნდა გაიხსნას უსასრულობის მიმართ და მაშინ ისაა არა მხოლოდ სიტყვისმიერი, არამედ საგნობრივიც, არის როგორც ნიშანი, ასევე რეალობა.

აქედან კი ისევ სიტყვისა და საგნის ერთიანობასთან მივდივართ, ვუბრუნდებით მარსელ პრუსტისა და უმბერტო ეკოს აზრს, რომ ცხოვრება არის წიგნი და წიგნი არის ცხოვრება.

ის, რომ მხატვრული ნაწარმოები ცოცხლობს ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთქმედების მომენტში, რომ აღმქმელი პასიურად კი არ არის ჩართული თხზულების ცოცხალ პულსაციაში, — აქტიურად უკუმოქმედებს მასზე, ნაწარმოების სხვადასხვანაირად წაკითხვის საფუძველს ქმნის. პერტეფციათა ეს გაბნევა მკითხველს არჩევანს აძლევს თავისებურად მიუდგეს მხატვრულ ფორმას და ამ თავისებურებაში გამოხატოს თავისი თავი. ბორხესთან გვხვდება გასაოცარი წიაღსვლა, როცა არგენტინელი მწერალი მოიხსენიებს დეტექტიურ რომანს, რომელიც ისეა დატრიალებული და ჩაბვეული, რომ ყოველი წაკითხვისა და გადაკითხვის შემდეგ, კრიმინალური კვანძის ახალ გახსნას გვთავაზობს. რამდენადაც ხელოვნება, კერძოდ, სიტყვიერი შემოქმედება, ზოგადად კი მთელი თანამედროვე აზროვნება ფენომენოლოგიისა და ცნობიერების ონტოლოგიზაციის გზით მიედინება, რადგან აზრის ქმნილება განცდილია როგორც ცოცხალი ყოფიერება, როგორც პერაკლიტეს ნაკადი, რომელშიც ორჯერ ვერ შეხვალ, მომავლის ლიტერატურაში შესაძლებელია ისეთი ნაწარმოების დაბადება, რომლის ტექსტი წაკითხვამდე მოცემულ იქნება ნახევარფაბრიკატის სახით, ხოლო გაშლასა და დასრულებას მკითხველის წარმოსახვასთან შეხვედრის დროს შეიძენს. დღეს შეიძლება უცნაურად ვკერძონოს ეს წი-

ნასწარხედვა, ძნელი წარმოსადგენი ტექსტი, რომელიც წაკითხვით კი არ აისახება, არამედ იქმნება, მაგრამ ასეთი ვარაუდის საფუძველს ის ქმნის, რომ თანამედროვე აზროვნებაში, როგორც მეცნიერებაში, ასევე ხელოვნებაში შეიმჩნევა მკვეთრი შემობრუნება ადამიანისაკენ, როგორც საგანთა დეტერმინიზმიდან ამოვარდნილი, თავისუფალი და განუყოფელი არსებობისაკენ, რომლის მიერ შეცნობილი და შექმნილი სამყარო, ასევე განუყოფლობის ხიბლითაა მოცული. ინერტული ერთფეროვნებისგან განთავისუფლება, განუყოფლობა და ერთადერთობა არის ის, რაც ადამიანის ხელქმნილს ცოცხლად-მფეთქავი ყოფიერების ნაპერწკალს მისცემს, ამიტომ მხატვრული ფორმა, როგორც ადამიანური ყოფიერების რეალიზაცია, ერთხელ და სამუდამოდ კი არ იქმნება, არამედ მუდმივი მქნალობის, სახეცვალებისა და განახლების ნაკადში უნდა იყოს მოხვედრილი.

აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ მხატვრული ტექსტი თავის თავში უნდა მოიცავდეს იმპროვიზაციის სივრცეს, არ უნდა იყოს ფორმადასრულებული და ბოლომდე შეკრული. უწოდოთ მას ღია ნაწარმოები. ეს ტერმინი გამოყენებული აქვს უმბერტო ეკოს თავის ერთ-ერთ გამოკვლევაში<sup>1</sup>. განსხვავებით ჩაკეტილი მხატვრული ფორმისაგან, ღია ნაწარმოებში ავტორი არ მიისწრაფის აბსოლუტის თვალთ გააერთმნიშვნელაიანოს და შეკრას თემები და სიუჟეტური ხაზები. მთლიანობის იდეა აქ ცენტრალიზაციის გზით კი არ ხორციელდება, არამედ ავტორის ხმისა და ცალკეული მხატვრული ელემენტის, ვთქვამთ პერსონაჟის ურთიერთშერწყმით გამოიხატება, რაც ავტორ-პერსონაჟის განუყოფელი წარმონაქმნის სახით შედის „ღია“ ნაწარმოების პოლიფონიურ ფლერადობაში.

ავტორი აქ აშკარად კარგავს ყოვლის-

<sup>1</sup> Eco U. Opera aperta. Milano, Bompiani, 1962.



მცოდნე და ყველაფრის შემძლე აბსოლუტის რეგალიებს და უერთდება თავის ქმნილებას არა როგორც მისი სუბსტანციური საფუძველი, არამედ როგორც ერთ-ერთი ხმა, პერსონაჟთა დამოუკიდებელ ხმათა შორის.

ავტორის ასეთი „ჩამოქვეითება“ ჯერ კიდევ დოსტოევსკის შემოქმედებაში შემჩნევა. ბახტინი „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკაში“ ყურადღებას დოსტოევსკის დიალოგის „უცნაურობებზე“ ამახვილებს. უცნაურობა იმაში მდგომარეობს, რომ გმირთა შორის კამათი კი არ თავდება, არამედ წყდება, რადგან თავისი ხანაითთი ეს არის დაუსრულებელი კამათი. ჩაკეტილი რომანისგან განსხვავებით, აქ არ არსებობს ავტორის ერთიანი პოზიცია, რომლის საფუძველზეც შეიძლება მოხდეს ერთმანეთს შეჯახებულ ხმათა შერიგება.

ავტორი აქ გარს კი არ ერთყმის თავის ქმნილებას, როგორც აბსტრაქტული აბსოლუტი, არამედ ჩართულია თავის გმირთა ცხოვრებაში, როგორც რეალური, ცოცხალი ცნობიერების ნაკადი. მისი შერწყმა და იდენტიფიკაცია გმირთან იმდენად განუმეორებელია, ისე ღრმაა, რომ ფაქტიურად ის ვეღარ ამოდის გათავისუფლებული სახის წიაღიდან და ვერ უბრუნდება საკუთარ თავს.

უკან დაბრუნებისა და საერთოდ მხატვრულ დროსა და სივრცეში ავტორის მოძრაობის პროცესი ამ შემთხვევაში ხდება არა აბსტრაქტულად, უმტკივნეულოდ, არამედ მოთხოვს გარკვეულ ძალისხმევას და რისკს, რადგანაც ცვლის და არღვევს როგორც მსატვრულ ქსოვილს, ასევე მწერლის ცნობიერებას. გარდასახვის პროცესი თავდება არა მხოლოდ გმირის დაბადებით, არამედ იწვევს შეუქცევად სულიერ ძვრას თვით ავტორშიც, რის გამოც ირღვევა მისი იგივეობა საკუთარ თავთან. ამიტომ ცნობიერება, რომელიც წინ უსწრებს „ღია“ ნაწარმოებს, სრულიად განსხვავდება იმ ცნობიერებისაგან, რომელიც აზროვნების ცოცხალი ნაკადის სახით შეჭრილია მასში და მონაწილეობს მის სახეთა და სიტუაციათა შექმნაში.

ამიტომ „ღია“ რომანს მსჭვალავს არაერთი აბსტრაქტული ავტორი, არამედ რეალურ ავტორ-გმირთა სიმრავლე, თითოეული მათგანი დამოუკიდებელი ხმაა და შეადგენს არა ერთიან, ცენტრალიზებულ ანსამბლს, არამედ პოლიფონიური უღერადობის სიმრავლეს, სადაც ყოფიერების ცოცხალ პულსაციას მსხვერპლად ეწირება მხატვრული ფორმის კლასიკური სიცხადე და დასრულებულობა.

ჩაკეტილიდან ღია ფორმაზე გადასვლა არ წარმოადგენს მხოლოდ სიტყვიერი ხელოვნების ლოკალურ პრობლემას. მისი მასშტაბი საერთოდაც სცილდება ესთეტიკის ფარგლებს და ზოგადად, თანამედროვე აზროვნების თავისებურებაზე მიგვიანიშნებს. მაგალითად, ავტორის მონარქიიდან პოლიფონიურ სტრუქტურაზე გადასვლის მსგავსი ტენდენცია შეინიშნება მეცნიერებაში, კერძოდ კი ქვანტურ მექანიკაში.

ანალოგიის გასაზარებლად შეგვევლით ავტორი დამკვირვებლის სუბიექტით, პერსონაჟი ფიზიკური ობიექტით, ხოლო მხატვრული რეალობა ფიზიკური რეალობით.

და აი აღმოჩნდა, რომ ქვანტური მექანიკა, ისევე არღვევს კლასიკური ფიზიკის ნორმებს, როგორც „ღია“ ნაწარმოები „ჩაკეტილ“ მხატვრულ ფორმას.

კლასიკურ თეორიაში ფიზიკური რეალობის სურათი თავისი ცნებებითა და კანონებით დადგენილია და ამდენად შეფარდებითია რაღაც ერთიანი, აბსტრაქტული ცნობიერების მიმართ, რომელიც ამ სურათის გარეთ იმყოფება და ამიტომ ფიზიკურ მოვლენათა აღწერა არ მოიცავს სუბიექტსა და მისი ცნობიერების ელემენტებს, ანუ ის ჩაკეტილია თავის თავში და მთლიანად ობიექტივირებული ფორმითაა მოცემული. (მოვლენები აღიწერებიან ადამიანთან, შემეცნების პროცესთან მიმართების გაარეშე, როგორც თავისთავად, ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებული ფაქტები).

რამდენადაც სუბიექტი აბსტრაგირე-

ბულია ფიზიკური რეალობის სურათი-დან, რამდენადაც ის უცხო, გარეშე ელემენტია ამ რეალობის მიმართ, ვერ შევადის მასში და ვერ არღვევს მის ქსოვილს, ამდენად მისი გადაადგილება ფიზიკურ მოვლენათა ველზე არავითარ კვალს არ სტოვებს, ის არ იწვევს განუსაზღვრელ შემფოთებას არც მოვლენათა მიმდინარეობაში და არც საკუთარ თავში, ანუ მის მიერ ამ მოვლენათა შემეცნების პროცესში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დაკვირვება-გაზომვის პროცესი და სხვა შემეცნებითი აქტები არ იწვევენ უკონტროლო შემფოთებებს და დარღვევებს გაზომვის ობიექტსა და დაკვირვებად მოვლენებში.

აი ეს, შემეცნების კლასიკური დონე ხელოვნებაში ჩაკეტილ მხატვრულ ფორმას შეიძლება შევადაროთ.

აქაც სუბიექტი-ავტორი თავისი ნაწარმოების მხატვრული რეალობის გარეთ იმყოფება. ავტორისეული ცნობიერების რეალური, შემოქმედებითი აქტი არ წარმოადგენს ჩაკეტილი რომანის შინაგან ელემენტს. ავტორი, როგორც ცოცხალი ცნობიერების ნაკადი, აბსტრაგირებულია ნაწარმოებიდან და როგორც რაღაც აბსოლუტური, ყოველს შემძლე ძალა, გარედან, აბსოლუტი ავტორის პოზიციიდან ძერწავს და კრავს მხატვრულ სახეთა და სიტუაციათა დრამატურების ჩაკეტილ, დასრულებულ ფორმაში.

ამრიგად, ჩაკეტილი ნაწარმოები არ მოიცავს ავტორსა და შემოქმედებით აქტს, რომელიც მას წარმოშობს. იგი განწმენდილია სუბიექტური მომენტებისგან და მთლიანად ობიექტივირებული ფორმითაა მოცემული.

რა თქმა უნდა, მხატვრული თხზულება ფანტაზიის ნაყოფია და მისი ობიექტურობა, მისი შეფარდება სინამდვილესთან პირობითია. ამიტომ ობიექტურობა ჩაკეტილი ნაწარმოების რეალობას კი არ შეადგენს, არამედ თამაშის წესს წარმოადგენს. მხატვრული სახეები და ვითარებები ისე აივება, რომ თითქოს საქმე გვაქვს არა გამოწვევით, არამედ ნამდვილად მომხდარ ამბებთან. სინამ-

დვილე ამ ესთეტიკური ობიექტივაციის მიზანსა და კრიტერიუმს წარმოადგენს. გმირი მით უფრო ფასობს, რაც უფრო ბუნებრივია ის, ხელოვნების ფორმა მით უფრო სრულია, რაც უფრო ახლოა სინამდვილესთან.

ისევე როგორც კლასიკურ-ფიზიკურ აღწერაში, აბსტრაქტული ავტორ-სუბიექტი თავისუფლად მოძრაობს მხატვრულ სახეთა და სიტუაციათა ველზე. მისი შემოქმედებითი მოძრაობა, მაგალითად გმირში გარდასახვა და შემდეგ უკან, ავტორის ერთიან პოზიციიზე დაბრუნება, არავითარ კვალს არ სტოვებს. იგი თითქოს-და „არ ერევა“ სიუჟეტურ მოვლენათა მსვლელობაში და შემოქმედების პროცესში არ განიცდის სულიერ ძვრას, იდენტური რჩება საკუთარი თავის მიმართ. ამიტომ მხატვრული მოვლენებიც თითქოს მისგან დამოუკიდებლად, ობიექტურად მიმდინარეობენ. ნაწარმოები იკეტება თავის თავში და ავტორის, როგორც ცნობიერების ცოცხალი ნაკადის თავისი სტრუქტურადან განდევნით, პრეტენზიას გარე სამყაროს ასახვაზე აცხადებს.

ასეთი მსჯელობის შემდეგ, ანალოგია კიდევ უფრო მკაფიოდ იკვეთება:

კლასიკური ფიზიკის დონეზე ფიზიკური ცოდნა პირობითად აბსტრაგირებულია სუბიექტის ცნობიერებისგან და ზოგად ცნებათა და კანონების გზით უკავშირდება გარე სამყაროს. ფიზიკური რეალობის სურათი ჩაკეტილია თავის თავში, ის არ მოიცავს იმ ცნობიერებას, რომლის მიმართაც დადგენილია მისი „ობიექტური“ კანონები და ცნებები.

ჩაკეტილი მხატვრული ნაწარმოების შინაარსიც არ მოიცავს ავტორის ცნობიერებას და გარე სამყაროზე ორიენტირებული. ამიტომ მხატვრული მასალაც მოცემულია ობიექტივირებულ ფორმაში, ნამდვილად მომხდარ მოვლენათა ასახვის პრეტენზიით.

ახლა განვაგრძოთ ეს ანალოგია და ვნახოთ, რა სიახლე მოიტანა ქვანტურმა მექანიკამ და როგორ ეხმაურება მი-





სი პრინციპები „ღია“ ლიტერატურასა და ხელოვნებას.

ასეთი ანალოგიის საფუძველს იმაში ვხედავთ, რომ ქვანტურმა მექანიკამ გადატრიალება მოახდინა კლასიკურ აზროვნებაში და წარმოაჩინა ახალი, არაკლასიკური შემეცნების ფენომენოლოგიური ხასიათი, რომელიც სცილდება ფიზიკურ მოვლენათა ანალიზის სფეროს.

ამასთან დაკავშირებით, ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკურმა აზროვნებამ შექმნა სამყაროს ჩაკეტილი, ზედმეტად ობიექტივიზებული სურათი, სადაც ადგილი აღარ დარჩა ადამიანისათვის, როგორც აქტიური, თავისუფალი და განუმეორებელი არსებისათვის.

და აი, მოვლენათა ქვანტურ აღწერაში ჩნდება ადამიანის კვალი — თეორია და ცდა აჩვენებს, რომ მიკრონაწილაკი არ არსებობს ცდის პირობებისა და პროცესის, ზოგადად კი მისი შემეცნების აქტის გარეშე. სუბიექტთან, ადამიანთან რეალური ურთიერთქმედების გარეშე მიკროობიექტს არ გააჩნია ფიზიკური აზრი.

ამგვარად, ქვანტური თეორია, კლასიკური ფიზიკისაგან განსხვავებით, „აკვიკრძალავს“ სუბიექტისაგან განყვებული ობიექტის მოდელირებას. ქვანტურ დონეზე ადამიანი არა მარტო ასახავს ატომურ მოვლენას, არამედ მონაწილეობას დებულობის მის შექმნასა და წარმართვაში. აქ უკვე საქმე გვაქვს არა მარტო შემეცნებასთან, არამედ შემოქმედებასთან — ადამიანი თავისი ცოცხალი ცნობიერებით ქვანტური მოვლენის და აქედან მთელი მიკროსამყაროს განსაზღვრული ელემენტი.

გავიხსენოთ სიტუაცია უმბერტო ეკოსთან — სუბიექტისა და ობიექტის განწყურდობა და ურთიერთზეგავლენა: გამომთივებელი არა მარტო იმიებს და იმეცნებს კრიმინალურ საქმეს, არამედ თვითონვე ქმნის და წარმართავს დანაშაულს.

ძიკლედ, ქვანტური თეორია სუბიექტისა და ობიექტის რეალური ერთობიდან ამოდის. ქვანტურ-მექანიკური

აღწერა არ არის ჩაკეტილი — ის გახსნილია ადამიანის ცნობიერების მიმართ, ცდის პროცესები და შემეცნებითი აქტები შეჭრილი არიან ფიზიკურ მოვლენათა სურათში, არღვევენ მის ერთიანობას და ქმნიან დუალიზმს.

იგივე რღვევა ხდება „ღია“ ნაწარმოებებშიც, რომლებიც უწყვეტად არიან დაკავშირებული ავტორისეული ცნობიერების ნაკადთან. ისინი თავის თავში შეიცავენ თამაშის იმ წესებს, იმ პირობითობას, იმ ქმედით-სუბიექტურ საფუძველს, საიდანაც თვითონ არიან აღმოცენებული. ამიტომ „ღია“ ნაწარმოებები თავის თავს აჩვენებენ როგორც პირობითობას, როგორც გამონაგონს და გახსნილი არიან არა გარე სამყაროს, არამედ ავტორ-სუბიექტის მიმართ.

გავიხსენოთ პირანდელოს ცნობილი დრამა „ექვსი პერსონაჟი ავტორის ძებნაში“. აქ შესანიშნავადაა მანიფესტირებული „ღია“ ნაწარმოების პრინციპი: პერსონაჟი თავის თავს იმად აჩვენებს, რაც არის. ის კი არის გამონაგონი, არის პირობითობა, არის პერსონაჟი და არა რეალური მსახიობი, რომელმაც უნდა გაითამაშოს თავისი როლი.

მოყვანილი ანალოგიის საფუძველზე განვიხილოთ პერსონაჟის შექმნის პროცესი „ჩაკეტილ“ და „ღია“ ნაწარმოებებში.

„ჩაკეტილი“ ნაწარმოებებისთვის ამ პროცესს ანალიზებს ბახტინი თავის ნაშრომში „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკა“<sup>2</sup>.

ბახტინის მსჯელობაში გამოკვეთილია პერსონაჟის შექმნის ორი სტადია.

1. მე როგორც ავტორი, შინაგანად უნდა გარდავიხაზო მხატვრულ სახეში, რომ შიგნიდან დაეინახო ჩემი გმირი, უშუალოდ ჩაწვედე მის განცდებას. მე უნდა გაეითავისო მისი ფსიქო-ემოციური სამყარო და ის გარემო-სიტუაცია, რომელშიც მან უნდა იმოქმედოს. ეს საშუალებას მომცემს შევავსო ჩემს მიერ

<sup>2</sup> ბახტინი მ. შ. — „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკა“ მოსკოვი, ხელოვნება 1979, თავი I გვ. 72 - 88.



მონიშნული სახე გარკვეული ემოციური შინაარსით.

2. მე უნდა გამოვიდე პერსონაჟის როლიდან და დაუბრუნდე საკუთარ თავს, ავტორის გარეთ მდებარე პოზიციას, რომ გარედან ვაფაფორმო და დავასრულო ჩემს მიერ შინაგანად განცდილი მასალა.

მხოლოდ ამ ორი სტადიის შემდეგ შეიძლება მხატვრული სახე დასრულებულად ჩაითვალოს. შინაგანად განცდილი სახე შეკესებულია გარეთ მდებარე ავტორის ხედვით.

ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარეობს, რომ „ჩაკეტვას“ რომანში სახისქმნალობის ეს ორი საფეხური სავსებით შეესაბამება ერთმანეთს. ისევე როგორც კლასიკურ ფიზიკაში, აქ შესაძლებელია ავტორ-სუბიექტის გამოცალკევება, აბსტრაქცია მხატვრული ობიექტიდან. ამიტომ სუბიექტი-ავტორი თავისუფლად, კვლის დატოვების გარეშე მოძრაობს მხატვრულ სიტუაციათა „კვლზე“, მისი გარდასახვა გმირში, შემდეგ კი უკან დაბრუნება ავტორის პოზიციებზე ექვივალენტური პროცესებია. ეს პროცესები არ არღვევენ მხატვრულ სტრუქტურას და არ იწვევენ ცვლილებებს ავტორის მდგომარეობაში, ის უბრუნდება საკუთარ თავს, აქედან გამომდინარე, გმირის შინაგანი, ფსიქო-ემოციური შინაარსი შეესაბამება მის გარედან ხედვასა და დასრულებას. ამ ორ, საპირისპირო აქტს ერთი და იგივე სუბიექტი ანხორციელებს. საბოლოოდ მიიღება შინაგანად სახე და გარედან დასრულებული, ჩაკეტული მხატვრული სახე, არ ხდება დისონანსი მის შინაგანად განცდილსა და გარედან გაფორმებულ მხარეებს შორის.

ახლა წარმოვიდგინოთ, რომ ქვანტური მექანიკის მსგავსად, შემოქმედების პროცესში ჩვენ ვითვალისწინებთ სუბიექტის (ავტორის) და ობიექტის (პერსონაჟის) ერთიანობასა და განუყოფლობას. ამ ერთიანობის გამო სუბიექტი „ჩართულია“ თავის ნაწარმოებში როგორც ცნობიერების ცოცხალი ნაკადი. ქვანტური სუბიექტის მსგავსად, მას არ

შეუძლია უკვლოდ, თავისუფლად (სრულიერი ენერჯის ხარჯვის გარეშე) გადაადგილდეს მხატვრულ მოვლენათა სივრცეში.

ყოველი ასეთი გადაადგილება იწვევს განუსაზღვრელ ცვლილებებს სუბიექტისა და ობიექტის (ავტორ-პერსონაჟის) ერთიან სისტემაში. ირღვევა არა მხოლოდ ობიექტის სტრუქტურა, არამედ ავტორ-სუბიექტის მდგრადობაც. ამიტომ ავტორის გარდასახვა გმირში და შემდეგ მისი როლიდან გამოსვლა, საწყის მდგომარეობაში დაბრუნების მიზნით, აღარ არის ექვივალენტური აქტები. სუბიექტი ამ დროს შეუქცევადად იცვლება. მას აღარ ძალუძს დაუბრუნდეს საკუთარ თავს, რადგან მისი მოძრაობა გმირის წიაღში და უკან, მოითხოვს გარკვეულ ძალისხმევას, გარკვეულ სულიერ ძერას, რაც არღვევს ავტორის იდენტობას საკუთარ თავთან.

ისევე როგორც ქვანტურ მექანიკაში<sup>3</sup> „ღია“ ნაწარმოებშიც არსებითია ის, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია განესაზღვროთ და გამოვრიცხოთ ეს ცვლილებები, ცვლილებები გამოწვეულნი ავტორის წიაღსვლით მის მიერ შექმნილ სამყაროში. ამიტომ ამ არსებით ცვლილებათა გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის წიაღსვლას გმირში, მის შინაგან ხედვას, შემდეგ კი პერსონაჟიდან გამოსვლასა და გარედან მის ფორმადასრულებას, ანხორციელებს ორი სხვადასხვა სუბიექტი, უფრო სწორედ, ავტორის ცნობიერების ორი განსხვავებული ნაკადი, რომლებიც არ დაიყვანება ერთმანეთზე.

ასეთი გაორების გამო, გმირის შინაგანი, ფსიქო-ემოციური სამყარო და მისი გარედან დამასრულებელი ფორმა, ანუ მისი რეალიზაცია მხატვრულ სიტუაციაში, აღარ შეესაბამება ერთმა-

<sup>3</sup> ქვანტური მექანიკის ცნობილი უტოლობა.  $\Delta p \Delta x > h$  გამოსატყვის ურთიერთქმედების პრინციპულ უკონტროლობასა და განუსაზღვრელობას სელსაწყოსა და მიკროობიექტის შორის. ეს კი ნიშნავს, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია განესაზღვროთ და გამოვრიცხოთ სუბიექტის ზემოქმედებით გამოწვეული ცვლილებები მიკროსამყაროში.



ნეთს, ჩნდება დისონანსი პერსონაჟის შინაგან და გარე მომენტებს შორის, რომლებსაც ავტორის გარდევული, გაორებული ცნობიერების განსხვავებული ქმედებები წარმოშობენ.

სწორედ ამიტომ „ღია“ პერსონაჟი გაორებულია, ის წინააღმდეგობას მოიცავს თავის თავში, ის დაუსრულებლად ეკამათება ავტორს, რადგან ხასიათით და სიტუაციით კი არ არის შემოსაზღვრული და ჩაკეტილი, არამედ გახსნილი უსასრულობის მიმართ და თვითობებისა და ჩამოყალიბების გამუდმებულ მოძრაობაშია ჩათრეული.

სწორედ ეს „ღიაობა“ განპირობებს იმპროვიზაციის ცარიელ სივრცეს, რომელიც აცოცხლებს წარმოსახვას და რაც მკითხველის ფიქრმა და ფანტაზიამ შეიძლება შეავსოს.

ბოლოს, დასკვნის სახით შეიძლება ვთქვათ, რომ ქვანტურ მექანიკასა და „ღია“ ხელოვნებაში შეინიშნება თანამედროვე ადამიანის გახსნილი ცნობიერების კვალი. ცნობიერება აღარ განიზილება როგორც რაღაც აბსტრაქტული, იდეალური სარკე, რომელიც აირეკლავს და ასახავს სინამდვილეს, ცნობიერება აქ არის ყოფიერების ცოცხალი, რეალური ნაკადი, რომელიც არსებობის წესით განსხვავდება საგანთა არსებობისგან, განსხვავდება იმით, რომ წარმოადგენს შემეცნება-შემოქმედების თავისუფალ დინებას, რომელიც ანგრევს და ანახლებს უკვე დამდგარ და თავის თავში ჩაკეტილ სამყაროს და მას მარადმფეთქავი სიცოცხლის განუმეორებელ მომზიბეღელობას ანიჭებს.

**„საქრებულო“ № 2 1993 წ.**

**ბერნარდ შოუ**

ინგლისურიდან თარგმნა **ზურაბ კილაძემ**

**შავგვრეანი ქალი  
სონატებისა<sup>1</sup>**

XVI საუკუნის დასასრული, ზაფხულის ღამე დაეანებულა უაიტჰოლის<sup>2</sup> სასახლის ტერასაზე, რომელიც ტემზას გადაჰყურებს. გვარდილია ჩავუშვავოზე, ვიღაც ლაბადამოსხმული კაცი მოუახლოვდება.

გუშაბი. შესდექი ვინა ხარ? მითხარი ნიშანი ატანი. ყველაწმინდა! არ ვიცი. ვერ გამიხსენება.

გუშაბი. ველარ გამოივლი. რა გინდა? ვინა ხარ-მეთქი? ჩვენიანი?

ატანი, სულაც არა, ბატონო მცველო. მე ის არა ვარ მუდამდღე, ხან ადამი ვარ, ხან ბენვოლიო, ხან კი აჩრდილი.<sup>3</sup>

გუშაბი (უკუმიღება) ჰჩრდილიო! კეთილნო სულნო, ანგელოზნო, თქვენც ვამფარველობდეთ!<sup>4</sup>

ატანი. დიდებული ნათქვამია, ბატონო მცველო. ნება მიბოძეთ ჩავიწერო. გლახაკი ვარ და მებსიერებაც მლაატობს (ვასანთლული ფიცრის ნაწერს ამოიღებს და წაიწერს) მგონია კი უნდა იყოს კარგი სურათი, მარტოღმარტო ხარო, დარაქობო, მე კი გაახლოვდებით ვითარცა აჩრდილი მთვარის შუქზე. ნუ მიცქერიო ასე გაკვირვებული, უური მიგდეთ რასაც გეტუვით. ერთ შავგვრემან ქალს უნდა შევხვედ ამალამ. დარაქს მოვისუიდიო, დამპირდა. რაცა სჭირდება ამისთვის, მე მივეცი: თეატრ „გლობუსის“<sup>5</sup> ოთხი ბილეთი.

გუშაბი. ჭანდაზახ იმისი თავი მხოლოდ ორი მომცა.

ატანი (მოიმარწიებს ვასანთლული ფიცრის ნაწერს) მეგობარო, ამ ბარათს აჩვენებ და იმ წუთასვე გაგატარებენ, თუკი უილი შექსპირის პიენას დაგმენ იმ დღეს, მტუდლდეც წაშოიყვანე. წამოიყვანე ძმკაცებიც. წამოიყვანე



თუნდაც მთელი ჯარი. თავისუფალ ადგილებს იქ რა გამოვლევს.

გუშაბნი. არ მიყვარს მე ეს ახალი პიესები. ერთ სიტყვასაც ვერ გაიგებს კაცი, ცარიელი ლაპარაკია და მეტი არაფერი, შეგიძლია საშვი მომცეთ „ესპანურ ტრაგედიაზე“?

პაპი. „ესპანური ტრაგედია“ სასახვად ფული უნდა გადაიხადო, მეგობარო. ხოდა, ინებეთ (ოქროს ფულს გაუწვდის)

გუშაბნი (თავზარდაცემულია) ოქროს აბ, სერ, თქვენ უფრო კარგად იხდით, ვიდრე ის თქვენი შავგვრემანი ქალბატონი.

პაპი. ქალები ხელმოშობირენი არიან, მეგობარო.

გუშაბნი. მართლს ბრძანებთ, სერ, თქვენც შეგიძინებიათ, თუნდაც უკულუბვესი კაცი ცდილობს ნაკლები გადაუხადოს იმას, ვისგანაც უოველდღე ყიდულობს, ყოველდამ უხდება აქ იმ ქალბატონს შვეცილის დასაჩუქრება.

პაპი (გაფოთრდება) მე არა მჭერა.

გუშაბნი. თუნდაც თქვენ, სერ, შემიძლია დავფიცო, წელიწადში ორჯერ მაინც ეძებთ ასეთ თავგადასავალს.

პაპი. გარეწარო, რა გინდა აწით თქვა, რომ იმ ჩემი შავგვრემანი ქალისთვის უცხო არ არის ეს ამბავი? რაო, სხვასაც უნიშნავს პაემანს?

გუშაბნი. ღმერთი იყოს თქვენი მფარველო, რა გულუბრუნებლო ყოფილხართ, სერ, თუ იმას ფიქრობთ, ჩემზე უკეთესი მამაკაცი ვინ უნდა იყოსო ქვეყანაზე? მხიარული ქალია, კალთაშადლიანი, მაგრამ იცოდეთ, უფლებას არ მივცემ დაადგას რქები იმ ჩენტლმენს, რომელმაც ოქროს მიხობა და პირველად ვინაზე ასე ხელოს იმისი ბრწყინვა.

პაპი. ბატონო მცველო, ხომ არის უცნაური, ვიცით რა ცრუპენტელაყაა ქალი და მაინც გვიყვარს, ჩვენი ზოლი სხვას რომ არა სჭობს.

გუშაბნი. ყველაზე ამას ვერ იტყვით, სერ. წისტირიც ბევრია.

პაპი (მტკიცად) არა, ყველანი ცრუპენტელეზა-მეთქი. და თუ ამას უარყოფ, სტაუო, იცოდეთ.

გუშაბნი. სასახლის კარის ქალების მიხედვით სჯით თქვენ, იქ მართლაც შეგიძლიათ ასე თქვით, არარაობა, დედაკაცი უნდა გერქვას უნ.<sup>7</sup>

პაპი (ინეც ამოიღებს გასანთლულ ფიცარს) გზოვ გაიმეორო, არარაობაზე რაცა სთქვი, რა მუსიკაა.

გუშაბნი. რა უცნაურ მუსიკაზე მეუბნებით, სერ? ღმერთია მოწინა, შე მუსიკოსი არა ვარ.

პაპი. თავად თქვენს სულშია მუსიკა, ბევრ თქვენისთანაზე ამას ვერ იტყვი (წერს) „არარაობა, დედაკაცი უნდა გერქვას შენი“ (სი-

ამოცნებით იქიორებს) „დედაკაცი უნდა გერქვას შენი“

გუშაბნი. დიახ, სერ, სულ ოთხი სიტყვაა. ნუთუ ამ წერილმანების დევნა თქვენი სიამოვნებაა?

პაპი (აღვრთოვანებული) ნუთუ ამ წერილმანების დევნა თქვენი სიამოვნებაა... (სული ებუთება) ოჰ, უკვდავი გამოთქმა (ჩაიწერს) ჩემზე უფრო დიდია ეს კაცი.

გუშაბნი. ჩემი ბატონივით, პემბრუყვივით გრვევიათ თქვენც, სერ.

პაპი. მართალი უნდა იყო, ის ჩემი უხლოესი მეგობარია, მაგრამ თქვენ რას ეძახით ჩვევას?

გუშაბნი. სონეტების თხზვას მთვარიანი დამით, იმევე ქალისადმი მიძღვნილს.

პაპი. არა.

გუშაბნი, წუხელ ის კაციც ამ საქმეზე იყო მოსული და ასეთივე ნაწყენი დარჩა.

პაპი. შენც, ბრუტოსი მე კი იმას მეგობარს ვეძახდი.

გუშაბნი. სულ მუდამ ასეა, სერ.

პაპი. სულ მუდამ ასეა. სულ მუდამ იყო ასე (გულდათუთქული მიტრიალდება) ორი ვერონელი აწაურა.10 იუდა! იუდა!

გუშაბნი, ნუთუ ის ამას იყადრებდა, სერ?

პაპი (ჩვეულებრივი კეთილშობილუბა და თავდაოკება დაუბრუნდება) იყადრებდით? არა. კაცი კაცია ბატონო მცველო, ნაწყენი ვართ და ერთმანეთს ვეცემით ზოლზე ბავშვებივით. მორჩა, გეთავდა.

გუშაბნი. დიახ, სერ. სიტყვებს, სიტყვებს,11

სუყველაფერი ქარის ბრალია, აღმოსავლური ქარი თუ ამოგვიყარავს მუცელს, სერ, როგორც დაბადებაში სწერია. ამ საქმლით თქვენ ვართებს ვერ დაახუებთ.<sup>12</sup>

პაპი. რა კარგი რიტმია, თქვენი ნებართვით (ჩაიწერს).

გუშაბნი. რიტმი რაღაა, სერ? პირველად შემიხსენს.

პაპი. სამყაროს მართვა შეგიძლია ამის შეწევნით, მეგობარო.

გუშაბნი. უცნაურად კი ლაპარაკობთ, სერ. ნუ გამოწყრებით, თუმცა არ გეგონება, ფრიად თავსაინი ჩენტლმენის შთაბეჭდილებას სტოვებთ და საწყალ კაცს გული თქვენკენ მოსუწებს, იმისი ფიქრების გაწიარებაც შეგიძლიათ.

პაპი. ეს ჩემი ზელობაა, თუმცა კი ვაგლახს ქვეყნიერებას სულაც არა აქვს ჩემი ფიქრების დარდი.

შუქი გამოატანს შეგნიდან გაღებულ სასახლის კარს.

გუშაბნი. თქვენი ქალბატონიც აქ არის, სერ. ჩემი საუშვაგო უნდა დავიარო. ბევრი დრო გეძნებათ, ასე უცებ არ დაგბრუნდებო, თუკი ჩემს წემდეგს არ გადავეყრები გჯანა.



ყოჩაღი კაცია ის წემდეგი, მსგავსი მშენებარე მცველის.13 ღამე მშვიდობისა, სერ, კარგად იყავით! (მიღის).

ბაბი. მსგავსი მშენებარე ციხის მცველის (თითქოსდა ტკბილ ქლიავს იგემებს) ო-ო-ო-მ (ჩაიწერს) ხობაღაღოხსმული ქალი ფეხბურთით გამოდის სასახლიდან და ტერასს მიჰყვება, მიინარე შოდის.

ბაბი (თითქოს იბანდეს, ისე უსვამს ხელს ხელზე) გამშორდი, წყუფლო ლაქიავ,14 გამშორდი-მეთქი. საქმეს აფუჭებ, ეს რა წაგისვამს ჩემთვის. ღმერთმა ერთი სახე მოგცათ, თქვენ მეორეს იყეთებთ.15 სიკვდილი გახსოვდეს, დედაკაცო, სილაშაწეს ნუ მისტირი. მთელის არაბეთის სურნელება16 ვერ გაშბანს ტიუღორის ხელს.

ბაბი. „მთელი“ არაბეთის „სურნელება“ „სილაშაწეს ნუ მისტირიო!“ „სილაშაწეს ნუ მისტირიო!“ მთელი პოემა ამ ორიოდ სიტყვაში. ჩემი მარია ეს არის? (ქალს) რა უცნაურ ხმაზე ლაპარაკობ. პოეზიასა და შენ პირველად გზედვით ერთად. ავად ხომ არა ხარ? მოდინარ თუ მოგსვენებთ. მარია! მარია!

ბაბი (ექსპანსივრე გაისმის) მარია! მარია! ვინ იფიქრებდა, რომ დედაკაცს იმდენი სისხლი ექნებოდა.17 ჩემი ბრალი, თუკი მრჩევლებს ასე მოსწყურებიათ სისხლი? ფუი! ქალი რომ იყოთ, ასე არ ვასვრიდით იატაკს. ასე ნუ წამოსწვით ამ დედაკაცის თავს, ხელოვნური თმა აქვს. კიდევ ერთხელ უნდა გითხრათ. მარია დედაკაცულია და ვერ წამოდგება,18 ამ დედაკაცის შიში აღარ მაქვს, ტახტზე მოძვრება, იმისი ადგილი კი კაცის მუხლზეა, მტეი არსად. რაც მოხდა, მოხდა. დაწვით, დაწვით!19 გა, გამეტყველო, ფუი! დედოფალია და რა ჭორღლიანი!20

ბაბი (იმის მხარს წაიტანება) მარია, გძინავს თუ რა არის? ქალი იღვიძებს, შეკრთება და კინაღამ გონს არ კარგავს. კაცი ხელს შეაშველებს.

ბაბი. სადა ვარ? შენ ვინა ხარ?

ბაბი. რა დაგიზავე. ვიღაც სულ სხვა მეგონე მთელი ეს ხანი. ჩემი მარია, ჩემი საყვარელი.

ბაბი (გაფიქრებული) რეგენო შენ, რაებს მიხედავ?

ბაბი. ნუ გამტაცებთ, ქაბახტონო. ჩემი საყვარელი ყოვლად ღირსეული ქალია. მაგრამ თქვენსაგან კარგი გამოთქმა არ აქვს, „მთელის არაბეთის სურნელება“ დიდებული ნათქვამია, კარგად და მშენებარედ წარმოთქმული.

ბაბი. თქვენ გელაპარაკებოდით ახლა?

ბაბი. დიახ, ჩემო მშვენიერო ქაბახტონო, როგორ არ ვახსოვთ?

ბაბი. მძინარე შოვდილი.

ბაბი. ხუთ ასე მძინარე იარეთ, ლაშაწო.

რადგანაც ამ დროს თაფლივით ტკბილად მოსაუბრობთ.

ბაბი (ცივი მედიდურობით) იცით თუ სარ, სერ, ვის ელაპარაკებით ასე ბრყუულად?

ბაბი (მედვრად) არა, და არც მინდა იცოდეთ. სამეფო კარის ბანოვანი უნდა იყოთ, მე შგონია, მხოლოდ ორი ჭურის ქალები არსებობენ, ქალები საამური ხმით, ტკბილი ჟღერტულით რომ გვატკობენ და კაქანის მოყვარულნი, ესენი ჩემი ოცნების საგანი ვერ იქნებანი. თქვენმა ციურმა ხმამ მომაჯადოვა. ცოტა ხნით ნუ მომასწინებთ იმის მუხიკას.

ბაბი. სერ, ძალიან გამხედვი ბრძანდებით. გთხოვთ, რომ ჭერედ არ გაიკვირვოთ და...21

ბაბი (ხელს აწევს და შეაჩერებს) „გთხოვთ, რომ ჭერედ არ გაიკვირვოთ...“

ბაბი. ბრყვო! კიდევაც დამცინით?

ბაბი. ზუსიკის ბრალია. თუ გენიში? როდესაც პარგი მუსიკოსი მეტრის შენც გინდა იმღერო და იმღერო მანამ, სანამ არ დაისწავლი და არ დაიშახსოვრებ იმ დიდებულ მელოდიას. „გთხოვთ, რომ ჭერედ არ გაიკვირვოთ...“ ღმერთო! კაცის გულის მთელი ამბავია მოთხრობილი ამ ორიოდ სიტყვით; ჭერედ არ გაიკვირვოთ, ჭერედ არ გაიკვირვოთ! (ფიცრის ნაჭერს ამოიღებს) როგორა თქვით, „გთხოვთ, რომ ჭერედ არ გაიკვირვოთ...“

ბაბი. უფრსა სტრის ნ „ჭერედ“. მე ასე ვთქვი: „გთხოვთ, რომ ჭერედ არ გაიკვირვოთ...“

ბაბი (სწრაფად) გთხოვთ, მოი, გთხოვთ, გთხოვთ, გთხოვთ. ჭანდაბს ჩემი მესხიერება, ჩემი უბადრუკი მესხიერება. ახლავ უნდა ჩავიწერო (წერას იწყებს, მაგრამ შეჩერდება, მესხიერება ღალატობს მას) როგორა სთქვით? ჩემს უფრს მოსწვდა სანამ ჩემი ენა უშნოდ წარმოთქვამდა ამას.

ბაბი. თქვენ სთქვით, არ გაიკვიროთ. მე კი, არ გაიკვირვოთ-მეთქი.

ბაბი. არ გაიკვირვოთ (ასწორებს) კარგია! (მგნებარედ) ახლა კი ჩემი უნდა იყოთ, არ გაიკვირვოთ და არც გაიკვიროთ.

ბაბი. ღმერთო ჩემო! ჩემი სიყვარულის იმედი გაქვს, ვარწარო?!

ბაბი. რას იზამ, სიყვარული თქვენი მოგონილია, მე უნდა თქვენი ფერხითი მოგონდნათ იგი. მე არ შემიძლია არ შევიყვარო ასული, ვინაც ასე ენის სიტყვის მადლი. ღვთისურად სრული კშნობილება...22 არა, ეს უკვე საღდაც მაქვს ნათქვამი და სიტყვიერი სამოსელი ამ ჩემი სიყვარულისა სულ ახალთახალი უნდა იყოს..

ბაბი. ძალიან ბევრს ღკპარაკობთ, სერ. ნება მიბოძეთ ვაგაფრთხილოთ, თავად მე უფრო ბევრს მივდებენ უფრს და ნაკლებად მიხედება ქადაგების მოსმენა.

ბაბი. ჩვეულებრივი ამბავი უნდას იყოს ეს



იმათთვის, ვინც ასე საამუშაოდ მტკავრდებიან. თუმცა თქვენი ენა ანგელოზისებრია, სწორედ-დაც ასეა, მაგრამ იცოდეთ, სიტყვის შეფუგე ვარ...

**ქალწი. შეფო, ჰა!**

ქალწი. დაბაჟე, საბრალო არსებანი ვართ ჩვენ, კაცები და დედაკაცები...

**ქალწი. რას ზედაც დედაკაც მეძახი?**

ქალწი. მტად ღირსეულად როგორ უნდა მოგმართო? კიდევ როგორ უნდა შევძლო თქვენი შეყვარება? თუმცა სულაც შეგიძლიათ უარყოთ ეს სახელი, ახლა არ გითხარით, საბრალო არსებანი ვართ ჩვენ-მეთქი? მაგრამ კი უნდა იყოს რაღაც ჩვენი მხსნელი ძალა.

**ქალწი. დიდ მადლობას მოგახსენებთ ამ ქადაგებისთვის, სერ. კი მაქვს იმედი და ვიცი ჩემი მოვალეობა.**

ქალწი. ქადაგება ეს არ არის, ცხოველი ჭეშმარიტებაა. ძალა, რომლის შესახებაც ვითხარით, ეს არის ძალა უცდავი პოეზიისა. თქვენ უნდა იცოდეთ, მსუბთალია ეს წუთისოფელი და ჩვენა ვართ მატლები, მაგრამ თუ ამ მსუბთალ წუთისოფელს მოვრთავთ სიტყვების სამოსლით, ჩვენ შევიცვლებით და სულერი ჩვენი დაც ამოდლებიან და მირიადი ყვაილი დედაკაცს მიწას.

**ქალწი. თქვენმა მირიადმა სიტყვამ შერყვნა ეს ბაღარი. უცნაური ბარტ სწორედ. ზომიერი უნდა იყოს საუბრის ზანს.**

ქალწი. თქვენ ამას ბენევიტუზ ამბობთ.

**ქალწი. ეს ბენი კი ვინდა?**

ქალწი. სწავლული ქვისმთლელო, ვისაც ასე ზგონია, ზეცა ახლოსაა იმის კიბის თავთან და ამიტომ ფრენას მიშლის. მე თქვენ გეუბნებით, ჩერ კიდევ არ შექმნილა სიტყვა და არ თქმულა სიმღერა, იმდენად დიდებულია და მომჯადოები, რომ გაზარათ ისეყარულსა და ზეობას. მკრებელობაა ამის უარყოფა, განა თქვენ არ გასწავლიდნენ, რომ პირველად იყო სიტყვა<sup>24</sup> და ეს სიტყვა იყო ღმერთთან ერთად? უფრო მტადაც, ვიდრე თავად სიტყვა იყო ღმერთი?

**ქალწი. ფრთხილად იყავით, კაცო, წმინდა წიგნებს თუ ახსენებ. თავად დედოფალია ახლა ეკლესიის მეუღე.**

ქალწი. თქვენა ზრდადებით ჩემი ეკლესიის მეუღე, როდესაც ისევ ისევე ამბობთ. „მთელის არაბეთის სურნელებსა“ განა დედოფალს შეუძლია ასე თქმა. გაშიგონია, ის კარგად უკრავს კლავისინზე. დაე დამოკრას და მე იმის ხელს ვეამბორები. მაგრამ მანამ კი თქვენა ხართ ჩემი დედოფალი და მე უნდა თქვენს ტურებს ვეამბორო, რაკილა შვება მოანიჭეთ ამ მუსიკით ჩემს გულს (მოეხევა).

**ქალწი. რა თავხედობაა! გამეცადე თუ სიცოცხლე არ მოგპულდება.**

შევერემანი ქალი წელში მოხრილი ფეხაკ-

რეფით მოიპარება იმათ უკან ეითარცა კაკაბი დაინახავს მათ და გამძვინვარებული გასწორდება, ისევეტება, ევეით უფრს მიეცდება.

ქალწი (ვერ ამხნევს შევევრემან ქალს) მაშინ ის მაინც ჰქენით, თქვენი გულის ფეფოქა ასე ხელს ნუ მიაყნალებს. ანდამარცხით მოწიდავთ, ვერა და ვერ მოვცილდებით. ქანწირულნი ვართ თქვენ და მე, ვერავითარი ძალა ვეღარ დავგავმორებს.

**შავპერამანი ქალწი. აბა ერთი ვნახოთ, მატყუარა ძაღლო, შენც და ეს შენი ბინძური ძუენა (ორი ძლიერი დარტყმით დააცილებს იმათ, მაგრამ კაცს ბედო არ გაუღიმებს, ქალის მარჯვენა სწორედ იმას მოხვდება და ქვაფენილზე დაანარცხებს) ორივემ მიიღეთ რაც გერგებათ.**

**ლაბადამოსხმული ქალწი (გააფთრებული მოისკრის ლაბადას და თავის შეურაცხყოფელს დაჰქვირდება მუფფური მრისხანებით) სახელმწიფო ლალატი!**

**შავპერამანი ქალწი (იცნობს მას და თავხარდაცემული მუხლებზე დაეცემა) უილი, მე დავიღუბე. ხელით შევეზე დედოფალს!**

ქალწი (ლირსეულად წამოღვება, რამდენდაც ეს შეუძლია ასე უგეანოდ დაეცემულს) დედაკაცო, შენ შეგებ უილი შამსპირსი!!!!  
**დედოფალი ელიზაბეთ (გაოცებული) რა უბედურებაა!!! უილიამ შექსპირს გაპკრეს თურმე. მერედა ვინ კაკაია ბოზ-როსიები, ტრფილის მოყვარულები, მანანალები, გარეწრები დამწრინა აქ დამე-ღამე, ჩემს სახალღეში, და უილიამ შექსპირს რას მიქვიან?**

**შავპერამანი ქალწი. მსახიობია ერთი, მეფეო, ოპ, ნეტავი ხელი მომტეხდა...**

**დედოფალი ელიზაბეთი. ასეც იქნება, ქალბატონო. ის თუ მოგაფიქრდათ, რომ შეიძლება უთავოდაც დარჩეთ?**

**შავპერამანი ქალწი. უილი, მიშველე, ჰაი, მიშველე!**

**ელიზაბეთი. გიშველის კარგი მშველელია, ჩემს მზეს ვფიცავ! ახნაურიშვილი მაინც მეგონა ეს კაცი, რადგან კი მქონდა იმედი, თუნდაც სულ უნამუსო ჩემი ბანოვანი ჩირქს არ მოსცებდა სამეფო კარს, არ მიეცემოდა გარყვნილებას ვიდაც მდაბიო მსახურთან.**

**შემსპირი (აღფითებული, ძლივს წამოღვება ფეხზე) მე ვარ შთამომავალი სტრეტტო-რდელი შექსპირებისა, არდენა გვარის<sup>25</sup> ვახლდათ დედაჩემი. მდაბიო! დაფიქრდით რასაც ამბობთ, დედოფალი.**

**ელიზაბეთი (გამძვინვარებული). რაებს მიქარავ? რა დაფიქრდე? ჰეჰუს გასწავლი...**

**შავპერამანი ქალწი (მუხლებიდან წამოღვება და იმათ შუა ჩადგება). უილი, ღვთის გულსთვის, ნუ აბრაზებ. დაგვბოცავს. დედოფალი, უფრს ნუ უგდებთ.**

**შემსპირი. თუნდაც შენი სიცოცხლის გულისთვის, მარია, ჩემსას ნულარ ვახსენებთ, ვერ მივღლაქუცები მონარქს, რომელმაც ვა-**



ტივით არ მოიხსენია ჩემი გვარი. მე არ უარყოფ, შამას ბოლოს ხელი მოეცარა და გადატაკდა; მაგრამ კეთილშობილი სისხლის კაცმა ვაჭრობა არ იკადრა. ვალებს არც არასადროს გაქცევია, თუმცა კი გადახდა არ შეეძლო, ყველამ იცის, თამასუქების გაცემას არ ერიდებოდა. ზოდა, სწორედ ამ თამასუქებმა დააღუპა, რაკი მწვერილმანერებს ჩაუვარდათ ხელში.

**მლიწაბაძე (ბირკუშაძე)** ვფიქვით თქვენი მამისა სულ მალე გაიგებს თუ როგორ უნდა მოიქცეს ჰენრი მერვის ასულის წინაშე.

**შემასპირი** (არა დეტყობა რა) ის უწყის კაცი რა სახსენებელია სტრეტფორდელ წარჩინებულთან ერთად. ჯონ შექსპირის მხოლოდ ერთხელ დაუწერია ჯვარი. ექვსჯერ იქორწინა ჰენრი ტიუდორმა. კიდევაც უნდა გრცხვენოდეთ ამ სახელის მხედვას.

**შაბვარძემანი ძალი** **მლიწაბაძე** (ერთხელ შეჰყვირებენ) უფლი გევედრები... რას მიხედავ, ძაღლო...

**შემასპირი** (გააწყვეტინებს) საიდან იცით, მეფე ჰენრი შამა იყო თქვენი?

**მლიწაბაძე** **შაბვარძემანი** ძალი. ეშმაკსაც წაუღიხარ, მე შენ... (წარმოთქვამს კბილთა ღრქენით და შეჩერდება). ქუჩა-ქუჩა მათრევენ მათრახის ცემით, ოპ, ღმერთო, ღმერთო!

**შემასპირი**. თავად განსაჯეთ, დედოფალი წარჩინებული ვახლავარ და უდავოა ჩემი წარმომავლობა. მე უკვე გაგზავნილი შავცხ მოთხოვნა, უნდა მომცენ ის ორდენი, რომელიც მემუთხვის. შეგიძლიათ სთქვათ, უნდა ასცვიყო?

**მლიწაბაძე** (თავს ვეღარ იკავებს) კიდევ ერთი სიტყვა, და მე საკუთარი ხელით დავიწვებ რასაც ქალაიი გაასრულებს.

**შემასპირი**. ნამდვილი ტიუდორი თქვენ არა ბრძანდებოთ, ამ ცრუპენიტლას ისეთივე უფლება აქვს სამეფო ტახტზე როგორც თქვენი, ინგლისის მეფედ როგორღა აღზვედეთ? გონება-გამგრილობის წყალობით თუ სიბრძნეა თქვენი მწე და მშველელი და ქრისტიანული სამუაროს მესვეურნი ველარ მოგწვდათ? არა. ხეიდა ამ თაფიდათავი და მწვილავ ქალსაც შეიძლებადა ასე გამართლებოდა, ბუნების ზუსტურია თქვენი ეს დიდებული ენითუთქმელი სილამაზე (ყლიზაბეთს უკვე მუშტი ჰქონდა ზეაღმართლო, რათა დაეკრა, და ჩამოეშვარებდა) მიზეზი ეს არის და მამრნი თქვენს ფერხით არიან და სიშვიდრეს თქვენი ტახტისას ესაძირკვლება შეუშურავი კლდე იმათი ამავი ზელების, ქვის კუნძული ვენების წიაღში. აი ჩემი სიტყვა, დედოფალი, მწირი და უბრალო, თქვენდამი მოძღვნილი. ახლა კი იყოს ნება თქვენი.

**მლიწაბაძე** (ღირსეულად) ბატონო შექსპირ, თქვენი ხელი, რომ გულმოწყალებ დედოფალი ვარ. მიპატიებია, რაკი ვიცო თქვენი მძაბოი ჩამომავლობის აზნა. შვარც უნდა გა-

სხვადეთ, თუნდაც მართალია სიტყვები არ უთხრათ (დედოფალს მეთქი, ამას არ ვხედავ ბოზ, რადგან თქვენ სულ სხვა აზრი გაქვთ ამის შესახებ) ქალწულს.

**შემასპირი** (პირდაპირ) ჩემი ბრალი არ არის თქვენი სიქალწულე, დედოფალი, ჩემდა საუბედუროდ.

**შაბვარძემანი ძალი** (ისევე თავზარდაცემული) წყალობა ჰყავით, დედოფალი! ნუღარ გააგრძელებთ ამ კაცთან საუბარს. ენაზე კბილის დაქერა არ შეუძლია. ხომ გაიგონეთ, რამითხრა, ცრუპენიტლო, თქვენი უდიდებულესობის თანდასწრებით.

**მლიწაბაძე**. თქვენს ამბავს თუკი იკითხავთ, ქალბატონო. მინდა ვიცოდეთ, ასე გვიან ამ სახელეში რამ მოგუყვანათ, და ამ მსახიობმა ასე ჰკუა როგორ დაგაპარგინათ, რომ შეურაცხუვათ თქვენი მეფე.

**შაბვარძემანი ძალი**, დედოფალი, თქვენი შეწყალების იმედი მაქვს...

**შემასპირი** (იქედნურად) ხა!

**შაბვარძემანი ძალი** (ჭარბით). ჰო, მე კი დავიხსნი ჩემს სიცოცხლეს, შენ კი რა გეშველება, ვისაც სჭერა სიტყვებისა და ლექსების ქაღალქობის... მისინეთ, დედოფალი, ვფიცავ, აქ იმითმ მოვედი, რომ სამუდამოდ დაეცილდეთ ამ კაცს. ჰოი, დედოფალი, თუკი თქვენ მოსურვებთ ვაიფოთ რა არის ტანჯავება, ამ კაცს უნდა მოუსმინოთ, დიდიცაა და პატარაც ამავე დროს. შეგბოკავთ, სულში ჩავიძვრებათ, გულს აგიჩუყებთ. სისხლიან ცრემლებს მოგვკრით თვალებზე და მერე ლაქუითი მაღამოდ დაედათ თქვენს ქრისტიანებს და ვერა ძალა ვერ აღუდგება იმის ცდუნებას.

**შემასპირი**. ლაქუითო (მუხლებზე დაეცემა) ოპ, დედოფალი, თქვენი მეფური ფერხით იყოს ჩემი შეცოდებანი. უნდა ვადიარო. ენაკვიმატი ვარ, ვარ გაუთლელი, ვმკრებლომ თქვენი მეფური უდიდებულესობის წინაშე მაგრამ, ჰოი, ჩემო მეუფავ, ნუთუ გელაქუცვებით?

**მლიწაბაძე**. მე ამას არ ვამბობ. პირდაპირხართ და ეს მსიამოვნებს.

**შექსპირი** მადლობით წამოდგება.

**შაბვარძემანი ძალი**. დედოფალი, ის ახლაც გელაქუცვებთ თქვენ.

**მლიწაბაძე** (რისხვით წამოდგება) რაო ეს ასეა?

**შემასპირი**. დედოფალი, ეკვიანობს ეს ქალი. და ღმერთი იყოს ჩემი შემწე, არც თუ უსაფუძვლოდ. ოპ, თქვენ ბრძანეთ, გულმოწყალებ დედოფალი ვარო, მაგრამ რაოდენი სასტიკი იყავით, როდესაც აქ მნახეთ და არ განიცხადეთ თქვენი მეფური უდიდებულესობა და როგორ შემოძლია შევეგუო სიშავეს თმებისას, სიშავეს თვალებისას, სიშავეს სახისას ახლა, მხილველი ქეშმარიტი მშვენიერების და ჰეშმარიტი ბრწყინვალეების?



**შავგვრემანი ქალი** (ნაწყენი და სასოწარკვეთილი) ათჳრ მანც შემოხმცა, სულ მალე შავგვრემან ქალებს ეთაყენებთან ინგლისში და არა წითურებსო (შექსპირს, გაკაპსებულს). რაო, არ ვითქვამს თუ? მოი, ცრუ ხარ და ავტა. დაივალდე, მტეი აღარ შემშილია, ხან გაღმერთებს და ხან კი მიწასთან გამასწორებს. სარცხვილით აღარ ვარ, როგორ დავმინიერე თავი და ეს კაცი შევიყვარე, ვისაც მამარეი ავავს უწანავსა არ გააკარება და რომელმაც საქვეუნოდ გამომატენა, თავის პიენებში სამასხაროდ გაიხადა ჩემი სიყვარული და თავი მომტრა — ისეთი სონეტები მომწერა, პათოსანი კაცი ამას როგორ იკადრებდა და ხელს როგორ მოაწერდა. თავგზა მაქვს არეული და არც ვიცი რას ვუუბნები თქვენს უღიდებულეობას, მე უნდა ყოვლად ბედერული მას ვუყურებდე...<sup>26</sup>

**შეძახირი.** „ოჲო როგორც კქნა, გაჭირვებამ მუსიკალობა მოანიჭა შენს ტურებს, მე უნდა ყოვლად ბედერული მას ვუყურებდე“ (ჩაიწერს).

**შავგვრემანი ქალი.** დედოფალო, გვედერებით, უნდა წავიდე. მრცხვენია და ვიტანჯები, ტყუას ვკარავ. მე..

**მლიჩხაბთი.** წადი (შავგვრემანი ქალი ცლილობს ხელზე ეამბოროს) არ გინდა. წადი (შავგვრემანი ქალი გაოგნებული მიდის) თქვენ სახტყად მოექცეთ ამ საბარალო და ნაწქალს, ბატონო შექსპირ.

**შეძახირი.** სახტყი მე არა ვარ, იუპიტერისა და სემელეს<sup>27</sup> ამბავი თუ გახსოვთ. ჩემმა ელვარებამ შეაჭირვა, ველარ ვუშველი.

**მლიჩხაბთი.** თავდაჭერებული ბრძანდებით და თქვენს დედოფალს ეს არ მოსწონს.

**შეძახირი.** ოჲ, დედოფალო, მე არ მინდა ჩახველებით შეგახსენოთ ერთი პატარა პოეტის არსებობა და მცირედანვე მაინც წარმოგადგინოთ ჩემი შთაგონების ძალა, და ამით ჩრდილი მივაყენო თქვენს ბრწყინვალე მმართველობას. მე ნათქვამი მაქვს, „როცა მეფეთა აჯლდამებიც წარიხტევა“, მაშინ აღარ იქნება ის სიტყვები, რომელთაც წარმოგიჩენია სამყაროს დიდებულება ან უღიმღამობა ჩემი სურვილებისა. თანაც, კი მინდოდა ვყოფილიყავი თქვენს ფიჭებში საკმაოდ დიადი და დამემხახურებინა თქვენი ყურადღება.

**მლიჩხაბთი.** მაქვს იმედო, ის ყურადღება, რომელსაც თქვენ მთხოვთ, არ შეურაცხყოფს ქალწულ დედოფალს, სერ, არ გენდობით, უკან დახევა არ გიყვართ და უნდა გახსოვდეთ, თქვენი წოდების კაცმა (გუუბნებით ამას და სულაც არ მინდა ვაწუენინო თქვენს ოლდერს მენ მამას) შორს არ უნდა შეტაკოს.

**შეძახირი.** ოჲ, დედოფალო, აქ კი მოვითოკავ ჩემს გრძობებდა, მაგრამ გვეფიცებით. ნეტავი შემეძლოს და მსახურ ქალად გადაგაქციოთ და მაშინ თქვენი დედოფლობა და სიქალწულე იმდენ ხანს გახტანდა. რამდენიც

მოუნდებოდა ელვის გაელვებას, მდინარეზე და რაკილა დედოფალი ბრძანდებით და თქვენთვის სულ ერთია გინდ მე ტყუო და გინდ ფილიპე ესანელა<sup>28</sup> და გინდ სხვა ვინმე მოკვდავი მამაკაცი, იძულებული ვარ თავი დავიყო, რამდენადაც ეს შემშილია, და მხოლოდ თქვენი მეფური მოწყალება ვთხოვოთ.

**მლიჩხაბთი.** მეფური მოწყალებასაც მთხოვთ უკვე სხვებივით თქვენც კარისყვაცი ხდებით. მიეღვტვით ზეობას.

**შეძახირი.** „მიეღვტვით ზეობას“. თქვენი ნებართვით, სწორედ დედოფლის შესაფერისი სიტყვებია (უნდა ჩაიწეროს)

**მლიჩხაბთი** (ფიცის ნაპერს გამოსტაცებს) გული გამიწყალა ამ თქვენმა ფიცარმა, სერ. იმიტომ კი არ ვარ აქ, რომ თქვენი პიენები თქვენს მაგივრად მე დავწერო.

**შეძახირი.** აქა ხართ და სჩქეფთ შთაგონების წყაროსავით, დედოფალო. თქვენ ამისთვის ხართ მოწოდებული, მაგრამ ჩემი თხოვნა ასეთია, სახსარი გაიღოთ, ავკიშენოთ დიდი სახლი, სადაც ითამაშებენ, ნავთ, თქვენი ნებართვით, შეიძლება ასეთი სახელი გამოვუძენო იმ სახლს, ეროვნული თეატრი, რათა დავმოძღვრო და დავატმო ქვეშევრდომები თქვენი უღიდებულეობის.

**მლიჩხაბთი.** მაგრამ სერ, განა ცოტა თეატრია ხენსაიდა და ბლეტრაიტი<sup>29</sup>?

**შეძახირი.** დედოფალო, იმ საწყლებიხა და სასოწარკვეთილების დაარსებულთა, ვისაც ესლა ადარდებთ, როგორმე ლუქმა-პური იშოვნონ, და ტუტუცი მაყურებელი მუავთ, აძლივენ იმას, რაცა სურთ. იმათ ის მოსწონთ, იცის ღმერთმა, რაც არ აღუმაღლებს სულს, არც ცოდნას შესძენს, ჩვენი ეკლესიისა ან იყოს სწორედ, იქ ხალხს ძალით თუ შერით, თუმცა კი მათი კარი ღიაა და არც საფასურს სთხოვენ იქ შესასვლელად. და თუკი სანახაობად აქვთ მკვლელობა ან შეთქმულება, ან კარგი უმწველიყავი კაბით, ან ამბავი გარყვნილთა ცხოვრებისა, მხოლოდ მაშინ გაიდებენ თქვენი ქვეშევრდომნი გარკვეულ თანხას ნიჭიერი მსახიობების შესანახავად, და შეიძლება იმათ კიდევ დარჩეთ საშოლისთვის. ამის დახტურად ეს უნდა გათხარათ, მე დავწერე ორი დიდებული და ჩინებული პიენა, რომლებითაც ქალები წარმოვაჩინე, ამაღლებულნი სულთა და დიდებული მიწნებით, ისეთები, თქვენი უღიდებულეობა რომ ბრძანდებით. ერთი არის კარგი მკურანელი, მეორე კი მხვეალი ღვთისა, აღსავსე სათნოებითა და სიკეთით.<sup>29</sup> აგრეთვე, ერთი სუსტი, უსუსურა წიგნიდან გამმოვიდეთ ორი ამბავი, ერთია ქალზე, ვინც მამაკაცის ტანსაცმელი გამოწყობილი უფვანოდ ეთამაშება იმ კაცს, ვინც მოსწონს, ის კი ადგება და მაყურებელს ამით გაართობს, ვიდაც ფალავანს დაჰკრავს და ძირს დასტემა; მეორე კი იმ ქალზეა, რომელიც გაუთავებელიც და ურცხვად ეჩურჩულება თა-





ვისივე წრის ვაჟბატონს. მე დავწერე ეს, რათა ხელი გამეშართა ჩემი მეგობრებისათვის და, ამავდროს, უნდა ვაღიარო, მე მძულს ასეთი სისულელეების წერა და ისინიც ვისაც ეს მოსწონს.

ერთს დავარქვი „როგორც გინებოთ“ და ვგულისხმობდი იმას, რაც მე არ მნებავდა, შეორეს კი „აურწაური არაფრის გამო“, რაც ასეა ქვეშაობიდაც. ხოლად, ამ ორმა მდაბლმა პიესამ სცენიდან განდევნა თავისი უფროსი ლირსული თანამოძმენი და ვეღარ გამოქარებია აქაურობას ის ჩემი მეტრანალი ქალბატონი, რაილა ასეთ ლირსულ ქალებს არ სწყალობენ ჩვენს ქალაქში. ამიტომ, უმორჩილესად ვთხოვთ, თქვენო უდიდებულესობავ, გაილთ ხახხარი, რათა შეიქმნას ისეთი თეატრი, სადაც დაიდგება ჩემი პიესები, მათურებელმა უნდა ნახოს ისინი და კი არის მოკლებული ამის საშუალებას ჩვენი ქალაქელი ვაჟების გამო, იმთა ურჩევნით დადგან უარესი, ვიდრე უკეთესი. თქვენი შეწყვიტებით მხენომა შეინიჭებთ იმთა, ვისაც ნამდვილად შეუძლია პიესების წერა და ახლა თაკილობენ და ეს ასპარეზო უღირსთა სათარეშოდ გამოდგება, ბევრს ვერაფერს შესძენენ ისინი თქვენს მიგვობას. პიესების წერა დაიდი საქმეა, რადგან ეს ხელოვნება შემოქმედებს ხალხის განებასა და გრძნობაზე და მრავალს სცენაზე ნაწახს და გაგონილი გადააქვს ნამდვილ ცხოვრებაში, რომელიც თავის მხრივ უდიდესი სცენაა. დიდი ზანი არ არის ვასული მას შემდეგ, თქვენი იცით, რაც ეკლესია მოძღვრავდა ხალხს წარმოდგენების მეშვეობით, არეწებდნენ სასწაულებს და მოწამეთა ცხოვრებას, დიდი წარალი ნახა ეკლესიამ; ამას ხელი შეუწყო თქვენი მეფური უდიდებულესობის მამის პოლიტიკამაც. ასე რომ, თეატრს მოკლდა მათი წყალობა და საწყალო მსახიობები და წუწკი ვაჟები გახდნენ მისი მესვეურნი, რომლებსაც თავისი ქიხის დარდი უფრო აქვთ, ვიდრე თქვენი სამეფოსი. ახლა კი უდიდებულესობამ უნდა განაგრძოს ის კეთილი საქმე, რომელზეც ზელი აიღო ეკლესიამ და აღადგინოს ღირსება თეატრალური ხელოვნებისა და მიანიჭოს მას ის ოდინდელი მნიშვნელობა.

მლიჩხაბიძე. მე მოველაპარაკე ამის შესახებ ჩემს ლორდ-ხანთანად, რა...

შეძსპირი. მაშინ დადგა უკლებლად და ის არის, ქალბატონო, რადგან ვის უნახავს ლორდი-ხანისდარი, რომელიმაც რაღაც გაიღოს იმაზე შეტი. რაც დაუდგენია თქვენს შთავრობას, თუკი ომის საჭიროებამ ან საკუთარი დისშვილისთვის ჭამაგირის დანიშვნამ არ მოითხოვა.

მლიჩხაბიძე. ბატონო შექსპირ, სრულ ქვეშაობიტებას ამბობთ და მეც, არა შემძლია: რა. ჩემს მოსუხენარს პურბიტანებს ვერ ვაწუწუნებ და ვადანახადის გადაშბდლებს ვერ შევანახებენ თეატრებს. აიასი რამეა გასაკე...

თებელი აქვე, ლონდონში, ვიდრე სახელმწიფო წაწინიდან გამოიქნებოდალს თუნდაც ერთი პენი თქვენი პოეზიისთვის. მე გუბუნებო, ბატონო უილი, შეიძლება სამის წელიწადი გავიდეს და იქნებ უფრო მეტიც და მხოლოდ ამის მერე მიხვდებიან ჩემი ქვეშევრდომები, მხოლოდ პური არ არის არის ჩვენი ცხოვრების და ამის გარდა სჭირდებათ სიტყვაც, რომელსაც წამოთქვამს დეოთეატრიკ მადლს და წიარები კაცო. მაგრამ იმხანად თქვენ და მე მტვერი ვიქნებით ცხენების ფლოკვებქვეშ, თუკი კიდევ იქნებიან მაშინ ცხენები და მხედრებიც, რომლებმაც უკვე შეიძლება ფრენისწავლონ ან დროისთვის. შეიძლება ასევე მტვრად იქცეს თქვენი შემოქმედებაც.

შეძსპირი. წარუვალი იქნება ის, ქალბატონო, ამავნე ნუ იდარდებთ.

მლიჩხაბიძე. შეიძლება, მაგრამ ერთი კი ვიცი (რადგანაც ვიცნობ ჩემს ქვეშევრდომებს). ვიდრე ქრისტიანული სამყაროს სხვა ქვეყნები, ვიდრე თვით ბარბაროსული მოსკოვით და დაბები ბრიუვი გერმანიებისა არ დაიწყებენ თეატრების სახელმწიფო ხახხარით უნახვას, ინდოისის ეს არ მოხდება და თუკი ეს მოხდება, მხოლოდ ამიტომ, ჩემი ქვეყანა ვერ უაყოფს მოდას და ბრმად და მორჩილად გააკეთებს იმას, რასაც სხვანი შევრბიან. მანამ კი ისა მქენით, რაც თქვენთვის სწორს, დადვიტო ის ორი პიესა, შემოძრწუნებლად ცუდი რომ არის და უარესი არც დაგიწერიათ რამე, მაგრამ თქვენი თანამებამულინი, დამიჭერთ, თვცხადადებულ მტიციებას მოწყვებიან, საუკეთესოა თქვენს შემოქმედებაში. მაგრამ ერთს კი გიტყვით, ჩვენი ქვეშევრდომებისთვის რომ შემემლოს მიემართა საუკუნეების შერე, გულისითა და სულით ამას ვუსურვებდი, შეგესრულებინათ ამ კაცის სურვილი; რადგანაც სრულიად სწორად უთქვამს შოტლანდიელ მგოსანს, ხალხის სიმღერების შემქმნელი დიონდია თავად კანონების შემქმნელზე. ასევე შეიძლება ითქვას ინტერმედებსა და პიესებზე (საათო პირველ მეოთხედს დაკრავს. გუშავი ბრუნდება) ახლა კი, სერ, ის დროა, როცა ქალწულ-დერფოვალს ქვეშაგებში მოხვენება უფრო შეეფერება და არა საუბარი უთაგხედისთან იმის ქვეშევრდომთაგან. შეი, ვინ არის მანდი! ახალამ ვინ სდარაჯობს დერფოლის მუღრობებს?

გუშპირი. მე ვარ, თქვენო უდიდებულესობავ.

მლიჩხაბიძე. ხოლად, მომავალში უფროს უკეთ უნდა შეასრულო შენი მოვალეობა. შენ გამოატარე ძლიერ საშინო პიროვნება ჩვენი სამეფო დარბაზის კართან. გაიყვანეთ და მერე მაცნობეთ, როდესაც საიმედოდ ჩაქტავთ ალყაფის კარს, რადგანაც ვერ გავბედავ სამოსლის გზადს, სანამ ჭიშკარი არ აღიმართება ჩვენ შუა.

შეძსპირი (ხელზე ეამბორება) სხუელი



ჩემი გაივლის ამ კიოქარს და სიბნელენ ჩაეხვევა, მაგრამ თქვენ გამოგყვებით ჩემი ფიქრები.

**მლიჩაბაძე.** რა? ჩემს ხაწოლამდე? შემახსენებ. არა, ქალბატონო, თქვენს ლოცვებს მოეახლება და გსოვთ ამ დროს გაიხსნეთ ჩემი თვატი.

**მლიჩაბაძე.** ჩემს შთამომავლობას? მივმართავ ამ ლოცვებს. თქვენც უნდა მოიხსენიოთ ღმერთი. ღამე მშვიდობისა, ბატონო უილი.

**შემახსენებ.** ღამე მშვიდობისა, დიდო ელიზბეთი. ღმერთო, შენ დაიფარე დედოფალი მლიჩაბაძე. ამინ.

ქალი თავის ღარბაზეებს მიაშურებს, კაცი კი გუშავის თანხლებით იმ კიოქარს, რომელიც ბლექფრაიერისს არემოდაპოში გადის.

**შენიშვნები:**

1. შექსპირის სონეტების გმირი — უცნობი მანდილოსანი. ასე, მაგალითად, „ტყუილად როდი მესაზღვრება თმა გიშრიანი, ვიცო, ერთთა ნეტარება ამ ქვეყანაზე: შევეკრებან ქალის შავი თმების შმაგი შრიალი“ (სონეტები, 131, თარგმანი რევაზ თაბუკაშვილის).
2. უაიტჰოლი — XVI-XVII სს. სამეფო რეზიდენცია.
3. ადამი, ბენვოლიო, აჩრდილი — შექსპირის პოეტების პერსონაჟები.
4. კეთილნი სულნი, ანგელოზნი, თქვენც გვფარველობდით! — „ჰამლეტი“, 1, 4.
5. „გლოუსტი“ 1599 წ. აგებული თვატი, სადაც თამაშობდა დასი შექსპირის მონაწილეობით.
6. „ესპანური ტრაგედია“ — ტომას კიდის (XIV ს.) ე. წ. სისხლიანი ტრაგედიის ნიმუში და იმ ხანად პოპულარული პიესა.
7. აარაოხავ, დედაკაცი უნდა გერქვას შენი („ჰამლეტი“, 1, 2).
8. ნუთუ ამ წვრილმანების დევნა თქვენი სიამოვნებაა? — „ჰამოთის ზღაპარი“ IV, 2.
9. უილიამ ჰემბრუკი (1580-1630) — ინგლისელი დიდებული. შექსპირის ზოგიერთი ბიოგრაფის აზრით, მისი მშვეობარი.

10. ორი ვერონელი აზნაური — შექსპირის კომედია.

11. სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს — „ჰამლეტი“, III, 2.

12. ამ საქმით თქვენ ვარიებს ვერ დაასუქებთ — „ჰამლეტი“, V, 2.

13. მსგავსი მძინვარე მცველის — „ჰამლეტი“, V, 2.

14. გაშრობდი, წყველო ლაქიავ... — იხ. „მაკბეთი“, V, 1.

15. ღმერთმა ერთი სახე მოგცათ, თქვენ კი მეორეს იყებთ — „ჰამლეტი“, III, 1.

16. მთელი არაბეთის სურნელება... — იხ. „მაკბეთი“, V, 1.

17. ვინ იფიქრებდა, რომ... — შტრ. „ვინ იფიქრებდა, რომ პერიკლეს იმდენი სისხლი ექნებოდა“, „მაკბეთი“, V, 1.

18. მარია დაქრძალულია... (შტრ. „მაკბეთი“, V, 1).

19. რაც მოხდა, მოხდა... („მაკბეთი“, V, 1).

20. ფუთი დედოფალია და რა კორფლიანი — დედოფალი ელისაბეთ I შწითური იყო და კორფლიანი.

21. გსოვთ, რომ ჭერედ არ გაიკვირვოთ... („ჰამლეტი“, 1, 2).

22. ღვთისად სრულს ქმნილებაო („რიჩარდ III“, 1, 2).

23. ბენვიო — ბენ ჯონსონი (1573-1637), ინგლისელი მსახიობი და დრამატურგი.

24. პირველად იყო სიტყვა — ბიბლიური მინიშნება.

25. არდენთა გვარის — მერა არდენი, შექსპირის დედა, მიწისმფლობელის ასული.

26. შე უნდა ყოვლად ბედკრული... („ჰამლეტი“, III, 1).

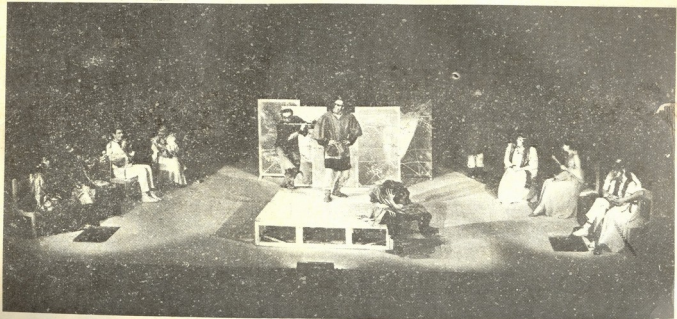
27. ზევსმა შეისმინა თავის სატრფოს სიმეღლას ედრება და ნამძვილო სახით წარმოუდგა ქალი დაიფრფლა.

28. ფილიპე ესპანელი — ელისაბედ I დროს ესპანეთის მეფე, რომელმაც ხელი სთხოვა მას. მეფე ელისაბედმა გარკვეული დროის შემდგომ უარყო ეს წინადადება.

29. იგულისხმებიან ელენე („ყველაფერი კარგია, რაც კარგად მთავრდება“) და იზაბელა („საწყაული საწყაულის წილ“).

გადაეცა წარმოებას 10. 02. 93 წ.  
 ხელმოწერილია დასაბუქდად 02. 04. 93 წ.  
 საბუქლო ქალაქი 5,25.  
 ქალაქის ფორმ. კა 70X 108/16.  
 ფიზიკური საბუქლო თაბახი 11,5.  
 საალიტეტივო-სავაჭრომცემლო თაბახი 19,65.  
 შეკეთა 242. ტირაჟი 1000.

წარწესი დაბეჭდილია მ. ხაჩიკის და  
 „კავკასიის ფოტოგრაფიის“ ფოტოგრაფის მიერ.



ბ 13/45



ბ 13/45