





ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

ქურნალი გავრდის  
1921 წლიდან

# სელოვნება

თავისუფალ საქართველოს –  
თავისუფალი სელოვნება

1-2 • 2002

ქურნალის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და  
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის  
მოადგილე  
ლამარა ელიოზიშვილი

ისტეტიკა  
თეატრი  
მუსიკა  
ქორეოგრაფია  
მხატვრობა  
არქიტექტურა  
კინო  
ტელევიზია

შხატერული რედაქტორი კავლუ შაქნაძე

თბილისი 2002

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18  
ტელ: 95-10-24, 95-13-24



# ნოვაკრთია:

|                    |  |           |
|--------------------|--|-----------|
| <b>არქიტექტურა</b> | სამსონ დვავა —<br>ქვიცი თბილისი მიწისძვრის შემდგომ — რას ვპარავს<br>საქართველო . . . . .   | 2         |
|                    | თეიმო კანდელაკი —<br>თბილისის საქადართ პერსონაჟის პრემიები . . . . .   | 114       |
|                    | დინარა უაჩნაძე —<br>ქართული ხელოვნებადების ისტორიის ახალი შენაძენი . . . . .   | 136       |
| <b>თეატრი</b>      | ნოდარ გურაშანიძე —<br>„როგორ უნდა იყო ქეთილი, რომ ყველაფერი ასე ძვირია...“<br>ვასილ კოცნაძე —<br>დევნილი... . . . . .  | 11<br>26  |
|                    | მიხეილ კალანდარიშვილი —<br>ქართული დრამატული თეატრის შემოქმედებითი მატრიცა . . . . .   | 139       |
| <b>მუსიკა</b>      | რუსუდან ქუთათელიძე —<br>ედიკაო შემოქმედი, მოღვაწე . . . . .  | 42        |
|                    | მანანა ხეთისიაშვილი —<br>ანტონ ვუდუნიჩის ერთი კონცერტული დეზუბანის<br>შესახებ . . . . .  | 53        |
|                    | ციხანა კაკაბაძე —<br>„მას სიმღერა სიცოცხლეზე მეტად უყვარდა...“<br>დოდო გოგუა —<br>ქირვან ერთხელ ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის<br>განვითარება და განვითარების შესახებ . . . . . | 84<br>98  |
| <b>ესტეტიკა</b>    | ვლადიმერ ასათიანი —<br>გამოწვევისა და მიტოსის დინამიკა როგორც<br>ხედვითების კონსტიტუციური პრინციპი . . . . .   | 57        |
|                    | ლილი გიორგობიანი —<br>პრიმიტივიზმი, როგორც სრულფასოვანი მხატვრული<br>მეთოდი . . . . .  | 107       |
|                    | მარინა სოსელია —<br>ფრაგმენტები მოტოროს ნორინაბას შემოქმედებიდან<br>(1730-1801) . . . . .  | 125       |
| <b>სახვითი</b>     | ლალი ოსუფაშვილი —<br>ორნამენტული სახეობა ასობი ორი ხედვაში მინიმალისტ<br>ელენე თულაშვილი —<br>ადამის ბადაბუები . . . . .   | 63<br>101 |
| <b>კინო</b>        | ოლიკო ქლენტი —<br>ეროვნული და სოციალისტური ურთიერთმიმართების საკითხი<br>10-იანი და 20-იანი წლების ქართული კინოში . . . . .   | 73        |
|                    | ნინო ზეჟუაია —<br>სადვარო დანი და სიურრეალისტური კინო . . . . .  | 119       |
|                    | ირაკლი ციციშვილი —<br>წერილები ფონტიდან . . . . .  | 92        |

**ხელოვნება**  
**№ 1-2**  
**2002 წ.**

გარეკანის პირველ გვერდზე: ფრანც ხავერ ვინტერხალტერი — „ეპატერინე  
ჭავჭავაძის პორტრეტი“.  
მესამე გვერდზე: პიერ ზლანხარდი — „თბილისი“  
მეოთხე გვერდზე: ემილ ფრანსუა დესანსი — „ნინო ჭავჭავაძის პორტრეტი“.

# ქველი თბილისი მინისკერის შემდგომ — რას ჰპარბავს სამართველო

სამსონ ლეჟავა

მიწისმპრამდეც უგულისყურობით გულგრილობითა და ამაზრზენი მსხვილ-მასშტაბიანი ჩარევებით დაღუპვის პირას მიყვანილი ჩვენი უმშვენიერესი საგანძური — ქველი თბილისი, უკვე აგონიურ მდგომარეობაშია. ხელისუფლება კი ამ კატასტროფას მოუშზადებლად და მისი კულტურულ-ისტორიული ფასეულობის გაუცნობიერებლად შეხვდა. ცოტას თუ ესმის, რომ თბილისის ისტორიული ნაწილი ურბანისტ ვ. ლეჟავას თქმით, დედაქალაქისათვის გადაუმწყვეტი კაპიტალიც არის.

ჩვენებურ ნიპილისტთაგან განსხვავებით, იუნესკოს სოფლიო მემკვიდრეობის კომიტეტის ბიურომ 2001 წელს აღიარა თბილისის გამორჩეული უნივერსალური ღირებულება. მაგრამ შეუფერებელ ახალმშენებლობათა და მენეჯმენტის უქონლობის გამო გადააყვდა მისი შეყვანა მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში, რაც ძირითადად ხელისუფლების ბრალია, რომლის მესვეურთა უმეტესობის უმეცრებას, არქიტექტურული საზოგადოებისა და მენაშენეთა დიდი ნაწილის ამბიციურობას ეწირება უნიკალური დანატოვარი, რომელზეც ყოველი ნორმალური ქვეყანა იზრუნებდა. თუმცა ჩვენში ხომ ჩვეულებად იქცა მუდამ წამებებიან ნაბიჯთა გადადგმა.

ამასთან, არაკოლაბორაციონისტული, განათლებული საზოგადოების წრეს ტრადიციული განაშენიანების ფასეულობა კარგად ესმის — იგი აღიქვამს მის მრავალსახოვანებას, ევროპულ და აღმოსავლურ კულტურულ ტრადიციათა სიცხოველის შესისხლხორცებას, მულტიკულტურულობისა და საფუძველმდებელად მორგანიზებელი, ქართული ზნე-ჩვეულებების თანამყოფობას. ეს მაზასიათებლები აქტუალური იყო ჩვენში სახელმწიფოებრიობის არსებობის დროს, მაგრამ რუსეთის სივრცეშიც ინარჩუნებდა ინტენსივობას და ქმნიდა „კულტურის ეკოლოგიურ“ ნიშებს.

ოვანეს თუმანიანის პერიფრაზირებისას, თბილისი კეთილ მასპინძლად ჩანს ათასნაირი კულტურული შენაკადებისათვის. ვის არ უმოღვაწენია აქ თუნდაც XIX ს-ში, უკიდევანო იმპერიის შემადგენელ, მაგრამ კვლავაც კავკასიის ცენტრად მყოფ ქალაქში. ეს იყო შთამაგონებელი გარემო მრავალი ქვეყნის წარმომადგენელთათვის, რომელთაც თბილისისადმი როგორც საქართველოს გულისადმი, ერთგული სიყვარულით იღვაწეს და სასიკეთო კვალიც დაატყვეს მას — ჩვენში ქართველებთან ერთად შრომობდნენ რუსი, გერმანელი, პოლონელი, შვედი, ფრანგი, სპარსი,

ზ. ლევაია

ძველი  
თბილისის ხედი



სომეხი, აზერბაიჯანელი, ებრაელი აღ-  
მშენებელი, ხოლო ქვა-აგურით, კირი-  
თა და ხით ხუროთა ანონიმმა ამქრებ-  
მა, ტრადიციული ტოლერანტულობის  
კვალობაზე, როგორც ცნობილია, უარუ-  
ვეს ყოველნაირი რელიგიური თუ  
ეროვნული ნიშნით შეზღუდვა და გა-  
ამშვენეს „ერთობის“ ქალაქად ქცეული  
თბილისი. ოსტატი ფასდებოდა კეთილ-  
ზნინანობა-ღირსებითა და ხელობის სა-  
ფუძელის ფლობით. მაღალი მორა-  
ლური კოდექსის მატარებელმა, ქვირ-  
ობოლთა შემწე ხუროებმა დიდი ლა-  
ზათი, მიმზიდველობა და მხატვრული  
ხამადლე შესძინეს აჭაურობას, რაზეც  
შემორჩენილ ფრაგმენტებთან ერთად,  
როინიშვილისა და ერმაკოვის ფოტო-  
მატიანეც მოწმობს. ამასთან, აქვე საქ-  
მიანობდნენ კავკასიელი მეიარაღენი,  
რომელთა ნახელავის შემკულობა ეხ-

მიანებოდა, „რეზონირებას“ ახდენდა  
სახლთა მორთულობასთან. ნურც შე-  
მოსულ თუ ადგილობრივ ხალიჩ-ფარ-  
დაგებს დავივიწყებთ, რომელნიც არა  
მხოლოდ სახლის „შინას“ ამშვენებ-  
და, არამედ „ესწრაფვოდა“ თვალ-  
მოუშორებელი სილამაზის გამოშვე-  
რებას.

თბილისურ დასტანდაზთა ჩუქურთ-  
მების ფანტასმაგორიულ, ათას ერთი ღა-  
მისეულად ამეტყველებულ კოსმოგრა-  
მებში, ხშირად „მთელი აღმოსავლე-  
თის“ მისტიკური მიუწვდომლობა  
გარდაისახებოდა მისანდობელად, „შე-  
ნიანად...“ ამას ახლდა ყოფითობიდან  
გამყვანი საზეიმობობაც და საკრალიზა-  
ციაც. ამასთან, ისინი სძლევედა ვიწროდ  
ფაქტოლოგიურ ქრონოლოგიას, იძენდა  
ბალიმფსესტურობას და ქვეყნის ისტო-  
რიის, მისი სულიერი თავგადასავლის



„შეკუმშვას“ ახდენდა. მთელ ამ „ორიენტალურ“, თუ მასთან შემხმობარ ხატოვან-მაქმანთა არსენალს, მსგავსად „ვეფხისტყაოსნის“ რიტმული წყობისა, უპირატესად ქართული კულტურის სპეციფიკური ხედვა, აგების წესი და ადგილობრივ ორნამენტულ სისტემათა ტრადიციის განახლებული ფორმები აგვარებს — იგი სძენს მწყობრ ერთობლიობას ამ „ჭარბ“ ინფორმაციას.

საქართველომ თბილისში მხოლოდ ზოგად-კავკასიური, თუ უფრო ფართოდ — „აღმოსავლური“ სულის თარგმანება კი არ განახორციელა, არამედ საკუთარი „ვერსისი“ სახით — მთელი სისავსით ააყურა მრავლისმომცველი ევროპული ცივილიზაცია, გარდასახარა იგი „თბილისურ“ გარემოდ, თუმცა საამისო ნიადაგი ჩვენში ევროპულ-მუნდირმორგებული რუსეთის შემოსვლამდე განუზომლად ადრე არსებობდა. ისტორია ხომ მოგვითხრობს, რომ ელიზნნი „არგონავტიკის“ შორეული სივრცეებიდან ჩვენსკენ თავად ისწრაფოდნენ, ხოლო ისეთი დროც იყო, როცა რომმა იბერიასთან დაპირისპირებას მასთან მოკავშირეობა არჩია. ბიზანტიასთან ერთობლივად (და არა ოდენ მისი შემოქმედებით, ვინაიდან უკუკავშირიც არანაკლებ მნიშვნელოვანი გახლდათ), ექმნიდით არა „ბიზანტიურ“, არამედ აღმოსავლურ-ქრისტიანულ, მართლმადიდებლურ კულტურას, რომელშიც, ერთიანი სულისკვეთებისას, საკუთარი და მკაფიოდ დამოუკიდებელი წვლილიც შეგვქონდა. კონსტანტინოპოლის დაცემის შემდგომ უმოკავშირეოდ, და შეუპოვრად ვუშვალავდებოდით ძლიერ-მოსილ მუსულმანურ იმპერიებს, მაგრამ, გვშველოდა გადამწყვეტი ვერტიკალური ქრისტიანული ორიენტაცია, რაც არ გვიშლიდა ხელს, გვედღარებინა ის, რაც ზეჟამიერ მნიშვნელობად აღვიქვით არაბულ, ირანულ, თუ თურქულ კულტურებში. ვახტანგ VI, სულხან-საბა, ვახუშტი ბატონიშვილი, ერეკლე მეორე — ის დიდი პიროვნებებია, რომელთაც გვიანფოდალურ ხანაში გულ-

მხურვალე სიყვარული სამშობლოსკენადაც ევროპული დამხრობა, ერთიან „სტრატეგიად“ მიიჩნიეს. მართალია, XIX ს-ში „ევროპული სახლის“ წვერებად უშუალოდ ვერ ვიქვეციოთ — ევროპა ჩვენში რუსული იმპერიის გზით, და მართლაც მძლავრი „პეტერბურგული“ და „მოსკოვური“ გამოცდილებით შემოვიინდა, თუმცა ეს იყო ყველაზე ცუდი ალტერნატივა, რაც არაერთგზის დადასტურა ისტორიამ.

მიუხედავად რუსულ-იმპერიული მარაზმის საშინელებებისა, ევროპის სივრცე სულ მთლად მიუწვდომელი მაინც აღარ იყო, რაც თავიდან კლასიციზმში გამეღვანდა თბილისისათვის. კლასიციზმმა გ. ჩუბინაშვილის თქმით, ხელი შეუწყო ტრადიციული სააღმშენებლო სიმწყობრე-ტექტონიკურობის განახლება-აღორძინებას (თუმცა „ორიენტალურობის“ შემოქმედებითად მნიშვნელოვან მახასიათებელთა დაუქარგავად. — ს. ლ.). ჩვენში ჩამოყალიბდა ნახევრად „ხალხური“, არაორთოდოქსული ნაკადი, მისადაგებული კლასიციზმთან, მაგრამ არა მისი იგივეობრივი, რომელიც ძალზე ორიგინალური აღმოჩნდა (იხ. ვ. ბერიძე, ვ. ცინცაძე, კ. მელითაური, ლ. ჩხეულიშვილი, თ. კვიციანი და სხვ.). შემდგომ, უკვე ეკლექტიზმის მომძლავრებასას, თბილისური საცხოვრისი ინარჩუნებს და კიდევაც ავლენს ავთენტურობას, რაც ხელოვნებათმცოდნე ლ. ანდრონიკაშვილის დაკვირვებით, „თბილისურ“ მასშტაბში, ლანდშაფტთან და განაშენიანებასთან მარჯვედ მოვრგებასა და შენობათა სტრუქტურაში მეტად თავისებური ეზოების ბუნებრივ ჩართვაში გამოიხატა. ევროპულმა არქიტექტურამ თითქოს „იგრძნო“, რომ თბილისი ეგებებოდა მის შემოსვლას, არაუცხოოდ, საკუთრად აღიქვა ეს გარემო; „მოერგო“ მას, რამაც ურთიერთ-მიზიდულობის სახეც შეიძინა. მათი „თბილისურობა“ ჩანს კიდევ „რიკით“ ფასადებზე ავიანთა მძლავრი მხატვრული მახვილის შემოტანაში, ეზოთა აღნაგობა-სივრცისა თუ დეკორის განუ-





ყოფლობაში „ამქრულ“ გამოცდილებასთან (ვ. ბერიძე), ხოლო ზოგან—ქართული ორნამენტით ფასადთა გამშვენებაში, რაც ეკლექტიზმისათვის ნიშნულ „დეკორატივიზმისას“ — არა ქვემოდან, არამედ ზემოდან მომდინარე ტენდენციას წარმოადგენდა — „მხვედრი“, პატივიგების სახით ჩვენი უძველესი კულტურისადმი.

ამასთანავე, ამ ნაგებობებში ჩენილ ევროპეიზმთან ერთად, ეკლექტიზმის ბატონობისას — ხშირად ისევ და ისევ აღმოსავლეთისადმი ყურადღების მიპყრობაც იჩენდა ხოლმე თავს და არა მხოლოდ „ხელოსნურ“, არამედ პროფესიულ წრეებშიც, რაც კარგად ერგებოდა აქაურ ჭრელ ყოფას; ასერიგად სახელგანთქმულ აბანოებს; ჩვენში მუსულმანთა მკვიდრობის სიძველის გამოხატავ მეჩეთ-მინარეთთა აღმართულობას.

მთლიანად, ეკლექტიზმისმიერი „ისტორიზმის“ ზოგადი ტენდენცია ორგანულად მოერგო თბილისს, რომლისათვისაც კულტურულ შენაკადთადმი ღიაობა და სხვადასხვა ცივილიზაციებისადმი (საკუთარი სტრუქტურის დაუკარგავად!) მიძლეობა ყოველთვის არსებითი იყო. ამ მემკვიდრეობაში საუკეთესო დონის თბილისური „მოდერნიც“ შედის. ამდენად, XIX ს. ბოლოს და XX ს. დასაწყისშიც, თავისებურად ამოტივტივდა უნივერსალურობისადმი ფესვგადგმული სწრაფვა. მრავლისაღმტევლობა-გზაჯვარედინისეულობით ძველი თბილისი იმავე რანვის მოვლენაა, რაც პარიზი, ვენეცია, სტამბოლი თუ პეტერბურგი — სხვაობა მასტაბებშია, და არა ინფორმაციულ სიღრმეში. სწორედ ამის გაცნობიერება აკლია ხელისუფლებასაც და ვიწრო პორიზონტით შემოფარგლულ არქიტექტორთა, თუ სამშენებლო ფირმათა ძალიან დიდ ნაწილს, რომელთა უმეცარ და მავნე ინტერვენციებს ეწირება მსოფლიო მნიშვნელობის ქალაქი!

ზემოაღნიშნული უნივერსალიზმი ჩანდა არა მარტო არქიტექტურაში, არამედ საგნობრივ წარმოებაში, მის შეხ-

ვედრებში ევროპულ თუ „აზიურ“ საწყისებთან, საზეიმო, არტისტულ და ნაირგვარ სამოსში, ხალვათ ინტერიერთა შიდამოწყობილობაში — თავისი კულტურათა დიალოგის ცოცხალი გამოხატულებით. ცალკე თემაა მკვიდრად, მტკიცედ ნაშენი ძველი სარდაფები, რომელნიც „მიწისქვეშა“ თბილისს მიწისზედაზე არანაკლებ ფასეულობას სძენს მაღალი სამშენებლო კულტურითა და მეტად მეტყველი სივრცითი აღნაგობით.

არანაკლებ ძლიერი ფენომენია თბილისის მუსიკალური თუ ქორეოგრაფიული სამყარო, და თავის დროზე გრანდიოზული, რიტუალურ-საზეიმო სანახაობანი, რაც ამ გარემოს სისხლბორცეული ნაწილი იყო, და რასაც ბოლო ხანს მთლად გაუბადრუკებული „თბილისობა“ ჩაენაცვლა. აქ მეგობრულად თანაარსებობდა უმგრძობიარესი, ხანდისხან კი მედიტაციური დუდუკი, ვირტუოზულად აქლერებული თარი, „თბილისური“ გიტარა, გალანტურ-სენტიმენტური რუსული რომანსი, საუკეთესო დონის ევროპული ოპერა, უმაღლესი კულტურით შესრულებული კლასიკური საფორტეპიანო პიესები (მყუდრო ქუჩათა სარკმლებიდან რომ გაისმოდა შებინდებისას), ზეადმტაცად ბოლიფონიური, სხვა სივრცეებში გამყვანი „მრავალყამიერი“ და სხვ. სწორედ ამ გარემოცვას უკავშირდება ვ. ხუბოვის, კომიტასის, ა. ხაჩატურიანის, ზ. ფალიაშვილის, ვ. დოლიძის, ე. მიქელაძის, რ. ლალიძის, ჯ. კახიძის ფენომენები. ხელოვნებათმცოდნე ნ. ყიფიანმა ისიც გამოკვეთა, რომ ერთხანს XX ს. ავანგარდისათვის თბილისიც შესაფერი მასპინძლობის გამწვევი, მაინსპირირებელი სივრცე აღმოჩნდა. თუ გინდ მხატვრობაში, აქ ხომ ისეთი მაცსტროვები, როგორც სულდეიკინი, ბაჟბუქმელიქოვი, ლ. გუდიაშვილი, დ. კაკაბაძე, ილიაზღი და სხვები, სოლიდარული და ინტენსიური სულისკვეთებით იღეწოდნენ. რაღა შორს მივიდვართ — განა ამ ქალაქში არ გაიფურჩქნა ნ. ფიროსმანაშვილის დიადი შემოქმედება,

რომლის სახელობის ქუჩასაც დანგრევა ელის?! მანამდეც, თბილისმა ჩამოაყალიბა ის არაჩვეულებრივად ტევადი „თბილისური სკოლა“, რომლის „გარინდული არისტოკრატიზმის“ რომანტიკული აურა, შუასაუკუნოვან სივრცესთან მრავალრიცხოვრივი მიმართებანი, ღრმადღამწვდომი თანაგანცდით შეიმეცნა ხელოვნებათმცოდნე მ. ციციშვილმა.

ხაზგასამელია, რომ თავდაპირველი იმპულსები თბილისში მიიღო იმგვარი საერთაშორისო მნიშვნელობის ფიგურამ, როგორც არშილ გორკია. აღარას ვიტყვით დღესაც სახელმთხვევილ მისტიკოს გ. გურჯიევზე. აქვე ისიც გავიხსენოთ, თუ რა კვალი დატოვა თბილისმა პუშკინზე, ლერმონტოვზე, ლ. ტოლსტოიზე, მ. გორკოზე, პ. ფლორენკოზე, ასევე — ა. დიუმაზე, კ. ჰამსუნზე და სხვა; რა ზემოქმედების მუხტი აღმოაჩნდა ამ ქალაქს ბესიკის, საიათნოვას, ი. გრიშაშვილისათვის, ვალაკტიონის ამაღლებული შემოქმედებისათვის, ცისფერყანწულთა სამოსათვის, კ. გამსახურდიასა და დ. შენგელაიასათვის, კეთილშობილი „დენდის“ — გრ. რობაქიძისათვის, თუნდაც დღეს მოღვაწე უნტიერესი ო. ჭილაძისა თუ გ. დოჩანაშვილისათვის. აქ თავისუფალი აზროვნების მწვერვალებს შეეჭიდნენ შ. ნუცუბიძე, ზ. კაკაბაძე, მ. მამარდაშვილი...

კინოსამყაროც ვალშია თბილისთან, რადგან მის წიაღში იშვა მ. ჭიაურელის, ვ. ტაბლიაშვილის, ო. იოსელიანის, მ. კობახიძის, რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის, რ. ესაძის, ს. ფარაჯანოვის, ე. და გ. შენგელაიების ქალაქის „ამამეტყველებელი“, გაუხუნარი კინოშედეგები, აღარას ვიტყვით თეატრში მოღვაწე ისეთ გიგანტებზე, როგორც კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელია, ანდა მ. თუმანიშვილი და რ. სტურუა. თუგინდ მარტო ამ ჩამონათვალში იხილება თბილისის უდიდესი ძალა... და ბოლოს, სწორედ თბილისი იყო ილიას, ნ. ნიკოლაძის, ა. ჯორჯაძისა და ი. ჯავახიშვილისდარ პიროვნებათა მოღვაწეობის ასპარეზი.

მაგრამ მოდი კვლავ თბილისში გარემოს ერთ-ერთ წამყვან „კომპონენტს“ — ხუროთმოძღვრებას მივუბრუნდეთ. მისი განსაკუთრებულობა ძველ უბნებში ყველგან სისრულით შეიგრძნობა, მაგრამ „თავმურა“ თბილისის განუმეორებლობა ჩანს იქ, სადაც ჭერაც შემორჩა შუასაუკუნოვანი განაშენიანების სტრუქტურა. აქ აღმოცენდა დინამიკურად ურთიერთშემღწევე „მიკრო-სივრცეთა“, ნაირგვარად მეტყველ წყობათა თუ მასალათა მონაცვლეობით უცნაური, მოულოდნელი, გაბედული, უეცარი სვლებით, რიტმებითა და რაკურსებით, ხედვის წერტილთა სიმრავლეთა თუ მრავალფასადურობით (ხელოვნებათმცოდნე გ. მარჯანიშვილი), საბოლოო ჯამში კი წარმოუდგენელი შეხამებებით მომხიბვლელი, ხოლო ზოგან აღმაფრთოვანებელი, ერთგვარად „არნახული“ გარემო. მისი აღქმისას, აღარც კი გიკვირს, რომ ის იქცა უდიდესი შთაგონების წყაროდ ამდენი სხვადასხვა ტემპერამენტისა და მისწრაფების მქონე ძლიერ შემოქმედთათვის, მათ შორის მეცნიერებაშიც. ამ მხრივ გამოსაკვეთია აკად. ვ. ბერიძის ბრწყინვალე მონოგრაფია თბილისზე, ხოლო ბოლო ხანს — ხუროთმოძღვარ ე. მანიას ფაქიზი და საგულდაგულო ანალიზი დედაქალაქის სივრცითი აღნაგობისა.

როგორ აკლია თბილისს დღეს ე. ახვლედიანის გულმხურვალე მხარდაჭერა! თუმცა იმედის მომცემია ქართველ მხატვართა რადიკალური მიმართვა ხელისუფლებისადმი ძველი თბილისის მიმართ მისი უფულისყურობის გამო, ისევე, როგორც ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტისა და რიგ არასამთავრობო ორგანიზაციათა უკომპრომისო პოზიცია. ამჟამად, უკვე შეიქმნა ურბანული განვითარებისა და მემკვიდრეობის საზოგადოებრივი სამეთვალყურეო საბჭო, რომელიც იბრძოლებს ქალაქში ცივილიზებული ურბანული პოლიტიკის დამკვიდრებისათვის.



8. ღვევა  
ძველი თბილისის ხედი

ძველთბილისური საერო არქიტექტურა ღირსეული ორგანულობით ეხამებოდა, ე. ბაგრატიონის თქმით, „კეთილშენ“ სატაძრო ხუროთმოძღვრებას. აქაურთათვის ტაძარი ღვთის სახლად, ხოლო საცხოვრისი — ღვთისმოსაეთა სამყოფელად აღიქმებოდა. საცხოვრებლები თითქოს „დამცრობილი“, მაგრამ შინც განსულიერებული განგარბობა იყო ეკლესიებისა — მათში საყდართა სიწმინდის ანარეკლიც კი შეიგრძნობოდა, მით უფრო, რომ ამგებნი იყვნენ მართლმადიდებლები, სხვა ქრისტიანული კონფესიების წარმომადგენელი, და ზოგადად — რელიგიური ადამიანები, რაც შენობათა არტიკულაციაშიც შეიგრძნობა, მაგრამ საყურადღებოა ისიც, რომ ფსიქოლოგ დ. ამირჯიბის დაკვირვებით, ძველ-თბილისური განაშენიანება ხელშემწყობია მოყვასისეულ ურთიერთობათა ჩამოყალიბებისა, მართლაც რელიგიურობასთან მიახლოებულია, რაც მომდინარეობდა თბილისელ მაცხოვრებელთა მენტალიტეტიდან და ცხოვრების წესიდან. ამას ხორცი შეესხა არქიტექტურაში. უდიდესი მისანდობელობა გამოარჩევს თბილისურ აივანს, ეზოს, ქუჩას, მთელ „მაკროხუროთმოძღვრებას“ თბი-

ლისისას, მის განუყოფელ ურბანულ ქსოვილს. საბჭოთა ეპოქაში სამწუხაროდ, ძველ თბილისშიც შემოიჭრა, როგორც კინომცოდნე პ. იაკაშვილი და ნ. ყიფიანი სხვადასხვა ასპექტით გამოჰკვეთენ, საბჭოური „კომუნალკის“ არაბუნებრივი სიშვედროვე, მაგრამ ეს სივრცე იმდენად ადამიანურია, რომ მან მანამდის უკვე სრულებით ჩამოყალიბებული თანაცხოვრების კეთილმეზობლური წესი, ურთიერთთანადგომის ტრადიცია არ მიივიწყა, ასეთ რთულ ყოფით პირობებშიც შეინარჩუნა, და ეს მოხდა საბჭოური ტოტალიტარიზმის უმძიმეს ეპოქაში. იმავე გარემოში გააძლიერებინა ადამიანებს უკანასკნელ ხანს აურაცხელი სტრესული ფაქტორის მომრავლებიდან, ხოლო მიწისძვრისა და მის შემდგომ შექმნილ საშინელ სიტუაციაში ამავე უბანთა მაცხოვრებლებმა ურთიერთსოლიდარობა კვლავაც ცხადეყვეს. თუმცა, დღევანდელ ვითარებაში, მოსახლეობის ნაწილისაგან ძველი თბილისის განტვირთვის აუცილებლობა ცხადია — ამას სჭირდება გააზრებული ჰუმანიტარული პროგრამის შემუშავება და სახელმწიფოს ნება.

უდიდესი ღირსებები აქვს ძველი თბილისის უბნებს. აქ ადამიანი შინაა



არა მხოლოდ სახლში, არამედ ქუჩის ნაწილად ლამის ქცეულ აივანზეც, ეზოშიც (რომელთაგან მრავალი, შ. ამირანაშვილის თქმით, როდი იყო იზოლირებული, თითქოს „იმზირებოდა“ იმავ ქუჩაში), მყუდრო და ამასთანავე, სიცოცხლით სავსე შეუკებში, რომელთაც არაერთგან ქვაფენილი დიდად ამშვენებდა. აქ, ამ გარემოში გუუფლებოდა სიმშვიდე, ადამიანთა მიმართ ნდობა, კომუნიკაციის სურვილი, მომდინარე იქ არსებული გარემოს გულმისცავლობიდან და ცხადია, კეთილგანწყობიდან იქ მაცხოვრებელი მოსახლეობისა — მართლაც სუფევდა არა მხოლოდ ფიზიკური, არამედ გაცილებით სიღრმისეული გახსნილობა, თანადროულ მოფარგულობასთან, ინტიმურ კამერულობასა და „ინტრიგურულობასთან“ ერთად; „ღია საზოგადოების“ უთუოდ მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილებიდან მომდინარე სულისკვეთება, რომლითაც აღვსილია აქაურობა, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა აღმოიფხვრას — ეს იქნება საშინელება დედაქალაქისათვის, მის მომავალ თაობათათვის. ამის დაუშვებლობას ქვეყნის სიყვარული და მოქალაქეობრივი ღირსება მოითხოვს.

ყოველი დეტალი, ელემენტი, შემადგენელი ამ სივრცის ხუროთმოძღვრებისა, თითქოსდა მოგვართავს, „გესაუბრება“, მეტწილად კეთილმოსურნე კონტაქტურობით არის აღსავსე. მართლაც სულიერ არსებებს ემგვანება შენობებიცა და ხელთქმნილობის სითბოთი აღვსილი ელემენტები, თუ ნაწილებიც. ასეთია „მიმხმობი“, კამერული იმპოზანტურობით გამორჩეული სადარბაზოს კარი; იმავ სადარბაზოთა გულდიად და „ზრდილად“ მიმპატივებელი წარწერები, მათივე შინაურულ სივრცედ გარდამქმნელი, ევროპული კულტურის სულთან. არათავსომოხვეულად მახიარებელი „შიდა“ მოხატულობანი კედლებზე; მაღალი ხარისხით და „დიზაინის“ დახვეწით გამორჩეული კიბეთა ცხაურები; მაქმანურად მოოჭვილი, მოქნილ მონახზოთა მუდმივმწარფველობით აღვსილი, „გრაფიკულად“

ეფექტური ლითონის აივნები დამკრები; დ. შენგელაიას გამონათქვამის, ხის „შიბაქიანი“ აივნებისა და ხვიარა ხისავე კიბეების სხვა „ენაზე“ ამამეტყველებელი ჩუქურთმები; ტანწერილი, სიფრიფანა, ანდა მძლავრად პლასტიკური რიკულები; ძველ ქართულ ტაძართა მონუმენტურობის და „უბრალო ენერგიულობის“ (გ. ქიქოძე) შემახსენებელი სვეტიან-თაღნარაინი (კ. მელითაური), თუ მყიფე, მსუბუქი, გამჭვირვალობით სივრცესთან თითქმის შერთული აივნები, რომელნიც უზარმაზარიც არის, და სულ მთლად „ბაწიაც“; ამ სახლთა ანდერსენისეული კალას ჯარისკაცივით ბოლომდე, შეუდრეკელად ერთგული, „მძლეთამძლე“, მაგრამ საკუთარ შენობათა აგრესიისაგან ვერდამცველი. ატლანტები, თუ გარინდული, აღარადრის მოიმედე მასკარონები... ყველა „ისინი“, დღეს ჩვენს ლტოლვილთა, და ამ სახლებში ყოველწამიერად საფრთხის მომლოდინე ადამიანებთან ერთად, სრულებით დაუცველია, როგორც აღნიშნა კინემატოგრაფისტმა ს. ამირეჯიბმა. ისინიც მსხვერპლია სულ მცირე, მრავალი ათწლეულის მანძილზე ჩენილი აგრესიისა, რამაც მიწისძვრისას მხოლოდ დავკირგვინება ჰპოვა, თუმცა ეს არის ზოგადად, მთელი ქალაქისა და არა მხოლოდ მისი ისტორიული ნაწილის პრობლემა!

რომ არა სრული უგულისყურობა, რომ არა სიძველეთა ფასეულობის არათუ ვერჩაქვდომა, არამედ მათდამი ცინიკური დამოკიდებულება; რომ არა მათივე დამლუპველი მიწისქვეშა კომუნიკაციების უპატრონოდ მიგდება; რომ არა ცხოვრების წესად ქცეული უსინდისობა, ასეთ საშინელ ვითარებაში არც მოსახლეობა, და არც მთელი ქალაქი არ აღმოჩნდებოდა. სამწუხაროა ისიც, რომ მოსახლეობაც პასიურობს ბევრგან, თითქოს გარედან ელის „მხსნელს“, იმის ნაცვლად, რომ თვითორგანიზაციის გზით შეძლოს კრიტიკული სიტუაციის მოგვარება, რაც სამოქალაქო საზოგადოების ნიშანდობლივი მახასიათებელია—ესეც უთუოდ საბჭო-



ური „მემკვიდრეობის“ დანატოვარია. მოსახლეობამ ალბათ უნდა შექმნას ქუჩების, უბნებისა და სხვ. საზოგადოებრივი ორგანიზაციები, რომელნიც ხელისუფლებასთან ერთობლივად დაარეგულირებდა ვითარებას. ამ პროცესში დაუშვებელია თვითნებობა, სტაქიური უკონტროლო ნგრევა და სხვ. მოსახლეობას უნდა ესმოდეს, რომ ექსტრემალურ სიტუაციაში გაუმართლებელია ესოდენ მომრავლებულ ინვესტორთათუ სამშენებლო ფირმების ბრმა ნდობა, რასაც ახლავს მოტყუებისა და იმედგაცრუების რეალური შანსი.

ისტორიულ ზონაში დაუშვებელია ძველთა ხელყოფა, ძველს კი მთელი ურბანული ქსოვილი წარმოადგენს. იქ არსებული სახლები საიქედოდ არის გასამაგრებელი, რათა უსაფრთხო გახდეს ადამიანთა სიცოცხლისათვის. გარდუვალი აუცილებლობისას, როგორც ურბანისტი ვ. კუხიანიძე ასაბუთებს, ისინი უნდა დაიშალოს შემდგომი სრულიად ადექვატური აღდგენის მკაცრი იურიდიული პერსპექტივით, რისი დარღვევაც დანაშაულია. ამასთან, საჭიროა ასეთ დროს ავთენტურ ნაწილთა შენარჩუნება, რასაც ხაზს უსვამს იკომოსის წევრი, არქიტექტორი ნ. ცინცაბაძე.

მოსახლეობის ის ნაწილი, რომელსაც ადგილზე დარჩენა სურს, იმ შენობებიდან, რომელნიც ვერ გამაგრდება და სახიფათოა, ხელისუფლებამ საჭიროებისამებრ დროებით, ხოლო დანარჩენი ნაწილი, სხვაგან, მათი სურვილისამებრ, მუდმივად განასახლოს, მაგრამ მთავარია, არავითარ შემთხვევაში არ იქნას შეცვლილი ძველთა სახე და სტრუქტურა. სრულიად მცდარია აზრი, რომლის მიხედვით მხოლოდ ფასადთა შენარჩუნებაშია გამოსავალი, ვინაიდან თბილისური ეზო თბილისის, როგორც ურბანული ძეგლისათვის, არანაკლებად არსებითია.

ამ სიტუაციაში მოსახლეობის ინტერესებით სპეკულაცია და მათთვის ისტორიულ ზონაში ახალ „გიგანტურ“, უკვან ნაგებობათა შეთავაზება არის დე-

მაგოგია, ხოლო ქმედების დროს კრიმინალი, ურბანისტი ლ. ვარდოსანიძის თქმით, „ურბოციდი“.

დღევანდელი მდგომარეობა მრავალ უპატიოსნო ადამიანს უხსნის გზას ხალხის გაჭირვებაზე აღმოცენებული მოგებისათვის. მოსახლეობამ უნდა იცოდეს ისიც, რომ ძველი ძეგლის ეკონომიკური პოტენციალი დიდად აღემატება სტანდარტულ, რიგით და უსახურ ახალ სახლთა ეკონომიკურ პოტენციალს.

ის, რომ ხელისუფლება, მეტად მცირე ლოკალური ტერიტორიების გარდა, ჯერჯერობით არ აწარმოებს პირველად გამაგრებით სამუშაოებს, დანაშაულია, ვინაიდან რეალურია საშიშროება ადამიანთა უსაფრთხოების შენარჩუნების თვალსაზრისით (მათ შორის ბავშვებისა და უმწეო მოხუცებისათვის), და ისეა, რომ ძველი თბილისის ურბანული ქსოვილის აღდგენის შესაძლებლობა, რაც ასევე მკრეხლობაა.

დღეს საქართველო არ არის მარტო. იგი მრავალი საერთაშორისო ორგანიზაციის წევრია. საქართველოს მეგობარი ქვეყნები მზად არიან დასახმარებლად, მაგრამ მათ წინ ხშირად აღმუშვოთებული ადგილობრივი ბარიერები და არაკომპეტენტურობა ეგებება. აუცილებელია SOS-ის სიგნალის დაგზავნა მაღალი ეშელონიებიდან, რაც თბილისის რანვის ძეგლისათვის შესაძლებელიცაა და აუცილებელიც. ნაცვლად იმისა, რომ გააქტიურდეს მიმართვები სათანადო პროფილის საერთაშორისო ორგანიზაციებისადმი, რომელთაც სავსებით ძალუძთ რეალურად დაეხმარონ ძველთა დაცვის სამმართველოსა და საქართველოს იკომოსს, და შედეგად მოწვეულ იქნან ძლიერი და კომპეტენტური სპეციალისტები, ძალისხმევა მეტისმეტად სუსტია. ამთავითვეა გამოსაკვეთი, რომ დასაცავია ძველი თბილისის მთელი ურბანული ქსოვილი, როგორც საერთაშორისო მნიშვნელობის ძეგლი, და არა მხოლოდ ცალკეული, თუნდაც საუკეთესო ძეგლები (რაც თავისთავად იგულისხმება).



ძველი თბილისი (არა მხოლოდ ისტორიული, არამედ განაშენიანების რეგულირებისა და ლანდშაფტის ზონა), ის ფასდაუდებელი მემკვიდრეობაა, რომლის გადასარჩენად ხელისუფლებამ უნდა გამოიყენოს მსოფლიო თანამეგობრობის წევრ სუბიექტად ყოფნა. ამ მხრივ დიდია გეროს, იუნესკოს, იკომოსის, იკრომის, მსოფლიო ძეგლთა ფონდისა და სხვათა როლი. სრულებით შესაძლებელია იმ ეკონომიკურად ძლიერი ქვეყნებისათვის თანადგომის თხოვნა, რომელთა წარმომადგენელმა არქიტექტორებმაც იღვაწეს თბილისში. ასეთებია: რუსეთი, პოლონეთი, გერმანია, იტალია, შვედეთი, ირანი. დიდი დახმარება შეუძლია ისეთ მძლავრ სახელმწიფოებს, როგორც აშშ, ჩინეთი, დიდი ბრიტანეთი, საფრანგეთი, თურქეთი და იაპონიაა.

უდიდესი მნიშვნელობა ამასთანავე, ენიჭება საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებას ძველი თბილისის გადასარჩენად. დარჩენილ დროში საჭიროა აქტიური მობილიზაცია, რათა ახლა მაინც ძველი თბილისი შეტანილ იქნას მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში, რაც მისი გადარჩენის შესაძლებლობას გაზრდის, რისთვისაც საჭიროა ისტორიული ნაწილის მართვითი სტრუქტურის ჩამოყალიბება და სამენეჯმენტო პროგრამის შექმნა.

საზოგადოების (და არა მხოლოდ ხელმწიფოს) რეალური ძალისხმევით შემთხვევაში, ძნელი წარმოსადგენი არ არის, თუ რა მიმზიდველობა შეიძლება შეიძინოს არა ამჟამად გაპარტახებულმა, არამედ კარგად მოვლილმა, მრავალფუნქციურმა, კულტურული ტურიზმის თვალსაზრისით მომგებიან სივრცედ ქცეულმა ძველმა თბილისმა.

არსებითია არა მხოლოდ და მხოლოდ სახელმწიფოს მმართველობითი თუ აღმასრულებელი ორგანიზაციების სწორი სტრატეგიით წარმართული ქმედება. არამედ პროფესიული გაერთიანებებისა და ინსტიტუციებისა, იქნება ისინი ოფიციალური, თუ არასამთავრობო. ამ მხრივ, გეოლოგების, სეისმოლოგების, საინჟინრო კომუნიკაციათა სპეციალისტების, კონსტრუქტორების, არქიტექტორების, დიზაინერების, ეკონომისტების, იურისტების, ფსიქოლოგების, სოციოლოგების, ისტორიკოსების, არქეოლოგების, ხელოვნებათმცოდნეების, სასულიერო პირთა და სხვ. გაერთიანება საზიარო სტრატეგიული მიზანსწრაფვით, ეფექტობთ, აღმოჩნდება სასიკეთო შედეგთა მომტანი.

ფაქტია, რომ საქართველო მისი კულტურული მემკვიდრეობის გარეშე იქნება არა სახელმწიფო, არამედ დარბეული, უსახური ზონა, რაც თავმოყვარე ქვეყნისათვის გამოირიცხული უნდა იყოს.

# როგორ უნდა იყოს კეთილი, როცა ყველაფერი ასე კვირია

(პირველი თავი წიგნიდან „რეჟისორი გიზო ჟორდანია“)

## ნოდარ გურაბანიძე

თუ მართალია ის გავრცელებული აზრი, რომ თეატრი სამყაროს ანარეკლია, ანუ როგორც შექსპირი იტყოდა, ცხოვრება თეატრიაო, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ თეატრის ადამიანები ერთდროულად ორ სამყაროში — ანუ რეალურსა და გამონაგონ სივრცეში ცხოვრობენ. ეს გარემოება, ნებისით თუ უნებლიეთ, მათ განსაკუთრებულ აურას სძენთ და მაგნიტიზმითა თუ მომხიბვლელობით აღავსებთ. თუ კიდევ ერთხელ დავესხვებით შექსპირს, რომელიც ამბობს „ცუდი კაცი დანიაშიც ცუდი კაციაო“ და მის პერიფრაზირებას მოვახდენთ, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ნიჭიერი კაცი ყველგან ნიჭიერია“.

ეს მოკლე პრელუდია კი იმისათვის დამჭირდა, რომ მეთქვა — ჩემი წიგნის გმირი — რეჟისორი გიზო ჟორდანია, სადაც არ უნდა იყოს, ყველგან ნიჭიერია.

ნახევარ საუკუნეზე მეტი გავატარე თეატრალურ გარემოცვაში, ვის არ შევხვედრივარ, როგორც ჩვენში, ასევე უცხოეთში, ვისთან არ მისაუბრია, რა არ მომისმენია. მრავალ უსიამოვნო

განცდას იმქვეყნად წავიყოლიებ და თუ განგებამ შაცალა ჩემი მოგონებების დასრულება, მხოლოდ კარგს გავიხსენებ. ერთ-ერთი იმ პიროვნებათაგანი, რომლისგანაც სულ მცირე „გადახრაც“ კი არ მიგრძენია, გიზო ჟორდანიას: არ მახსოვს თეატრალთაგან ვინმე გაეკილოს, აუგად მოეხსენებინოს, ან ირონიის საგნად ექციოს (თუმცა ირონიის შესანიშნავი გრძობა აქვს, რაც მის კომედიურ სპექტაკლებში ძალიან კარგად ჩანს).

თეატრის მთელი ისტორიის მანძილზე უკვე ბუნებრივ, იმანენტურ ძალად ქცეული შური, რომელსაც, სამწუხაროდ, ყველანი გაგებით ვეკიდებით და ვეგუებით კიდევ ერთგვარი კომპრომისების კარნახით, აბსოლუტურად უცხოა მისთვის. დიდების მწვერვალზე ასული კოლეგის ბრწყინვალეობა, სხვას რომ თვალს სჭრის და გულს უკლავს, გიზო ჟორდანიას ალტაცებას იწვევს. ეს განსაკუთრებით მეღავნდება გენიალური რობერტ სტურუასადმი დამოკიდებულებაში.

სიკეთე, კეთილგანწყობილება—მისი ბუნებაა. ეს მისთვის სამყაროს ჰარმო-

ნის (თუკი საერთოდ არსებობს ასეთი რამ) პირველსაწყისია, ამიტომაცაა მისთვის აუტანელი ბოროტების, ქვეგამხედვარობის სულ მცირე გამოვლენაც კი. ასეთ დროს იგი სამყაროს აღიქვამს პირქუშ ფერებში, ქაოსში გახვეულად, დახლუჩილ-დასახიჩრებულად, მას მწვავე პაროქსიზმი და გულგატეხილობა ეუფლება და ასეთი ადამიანებისაგან გაცლას ამჯობინებს. მას არ სურს მისთვის საძულველ საწყისებთან შეჯახება. ეს არა მხოლოდ თავდაცვის ინსტინქტია, ანუ ბუნებრივი ცდა საკუთარი სამყაროს მთლიანობის შენარჩუნებისა, არამედ მთელი მისი შინაგანი ბუნების ძალდაუტანებელი გამოვლენაა. მაშინაც კი, როცა თეატრში მისთვის ძნელად მოსაშუშებელი ჭრილობები მიუყენებიათ (ამას კი, ვგონებ, ვერაინ გაქცევია), იგი ინარჩუნებს სულიერ წონასწორობას, ბოღმისაგან თვალთ არ უზნელდება და დიდსულოვნად ცდილობს მიუტევოს შეცდომები ამის ჩამდენს, მალე დაივიწყოს წყენა და მხოლოდ „ოპონენტის“ — ქველობა დაიმახსოვროს („მის გულში ბოროტებაა, ვერ მოიკიდა ფეხია“. ვაჟა-ფშაველა). მისი ხასიათის ეს მიმზიდველი და ჩვენს დროში უიშვიათესი თვისებები სრულად მკლავდება მის გადამდებ სიცილიში. მეყსეულად ვიხიბლებით მისი ამ სიცილით, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი მის სახეს რაღაც განსაკუთრებული სიტბოთი და სხვიით ავსებს, არამედ იმიტომ, რომ ვგრძნობთ მის კეთილგანწყობილებას, გულითადობას, ბავშვურ უშუალობასა და გულტბრყვილობას, რასაც მხოლოდ ბრძენი და კეთილი ადამიანები ინარჩუნებენ სიცოცხლის ბოლომდე.

ხშირი ხმარებისაგან დღეს უკვე ბანალურად ქცეული ფრანსუა ეკვიუპერის ფრაზა — „ჩვენ ყველანი ჩვენი ბავშვობიდან მოვდივართ“, ზედმიწევნით შეენაბამება გიზო ჟორდანიას ბავშვობის წლებს:

მამამის, სახელგანთქმულ ექიმს, უუკოლი ჟორდანიას (ამ „მენშევიკურმა“ გვარმა ბევრი უსიამოვნება მიაყენა ჩვენს რეჟისორსაც კი), ხშირად დაჰყავდა თავისი მცირეწლოვანი ვაჟი ავადმყოფებთან (მსგავსად ჰემინგუეის მამისა, რომელსაც პატარა ერნესტი ხშირად თან ახლდა ხოლმე ავადმყოფებთან ვიზიტისას). ბატონი უუკოლის ლეგენდად ქცეული სიკეთე და თანამობის ნიჭი, როგორც ჩანს, მის ვაჟიშვილზეც გადავიდა: მას უყვარს თავისი მრავალრიცხოვანი მოწაფეები, თავისი მსახიობები, უყვარს და ებრალება, რადგან კარგად იცის, რომ ცხოვრება არავის არ აყენებს ისე მძიმე დარტყმებს, როგორც თეატრის სცენაზე გამოსულ ადამიანებს და არავინაა ისე მგრძნობიარე ამ დარტყმების მიმართ, როგორც მსახიობი. ამ რამდენიმე წლის წინ, სამოცი წლის გიზო ჟორდანიას ასეთი სიტყვებით მივმართე:

„ბევრი რამ არის — ჩემო გიზო — ამ ქვეყანაზე...“

იშვიათი გულწრფელობით, უშურველობით, სიყვარულით გამოირჩევა გიზო ჟორდანიას.

აბსოლუტურად თავისუფალი ყოველნაირი ემშაკობისაგან. მისი დამოკიდებულება მეგობრებთან, მსახიობებთან და, რაც მთავარია, კოლეგებთან სუფთაა, პირდაპირი და არასოდეს არ გულისხმობს ე. წ. „მეორე პლანს“.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სხვის ემშაკობას ან მზაკვრობას ვერ ხედბოდეს და არ შეეძლოს აგრესიის მოგერიება, მაგრამ არასოდეს არ ტოვებს ტაქტის გრძნობა და თავის შინაგან ღირსებებს უმაღლესად თავდასაცავად ხმარობს, ვიდრე საპასუხო კონტრშეტევებისათვის.

ახალგაზრდობაში მრავალი ღირსშესანიშნავი სპექტაკლი შექმნა რუსთაველის სახელობის, გრიბოედოვის სახე-



ლობის და საოპერო თეატრების სცენებზე (როგორც თბილისში, ასევე საარბრუკენში), მაგრამ სიჭარმავეში ჭეშმარიტ მეტრად იქცა. შემოქმედებით სრულყოფასა და მწვერვალს მიაღწია თავის მოწაფეებთან ერთად დადგმულ სპექტაკლებში, რომლებმაც რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის რეპერტუარი შექმნეს, მეტიც — ამ სპექტაკლებმა მოგვცეს სრული საფუძველი იმისა, რომ გველაპარაკა „გიზო ყორღანის თეატრზე“. ყველა დარწმუნდა, რომ იგი არა მარტო ბრწყინვალე პედაგოგია, არამედ ასეთივე რეჟისორი, რომელიც გვხიზლავს თავისი ნიჭის მრავალფეროვნებით, იშვიათი თეატრალური მიგნებებით, მუსიკალობით, სცენების პლასტიკური გადაწყვეტით და ვიტყოდით, მოუგერიებელი იუმორით. ეს იუმორი შიგნიდან ანათებს, აკეთილშობილებს მის სპექტაკლებს. ძალდაუტანლობა, სიმსუბუქე, ფანტაზიის თამაში კიდევ უფრო გახაზავს ხოლმე შინაარსის სერიოზულობასა და სიღრმეს. საოცარია: მის ყოველ ახალ სპექტაკლში იზადებოდა მსახიობთა ახალი თაობა, რომელსაც შეეძლო, სათანადო ხელშეწყობის შემდეგ, ახალი თეატრის შექმნა. ამ აზრით „სპექტაკლი-თეატრის...“ ცნება შეიძლება ვიხმაროთ გ. ყორღანის ზოგიერთი შედეგის მიმართ.

მისი მოწაფეები დღეს რუსთაველის თეატრის ერთ ძლიერ ბირთვის შეადგენენ. თვით კი ფაქტიურად თეატრის მიღმა დარჩა. ახლა, მისი იუბილეს დღეებში, არ არის საჭიროება ამ მიზეზების ძიებისა და კვლევისა, მაგრამ ეს მაინც ვთქვათ: თვით ეს ფაქტი საეალალო და დამაფიქრებელია.

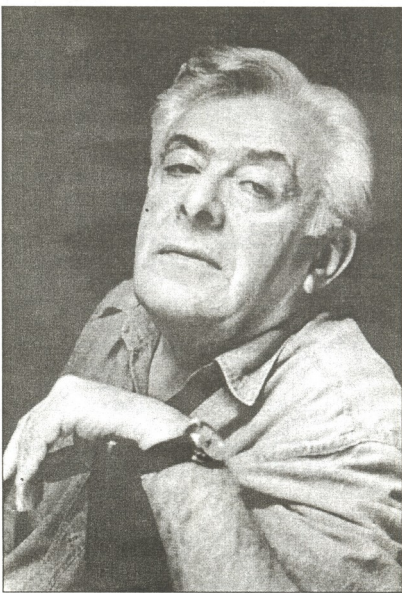
რასაკვირველია, თავისთავად დიდი და მნიშვნელოვანი მოვლენაა ის, რომ იგი ბათუმის საოპერო თეატრის სათავეებთან დგას და მარტო ამითაც შევაქართული თეატრის ისტორიის ანალებში, მაგრამ მას სავსებით სამართლიანად მიაჩნია, რომ უპირველესად დრამატული თეატრის რეჟისორია და ამ ასპარეზზე — დავსქნთ ჩვენის მხრივ

— მას კიდევ ბევრი სასიკეთო საქმიანობა უნდა შეუძლია.

რამდენიმე ათეული წელია ვტრიალებ ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა შორის და იშვიათად შემხვედრია რეჟისორი, რომელსაც თავისი კოლეგის წარმატება ასე გულწრფელად ახარებდეს. სამაგიერო იმით შეგვიძლია მხოლოდ გადაუხალოთ, რომ ჩვენც ასევე გულწრფელად ვაგვიხარდეს მისი წარმატებანი. საამისო საბაბს, დარწმუნებული ვარ, იგი კიდევ მრავალგზის მოგვცემს.

მე ვამაყობ მასთან მეგობრობით და მიხარია, რომ მისგანაც დიდ სიტბოს და სიყვარულს ვგრძნობ“ („თეატრი და ცხოვრება“ № 56. 1994).

ვისაც გიზო ყორღანია პრემიერის შემდეგ სცენაზე გამოსული უნახავს ე. წ. „პაკლონზე“, დამეთანხმებით, რომ ეს არის მცირე სპექტაკლი სპექტაკლის შემდეგ — სახეგაბრწყინებული და ბედნიერი უღიმის და მისთვის დამახასიათებელი მოხდენილი ყესტით მადლობას უხდის თავის მსახიობებს (უფრო შთამბეჭდავია მისი საქციელი საოპერო სპექტაკლის შემდეგ — აქ შეუდარებლად ფართო ასპარეზია — მომღერლები, გუნდი, ორკესტრი, სტატი-სტები, მოცეკვავენი). კულისებიდან გამოდის ოდნავ დამორცხვებული და შეცბუნებული — თითქოს, ამგვარ წარმატებას არ მოელოდაო, — მოდის ერთგვარი რწევით, ხელბის „უსისტემო“ ქნევით, შინაგანი მღელვარებით შეპყრობილი (ასეთ წუთებში მე იგი სახელგანთქმულ დოდო ალექსიძეს მაგონებს. სხვათა შორის, იგი ხასიათის ბევრი თვისებითაც — უშუალობა, მიმნდობლობა, თვითირონია — ჰვავს ამ განუმეორებელ შემოქმედს) მოდის სცენის რამპისაკენ, წინ გადაიხრება საორკესტრო ნავისაკენ გაცხარებული ტაშისცემით, შემდეგ სპექტაკლის მონაწილეებსა და მაცურებლებს უხდის მხურვალე მადლობას — ახლა კი დარწმუნებულია, რომ გაიმარჯვა — ბოლოს კი მაცურებელთან აგზავნის უხი-



ლავ და, როგორც ირკვევა, მომაჯადოებელ ფლუიდებს.

მის სულიერ სამყაროზე (ბუნებრივია, ოჯახში გამეფებული ინტელიგენტური ატმოსფეროს გარდა) დიდი გავლენა მოახდინა მუსიკამ. მას უსასრულო მუსიკალურ სამყაროში შესასვლელად ამზადებდნენ, შესანიშნავად უკრავდა ვიოლინოზე და მუსიკალური სასწავლებელიც ბრწყინვალედ დაამთავრა. მისი საყვარელი კომპოზიტორის ბეთჰოვენის ჯადოსნურმა და გამაოგნებელმა მუსიკამ მის სულში მშვენიერების აღქმის ნიჭი განავითარა (გამოსაშვებ კონცერტზე მან ბეთჰოვენის სონატა და სენ სანსის „მომაკვდავი გედი“ დაუკრა). ყველა ელოდა, რომ კონსერვატორიაში გაავრძელებდა სწავლას, მაგრამ მოხდა ის, რაც ხშირად

ხდება ხოლმე ასეთ დროს — გიზო ჟორდანიამ თეატრალურ ინსტიტუტში, სარეჟისორო ფაკულტეტზე შეიტანა განცხადება და აქ მოხდა ის, რასაც არავინ ელოდა — მუსიკალური სმენისა და რიტმიკის გამოცდაში დაბალნიშანს უწერენ. მძაფრი კონკურსის გამო, იგი, შესაძლებელია, არც კი ჩარიცხულიყო. მაშინ მან კომისიას უთხრა, რომ მუსიკალურად სასწავლებელი მაქვსო დამთავრებული ვიოლინოს კლასით. რასაკვირველია, არ დაუჯერეს. ინსტიტუტის მაშინდელმა რექტორმა ბატონმა მიხეილ კვსეილავამ, ღრმად განათლებულმა ერუდიტმა და პოლიგლოტმა (შემდგომში ავტორმა ისეთი შესანიშნავი წიგნებისა, როგორიცაა „ფაუსტური პარადიგმები“, „გალაკტიონის ინტეგრალები“, „ასერგა-

გიზო ჟორდანიანი და  
რობერტ სტურუამი



სის დღე“ — რომლის ინსცენირება ძალიან ორიგინალურად დადგა მისმა სიძემ, რობერტ სტურუამი უთხრა: „აჰა შენ ტაქსის ფული. წადი სახლში და მოიტანე შენი ინსტრუმენტიო“. სხვარა გზა ჰქონდა, მოიტანა და საგამოდო კომისიის წინაშე დაუქრა შალვა თაქთაქიშვილის „ნანა“.

ასე იხსნა მძიმე სიტუაციისაგან თეატრალური ინსტიტუტის მაშინდელმა რექტორმა აბიტურიენტი გიზო ჟორდანიანი, რომელიც ორმოცი წლის შემდეგ ამავე ინსტიტუტის რექტორი გახდა. ამას, ცხადია, თვით ყოვლის მცოდნე მიხეილ კვეციელავაც ვერ იწინასწარმეტყველებდა. ან ვინ იფიქრებდა

მაშინ, რომ ეს „უსმენო“ აბიტურიენტი თბილისის საოპერო თეატრის მთავარი რეჟისორი გახდებოდა და მრავალ უღრესად საინტერესო სპექტაკლს შექმნიდა როგორც ჩვენში, ასევე უცხოეთში, განსაკუთრებით კი გერმანიაში, სადაც მუსიკალური თეატრების კულტურა და რეჟისურა განსაკუთრებულ სიმაღლეზეა ასული.

თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც იგი 1952 წელს შევიდა, მისი პედაგოგები იყვნენ ლილი იოსელიანი და ვასო ყუშიტაშვილი. პირველი ცნობილია თავისი თეატრალური ერუდიციით და ახალგაზრდებთან სკრუპულოზური მუშაობით, გმირთა ქცევის ფსიქოლოგი-

ური საფუძვლები კვლევით, სცენური სიმართლისადმი განსაკუთრებული ერთგულებით. ჩვენში დღეს უსამართლოდ დავიწყებული ვასო ყუშიტაშვილი კი, ევროპულ კულტურას საფუძვლიანად ნაზიარები რეჟისორი იყო, პარიზში თეატრ „ატელიეს“ ერთ-ერთი დამაარსებელი; ამერიკაში, ბრუკლინში (ახლა ნიუ-იორკის ერთ-ერთი რაიონია) თეატრის შემქმნელი, გამოირჩეოდა აზროვნების ორიგინალობით და თავისუფლებით (რაც ხშირად გამხდარა მისი შევიწროების საბაბი: ტოტალურ სახელმწიფოებში ასეთი რამ დაუშვებელი იყო!), თეატრალურობისა და სცენური სიმართლის შერწყმის იშვიათი ნიჭით. ამ დროს თეატრალურ ინსტიტუტში (რომელიც გიზო ჟორდანიამ 1958 წელს დამთავრა) მოღვაწეობდნენ ქართული რეჟისურის დიდი ოსტატები — დოდო აღექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე, მსახიობთაგან — აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. ქეშმარიტად, ეს იყო თეატრალური აკადემია თავისი განუმეორებელი შემოქმედებითი ატმოსფეროთი, ინტიმურობით, ხალისით და ურთიერთსიყვარულით გამორჩეული (სულ იყო სამი ფაქულტეტი: სარეჟისორო, სამსახიობო და თეატრმცოდნეობითი).

1956 წელს მის მიერ დადგმულმა ანატოლი ფრანსის „მუნჯმა ცოლმა“ ინსტიტუტში ცხოველი ინტერესი გამოიწვია ფორმის სიახლისადმი მისწრაფებით, მოქმედების დინამიურობით და სანტერესო სცენური სიტუაციების მოულოდნელი მეტამორფოზებით. იმთავითვე ცხადი გახდა, რომ გიზო ჟორდანიას სახით ქართულ რეჟისურაში მეტად თავისებური ხედვის, უფრო თეატრალური თამაშისაკენ მიდრეკილი შემოქმედი მოდიოდა.

გიზო ჟორდანიას იგონებს: „ჯერ კიდევ სტუდენტი ვიყავი, როდესაც ინსტიტუტში ვმუშაობდი პრეპარატორად. ეს თანამდებობა ლაბორანტობაზე მცირე იყო. ვმუშაობდი აკაკი ხორავასთან, დიმიტრი აღექიძესთან, შემდეგ

გაბრიელ ლვინიაშვილმა შემომთავაზა მუსკომედიის ჯგუფთან დამედგა სპექტაკლი. დადგვი „ლალი ქარი“ (ისაქ დუნდავესკის ოპერეტა, ნ. გ.) ნუგზარ გაჩაევასთან ერთად, გიგა ლორთქიფანიძის ჯგუფთანაც ვმუშაობდი და დადგვი ბერნარდ შოუს „პიგმალიონი“, ნიკოლოზ გოგოლის „ქორწინება“.

აქვე შევნიშნავ, რომ „ლალი ქარი“ მან 1961 წელს დადგა, როცა დამთავრებული ჰქონდა სარეჟისორო ფაქულტეტი (ნიკოლოზ გოგოლის „ქორწინება“ ათი წლის შემდეგ 1971 წელს დადგა, ბერნარდ შოუს „პიგმალიონი“ — 1972 წელს). მანამდე კი — 1957 წელს მუსიკალური კომედიის თეატრში მან ძალზე სანტერესოდ დადგა ევროპული ოპერეტის კლასიკოსის კალმანის „ცირკის პრინცესა“. ეს იყო მისი სადიპლომო სპექტაკლი. ხელმძღვანელი იყო აკაკი ვასაძე, რეცენზენტი აკაკი ფაღავა. ამ დადგმამ სახელმწიფო საგამოცდო კომისიის უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა. სწორედ აკაკი ფაღავა მოითხოვდა დიპლომანტისათვის ასეთი ნიშნის დაწერას. ვინც იცნობდა აკაკი ფაღავას, დამეთანხმება, რომ ეს იყო უაღრესად პრინციპული, ერთდირებული რეჟისორ-პედაგოგი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ტრადიციებზე გაზრდილი, რომელსაც, ქართველებისთვის ასე რიგად უცხო სიზუსტე, პუნქტუალობა და, ცოტა არ იყოს, გადაჭარბებული სკრუპულოზურობა ახასიათებდა. ამ მაღალ პროფესიულ დონეზე დაწერილ რეცენზიაში იგი დაწერილებით (ესეც მისი დამახასიათებელი თვისება იყო) ანალიზებდა სპექტაკლის მხატვრულ-მუსიკალურ თავისებურებებს, აღნიშნავდა მოქმედების დინამიურობას, ცოცხალ, ძალდაუტანებელ თამაშს და კომპონენტთა ჰარმონიულობას.

საერთოდ, რეჟისორ-პედაგოგის გიზო ჟორდანიას მოღვაწეობა თეატრალურ ინსტიტუტში — ეს უმნიშვნელოვანესი მხარეა მისი რეჟისურისა და მოღვაწეობის.



იგი ჯერ ინტუიტურად გრძნობდა, შემდეგ კი უკვე ანალიზით მივიდა სასწავლო პროცესის რადიკალურად შეცვლის აუცილებლობამდე.

1965 წლიდან (1961-65 წლებში ბათუმის თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო) იგი ხელმეორედ დაუბრუნდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრალურ ინსტიტუტში და აქედან მოყოლებული დღემდე მრავალი ღირსშესანიშნავი სპექტაკლი შექმნა თავის ჯგუფებთან. ბევრი მათგანი თითქმის უცვლელად გადავიდა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების სცენებზე. ინსტიტუტში დადგმულმა მისმა სპექტაკლებმა ბათუმში წასვლამდე (ა. ჩხეიძის „ხელის თხოვნა“ — 1960 წ. უკვე ხსენებული „ლალი ქარი“, 1961 წ.), მას ავტორიტეტი მოუპოვა სტუდენტებსა და თეატრალთა წრეებში. რუსთაველის თეატრის მაშინდელმა ხელმძღვანელმა დოდო ალექსიძემ მას ამ დიდ თეატრში შესთავაზა რეჟისორობა, რაც, თავისთავად, უკვე აღიარება იყო, მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორმა, მას შემდეგ, რაც მცირე ხანს დაჰყო თეატრში, უარი თქვა ესოდენ მაკდუნებელ და სანატრელ წინადადებაზე და დამოუკიდებელი მუშაობა არჩია ბათუმის თეატრში, სადაც მან ხუთი სეზონი დაჰყო. მახსენდება ანტონიო მაჩადოს სიტყვები: „ნურასოდეს გაცვლით თქვენს ნამდვილ სპილენძის გროშს ყალბ ოქროს ფულზე, თუნდაც მასზე თქვენი პროფილის ამოტიფრას დაგპირდნენ“.

დამოუკიდებელმა მუშაობამ ბევრი რამ შესძინა მას. აშკარა გახდა, რომ მან თავის დროზე სწორი გადაწყვეტილება მიიღო, როცა უარი თქვა რიგითი რეჟისორის თანამდებობაზე. შესაძლოა, იგი ჯერ არ თვლიდა თავს პროფესიულად ისე მზად, რომ რუსთაველის თეატრის დიდ სივრცეში შეჭრილიყო და იქ თავისი ადგილი მოეპოვებინა. მართალიც აღმოჩნდა: 1961-65 წლებში, როცა ის ბათუმში იყო, რუსთაველის თეატრში უმძაფრესი კონფლიქტები განვითარდა, გაჩაღდა ბრძოლა

თეატრის ტრადიციის დამცველთა და ნოვატორთა შორის. დაპირისპირებები იყო უკომპრომისო, ორივე მხარე თავის სიმართლეს თავგამოდებით იცავდა და, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე ასეთ გაცხარებულ ბრძოლებში, ბევრი მწარე და გულსატკეპნი სიტყვა ითქვა ერთმანეთის პოზიციების გასაბათილებლად და ზოგჯერ, ისტორიული სიმართლის საზიანოდაც. გიზო ჟორდანიას, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ასცდა ამ ქარტეხილებს, მაგრამ ბათუმის თეატრის მშვიდ ნავსაყუდელში კი არ შეუფარებია თავი, არამედ დაიწყო მძაფრი ბრძოლა ამ, წარსულში სახელოვანი თეატრის, რეპერტუარის განახლებისა და შემოქმედებით ცხოვრებაში მეტი დინამიზმის შესატანად, რაც ასევე, არ არის თავისუფალი ამ პროცესის თანმხლები კონფლიქტური სიტუაციებისაგან.

ბუნებრივია, ახალგაზრდა რეჟისორს ამ სახელოვან თეატრში უკვე ჩამოყალიბებული ტრადიციები დახვდა. მის მიზანს სრულიადაც არ შეადგენდა ამ ტრადიციების მსხვერვა (ამის ნებას არ მისცემდა ახმეტელის სტუდიადამთავრებულ, უკვე გამოჩენილ მსახიობთა მთელი კოპორტა). მაგრამ ახალი სიტუაციის თქმა, „სისხლის განახლება“ კი ნამდვილად დაისახა მიზნად. აი, რას წერდა იგი მოგვიანებით: „საერთოდ კი თეატრში სულ უნდა იყოს მოძრაობა, ახალი სისხლის შერევა. სტაბილურ დასშიც კი, გარკვეულ პერიოდში, ილევა შემოქმედებითი რესურსები“ („თბილისი“, 12. 01. 94). ამდენად, მას არა მხოლოდ რეპერტუარის განახლებაზე, არამედ დასის გადახალისებაზეც მოუხდა ზრუნვა.

ბათუმის თეატრში მომუშავე გიზო ჟორდანიას თაობის მსახიობები სიამაყით აცხადებდნენ, რომ ისინი „იუსუფ კობალაძისა და მურად ხინიკაძის ბრწყინვალე ტრადიციებზე აღიზარდნენ“ („აჭარა“, 21. 12. 61). იმ დროისათვის თეატრის რეპერტუარში იყო სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ (აღდგენილი! თავის დროზე ბრწყინვალე სპექტაკლი



რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილისა), შექსპირის „ოტელო“ (ასევე აღდგენილი ვახტანგ ტაბლიაშვილის მიერ), ცაო იუის ტრაგედია „ტიტუსი“ და სხვა.

თვით გიზო ჟორდანიას ბათუმში მოღვაწეობას თავისი ცხოვრების ბედნიერ ხანად მიიჩნევს, იგი თავის თავს „ბათუმელ სამოციანელსაც“ კი უწოდებს. მის ირგვლივ ძალზე ნიჭიერმა ახალგაზრდა მსახიობებმა მოიყარეს თავი. აი, რას წერდა იგი: „ჩვენ ვიყავით ერთად, გვაძოძრავებდა მწვერვალთა დაპყრობის ჟინი. უპირველესი წარმმართველი, სიკეთის მომტანი ერთობისა: სიყვარული იყო, რასაც ყოველთვის სჭირდება განსაკუთრებული მოვლა და გაფრთხილება“ (იხ. „სცენისათვის ბოძებული სიცოცხლე“, გამ. „აპურა“. ბათუმი, გვ. 88, 2001 წ.).

ეს ხუთი თეატრალური სეზონი უმნიშვნელოვანესი იყო გიზო ჟორდანიას შემოქმედებით ცხოვრებაში. მან აქ შეიკრიბა თავისი თავი, დამოუკიდებელმა მუშაობამ გამოუმუშავა ლიდერი-რეჟისორის თვისებები და პასუხისმგებლობის გრძნობა. მან აქცენტი ქართულ დრამატურგიაზე გადაიტანა. რეპერტუარში გამოჩნდა ვაჟა-ფშაველას („მინდია“ — „გველისმკამელის“ ინსცენირება), პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, ალექსანდრე სამსონიას „ჩემი შვილი სიმონი“, ორდღეგებულებისა და ამირან აბშილავას პიესა „განთიადის დედოფალი“, ამირან შერვაშიძის „მღერის ჰავანა“, კლასიკური რეპერტუარიდან — ფლეტჩერის „ჭირვეულის მომრჯულებელი“, ხოლო თანამედროვე ევროპული დრამატურგიიდან — ეან კოკტოს „უხასიათო მშობლები“.

განსაკუთრებით მსურს აღვნიშნო, რომ რეჟისორი მიიზიდა ვაჟა-ფშაველას მიერ დახატული გრანდიოზული სამყაროს უმძაფრესმა კონფლიქტებმა, ანტიკური ტრაგედიის კონფლიქტებამდე ამაღლებულმა. ახალგაზრდა რეჟისორმა დაინახა „წერა-მწერალის“, ანუ ბედისწერის, უდიდესი მნიშვნელობა ვაჟას გმირთა ცხოვრება. ეტყო-

ბა, მინდიას პრობლემა იმდენად მიმზიდველი იყო, რამდენადაც ამოუწურავი და ამ ტრაგიკულ გმირს იგი კარგა ხნის შემდეგ კვლავ მიუბრუნდა, როცა კონსტანტინე გამსახურდიას „ხოვანის მინდია“ (ინსცენირება მისი და მირიან აბულაძისა) რუსთაველის თეატრის სცენაზე განახორციელა, ხოლო შემდგომ, თბილისისა და საარბრუკენის საოპერო თეატრების სცენაზე ააუღერა ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდია“ (ლობრეტოს ავტორი რეზო თაბუჯაშვილი). ჩემი საუბარი გ. ჟორდანიას ბათუმში მოღვაწეობის გამო, სწორედ სპექტაკლ „მინდიათი“ მინდა დავიწყო, რადგან ეს დადგმა ძალზე მნიშვნელოვნად და პრინციპულად მიმაჩნია რეჟისორის მთელ შემოქმედებაში. აქ გამოჩნდა მისი რომანტიკულ-ფილოსოფიური ბუნება, ნაწარმოების ურთულეს სიღრმეებში წვდომის ნიჭი, პოეტური სიტყვის ადექვატური სცენური ფორმის მოძებნის უნარი.

ცნობილი კრიტიკოსი ვასილ კიკნაძე „მინდიას“ პოეტურ სპექტაკლს უწოდებდა და წერდა: „მინდიას“ დადგმამ ერთხელ კიდევ შეგვახსენა, რომ ვაჟას შემოქმედებას თეატრში მარტო დიადი ჰუმანური იდეები კი არ მოაქვს, არამედ გმირულისა და ფსიქოლოგიურის, ლირიკულისა და ფსიქოლოგიურის შემაერთებული ბრწყინვალე თეატრალური ფორმებიც. სპექტაკლი ბუნებრივად აგრძელებს ქართული თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს და ამ გზით გამოხატავს ჩვენი თანამედროვეობის დიად მოქალაქეობრივ იდეალებს.

ეს არის მართალი, ღრმად ადამიანური ვენებებითა და ემოციებით აღსავსე სპექტაკლი. იგი გვჩინავს თავისი კეთილშობილური უბრალოებითა და სულიერი მონუმენტურობით. მასში იგრძნობა რეჟისორისა და მთელი კოლექტივის დაუცხრომელი სწრაფვა, რათა სრულქმნილად ასახონ ვაჟას სამყარო, გამოხატონ მის გმირთა ფილოსოფიური და პოეტური ცხოვრება“.

გ. ჟორდანიამ, პოეტ გიორგი სალუ-

ქეაქესთან ერთად, შესანიშნავად გააერთიანა, „გველისმკამელის“ ცენტრალური პრობლემის ირგვლივ, როგორც ვაჟას პოემების და ლირიკული ლექსების მოტივები, ასევე ფშურ-ხევსურული პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშები. ინსცენირება მოქმედების ერთ, უწყვეტ ხაზზე იყო აგებული, წინ წამოიწია ვაჟას დიადი ჰუმანიზმი, რომელიც თავისი სიღრმით და სიძლიერით წინ უსწრებდა დროს, იძენდა საყოველთაო ხასიათს. მინდიას კაცთმოყვარეობა გადადიოდა ხალხთა ძმურ, თანამეგობრულ, გლობალურ სივრცეში. სიყვარული, ტოლერანტობა სწორედ ამ ჰუმანიზმში პოვებდა სათავეს.

თავისი არსით ეს რომანტიკული სპექტაკლი გ. ჟორდანიამ ანტიკური ტრადიციის კომპოზიციურ ჩარჩოში მოაქცია. მხატვარ დიმიტრი თაყაიშვილის მიერ შექმნილ დაქანებულ ფიგურაგებზე ქალთა და ვაჟთა ქოროების დინამიური და პლასტიკური კომპოზიციები იტერწებოდა. ეს ქორო უფრო „ევრიპიდესეული“ იყო, ანუ ქმედითი, უშუალო, ადამიანური, ამაღლებული და მიწიერიც ერთსა და იმავე დროს. გ. ჟორდანიას ქორო, რომელიც თითქმის ყოველთვის მუსიკის ფონზე მოქმედებდა და მეტყველებდა, მედიუმის როლს კი არ ასრულებდა გმირსა და მაყურებელთა შორის, არამედ მეტად აქტიურ ფუნქციას, ერეოდა კონფლიქტში, ამძაფრებდა მოქმედებას, გადმოსცემდა გმირთა შინაგან ფიქრებს, ზოგჯერ მოსწყდებოდა სიუჟეტურ განვითარებას და ლირიულ აღსარებებს, პოეტურ ინსპირაციებს მიმართავდა, რითაც მგრძნობიარე ლირიკული მოტივი შეჰქონდა ტრაგიკულად დაძაბულ ატმოსფეროში. ქორო ობიექტური განმსჯელი იყო, კონფლიქტში მონაწილე არცერთი „ფრთის“ მომხრე არ იყო, იგი თითქოს ჰალღდებოდა წარმავალ წუთისოფელზე და მარადისობას აზიარებდა ტრაგიკულ გმირებს. ამ პოეტურად მგზნებარე და სილამაზით სავსე სპექტაკლს მხოლოდ იმას საყვედურობდ-

ნენ, რომ ბოლომდე არ იყო დამუშავებული ბატალური სცენები, გმირები თეატრალურად კვდებიანო, ქოროს მონოლოგებსა და პლასტიკას შორის. მეტი ჰარმონიულობააო სასურველი.

სპექტაკლის ცენტრში, ბუნებრივია, მოქცეული იყო მინდია, რომელსაც ბათუმის თეატრის პროტაგონისტი იუსუფ კობალაძე ასრულებდა, ჩემი აზრით, უფრო რომანტიკული აღმაფრენის, ვიდრე ტრაგიკული ვნების მსახიობი, თუმცა შესანიშნავად ჰქონდა ნათამაშები ოიდიპოსისა და ოტელოს სახეები. ბ-ნი იუსუფი მშვენიერი გარეგნობის მსახიობი იყო, სახეზე არტისტული შთაგონების სინათლე ეფინა, მას სანდრო ახმეტელის სკოლა ჰქონდა გავლილი და თეატრში ჰეროიკულ-რომანტიკული სტილის თაყუანისმცემელი იყო. მისი ხმა, პლასტიკა, საერთო იერი, პოეტური ამაღლებულობა ზედმიწევნით შეესაბამებოდა ამგვარი თეატრის ესთეტიკას, დღეს რომ ესოდენ მოძველებულად და ანაქრონიზმად მიგვაჩნია.

რეჟისორმა და მსახიობმა შესრულების მრავალფეროვან პალიტრას მიმართეს. სპექტაკლის პირველ ნაწილში ი. კობალაძის მინდია სამყაროს პოეტური სულის ემანაცია იყო. იგი ჰეშმარიტად ბუნების, მთელი სამყაროს მესაიდუმლე იყო, თავისი სიტყვით და მოქმედებით იგი „ხატავდა“ ბუნების სურათებს, ისეთი პოეტური შთაგონებით, რომ გმირთან ერთად ჩვენც ვხედავდით ამ ხატებებს. ამ ახოვანი, მძლე ვაჟაკის სულში ბავშვის უმანკოებას დაედვა ბინა. ისეთნაირად იყო იგი „გადასული“ ბუნების წიაღში, ისე ლაპარაკობდა, ისე უსმენდა ჩვენი ყურისთვის მიუწვდომელ ხმებს, ისე ჰვრტადა ჩვენი თვალისთვის უხილავ ხატებს, რომ მაყურებელს სჯეროდა — ეს ჰეშმარიტად გძნეული კაცია, მას არ შეიძლება არ ესმოდეს ფრინველთა ენა, მათი გლობის ფარული გრძნობები, მინდვრის ყვავილთა სუნთქვა და ვედრება — ბუნება მასში იყო გადმოსული და ბუნებაშივე იყო იგი თავად დანთქმული. თითქოს თავად ბუნება განთავისუფლდა



მასში არსებული ბოროტებისაგან, დაიწმინდა, სიკეთით აივსო და მინდიას სულში დაივანა. ეს დიდი პოეტური ეპიზოდი უფრო კონტრასტულს ხდოდა მინდიას სულის გრადიაციას. მინდიას (ინსცენირების მიხედვით) ქისტი ჭაბუკი შემოაკვდება გატაცებული ხევსური ქალის დაბრუნების დროს. ამით გამოწვეულ შინაგან ტკივილებს და სულიერ კატასტროფას უფრო ამძაფრებდა არსებობისათვის აუცილებელი (მინდიასათვის იძულებითი) ქმედება: ხის მოჭრა, ნადირის მოკვლა. მინდიამ თვით დაამსხვრია თავისი მრწამსი, თავის თავს უღალატა — ეს მისი პიროვნული ტრაგედიაა, მაგრამ ამას ვადაქვდობოდა ზოგადი, ყოვლისმომცველი ტრაგიკული შეცოდება — იგი გახდა მიზეზი ერთა დაპირისპირების, მათ შორის სისხლისმღვრელი კონფლიქტის, ანუ ყველაფერი იმის სათავე, რასაც მთელი არსებით ეწინააღმდეგებოდა. გვირის ამ საბედისწერო შეცდომას რომანტიკული გვირი ტრაგიკულ სამყაროში ვადაპყავს. ი. კობალაძე ნათლად აჩვენებდა თავისი გვირის ტანჯვას, მაყუთებელში იწვევდა ე. წ. „ტრაგიკულ თანაღმობას“. მაგრამ აქ, როგორც ეს ქეშმარიტად ტრაგიკულ გვირს შეკვეთის, ი. კობალაძის გვირი მალღებოდა ცხოვრებისეულ კონფლიქტებზე, წარმატებლობაზე — მინდიამ თავგანწირვის ფასად შესძლო მოშუღართა შერიგება. მონუმენტური სიდიადით სუნთქავდა საფინალო სცენა: ...მომაკვდავი მინდიას სხეულთან მოდიან ქისტები და ხევსურები, წუთის წინ მათი სახეები სიძულვილსა და მტრობას დაემახინჯებინა, ახლა კი სახეები სიკეთით გაბრწყინებით... ისინი მოდიან, რათა ამ დიდებული გვირის ცხედართან იარაღი სათითაოდ დაყარონ — დაყრილი ფარებისა და ხმალ-ხანჯლის ზრიალი, მუსიკა, მეტროლოთა შთაგონებული სახეები უძლიერეს ეფექტს ახდენდა — მინდია კვდებოდა სხივმოსილი სახით, ბედნიერი, გამარჯვებული, უზენაეს იდეასთან კვლავ მიახლოებული...

გ. ჟორდანია რეჟისორული პოლიტიკის ერთ მხარეს, თუ რომანტიკულ-ფილოსოფიური „მინდია“ — საპირისპირო მხარეს — ფარსულ-გროტესკული „ყვარყვარე თუთაბერი“ (გგულისხმობათუმურ პერიოდს).

პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ სცენური ისტორია უძველესად გამდიდრდა და ახალი ფერებით შეივსო 1962 წელს დადგმული გ. ჟორდანია სპექტაკლით. ეს პიესა ადრე ბათუმის თეატრის სცენაზე ორჯერ დადგმულა, ასე რომ, აქაც გარკვეულ ტრადიციასთან ჰქონდა საქმე რეჟისორს. ამ პიესის ყველა ადრინდელი დადგმა ყოფით-რეალისტური, ყოფით-კომედიური ენარის ფარგლებში რჩებოდა. ეიზო ჟორდანია ეკუთვნის „ყვარყვარე თუთაბერის“ არიგინალურად, ახლებურად წყობის პარიტიტეტიკა. „ლიტერატურულ საქართველოში“ (1962 წ. № 23) დრამატურგმა ვალერიან კანდელაკმა (ერთ დროს ძალზე პოპულარული პიესის „მაია წყნეთელის“ ავტორმა) წერილიც კი გამოაქვეყნა ასეთი სათაურით — „ახლებურად წაკითხული „ყვარყვარე თუთაბერი“, სადაც იგი წერდა, რომ „მსგავსი „ყვარყვარე თუთაბერი“ არსად არ გვიხანავს... ჩვენ ვნახეთ უჩვეულო „ყვარყვარე თუთაბერი...“ ჩვენ მოგვხიბლა ახალგაზრდა, ჯერ გამოუცდელი რეჟისორის შემოქმედებითა სითამამეო...“.

მაინც რაში იყო გ. ჟორდანია სპექტაკლის „უჩვეულობა“, რა იგულისხმება „ახლებურ წაკითხვაში“?

უპირველესად, გ. ჟორდანია შეცვალა პიესის ენარობრივი ბუნება, შეიტანა მასში ჰიპერბოლური ელემენტები, რომლებიც ქართულ ზღაპრულ ფოლკლორში იღებენ სათავეს, შეიტანა ბევრი მხიარული და მსუბუქი მელოდია, „სახეიმო“ მუსიკაც კი (კომპოზიტორი მიხეილ სებუა), უაღრესად პირობითი გახადა გარემო, სადაც ყვარყვარე და პიესის სხვა გვირები მოქმედებდნენ. ეს სპექტაკლი უფრო სანახაობითი კომედია იყო, ვიდრე ყო-





ფითი. სანახაობა გახდა სპექტაკლის ვიზუალური დომინანტი, მისი ლიტ-  
თემა. ამგვარმა გაზარებამ არა მხოლოდ  
მოქმედების მასშტაბი გაზარდა, არამედ  
მოქმედ პირთა რაოდენობაც.

ჯერ გარემოს შესახებ.  
რეჟისორმა მხატვარ ანტონ ფილი-  
პოვთან ერთად მეტად ორიგინალური  
სცენოგრაფია შექმნა. პიესის მიხედვით,  
როგორც ცნობილია, პირველი მოქმე-  
დება წისქვილში მიმდინარეობს. აქაც  
წისქვილი იყო, მაგრამ რაღაც უცნაუ-  
რი წისქვილი, გაშლილი, მაღალი, ქე-  
რახდილი, ცალ მხარეს მომრგვალებუ-  
ლი კედლით. ძირს კი უზარმაზარი დო-  
ლაბი. ამ დოლაბის მთელ პარამეტრზე  
ნაცარი იყო დაყრილი. ამ ნაცრითაა  
ყველაფერი დაფარული. ეს ყვარყვარეს  
საუფლოა, მისი ოცნების. მისი ფანტა-  
ზიების ასპარეზი. მისთვის ეს ცხოვრე-  
ბა ნაცრის ქექვაა, ქვეყნის სიდიდეს ეს  
გაშლილი ნაცარი იტევს. ნაცარში დიად  
გემებს ხაზავს ყვარყვარე თუთაბერი  
— მანუჩარ შერვაშიძე. მსახიობის გამ-  
ხდარი, მსუბუქი, კაფანდარა სხეული,  
ძალ-ღონისგან დაცლილი, კომიკური  
შეუსაბამობის კონტრასტს ქმნიდა მის-  
სავე სიტყვებთან „ეს, კაცი (სევასტი  
ნ. გ.) ახლა შემომაკვდება, არ გავუშე-  
ვებ... იმას კი ნამდვილად დავგლეჯ...  
დავ... დავ...“ ბოლოს: „სანამ ბოლშე-  
ვიკებს არ მოესპობ და მთელ ხალხს არ  
დავაჩოქებ... მანამდე ჩემი მოსვენება  
არ იქნება, ხომ გესმით!“.

აქ დამალული სოციალისტების (გუ-  
ლთამაზე, სევასტი) დასაბამებლად  
შემოსული ორი ოფიცერი შეცდომით  
ყვარყვარეს რევოლუციონერად მიიჩ-  
ნევს. ამ მომენტიდან იწყება კომიკური  
გაზვიადების ეფექტი. ამ საცოდავ, გაძ-  
ვალტყავებულ ნაცარქექიას დასაჭერად  
დიდმასშტაბიანი ოპერაცია ტარდება.  
მას ისე უფრთხიან, როგორც ყოვლის-  
მძლეველ გმირს, გოლიათს, ცხრათა-  
ვიან დევს — აქეთ-იქიდან ეპარებიან,  
ფრთხილობენ, რაღაც ფანდებს მიმარ-  
თავენ, ეპარებიან. ყველას შიშის ქარი  
გასჯდომია სხეულში. „მეხივით“ გავა-  
რდა გულთამაზეს მიერ ქალური სინა-

ზით წარმოთქმული: „მე ვემუდარებო  
ყუმბარა არ გაისროლოს... დაგნებდეთ,  
ხომ ხედავთ, როგორ ვკანკალებ, მე მში-  
შარა ქალი ვარ...“ ყუმბარაო! გადაი-  
რიენ ოფიცრები და მათი ხელქვეითნი,  
მაღალი კედლიდან შეიარაღებულ ჯა-  
რისკაცთა ოცეული გადმოდგა. ჰაერში  
ვერტმფრენები ზუზუნებენ, ისმის ავია-  
გამანადგურებლების გამაყრუებელი  
ხმები (თურმე წისქვილს, როგორც ცი-  
ხე-სიმაგრეს, ალყა ჰქონია შემორტყ-  
მული) „რაო, ყუმბარაო! — ისეთი აღ-  
ყაა, ჩიტო ვერ გაფრინდება, მოემზადეთ,  
ეცადეთ კი მაინც ცოცხლად წამოიყვან-  
ოთ“. ამ გლობალური ოპერაციის შე-  
მდეგ, ყვარყვარე გაჰყავთ, როგორც  
გმირი, უღრეკი და უშიშარი მეთაური  
რევოლუციისა. მთელი ეს „ღვივია“  
დამიზნებული თოფის ლულებს არ აცი-  
ლებს ყოვლისმძლეველ გმირთა-გმირს,  
რომელსაც საკუთარი ნაცრიდან ავარდ-  
ნილი ბულიც კი წააქევეს. ოფიცერი  
შეახსენებს ოპერაციაში მონაწილე-  
ებს: „მარჯვედ, ბიჭებო, მარჯვედ...“  
აგუჯუნდება საზეიმო მუსიკა და უცებ  
ამ მუსიკის რიტმზე დატრიალდება წი-  
სქვილის ერთი კედელი. ყვარყვარე ზარ-  
ზეიმით გაჰყავთ. ამ წისქვილის ქვასავით  
დატრიალდა ამიერიდან ყვარყვარეს  
ბედ-იბაღიც, რამაც ნაცრიდან იგი  
დიდი კატაკლიზმების გზაზე გაიყვანა.

მეორე მოქმედება. არმიის შტაბის  
საიდუმლო განყოფილება. შუა კაბინე-  
ტში უზარმაზარი მაგიდა დგას — მაგი-  
დის ფეხები ყანდარმის ჩექმებია, სკა-  
მის ფეხების მაგივრობასაც მოღრეცილ-  
დაბრეცილი ჩექმები ასრულებენ. აქვე  
დგას დიდი სავარძელი, რომლის შესა-  
ხებ, მცირე ხნის შემდეგ ყვარყვარე იტ-  
ყვის: „ამ სავარძლისთანა ძვირფასი  
მაინც ვერაფერი ვერ ვნახე, რა რბი-  
ლი ჩასაწოლია, არცაა აქ დასატოვებე-  
ლიო“.

გამომძიებლის ოთახი ყოველმხრივ  
გახსნილია, გარე სამყარო მასშია შე-  
მოჭრილი. სცენის სიღრმეში მოჩანს  
„ცხრაკლიტულიანი“ ციხე-სიმაგრე თუ  
საპურობილე. რკინის ვეება კარებებზე  
ასევე ვეება რკინისავე ბოქლომები ჰკი-



ღია. ყვარყვარე შეპყრობილი ჰყავთ ვითარცა დევგმირი, ყოვლისშემძლე, წარმოდგენილი ძალღონის პატრონი. შემოსული გამოძიებელი შუა ოთახში გაჩერდება და ხელით ანიშნებს ხელქვეითებს — მაგიდა აქ მომიტანეთო. უმალ მიუტუნცულდებენ ამ რაღაც მახინა-მაგიდას, რომელზედაც რკინის სინი და თუნუქის სათუთუნე დევს. ღრმად ჩაფიქრებული პოლკოვნიკი, რომელსაც თვალმოუცილებლად შესცივინებენ მწერალი და ადიუტანტი, „უდიდესი რევოლუციონერის“ დაკითხვის გეგმას ამუშავებს. რკინის სინზე მაშინაღურად ათამაშებს თითებს. სინზე დადებული სათუთუნე ხტის და რახრახებს. მის რიტმს მოულოდნელად აიტაცებს ორკესტრი (დოლებითა და ფლეიტებით) და დარბაზს მოედებოდა მეფის არმიის სამწყობრო მარშის ხმები (ე. წ. „პავლეს მარში“). ამ მარშის რიტმმა ერთბაშად აამოძრავა, ააფორიაქა, გამოაფხიზლა და დარბაზმა გამოძიებლის ქვეშევრდომი. ისინი, სწრაფი მოძრაობით, პლასტიკურად მეტყველი შესტებით პოლკოვნიკის მაგიდაზე აწყობენ უამრავ საქაღალდეს, რევოლუციონერის დანაშაულობათა აღმწერველ მრავალ ტომს. უსიტყვოდ, უაზროდ, ავტომატურად მოქმედებენ ისინი ამ მარშის მოტივზე.

პოლკოვნიკის ბრძანება „მოიყვანეთ ტუსალო!“ — ექოსავით დაიგრგვინებს. ამ ბრძანებას, სუბორდინაციის მიხედვით, ზევიდან ქვევით, ზემდგომიდან ხელქვეითამდე, იმეორებენ „ცხრაკლიტულის“ მიღმა. ხმების ესტაფეტა თითქოს უსასრულოდ გრძელდება. ბოლოს, როგორც იქნება მოაღწევს ეს ბრძანება „ცხრაკლიტულამდე“, განიხვნება კარი, აგრიალდება მუსიკა (ვერდის „აიდას“ სტილში) და სცენაზე შემოაგორებენ უზარმაზარ რკინის გალიას, რომლის ერთ კუთხეში საცოდავად მოკუნტულა ყვარყვარე თუთაბერი. რაღაც თავგანწირული თავგამეტებით ჩაუვლია ხელი რკინის ვისოსებისათვის, თითქოს ზედ მიჰკვრიო. აქედან შეჰკნავის საცოდავად ირგვლივმოფთ: „შიშით ისე ვარ

გაბრუებული, რომ ყურთასმენა დამეკარგა, ისინი ჩემს ჩამოხრჩობას ამხადებენ. განა არ მომხდარა ასეთი მაგალითი, რომ მართალი კაცი ეშმაკის კლანჭებში ჩავარდნილა?! ბატონო, არ დამოღუპო...“

არ არსებობს ძალა, რომელიც მას ამ გალიიდან გამოიყვანს. საქმე ისაა, რომ აქ იგი მყუდროდ, დაცულად გრძნობს თავს (ეს თავი შეკრული ტომრიდან მოუჩანს), საშინლად აშინებს გენერლისა და მის თანხლებთა აქ ყოფნა. თავდაცვის ინსტინქტი კარნახობს, რომ „გარეთ“ ყოფნა უფრო საშიშია. მაგრამ აი, ვაიგო რომ „ქვეყანა გადაეცა თავგანწირულ რევოლუციონერებს: — მერე ჩემი თავგანწირვა?

— აკი ვთქვი!

— ენა იმდენი ვათხზარიკე, სული კინალამ გამძვრა... ჩემი ამოდენა თავდადება და ამაგი წყალში გადაიყრება თუ, როგორ გგონია!“

წელში გამართული, აღზევებული ნაცარქექია რკინის გალიაში შეტენის გენერალს, პოლკოვნიკს, მთელ კამარიალას და იმავე მუსიკის თანხლებით, იმავე გზით, როგორც შემოაგორეს, საპატიმროს ცხრაკლიტულისკენ გაისტუმრებს: „ეს დამნაშავენი არ გაუშვათო“ — გასცემს ბრძანებას.

„ყოველ ამ სცენას თავისი მხატვრული ლოგიკა, სიმართლე და დამაჯერებლობა აქვს“ — წერდა ვ. კანდელაკი. მიაქციეთ ყურადღება, „მხატვრული ლოგიკაო“ — ამბობს მწერალი და არა ცხოვრებისეული (ყოფითი) ლოგიკაო. პირობით გარემოში გადატანილი მოქმედება და მწერლის ტექსტი უფრო რელიეფური და დინამიური გამოჩნდა.

შემდეგ სცენაში იგივე კაბინეტი იყო, ოღონდ ჩექმებიანი მაგიდის მაგივრობას ეწეოდა უცნაური რამ ბრტყელი საგანი, რომელსაც დროებითი მთავრობის რწმუნებული მისჯდომოდა. ეს მაგიდა კი არ არის სინამდვილეში, არამედ უზარმაზარი ჩემოდანია. კაბინეტში მხოლოდ ჩემოდანებია, უამრავი ჩემოდანია... ამიერკავკასიის საემისრო დამფრთხალია, ყველა გასაქცევად ეშა-

დება, ახლა, როცა „ბაღლინჯოც კი ისტორიის ფურცლებზე ცდილობს მიჰყულეტას“. ყველანი სასოებით და იმედით ელიან ახლად მოვლენილი სარდლის — ყვარყვარეს გამოჩენას, და მართლაც გამოჩნდება, გამოაგნებელი ეფექტურობით — ყვარყვარე ეტლით შემოგრიალდება სცენაზე, ეტლში ცხენების მაგივრად კაკუტა და ქუჩარა („ამირანის გოშებივით“ რომ დასდევენ ყვარყვარეს) შეუბამს, თვითონ წითელი გალიფე ჩაუტყვამს, მხრებზე ნაბადი მოუგდია და რომელი ტრიუმფატორივით ამაყად იმზირება და ყველანი ჭიაღუებად მიუჩნევიან: „ქვეყანამ იცის, ბატონო, ჩემი ვაჟაკობა, რამდენჯერ სახრჩობელი ვადავურჩი. რევოლუციამ სწორედ ყელზე მომხსნა თოკი, მარა უარესში კი ჩამაბა. ჯერ ფრონტზე იმდენ ჯარს პატრონობა გავუწიე, რევოლუცია და ჩემი თავი გავაცანი, მერე იქიდან აქამდე პატარა გზა-უგზურზე ვატარე და ხალხი უკლებლივ მოვიყვანე. ეს ყველაფერი ერთმა კაცმა ვქენი... მაგრამ, რისთვის გადავიტანე ამდენი შრომა და გაჭირვება?..“

არ დაუფასეს ყვარყვარეს ღვაწლი, არავინ შეისმინა მისი ვედრება: „რომ ვერ მივხვდი რას მემართლებით? მერევოლუციაზე ლოგინი დამიგია და ახლა დასჯა მერგება?“ რევოლუციური კომიტეტის გადაწყვეტილება — ჰქუანაკლები ყვარყვარე არავითარ საშიშროებას არ წარმოადგენს და ამიტომ ვათავისუფლებთო — ხალხში დიდ უკმაყოფილებას იწვევდა, სცენაზე ერთი ალიაქოთი დატრიალდებოდა, ამ ორომტრიალში ყვარყვარე სადღაც გაქრებოდა, ხალხი ერთხმად შეჰყვირებდა: „შემცდარია რევკომი, რევკომი შემცდარიაო“ და სცენის სიღრმისკენ იხუვლებდა. ამ დროს კი, საორკესტრო ნაკვიდან თავს ამოჰყოფდა ყვარყვარე და ხალხს საცოდავად შეჰლაღებდა: „არაა შემცდარი, თქვე უსინდისობებო, მთლად ნუ მღუპავთო“ — შემდეგ, მთელი სხეულით წამოიძარებოდა და უკვე რიხიანი ხმით, ძველი ყვარყვარეს ხმით, იტყოდა — „ოო, რა სიცოცხლეს ვკა-

რგავდი!“ მისი უქანასკნელი ფრაზა „ეჰ, გათავდა შენი ჩალიჩი, ყვარყვარე თუ-თაბერო“ სულაც არ მოასწავებდა კაპიტულაციას, გათავდა მხოლოდ „ჩალიჩი“, დიდი საქმეები აწი აქვს გასაკეთებელი (აქი ამბობდა კიდევ „პატარა საქმეები ჭირივით მეზარებო“). დასჯას გადარჩენილი ყვარყვარე კიდევ ერთხელ, უქანასკნელად, მოავლებდა თვალს დარბაზს, რათა შემდგომ უფრო დიდ სცენაზე — რუსთაველის თეატრის სცენაზე ამოეყო თავი, როგორც ანტიქრისტეს, ცრუ მოწამეს რომერტ სტურუს სახელგანთქმულ სპექტაკლში; მერე კი, მრავალნიდანი სახით, სოხუმის სცენიდან ეკითხა — „სიტყვა გინდათ? რა ღირსი ხართ, თორემ სულ წყალივით ვილაპარაკებ...“ და მართლაც, ახლებურად ალაპარაკებოდა გიზო ჟორდანიას სპექტაკლში... მაგრამ მანამდე დიდი დროა, ბათუმის თეატრის სცენაზე დადგმულ „ყვარყვარე თუთაბერთან“ დაკავშირებით კი გიზო ჟორდანია იტყვის „...აქ პირველად შევეცადე თეატრალური სახიერებით შემექმნა მძაფრი პოლიტიკური სატირაო“...

ბათუმში მოღვაწეობის პერიოდში გიზო ჟორდანიამ შესძლო რეპერტუარის განახლება და გამდიდრება. განსაკუთრებული გულმოდგინებით მუშაობდა თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაზე, მაგრამ ხშირად ეს მუშაობა ვერ იძლეოდა სასურველ შედეგს, რადგან პიესები, როგორც ლიტერატურულ-დრამატურგიული, ასევე წმინდა სცენური თვალსაზრისით ერთობ იყვნენ აცილებულნი სასურველ დონეს. ბუნებრივია, მათ საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლები მცირე ხანს შემორჩნენ სცენას, ჩვენს მიხედვრებას და მკრთალი გამოძახილი ჰპოვეს პრესის ფურცლებზე. ერთადერთ გამონაკლისად შეიძლება მივიჩნიოთ ალექსანდრე სამსონიას პიესა „ჩემი შვილი სიმონი“, რომელიც გ. ჟორდანიამ დადგა. ა. სამსონიამ, თავდაპირველად, თავისი მშვენიერი, გონებაამახვილი იუმორით დაწერილი მოთხრობებით და ნოველებით



მიიქცია ყურადღება. იგი განათლებული, სიკეთით და გონიერებით სავსე ინტელიგენტი იყო. ნამდვილი თეატრალი. სწორედ ამან განაპირობა მისი დაინტერესება დრამატურგიით. პიესა „ჩემი შვილი სიმონი“ მისი ერთ-ერთი პირველი ცდა იყო პოეზიის ამ ურთულეს ეანრში. აქ დიალოგები კარგად იყო გამოართული, სიტუაციები გონებამახვილურად მოფიქრებული, მაგრამ სუსტად იყო გამოკვეთილი ხასიათები მოქმედებაში. საინტერესო ტექსტუალური მასალა ვერ სცვლიდა აუცილებელს — მძაფრ კონფლიქტზე აგებულ მოქმედების დინამიკას. ამის გამო, პიესა, ერთგვარად სტატიური იყო და რეჟისორის მიერ გამოყენებული ხერხები და საშუალებანი ამ ნაკლს ვერ ფარავდნენ. ქართული თეატრის ისტორიის უბრწყინვალესმა მკვლევარმა დიმიტრი ჯანელიძემ გავ. „კომუნისტში“ გამოაქვეყნა რეცენზია „თანამედროვეობის მხარდამხარ“, სადაც იგი ძირითადად დადებითად აფასებდა როგორც პიესას, ასევე სპექტაკლს. მაგრამ ეს რეცენზია მიახლოებით წარმოდგენასაც ვერ გვიქმნის სპექტაკლის ესთეტიკურ ღირებულებაზე, მის სტრუქტურაზე, რეჟისორის ონცეპტიაზე. ასეთი იყო მაშინდერი რეცენზიების სტილი. რამდენადაც ღრმა და ორიგინალური იყო ბნი დიმიტრი თეატრის ისტორიის ურთულესი პრობლემების კვლევისას, იმდენად ტრაფარეტული, ზოგადი და არაფრისმთქმელი იყო ეს რეცენზია, მსგავსი ყველა იმ რეცენზიას, რომელიც იმდროინდელ პრესაში, განსაკუთრებით კი ოფიციალში — იბეჭდებოდა. ამას გარდა, რეცენზიის ავტორზე მძლავრი იდეოლოგიური წნეხის გავლენაც იგრძნობა. ასეა თუ ისე, რაღაც მიახლოებით, ფერმკრთალ წარმოდგენას მაინც გვიქმნის ავტორი სპექტაკლზე: „ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის დრამატულ თეატრს ეტყობა ძალა შესწევს იზრუნოს საკუთარი რეპერტუარისთვის. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა თვით ახერხებს მოიპოვოს ისეთი პიესები, რომლებიც არა მარტო

შეეფერება საბჭოთა თეატრის წესებს, არამედ ფართო სარბიელს უქმნის კიდევ რეჟისურას, გასაქანს აძლევს და უზრუნველყოფს აქტიორული ძალების შემოქმედებითს ზრდას. ახალგაზრდა მწერლის ა. სამსონიას „ჩემი შვილი სიმონი“ ახალგაზრდა თაობის აღზრდას ეხება, აშუქებს შრომაში და სწავლაში ადამიანის ჩამოყალიბებას, გვიჩვენებს უსაქმური ახალგაზრდების ზნეობრივ დაქვეითებას: ეს პიესა ცხადყოფს საბჭოთა საზოგადოებაში თაობათა ერთობას, ყურადღებას ამახვილებს მეტყველების კულტურასა და ქართულის სიწმინდეზე და კიდევ სხვა მრავალ თავსამტერვე კითხვას აღძრავს.

ა. სამსონიას პიესაში და მის სცენურ განსახიერებაში თითქმის შენელებულია მაყურებელზე კეთილის ზეგავლენის პათოსი და ახალგაზრდობის საამაყო თვისებათა გამოხატვის ძალა. რაოდენ აღმზრდელობით ღირსებას შემატებდა ამ სპექტაკლს, ახალგაზრდები ქმედითად, სამაგალითოდ რომ იბრძოდნენ სიმონასთანა გზადაბნეულის გამოსახსნელად.“

გიზო ყორდანიას რეჟისურის თაობაზე შემდეგია ნათქვამი: „სპექტაკლი ნაკლოვანებათა მამხილებელი ძალით და მსჯავრმდებელი პათოსით გამოირჩევა და ამას უნდა ვუმაღლოდეთ დამდგმელის გიზო ყორდანიას რეჟისორული გაზრების სიმახვილეს, ზომიერების ტაქტს და „სტილიაგების“ განმასახიერებელ მსახიობთა ოთხეულს... პლასტიკური გამომსახველობის სიმკვეთრეს“.

\* \* \*

ფრანგი ჟან კოკტოს პიესა „წარმოუდგენელი მშობლები“, გალური გონებამახვილობით დაწერილი კომედია, ძალზე ლალად, თავისუფლად და ოსტატურად დადგა გიზო ყორდანიამ. ჟან კოკტოსათვის დამახასიათებელი სხარტი დიალოგები, ინტრიგის ხლართები, მოულოდნელი სიტუაციები, დინამიური მოქმედება გიზო ყორდანიას სტი-



ქია აღმოჩნდა. ოჯახურ იდილიაში, სადაც ყველაფერი სიცრუეზე და ფარისევლურ თამაშზეა აგებული, სადაც მამა-შვილს ერთი და იგივე ქალიშვილი უყვართ, რეჟისორს შემოჰქონდა მჩქეფარე ტემპი, განწყობილებათა მონაცვლეობას კი მოქმედების მძაფრი რიტმი დაუღო საფუძვლად... კონტრასტული ფერის ინტერიერებში (მხატვარი ანტონ ფილიპოვი) გათამაშებული სიყვარული ისტორია, ხან ნაღვლიანი, ხან იმედისა და სიხარულის ნაპერწკლით განათებული, კიდევ ერთხელ შეგვახსენებდა ფრანგულ გამოთქმას „ასეთია ცხოვრება!“

მართლაც, ასეთია ცხოვრება!

\* \* \*

ალექსანდრე შერვაშიძის პიესის „ვივა, კუბის“ პრემიერაზე უკვე ყველამ იცოდა, რომ გიზო ჟორდანიას თბილისში, რუსთაველის თეატრში სამუშაოდ იწვევდნენ მიხეილ თუმანიშვილის დეპეშით.

ამ სპექტაკლის (საშინლად ყალბი, პოლიტიკურად წმინდა წყლის კონიუნქტურა იყო ეს პიესა, რომელიც კუბის რევოლუციის ამბებს ეხებოდა. დადგამაც ვერ ასცდა არსებით სიცრუეს, „რევოლუციურ პათოსს“) ფინალს ერთი კურიოზი დაემთხვა. პრემიერაზე მოსულმა „იდეოლოგიურმა“ მკურნებელმა ოვაცია გაუმართა სპექტაკლის მონაწილეებს და რეჟისორს. გიზო ჟორდანიას ლიტერის ლოჟაში იდგა და იქიდან დებულობდა მილოცვებს — მან ვერ მოასწრო სცენაზე გასვლა, დაიხურა ფარდა და ამ დროს რომელიღაც რევო-

ლუციონერ კუბელს დამბაჩა გაუვარდა და საშინლად იქუხა. შემკრთალ მკურნებლებში წამიერი სიჩუმე ჩამოწვა. ამ პაუზით ისარგებლა მეორე, მოპირდაპირე ლოჟაში მდგარმა ვახტანგ კეკელიამ (აჭარის რადიოკომიტეტის თავმჯდომარემ), წამოდგა, ხელი წინ გაიშვირა და ხმამაღლა შესძახა: «Режиссер застрелился».

\* \* \*

დამთავრდა რეჟისორის ცხოვრებისა და შემოქმედების ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპი. ბათუმში გატარებული სეზონები დაუვიწყარი აღმოჩნდა გიზო ჟორდანიასათვის. — აქ იგი ჩამოყალიბდა როგორც რეჟისორი და მოღვაწე, ხოლო მისი სპექტაკლები „მინდია“ და „ყვარყვარე თუთაბერი“ ქართული დრამატული თეატრის ისტორიაში შევიდნენ როგორც ორიგინალობითა და მაღალმხატვრულობით გამორჩეული ქმნილებანი.

ძნელად თუ წარმოიდგენდა მაშინ ჭაბუკი გიზო ჟორდანიას, რომ სიჭარბავეში შესული, კვლავ დაუბრუნდებოდა თავის საყვარელ ქალაქს, — ბათუმს და აქ შექმნიდა ქართული საოპერო ხელოვნების ბრწყინვალე ქმნილებებს...

მამ წინ, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრისაკენ! და აი, თბილისში მიმავალს, ისევე როგორც ელდარ შენგელიას „ცისფერი მთების“ გმირს, ვაჟა ზაზაევიჩის — „გზაში დააწიეს“ აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება!



# დ ე ნ ი ლ ი...

ზსილ კიხნაძე

სულის შემძვრელია ილია ჭავჭავაძის სიტყვები: „ძნელი საცხოვრებელია ესე ჩვენი ქვეყანა გონიერ კაცთათვის... მას მოსდევს ლოგიკური დასკვნა: „პირველი ქვა, რომელიც ქართველს მოხვდება, ქართველისგანვე იქნება ნასროლი“.

ამას ამბობს საქართველოსთვის თავდადებული ილია.

ამბობს უღრმესი გულისტკივილით!...

ამბობს ქართველთა გამოფხიზლებისა და გაკარგების იმედით. აბა, როგორ არა თქვას, — როცა:

არ ვიცით პირველი პოეტის საფლავი...

არ ვიცით პირველი მეფე დედოფლის საფლავი...

არ ვიცით პირველი დიდი მხატვრის საფლავი...

მოკლული იქნა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ბელადი, თავად უცხოობაში დაღია სული ერის მამად მიჩნეულმა სულხან-საბამ, რომელიც წვერებით ათრიეს მცხეთაში...

მეოცე საუკუნის გენიალურმა პოეტმა გალაკტიონმა თავი მოიკლა...

შექსპირის პირველი მთარგმნელი და საზოგადო მოღვაწე უგზო-უკვლოდ დაიკარგა...

უცხოობაში გარდაიცვალა დამოუკიდებელი საქართველოს თავმჯდომარე...

ტრაგიკულად დაასრულა სიცოცხლე საქართველოს პირველმა პრეზიდენტმა...

უცხოობაში გარდაიცვალა კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც იძულებით წავიდა საქართველოდან...

დახვრეტილი იქნა სანდრო ახმეტელი... გამორჩეულთა და ნიჭიერთა დევნის სინდრომი მუდამ სტანჯავდა საქართველოს.

ტანჯული ცხოვრების მიუხედავად, ყოველ დიდ ქართველს შეეძლო გაემეორე-

ბინა ილიას სიტყვები: „მარად და ყველგან, საქართველო მე ვარ შენთან“. საუკუნეები საუკუნეებს მისდევს, წლები წლებს, მაგრამ საქართველო მაინც ვერ გამოფხიზლდა, ვერ განთავისუფლდა რაღაც აუხსნელი, დემონური ძალისაგან, რომელიც მართო გენიოსებს კი არა, ყველა ქართველის სულს სძრავს, ყველას ამფოთებს და აწუხებს.

ხალხმა ზეპირი გადაცემებითა და ხელნაწერებით შემოინახა რუსთაველის პოემა.

ყოველ მეორე ციხეს თამარის სახელი დაარქვეს...

ფიროსმანის სურათების გამოფენა მოეწყო პარიზში, მისი სახელი დაარქვეს ათას რამეს...

ილია მართალი წმინდანად იქნა შერაცხული...

სულხან-საბას ნანატრ ევროპისაკენ მიიხედა საქართველომ...

გალაკტიონი მთელმა საქართველომ ივლოვა და ძეგლი აუგო...

მთაწმინდაზე განისვენებს მარჯანიშვილის სული...

პარლამენტში საპატიო ადგილზე ჰკიდია პირველი თავმჯდომარის პორტრეტი...

პირველი პრეზიდენტის სახელი ეწოდა ქუჩას და მეტი პატივი მიეგება...

ახმეტელს ძეგლი დაუდგეს...

მაგრამ ყველაფერი ეს სიყვდილის შემდეგ. ქართველებს განსაკუთრებით გვიყვარს მკვდრები, რომელთა აზრდილებიც საფრთხეს აღარ უქმნიან ჩვენს უსაზღვრო ამბიციურობასა და ამპარტავნობას.

ერის გახლეჩა, რა მოტივითაც არ უნდა მოხდეს, დიდ ტრაგედიაა.

როცა პარტიული აზროვნება ერთიან ეროვნულ ცნობიერებაზე მალდა დგება, იქ გარდუვალია ერის სულიერი გათიშვა.





პროცესები, რომელიც საქართველოში მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან განვითარდა, ისტორიული კატაკლიზმებით იყო სავსე. მასში ჩათრეული აღმოჩნდა საქართველოს ყველა ფენა. პირველი მძლავრი ტალღა კაენის სულის აღზევებისა 20-იანი წლების დასაწყისში იღებს სათავეს, როცა დაემხო საქართველოს დამოუკიდებლობა.

ქვეყანა მოიცვა ძალადობისა და კლასობრივი დაპირისპირების ქაოსმა. გაბატონდა პარტიული აზროვნება და კლასობრივი ბრძოლის იდეოლოგია.

თავი აიშვა შურმა და გაუტანლობამ. ერთმანეთს დაუპირისპირდა: მამას — შვილი, ძმას — ძმა და მეზობელს — მეზობელი. დაიწყო ერთიანი საქართველოს „საერთო ეროვნული ნიადაგის“ დაშლის პროცესი.

ილია ჭავჭავაძემ მართლაც გმირული ბრძოლა გამოუცხადა უზნეობას, უვიცობას, აგრესიულობასა და უპასუხისმგებლობას. უნდოდა გარდაექმნა და განეახლებინა ქვეყანა, ეროვნული ერთიანობის იდეისათვის დაემორჩილებინა ყველა და ყველაფერი, მაგრამ მოკლული იქნა და მხოლოდ მისი სიკვდილის დღეებში შეძლო საქართველოს ისეთი გამთლიანება, რისთვისაც იგი იბრძოდა:

გამთლიანდა მხოლოდ სიკვდილის დღეებში!...

ისტორიის მწარე გაკვეთილებიდან ქართველები არაფერს არ ვსწავლობთ!...

ამიტომ კვლავ აღზევდა კაენის სული.

„სიკვდილის ცელი“ დატრიალდა ბევრ ოჯახში, ბევრი ადამიანის სული შესძრა მან. დაიწყო სულიერი და ფიზიკური დევნის პროცესი.

პროცესი შეეხო ვაშაძეების დიდ გვარსა და მიხეილ ვაშაძის დიდ ოჯახსაც.

რაც უფრო ნიჭიერი ხელოვანი, მით უფრო მძლავრად ირეკლება მის სულში ცხოვრება მთელი თავისი კოლიზებით.

ათობით და ასობით ნიღაბქვეშ არის მოქცეული ცხოვრების პანორამა.

როგორც სეზანის პატარა სურათში ეტევა მთელი ზღვა, ასევე შემოქმედის სულში ექცევა მთელი ცხოვრება.

ყოველ თეატრს ჰყავს თავისი ლიდერი და შემოქმედებითი ორიენტირი. მაყურებ-

ბელი განსაკუთრებულ პატივს მიაგებს ასეთ მსახიობს.

ერთ-ერთი ასეთი ლიდერი იყო მიხეილ ვაშაძე!

კაცი, რომელმაც თითქმის მთელი საუკუნე ატარა მხრებით, მის სულში, მის პირად ბიოგრაფიაში აირეკლა მთელი საქართველოს ცხოვრების დრამატოზმი, მისი ღრმა კონფლიქტები, მისი მზიანი და სულის შემძვრელი ტკივილით სავსე წლები. ეს იყო ბედი კაცისა, რომელიც მუდამ იბრძოდა გადელახა ბედის სამსჯელო, მაგრამ რომენ როლანის თქმისა არ იყოს: „ტრაგედია ბედისა სწორედ ისაა, რომ ტანჯვა თანდაყოლილი აქვს, ის თვით არსების შიგნიდან მოდის, გამუდმებით უღრუნის სულს და არ მოეშვება, სანამ საბოლოოდ არ დაანგრევს“. დიდხანს გაგრძელდა ეს ბრძოლა.

მიხეილ ვაშაძის ნათელი, მომღიძარი და კეთილი სახის მიღმა მუდამ შეიგრძნობოდა პირქუში ცხოვრების ტრაგიკული პერიპეტეები. იგი ამქვეყნად თითქოს სხვათა სიხარულისა და ბედნიერების მისანიჭებლად მოვიდა, მაგრამ თავად კი შინაგანად გაორებული იყო და იტანჯებოდა, მისი ნიჭიერებით აღბეჭდილ მხატვრულ სახეებს პარტერიდან სიხარულით შესცქეროდნენ ათასები. ეს სახეებიც თითქოს პირდაპირ ცხოვრებიდან გადავიდნენ სცენაზე და მხატვრულად ხორცშესხმულნი ისევ ცხოვრებას დაუბრუნდნენ. მათ ახალი სახელები ერქვათ, ჰქონდათ ახალი პლასტიკა, რიტმი, ახალი ფორმა, რომელსაც ვაშაძისეული ერქვა. ეს სახეები იყო იმდენად ბევრი, რომ ძნელია მათი უბრალოდ ჩამოთვლაც კი. ისინი ცოცხლობდნენ თეატრში და ეკრანზე. დაიბადნენ ჭიათურის, ხაშურის, ქუთაისის, მარჯანიშვილის თეატრებში, მაგრამ უმეტესობა ჭიათურის თეატრის დიდი შვილი იყო, მათ თავიანთი ადგილი დაიმკვიდრეს ამ თეატრის და საერთოდ, ქართული თეატრის ისტორიაში.

მიხეილ ვაშაძეს თითქოს მუდამ თანსდევდა ბედი მღვეარი და მოსვენებას არ აძლევდა. როგორც კი ფეხზე დადგებოდა მყარად, იწყებდა თავისი სახელით მშეობას, საიდანაც ბედისწერა ჩაუსაფრდებოდა და ვაშაძის ნაშენები სამყაროს დან-



გრევის ლამობდა. სულ მუდამ ბრძოლაში იყო. ყველგან სიკეთის დამკვიდრება ეწადა, ცხოვრებაშიც და სცენაზეც, მაგრამ როგორც ყოველი კეთილი ადამიანი, ისიც ძნელად მიიკვლევდა გზას. არავის არ აწუხებდა, ღირსების გრძობას არ კარგავდა, მუდამ ხალისითა და მხნედ ხედებოდა ხალხს. ქართველი კაცის სიამაყითა და არტისტული სიხალისით უმკლავდებოდა ცხოვრების სიმძიმის.

სახალხო არტისტი, პოპულარული მსახიობი არ თაკილობდა კლუბშიც კი ემუშავა. შეხვედროდა სცენისმოყვარეებს, ყველგან მიეტანა თავისი დიდი გამოცდილება და ისტატობა.

მაგრამ ეს ხდებოდა მოხუცებულობის ჟამს...

ახალგაზრდობის წლებშიც სომ უძიმესი დარტყმა მიიყენეს მის ოჯახს. შემდეგ წლებშიც. გაგრძელდა იგივე. ვერ იქნა და ვერ მოისვენა, ვერ დამშვიდდა მისი სული.

ახალგაზრდობა და მოხუცებულობა! ორი პოლუსი ცხოვრებისა. ორი დიდი და რთული სამყარო, სადაც მოქცეულია მთელი არსი ცხოვრებისა, არც ერთში აღმოჩნდა ზედნიერი ბანი მიხეილი და არც მეორეში.

მაგრამ, თუ ახალგაზრდობაში, ტკივილის ჟამს, მინც ცხოვრების გაკარგების იმედი ჰქონდა, თუ მინც სჯეროდა, რომ გათენდებოდა დილა მზიანი და „ყოველსა ბინდს ის განანათებდა“. რა ექნა ღრმა მოხუცებულობის ჟამს? როგორ გადაეტანა ოჯახის დარბევა? პატრიოტი მსახიობი კითხულობდა — რატომ? რისთვის? — პასუხს არავინ აძლევდა. მტანჯველი კითხვები არ ასვენებდნენ მსცოვან მსახიობს და თითქმის ყოველ დღე თავის თავს ეკითხებოდა:

— ნუთუ ამაოდ იღვანა ქართულმა თეატრმა, რომ ქართველს ქართველი ჰყვარებოდა?

— ნუთუ ქართულმა თეატრმა ვერ შესძლო ხალხში აღეზარდა ეროვნული ერთიანობის გრძობა?

— ნუთუ პარტიული შეხედულებები უფრო ძლიერია, ვიდრე ეროვნული სული?...

— ნუთუ დაინგრა სათაყვანებელი სა-

ქართველოს იდეალი, რისთვისაც თანამედროვეობი იბრძოდნენ?...

— სად გაქრნენ ქართველ გმირთა სახეები? რისთვის და ვისთვის იბრძოდნენ ჩვენი წინაპრები?

— რისთვის იბრძოდა მთელი ცხოვრება თეატრსა და კინოში, როცა სატირული სიმძაფრით ამხელდა ადამიანთა მანიკიერებას?

— სად გაქრნენ, სულიერების რომელ უფსკურულში დაიკარგნენ მისი კეთილი ადამიანები და რატომ გაბატონდნენ ყვარულები და იაგოები?...

— რისთვის იბრძოდა მთელი ცხოვრება თეატრსა და კინოში ან საზოგადო სარბიელზე, თუკი მოხუცებულობის ჟამს მისი ღვაწლი და ამაგი ოდნავადაც ვერ დაიცავდა მის ადამიანურ ღირსებებს?...

ბატონ მიხეილს არ შეეძლო აესხნა ყოველივე, რადგან მოვლენებს ხშირად ლოგიკა არ ჰქონდა, გაუგებარი რჩებოდა ბევრი რამ მისი ზნეობისა და კაცობის მსახიობისათვის. „ცხოვრების დიდ გზაზე — წერდა ბატონი მიხეილი, — ბევრი რამის მომსწრე ვარ, მაგრამ ასეთი ამბების მომსწრე თუ გავხდებოდი, ვერაფრით ვერ წარმოვიდგენდი, თუ რუსთაველის საამაყო პროსპექტზე ომი გაიმართებოდა ქართველებს შორის, ომი და მერე როგორი ომი. დაუზოგავი, შურიანი, დაუნდობელი, რომელმაც წაშლდა 9 მარტის დიდი ტრაგედია, 9 აპრილის დიდი უბედურება“. გოდებასავით ისმის მსცოვანი მსახიობის სულის შემძვრელი სიტყვები: „ამბობენ, დრო ყველაფრის მკურნალიაო, მაგრამ 1991 წლის სირცხვილს საუკუნეებიც ვერ განკურნავს“.

შეუძლებელია აუღელვებლად წაიკითხო ეს სტრიქონები, თითქოს ერთბაშად გაცოცხლდა ბაზალეთის ომი და ყველა სხვა უბედურება, რომელიც ჩვენი სირცხვილისათვის შემორჩა ხსოვნას. ყველაზე მოკლე ისტორიული მესსიერება გვაქვს, როცა ერთმანეთის წინააღმდეგ ვირაზებით ხოლმე. ისეთი ფანტიკური გახელებით ვუპირისპირდებით ერთმანეთს, თითქოს იმავე სივრცეში, იმავე ადგილას არ ვყოფილიყავით გაერთიანებულნი 9 აპრილისა თუ 9 მარტის ტრაგედიის ჟამს. ერთად ვიდექით, ერთად განვიცდიდით ეროვნუ-



პ. მ. ვაშაძეები. პარიზი. მონმარტრი. 1989 წ. ოქტომბერი

ლი ღირსების შეურაცხყოფას, მაგრამ სულ რაღაც ორი წელი გავა და მტრის ხატმა გარედან შეენით გადმოინაცვლა და როგორც კერპთაყვანისმცემლები, ისე ფანატიკური გახელებით დავერიეთ ერთმანეთს. ახლა ჩვენს წინააღმდეგ გაცოცხლდა ის ვაშაძეება, რომლითაც ორიოდე წლის წინ, ცარიელი ჯოხის ამარა რუსის ტანკს უტევედა ჭაბუკი. რითაც შეეძლო, იმით ებრძოდა, რაც ჰქონდა, იმით უწევდა წინააღმდეგობას, მაგრამ ებრძოდა რუსს. 9 აპრილს ფიზიკურად დამარცხდა ქართველობა, მაგრამ გაიმარჯვა ერთიანობის გრძნობამ, ერთად ყოფნის იდეამ. მაგრამ რატომ გაქრა ეს გრძნობა ასე უცებ? სად გაჩნდა ის ბზარი, რამაც ასე მალე იჩინა თავი? იქნებ იმავე ღამეს ჩაისახა იგი და კარგად ვერ შევადგასეთ? ეს მოხდა მაშინ, როდესაც ქრისტიან მრევლს ჩვენი საქრისტიანოს უზენაესმა და უნეტარესმა პირმა ხალხს მოსალოდნელი საფრთხე ამცნო და სთხოვა განრიდებოდა მას, ეკლესიაში ეპოვათ თავშესაფარი და ელოცათ, მაგრამ მას მიკროფონი წაართ-

ვა პარტიის ერთ-ერთმა ლიდერმა და ხალხს დაუმორჩილებლობისაკენ მოუწოდა. ქრისტიანმა ხალხმა მათ მოძღვარს კი არა, პარტიის ლიდერს დაუჯერა. ქრისტიანიზმის სული კი თითქოს უცებ გაქრა, დაჩლუნგდა. იგი ვერ გამოფხიზლდა მაშინაც კი, როცა იმავე პაროსპექტზე ქართველთა დაპირისპირებით შეძრულმა ვია აბესაძემ ბენზინი გადაისხა და თავი დაიწვა. მას არ შეეძლო ეყურებინა როგორი გახელებით ებრძოდნენ ერთმანეთს ქართველები. განა იგივე ტკივილი, იგივე განგაშის სმა არ ისმის მოხუცი მსახიობისაგან, როცა წერს: „როგორ მიხაროდა სცენიდან პატრიოტული, ამაღლებული სიტყვების გაგონება“, „დედა სამშობლო“, „თავისუფლება“. მეც ქართველი ვარ და ჩემი სმალიც ქართველიაო. გახარებული ვუკრავდიო ტაშს თვალცრემლიანი გოგობიკეები. გვისაროდა, რომ ქართველები ვიყავით, ახლა ვინ დაწერს ლექსებს და პოემებს, პიესებს, ვინ წავა თეატრში, ვინ მოუსმენს ოპერას, ვინ, რომელი ქართველი



იმღერებს, რა უშველება საქართველოს? ბარაქლა მათ ქართველობას!“...

სულს შემძვრელი გოდებაა!...

ამას რომ წერდა, მიხეილ ვაშაძე, 83 წლისა იყო!...

საქვეყნო ტკივილი და პირადი აქ ერთმანეთშია გადაჯაჭვული. ბრძოლას შეეწირა მისი ბიძაშვილი საული ვაშაძე, რომელიც რუსთაველის გამზირზე ყუმბარის ნამსხვრევებმა იმსხვერპლა.

ამ მწუსხარებას მოჰყვა ახალი რბევა ოჯახისა, ახალი ღენა, მიხეილის შვილის, თამაზის ემიგრაციაში წასვლა და უძიმესი ხვედრის გაზიარება.

მსახიობის ფსიქიკაში, მის სულში თანდათან ასოცირდებოდა წარსულის სურათები, როცა 1924 წლის აგვისტოს აჯანყების დროს, მისი ორი ძმა ვლადიმერი და იონა დახვრიტეს. ახალგაზრდობის წლების ეს ჭრილობა ხომ სამუდამოდ ღია დარჩა...

განა ძმათა მკვლელობისა და დაპირისპირების იგივე ფენომენი არ გაცოცხლდა საუკუნის ბოლოს? განა ბატონი მიხეილის ძმების ტრაგედიის ინსპირატორი და აღმასრულებელი მისი მოგვარე ალექსანდრე ვაშაძე არ იყო? მისი ხელით დიდიუზნენ ბატონ მიხეილის ძმები. „იშვიათი მსროლელი იყო, — წერს ბატონი მიხეილი, — „ბატარა ბრაუნინგით ქათმებს არტყამდა პირდაპირ ჩიჩახვში“..

თურმე ასე ხოცავდა ქათმებს იმ ოჯახში, რომელსაც ორი შვილი მოუკლა და წლის თავზე ძმაკაცები მიიყვანა საბურთაშროდ.

ცინიზში უფრო შორს ვერ წავა!

ბატონ მიხეილს სირცხვილი ჰკლავდა, რომ მისი გვარის კაცი სჩადიოდა ამას. მასზე იმდენად უმოქმედია ამ ფაქტს, რომ თურმე გვარის შეცვლაც კი აფიქრებინა. აი, ამ ვაშაძეს კი მაღლიერმა საბჭოთა ხელისუფლებამ საქართველოს ენციკლოპედიაში მიუჩინა საბატო ადგილი.

1937 წლის ტრაგედიის შესახებ მიხეილ ვაშაძე წერს, თუ როგორ განადგურდა თაობები, როგორ მოიცვა მომავალი შიშის სინდრომმა.

„1937 წლის ერთ ზაფხულს, დილით, მეზობელმა და ნათესავმა მომამხა, მიმა, გადმოდ, ერთად ვისაუბროთო. თეატრში

წასასვლელად ვემზადებოდი, რა თქმაუნდა და, ვადაედი. ერთი ეზო გვეკონდა. კეცეში შემწვარი ქათმის სუნი მეცა, იქ დამხვდა სტუმრად მოსული ძმა მიტუშა, მივესალმეთ და მოვიკითხეთ ერთმანეთი. ოჰ, დავიღალე, მთელი ღამე არ მიძინაო, — შემომჩვილა სტუმარმა. რა იყო, რა მოვივიდა-მოქოქი. მან დალილიმა და „დიდი საქმის“ გამკეთებელმა ხენეშით მითხრა, წუხელი ჯიბო და სესია დავაბატომრეთო. გვარები არ უხსენებია. ჯიბო და სესია ქიათურაში ყველამ ვიცოდით, ჯიბო აბაშიძე და სესია ლევაია. ამ ამბავმა ხასიათი გამოფუჭა. უეცმური იყო ჩემთვის იმერული საუხუშე. ჯიბოს შვილები ხომ ჩემი ამხანაგები იყვნენ, მათ ოჯახში ხშირად ვყოფილვარ, ყველას კარგად ვიცნობდი. სესია თეატრის გვერდზე ცხოვრობდა, ჩვენს სახლთან ყანა ჰქონდა. ასეთი უსიამოვნო დილა ხშირი იყო ქიათურაში. ყველა კითხულობდა, წუხელი ვინ დაიკირესო, რომელი მანებელი აღმოაჩინესო. ახლა მინდა ვიამბოთ ამ „დიდ მანებლებზე“. ჯიბო აბაშიძე ზედა რეანში ცხოვრობდა, მის ძირს ხევე ჰქონდა მარგანეცის სარეცხი გამამდიდრებელი ქარხანა. მრავალშვილიანი ოჯახი იყო. მე ყველა მათგანს ვიცნობდი. მისი ვაჟი სოსიკო ჩემი სკოლის ამხანაგი იყო, ხშირად ვყოფილვარ მათთან სოფელში, მათ ოჯახში, ღამეც გამითევია. დიდად კეთილშობილი და კეთილი მასპინძლები იყვნენ, მისხაროდა მათთან სტუმრობა. პოეტ გრიგოლ აბაშიძეს პაჭუკას ვეძახდით. ჩემი ამხანაგი სოსიკო კარგი მოწაფე იყო. ძვირფასი ფეხბურთელი. იმ დროს ქიათურაში ძლიერი გუნდი იყო. ხშირად იმართებოდა სტუმრების მოწვევა, საფეხბურთო შეჯიბრი. ჯიბოს შვილებმა ყველამ უმაღლესი განათლება მიიღო.

1937 წელს განადგურდა ეს კეთილშობილი ოჯახი. ოციან წლებში იყო შავი სიები. ყველას არ ჰქონდა უფლება, რომ არჩვენებში მიეღო მონაწილეობა. ხშირად იყო გამოკრული საჯაროდ შავი სია. ჯიბოს ძმამ, მიხაკო აბაშიძემ განათლება ევროპაში მიიღო. დაიღუპა 37 წელს. ჯიბოს უფროსმა ვაჟმა ბუჭუტამ გერმანიაში დაასრულა უმაღლესი განათლება, მახსოვს მისი ვაცილება. ჩოსა ეცვა შინდისფერი,



ჩამოვიდა მეუღლით, გერმანელი ქალბატონით, რომელმაც საბეჭდი მანქანა ჩამოიტანა. ეს ორი ახალგაზრდა წვეილი უგზო-უკვლოდ გაქრნენ. ჯიბოს სიძე — ნიკუშა წერეთელი, იოსებ წერეთლის ვაჟი იყო. იოსები იყო დეკანოზი — უკანასკნელი მოძღვარი მღვიმევის დედათა მონასტრის. დიდი ოჯახის პატრონი ნიკუშა, ჭიათურის მარგანეცტრესტის იურისტი, ჭიათურის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე, ვარდაცივალა პროფესორი, იურიდიულ მეცნიერებათა დოქტორი, ი. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტში დამამთავრა თავისი დიდი მოღვაწეობა. ნიკუშა წერეთელი გადასახლების, ტანჯვის შემდეგ მუშაობდა თეატრში, ლიტერატურის განყოფილებაში გამგედ. ბატონი ჯიბო განთავისუფლდა გადასახლებიდან, ოჯახი განადგურებული დახვდა. შეეხვდი მას, მოვიკითხე დიდი სიხარულით, ბევრ რამეზე ვისაუბრეთ. იკითხა ჩემი ძმების ამბავი. ბოლოს მითხრა: ჩემო მიშა, ასე კარგია, კარგი შვილი რომ გეყოლებო. მე მოვესწარი ჯიბოს მამას. მოხუცს თვალის ჩინი სიბერეში წართმეული ჰქონდა. ჩემი იქ ყოფნის დროს ვენახში წასულიყო მარტო, რამაც შემოთრება გამოიწვია. ასლა აღარ მიკვირს, უნდოდა თავისი გაშენებული ენახისათვის ხელი მიანც შეეხო და ხელის შეხებით დაენახა.

სესია ლეჟავა გადასახლებიდან არ დაბრუნებულა. არავინ არ იცის მისი ასავალ-დასავალი. წარმოსობით ლეჟუზნიდან იყო. ძვირფასი გარეგნობის კაცი. სათამაღო, მოსწრებული სიტყვა-პასუხის მქონე, იუმორით სავსე, მის ირგვლივ მუდამ ხალხმრავლობა იყო. იტყოდნენ ხოლმე, სესია რაღაცას იტყვისო, მისი მეუღლე პაწილა რგანელი ერგებლიძე იყო. მეონი ის შავი ქვა, რომელსაც სესია ფლობდა, პაწილას მზითვები იყო. მასაც ქარხანა ჰქონდა მარგანეცის სარეცხი, წირქვალის ლექეებში ბედალაურისაკენ. მრავალშვილიანი ოჯახი იყო. ოციანი წლების დასაწყისში თეატრის გვერდით საკუთარ მიწაზე, თავის სახლთან აიშენა ძვირფასი შენობა ბევრი ოთახით, მერე ჩამოართვეს და იქ მოთავსდა პარტიის საქალაქო კომიტეტი. ეს ძვირფასი შენობა

ასლაც ამაყად გამოიყურება. სესიას ქალბატონი შვილი რძალი იყო ჯიბო იაშვილის, პაოლო იაშვილის ძმის მეუღლე. სესიას რძალი იყო ქალბატონი ვარიჩკა მიქელაძე, პეტერბურგის კონსერვატორია დამთავრებული. ჩვენთან თეატრში მოღვაწეობდა, დიდად დახვეწილი, ძვირფასი შესახედავი მანდილოსანი; ერთმა ვაჟმა, რომელსაც მეუღლედ ჰყავდა აბაშიძის ლამაზი ასული, მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ მიატოვა საქართველო, მეონი, ხარბინში დაამთავრა სიცოცხლე. მისგან წერილებს იღებდა შალვა ლამაზაძე. შალვა ბევრს ეცადა, მაგრამ ვერ მოახერხა მისი სამშობლოში ჩამოყვანა: შალვას დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა, იყო საქართველოს დემუტატი, კეთილშობილი დიდი მსახიობი. მისმა ცდამ შედეგი არ გამოიღო. სესია საზოგადო კაცი იყო, დამხმარე ქველმოქმედი. მოზრდილი მიწის ნაკვეთი თეატრს დაუთმო.

როდესაც რუსთაველის თეატრის გასტროლები იყო ჭიათურაში, სანდრო ახმეტელის მეთაურობით, მთელი დასი მიიწვია ბატონმა სესიამ ოჯახში, თეატრისა და მისი ნათესავის ვანიკო აბაშიძის საპატრაცემულოდ.

განადგურდა ეს მრავალშვილიანი და შვილოშვილებიანი დიდი ოჯახი. გაექცნენ ჭიათურას და დარჩა მარტო პაწილა უპატრონოდ. უპატრონოდ გარდაიცვალა. როცა მიცვალებული გაიხრწნა, მეზობლები შეწუხდნენ, ქალაქის ხელმძღვანელობის მეშვეობით კურტნის მუშებს გაურანდავი ხის კუბო ზურგზე მოკიდებული მიჰქონდათ. ჩვენს სახლთან ამაყალ გზაზე, თავისი ყანის გვერდზე, არავინ არ იცის, სად ჩაავდეს ამხელა ოჯახის პატრონი, თევდომწონე ქართველი დიასახლისი, დიდი დედა და დიდი ბებია, ქალბატონი პაწილა.

მრავალი კეთილშობილი და საამაყო ოჯახები გაქრნენ ჭიათურიდან.

ამ ვრცელ ამონაწერში მთელი საგვარეულო დინასტიის ბედი ირეკლება. აქ ჩანს ის შინაგანი დრამატისმი, რომლითაც ცხოვრობდა ვაშაძეების გვარი და მისი განშტოებანი.

გავიდა დრო და თანდათან გამრავლდნენ ქართველთა მოძულე ქართველები. მთელ





ამ პროცესს ანზოგადობებს ბატონი მიხეილი და როგორც ღირსეული მამულიშვილი, წერს: „ესლა რა ეშველება ქართველ ერს? ასეთი ცუდი მოქმედებისათვის მეც ხომ დამნაშავე ვარ, როგორც ქართველი, თავი არ გვაქვს ქვეყანაზე გამოსაყოფი, — რატომ?!“...

აი, ეს არის მაღალი ზნეობრივი პრინციპები ქართველი ხელოვანისა, მისთვის მთავარია დანაშაულის თვით ფაქტი და არა ის, თუ რომელ მხარეს რა წილი მიუძღვის მტრობაში. სამოქალაქო ომში ხომ გამარჯვებული არავინ არ არის. იმდენად ღრმა არის მსახიობის ტკივილი, რომ იგი იმეორებს შექსპირის სიტყვებს: „კაცი რომ კვდება, თურმე ბედნიერდება“. მსახიობი ბედნიერად თვლის იმით, ვინც წინ გაასწრო რუსთაველის პროსპექტზე ძმათა მკვლელ ომს.

მ. ვაშაძეს შეეძლო გაემეორებინა გრიგოლ ორბელიანის სიტყვები:

„დაებურდი, ბედს ვერ მოვესწარ, დაემხო ჩემი სამშობლო, გულს მიკლავს უიმედობა, საფლავს ჩავდივარ სიმწარით“...

რა საოცარი პარადოქსია, რომ სახალხო არტისტს, ფართო მაყურებლის სიყვარულით განებივრებულს, შესანიშნავი ცოლ-შვილის პატრონს, ასეთი მძიმე განცდები ჰქონდა.

მაგრამ იგი გამოწვეული იყო ქვეყნის ბედით.

ეს იყო ფსიქოლოგიური შოკი, რომელშიც აღმოფხვნილი ქართველები.

როცა მ. ვაშაძის მოგონებებს, მისი ოჯახის წევრთა ცხოვრებას გაეცნობით, არ შეიძლება მან არ შეგძრათ. თქვენს წინ წარმოდგება დევნილი ხელოვანის ტრაგიკული სვედრი. ძნელია ერთმანეთს შეეუთავსოთ მ. ვაშაძის არტისტული ფიქრ-ვერკებით გაბრწყინებული სახეები ცხოვრების პირქუშ მოვლენებს.

მიხეილ ვაშაძეს მუდამ სისარული მოჰქონდა მაყურებლისათვის. სცენაზე იყო ზეიმი, არტისტული სისხლისე. იგი საოცარი სიმძაფრით ამხელდა ყვარყვარებსა და აბრაკუნებს, იაგოებს და სხვა გმირებს, მაგრამ დიდი სევდით გადმოგვცემდა პლატონის, დარისპანის თუ ოიდიპოსის ცხოვრებას. ამ განსხვავებულ ხასია-

თებში იკვეთებოდა მისი არტისტული პროფილი.

მაგრამ ყველამ როდი იცოდა, რომ მსახიობის ბიოგრაფიის სათავეების მიღმა ამდენი ტკივილი და გაუმხელელი სევდა იყო მოქცეული. „ჩემმა ძმამ კალენიკემ, — წერს მ. ვაშაძე, — ჩვენს დიდ ეზოში ცალკე აიშენა სახლი და ცოლ-შვილთან ერთად იქ დამკვიდრდა. სწორედ კალენიკეს უბედურებით დაიწყო ჩვენი ოჯახის მსხვერვეა. 1922 წელს, გაზაფხულის ერთ დღეს, იგი მუცელში ხანჯლის ჩაცემით მოკლეს. ავადმყოფობის შემდეგ გარდიცვალა. ჩვენს ოჯახში ყოველი დღე დედაჩემის ტირილით იწყებოდა“.

სულის მოთქმა არ აცალა ცხოვრებამ ვაშაძეების დიდ ქართულ ოჯახს. „1924 წელს, 28 აგვისტოს, მარიამობისას, დილით ადრე სროლა ატყდა. ყველა ზეზე წამოვცვივდით. ჩემი ძმები ლადია და პავლუშა სახლში არ იყვნენ“. აჯანყებამ დროებით გაიმარჯვა. თითქოს წამიერად გამოანათა ნათელმა სხეივმა, მაგრამ მეორე დღეს ყველაფერი უკუღმა შეტრიალდა. დაიწყო რებრესიები. იმ დამეს დაიჭირეს ლადია. ლადია ახალი დაქორწინებული იყო, აგვისტოში გადაინხდა ქორწილი“. პატიმრები ვაგონებში ჩაყარეს და შორაპანში წაიყვანეს. „ჭიათურაში აჯანყება 24 საათით ადრე დაიწყო და ინიციატივა მოქმედებისა „ჩეკას“ ჩაუვარდა ხელში. 28 აგვისტოს გამოცხადდა სამხედრო წესები. ჭიათურა-საჩხერეს მოადგა დამსჯელი რაზმი ქუთაისიდან ვალიკო ტალახაძის მეთაურობით, რომელმაც საჩხერის ვაგზალში მდგომი სამი ვაგონი ეჭვმიტანილი ხალხით ვაგსო... დაპატიმრებული ხალხით სავსე ვაგონი ჭიათურის სადგურიდან შორაპანში წაიყვანეს. იქ კი დასურულ ვაგონებში დამწყვდიეს. ზესტაფონში მატარებელი არ ვაჩერებულა, წაიყვანეს არგვეთისაკენ, გააჩერეს იქ, სადაც დღევანდელი ფეროშენანდობი ქარხანაა, დაუშინეს ტყვიამფრქვევების ცეცხლი დასურულ ვაგონებს და შიგ მყოფი ხალხი დაცხრილეს“.

ორი ძმა დაუხვრიტეს ბატონ მიხეილს! მის დედას „კედელზე ხელის ცემით სის-

1 გაზ. „ჭიათურის მაღაროელი“, 29 აგვისტო.

სლი ჩაექცა. იმ დღიდან მარჯვენა ხელი უკანკალეზდა“. 1940 წლის ზაფხულში გარდაიცვალა. „ხალხის მტრის“ ოჯახს გაერიდა ხალხი. „დედაჩემის დაკრძალვაზე ცოტა ხალხი მოვიდა, ალბათ ერიდებოდათ შემჩნეულ ოჯახში მოსვლა. გაუბედურებულმა მამამ დედის ცხედარს უთხრა, მეც მალე მოვალო. ეს „მალე“ 1942 წლის 4 მარტი იყო, აღდგომის დღე, მამაჩემი ოდესღაც სამოყვრო კაცი იყო, ახლა გაცვეთილ ჩოხა-ახალუხუკი გამოწყობილი მივაბარეთ სავგარეულო სასაფლაოს“.

ბატონი მიხეილის ერთ-ერთმა ძმამ კი, პავლუშამ (ოცი წლის იყო), ქალის ტანსაცმელი გადაიცვა და საზღვარგარეთ გაიქცა. საფრანგეთში, ემიგრაციაში გაატარა მთელი ცხოვრება.

ძმის ემიგრანტობა დამოკლეს მახვილვით ეკიდა ვაშაძეების ოჯახში.

საბჭოთა სისტემის დროს იდეენებოდა ყველფერი, რაც 1924 წლის აჯანყებასთან და ემიგრაციასთან იყო დაკავშირებული. საზღვარგარეთ თუ ვინმე გყავდათ, მაშინ საზღვარგარეთ ტურისტად წასვლა შეუძლებელი იყო. ყველგან გამეფდა შიშის სინდრომი. ასე შიშოდა და უსიამოვნებების მოლოდინით ცხოვრობდა მიხეილ ვაშაძე ათეული წლობით.

...თუ ბატონის სცენიდან და ეკრანიდან კი მაყურებლისათვის დიდი სიხარული მოჰქონდა. პრესაში აქებდნენ მის წარმატებებს. მსახიობს უწყობდნენ შეხვედრებს, ქმნიდნენ ზეიმურ ატმოსფეროს, თითქოს არაფერი ცუდი არ მომხდარიყო მის ცხოვრებაში.

გავიდა წლები. ქვეყნად ბევრი რამ შეიცვალა. საზღვარგარეთ წასვლებიც გახშირდა. საფრანგეთში რამდენჯერმე ეწვია ბატონი მიხეილი ძმას. ბოლოს დაკრძალვაზეც მოუწია ჩასვლა.

...„მეორე დღეს დღით ადრე გავედით საფლავზე. სუსხი იყო, — ივონებს მიხეილი, — სანთელს წვა გაუქირდა, ქრებოდა. დიდხანს დაეყავით სიწყნარეში. ათასი ფიქრი მიტრიალებდა თავში. მე და ჩემი ძმა ხშირად ერთად ვთოხნიდით ნავარქეთში მამასთან ერთად და რას ვიფიქრებდი, რომ სიმონ ვაშაძის ვაჟი ლევილის

სასაფლაოზე დაიდებდა სამუდამო სამყოფელს“.

ოცი წლის კაბუკი წავიდა და სამოცდახუთი წელი გაატარა უცხოებაში.

ძმის საფლავზე სიტყვა წარმოთქვა ბატონმა მიხეილმა.

„მშვიდობით, ჩემო საყვარელო ძმაო! მსუბუქი იყო შენს ქართულ გულზე, კეთილ გულზე, ოქროს გულზე, საფრანგეთის მიწა... მუხლს ვიდრეკ შენი ცხედრის წინაშე“.

მსახიობის სიტყვაში მთელი ქართველი ემიგრანტების ბედი იკითხებოდა.

ასე დრამატულად დამთავრდა ვაშაძეების დიდი ოჯახის კიდევ ერთი ადამიანის ცხოვრება.

მაგრამ სხვა ძმასაც მძიმე ხვედრი არგუნა ბედმა.

„ერთ დღეს დააბატონებეს ჩემი ძმა გრიგოლი. ჩვენი სახლი განჩრიკეს. გრიგოლი მეტეხის ციხეში გაავაზანეს. მოიხადა სასჯელი, დაბრუნდა სახლში. თითქოს ეშველათ, ჩვენს ენოში პატარა ქონი აიშენა, მაგრამ 1951 წელს კვლავ თავს დაატყდა უბედურება. მთელი ოჯახი აყარეს და ყაზახეთში გადასახლეს. ხოლო როცა იგი გარდაიცვალა, შეშინებული მეზობლები და მეგობრები სამძიმარზეც კი არ მოვიდნენ“. ტკივილი ტკივილს ენაცვლებოდა. მაგრამ დასასრული არ უჩანდა მას. ბელს უთქვამს: „დარდს მოგცემ—დარდს დაგავიწყებო“.

თითქოს ჯადოსნურ წრეში იყო მოქცეული მსახიობის ცხოვრება. ვერ იქნა და ვერ გაარღვია იგი. სცენაზე კი ისევ ზეიმი და სიხარული იყო. კვლავ და კვლავ გაისმოდა მაყურებლის მქუხარე ტაში.

ბატონი მიხეილის მეუღლე წარმოშობით ბერძენი ქალი გახლდათ. მთელი ცხოვრება საქართველოში გაატარა. მთელი მისი სანათესაო საქართველოსადმი უღრმესი სიყვარულით იყო გამსჭვალული. ქართველებსა და ბერძენებს შორის ურთიერთობა ხომ უხსოვარი დროიდან მოდის.

ისტორიას ბევრი ფურცელი შემოუნახავს ამ ურთიერთობისა. მარტო იაზონისა და მედეას ლეგენდა კი არა, სხვა ათასი წყაროა, რომელიც ღირსეულად წარმოაჩენს არა მარტო ურთიერთობას, არამედ საქართველოს ბერძენთა ღირსეულ წვლილს



და სულიერ კეთილშობილებას. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ აფხაზეთში ქართველების წინააღმდეგ ომში მონაწილეობა მიიღო ყველა ერის წარმომადგენელმა, გარდა ბერძენებისა და ქართველი ებრაელებისა. მხოლოდ მათ გამოხატეს მადლიერების გრძობა იმ ქვეყნისადმი, სადაც დაიბადნენ და აღიზარდნენ. ქართული ფილოსოფიური აზროვნების ისტორია წარმოუდგენელია ბერძნული ფილოსოფიის გარეშე. არც ის არის შემთხვევითი, რომ საქართველოში ასე გავრცელებულია ბერძნული სახელები, რომლებიც ორგანულად შეენიჭა ქართულ ხასიათებს. აღარას ვამბობთ დიონისეს კულტზე და სხვა ფაქტორებზე.

ქართული თეატრის სცენაზე ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პიესებია სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ და ვერიპიდეს „მედეა“. სოფოკლეს პიესა კიათურის თეატრშიც დაიდვა, სადაც ოიდიპოსოს როლი შესარულა ბერძენთა სიძემ — ბატონმა მიხეილ ვაშაძემ, მაგრამ ამის შესახებ უფრო ვრცლად სხვა ადგილას.

კიათურის მარგანეცი დიდ ინტერესს იწვევდა უცხოელებში. ცნობილია პარიზის კონცესიები, მარგანეცმა სახელი გაუთქვა ქალაქს. საქართველოს ყველა კუთხიდან მოემურებოდნენ სამუშაოდ. გაიზარდა კულტურული კერების. მნიშვნელობა.

კიათურის მარგანეცთან იყო დაკავშირებული მიხეილ ვაშაძის სიმამრის ა. მარუფადის სახელიც. იგი მრეწველი იყო და მნიშვნელოვანი ავტორიტეტით სარგებლობდა. კიათურაში ჩამოყალიბდა ვაგონის მტვირთავ მუშათა დრამატული წრე, რომელსაც შემდეგში ცნობილი მსახიობი, ბერძნული წარმოშობის იანკო აბტალიდი ხელმძღვანელობდა. მან ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლში“ შექროს როლზე მიიწვია მიშა ვაშაძე. ეს იყო პირველი ძლიერი იმპულსი, რომელმაც იგი შემდგომში სამუდამოდ დააკავშირა თეატრთან.

საოცარია ბედი ადამიანის!

ბატონი მიხეილის მეუღლე ოლღა მარუფიდი განათლებული, ქართული კულტურის კარგი მცოდნე მანდილოსანი გახლდათ. მამამისის მდიდარი ბიბლიოთეკა

და კულტურული გარემო იყო მისი სულიერი აღზრდის შესანიშნავი კერა. მას ჰყავდა და და ორი ძმა.

დადგა საბედისწერო 1949 წელი. კვლავ გადაუარა საქართველოს კენის სულმა. კვლავ დატრიალდა უბედურება მიხეილ ვაშაძის ოჯახში. შეუძლებელია აუღელვებლად წაიკითხოთ მიხეილ ვაშაძის მოგონებები: „მამინ ძლივს გამოვიხსენი ჩემი მეუღლე, რომელიც მანქანაში იმის გამო შეაგდეს, რომ დედას და დას გამოეთხოვა. აწიოკებულმა ბერძენმა მთელი ოჯახის სიმდიდრიდან მხოლოდ ლოკინების წაღება შეძლეს. ქუჩაში ტირილი ისმოდა. კიათურაში დაბადებული ახალგაზრდები, რომლებმაც ბერძნულიც არ იცოდნენ, კედლებს თავს ზურტყამდნენ, შემზარავად ბლაღდნენ. ასე გამოეთხოვნენ მშობლიურ ჭიკაძურას. ქალაქკომის გამარჯვებულ მდივანი და მისი დამქაშები ამაყად დააბიჯებდნენ, რადგან „ლირსეულად“ ჩაატარეს 1949 წლის „სახელოვანი“ ოპერაცია“.

შუა აზიაში გადაასახლეს მიხეილ ვაშაძის სიდედრი, ცოლისდა და ცოლის ძმები.

რომელი ერთისთვის უნდა გაეძლო მსახიობის გულს?

ბატონი მიშა საოცარი ძალით იბრძოდა, რომ არ გატყენილიყო, არ დაჩაჩანაკებულიყო, სულიერი ვეკაცობა ახალ-ახალ ენერგიას მატებდა, რომელსაც იგი უშურველად ხარჯავდა თეატრში.

თითქოს ერთმანეთში გადადიოდა ტკივილიანი წარსული და თანამედროვეობა.

1937 წელს, „ერთ დღეს, სახლში რომ მივედი, მამის დაბატონირების ამბავი დამხვდა. იქ იყვნენ ნაცნობი ჩეკისტები, „ამ ხმალს მიშას დაუტოვებ, სცენაზე გამოაღვება“ — უთქვამს მამას“.

ტრაგიკომედიური ამბავია, რასაც ბატონი მიშა ჰყვება, მამამისი „შეცდომით დაეპატიმრებინათ. სახელი და მამის სახელი დაემთხვა. ის სიმონ სიმონის ძე ვაშაძე, ვის დაპატიმრებასაც მთავრობა აპირებდა, სიმონიკა იყო. იმავე ღამეს დააპატიმრეს ახალგაზრდა ნეფე, გერმანული ენის მასწავლებელი, შესანიშნავი ქართველი სიმონიკა ვაშაძე“.

განუკითხოთ მამის ყველაფერი ხლებოდა. მიხეილ ვაშაძის ნამბობმა ერთი უცნაური, ასევე ტრაგიკომიკური ამბავი

გამასხენა: ერთხელ, რუსთაველის თეატრში, ჩემს კაბინეტში (სალიტერატურო ნაწილის გამგედ ვმუშაობდი) აღელვებული შემოვიდა მწერალი სერგო კლდიაშვილი. ჩვენ მეგობრული ურთიერთობა გვქონდა, არა მარტო იმიტომ, რომ მე დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაზე ვმუშაობდი, არამედ ბატონი სერგო ჩვენი სამხატვრო საბჭოს წევრიც იყო და მისი პიესებიც იღებოდა რუსთაველის თეატრში. ახლობლებს საუბარში, იგი ხშირად მოფერებით მიმართავდა — „ოქრო!“...

შემოვიდა კაბინეტში თუ არა, კარები ჩაკეტა და მითხრა:

- ოქრო! იცი, საიდან მოვდივარ ახლა?
- საიდან, ბატონო სერგო?
- იქიდან, ხელი გაიშვირა მაშინდელი „კაგებეს“ შენობისაკენ.
- რა?... გამოვიძახეს?
- დამიბარეს!..
- რატომ?
- პირდაპირ ფანტასტიკური ამბავია, მაჩვენებს დოკუმენტი, თუ რომელ დღეს დამხვრიტეს!..

— რაა?...

— პო, 1937 წელს ჩემს დასაქვრად მოსულან სასლში, მე სოფელში ვიყავი, ქუჩაში ვინც შეხვდათ, იმას სტაცეს ხელი და ჩააგდეს მანქანაში, წაიყვანეს ჩემს მაგიერ, ჩემი გვართო...

— ნამდვილი ტრაგიკომედიაა...

სამინელი ამბავია, ოქრო, ჩემს მაგიერ დახვრიტეს ვიღაც უცხო... რა მომასვენებს, რა ვქნა ახლა, როგორ გავიგებ, ვინ არის მისი ცოლ-შვილი... გაოგნებული ვარ, რა მეშველება, ახლა?...

ისე შეძრული იყო ბატონი სერგო, რომ ვერაფრით ვერ დავამშვიდე. კარგა ხანს ვიჯექით. არ გავუშვი, ვფიქრობდი, ცოტათი მაინც დაწყნარდებოდა, მაგრამ პირიქით მოხდა, რაც დრო გადიოდა, უფრო და უფრო აცნობიერებდა მომხდარ ამბავს და პირდაპირ ცაცხებდა მისი პატარა სხეული...

ადვილი წარმოსადგენია, რა დღეში ჩავარდებოდა ბატონი მიხეილი, როდესაც მამის დაქერის ამბავს შეიტყობდა. მართალია, გამოუშვეს, მაგრამ შიშის სინდრომი ხომ დარჩა?... ბატონი მიხეილი პირდაპირ, გულწრფელად (როგორც ეს ეკადრება ალალმართალ კაცს!) ლაპარაკობს შიშის სინდრომზე. მაშინ თითქოს ყველა ადამიანი დაპროგრამებული იყო შიშით. მით უფრო, ბატონი მიხეილი, რომელსაც ამდენი უბედურება დაატყდა თავს და ბედნიერი მაინც ამოსუნთქვის საშუალებას არ აძლევდა. თითქოს გამოანათებდა ხოლმე შემოქმედებითი წარმატებებით გამოწვეული სიხარული, მაგრამ მალე რაღაც ახალი უსიამოვნება მაინც იჩენდა თავს.

როდესაც ბატონი მიხეილი პარიზში სტუმრად იყო თავის ძმასთან, მასთან შეხვედრა მოუსურვებია გერმანიაში მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტს დათიკო ვაშაძეს. „ამის გამგონეს მთელი დღეები არ მეძინა, რა თქმა უნდა, ჩემთვის სიკვდილის ტოლფასი იყო, მაგრამ მტკიცე უარი შევეუთავლე. შიში მაინც სულ მღვენიდა, სანამ დასავლეთ გერმანიას გამოვცდებოდი“.

რა საოცარი გულახდილობაა!..

მთელი საბჭოური ეპოქის სახე ჩანს, თუ რა დღეში იყვნენ ემიგრანტების ახლობლები საბჭოთა იმპერიაში.

ბატონი მიხეილი ასევე გულახდილად წერს: „ჩემს მაშინდელ მოქმედებაზე ახლა ძალიან ვნანობ. ახლა სხვა დროა, მაშინ სხვა დრო იყო“.

დაიხ, მაშინ სულ სხვა დრო იყო და ვერც ერთი გონიერი ადამიანი სხვაგვარად ვერ მოიქცეოდა. „შემეშინდა იმიტომ, რომ დათიკო ვაშაძე მებრძოლი კაცი იყო და სასტიკად აკრიტიკებდა საბჭოთა ხელისუფლებას. წერდა კრიტიკულ წერილებს, იბრძოდა საქართველოს განთავისუფლებისათვის. გამასხენდა მისი გამოგზავნილი წერილი ჩემი ვაჟის სახელზე. წერილი მომეწონა, შევიანახე. ბევრი რამ განადგურდა ჩემს ოჯახში შიშისა და ჩხრეკის გამო“.

დ. ვაშაძის წერილი ბატონი თამაზისადმი ისტორიული მნიშვნელობის ბარათია. იგი არ ეხება პირდაპირ მხოლოდ ბატონ თამაზს. რასაც დათიკო ვაშაძე წერს, მასში მთელი საქართველოს ბედი ირეკლება, ბედი იმ ათასობით ადამიანისა, მშობლიურ მიწას რომ მოსწყვიტეს იძულებით. ღრმა ნოსტალგიით გამსჭვალული სტრიქონები უთუოდ ჩააფიქრებენ მკითხველს.





წერილი 1965 წელს არის გამოგზავნილი:  
„ძვირფასო თამაზ!

18 დღის განმავლობაში სურათები: შენ, ცალკე შენი მეუღლით და შენი და შენს შვილთან ერთად საწერ მაგიდაზე გვედო და ხშირად დავცქეროდით პავლე და მე და ჩემი ქალიც. გაგიცანი სურათით, მაგრამ ჩემში ისე გაიღვიძა ნათესაურმა გრძნობამ, რომ თითქოს დიდი ხნის ნაცნობი ვყოფილიყავით. მოდი და ნუ ავიჩუყდება გული დაკარგულ ბედნიერებაზე — ყოველი კუთხე ჭიათურის (მე იქა ვარ დაბადებული და მგონი, შენც) ნათლად დამესახა თვალწინ, ყოველი ფეხის ნაღობი მამისეული მიწის მომავონდა. დავტირი ბედნიერების დღეებს, რომლებსაც ვერ პატივს ვერ დავებრუნებ, სამშობლოს უნახაობა მტანჯავს და მაწუხებს. მე ძალიან ბედნიერი ვარ პირადი ცხოვრებით. ჩემი ქალი, მართალია, უცხოელია, მაგრამ ქართული ბუნების და ხასიათისაა და სხვათა შორის მთელ მსოფლიოში ქართველ ქალებს მხოლოდ გერმანელი ქალები ემსგავსებიან: ქმრის სიყვარულში, მისთვის ზრუნვაში, ერთგულებაში. ის ჩემთვის ყველაფერია უცხოეთში: ცოლიც, დედაც, დაც, მეგობარც და მართლაც ამ მხრივ ბედი მქონია, ყოველი ქართველი მისთვის ძვირფასია და საქართველო უნახავად უყვარს და სამოთხედ წარმოუდგენია.

მაგრამ მექნება კი ბედნიერება, ეს საბოლოო, რომლის უნახაობა მე ასე გულს მიკოლავს და ხშირად სასოწარკვეთილებაშიც მაგდებს, როდესმე ვნახო და მეც მით ვიამაყო?

უცხოეთში მცხოვრებ ქართველებისათვის ხომ სანუგვარად გადაქცეულა სურვილი, საქართველოს ნახვით ბედნიერებას ეზიარონ, მისი მზით გაიხარონ, მის მიწას ეამბორონ, ნათესავეების საფლავების წინ ფეხი მოიდრიკონ და ქართულად, ჯიგრიანად იტირონ.

ყოველი დამშვიდობება პატარა სიკვდილს უდრის, როგორც ამას რილკე ამბობს. თუ ასეა, რას შეიძლება შევადაროთ სამშობლოს დაკარგვას, მასთან დაცილება?!

ამას მხოლოდ უცხოეთში გრძნობს ადამიანი, რომელიც მთელი თავისი ბუნებით, ორგანულად შესრდილია სამშობლოს სიყ-

ვარულთან, მამისეულ სახლ-კარგთან, თესავ-ნაცნობებთან, მეგობრებთან და ყველაფერთან, რაც ქართველობას ახასიათებს. თურმე, რა ბედნიერი კაცი ხარ თუნდაც მარტო იმით, რომ სამშობლოს მიწაზე დადინხარ, ქართული მზით თბები, ქართული წყლით ივრილებ სახეს და ყოველივე ქართულით ხარ გარშემორტყმული.

შენს დაბადებამდე დიდი ხნით ადრე გამოამშვიდობეს საქართველოს და 43 წელიწადია აღარ გახარებულა ჩემი გული. ჩემს მდგომარეობაშია ბევრი ქართველი, რომელთა კენესა და გოდება საქართველომდე ვერ აღწევს. ბევრმა თავისი ძვლები უკვე აქ, უცხოეთში ჩაყარა და თან გაიყოლა სევდა საქართველოზე. ალბათ კითხულობ: ვინ არის ეს კაცი, ასეთ წერილს რომ მწერს, ვანა ქართველს კაცს, და თანაც უცხოის წინაშე, შეეფერება ტირილი და მოთქმა? არა ხარ მართალი, ქართველები ერთმანეთისათვის არა ვართ უცხონი და მით უმეტეს შენ ჩემთვის. მაშინვე ისია ვაშაძე და მისი ოჯახი ჭიათურელს ამა როგორ არ გაუგონია და ჩვენ გვაროვნულად ხომ ერთმანეთს ვეკუთვნიოთ. პავლეს ძმისწულს მე საკუთარ ძმისწულად ვოვლი და მისი ოჯახიც ჩემთვისაც ძვირფასი და საყვარელია. პავლემ თავისი შვილების 18 დღე ჩემთან გაატარა და მან გამაცნო სურათებით თქვენი თავი.

ეს წერილი, ჩემო თამაზ, მიიღე როგორც მადლობის წერილი იმ სიამოვნებისათვის, რაც მე თქვენმა სურათებმა ამ დღეების განმავლობაში განმაცდევინა და მაგრძნობინა. სურათები, რასაკვირველია, პავლემ თავის უბეში დიდის მოფერებით ჩაიწყო გამოამშვიდობებისას, ისე, როგორც ქართველი დედა პატარა ბავშვს აკვანში აწვენს, მაგრამ თქვენი სახეები ჩემი მესხიერებიდან აღმოუფხვრელი დარჩება. გივზავნი ორ სურათს: ერთ მათგანზე ბიძაშენი პავლე ტყემლის გაკეთების მზადებაშია, — ნიორს არჩევს სამზარეულოში. ამ წერილზე პასუხს არ მოველი და ამის მოვალედ თავი არ იგრძნო, უამისოდაც ვგრძნობ თქვენთან სიახლოვეს. ვესვევით ყველას დიდი სიყვარულით და გულთბილი სიტყვებით.





თქვენთვის უცნობი ბიძია დათიკო ვაშაძე

29. 9. 1965.

1921, 1924, 1937, 1949 წლების რეპრესიებმა თანდათან შეამცირეს ბატონი მიხეილ ვაშაძის ოჯახისა და სანათესაოს რიგები. უსამართლობის მსხვერპლნი ხდებოდნენ მრავალნი და მრავალნი, რაც უძძიმეს სულიერ განცდებს იწვევდა მის ხიზში.

ვაშაძეების დიდი გვარის სანათესაოს წევრები იყვნენ ზურაბ ანჯაფარიძე, უშანგი ჩხეიძე, მარიკა ბარათაშვილი, კონსტანტინე გამსახურდიას პირველი მეუღლე რებეკა და სხვები. ამის შესახებ მ. ვაშაძე წერს: „ვანო ვაშაძე იყო ბიბლიური გარეგნობის კაცი, მრავალი ქალიშვილის მამა. მარტო ის რად ფასობს, რომ მისი შვილიშვილი იყო დიდი უშანგი ჩხეიძე, ბრწყინვალე ბუფა ნაკაიძე“, მას მოსდევს საოცარი ფრაზა: „ვანოს ქალიშვილი ივლიტა, მიუხედავად წლოვანებისა, ახალგაზრდული თვალებით წავიდა ამ ქვეყნიდან“.

„ახალგაზრდული თვალები!“ — ნამდვილი მხატვრული ხედვაა!...

„ბაბილინა ვაშაძე-ფაღავას ოჯახი გაიფანტა თბილისში და პარიზში. მისი შვილიშვილი, ბალეტის ვარსკვლავი ეთერ ფაღავა 1966 წელს ეწვია საქართველოს, სამ საბალეტო წარმოდგენაში მიიღო მონაწილეობა“.

ასე ფართოა ვაშაძეების საგა, მან გაიარა დიდი და რთული, სახეიმიოდ წარმატებული და დრამატული კოლიზიებით აღსავსე გზა.

ეგვიპტის უძველეს პაპირუსებში თურმე ჩაწერილია ერთ-ერთი მონის სიტყვები: „მარადიულია ნალველი ჩემი, ნალველი მონობისა!...“

ქართველმა ხალხმა მონური ცხოვრების დიდი გზა გაიარა.

20-იანი წლებიდან განსაკუთრებული სისასტიკით იღვენებოდა იგი.

იღვენებოდა ვაშაძეების დიდი საგვარეულო, მაგრამ დაუმორჩილებლობის სული მუდამ იბრძოდა, მუდამ ფეთქავდა მისი ენერგია.

ღვენილი იყო ბატონი მიხეილ ვაშაძე, მაგრამ ვერ წააქციეს. შემოქმედებითი წი-

კი მძლავრობდა და იგი უმსუბუქებდა ტკივილს არა მხოლოდ მას, არამედ მის მაყურებელსაც.

ბატონმა მიხეილმა 1967 წელს დატოვა ჭიათურის თეატრი. „იმხანად თეატრზე ცოტა, მაგრამ მაინც განაწყენებული ვიყავი. მებრძოდნენ განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც დირექტორად ვმუშაობდი. მებრძოდნენ, როგორც უპარტიოს, თეატრის დირექტორი რატომ უნდა იყოს უპარტიოო, გაიძახოდნენ. ერთხელ ქალაქკომის მდივანმა, ბატონმა ზურაბ პატარიძემ მითხრა, მიშა, რომ იცოდე შენზე რას ლაპარაკობენ, თეატრს თავს დაანებებდიო. ასეთი დაუმსახურებელი წყენა ბევრი მახსოვს“.

ქართულმა გაუტანლობამ იჩინა თავი. ყველაზე ძნელია მუშაობა იმ ქართველისათვის, რომელიც ნიჭითა და მდგომარეობით არის წარმოჩენილი. ამბიციურობა განსაკუთრებით ძლიერია თეატრში. თუ მსახიობი დირექტორად ან სამხატვრო ხელმძღვანელად დაწინაურდა, ყველა მას ებრძვის. ქართული თეატრის ისტორია სავსეა ამგვარი მაგალითებით. ვასაგებია, რომ მას ვერც მიხეილ ვაშაძე ასცდა. ამასთანავე, თეატრიდან წასვლის მიზეზი იყო სხვა მოტივებიც, მათ შორის ერთ-ერთის შესახებ ბატონი მიხეილი წერს: „ერთ საღამოს თეატრში მისულს ცუდი ამბავი დაძვდა, გრიგოლ ტყაბლაძეს სისხლი ჩაქცევია. ავადმყოფობა თანდათან გაძლიერდა. შრომას ჩამოსცილდა, შემოქმედებით ცხოვრებას თითქმის გამოეთიშა. ამ ძლიერ კაცს, სპორტსმენს, რომელიც 60 წლისაც არ იყო, ცალი მხარე წაერთვა. დავიწყე თეატრიდან წასვლაზე ფიქრი. მე და გრიშამ მთელი სიცოცხლე ერთად გავატარეთ. ძნელი იყო ჩემთვის უიმისობა. მისმა ავადმყოფობამ თეატრის დატოვება გამიადვილა. ჩვენ სომ სულ ერთად გვასწენებდნენ... თეატრალურმა საზოგადოებამ სომ ერთად გადაგვიხადა შემოქმედებითი საღამო თბილისში. უერთმანეთოდ არცერთი ვვარგოდით, ალბათ, ერთმანეთს ვავსებდით“.

გ. ტყაბლაძის გარდაცვალების გამო მ. ვაშაძე წერდა: „მე, როგორც მისი შემოქმედების პატივისმცემელი, ძლიერ ვწუხვარ, რომ ასეთ შესანიშნავ მსახიობზე, რომელიც



ათეული წლობით ემსახურა საბჭოთა ხელოვნებას, რომელმაც განვლო თეატრში მრავალი წელი ბრძოლითა და გაკვირვებით, რომლის შემოქმედებითი ბიოგრაფია მეტად ნათელი და შინაარსიანია, უნდა არსებობდეს წიგნი, რომელსაც ერქმევა „გრივოლ ტყაბლაძის უბადლო შემოქმედება“.

ხედავთ? — ბატონი მიხეილი წიგნის გამოცემაზეც გვესაუბრება. ხელოვანთა შორის ხომ იშვიათია ამგვარი რამ. ბატონი მიხეილი კი სულ სხვა ზნეობისა და აღამიანური პრინციპების მსახიობი იყო.

მიუხედავად ამისა, იგი სიბერის ეჟამს მარტობაში აღმოჩნდა. ჩვენ ვლპარაკობთ არა ოჯახურ, არამედ, უპირველესად „თეატრალურ“ მარტობაზე. მართალია, დროადრო კინოგადაღებებში მონაწილეობდა, მაგრამ მისთვის წარმოუდგენლად მძიმე იყო თეატრის გარეშე ცხოვრება. მეუღლის დაკარგვის შემდეგ კიდევ უფრო მძაფრად განიცდიდა მარტობას. 1986 წლის თებერვალში მასზე ზრუნვაში დაედუბა მეუღლე. ბატონი მიხეილი იტონებს: „თებერვლის ბოლოს ამხანაგის დედის დასაფლავებაზე თავი ცუდად ვიგრძენი. შინ წავედი. საღამოს უარესად გავხვდი. მომიყვანეს სასწრაფო დახმარება. ექიმმა მოხოვა, საავადმყოფოში რომ წავსულიყავი. არ დავთანხმდი, რასაც მუდამ ენანობ. დილით ექიმი მოვიდა, ცალკე რომ დაიწყეს სათბირი არ მესიამოვნა, ადგომა ამიკრძალეს. მომვლელად მეუღლე მომიჩინეს. ექიმის წასვლიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ მეუღლე ცუდად ვახდა. დაიყვირა, მიშველეთო, შველა ვერ მოასწრეს. სულ რამდენიმე წუთში გარდაიცვალა, ავადმყოფობა გამძობიერდა, ტანჯვის დღეები მქონდა“.

არც მას შემდეგ განელეზულა ბატონი მიხეილის ტკივილი და მარტობის განცდა, მიუხედავად იმისა, შესანიშნავი შეილები ჰყავდა, — თამაზი და თამილა. მათი ოჯახების წევრები, შვილიშვილები ყურადღებას არ აკლებდნენ, მაგრამ შემოქმედის სულის ტკივილის დაყუჩება მხოლოდ ისევ შემოქმედებას შეეძლო. „ცხოვრებას გამოვეითე — წერს ბატონი მიხეილი და ვერძნობთ მის ღრმა ტკივილს,

— იშვიათად მივდიოდი კინოსტუდიაში, ცრემლის შეკავება მიჭირდა“...

აი, ასეთი სულიერი განცდები ჰქონდა მსახიობს სიბერის ეჟამს, რომელიც ნახევარ საუკუნეზე მეტხანს დიდ სიხარულს ანიჭებდა მაყურებელს. სცენაზე მას ხედავდნენ ბედნიერს, ხალისიანს, იუმორით საესეს. იგი ნამდვილად ამართლებდა კოტე მარჯანიშვილის თეატრალურ ესთეტიკას, რომ სცენამ სიხარული უნდა მიანიჭოს მაყურებელსო.

ბევრი მსახიობის ცხოვრების დრამატული ფინალი ვიცი. მასსოვს აკაკი ხორავას ცხოვრების ბოლო წლები, როგორ მარტობაში დარჩა. იგი ხომ მთელ საქართველოში უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა, მოსვენება არ ჰქონდა ხალხისაგან, მაგრამ როცა სანახავად მივედი, შემომჩვილა: მარტო ვარ, ტელეფონს მივჩერებივარ, იქნებ, ვინმემ დამირეკოსო. ხანდახან შემოირბენენ ჩვენი ბიჭები ეროსი, რამაზი, მაგრამ მაინც მთელი დღე მარტო ვარო. მაშინ ბატონ აკაკის მეუღლე თავზე ადგა.

ბატონ მიხეილს კი მეუღლე არ ადგა თავზე. თუმცა, აკაკი ხორავასგან განსხვავებით, გვერდით შვილები ჰყავდა...

ისიც კარგად მახსოვს, როცა რუსთაველის თეატრის მსახიობი გიორგი დავითაშვილი მოხუცდა, თეატრში ვეღარ თამაშობდა, მაგრამ ყოველ დღით 11 საათზე რეპეტიციების დაწყების დროს მოდიოდა თეატრში, ხან თავის საგრიმიროოში, ხან ფოიეში განმარტობით იჯდა ორ საათამდე (ვიდრე რეპეტიციები არ დამთავრდებოდა!), შემდეგ როგორც სხვა მსახიობები, ისე წავიდოდა შინ, ხოლო საღამოს კვლავ მოვიდოდა სწორედ იმ დროს, როდესაც წარმოდგენის მონაწილენი მოდიან სოლმე. იჯდა თავის საგრიმიროოში, შესცქეროდა სარკეს და ხანდახან სახეზე რომელიცა რომლის გრემს ისვამდა-იცილებდა. ნოსტალგიური იყო მსახიობის განცდები.

სხვა მაგალითების დასახელებაც შეიძლება, მაგრამ მიჭირს ქართულ თეატრში ვიპოვო ბატონი მიხეილის მარტობის ანალოგია. მას იმის საშუალებაც არ ჰქონდა, რომ ყოველდღე, თუნდაც უსაქმოდ შეეველო თეატრში. ჭიათურის თეატრის



შემდეგ კლუბში წაივია. „დიდის კლუბში ჩემი მუშაობა ნაყოფიერი აღმოჩნდა. გავიცანი შესანიშნავი კოლექტივი. იქ დადგმულ სპექტაკლებში სიხარულით ვმონაწილეობდი“...

ადგილი წარმოსადგენია, რატომ მონაწილეობდა სიხარულით კლუბის სპექტაკლებში. საქართველოს სახლსო არტისტს არ შეეძლო სადმე არ ეთამაშა და თამაშობდა იქ, სადაც ამის საშუალება ჰქონდა. აკაკი ვასაძე თავის წიგნში „მოგონებები, ფიქრები“ წერდა, რომ თუ არცერთ თეატრში არ იქნება ჩემი ადგილი, ტყეში წავალ, მოგჭრი ხეებს, გავაკეთებ სასცენო მოედანს და ვითამაშებ, ჩემი მაყურებელი იქაც მომაკითხავსო.

ასეთი იყო მიხეილ ვაშაძის კლუბში გამოსვლაც. მას თავისი მაყურებელი ჰყავდა, მაგრამ მაინც არ შეეძლო განეცადა ის შემოქმედებითი სიხარული, როგორც ეს ხდებოდა პროფესიულ თეატრში.

როგორ ჰგავს ერთმანეთს აკაკი ვასაძისა და მიხეილ ვაშაძის პროფესიული განცდები. მათ არ შეეძლოთ სხვანაირად ეცხოვრათ, მაგრამ მაინც განსაკუთრებით ცუდ მდგომარეობაში აღმოჩნდა ბატონი მიხეილი სიბერის უამს. მისი წერილის მთელი ინტონაცია, ქვეტექსტები აღსაყვანა შინაგანი დრამატიზმით.

1986 წლის 13 იანვარს გაიმართა ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახ. თეატრის საიუბილეო საღამო. საღამოზე მომხსენებელი მე ვიყავი. ვილაპარაკე ჭიათურის თეატრის ისტორიაზე, მის როლზე საერთოდ ქართულ თეატრში. ვილაპარაკე ბატონი მიხეილის დამსახურებაზეც. საღამოზე სიტყვა წარმოთქვა ბატონმა მიხეილმა. დარბაზი მქუხარე ტაშით შეხვდა. მაშინ არ ვიცოდი მისი დრამატული ბიოგრაფია. როგორც მე, ისე მრავალი ადამიანი ფიქრობდა, თუ რა ბედნიერი იყო ბატონი მიხეილი, რომ ასე უყვარდა მაყურებელს.

მისი გამოსვლა თეატრიდან წასული მსახიობის ნოსტალგიით სავსე სიტყვა იყო: „მართალია, ამჟამად არ ვმუშაობ ჭიათურის თეატრში, — თქვა მან, — მაგრამ მაინც აქა ვარ, თქვენთან, ყოველთვის, ყველა გადასახედიდან ჭიათურის

თეატრს ვხედავ. ხშირად ჩამოვდივარ აქ, ვითომ ჩემი კუთხის ყველისა და ფქვილის წასაღებად, სინამდვილეში კი თქვენს სახანავად ჩემო ძვირფასებო.

მე მქონდა ბედნიერება, ამასწინათ საბერძნეთში ვყოფილიყავი, ჭიათურაში გაზრდილმა ბერძენმა ვასილ პაშალიძმა, რომელიც მეგზურობას მიწევდა საბერძნეთში, ბევრი რამ მაჩვენა, როცა აკროპოლისზე ავედი და იქიდან ქვეყანას გადავხედეთ, მან მითხრა: „ბატონო მიხეილ, როცა შინ დაბრუნდებით, ჭიათურის მიწა დამიკოცნეთ“. მე მისი თხოვნა შევასრულე, ვკოცნი ჩემს საყვარელ ჭიათურის მიწას და მისი თეატრის კედლებს!“

ასეთი გაუნებლებელი სიყვარული ჰქონდა თავისი თეატრისა და კუთხისა.

გავიდა ექვსი წელი და ბატონმა მიხეილ ვაშაძემ წერილი მისწერა ჭიათურის თეატრის კოლექტივს.

სულის შემძვრელი წერილია!..

„აკაკი წერეთლის სახელობის ჭიათურის თეატრის კოლექტივს!

გამარჯობათ ძვირფასო მეგობრებო. გისურვებთ ბედნიერ ცხოვრებას, ბედნიერ შემოქმედებას.

ოცდახუთი წელია რაც წამოვედი ჩვენი თეატრის კოლექტივიდან. არასოდეს არ დამეწყვიტა თეატრი და მისი კოლექტივი. თქვენ მუდამ იყავით ჩემი ცხოვრების თანამგზავრი. ჩემი მიზანი იყო, არ შემერცხვინა ჭიათურის თეატრის სახელი, ჩემი უბედური სამშობლო, ჩემი კუთხე ჭიათურა. დიდი ხანია მინდოდა გამენდო თქვენთვის ჩემი სურვილი: მე, ჩემო მეგობრებო, წლოვანი კაცი ვარ, მოხუცი, ჩემდა საბედნიეროდ გონება ჯერ არ დამბერებია (მე ასე მგონია), ახლა დავამთავრე გადაღება ბატონ ელდარ შენგელიასთან. სრულიად თავისუფალი ვარ. დიდი სურვილი მაქვს მოგბრუნდე თქვენთან: თქვენთან შრომაში, თქვენთან ახლო ყოფაში დავამთავრო ჩემი დარჩენილი ენერგია. მე არაფრის პრეტენზია არა მაქვს. ბედნიერად ჩავთვლი თავს, თუ რამეში გამოვადგებით (თუ საჭირო იქნება თეატრის კარისკაცად) ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე, უსასყიდლოდ.

მარად თქვენი მოსიყვარულე და პატივისმცემელი

**მიშა ვაშაძე,**

**ჭიათურის საპატრიო მოქალაქე**  
**1992 წელი. მარიამობის თვე.**

როგორი სევდითა და ტკივილით არის სავესე მისი ვედრება: „ბედნიერად ჩავთვლიდი თავს, თუ რამეში გამოვადგებოდი, თუ საჭირო იქნება თეატრის კარისკაცად, ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე“.

ამას წინს თეატრის ხელმძღვანელსა და იავოს, პლატონ სანაძის თხოვნისა და ყვარყვარეს, დარისპანისა და აპრაქსენეს, არჩილისა და სხვა ათობით როლების შემსრულებელი მსახიობი, ჭიათურის საპატრიო მოქალაქე, სახალხო არტისტი. ვის შეეძლო სავსებით ჩასწვდომოდა მსახიობის სულის ტკივილს?...

ვერ წავიდა ჭიათურის თეატრში. ეს უკანასკნელი სურვილიც ვერ შეისრულა. ამ წერილიდან ერთი წლის შემდეგ 1993 წელს ბატონმა მიხეილმა საქართველოს პრეზიდენტს ღია წერილით მიმართა პრესის საშუალებით. წერილს ჰქვია „გვიხსენით ვანუწყებელი რბევისაგან!“

„მე, მიხეილ სვიმონის ძე ვაშაძე, — წერს პრეზიდენტს, — დაბადებული 1908 წლის 1 დეკემბერს, ეროვნებით ქართველი, მრავალშვილიანი ოჯახის შვილი, გაცნობებთ, რომ ჩვენი ოჯახი ირბეოდა 1921 წლიდან. 1924 წელს ზესტაფონში დახვრიტეს ჩემი ორი ძმა ვლადიმერი და იონა. აგვისტოს აჯანყებაში მონაწილეობისათვის ერთი ძმა პავლე 20 წლის ასაკში ქალის კაბაში გამოწყობილი, ჩადრში შემურვილი გაეპარეთ საზღვარგარეთ, მდინარე ჭოროხზე გადასვლით. მან მთელი ცხოვრება გაატარა საფრანგეთში — ემიგრაციაში. გარდაიცვალა 1989 წლის დეკემბერში. 15 დეკემბერს დავასფლავეთ ლევილის ქართველთა საძმო სასაფლაოზე.“

ერთი ძმა გრიგოლი დაპატიმრეს 1927 წლის სექტემბერში. მთელი ცხოვრება გაატარა ვადასახლებაში, შურაგაცხოფასა და ტანჯვაში. დიდი უბედურება იყო ჩვენთვის 1937 წელი. 1949 წელს დამირბიეს მეუღლის ოჯახში, რომლის წევრებმა ციმბირსა და ყაზახეთში დაამთავრეს

ცხოვრება, როგორც ბერძენი ეროვნების ადამიანებმა. 1992 წლის თებერვალში ორჯერ დაარბიეს ჩემი ოჯახი. 1993 წლის 20 მაისს კვლავ ოცმა კაცმა მომიწყო შემოსევა და დავგარბიეს.

ნუთუ არ მოგებზრდათ ჩემი და ჩემი ოჯახის რბევა? მეც და ჩემმა ვაჟმა თამაზ ვაშაძემ მთელი შეგნებული ცხოვრება შრომაში, საღისის პატივისცემაში და სამსახურში გაატარეთ. მე დღესაც ვემუშაობ კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“.

როდესაც მარბევენ, მრცხვენია, რომ ქართველი ვარ და მრცხვენია, რომ ცოცხალი ვარ!

დაბეჯითებით გთხოვთ, თუ რამე შესაძლებლობა გაქვთ, გამათავისუფლოთ საუკუნო რბევისაგან და შურაგაცხოფისაგან!

**ბოდბის მოხდით**  
**მიხეილ ვაშაძე,**

**საქართველოს სახალხო არტისტი,**  
**ქ. ჭიათურის საპატრიო მოქალაქე.**

ისტორიული დოკუმენტია!

დოკუმენტი ჩვენი სირცხვილის და სივლახისა. იდენება ქართველი მსახიობი, იდენება მისი ოჯახი, ოფიციალურად არ ცხადდება სახალხო არტისტის გარდაცვალება. მერედა, რის გამო? — განსხვავებული შეხედულებების გამო? ეს არის სიტყვისა და სინდისის კონსტიტუციური თავისუფლება?!..

ჩემთვის, როგორც თეატრის ისტორიკოსისათვის, შემზარავია მსახიობის დევნის ფაქტი.

გაორებული ცხოვრება, მტანჯველი განცდები სიკვდილამდე არ მოშორებია.

ერთის მხრივ, აქებდნენ, აღიდებდნენ მის შემოქმედებას, თითქოს ყველანი მხარში ედგნენ, — მეორეს მხრივ, განუწყვეტელი დევნა.

ვერც სიკვდილის წინ მოისვენა მოხუცი მსახიობის სულმა. სოფელ დილოში, თავის ეზოში, აყვავებულ ხეებსა და ვენახის რიგებს შორის დადიოდა დარდიანი მოხუცი მსახიობი და მოწყენილი გასცქეროდა გზას. ელოდა ემიგრაციაში მყოფ შვილს თამაზს, რათა გვერდით ჰყოლოდა სიკვდილის ეპოს.

აღბათ არაფერი არ არის უფრო ტრაგიკული, ვიდრე ადამიანის იძულებითი ემი-



გრაჯია. მიხეილ ჯავახიშვილის „მიწის კვილიში“ დიდი მხატვრული ოსტატობით გამოიხატა ეს ვრცობა.

მაგრამ ამაოდ გაცქეროდა თვალცრემლიანი მსცოვანი მსახიობი გზას.

შრომაში, ბრძოლაში, ტანჯვაში გაილია მისი დიდი ცხოვრება.

მის სმენას აღარ ატკობდა მქუხარე ტაშის გრიალი.

თითქოს ყველამ მიივიწყა და სულიერ მარტოობაში აღმოჩნდა.

ერთხელ, მხოლოდ შემთხვევით შევხვდები ბატონ მიხეილს დილოში. თურმე კინოსტუდიიდან მოდიოდა. მოვიკითხე, საოცრად ნაღვლიანი თვალეებით შემომხედა. არ გაუღიმიო. პირველად ვნახე ბატონი მიხეილი გაუღიმიელი. გამიკვირდა. თითქმის არაფერი ვიცოდი მის შესახებ: როგორ არ ჰგავდა ძველ მიხეილ ვაშაძეს, — მომღიმარსა და განათებულს. თითქოს სიკვდილის სიბნელე ჩასდგომოდა თვალეებში.

გამახსენდა ვაჟას სიტყვები: სიბერე სიკვდილის მეორე მხარეაო...

მაგრამ აქ რაღაც კიდევ უფრო მეტი ტანჯვა იგრძნობოდა, თითქოს ყველასაგან გაუცხოებული ხელოვანის ტანჯვა.

„მე, წლოვანი, ბებერი კაცი ცხარე ცრემლებით დატვირი ჩვენს უბედურებას, საქართველოს სირცხვილს!“ — ჩამესმის მისი ხმა.

დასტიროდა რუსთაველის პროსპექტზე გამართულ ძმათამკვლელ ომს.

მაგრამ თავის საყვარელ ხალხამდე არ აღწევდა მისი გოდება.

...იენისის თვე იდგა. ეზოში ყველაფერი ყვაოდა. უკანასკნელად უყურებდა თავის ნაამაგარ ეზოს, ახლობლებს, სამყაროს, რომელმაც დიდი არტისტული სიხარული მოუტანა, მაგრამ მძიმე ცხოვრება არგუნა წილად.

შვილის ლოდინში დალია დევნილი სული 1996 წლის იენისში.

არც გაზეთმა და არც ტელევიზიამ ოფიციალურად არ აუწყა ხალხს თავისი სახალხო არტისტის გარდაცვალების ამბავი.

მუხრან მაჭავარიანმა შესანდობარი სიტყვა უთხრა ქელეხზე. თითქოს დამთავრდა ყველაფერი...

მაგრამ ყველაფერი აქ არ მთავრდება. მიხეილ ვაშაძის სახელი ქართული თეატრის ისტორიას ეკუთვნის.

ისტორია კი ღირსეულად შემოინახავს მას.

# პლგარე შეპოქმედი, პოღვანე

(შტრინეპი ანტონ წულუქიძის კორტრახისათვის)

## რუსუდან ქუთათელაძე

ანტონ წულუქიძე ეკუთვნის ქართული ეროვნული ხელოვნების იმ სახელოვან წარმომადგენელთა რიცხვს, ვინც დიდი ამაგი დასდო ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარებას. მეტად ფართო იყო მისი თვალსაწიერი, პროფესიული და ზოგადი ინტერესების დიაპაზონი — წმინდა მუსიკისმცოდნეურ კვლევასთან ერთად ეწეოდა ნაყოფიერ ორგანიზატორულ, მუსიკალურ-საზოგადოებრივსა და პედაგოგიურ-აღმზრდელიობით საქმიანობას. მაღალნიჭიერებამ, პროფესიონალიზმმა, მასშტაბურმა აზროვნებამ, ორატორულმა უნარმა, შესანატრმა ადამიანურმა თვისებებმა და რაც მთავარია, მშობლიური კულტურის ზოგადად, გამორჩევი კი მუსიკალური კულტურის უანგარო სიყვარულმა, პროფესიის პატიოსანმა, თავდავიწყებულმა მსახურებამ შექმნა ანტონ წულუქიძის ფენომენი, რომელიც არამც და არამც არ უნდა დაბინდოს დავიწყებამ, მომავალ თაობას უნდა გადაეცეს მისაბამ მაგალითად.

ჩემი მოხსენების მიზანია ა. წულუქიძის მეცნიერული ღვაწლის პარალელურად, შეძლებისდაგვარად აღვნიშნო ის ადამიან-

ური თვისებებებიანი, ბიოგრაფიის ის ფაქტები, რომელთაც მის პროფესიულ თვისებებსაც დააჩინეს კვალი.

ანტონ წულუქიძე დაიბადა 1921 წ. 17 მარტს, ქ. ტყიბულში, გამოჩენილი მეცნიერის, სამთო ინჟინრის, საქ. მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსის გრიგოლ წულუქიძის და ნინო წულუწუნავას ოჯახში. აქ დაეძენ, რომ ნ. წულუწუნავა იყო სახელმწიფო რეჟისორის ალექსანდრე წულუწუნავას და ოჯახურმა გარემომ, იქ გამეფებულმა სულიერებამ, ინტელექტუალურმა წრემ, საზოგადოებამ, რომელიც წულუქიძეებთან იკრიბებოდა, ბავშვობისდროინდელმა მდიდარმა შთაბეჭდილებებმა გადამწყვეტი როლი ითამაშეს ნიჭიერი ყმაწვილის წრთობაში, შესწავლულებათა ჩამოყალიბებაში.

1927 წ. იგი შევიდა თბილისის პირველ სცდელ-საჩვენებელ სკოლაში. როგორც მოკლე ავტობიოგრაფია იუწყება, 1934 წ. ნიჭიერ ბავშვთა კონკურსში მონაწილეობა ილბლიანი გამოდგა — ჩარიცხეს საფორტეპიანო კლასში. ქართული პიანისტური სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენლის ა. ვირსალაძის ხელმძღვანელობით დაეუფლა საშემსრულებლო ხელოვნებას. 1938-43 წ.წ. თბილისის კონსერვატორიის საფორტეპიანო განყოფილების სტუდენტია, კვლავ ა. ვირსალაძესთან.

მაღალი კლასის საფორტეპიანო სკოლა მოგვიანებით ძალზე უმართავდა ხელს ძირითად პროფესიაში — მუსიკისმცოდნეობაში, ლექტორობაში. მყისიერად შეეძლო საჭირო ტემპში დაეკრა საილუსტრაციო მასალა. დაეძენ იმასაც, რომ უნიკალური მე-

ჩემი თავდაპირველი განზრახვა იყო მოხსენების სათაური ყოფილიყო „ა. წულუქიძე. ცხოვრება და შემოქმედება“, მაგრამ როცა ხელახდა გადავიკითხე მისი ნაწერები, მივხვდი, ასეთი სათაური შეუსაბამო იქნებოდა მისი როგორც პიროვნების, ისე შემოქმედისთვის. „ელვარე“ კი შესატყვისიკ არის ანტონ წულუქიძის ხასიათისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის და მის ნაწერებში ძალზე ხშირად მოხმობიდი სიტყვა (ავტორი). ვბეჭდავთ ბ-ნ ა. წულუქიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხულ ჩ. ქუთათელაძის, მ. ხეთისიაშვილისა და დ. გოგუას წერილებს.

სიერება ამის ზეპირად გაკეთების საშუალებას აძლევდა.

კონსერვატორიის საფორტეპიანო განყოფილების დამთავრებას მოსდევს 1944-50 წ.წ. იმავე კონსერვატორიის მუსიკის-მცოდნეურ ფაკულტეტზე სწავლა. აქაც იღობიანი აღმოჩნდა პროფესიული გზა — მუსიკისმცოდნის პროფესია ათთვისა ახალი ქართული სამუსიკისმცოდნეო სკოლის მამამთავრის — ლადო დონაძის ხელმძღვანელობით. სიამაყე, მადლიერება და დიდი მოწინააღმდეგეობა თავისი მასწავლებლების მიმართ ა. წულუკიძემ მთელი ცხოვრების მანძილზე შეინარჩუნა.

კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე ჩაება მოღვაწეობაში. 1951-56 წ.წ. ა. წულუკიძე თბილისის II სამუსიკო სასწავლებლის თეორიულ სავანთა პედაგოგია. პარალელურად 1953 წ. ინიშნება ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ განყოფილების გამკედ. ეს ჟურნალი იმხანად ერთდერთი ბეჭდვითი ორგანო იყო, რომელიც მთლიანად სახელოვნებო საკითხების გაშუქებას ეთმობოდა. იმავე 1953 წ. ა. წულუკიძე მიწვეულია ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის კათედრაზე საათობრივ პედაგოგად.

პედაგოგიურ სარბიელზე ა. წულუკიძემ სიცოცხლის მიწურულამდე იღვაწა. მუშაობის დაწყებიდან მოკლე ხანში ხელმძღვანელობა — სახელდობრ რექტორი ი. ტუ-სკია, პარტორგანიზაციის მდივანი ვ. ახო-ბაძე და ადგილკომის თავმჯდომარე ე. ძი-ძაძე — მას ასეთ დახასიათებას აძლევენ: „ა. წულუკიძე იღებს აქტიურ მონაწილეობას მუსიკალურ ცხოვრებაში როგორც ერთ-ერთი მოწინავე ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნე, გვევლინება რამდენიმე საყურადღებო წერილის ავტორად ქართველ საბჭოთა კომპოზიტორებზე“.

1961 წ. ა. წულუკიძე საქ. კულტურის სამინისტროს მუსიკალურ დაწესებულებათა განყოფილების გამკე და სარეპერტუარო კოლექციის რედაქტორია. ერთი შეხედვით ჩინოვნიკური თანამდებობა მისთვის ეროვნული კულტურის თავდადებული მსახურების ნაყოფიერ სარბიელად იქცა. იგი გულანთებით ერთვება როგორც მუსიკალურ, სამუსიკო დაწესებულებების, ისე დრამატული თეატრების საქმიანობაში, სა-

რბერტუარო თუ სხვა საკითხების მოწოდებაში.

1954 წ. ა. წულუკიძე საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის და მუსიკალური კრიტიკის სექციის წევრია. თუ როგორი ხარისხისაა ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნის მოღვაწეობა, ისევე და ისევე, მასზე გაცემული დახასიათება მოწმობს. უწინ ასეთ დახასიათებას ვაფასებდით, როგორც ხელისუფლებისათვის ფორმალურ ხარკს, მაგრამ ამ „ფორმალური დოკუმენტის“ შინაარსი და ის, თუ ვინ აწერს ხელს, სხვაგვარ ღირსებას სძენს „მშრალ“ საბუთს. აი, ამონაწერი დონაძისათვის, რომელიც კავშირის იმდროინდელი თავმჯდომარის ა. ბალანჩი-ვაძის მიერაა ხელმოწერილი. საბუთი იმდროის შესატყვისად რუსულადაა დაწერილი:

«Антон Цулукидзе разносторонне образованный и ярко одаренный молодой музыковед. Еще будучи студентом А. Цулукидзе принимал участие в творческой жизни Союза Композиторов Советской Грузии. После окончания консерватории (1950) А. Цулукидзе с большим энтузиазмом и активностью участвует во всех мероприятиях СК советской Грузии. Принимает участие в рецензировании новых музыкальных произведений, а также в оперных и балетных либретто, выступает с докладами на диспутах. На творческой дискуссии «О народности в музыке» А. Цулукидзе выступил обширным докладом на тему «О народности в грузинской инструментальной музыке»... А. Цулукидзе завоевал большой авторитет в жизни СК советской Грузии» (1956 г.).

ის, რომ ა. წულუკიძის დამახასიათებელი თვისებები საბუთში მართებულადაა აღნიშნული, დასტურდება იმიტაც, რომ კონსერვატორიის რექტორის, ს. ცინცაძის ხელმოწერით გაცემული დახასიათებაც ანალოგიური შინაარსისა...

«Его содержательные и высокопрофессиональные выступления обеспечили А. Цулукидзе авторитет в музыкальных кругах республики и среди грузинской интеллигенции. А. Цулукидзе музыковед большой эрудиции и разносторонних интересов. Им опубликовано 62 научных работ, из них 6 после защиты диссертации... Большой знаток творчества грузинских композиторов, большая часть его работ посвящена их сочинени-



ამ, проблемам развития грузинской музыки и отдельных ее жанров... Труды, статьи, очерки, выступления А. Цулукидзе всегда отмечены высокой принципиальностью, идейной целеустремленностью, сочетанием глубины и полемической остроты. Как педагог А. Цулукидзе показал себя с наилучшей стороны. Его лекции проводятся на высоком уровне, вызывают острый интерес и собирают большую аудиторию» (ლოკუმენტი დათარიღებული არ არის).

სამსახურებრივი დატვირთვა, მართალია, დიდ დროს ართმევს, მაგრამ ა. წულუკიძე მინც ვაცხოველებულ კრიტიკულ, პუბლიცისტურ მოღვაწეობას ავითარებს და ეროვნული კულტურის თვალსაჩინო ფიგურა ხდება. ესაა საწინდარი, რათა 1967 წ. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭოს.

1984 წ. კონსერვატორიის კადრების ახსოვდებაში წარდგენილი ა. წულუკიძის ნაშრომა ჩამონათვალი 61 დასახელებას მოითვლის. ესაა წიგნები, ბროშურები, სტატიები ენციკლოპედიასა და კრებულებში. მაგ: „Грузинская музыкальная культура, «Музыкознание и музыковедения в республиках Закавказья“. ამას უნდა დაეურთოს წერილები ჟურნალ-გაზეთებში („საბჭოთა ხელოვნება“, „დროში“, „ლიტ. საქართველო“, „ლიტ. და ხელოვნება“, „კომუნისტი“ და სხვ).

თემცა სათქმელია ისიც, რომ ვრცელი სპექტრი ინტერესებისა, პერიოდულ პრესაში თანამშრომლობა აფერხებს ა. წულუკიძის წმინდა მეცნიერულ მუშაობას და საკვალფიკაციო ნაშრომის წერა ძალზე ჭიანურდება. მხოლოდ 1974 წ. იცავს იგი საკანდიდატო დისერტაციას. თემა, ბუნებრივია, ქართულ მუსიკას უკავშირდება — „შ. მშველიძე და მისი საოპერო შემოქმედება“. კონსერვატორიის ხალხით გაჭვდილ მცირე დარბაზში ჩატარებული დაცვა იყო ა. წულუკიძის ორატორული ნიჭის, საკვლევი საკითხის ღრმა, ყოვლისმომცველი ცოდნის წარმოჩენის სარბიელი, მასსოვს, ერთ-ერთი ოპონენტი თ. გელაძე იყო. ისიც მასსოვს, რომ ზოგს არც ებიტნავა მკვლევარის ტრიუმფი და მოსკოვს, სადაც მაშინ დისერტაციები მტკიცდებოდა, უარყოფითი წერილი აფრინა, მაგრამ წერილმა სა-

პრისპირო შედეგი მოიტანა — ა. წულუკიძემ მოსკოვშიც ურყევი არგუმენტებით დაასაბუთა თავისი დებულებები, გამოსვლა შ. მშველიძის შემოქმედების პროპაგანდის ტრიუმფად გამოიყენა და საკუთარი პროფესიული უნარიც ნათელჰყო!

ა. წულუკიძის ბიოგრაფიის აქ მოყვანილი ფაქტები ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს მისი ცხოვრება შეუბრკოლებელ აღმასვლას განიცდიდა, ყველაფერი ლოგიკურად ვითარდებოდა, სინამდვილეში ეს ასე როდი იყო. ბ-ნი ანტონი არაორდინარული პროვინცია იყო და მის ბიოგრაფიასაც არ ჰკლებია არაორდინარული, ზოგჯერ კი პარადოქსული ფაქტები. აი, ისინიც:

1984 წ. დისერტაციის დაცვიდან თითქმის ათი წლის შემდეგ (და არა იმავე წელს, როგორც ეს საერთოდ ხდება ხოლმე) კონსერვატორიის სამხატვრო საბჭოს 24 წევრი (7 ბიულეტენი გაუქმებულია!) ანიჭებს ა. წულუკიძეს დოცენტის წოდებას. ერთი წლის შემდეგ, 1985 წ. მუსიკის ისტორიის კათედრა ერისთლოვანად აღნიშნავს: „ა. წულუკიძის მაღალ კვალიფიკაციას, მეცნიერულ სიმახვილეს, საქმის დიდ სიყვარულს, ფანატიკურ დამოკიდებულებას მასთან“ და წარადგენს კოლეგას პროფესორის თანამდებობაზე. პირად საქმეში არსებული დოკუმენტებიდან არ ჩანს თუ რატომ აღჩანს ეს შუამდგომლობა „ხმად მაღალდებლისა უღაბნობა შინა“. 1987 და 1989 წ. წ. მუსიკის ისტორიის კათედრა კვლავ და კვლავ აღძრავს საკითხს ა. წულუკიძის პროფესორობის თაობაზე. კათედრა კვლავ ობიექტური, ერთსულოვანია შეფასებაში, რასაც შემდეგი არგუმენტებით ამაგრებს: „სასწავლო-მედაგოგიური მუშაობის მაღალი ხარისხი, სტუდენტთა კარგი აკადემიური მაჩვენებლები, საღიპლომო ნაშრომთა თემატიკური სიხალე და აქტუალობა, მათი მაღალი პროფესიული დონე“. საკითხი კი კვლავ ღიად რჩება. ხოლო პირად საქმეში კვალიც არა საბუთებისა, შუქს რომ ჰფენდეს მიზეზს. 1992 წ. 2 ივლისს კონსერვატორიის სამეცნიერო საბჭო უბრუნდება ა. წულუკიძის პროფესორობის საკითხს. 1992 წელი! — გაიხსენით ეს რა დროა! ქართული საზოგადოება პოლიტიკურმა ვნებათაღელვამ ორად გასლიჩა და ერთმანეთს მძაფრად დაუპირისპირა. შესაძლოა, ამჯე-





რად ამ მოვლენებმა იქონია გავლენა კენჭისყრაზე — ა. წულუკიძეს წოდებაზე უარს ეთქვა. უთუოდ მეტად თვალშისაცემი იყო უსამართლობა და ერთი კვირის თავზე, 1992 წ. 10 ივლისს საბჭო ხელახლა განიხილავს დეაწმომოსილი პიროვნების პროფესიონალობის საკითხს. ამჯერად დამსწრე 47 წევრიდან ხმას აძლევს — 27, ხოლო 14-ს კვლავინდებურად ხელი მოუბრუნდა ბიულეტენში წულუკიძის გვარი გადაეხაზა, 4 ბიულეტენი კი გაუქმებული იყო. კენჭისყრის შედეგი საკმარისია, რათა ა. წულუკიძეს მიენიჭოს წოდება, რომლის მატარებელი მოწაფეებისა და კოლეგების დიდი ნაწილის თვალში იგი ძალზე, ძალზე დიდი ხნის წინ იყო. იგი მუდამ მეტი იყო ჩვენთვის, თვალშეუდგამ სიმაღლეზე იდგა მუდამ!

მას არც დოქტორის ტიტულით აღჭურვა დასცალდა. ნაშრომს, რომელსაც დიდხანს გულით დაატარებდა, საკვალიფიკაციო შრომად გაფორმება არ ეწერა, მხოლოდ ავტორის სიკვდილის შემდეგ დაისტამბა ჟურნალ „ხელოვნებში“ (1992 წ. № 5-6, 1994 წ. № 4-6.). „ო. თაქთაქიშვილის საოპერო ესთეტიკა და ქართული ოპერის ახალი პრობლემები ა. წულუკიძის „გედის სიმღერად“ იქცა.

ა. წულუკიძე იყო ადამიანი, რომელიც ხშირად იმისთვისვე დასჯილია, რაც თავდავიწყებით აკვარებოდა. იგი გულანთებული პატრიოტი იყო. პატრიოტიზმი იყო მიზეზი მისი რეპრესიისა. 1946-48 წ.წ. იგი დააპატიმრეს, როგორც პოლიტიკურად არაკეთილსაიმედო პიროვნება, როგორც არალეგალური ორგანიზაციის „ქეთოს“ („ქართველი ერის თავისუფლების ორგანიზაცია“) წევრი. თუმცა პატიმრობამ ვაჟაკური ქედი ვერ მოახრევეინა, მუსიკასთან დაკავშირებულ საკითხებში გაბედულება ვერ გაუნელა. იგი იუმორითაც კი იხსენებდა „საბჭოთა სანატორიუმში გატარებულ წლებს“.

კიდევ ორიოდ კურიოზული (თუ ჩვენი ბედუკუდმართი რეჟიმის სავალალო) ფაქტი. იმ დახასიათებათა ფონზე, რომლებიც მიცემულა აქვს ა. წულუკიძისთვის კომპოზიტორთა კავშირისა და კონსერვატორიის ხელმძღვანელობას, ღიმილისმომგვრელად მოჩანს ბრძანება, რომელიც, ალბათ, ღირს

სიტყვა-სიტყვით მოვიყვანო: „მრავალხანს შემოწმების შედეგად დადგინდა, რომ უკანასკნელ დროს კონსერვატორიაში პროფესორ-მასწავლებელთა და კონცერტმასიტერთა შორის საკრწხოზლად დაეცა შრომის დისციპლინა, რაც ზიანს აყენებს სასწავლო პროცესის ნორმალურ მსვლელობას, სამუშაო დღეების გაცდენის გასამართლებელი საბუთების, საექიმო ცნობების და შრომის უუნარობის ფურცლის წარმოუდგენლობის გამო გამოეცნადოთ საყვედური და დაექვეთოთ ხელფასიდან 2 დღის ხელფასი ა. წულუკიძეს“ (სხვა ორიოდ გვარიცაა მითითებული — რ. ქ.).

ხოლო როცა ა. წულუკიძემ (ლ. დონაძესთან და გ. ტორაძესთან ერთობლივად) გაასრულა მასშტაბური ნაშრომი „სსრკ მუსიკის ისტორიის“ კურსში ქართული მუსიკის ისტორიის ნაკვეთი, სსრკ კულტურის სამინისტრო და სსრკ ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი ი. ბარაბაშის და ი. კელდიშის თაოსნობით ითხოვეს, რათა ავტორებს გამოეცხადონ მადლობა. ფუნდამენტური შრომის საფასური — ფარატინა ქალაქი!

ერთხელ კი, წლიური შრომის ჩაბარების დაგვიანებისთვის მსცოვან მოღვაწეს დაექვეთა ხელფასი. ეს იყო სიცოცხლის მიწურულში, მაშინ, როცა პური რამდენიმე მილიონი კუპონი ღირდა, ხელფასი კი ორიოდე კვერცხის ღირებულების ეკვივალენტი იყო.

ეს ის „კურიოზებია“, ფაქიზი სულს მქონე ხელოვანს, შემოქმედ ადამიანს გულს ღრმად რომ უკოდავს! ბ-ნი ანტონი ხომ ხელოვანი იყო სულით ხორცამდე!

ასეთია ფაქტოლოგიური ცალკეული მონაცემები, რომლებიც 1921-1995 წ. წ. ანუ ანტონ წულუკიძის სასიცოცხლო დისტანციაზე განლაგებული. ჩანს კი ამ ფაქტების მიღმა პიროვნების ინდივიდუალობა? ცხადია, ჩანს, მაგრამ მაინც შევეცდები ქალაქზე გადავიტანო ის ნიუანსები, ის თავისებურებები, რომლებიც ანტონ წულუკიძეს განუმეორებელ ადამიანად აქცევდა, იმგვარ გამორჩეულ პიროვნებად, როგორებიცაა იშვიათად თუ გვაჯილდოებს ვანგება. სწორედ ანტონ წულუკიძისდაგვარ პიროვნებათა, უკომპრომისოდ პრინციპული, პროფე-



სიული და ზნეობრივი მაგალითია ჩვენს დროში აგრერიკ დეფიციტური.

ზემოთ აღვნიშნე ა. წულუკიძის ხანგრძლივი მუშაობა საქ. კულტურის სამინისტროში. მკვანთათვის ასეთი თანამდებობა ჩინოვნიკური ფუნქციით იფარგლება ხოლმე. ისეთი შემოქმედებით ტემპერამენტის პიროვნებას, როგორც ა. წულუკიძე იყო, თანამდებობამ ფართო სარბიელი გადაუშალა. იგი მთელი არსებით იყო ჩართული მუსიკალური და დრამატული თეატრების საქმიანობაში, სარეპერტუარო პოლიტიკაში. მისი მონაწილეობის გარეშე როდი განხორციელდა ქართულ სცენაზე ს. პროკოფიევის „სიმონ კოტკო“, რ. ვაგნერის „ლოენგრინის“, ჩეხი კომპოზიტორის ე. სუხოვინის „კრუტინიას“ და რიგი სხვა ოპერების დადგმები. მისთვის ჩვეული ემოციით გამოიხატა მორცხის „დონ ჟუანის“ დაბრუნებას თბილისის საოპერო სცენაზე („ლიტ. საქართვე.“ 1984 წ. № 1).

გულთან ჰქონდა მიტანილი 1969 წ. ქუთაისში საოპერო თეატრის გახსნის საქმე, რაც იმხანად არცთუ იოლი იყო და სრულიად არ ჰქონდა ერთნიშნა შეფასება.

უშუალოდ მონაწილეობდა თბილისში ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმის გახსნის პერიპეტეზებში.

რა გულმხურვალედ ეგებებოდა ყოველგვარ სიახლეს. აი, მაგალითად ქ-ნ ლ. სენიაშვილის მოწოდებული ცნობა — ქუთაისური პრემიერის შემდეგ თვითმფრინავიდან პირდაპირ რედაქციისკენ გასწვია, მიარბენინა აღფრთოვანებული წერილი „ახალი ოპერის დაბადება“ („კომუნისტი“ 1977. 20/VII) ახალბედა კომპოზიტორის გ. ჩლაიძის ოპერაზე „დარისპანის გასაჭირი“. მანვე იზრუნა, რათა ქუთაისელებს თბილისში ეჩვენებინათ სპექტაკლი, ყველას გაეზიარებინა სიხარული ახალი ქართული კომიკური ოპერის დაბადებისა, ოპერისა, რომელიც მისი იმედით „ქეთო და კოტეს“ ტრადიციას ააღორძინებდა.

მთელი წელი ხარობდა, როცა გადაწყდა ქუთაისური „საოპერო ფესტივალის“ პროგრამაში მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენა“ შესულიყო. ფრთაშესმული ერთთავად ამ საკითხს უტრიალებდა, იმდენად, რომ ზოგს აკვიატებდა ეჩვენა და იუმორით ორივეს, ოპერასაც და ბ-ნ ანტონსაც „ტა-

ტოსტატის მარჯვენა“ შეარქვეს. ასევე დადი იყო სიხარული, როცა ბათუმშიც ამომედდა საოპერო კერა. ეს სიხარული კი გააასკეცა იმ განცდამ, რომ თეატრი „აბუსალომით“ იხსნებოდა, რომ „აბუსალომს“ ხუთი სხვადასხვა შემადგენლობა გააჟღერებდა. „ეს სომ „აბუსალომის“ ნამდვილი ფესტივალია“ — ცაში ფრენდა.

ა. წულუკიძის პროფესიული თვალსაწიერი მეტად ფართოა. ამავდროულად, მაგისტრალურია ერთი სფერო — ქართული მუსიკა. გამოკვთილია აგრეთვე პროკოფიევისა და შოსტაკოვიჩისადმი მიძღვნილი ნარკვევებიც, რომლებიც გვიზიდავენ აზრის სიღრმით, გადმოცემის ზეაწეული ტონით, საკითხთა დაყენების ორიგინალობით (პროკოფიევის ოპერა „ომი და მშვიდობა“ (საბჭ. ხელოვნ“, 1957, № 11; „დ. შოსტაკოვიჩი და მისი სიმფონიები“ „საბჭ. ხელოვნ.“ 1968, № 10; „ომის და მშვიდობის თემა შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში“, „საბჭ. ხელ.“ 1975, № 5; „ს. პროკოფიევის ოპერა „სიმონ კოტკო“ ბროშურა 1964 წ.).

ა. წულუკიძის მუსიკისმცოდნეური ნაწერები ჟანრულად ნაირგვარია — საგაზეთო წერილები, საჟურნალო სტატიები, წიგნები, ბროშურები, კრებულებში განთავსებული ნარკვევები. ასევე მრავლისიმოცვლილი თემატიკა — საოპერო და სიმფონიური ჟანრები, კანტატა — ორატორიული და კამერული მუსიკა. არის საკონცერტო რეცენზიებიც და ცალკეული მუსიკოსებისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიული ნარკვევებიც, რომელთა „გმირები“ არიან ეროვნული კულტურის სასიქადულო მოღვაწეები. ამ ვრცელ მემკვიდრეობაში იგი აშკარად ანიჭებს უპირატესობას ოპერისა და სიმფონიის ჟანრებს, როგორც ეროვნული მუსიკის პრიორიტეტულ სფეროებს. ქართული მუსიკა ა. წულუკიძემ გაატარა თავის სულში, გონებასა და სხეულში, აღლითი იგრძნო და წრფელი განცდით განიცადა თითოეული ტაქტი, ხაზგასმით ვიტყვი — ქართული მუსიკა მას უყვარდა ისე, როგორც ცოტას, იქნებ კი არავის (ვგონებ, არ ვცდები!) ჰყვარებია აგრერიკ თავდავიწყებული, თანმიმდევრული და ურყევი სიყვარული!

ა. წულუკიძე ბავშვობიდან დაეწაფა ქართულ ლიტერატურას, მისი მოტრფიალე



იყო, თავს იწონებდა — სამართლიანადაც! — უტყუარი მეხსიერებით, რის სამტკიცადაც ლექსები და პოემები რა სათქმელია, რომანთა თავების ზეპირად დეკლამირების უნარი შესწევდა. აირეკლა ამ ცოდნის კვალი მის პროფესიულ ლექსიკაში. ზეპირ მეტყველებაში არასოდეს გამოურევდა მის დროში მომძლავრებულ რუსულ ფრაზებს, აზრის გამოსათქმელად არასოდეს მოიშველიებდა უცხო ენას, თუმცა ცნობილია, ქართულის გარდა რუსულიც საუცხოოდ იცოდა, ფრანგულიც.

პროფესიულ მეტყველებაშიც პატრიოტი იყო. ამიტომაც მისი ნაწერი ღრმა ქართული ალბეჭდილი, ძარღვიანი, რჩეული ქართული სიტყვით შეკავშული, ბუნებრივია, კალკებისა თუ ბარბარისმებისგან თავისუფალი. ნებისმიერი კარგი მოქართულე სადაც მოიხმობდა სიტყვას „ფეთქავდა“, ა. წულუკიძე წერს „ფეთქდა“. ან კიდევ რაოდენ პოეტურადაა აღწერილი შ. მშველიძის № 2 სიმფონიის ქორალი: „თითქოსდა დამის სიწუმეში ვეამბორებოთ მთვლემარე მშობლიურ მიწას და ვუსმენთ მის იდუმალ გულისცემას...“ (მონოგრ. „შ. მშველიძე“ გვ. 74). კიდევ ერთი კაეშნიანი ფრაზა „დროის მორევის მიერ უღვთოდ განწირული უნიჭიერესი დიდიერო“ — ე. მიქელაძეს რომ შეეხება, მსგავსი მაგალითი იმდენია, ყველა ნაწერის ციტირება მომიწევდა.

საკუთარი მტკიცე პოზიციის პატრონი იყო. ერთგულება ერთხელ არჩეული პიროვნების, საკითხის, საკვლევი თემატიკისადმი ა. წულუკიძის მახასიათებელთაგანია. შემთხვევითი პრობლემა თუ პიროვნება, მისი კვლევის ობიექტი იშვიათი გამოჩაყლისით თუ გამხდარა. მხოლოდ დროს თუ საკონკრეტო რეპერტუარს, მუსიკალური ცხოვრების მდინარეებს არ უკარნახია მისთვის არჩევანი. განა ამასე არ მიუთითებს, ვთქვათ, ისეთი ფაქტი, როგორცაა ნაშრომები, განკვების ძალით „გედის სიმღერად“ რომ იქნენ — სქელტანინის მონოგრაფია „შალვა მშველიძე“ (1994) და სადოქტორო დისერტაციად გამიზნული ასევე მასშტაბური ნარკვევების ციკლი „ოთარ თაქაიშვილის საოპერო ესთეტიკა და ქართული ოპერის ახალი პრობლემები“ „ხელოვნებაში“ რომ დაიბეჭდა (1992, № 5-6;

1994 № 4-6). ისევე და ისევე განგებამ მისი ხარჩოვა მისი შემოქმედებითი გზა მშველიძისადმი მიძღვნილი სიტყვით წულუკიძისეული პირველი დასტამბული წიგნი „შალვა მშველიძე“, გამოიცა 1964 წ. უკანასკნელი ისევე „შალვა მშველიძე“ — 1994 წ. არის ამაში რაღაც მისტიკური! ამ ორ პიროვნებასთან — მშველიძესთან და თაქაიშვილთან მას სულიერი, ადამიანური სიახლოვეც აკავშირებდა. ისინი ხომ მისი ცოცხალი კერაბები იყვნენ! თუმცაღა არც ჩიმაკაძისა და ბალანჩივაძისთვის, არც მკაჭავარიანისა და თორაძის, არც ლალიძისა და ჩლაიძის შემოქმედების კვლევას დაჰკლებია წულუკიძისეული სიტყვის ელვარება.

თითოეული აქ ჩამოთვლილი კომპოზიტორის შემოქმედების კვლევას ავტორის წრფელი განცდა ასხივოსნებს, მაგრამ პირველი და სამარადისო სიყვარული მანც ზ. ფალიაშვილს ეკუთვნის. ყოველ ინტელექტუალურ ქართველს გაცნობიერებული აქვს ფალიაშვილის ღვაწლი ქართულ კულტურაში, მაგრამ, საეჭვოა ვცდებოდეთ—არავის ჰყვარებია ჩვენში ფალიაშვილი აგრევიც გულმხურვალედ, აგრევიც ერთგულად და მისი მუსიკალური ღირსებების მტკიცე რწმენით. 20-იანი წლებიდან, ანუ ადრეული ბავშვობიდან სიკვდილამდე, ანტონ წულუკიძე „აბესალომ და ეთერის“ არცერთ პრემიერას არ დაჰკლებია! მეტოც, რკითი სპექტაკლზე დასწრება თავის საპატიო მოვალეობად მიიჩნდა და ამ მოვალეობას პირნათლად ასრულებდა კიდევ! პარტიტურაც, გასაგებია, თუ რატომ იცოდა ზეპირად და რატომ შეეძლო ნებისმიერ წუთს, ნებისმიერი ნაწყვეტი დაეკრა როიალზე. უშუალოდ, ამიტომ უთქვამს ხშირად: „აბესალომი ჩემი რელიგიაა“. აქედან გამომდინარე, არც გასაკვირია, რომ ა. წულუკიძის შემოქმედებითს დანატოვარში ფალიაშვილმა სრულიად განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა. ათამდე ნაწერი უშუალოდ მას შეეხება, ხოლო სხვა წერილებში ხელიდან არ უშვებს საშუალებას, რათა ასე თუ ისე ფალიაშვილს არ გაეხმინოს. აი, მაგალითი სხვა საკითხებზე ნაწერებში ფალიაშვილის მოხსენებისა: ა. ხაჩატურიანისადმი მიძღვნილ წერილში იგი მკითხველის ყურადღებას აპყრობს ასეთ ფაქტზე: „პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების პირველი ქმნი-



ლება, რომლისგანაც მან (საჩატურიანმა — რ. ქ.) უდიდესი შთაბეჭდილება მიიღო, იყო ქართული კლასიკური ოპერის მშვენიერება „აბესალომ და ეთერი“, რომლის სპექტაკლს იგი დაესწრო ოპერის დადგმის პირველ, 1919 წ. („საბჭ. ხელოვნ.“ 1968 № 11). ზ. ფალიაშვილთან დაკავშირებული სხვა წერილების მხოლოდ სათაურებს მოვიშველიებ: „ეროვნული ოპერის ამოსავალი ქმნილება და მისი ინტერპრეტაციის გზები“ („საბჭ. ხელოვნ.“ 1975, № 9); „ეროვნული ოპერის განვითარებისათვის“ („კომუნისტი“ 1986, 25/XII); „აბესალომ და ეთერი“ პირველი შთაბეჭდილებები“ („კომუნისტი“ 1986, 9/1), „ფიქრები საოპერო თეატრზე“ („ლიტ. საქ.“ 1978, 3/11); „ფიქრები ქართულ ოპერაზე“ („ლიტ საქართვე.“ 1973, 14/IX); „ქართული ბელკანტოს ფუძემდებელი“ („საბჭ. ხელ. 1982, № 10); „ქართული საოპერო ხელოვნების ერთი მძლავრი ტრადიცია“ („საბჭ. ხელოვნ.“ 1988, № 11). ზ. ფალიაშვილის იუბილეს მიესადავა ა. წულუკიძის წიგნაკი ქართულ, რუსულ და ფრანგულ ენებზე.

ჩემთვის იოლი არ აღმოჩნდა წულუკიძისეულ შრომებში საკითხთა სიახლის მიკვლევა, რატომ? ჩემი და ჩვენს მოწაფეთა თაობები მის ნაწერებზე აღვიზარდეთ. წიგნმა „ქართული საბჭოთა მუსიკა“ და ვრცელმა ნარკვევმა „Пути развития симфонизма (კრებულიდან «Грузинская советская музыка»)» იმდენ ხელში გამოიარა, რომ საბიბლიოთეო ეგზემპლარები გაცვეთილ-გაცრეცილია. ამ ნაწერთა თითოეული დებულება რაა, თითოეული აწკარი შესწავლვლ-ათვისებული გვექონდა სტუდენტობიდან და მაინც, როცა ახლებური თვლით გადავიკითხე ეს ქრესტომათიული ნაშრომები, დავრწმუნდი — ძირითად დებულებებს ყავლი არ გასვლია, არსებით საკითხებში დროის მსვლელობას აქცენტები არ გადაუნაცვლებია. ასე მაგ. „ქართულ საბჭოთა მუსიკაში“ 1971 წ. ავტორი აყენებს ქართულ ხალხურ სიმღერაში სიმფონიური აზროვნების საკითხს და წერს: „ეს უფლებას გვაძლევს გურული პოლიფონიური გუნდების, სახელდობრ „ხასანბეგურას“, კალოს, ხელხვავისა თუ ნაღურების, ასევე მეგრული „ოდოიას“ საფუძველზე ვიმსჯე-

ლოთ თავისებური ხალხური სიმფონიის შესახებ“; დღეს ეს დებულება აქსიომატურია და გვიკვირს კიდევ; თუ რატომ იყო იგი „აღმოსაზენი“. საინტერესოა, თუ რას მოიხსენებს მკვლევარი ქართული სიმფონიური ჟანრის წარმოშობის ერთ-ერთ წანამძღვრად: „მხურვალე სიმფონიური ცხოვრება და ის შეუჩერებელი პროგრესი, რომელსაც განიცდიდა საქართველოს სიმფონიური ორკესტრი ე. მიქელაძის ხელმძღვანელობით, ქმნიდა იმის მძლავრ საფუძველს, რომ ეროვნული სიმფონიური შემოქმედება დიდ მასშტაბებში გადაზრდილიყო“ (ქართ. საბ. მუს.“ გვ. 72).

სტატია „Пути развития симфонизма“ ლაიტთემად გასდევს ჟანრის ეროვნული თვითმყოფადობის საკითხი. მკვლევარი საზგასმით აღნიშნავს:

«Грузинская музыка обогатила советский симфонизм именно своим национальным обликом, осветила симфоническое мышление национальными образами... Было достигнуто органическое сочетание профессионализма с ярким проявлением характерных национальных черт грузинского симфонизма», («Груз. муз. культ», стр. 256).

გასათვალისწინებელია, რომ ამ ტიპის ნაწერებში ავტორი საყოველთაოდ გავრცელებულ, აპრობირებულ აზრს კი არ ეფუძნება, არამედ თვითონაა პირველგამკვალავი, ნაწარმოებთა შესახებ პირველი გამოთქვამს შეხედულებას.

„ქართული საბჭოთა მუსიკა“ საგულისხმოა იმ თვალსაზრისით, რომ წარსულად ქცეული მუსიკის პანორამას გადავივლით, ეროვნული მუსიკის ღირსშესანიშნავ ნიმუშთა გვერდით ისტორიული თვალთახედვით იხილავს დღეისთვის პერიფერიასზე მეოფ ნაწარმოებებს, რომლებიც დღეს ისტორიის კუთვნილებას წარმოადგენენ. მომავალ თაობებს ა. წულუკიძის წიგნი აუწყებს, რომ: „ექვსი სიმფონიის ავტორია კ. მეღვინეთუხუცესი, ორ-ორი სიმფონია შექმნეს ა. ანდრიაშვილმა და ნ. გუდიაშვილმა. ასევე სიმფონიების ავტორები იყვნენ: შ. აზმაიფარაშვილი, ბ. ბუკია, ვ. ცაგარეიშვილი, შ. თაქთაქიშვილი, ა. კერესელიძე, ო. თევდორაძე, ა. შავერსაშვილი, ს. ცინცაძე“ — მათ თავისი წვლილი შეიტანეს ეროვნული მუსიკის ევოლუციაში და ამდენად ხსოვნასაც იმსახურებენ. ეს ის კომპოზი-





ტორებია, რომელთა შემოქმედებითი მიღწევები უპირატესად სხვა ჟანრებთანაა ასოცირებული.

საფუძვლიანია ავტორის შიში: „სიასლის ბრმა ათვისებას თან სდევს ფრიად სერიოზული საშოშრობანი, უწინარეს ყოვლისა ეროვნული სახის გათქვეფისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ნიველირებისა. ამის ფაქტები ბოლო ათი წლის ქართულ მუსიკაში აშკარაა და საკმაოდ მრავალრიცხოვანიც“ („ქართ. საბჭ. მუს.“, გვ. 106).

სიმაართლე იოხოვს ითქვას — ა. წულუკიძე ძალზე ემოციური ადამიანი იყო, ვარკვეულწილ სუბიექტურიც, ამასთან, როგორც ითქვა, ქართული მუსიკის თავდავიწყებული მოტრფიალე. არის კი იგი თავის ნაწერებში ობიექტური? დალატობს ზომიერების გრძნობა? სახოტბო სიტყვები გადაჭარბებული ხომ არ არის ხოლმე? ბუნებრივია, ასეთი შემთხვევებიც მოიძიება. მაგრამ მიზეზიც სათქმელია — თვით ფაქტი ახალი ქართული ნაწარმოების დაბადებისა მისთვის იმდენად წონადია, რომ თვალში უპირატესად ღირსებები ხედება: „აქ იჩინა თავი გრ. კილიძის მკაფიო ინდივიდუალობამ და აქტურმა შემოქმედებითმა ტემპერამენტმა“ („ქართ. საბჭ. მუს.“, გვ. 75). თუმცა შეფასებათა შეჯამებისას, სინამდვილესაც უსწორებს თვალს: „დასანანი რომ „განდევილში“ კომპოზიტორმა ბოლომდე ვერ ასწია თავისი გაბედული წამოწყების სიძლიერე“ (იქვე). ასეთი ამონაკრების მოძიებაც ადვილია.

ა. წულუკიძის მონოგრაფიულ ნარკვევებში ორს გამოვარჩევდით— „წიგნაკი „მეგობრები მიქელაძე“ და წერილი „ერის რაინდთა მეგობრები““ („საბჭ. ხელ.“ 1989, № 11). 65 გვერდიანი წიგნაკი „მეგობრები მიქელაძე“ დაისტამბა 1968 წ., როცა ღირიფორი თუმცა რეაბილიტირებული იყო, მაგრამ მისი ტრაგიკული ფინალის მიზეზების გამომსჯელებას ჯერაც ტაბუ ედო. ა. წულუკიძე პირველივე გვერდზე ღირიფორის შარავანდღით მოსილ სახელს უშანგი ჩხეიძის გვერდით აყენებს და აი, რას წერს: „ერთსაც და მეორესაც ხანმოკლე დროის მანძილზე მოუხდათ მოღვაწეობა, მხოლოდ სიკაბუკის ასაკში, როდესაც ორივე მათგანი მძლავრი ნიჭის პირველივე აფეთქებით შეწვდა დიდების მწვერვალებს, მაგრამ არცერთს არ

დასცალდა დადგომოდა შემოქმედებითი ევოლუციის იმ ხანგრძლივსა და თანამიმდევრულ, ბუნების მიერ დაწესებულ გზას (ხაზი ჩემია — რ. ქ.), რომელზეც ხელოვანის ტალანტი თავისი აღმაველი ასაკის შეწყვეტის გვირგვინს იდგამს... რამდენი რამ არ დასცალდა ერთსაც და მეორესაც და როდენ დიდი გზა გაიარა ჩვენმა მუსიკალურმა და თეატრალურმა ხელოვნებამ მათ შემდეგ, მათ გარეშე, მაგრამ ასლა უფრო იმაზე ფიქტობოთ, თუ სად მიიყვანდა დღეს ჩვენს ხელოვნებას მათი მონაწილეობა!“ („ეგვ. მიქელაძე“ გვ. 3).

წმინდა მუსიკალურ ღირსებებთან ერთად, ა. წულუკიძე ღირიფორის ასეთ ორგანიზატორულ თვისებებსაც აყრობს ყურადღებას: „სიმფონიური კონცერტები მხოლოდ ეპიზოდურად იმართებოდა — ოპერის ან სახელდახელოდ შედგენილი ორკესტრების საშუალებით. მით უფრო ცხადი ხდება მიქელაძის როლი საქართველოს პირველი სახელმწიფო ორკესტრის დაარსებაში“. არც სხვა თვისებებს ივიწყებს: „მაღალნიჭიერი ხელოვანი არ ერიდებოდა უკიდურესად „შავ სამუშაოს“. მაშინაც კი, როდესაც საქ. სიმფ. ორკესტრი მსოფლიოს რომელიმე ავტორიტეტული ღირიფორის მოლოდინში იყო, მიქელაძის გულმოდგინე მუშაობის შედეგად ამ ღირიფორებს ორკესტრი მომზადებული ხედებოდა და მათ განცვიფრებას იწვევდა“ (გვ. 7). ავტორის არც ის გამოორჩენია მხედველობიდან, რომ „ცნობილი ღირიფორების კონცერტების შუალედებში მიქელაძე დიდი გაბედულებით, მათი თანდასწრებით მართავდა საკუთარ კონცერტებს. მრავლისმნახველმა სტუმრებმა კი ჭბუკი მიქელაძე დიდ და პერსპექტიულ ღირიფორად აღიარეს“ (იქვე).

წიგნაკში უხვდაა ციტირებული გამონათქვამები ღირიფორის შემოქმედების შესახებ: ღონაძის, რაზინოვიჩის, სტრავენსკის, მალკოს, გაუკის, შოსტაკოვიჩის, რაც ნათელჰყოფს დიდი ხელოვანის ღირსებებს. ბუნებრივია, ვრცელი ადგილი ეთმობა ე. მიქელაძის რეპერტუარში ქართული მუსიკის საკითხს.

წერილი, მიძღვნილი მ. კოსტავასადმი, მისი ტრაგიკული დაღუპვის უშუალო გამოძახილია და წერილიც აღბეჭდავს ეროვნული მოძრაობის ღიდერის პორტრეტს. სულ



ორიოდ გვერდზე გადაგვეშლება სახე ჯერ ნორჩი მუსიკოსისა, შემდეგ კი ბუმბერაზი მამულიშვილის. მისი სულიერი მისწრაფებები, ლტოლვა, ინტერესები: „ბრგე ახალგაზრდა, მოკრძალებით მდგომი, იმზირებოდა უნაურად დაძაბული, თითქოს „უძრავი“ თვალებით, გამოცანა მასში შესამჩნევი იყო“. ძნელად თუ წარმოვიდგენთ მერამ კოსტავას უფრო ლაკონურ პორტრეტს. აქვე გავიხსენებ მ. კოსტავას დაღუპვის პირველსავე დღეს. ბ-ნი ანტონი და მე ერთმანეთს შევხვდით მიცვალებულის ხალხით გაქვდილ ბინაზე: ბ-ნმა ანტონმა ხელი ჩამომართვა, გულში ჩამიკრა და უსიტყვოდ გამოსხატა განცდა, რომლითაც იმხანად მთელი ქართველობა იყო დათრგუნული!

ცხარედ გვიკამათია ბ-ნ ანტონთან — იყო თუ არა ქართული მუსიკა ზოგადად და მუსიკისმცოდნეობა კერძოდ; მოქცეული საბჭოურ იდეოლოგიურ წნეხში. ბ-ნ ანტონს მიაჩნდა, რომ იდეოლოგიური ზეწოლა კულტურის ამ სფეროს ასცდა. როცა მისი ნაწერები ხელახლა გადავიკითხე, მივხვდი, თუ რა უნერგავდა ამ რწმენას. არცერთ მის ნაწერში არაა მოხმობილი მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსთა ნაზარევი. ხომ ვახსსოვს, ამის გარეშე დისერტაცია რომ არ დამტკიცდებოდა. არცერთი დებულება ა. წულუკიძისა არაა „შემავრებული“ ცკ-ს დადგენილებით, ვერც „ინტერნაციონალიზმისა და სოციალისტური პუმიანიზმის“, ვერც „დიდი ოქტომბრის რევოლუციის მიერ ახალი პორიზონტების გახსნის“, „ბრძნულ ლენინურ განმარტებას მხატვრული შემოქმედების და კერძოდ მუსიკის შესახებ“ და მსგავს პასაჟებს ვერ წააწყდება მკითხველი. ა. წულუკიძემ იმგვარი ღირსებით განვლო მუსიკისმცოდნის ნახევარსაუკუნოვანი გზა, რომ არსად მოუხრია ქედი ყოვლისშემძლე კომუნისტური რეჟიმისათვის, არც ხელისუფლების თვალის ასახვევად შესულა კომპარტის რიგებში და არც წითელი მანდატი დახმარებია პროფესიულ კარიერაში, თუმცა, ზემოთაც ვახსენე; კომუნისტური რეჟიმის ბედუკულმართობამ მძლავრად დარია ხელი, ღონივრად დაასვა დაღი, ამქვეყნიური ცხოვრების ნაწილი და ჯან-ღონეც წაართვა არა მხოლოდ ციხეში ჯდომით, არამედ ჩინოვნიკური საქმიანობით ბორკავდა, რათა მთე-

ლი არსება დაეთმო იმისთვის, რისთვისაც მოწოდებული იყო და შემართულიც. ა. წულუკიძე პედაგოგიურ სარბილზეც მოღვაწეობდა. მე წილად არ მერგო უშუალოდ ვყოფილიყავი მისი სტუდენტი, მაგრამ ნამოწაფართა გადმოცემით მსმენია, თავიდაც წარმომიდგენია (რაკი მოწმე ვარ მისი ორტორული უნარის), თუ რაოდენ შემოქმედებითი იყო მისი სალექციო კურსი. ბუნებრივია, არც აქ უვლია გატკეპნილი გზით. ქართული მუსიკის ისტორია მისთვის არ იყო აკადემიური ჩარჩოთი შემოზღუდული დისციპლინა, თითოეული ლექცია სპონტანურად შობილი შემოქმედებითი პროცესი იყო, არ დაგიდევდათ აკადემიური საათებით გათვლილ დროს. მეტყველება სიტყვაკაზმული, ელვარე და როგორც ზემოთ ითქვა, მუსიკით ილუსტრირებული იყო. „ინსტრუმენტთან კი არ მივიდოდა, მიიჭრებოდა და თავის ნათქვამს მუსიკით დაასაბუთებდა ხოლმე. ინდივიდუალურ მუშაობაშიც პატრიოტი იყო და როგორც კათედრის ერთ-ერთ დახასიათებაში ვკითხულობთ, მისი ხელმძღვანელობით შესრულებული სადიპლომო შრომები: „განიჩვიან საკითხების თემატური სიახლით და აქტუალობით, მათი მაღალი პროფესიული დონით“. ა. წულუკიძის ხელმძღვანელობით დაცულია 5 შრომა — „ა. მაჭავარიანის საფორტ. შემოქმედება და ქართული ფესვები“ — სტუდ. მარინე გუშელაძე; „ალ. შავერზაშვილის კამერულ-ინსტრუმენტული შემოქმედება და მისი საფორტ. ტრიო“ — ნინო ჯაფარიძე; „შ. მშველიძის სიმფ. შემოქმედება და მისი „პოლიფონიური სურია“ — მაია სუროძე; „ბ. კვერნაძის შემოქმედებითი გზა და მისი სავიოლ. კონცერტი“ — ნინო კერატიშვილი; „ს. ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედება და მისი X კვარტეტი“ — მედეა ბეთანელი.

არსებითად მესახება ა. წულუკიძის რამდენიმე პიროვნული თვისების გახსენებაც. წრფელი და შეუვალი, საკუთარი თავის წინაშე მართალი და პატიოსანი იყო ყველა ვაცნაში — სიყვარულსა და სიძულვილში, სიმართა-ანტიმართაში, საკუთარ მეცდობათა აღიარება-მონანიებაში და სხვათა დანაშაულის მიტყვევა-პატიებაში, მძინვარებასა და დაცხრომაში, აღშფოთებასა და სიმშვიდეში. ერთობ ძნელი, იქნებ შეუძლე-

ბელიც იყო მისი რამეში გადარწმუნება. და აი, აქ, როგორ არ გავიხსენო ერთი ეპიზოდი. 1991-92 წლები — თბილისური მოვლენებით თავსარდაცემული იყო, სახე-შეშლილი წარმოთქვამდა: „უფსკრულში გადავიჩნეთ, უფსკრულში! ფსკერზე ვართ!“ პირად ტრაგედიაზე მძაფრად განიცდიდა ზვიად გამსახურდიას პრეზიდენტობის დამსობას („დიდოსტატის მარჯვენის“ თაყვანისმცემელს სხვაგვარად როდი შეეძლო!) და მანაც იმედით შეეგება შვედრანძაძის საქართველოში დაბრუნებას. ისევ ცხარედ გვეკამათებოდა ოპონენტებს: „როგორ, ქართველი კაცი არ არის, სამშობლო ხომ ეყვარება! თავის უდიდეს ავტორიტეტს განა არ მოიხმარს მამულის საკეთილდღეოდ?!“ გამოხდა ხანი. აფორიაქებულმა ისევ ოპონენტებს მოგვიჩმო: „აიღეთ ორი აგური, აქეთ-იქიდან დამკრტყით! ეს როგორ შეეცდი! ეს როგორ შეეცდი! ვიღუპებით!“ ამ ამბის შემდეგ დიდხანს არც უცოცხლია — 1995 წ. გარდაიცვალა. იქნებ ღირდეს გავიხსენო ჩვენი დროის კიდევ ერთი უკეთურება. იდგა საკითხი ა. წულუკიძის დიდუბის პანთეონში დაკრძალვისა. მაგრამ ამ საკითხის გადამწყვეტი კომისიის რომელიღაც წევრს გაკვირვებით წამოუძახია — როგორ შეიძლება, მან ხომ შეარცხვინა ქართული ინტელიგენციაო! იგი ბ-ნი ანტონის ზ. გამსახურდიასადმი ერთგულებას გულისხმობდა. შეარცხვინაო!!! ღირს კი ამ აბსურდის კომენტარი? ა. წულუკიძე დაკრძალულია ვაკის სასაფლაოზე. მან ძვირფას წინაპართა გვერდით ღირსეულად დაიმკვიდრა სამარადისო სავანე, რამეთუ პირნათელი იყო მამულის, ერის და პროფესიული მოვალეობის წინაშე!

ა. წულუკიძე წინააღმდეგობრივი ბუნების იყო. ერთსა და იმავე დროს წინასწარ განუსაზღვრელიც იყო და ადვილადამოსაცნობიც. ძნელად თუ გათვლიდა მავანი მის ნაბიჯს. ამასთან იოლად განიმარტებოდა მისი საქციელი, რამეთუ, როგორც ვთქვი, მტკიცე და ურყევი იყო ცხოვრებაში ერთხელ არჩეული გზის თუ სიყვარულის მიმართ.

დასანანია, რომ ნელინელ მივიწყებას ეძლევა მისეული უამრავი ქარაგმა, მეტსახელი, გადაკრული სიტყვა, ოხუნჯობა-

იუმორით, კვიმატი ენითაც ხომ იყო დაჯილდოებული! ინტერესები, ანუ ჰობიც მრავალგვარი ჰქონდა — ჭადრაკი, ფეხბურთი. საჭადრაკო დაფას თვითონაც საათობით უჯდა, ფეხბურთს კი მხურვალედ გულშემატკივრობდა. ინტერესთა შესაბამისად ფართო იყო მისი სამეგობრო წრე — მწერლები, მსახიობები, მუსიკოსები... პოლიკარპე კაკაბაძე, პავლე ინგოროყვა, დიდიმ მირცხულავა, სხვანი და სხვანი. გამორჩეული სიახლოვე კი შალვა მშველიძესთან და ოთარ თავთაქიშვილთან აკავშირებდა. საბჭოურ პერიოდში და მერც წარამარა დადიოდა ხმები ათასგვარ სიებზე, აქ უპირატესად ხელისუფლებისთვის საეჭვო პირები იგულისხმებოდნენ. საარაკოდ იყო ქცეული პავლე ინგოროყვას „სია, — რომელსაც ზემოსენებულ „სიათა“ საპირისპიროდ ერის ღირსეული შვილების მცირერიცხოვანი ჩამონათვალი შეადგენდა. ჰოდა ბ-ნი ანტონისთვის, თურმე, ხშირად უთქვამს: „სიაში მყავხარ, სიაში!“-ო.

გაქრევნობაც გამოსარჩევი ჰქონდა — წინდა ქართული ნაკვთები, კეხიანი ცხვირი, არწივისებური გამოხედვა, ომახიანი ხმა (ასეთი ხმა, გასაკვირია, მაგრამ იშვიათობად იქცა ჩვენში), ვაჟაკური ინტონაცია, მეტყველების დინჯი ტემპი და მდიდარი ლექსიკა, თავისებური მიხვრა-მოხვრა და შესტიკულება.

ნაცნობ-მეგობრობა და პროფესიული საკითხები ერთიმეორეში არასოდეს აღურევია. ამის სამტყიცად ერთ მოგონებას მოვიშველიებ. ეს, ვფიქრობ, შეავსებს ა. წულუკიძის პორტრეტს. მისი ქალიშვილი, თამარიკო, კონსერვატორიაში აპირებდა შესვლას. ბ-ნი ანტონი საშინლად დელავდა. მე თავად შევთავაზე — მეცადინეობა-მზადებაში დავეხმარები-მეთქი. მიხლოდა ოდნავ მანაც გამოიხატა ჩემი პატივისცემა მისი, შესანიშნავი პიროვნების და მოღვაწის მიმართ. თამარიკო კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა. ახდა ბ-ნი ანტონის სანუკვარი ოცნება! ამის გამო შემთხვევას არ გაუშვებდა ხელიდან, ნაცნობ-უცნობთან რომ არ შეეკე. ჩემი ამ მცირედი ღვაწლის მიმართ ისეთ მადლიერებას გამოხატავდა

სოლმე, რომ მრცხვენოდა კიდეც. გამოსდა ხანი, ჩემი სადისერტაციო შრომა გადავეცი სარეცენზიოდ. ექვიც არ მეპარებოდა, გადახედავდა და იმ საქმეებზე სიტყვების ნაწილს მაინც გამოიყენებდა, ჩემთვის ასე უხვად რომ აფრქვევდა სოლმე. აგრემც ნუ მომიკვდებით! სტრიქონ-სტრიქონ წაიკითხა, თვეზე მეტი მოანდომა და რაშიც არ მეთანხმებოდა — შავი დღე მაყარა! იმასაც გავიხსენებ: ჩემს სტატიებზე გამოხმაურებას ვერაფერს დაასწრებდა. სახობტო სიტყვების კორიანტელს დააყენებდა, მაგრამ, როგორც თვითონ იტყვოდა „არც წკიპურტებს დამაკლებდა“. წკიპურტები ქართული მუსიკის საკითხებს ეხებოდა — აქ უშელავათო იყო და თავისი მიკერძოებული სიყვარულის სფეროში არავის არაფერს პატიობდა.

ამქვეყნად არაფერია შემთხვევითი. ყველაფერს განგება აწესებს. ანტონ წულუკიძის უკანასკნელი სიტყვა, უკვე მარადისობაში ფეხშედგამულს რომ აღმოხდენია, „საქართველო!“ ყოფილა. აი, ამ ერთ სიტყვაში დაიწინება მისი მთელი ადამიანური და პროფესიული არსი. ამ უკანასკნელი სიტყვისაკენ მიილტვოდა იგი მთელი სიცოცხლე!

„ქართული საბჭოთა მუსიკის“ 23-ე გვერდზე ბატონი ანტონ წულუკიძე გამოთქვამს შემდეგ მოსაზრებას: „ორატორიულობა „აბესალომ და ეთერის“ ორგანული თვისებაა და მას ეროვნული საფუძველიც გააჩნია. ორატორიულობის თავისებური ქანრული ნიშნებით აღბეჭდილია ღრდებული ქართლ-კახური საგუნდო ეპოსი (რაზედაც მეტყველებს ამ გუნდების ეპიკურ-თხრობითი ელფერი, მძლავრად განვითარებული მრავალხმიანობა და მათში ჩართული სოლო ხმების ქმედითი ფუნქციები). ორატორიის ბუნებასთან ახლოს იყო ქართული რიტუალური სანახაობანი“. მიუხედავად იმისა, რომ ეს უაღრესად საინტერესო აზრი აქ წყდება და აუხსნელი რჩება თუ რომელ რიტუალურ სანახაობებს გულისხმობს ავტორი, აღნიშნული დებულება, თავისი კონცეპტუალური არსით, მეცნიერული კვლევის შემდგომ პერსპექტივებს გვთავაზობს.

ბატონი ანტონის ჩემს მიერ ციტირებული დებულება სამგანზომილებიან კონტრაპუნქტს ძერწავს, სამი შრით წარმოიჩინილს. 1) ორატორიულობა, როგორც ეროვნულ საფუძველზე აღმოცენებული „აბესალომ და ეთერის“ ორგანული თვისება; 2) ორატორიულობის ნიშნით ქართლ-კახური საგუნდო ეპოსის „მონათლვა“ და აქვე მისი მახასიათებლების — ეპიკურობის, თხრობითობის, მრავალხმიანობის და ამ უკანასკნელში ჩართული სოლო ხმების ქმედითი ფუნქციების ხაზგასმა და 3) ქართული რიტუალური სანახაობების ორატორიულობის ბეჭდით გამოყოფა.

დასახელებული პირველი პუნქტი (ორატორიულობა, როგორც „აბესალომ და ეთერის“ ორგანული თვისება) ჯერ კიდევ ბატონ ლადო დონაძის მიერ წამოყენებულ ფუნდამენტურ დებულებას ეხმიანება და ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ფართოდ დანერგული აზრის გაზიარებას ახდენს; მეორე პუნქტი — ქართლ-კახური საგუნდო ეპოსის ახალ განზომილებაში კვლევის პერსპექტივას გვთავაზობს, სოლო მესამე პუნქტი (და ეს განსაკუთრებით ყურადსაღებია) — ორატორიულობის ძირების წა-



# ანტონ ნულუკიძის ახალი კონსერვატული დებულების შესახებ

ანანა ხვინიანი

რმართულ ხანაში გადატანას ახდენს და აქედან გამომდინარე, მას ქართული მუსიკალური (და არა მარტო მუსიკალური) აზროვნების ორგანულ თვისებად წარმოაჩენს.

აი, სწორედ აქ ვლინდება ბატონი ანტონის შესანიშნავი მეცნიერული ალღო და მისი მსოფლმხედველობის მარქსისტული წესის წინაშე დაუმორჩილებლობა.

შედეგად კი, უსაზღვროდ ფართოვდება ორატორიულობის, როგორც აზროვნების კატეგორიის შესწავლის საზღვრები და ერთიანი სისტემის მრავალ შრეში ფოკუსირებული ეროვნული გენის ემანაცია ათასწლეულების მიღმა ინაცვლებს.

როდესაც კატეგორიებზე ვლაპარაკობ, ცხადია, არ ვგულისხმობ ჩვენს გონებაში ჩაკერულ მარქსისტულ სწავლებას კატეგორიების შესახებ, რომლის მიხედვითაც კატეგორიები წარმოადგენენ ბუნებისა და საზოგადოების ყველაზე უფრო ზოგადი და არსებითი მხარეების ასახვას და აღმოცენებულნი არიან შემეცნების ისტორიული განვითარების პროცესში, ადამიანთა მატერიალურ-მწარმოებლური საზოგადოებრივი პრაქტიკის საფუძველზე. მე კატეგორიების კანტისეულ გაგებას ვთავაზობთ, რომლის თანახმადც კატეგორიები აპრიორულია, ე. ი. მარადიული, აზროვნებისათვის დასაბამიდან დამახასიათებელი, ტრანსცენდენტური, ყოველგვარი ცდის გარეშე მოცემული, რამეთუ უფლისგან მომდინარე აზროვნება მატერიისგან და მოუკიდებელ პროდუქტს წარმოადგენს.

და თუ აზროვნების კატეგორიები აპრიორულია, მაშინ თავისუფლად შეიძლება ვიმსჯელოთ სიმფონიზმსა და სიმფონიაზე, ვარიაციულობასა და ვარიაციაზე, სუიტურობასა და სუიტაზე, პასიონურობასა და პასიონზე, ორატორიულობასა და ორატორიაზე. ცხადია, რომ აქ ქრონოლოგიური მარწმუნები არ მუშაობს და აზროვნების კატეგორიაში ამაღლებული ფენომენი ყოველთვის მის შემდგომ ეტაპზე აღმოცენებული ჟანრის იმანენტური თვისებების მატარებელია.

სწორედ ამიტომაც, რომ ორატორიულობის ცნება სამუშაო ტერმინის სახით, ხშირად გვხვდება ქრონოლოგიურად ბევრად უფრო ადრეულ მოვლენებთან კავშირში, ისეთებთან, როგორცაა, მაგალითად, ძველი ბერძნული ტრაგედია (V საუკ. ჩვ. ერამდე), განსაკუთრებით კი ესქილეს ტრაგედიები, მთლიანად ორატორიებად რომ არიან შერაცხულნი, სადაც თხრობითობა ქმედების წარმმართველ ფაქტორს ანსახვენებს და ტრაგედიის უმეტესი ნაწილი მოქმედების დაწყებამდე მომხდარის ან სცენის მიღმა მიმდინარე ამბის გაცნობას ეთმობა. თანაც, ყოველივე ეს მაცნეთა მიერ გადმოიცემა, მაცნეთა მიერ, ესოდენ რომ გვაგონებს ორატორიათა მოხრობელებს, პასიონთა მხარებლებს და მაყურებელთა წინაშე გრძელი მონოლოგიებით წარსდგება. და მაინც, ესქილეს ტრაგედიებში მთავარი მოქმედი გმირის ფუნქციას გუნდი ასრულებს. გაეისხნეთ დანაიდების გუნდი „მთხოველი ქალებიდან“ ანდა ტრა-



გედის მთავარი იდეის გამომხატველი, მოხუცთა გუნდი „სპარსელებიდან“, რომ აღარაფერი ვთქვათ „ორესტაზე“, სადაც გუნდი ჰუმანიტარული აქტივობით იტვიფრება და ქმედების ყველა პერიპეტეიასა და ნიუანსის კომენტარს იძლევა. თუ „ავამეზონსა“ და „სეფორობში“ გუნდი მოქმედების სულისჩამდგმელის ფუნქციას ატარებს, „ევმენიდებში“ იგი მთავარ პერსონაჟად იძირდება. მხედველობაში მაქვს ერთნიების გუნდი შურისძიების კვილით ავსებული, გააფთრებით რომ დასდევს ორესტეს, თვით ღმერთების წინააღმდეგ აღიმართება და მხოლოდ მას შემდეგ წყნარდება, როდესაც ქალღმერთი ათენა მათ ახალ, ევმენიდების ამპლუას ჰპირდება.

ორატორიულობის ნიშნით გამორჩეულ მოვლენებს შორის ასახელებენ აგრეთვე ევრემ ასურის (IV საუკ.) ანტიფონებს, პოლიგრაშიების გუნდებს (XI—XII საუკუნე), ლიტურგიკულ დრამას (IX—XII საუკ.). აქვე გავიხსენებ მონუმენტური ხელოვნების ისეთ ნიმუშებს, როგორცაა ეპიკური თქმულება პოეზიაში, დიდებული ფრესკა და პეროიკული პორტრეტი ფერწერაში, რაც ორატორიული ჟანრის მკვლევართა მიერ დიდი ხანია ორატორიულობის თვისებებითაა გამორჩეული და აღნიშნულ ჭრილში „წაითხული“.

აღარ გავაგრძელებ, ისედაც ცხადზე უცხადესია, რომ ორატორიულობა საკმაოდ დიდი რადიუსის მატარებელი ფენომენია და მის გრავიტაციულ ველში მრავალი მოვლენა ისადგურებს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ორატორიულობა, როგორც აზროვნების და ამ შემთხვევაში ქართული აზროვნების კატეგორია, არ შეიძლება წარმოადგენდეს მარტოოდენ მუსიკალურ ფენომენს. იგი ჩვენი ეროვნული აზროვნების უმთავრესი ნიშან-თვისებაა, მისი ბუნების უპირთადესი მხარე, ქართულ აზროვნებაში ამოტვიფრული და საუკუნეების მანძილზე აპრობირებული მოდელი, მისი ინტენციონალობის გამოხატულება, მსოფლალქმის მოდუსი, ხალხის ისტორიული მესხიერების კოდი, ერთიანი სისტემის მრავალ შრეში ფოკუსირებული, ინიციაციითა და თეოზისით გამორჩეული და ბევრად უფრო ადრე გამოიძერწა, ვიდრე თვით ორატორია. გა-

მოიძერწა ხალხურ მისტერიებსა და რიტუალებში, ეროვნულ საგუნდო და მართლმადიდებლურ ლიტურგიაში, ძველ სასულიერო და ახალ პროფესიულ მუსიკაში.

ქართული მხატვრული სააზროვნო პროცესების განსხეულება ქმნის იმ უაღრესად საინტერესო განზომილებებს, რომელთა სიღრმეში შექრასაც გავყავართ ორატორიის, კანტატის, პასიონის, მავნიფიკატის, რეკვიემის ადრეულ მოდელებთან. გასაკვება, რომ აღნიშნულ მოდელზე ლაპარაკი პირობითია და რამდენადმე შორდება მათ კლასიკურ ნიმუშებს, იგი უფრო ამ ჟანრების საუკუნეთა წიაღში ფესვგადგმულ, დაუსვენებ, მაგრამ საოცრად თვითმოყოფ, ეროვნულ თაურსახეებს გულისხმობს. ამ თაურსახეებში არ უნდა ავურიოთ მეათე საუკუნის შედევრი, ქართული პასიონი „შეხვეტილიანი“, რომელიც დასახელებული ჟანრის კლასიკურად სრულყოფილი ნიმუშია.

ცხადია, ჩემს მიზანს არ შეადგენს ეროვნული აზროვნების ამგებ ელემენტთა მექანიზმში შეღწევა და მისი სიმბოლური ფორმების გაშიფრა, რამეთუ აღნიშნული დეფინიცია შორს წავაციყვანს. ჩემი დღევანდელი გამოსვლის ამოცანა უფრო კონკრეტულია: ორატორიულობის, როგორც ეროვნული აზროვნების მოდელის მუსიკალურ დონეზე გამოვლენის თავისებურებათა წარმოჩენა, მისი წახნაგების გამოაშკარავება და ამ კონტექსტში ბატონ ანტონ წულუკიძის კონცეპტუალური დებულების მნიშვნელობის ხაზგასმა.

სამწუხაროდ, ორატორიულობის ცნება არ არის მუსიკისმცოდნეობაში ისე შესწავლილი, როგორც მაგალითად სიმფონიზმისა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტერმინს ხშირად ხმარობენ. ამიტომ მოკლედ შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას იმ თვისებებზე, ორატორიულობის მახასიათებლებს რომ წარმოაჩენს.

ორატორიულობის პირველ და უმთავრეს მახასიათებელს **საკრალურობა** წარმოადგენს. ეს გასაკებია. მის შესახებ ხომ თვით სიტყვის ეტიმოლოგია მიგვანიშნებს, რამეთუ **ORO** ლაპარაკის, ლოცვის იდენტურია, ხოლო **oratorio** სამლოცველოს აღმნიშვნელი და ორატორიაც ხომ



სამლოცველოში დაიბადა, მისი, როგორც ჟანრის ფორმირება ლიტურგიკის წიაღში მოხდა და საეკლესიო მუსიკის შრეებში გამოიძერწა.

თავისი შექმნის პირველი დღიდანვე (1600 წ. ემილიო კავალიერის „წარმოდგენა სულისა და სხეულის შესახებ“) ორატორია სპირიტუალი გრძნობების კონცენტრირებულად და კონცეპტუალურად გადმოძველ ქანრად გამოიძერწა და აი, მთელი ოთხსახი წლის მანძილზე, მცირე გამოჩაჯლისის გარდა, ამ ჭრილში განვითარდა. ცხადია, აქ არ იგულისხმება „საბჭოთა სივრცეში“ შექმნილი ორატორიები, ამ ქანრის გაუკუღმართების მავალითს რომ წარმოაჩენს.

ორატორია, როგორც მსხვილი ფორმის მუსიკალურ-დრამატურგიული ნაწარმოები, შუალედურია მესასა და ოპერას შორის და უფრო ამ პირველისკენ იხრება, რამეთუ „სასულიერო-ზნეობრივი მიზნის მატარებელია“. იგი უარყოფს შემთხვევითს, გარეგნულს და სიუჟეტის ობიექტური განვითარებით აღინიშნება. ე. ი. ორატორიულობის შემდეგი მახასიათებელი საკრალური თემის სიუჟეტური განვითარების პრინციპის წარმოადგენს და ეს განვითარება ძირითადად ეპიკურ-თხრობითი არსით გამოირჩევა. სტატიურობა ე. წ. „ემოციური ნეიტრალიტეტი“ და მისი შინაგანი ენერგიით დამუხტვა, ამ თხრობითობის მთავარი პარამეტრებია, რაც ორგანულად ერწყმის მონუმენტურობის ესთეტიკასა და გადმოცემის ფრესკულობას. სტილი „აღფრესკო“, რაზედაც თავის დროზე მიუთითა ბატონმა ლადო ღონაძემ ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერთან“ მიმართებაში.

ორატორიულობის შემდეგი მახასიათებელი სპეციფიკურ კონსტრუქციებში ვლინდება. სწორედ ამ ჭრილში იკითხება ციკლურობა და აქედან, ციკლის გამჭოლი იდეით განვითარება, საგუნდო კატეგორიებით აზროვნება; დიალოგის, როგორც ფორმათქმნადობის ერთ-ერთი უმთავრესი უჯრედის პრიორიტეტი და ანტიფონების და რესპონსორების გამოყენება.

აი, მოკლედ ის საყრდენები, ორატორიულობის ყალიბს რომ ძერწავს.

მაგრამ როგორ ჯდება ამ ყალიბში ქართული რიტუალური სანახაობანი? რომელ რიტუალურ სანახაობებს გულისხმობდა ბატონი ანტონ წულუკიძე?

დღეს ძნელია ცდომილებისგან თავის დაღწევა და კითხვაზე ზუსტი პასუხის გაცემა, მაგრამ ჩემს მიერ შესწავლილია ისეთი ხალხური მისტერიები, როგორიცაა (1) დათო-ბერიკული სანახაობანი როგორც ადრეული სცენური ორატორიის, უფრო ზუსტად კი oratorio volgare-ის ადრეული მოდელი; (2) მურყვამობა ანუ კოშკობა, საკრალურ განზომილებაში წარმოდგენილი, მონუმენტური, გამჭოლი განვითარების პრინციპზე აგებული, დროსა და სივრცეში პროცირებული, რამდენადმე ვიზუალური სიუჟეტურობით გამორჩეული, გამკვეთი იდეის ირგვლივ კონცენტრირებული, ფერხულემის მრავალმხრივი ფუნქციით წარმოჩენილი (რომელშიც დიდ მნიშვნელობას იქნეს ეროვნული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი საგუნდო კატეგორიებით აზროვნება), დიალოგიური პრინციპითა და ანტიფონური ხერხებით გაჯერებული, კონფლიქტური საწყისის აქცენტებით გამდიდრი და მორალური სენტენციებით გამსჭვალული.

ყოველივე აღნიშნული კი საფუძველს გვაძლევს ვილაპარაკოთ მურყვამობაზე, როგორც ორატორიულობის მატარებელი კონსტრუქციის არქაულ მოდელზე.

ორატორიულობის სათავეების ძიების პროცესი ქართული კლასიკური ეპოსის ისეთ შესანიშნავ ნიმუშთან გვაყენებს, როგორც (3) „ამირანიანი“, ნაწარმოები, რომელსაც დემნა მენგელაიამ წარმართული „ვეფხისტყაოსანი“ უწოდა და რომელიც მატრიარქატის რღვევისა და პატრიარქატის განმტკიცების ხანაში (II—I ათასწლეული ჩვ. ერამდე) გამოიძერწა.

მიხეილ ჩიქოვანი „ამირანიანის“ მისტერიაში ქართული თეატრის განვითარების ადრეულ საფეხურს ხედავს და ხალხური ღრამის პირველსახეს ამოიცნობს, მაგრამ ორატორიაც ხომ თავისებური ღრამაა, დიდი და განზოგადებული იდეის შემცველი, ხალხის სახის ფრესკული გააზრებითა და მოქმედების სიუჟეტური განვითარებით გამორჩეული, დრამატული ხასიათის მატარე-



ბელი, თხრობითობის პრიორიტეტით განმტკიცებული.

ამდენად გასაგებია, რომ „ამირანიანში“, როგორც ფოლკლორული სინკრეტიზმის ადრეულ ნიმუშში, ამოტვიფრულია შეხების წერტილები როგორც ხალხურ დრამასთან, ასევე ორატორიასთან, მის გმირულ სახეობასთან, რამეთუ მისტერიის კონსტრუქციული შრეები უხვად შეიცავს ორატორიულობის ნიშან-თვისებებს.

ორატორიულობის ხალხური სათავეების ძიებას ქართული ზეპირსიტყვიერების შედევრთან (4) „ეთერიანთან“ მივყავართ, რომელიც X—XI საუკუნეების რომანტიკული ეპოსის ბრწყინვალე ნიმუშია.

დ. ჯანელიძის, მ. ჩიქოვანის და ვ. კოტეტიშვილის კვლევის შედეგად დაფიქსირებულია „ეთერიანის“, როგორც საფერხლო ტრაგედიის რაობა და საზგასმულია მასში ამოტვიფრული ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორიცაა მნიშვნელოვანი გამჭოლი იდეის აქცენტირება, სიუჟეტის დასრულებულობა და მისი თხრობითი ხასიათი, ლირიკული ელემენტების სიჭარბე, გმირთა პორტრეტების გასაოცარი სიღრმე, მსხვილი პლანისა და შტრიხების დომინირება, დიალოგის, როგორც ფორმაქმნადობის მთავარი უჯრედის პრიორიტეტი და სხვა, რაც თავის მხრივ „ეთერიანის“, როგორც ლირიკულ-ეპიკური ორატორიის თაურსახის განხილვის საშუალებას გვაძლევს.

ორატორიულობის ძირების ძიების საზრისით ინტერესს იწვევს უძველესი ქართული ცერემონიალი (5) საქორწილო რიტუალი, დროში განფენილი სახოტბო კანტატის არქაული ნიმუში.

ასევე ჩემს მიერ შესწავლილ იქნა (6) „იერემიადას“ ცნების ქვეშ გაერთიანებული და მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული მოდელები — მოთქმით ტირილის, ლალაობის, ხმით ნატირალის, ზარის სახით, მთელი რიგი შეხების წერტილები რომ გააჩნია რამოდენიმე საუკუნის შემდეგ კონსტრუირებულ ორატორიასთან და განსაკუთრებით რეკვიემთან.

ამრიგად, ჩემს მიერ შესწავლილმა რიტუალურმა სანახაობებმა დაამტკიცა ბატონ ანტონ წულუკიძის დებულების საოცარი ცხოველმყოფელობა და ორატორიულობის, როგორც მსატერული მოვლენის უძველესი წარმომავლობა. უფრო მეტიც, აღმოჩნდა, რომ ძნელია ქართულ მუსიკაში სხვა სუბსტანციის მოძებნა, რომლის არსშიც ესოდენი ძალით იყოს კოდირებული სკრალურობასთან შერწყმული ეროვნულობის ფენომენი.

ამდენად, ბატონ ანტონ წულუკიძის კონცეპტუალურ დებულებას ქართული რიტუალური სანახაობების ორატორიული ბუნების შესახებ, უდიდესი მეცნიერული ღირებულება გააჩნია.





# გეოგრაფიისა და ეთნოგრაფიის დიალექტიკა როგორც ხელოვნების კონსტიტუციური პრინციპი

(პროგრამის დასაწყისი)

ვლადიმერ ასათიანი

ისტორიისა და ხელოვნების თეორიის განვითარების პირველი ნაბიჯებიდანვე თავი იჩინა პარადოქსულმა დაპირისპირებამ, რომელიც მხატვრული შემოქმედების არსობრივ, უღრმეს ფენებს მოიცავდა. ეს დაპირისპირება მდგომარეობდა ხელოვნების, როგორც მთლიანი მოვლენის ფარგლებში, ორი ერთმანეთის საპირისპირო და ერთი შეხედვით, შეუთავსებადი ტენდენციის გამოვლინებაში, მათ თანაქმედებაში. ერთის მხრივ, ვერავინ ვერ უარყოფდა ხელოვნებაში გააზრებულიობის როლს, ტრადიციიდან მომდინარე, თუ საკუთარი პრაქტიკის გზით შექმნილი ცოდნისა და მხატვრული ჩვევების, ანალიზისა და სისტემატიზაციის მნიშვნელობას; მეორეს მხრივ, თავიდანვე უდავო იყო, რომ ღვთივ ბოძებული შემოქმედებითი ნიჭი ინდივიდის პირად გამოცდილებაზე არ დაიყვანება, იგი სტიქიურად ამოხეთქავს და ვლინდება იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ხელოვანი არ გამოირჩევა მხატვრული, თუ ზოგადი ერუდიციის მაღალი დონით, ინტელექტუალური მრავალმხრივობით.

ხელოვნების არსებობის ისტორია თვალნათლივ გვიჩვენებს, რომ წმინდა პროფესიული, ტექნიკური, გამოცდილებითი ცოდნის დაგროვების გარდა, რასაც ჩვენ შემოქმედებით გამოცდილებას, მხატვრულ ოსტატობას ვუწოდებთ და რაც ხელოვნების ყველა სახეობაში წარმატებითი მოღვაწეობისათვის არის აუცილებელი. ხელოვანი თავის შემოქმედებაში საზრდოობს და რაღაც მანქანებით მხატვრულად გარდაქმნის იმ ცოდნას, რომელიც უშუალოდ არ ეკუთვნის ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობის ტექნიკურ-მხატვრულ არსენალს, მის პრაქტიკას. გამოჩენილ ხელოვანთა ბიოგრაფიული, თუ სხვა ლიტერატურულ-თეორიული წყაროები გვიჩვენებს თუ როგორ აყალიბებდა სხვადასხვა შემოქმედთა ხელოვნების სახეს, მხატვრული ხედვის ხასიათს იმ შთაბეჭდილებათა და ცოდნის ფართე სექტორი, რომელიც პირადი თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების, ხელოვნების, თუ მეცნიერების ხშირად ძალზედ დაცილებული სფეროებიდან მომდინარეობდა. სტრუქტურის თვალსაზრისით სრულიად განსხ-



ვაგებელი მასალა მხატვრული გააზრებისა და შემოქმედებითი გადაწყვეტილების გზით განსხვავებულ ხელოვნების სახეობათა, დარგთა და ჟანრთა განვითარებას ასაზრდოვებდა, მატერიალურად აისახებოდა ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების არა მარტო შინაარსში, არამედ, რაც უფრო ალანაშნავეა, მის ფორმალურშიც. ეს მეტყველებს, რომ მხატვრული „ეროვნული“, ცოდნა მოიცავს ხელოვნების ორივე ძირითად მხარეს, შინაარსსაც და ფორმასაც, თანაბრად „აღწევს“ ორივეში; ელენდება როგორც შემოქმედებითი ოსტატობის, ისე მხატვრული სახეებით აზროვნების სფეროში. უდავოდ ასეთი რთული, სტრუქტურული პროცესები და შინაარსულ-ფორმალური მეტამორფოზები ხელოვნების სფეროში, ნებისმიერ შემთხვევაში ანალიზისა და განსჯის გარეშე ვერ განხორციელდება, რაც მათ ინტეგრირებასა და სისტემატიზაციას, ანუ სპეციფიკურ-მხატვრული ცოდნის სფეროდ ჩამოყალიბებას გულისხმობს ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში. მაგრამ, განა თავად ამ „ცოდნის“ შექმნა, მთელი მისი მოცულობისა და მნიშვნელობის მიუხედავად საკმარისი იქნებოდა ხელოვნების სახის ჩამოსაყალიბებლად?! თუ უნდა ვიგულისხმოთ მეორე, საპირისპირო, რაღაც მძლავრი მუხტის არსებობა? მუხტისა, რომელიც თან ამოძრავებს მხატვრულ შემოქმედებას, თან კი პერმანენტულად იწვევს, გამოცდილისა და მხატვრულად ფორმალისებულის, „მკვიდრად ნაშენის“ ნგრევას, არ ექვემდებარება რა ხელოვნების ზოგად, თუ ინდივიდუალურად მიგნებულ „წესებს“.

აღნიშნულმა წინააღმდეგობამ შეიძლება აღგვიძრას კითხვა: როგორია „ცოდნის“ ბუნება ხელოვნების სფეროში, როგორია მისი დაგროვებისა და გამოვლინების პირობები, რა სპეციფიკური ფორმით არსებობს იგი? მეორეს მხრივ კი, პასუხს მოითხოვს კითხვა — სად არის შთავიწინების, ხელოვნებაზე აფექტის ბატონობის, თავისუფალი ფანტაზიის, ექსტატიური შემოქმედების — გაუცნობიერებელ, სპონტანურ მიგნებათა სათავე? უფრო კონკრეტულად პასუხს მოითხოვს კითხვა — რა ზღვრამდე ვრცელდება განსჯა-გააზ-

რების როლი ესთეტიკური ცნობიერების ფარგლებში და რა ადგილი უჭირავს მის იმ მხარეებს, რომლებიც პრინციპულად არ ექვემდებარება განსჯა-გააზრებას?

როდესაც ვსვამთ კითხვას თუ როგორია ცოდნის ბუნება ხელოვნების სფეროში, ესთეტიკური ცნობიერების ფარგლებში, მხედველობაში არა ვვაქვს საკითხის პერმენენტული მხარე, ანუ ის, წარმოადგენს თუ არა თავად ხელოვნება შემეცნების ფორმას და იმსახურებს თუ არა იგი ნდობას. აქედან გამომდინარე, საკითხის არც ონტოლოგიური მხარე გვიანტერესებს, ანუ ის, თუ რა მიმართება აქვს ხელოვნებას ყოფიერებასთან. ჩვენი ინტერესის სფეროში ზოგადად არ შედის ხელოვნების კავშირი მეტაფიზიკასთან, მსჯელობა იმაზე, მოცემულია (გაცხადებულია) თუ არა ხელოვნების ქმნილებაში რაიმე ჭეშმარიტება და რა რანგისა იგი. ან ეუპირისპირდებით და მსჯელობაში გვერდს ვუვლით როგორც რაციონალიზმზე დაფუძნებულ თვალსაზრისს, რომელიც ხელოვნებას შემეცნების, ხოლო ესთეტიკური ცნობიერების ფორმას კი ცნობიერების შედარებით დაბალ საფეხურზე ათავსებს, აგრეთვე იმ საპირისპირო თვალსაზრისსაც, რომელიც ხელოვნებას უმაღლესი ჭეშმარიტების ჭვრეტასთან აკავშირებს (რომანტიკოსები, ეგზისტენციალისტები).

წინამდებარე გამოკვლევის მიზანს ხელოვნების, როგორც ასეთის, მისი ფენომენის სტრუქტურის, ფუნქციონირებისა და განვითარების ძირითადი პირობების, მათი მოქმედების მექანიზმის დადგენა და ახსნა წარმოადგენს, ანუ ხელოვნების ზოგადი თეორიის საფუძვლის შექმნის ცდა. ამაში გარკვეული პარაფრაზა იმ ფილოსოფიური მეთოდისა, რომელიც კანტმა ზოგადად მეცნიერების, შემეცნების, მეცნიერული ცოდნის შესაძლებლობისა და არსებობის პირობების მიმართ გამოიყენა, უარყო რა მეტაფიზიკური პრობლემატიკა მეთოდოლოგიური, ფორმალური პრინციპის სასარგებლოდ. როგორც ცნობილია, კანტის ესთეტიკა, რომელიც „მსჯელობის უნარის კრიტიკაშია“ მოცემული, მისი შემქმნელის აზრით, წარმოადგენს გარკვეულ ხიდს ბუნების სამყა-



როსა და თავისუფლების სამყაროს შორის; ჩვენი მიზანია არა ამ „ხილის“ ფუნქციის, არამედ მისი კონსტრუქციის შესწავლა. კანტს მიაჩნდა, რომ ხელოვნება განსხვავდება მეცნიერებისაგან, როგორც შეცნობის (Können) უნარი განსხვავდება ცოდნისგან (wissen), როგორც უნარისაგან. ვფიქრობთ, ეს დებულება შემდეგ განვითარებას საჭიროებს. პირველ რიგში, კიდევ უნდა დავაზუსტოთ რას ვგულისხმობთ „ცოდნის“ ცნებაში ხელოვნებასთან მიმართებით. რათქმუნდა, ცოდნა ხელოვნების შესახებ, რომელსაც სპეციალური მეცნიერული დისციპლინები შეიძულებს, არის მეცნიერება და ის უშუალოდ ვერ გამოვლინდება ხელოვნების სფეროში. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ხელოვნების მიმართების განსაზღვრა ე. წ. სპეციალურ ცოდნასთან (ისტორიული, პოლიტიკური, ეთნოგრაფიული, გეოგრაფიული და ა. შ.). ხელოვნების ნაწარმოებში შეიტანალებად შეიძლება იყოს მოცემული სპეციალური ცოდნის ელემენტები, ყველაზე მეტად ეს ეხება პროზას, ყველაზე ნაკლებად მუსიკას, მაგრამ ყველა შემთხვევაში ხელოვნება არ წარმოადგენს სპეციალიზებული ცოდნის წყაროს. მხოლოდ ხელოვნებისთვის არ არის სპეციფიკური მოვლენათა ღირებულებითი მნიშვნელობის და არც მათი ესთეტიკური თვისებების შეცნობა; ვინაიდან, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ა. ზისი — ღირებულებითი მიდგომა მოვლენებისადმი მრავალი მეცნიერული დისციპლინისთვის არის დამახასიათებელი, ხოლო ესთეტიკური ობიექტურ რეალობაში წარმოადგენს ესთეტიკის, როგორც სამეცნიერო დისციპლინის საგანს.<sup>1</sup>

განსაკუთრებულ აღნიშვნას საჭიროებს ხელოვნების დამოკიდებულება ცოდნის ისეთ უდიდეს სფეროსთან, როგორც ფილოსოფიაა. რა დონისაც არ უნდა იყოს ხელოვნების ფილოსოფიურობის ხარისხი, ხელოვნების (განსაკუთრებით ლიტერატურის) და ფილოსოფიის დაახლოების ცდები, ვფიქრობთ, ის ფორმულირება, რომელიც გოეთემ მოგვცა, კვლავაც ძალაშია და გა-

1. А. Я. Зисль. «Философское мышление и художественное творчество», М., 1987 г., стр. 53.

ნსაზღვრავს ამ მოვლენათა სპეციფიკურ დიდ პოეტსა და მოაზროვნეს მიაჩნდა, რომ ფილოსოფიაში განსაკუთრებული და ცალკეული გამოვლინდება ზოგადის მეშვეობით, ხოლო ხელოვნებაში კი პირიქით, ზოგადი — განსაკუთრებულისა და ცალკეულის მეშვეობით. სწორად საუბრობენ ხელოვნების პოლიფუნქციურობაზე, მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს მისი სოციალურ-კულტურულ მნიშვნელობათა სიმრავლე, უმთავრესი ფუნქცია ხელოვნებისა, დაე გვეპატიოს ეს ტაგტოლოგია, სწორედ ის არის, რომ იგი ხელოვნება და პირველ რიგში ამ ფუნქციის კუთხით უნდა იყოს დანახული და შეცნობილი. თუ ხელოვნებაში ადგილი აქვს სხვადასხვა ხასიათის ცოდნის, გარკვეული სახით არსებობასა და მოქმედებას, მაშინ ეს, პირველ რიგში, მისი როგორც ცნობიერების ფორმის, შინაგანი ბუნებითა და სტრუქტურით უნდა იყოს განსაზღვრული. სავარაუდოდ, ხელოვნებას საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმებთან და ცოდნის განსხვავებულ სფეროებთან გადაკვეთისა და მათი საკუთარ ფარგლებში აკციდენციური გამოვლინების უნარი იმიტომ უნდა ახასიათებდეს, რომ „ცოდნა“, რადაც სპეციფიკური ფორმით თვისობრივად სუბსტანციურია მისთვის, ეს კი გარკვეული საწყისის არსებობაზე მიგვიითითებს. ასევე თუ შემოთქმულის პარალელურად ხელოვნებაში გამოიკვეთება სფერო, რომლის რედუქცია „ცოდნის“ სფეროსთან შეუძლებელი იქნება, მაშინ უნდა ვიგულისხმობთ, რომ ამ შემთხვევაშიც, საბოლოო ჯამში სუბსტანციური რიგის მოვლენასთან გვაქვს საქმე. სხვაგვარად, მეორედ დასახელებული სფერო ვერ გამოიკვეთებოდა და მეტოქეობას ვერ გაუწევდა პირველს. ესე იგი, აქაც რადაც საწყისის, ძირეული თვისების, უნარის არსებობა უნდა ვიგულისხმობთ.

კანტის ესთეტიკის ერთ-ერთი საკვანძო კატეგორიის — გემოვნების ბუნების შესწავლამ, მუშაობამ ცნობიერების მითოსური ფორმის სპეციფიკის გაგებისათვის, ხელოვნებისა და მითოლოგიის ურთიერთმიმართების საკითხის კვლევამ მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ „გემოვნება“ და „მითოსი“ შეიძლება წარმოადგენდეს იმ საწყ-



ყისებს, უნარებს, რომელთა წყალობით ვლინდება, პირველის მეშვეობით — ხელოვნების განსჯითი-ანალიტიკური, ცოდნისმიერი, ფიგურალურად რომ ვთქვათ — „რაციონალური“ მხარე, ხლო მეორეს მეშვეობით, მისი საპირისპირო—ემოციურ-ექსტრატიური, „ირაციონალური“ მხარე. თავიდანვე გასათვალისწინებელია, რომ გემოვნებაც და მითოსიც დანახულია აქ მოდალური კუთხით, როგორც სპეციფიკური, ესთეტიკური ხასიათის ცნებები. ანუ, როგორც „გემოვნება“ თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური მნიშვნელობითა და შინაარსით დიდად აღემატება გემოვნებას, როგორც ყოფითი სენსუალური დონის მოვლენას, ისე „მითოსი“ როგორც წარმოდგენილი ესთეტიკური ობოზიციის ერთ-ერთი წევრი, განსხვავდება მითოსისაგან როგორც ისტორიულ-კულტურული მოვლენისაგან, ოღონდ ამ შემთხვევაში პირველი მაგალითისაგან განსხვავებით, მოვლულობის შეკვეცის საპირისპირო მიმართულებით აქვს ადგილი.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ახალი კუთხით გვსურს შევხედოთ კანტის ესთეტიკის ისეთ მნიშვნელოვან საკითხს, როგორც გემოვნებისა და გენიოსის, მხატვრული დისციპლინისა და თავისუფალი შთაგონების კოლიზიაა და გარკვეული კორექცია შევიტანოთ მასში.

მართალია, კანტმა გემოვნების ძალზედ მრავალმხრივი და ღრმა დახასიათება მოგვცა; მაგრამ გენიოსისა და გემოვნების ცნებების ურთიერთმიმართების საკითხში ვფიქრობთ მან გარკვეული კახუსი დაუშვა. კანტი უდავოდ მართალია, როდესაც გემოვნებას — დისციპლინასთან და განსჯასთან აკავშირებს, მართალია მაშინაც, როდესაც ამბობს, რომ ხელოვნების შექმნისათვის ეს არ კმარა და ამისათვის პროდუქტიული წარმოსახვა, შთაგონება და ფანტაზიაა საჭირო. ამ თვისებებს იგი გენიოსს მიაწერს, ესე იგი, კანტი ქმნის გარკვეულ ობოზიციას: გემოვნება — გენიოსი. ამავე დროს ხელოვნებას იგი გენიოსის პროდუქტს უწოდებს, მაგრამ ზემოთ მოყვანილი ობოზიციის გათვალისწინებით გამოდის, რომ გემოვნება ხელოვნების ფარგლებს გარეთ რჩება და ირიბად მხატვრულად არაპროდუქტიულ უნა-

რად ცხადდება. კანტის მხრიდან გემოვნების როლის ასეთი შეფასება მიხედვით, რო საკვირველია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მიუხედავად ამისა თავად იგი გემოვნებასა და გენიოსს შორის იძულებითი არჩევანის გაკეთების შემთხვევაში, როგორც თვითონ აღნიშნავს „ერთსა და იმავე პროდუქტის“ ფარგლებშიც უფრო მეორის დათმობას გვიჩვენებს, ვიდრე პირველისა. ისმის კითხვა — როგორ შეიძლება დათმო პროდუქტიული უნარი არაპროდუქტიულის სასარგებლოდ? ანუ რაიმეს უკეთ შექმნისათვის დათმო ის, რაც მას უშუალოდ ქმნის, იმის სასარგებლოდ, რაც მას უშუალოდ არ ქმნის? ეს მართლაც კახუსია!

ამის ნაცვლად ჩვენ გემოვნებისა და მითოსის ობოზიციას, დიალექტიკურ დაპირისპირებას ვთავაზობთ. სწორედ გემოვნება და მითოსი, იმ სახით როგორც ისინი ზემოთ დავახასიათეთ, წარმოადგენს ხელოვნებისათვის თანაბარ, დაპირისპირებულ და პროდუქტიულ საწყის-უნარებს. თუ კანტი ამბობდა, რომ ხელოვნებას ქმნის გენიოსი, რაშიც მას გემოვნება ესმარება, ჩვენ დაზუსტებული პარაფრაზით ვიტყვი, რომ უპირველეს ყოვლისა თავად გენიოსი ცნება არ უნდა მოიაზრებოდეს გემოვნების გარეშე, ისევე როგორც მითოსის გარეშე. ორივე მისი ძირეული უნარებია, ის მათ მოიცავს. მათი გააქტიურებით ქმნის გენიოსი ხელოვნებას, გემოვნებისა და მითოსის თანაფარდობა კი განსაზღვრავს კონკრეტული ხელოვანის შემოქმედების ხასიათს. ამავე დროს უნდა გავითვალისწინოთ, რომ კანტისათვის „გენიოსი“ წარმოადგენს შემოქმედებითი ნიჭიერების მხოლოდ განსაკუთრებულ ტიპს და არა მის ხარისხს. ჩვენთვის გენიოსი კი ზოგადად შემოქმედებითი ნიჭიერებასთან, მხატვრულ აზროვნებასთან და საქმიანობასთან დაკავშირებული ცნებაა, რომელიც ხელოვნებაში ინდივიდის არსებობის სინონიმად მიგვაჩნია, როგორც ყველაფერს, მასაც ახასიათებს ხარისხობრივი განსხვავებებით, ამიტომ ყველა ჭეშმარიტი შემოქმედებითი აქტი მეტ-ნაკლებად გენიალურია, ყველა ხელოვანი კი მეტ-ნაკლებად გენიოსია. იდეალურად — ინდივიდი, მოქცეული ხელოვნების ფარგლებში, წარმოადგენს გენიოსს, მხატ-





ვრული შემოქმედება კი გენიალურობის კორელატიურია. რეალობაში ეს მოვლენები, როგორც ყოველი სხვა, გარკვეული დოზით, შედარებით დაბალი ხარისხით ვლინდება და უმეტეს შემთხვევაში ძალზედ დაცილებულია იდეალისაგან.

აღნიშნული მიდგომა ძალზედ აქტუალურია დღესაც, როცა წინა პლანზე წამოიწია ხელოვნების სოციალური მიოთხოვნის მიხედვითობის (социальная востребованность) იდეამ, რაც თანამედროვე ესთეტიკური პესიმიზმის საფუძველს ქმნის. შეაქვთ რა ეჭვი მასში, რომ — „ხელოვნების არსს გამოხატავს გენიალური ინდივიდუალობა, რომელიც „ფლობს ელიტარულ სახელოვნებო კომპეტენციას“, ასაბუთებენ მხატვრული შემოქმედების თვით სახის შეცვლის აუცილებლობას, უსარგებლოდ მიიჩნევენ ხელოვნების საუკუნოვანი გამოცდილების მნიშვნელობას. აღნიშნული საკითხის გარჩევა სცილდება მოცემული სტატიის ფარგლებს და მას შემდგომში სპეციალურად უნდა დაეთმოთ ადგილი. აქ გვსურს აღვნიშნოთ მხოლოდ ის, რომ იმ უდიდესი აზრთა აღრევისა და კალეიდოსკოპური სიჭრელის ფონზე, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების თეორიაში და ესთეტიკაში სუფევს, ძალზედ მნიშვნელოვანად მიგვაჩნია ისეთი ფუძემდებლური და უნივერსალური პრინციპის გამოვლენა, რომელიც საკუთარი სისტემის აგების საშუალებას მოგვცემს ხელოვნების თეორიის სფეროში. ასეთად კი გემოვნებისა და მიოთხის დიალექტიკა მიგვაჩნია.

გემოვნებასთან ერთად ესთეტიკაში მიოთხის, როგორც საკვანძო კატეგორიის დამკვიდრებამ, მათმა დიალექტიკურმა დაპირისპირებამ უნდა მოხსნას ზემოთ ნახსენები „უხერხულობა“, რომელიც არსებობს ძირითად ესთეტიკურ უნართა განსაზღვრისას, რადგან კანტის დროიდან მოყოლებული, ერთგვარ სტატიკაში მოქცეული უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური კატეგორია — „გემოვნება“, შეიცვება მისი საპირისპირო და ტოლქმედი კატეგორიით — „მიოთხით“.<sup>2</sup> დაპირისპირება ამ ორ სა-

2 როგორც ამას ჰერმენევტიკის მაგალითზე ვხედავთ, ესთეტიკისათვის გემოვნების მნიშვნელობის იგნორირებაზე ანანაკებდნენ საფრთხეს შეი-

საწყისს, ძირეულ უნარებს შორის ძალაზედ რთული ხასიათისაა. პირველი, თავისი სპეციფიკის გამო, ექვემდებარება განვითარებას, აღზრდას, ანუ განსაზღვრულ რაოდენობრივ და ხარისხობრივ ცვლილებებს, მეორე კი, ისევე თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, ვლინდება უცვლელად, მაგრამ ყოველთვის არაგანსაზღვრულად. ორივე აღნიშნული საწყისი მოქმედებს წარმოსახვის მეშვეობით, რომელიც განიცდის მათ მძლავრ და საპირისპირო შემოქმედებას. რაც შეეხება ემოციურ პლანს, გემოვნება და მიოთხი აქ ისე შეეფარდებიან ერთმანეთს, როგორც გრძობა და აფექტი. პირველი, ემოციურის სფეროში, თავის უმაღლეს გამოვლინებაში, მაღალორგანიზებული გრძობაა, მეორე, მძლავრი — აფექტი.

რაც შეეხება გნოსეოლოგიურ პლანს, თუ კანტის ზემოთ მოყვანილ დებულებას დავუბრუნდებით, რომ ხელოვნება მეცნიერებისაგან განსხვავდება, როგორც შეცნობის უნარი განსხვავდება ცოდნისაგან როგორც უნარისაგან, მაშინ შეიძლება დავასკვნათ, რომ: ხელოვნება ის სფეროა კი არ არის, რომლის საბოლოო პროდუქტს წარმოადგენს სისტემატიზებული და ფორმალიზებული ცოდნის დაგროვება, გარკვეული კანონებისა და წესების შემუშავება, სადაც ყველა შემოქმედებითი უნარი საბოლოოდ სწორედ ამ მიზნების რეალიზაციას ემსახურება; არამედ ცნობიერების სპეციფიკური სფერო, სადაც, პირიქით, თავად არსებული ცოდნა მთლიანად ხმარდება მისივე მოპოვების უნარის კონდენსაციასა და გამახვილებას. შესაბამისად ხელოვნებას მყარი კანონები და წესები კი არ ესაჭიროება, არამედ იმ უნარის გამყარება, რომელსაც ძალუძს ინდივიდუალურ წეს-კანონთა მყისიერი ქმნა, როგორც ვფიქრობთ, სწორედ ასეთი უნარია — გემოვნება. გნოსეოლოგიურ ჭრილში იგი არის ხელოვნებაში ცოდნის არსებობის განმაპირობებელი საწყისიც და შე-

ძდება შეიცავდეს მისი გაიგივება ესთეტიკური ცნობიერების მთელ შინაარსთან.

3 ვფიქრობთ, პირვედ რიგში, სწორედ გემოვნება ემსახურება იმ „ჭკვიანი ემოციის“ სახელს, რომელზედაც სხვადასხვა დროს ზოგადად საუბრობდნენ დ. ვიგოტსკი და მ. მამარაშვილი.



მცენებითი მუშაობის საბოლოო პროდუქტიც. ხოლო იმისათვის, რომ ხელოვნების წესები შაბლონებად არ იქცეოდნენ, მათი ქმნა კი მუდმივი განახლებისა და მყისიერი რეაგირების პროცესში მიმდინარეობდეს, რაც შემოქმედების პულსაციის, ხელოვნების „გაცოცხლების“ საფუძველს ქმნის, უნდა არსებობდეს რაღაც, რაც პერმანენტულად საფუძველს უკრევს და ამით დინამიკაში აქცევს გემოვნების წესებს — ასეთია მითოსი, როგორც ესთეტიკური უნარი. ორივე საწყისი — „გემოვნება“ და „მითოსი“ როგორც შემოქმედებითი უნარები, გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით — ინტუიციას წარმოადგენენ. ოღონდ გემოვნება, მითოსისაგან განსხვავებით, თუ შეიძლება ასე ითქვას — „ფორმალისზეული ინტუიცია“, ინტუიცია, რომელიც პარადოქსულად ეყრდნობა სპეციფიკურ დისკურსს. მითოსი კი პირიქით, მთლიანად არაენობიერის უღრმესი ფენებიდან, უმართავად მოვლენილი ინტუიციანია.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შესაძლებლად მიგვაჩინა საუბარი გემოვნებისა და მითოსის დიალექტიკაზე, როგორც ესთეტიკური ცნობიერების არსებობის ფორმაზე, რასაც უდიდესი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ხელოვნების კონსტიტუციური ნიშან-თვისებებისა და მათი მოქმედების მექანიზმების შეცნობისათვის. საყარადოდ, გემოვნებისა და მითოსის პერმანენტული დაპირისპირება და სინთეზი, ზოგადად უნდა წარმოადგენდეს მხატვრული აზროვნების სპეციფიკას, ამოძრავებდეს შემოქმედებით პროცესს, ხოლო ერთის ან მეორის სიჭარბე ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში უნდა განაპირობებდეს ამა თუ იმ ეპოქის ხელოვნების, ან ცალკეული ხელოვნების შემოქმედების სახეს. ცალკე აღებული არც გემოვნების და არც მითოსის მოქმედების სფერო არ შემოიფარგლება არც ხელოვნებით და არც მხატვრული, თუნდაც ესთეტიკური ცნობიერების ფორმით. გემოვნების მსჯელობანი მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელია საზოგადოებრივი ცნობიერების უმეტესი ფორმებისათვის და მითოსიც სხვადასხვა ძალით თავს იჩენს საზოგადოებრივი და სულიერი არსებობის სრულიად განსხვავებულ სფეროებში.

მაგრამ ამ ორი კატეგორიის დიალექტიკა განმსაზღვრავს სწორედ ხელოვნებისა და მხატვრული ცნობიერების ფორმისათვის, სადაც ისინი კრეატიულ საწყისებად და პროდუქტიულ უნარებად გვევლინებიან.

იმისათვის, რომ ზემოთ მოყვანილი მოსაზრებები გარკვეულ სისტემად ჩამოყალიბდეს, მომავალში ფართოდ უნდა იქნას განხილული გემოვნების, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის შესწავლის ისტორია, მისი ბუნება და სტრუქტურა, როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული სახელოვნებო კუთხით. ასევე შესწავლილ უნდა იქნას ხელოვნებისა და მითოსის ურთიერთმიმართების საკითხი, რაც ნაწილობრივად საკანდიდატო დისერტაციაში შევასრულეთ, მაგრამ ამჟამად კვლევის პროცესში მეტად უნდა იქნას გამოკვეთილი მითოსის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის სახე. აღნიშნული ფაქტიურად ახალი ესთეტიკური კატეგორიის დამკვიდრების ამოცანას ისახავს მიზნად, რაც თავისთავად ძალზედ საპასუხისმგებლოა. ამის შემდეგ უნდა გაანალიზდეს გემოვნების კრიზისისა და მითოსის რეკრიაციის (მათი სინთეზით) პრობლემა ხელოვნების სფეროში. საბოლოოდ კი ყოველივე ზემოთქმულის შუქზე თანამედროვე ხელოვნებისა და მისი თეორიის ძირითადი პრობლემები უნდა იქნან განხილული კრიტიკულად. მხოლოდ ამის შემდეგ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ გარკვეული საფუძველი შეიქმნება ხელოვნების ზოგადი თეორიის ჩამოყალიბებისათვის. ნებისმიერი მეცნიერული სისტემა, თეორია, სწორედ თავისი უნივერსალიზმით ფასობს. მან შესასწავლი სფერო მაქსიმალურად უნდა მოიცვას. ხელოვნების სფეროში კერძო სახეობათა და დარგთა თეორიების არსებობის ფონზე, რომლებსაც „სპეციალური ხელოვნების თეორიებს“ ვუწოდებთ, არსებობს ძალზედ დიდი სიჭრელე ხელოვნების ფილოსოფიისა და ესთეტიკის სფეროში. ყბადაღებული აზრიდან დაწყებული, რომ ესთეტიკა და ხელოვნების ფილოსოფია როგორც მეცნიერება, საერთოდ შეუძლებელია, იმ საეჭვო ასოციაციებზე აგებულ ეკლექტიკურ ძიებებამდე, რომლებიც ძირითადად კვაზიესთეტიკური ნეო-

ლოგიზმების ბრუნვით არიან გართულნი. ყოველივე აღნიშნული სადღეისოდ გამოიხატება იმ საერთოდ აღიარებულ კრიზისში, რომელმაც არა იმდენად თავად ხელოვნება, რამდენადაც მისი თეორია, უფრო ზოგადად კი ესთეტიკა მოიცვა. მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება მოსაწონი არ იყოს ყოველივე, რაც ხელოვნების სფეროში უკანასკნელ დროს ხდება, ვფიქრობთ, განაჩენი, რომელიც მის მიმართ ავანგარდისტულ და პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკას გამოაქვს, ხშირად ძალზედ სუბიექტურია და მოგვაგონებს ვაღმით

შედავების ცდას. მით უფრო აქტუალურად გვეჩვენება ისეთ ზოგად პრინციპზე აგებული ესთეტიკური სისტემის შექმნა, ისეთი უნივერსალური მიდგომის გამომუშავება, რომელიც ხასიათითა თუ ეპოქალურად სრულიად დაცილებული მხატვრული მასალის გარკვეულ ჭრილში, „ერთ მნიშვნელზე დაყვანით“, შეჯერება-განხილვის საშუალებას მოგვცემს. ასეთ უნივერსალურ, ხელოვნებისათვის კონსტიტუციურ პრინციპად კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, გემოვნებისა და მითოსის დიალექტიკა მიგვაჩნია.



# ორნამენტული საზედაო ასოები

## ორი ხელნაწერის მიხედვით

### ლალი ოსაყაშვილი

ორნამენტულ დეკორს, მის მოტივებს მუა. საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში დიდი როლი ენიჭებოდა. ხელნაწერ ოთხთავებში წმინდა პრაქტიკული დანიშნულების კამარათა ტაბულეები თუ ტექსტის დამაგვირგვინებელი თავსამკაულები გამოირჩევიან ორნამენტულ მოტივთა სიჭარბით. ტაძრის ფასადებს გემოვნებით შესრულებული ღრმად კვეთილი ჩუქურთმა ამკობს, კედლის მხატვრობაში რეგისტრებად დაყოფისას სცენები ორნამენტებით იმიჯებიან, ხატის აშოებსა თუ ფონს ხშირად ამშვენებს კალიგრაფიულად ლამაზად ამოწერილი მოტივები და ა. შ.

ბუნებრივად ჩნდება კითხვა ორნამენტის რაობაზე. ლ. უსპენსკის აზრით, ორნამენტული მოტივები, იქნება ეს მცენარეული თუ გეომეტრიული, განიხილება როგორც ღმერთის შემოქმედების ნაყოფი.<sup>1</sup> ადამიანი მშვენიერებასა და სილამაზეს ეძიებს. ბიბლია გვაუწყებს, რომ სამყაროს საფუძვლად მშვენიერება ედო და თავდაპირველად ადამიანიც მისი გამზიარებელი იყო. სამოთხიდან განდევნა ესაა სილამაზისა და ჭეშმარიტების დაკარგვა. ამიტომაც ადამიანი ცდილობს ერთხელ განცდილი კვლავ დაიბრუნოს და ყოველი ქრისტიანისთვის დაკარგული სამოთხე კვლავ ახალი, ციური იერუსალიმის სახით დაბრუნდება, სადაც მართალნი დაივანებენ.

ორნამენტის საწყის ფორმათა ლაკონურობა თვითმიზანი როდია — ესაა მხოლოდ



ნიშანი იმის ნათელსაყოფად, რომ „უთვა-  
ლავე ფერი“ აღვსილი სამყარო ეფუძნება,  
მართალია, უსასრულოდ რთულ, მაგრამ  
ამავე დროს გარკვეულ კანონზომიერე-  
ბებს — მოწესრიგებულობას. აქ თავს იჩენს  
სამყაროს „იდუმალთმეტყველების“ ინტენ-  
სიური განცდა. ამგვარი იდუმალება ზოგ-  
ჯერ ცხადადა გამოკვეთილი. ორნამენტე-  
ბში ისეთი მუხტი დევს, თითქოს, ადამიან-  
ის სულის სიმებს ეხმიანება. ზოგჯერ ორ-  
ნამენტის ენა შეიძლება მიუწვდომელი იყოს,  
მაგრამ რადგანაც საკრალურ საბურველშია  
გაჩვეული, აღიქმება როგორც ხელოვნების  
რთული მხატვრული ენა და მხატვრულ დე-  
კორს იდუმალების ელფერი ენიჭება.

ჩვენი აზრით, განსაკუთრებული ინტენ-  
სივობით ორნამენტის ენა ცხადდება ხელ-  
ნაწერთა მხატვრულ გაფორმებაში, რომელ-  
მაც საუკუნეთა მანძილზე რთული სახე  
მიიღო. შეიძინა გაფორმების ელემენტე-  
ბი.<sup>2</sup> სხვადასხვა შინაარსის ხელნაწერთა მო-  
რთულობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკა-  
ვია საზედაო ასოებს. ყოველ მათგანს დიდ  
მნიშვნელობას ანიჭებს უფლის სიტყვები  
„მე ვარ ანი და ჰო“..., ამიტომაც მხატვ-  
რები განსაკუთრებული გულისყურით ქმნი-  
დნენ ასოთა მოხაზულობას, მის მოკაზმვას,  
რადგან სწორედ ასოთა ერთობლიობაც  
ქმნის ხელნაწერის გაფორმების მხატვრულ  
სრულყოფილ სახეს.

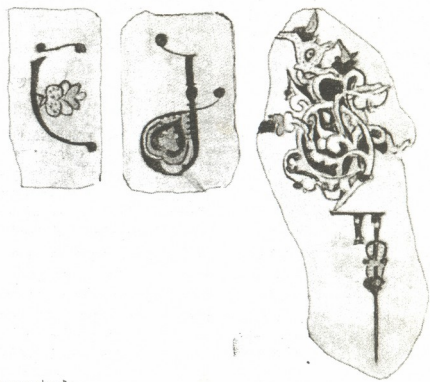
ჩვენ შევეცდებით ორნამენტის მხატვრუ-  
ლი დატვირთვა გამოავლინოთ სვეტიცხო-  
ვლის ორი ხელნაწერის — ბასილი დიდის  
გრაგნილი (S—4980, XII ს.) და იენაშის  
ოთხთავი: მორთულობის საზედაო ასოებ-  
ში. ბუნებრივია, ინტერესს აღძრავს სხვა-  
დასხვა შინაარსის ხელნაწერებში ორნამენ-  
ტის მხატვრული ენის ასახვა. ორივე ხელ-  
ნაწერი სვეტიცხოვლისთვისაა შესრულებუ-  
ლი, შემკული და შეწირული. პირველი და-  
ცულია კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინ-  
სტიტუტში, მეორე სვანეთის ისტორიულ-  
ეთნოგრაფიულ მუზეუმში და ცნობილია  
იენაშის ოთხთავის სახელით (XIII ს.). მით  
უფრო საინტერესოა, რომ საუკუნეების მა-  
ნძილზე ქართველთა უდიდეს ეროვნულ სი-  
წმინდეში — სვეტიცხოველში ღმრთისმსა-  
ხურება ამ ხელნაწერებითაც მიმდინარეობ-  
და. მათი ერთად განხილვა მრავალ საინ-  
ტერესო საკითხს წამოჭრის.

საზედაო ასოების გრაგნილზე და  
თავში განთავსების ხასიათი ასეთია: გრაგ-  
ნილი გრძლივადა გაშლილი და შესაბამი-  
სად ერთი სვეტის გასწვრივ, ცარიელ მარ-  
გინალურ არეებსა განფენილი. იგი ტექს-  
ტში იმ ადგილას იჭრება, რომლის პირ-  
ველ ასოსაც წარმოადგენს. ზოგჯერ ერთ  
კვებზე შეიძლება რამდენიმე გრძივი სა-  
ზედაო ასოს განფენა. ამასთან, გამოიყენე-  
ბა სინგურით შესრულებული მცირე, მარ-  
ტვი აგებულების საზედაო ასოებიც. ტე-  
ქსტში მნიშვნელოვანი მუხლები სინგურის  
მრველოვანი ასოებითაა გაცხოველებული,  
მაგრამ კეფის დომინანტი საზედაო ასოა,  
რომელიც მარგინალურ არეზეა განთავსე-  
ბული. 12 კეფისაგან შემდგარი S—4980-ის  
მილიანობა ერთიან კომპოზიციურ სტრუქ-  
ტურას ქმნის და ამავეროულად, ცალკეული  
კეფის არქიტექტონიკა, რომელიც საზედაო  
ასოთა მონაცვლეობისაგან შედგება, ერთ  
მხატვრულ სრულქმნილებას წარმოადგენს.

ოთხთავში სახარების ტექსტსა და მნი-  
შვნელოვან ეპიზოდებს საზედაო ასოები  
იწყებენ. აქ ზოგჯერ, ორივე გვერდზე ერ-  
თი საზედაო ასოა, ზოგჯერ რამდენიმე.  
იხილეთ შედარებით მცირე ზომისანი უფრო  
კომპაქტურნი არიან. ტექსტში კი არ იჭრე-  
ბიან, არამედ დამოუკიდებელ მხატვრულ-  
დეკორატიულ ორგანიზმს წარმოადგენენ.

თუ თვალს გადავაგვებთ წმ. ბასილი დი-  
დის ჟამისწირვის გრაგნილს და იენაშის  
ოთხთავის საზედაო ასოებს, ბევრს შევნიშ-  
ნაეთ საერთოსაც და განამახვილებულსაც.  
რადგან საზედაო ასოებზე ვმსჯელობთ,  
აღბათ, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება  
პალეოგრაფიულ მხარეს უნდა მივაქციოთ.  
დავიწყებთ გრაგნილით, რადგან იგი XII  
საუკუნეშია შესრულებული. მისი პირველი  
საზედაო ასო არის ონი (Q), რადგან ლო-  
ცვები უფლისადმი აღვლენილი და იგი რამ-  
დენჯერმე მეორდება. ინტერესს აღძრავს  
ამ ასოს მოხაზულობა. მხატვარი ასო ონს  
(Q) წრის ანუ მედალიონის მოხაზულობას  
როდი ანიჭებს, რათა სცენა ჩართოს შიგ-  
ნით, არამედ სამივეჯერ დაგრძელებულ  
ოვალს წარმოგიდგინოს. პარალელი გავა-  
ლოთ ოთხთავებთან. მაგალითად, XI სა-  
უკუნის ალავერდის ოთხთავის (A—484)  
ავგაროზის აპოკრიფულ ციკლში ასო დონი-  
ის ქვედა ნაწილი, მართლაც, მედალიონს





მოხატული საზედაო ასოები  
XIII ს. იენაშის ოთხთავიდან

წარმოადგენს, მაგრამ გამოსახულება ან სცენა როდია ჩართული, არამედ მცენარეული მოტივები. ჯრუჭის II ოთხთავში (H—1667) ლუკას სახარების დასაწყისში, სადაც გაბრიელ მთაფარანგელოზი ახარებს ყოვლადწმიდას, იქვე გამოსახული ასო დონი. შეიძლება ამ ასოს მედალიონად გამოყენებაც, მაგრამ ქართველი მხატვარი აქაც უარს ამბობს ამგვარ მოხაზულობაზე და დონის რგოლს ნუშის ნაყოფისებრ ფორმას ანიჭებს. იგივე ტენდენცია მეორდება გელათის ოთხთავში (Q—908) ასო დონის გადმოცემისას, ოღონდ ორივე შემთხვევაში მათ შიდა არეში იკითხება ორნამენტული მოტივები. რაც შეეხება XIII ს-ის იენაშის ოთხთავის საზედაო ასოებს, მაგალითად. ფ. 188-ზე ასო დონი სტილიზებული მცენარეული წნულებითაა შექმნილი და დეკორატიულ ფორმებში მედალიონის სახე იკარგება. საინტერესოა ასო რაეს გაფორმება. მართალია, მას საფუძვლად მედალიონი არ უდევს, მაგრამ ვერტიკალური ხაზის მოქნილობით მიღებული ნახევარწრე მედალიონივით არის გაფორმებული, ჩანს მულია წარწერა და მცენარეული ორნამენტი.

განაწილებით რა ასოთა ორნამენტებს, იხილება კითხვები: როგორია ასოთა მოხა-

ზულობა და როგორ შეესაბამება ორნამენტული მოტივები და როგორი კომპოზიციური მთლიანობა მიიღება ერთის მხრივ, საზედაო ასოს არქიტექტონიკის თვალსაზრისით და მეორეს მხრივ, ტექსტთან მთლიანობაში და ამით გვერდის ან კეფის მთლიანობის იერსახე როგორ აისახება. ბუნებრივია, ორნამენტული მოტივები სიმეტრიისა და რიტმის პრინციპზეა აგებული. „ორნამენტი ამასთანავე წარმოადგენს კოსმოსის შეკავშირებულობას, მისი მთლიანობის გაცხადება-ვათვალისწინებას. ეს მხარე ორნამენტში მკაფიოდ რეალიზდება სიმეტრიისა და რიტმულობის წამყვანობით“.

სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის უწმინდესისა და უნეტარესის ილია II თქმით, „ორნამენტი არის ბილიკი, გზა ღვთისკენ. ეს არ არის უბრალო ფორმები. ორნამენტს აუცილებლად სულიერი დატვირთვა უნდა ჰქონდეს, სულიერი მშვენიერება“. ალბათ, შემთხვევითი არ უნდა იყოს წმ. ბასილი დიდის ჟამისწირვის გრაგნილის ასო რაეს გაფორმება, რომელიც სრულიად არ ჰკავს ზემოთ განხილულ იენაშის ოთხთავის რაეს. რადგან გრაგნილში, სწორედ, ეს ასო იწყებს ანაფორას ლოცვას და განსაკუთრებულადაა მორთული, მინიჭებული აქვს ერთგვარი, ილუსტ-



რაციის ფუნქცია, ისინი მწირად არიან გრაგნილზე. თუ იენაშის ოთხთავში ასოები ღურჯი ან ყაყისფერი მელნითაა მოხაზული და შემდეგ ერთვის ამავე ფერებით შესრულებული სტილიზებული მცენარეული ორნამენტები, S—4980-ში ასოთა მოხაზულობებს ქმნიან გეომეტრიული ფორმები— გადაბურუნებული ნახევარსფეროების შეკავშირებით, ორმაგი ხაზები წერტილებით. სამკილიანი რტოები ერთიანობაში ქმნიან ძალზედ დეკორატიულ ასოთა მოქნილობას ე. ი. მოკლე სწორი წყვილი ხაზების და გეომეტრიული ნახევარკალების, წაწვეტებული ღერების შერწყმა ქმნის სახედაო ასოს მოხაზულობას და თან ერთვის მცენარეული სტილიზებული ფოთლები, ხოლო ასო რაეს მოხაზულობაში რეალური ფოთლების იმიტაციას წარმოადგენს წვრილი ხაზები, შტრიხები და იქმნება განცდა სვეტიცხოვლის ტაძრის ფასადის ვაზის ფოთლებისა და ასო რაესთან სიცოცხლის ხის დაკავშირებისა. მოტივებთან ერთად კომბინაციას ქმნის ფერთა მონაცვლეობა.

ჩვენ აღვნიშნავდით, რომ გრაგნილისა და იენაშის ოთხთავის სახედაო ასოთა მორთულობა ძალიან ჰგავს ერთმანეთს. ამის ნიმუშია ასო ანი. ორივე ხელნაწერში მას ზუსტად ერთნაირი მოხაზულობა გააჩნია. ასოს აგების პრინციპი, როგორც აღვნიშნეთ, გრაგნილზე სხვაგვარია — დეკორატიული დეტალებისაგან შედგება, ოთხთავში კი, მელნითაა მოხაზული. მართალია, ორნამენტული მოტივები განსხვავდება, მაგრამ მათი განაწილების სისტემა ერთნაირია. გრაგნილზე ანის შუა ნაწილში იჭრება სტილიზებული მცენარეული მოტივი — ფოთოლი წაწვეტებული ბოლოებით, მსი ღერო გადანასკვული ასოს ქვედა ხაზთან და დაბლა კი, უფრო ფართო ფოთოლია. ოთხთავს რაც შეეხება, აქ, ერთ შემთხვევაში უშუალოდ ასოს შიდა არეში ხუთფურცლა ყვავილია ამოღერებული წყვილ ფოთოლზე. მეორე შემთხვევაში, ასოს შიდა არე მთლიანად დეკორაციული მოტივებით იმკობა. ნაწილი კი, იჭრება არა ქვემოთ, როგორც ეს გრაგნილზე იყო, არამედ ასოს ზემოთ და საქმე კვლავ სტილიზებულ მოტივებთან გვაქვს. ამრიგად, იენაშის პირველ ანში თუ ორნამენტი თავშეკავებულად იყო გამოყენებული, მეორე

შემთხვევაში ზომიერ ფარგლებს შედარებით სცილდება. ორნამენტის ქარბი გამოყენება შეინიშნება ისეთ ასოში, როგორც არის ენი — ამ ასოს შედარებით გრძივი განდენილობა აქვს და ამიტომაც მხატვარი იყენებს მის ამგვარ „ღირსებას“ — ხან ასოს ზემოთ განათავსებს უხე ხლარებიან, რთული აგებულების მოტივებს, ხან ასოს შუა ნაწილში.

განსაკუთრებული ყურადღება მინდა გავამახვილო ასო ღანის მოხაზულობაზე. ის იწყებს მცირე შესვლაში „წინდაო ღმერთოს“ საგალობელს, რომელსაც მღვდელი წარმოთქვამს. დეკორაციული მოტივებით მრღებული ორი პარალელური ხაზი ერთმანეთს ზემოთა ნაწილში რკალით, ნახევარწრით უკავშირდება. დეკორაციული მიზნით, ამ რკალებიდან წაწვეტებული ხაზებია გავლებული. მოტივთა სიჭარბეს ქმნის ამ ასოსთვის სრულიად ზედმეტი, მაგრამ დეკორატიული ტენდენციის გამაძლიერებელი ქვედა ნაწილში ცენტრის ხაზიდან გადატყორცნილი ორი ნახევარწრე, რკალი. ამ სტრუქტურის შიდა არე შეესებულება სტილიზებული, მცენარეული ფოთლებით, ფურცლებით. ამდენად, მეტად რთული კომპოზიცია, არქიტექტონიკა მიიღება, რაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ამ ასოს „ღირსებასა“ და მნიშვნელობაზე ს. სირაძეს მეტად საყურადღებო აზრი აქვს გამოთქმული: „ქართულ ზურთომოდგერებაში ძალზე გავრცელებულია ფორმა, რომელიც მოცემულია ასომთავრულ ღანში. ორი პარალელური ხაზი თავზე რკალური შეერთებით, ღვთის კარის ნიშანია. ამიტომ შემთხვევითი არაა, რომ ასეთი ფორმა აქვს ტაძრების კარიბჭეებსა და სარკმლებს, ამაღ შესაბამება ტაძრის ძირითადი გამჭოლი ინტერიერისა და საკურთხევის აბსიდის გემბის მოხაზულობაც“.<sup>6</sup> ამავე დროს, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ოთხთავთა თავფურცლებზე აყვავებული გოლგოთას ჯვრის ამგვარი — ტრიუმფალური თაღით შემოფარგვლა — რაც ჩვენი აზრით, ციური იერუსალიმის განსხვავებაა, რომლის ცენტრში სიცოცხლის ხეა გოლგოთას ჯვრის ძელი ცხოველის სახით, ტრიუმფალური თაღი, ანუ კამარა ახალი ცის კამარად გაიასრება.

გარდა სიმბოლური დატვირთვისა, საზედაო ასოები წმინდა მხატვრული შემოქმედების ნიმუშებია. შევადაროთ ორივე ხელნაწერში ასო მანის გაფორმება. გრაფიკულში ორი მანია: ერთი დიპტიქებში — ცოცხალთა მოსახსენებლებში: „მეუფეო უფალო...“ და მეორედ ლიტურგიის დასასრულს „ერის განტევებაში“ — მღვდლის ლოცვაში „მსხვერპლი ქებისა...“ თუ შევადარებთ გრაფიკისა და ოთხთავის მანებს, აშკარა სხვაობასთან გვაქვს საქმე. გრაფიკულზე დეკორი გამოყენებულია ასოს მოხაზულობაში ცალკეული გეომეტრიული თუ მცენარეული ორნამენტების სახით. ისინი ასოს მოხაზულობის გარეთ იჭრებიან და ამით ქმნიან მხატვრულ მახვილს. რაც შეეხება მხატვარ იონას, ასო მხატვრულად მოხაზა და დეკორი მოათავსა ერთგვარ მედალიონში, რომელიც ამ ასოს გააჩნია. ჩახატა ე. წ. გულისებრი მოტივი, რომელშიც სამფურცლა ყვავილი მოათავსა და ფერთა მონაცვლეობით მხატვრული ეფექტი გააძლიერა. რაც შეეხება იენაშის ოთხთავში ასო კანს, მისი შიდა არეც, მსგავსად გრაფიკის ონისა (Q), ოვალურია, მაგრამ გამოყენებულია მედალიონად. აქ ჩართულია ოთხფურცლა და ხუთფურცლა ყვავილები. ასეთივე პრინციპი გამოიყენა იონამ ასო თანის ნახევარწერში, სადაც ვაზის ლერწის მოქნილი ღერო ქართული ასომთავრული ანბანის ასო ჰარს (S) ქმნის. როგორც რ. სირაძე შენიშნავს, ჰარსი გამომხატველია ვაზის მიმორისა. მოჰარბეული ძალით ვაზი არა მხოლოდ იზრდება, არამედ მისი ტანი იგრისება და ეტმანება „ქიკოს“.<sup>7</sup> ასეთი ჰიკო იენაშში არა გვაქვს, მაგრამ გრაფიკულზე ასო ონის (Q) და რაეს გაფორმებაში გამოყენებულია ანაფორას დასაწყისში, რომელსაც ევექარისტულ კანონსაც უწოდებენ. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება მისი აუცილებლობა.

ამ ორი ხელნაწერის კიდევ ერთი საინტერესო ნიშანია ერთნაირი დეკორატიული მოტივების გამოყენება — გადამრუნებული ნახევარწერების შერწყმა. ამასთან კოლორიტიმ ბაცი მწვანის, ბაცი წითლის, ყვითლის, სინგურის გამოყენება. ორნამენტული მოტივების გვერდით ალბათ, მართებულია განვიხილოთ ფერადოვანი სიმბოლიკაც. როგორც აღვნიშნეთ, გრაფიკულზე

და იენაშის ოთხთავშიც ჰარსობს წითელი და მწვანე. შეისწავლის რა, ქართული ხელოვნების ნიმუშებს, გერმანელი მეცნიერი ი. ფლემინგი (კერძოდ კი, ხახულის ხატის მინანქრულ ფირფიტას მარიამ მართაყოფილი ბიზანტიის დედოფლის და მიხეილ VII დუკას გამოსახულებებით და უდიდეს რელიქიას — თამარის ჯვარს) აღნიშნავს, რომ აქ გამოყენებულ ფერებში მწვანე სიცოცხლის ხის (ფოთლები) განსხვავებაა და წითელი — ამ ხის ნაყოფია<sup>8</sup> თუ პარალელს გავავლებთ ჩვენს განსახილველ ორ ხელნაწერთან, მართლაც, ეს ორი ფერი ჰარსობს, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ გრაფიკის ასო რაც სექტაცხოვლის ვაზთან — სიცოცხლის ხესთანა დაკავშირებული. ცხადდება ვაზის მისტერია. შეფოთილი და ნაყოფით სავსე ვაზი ყოველი ქრისტიანისთვის სიმბოლურად ევექარისტის საიდუმლოს უკავშირდება.

შევისწავლეთ რა გრაფიკის ფერადოვანი წყობა, გამოთქვით თვალსაზრისი, რომ მის შესრულებაში შესაძლოა ორი პიროვნება მონაწილეობს.<sup>9</sup> პირველი მხატვარია, რომელმაც შესასრულა I-IV და IX კეფებზე მინიატურები — გოლგოთას ჯვარი, თავსამკაული, წმ. მამათა ხატისებრი გამოსახულებები, მიქაელ მთავარანგელოზი და „ევექარისტის“ სცენა. რაც შეეხება უფლის გამოსახულებებს (ემანუელი, მაცხოვარი, სრული ტანით წარმოდგენილი ხელაღმართული ქრისტე), შესაძლოა, ნახატი მხატვარმა შესასრულა, მაგრამ დაფერა მხატვარ-დეკორატორმა, რომლის შესრულებული უნდა იყოს საზედაო ასოები და ყოველივე ამის გამოთქმის საშუალებას გვაძლევს ფერადოვანი წყობის განსხვავება. მხატვარ-დეკორატორი ბაც ფერებს იყენებს, მხატვარი კი უფრო გაუმჭირვალე, სქელ ფერებს. განსაკუთრებით გამოიყოფა ლურჯის, ლაჟვარდის და წითლის შერწყმა I კეფსა და IX კეფზე „ევექარისტის“ სცენაში.

შეისწავლის რა იენაშის ოთხთავის მხატვრობას, ელ. მაჭავარიანი შენიშნავს, რომ ხელნაწერის ორნამენტული დეკორითავესამკაულები და საზედაო ასოები საფერწერო ტექნიკით, ორნამენტული ნახატითა და კოლორიტით განსხვავდება მახარებელთა მინიატურებისა და კამარებისაგან. მახარებელთა მინიატურები და კამარათა მხა-



სვეტიცხოვისელი გრაგნილის ორნამენტები

ტერობა შესრულებულია მრავალშრიანი საფერწერო ტექნიკით, კოლორიტში ჭარბობს შინდისფერი, ლურჯი, ყავისფერი, ღვინისფერი და ოქრო... საზედაო ასოებსა და თავსამკაულთა ფერწერაში გამოყენებულია აკვარელისებრი საღებავები, ფერთა შესამება მეტად ნაზია... შემოაღნიშნული განსხვავებანი მიგვიჩივებს, რომ ხელნაწერი ორი სხვადასხვა ისტატის მიერაა მოხატული.<sup>10</sup>

ყოველივე ზემოთქმული გვაძლევს საშუალებას გამოვთქვათ აზრი, რომ ორივე ხელნაწერი შესრულებულია ტაო-კლარჯეთის სამხატვრო სკოლაში მცხეთის კათოლიკე ეკლესიისთვის, ე. ი. სვეტიცხოვისთვის და საუკუნეების მანძილზე ღვთისმსახურებისათვის გამოიყენებოდნენ. გრაგნილის შემწირველი უცნობია, ხოლო იენაშისა კი ემიფანე კათალიკოსი იყო.<sup>11</sup> რადგან მან ტაო-კლარჯეთში შეუკეთა ხელნაწერის შესრულება, მაშინ მცხეთაში სამწიგნობრო კერა, ალბათ, არ იყო.

სამხრეთ საქართველოში შესრულებულ ხელნაწერებს ახასიათებს... „ნაზი, ნაზი“ ფერები, აკვარელისებრ გამჭირვალე საღებავები (სინგური, ფირუზისფერი, ცისფერი, ყვითელი). ამ სკოლის ტრადიციათა სიძველე ხანგრძლივი და მეტად მყარი აღმოჩნდა წიგნის მხატვრული შემკულობის განვითარების მიუღ მანძილზე“.<sup>12</sup>

როგორც ცნობილია, ტაო-კლარჯეთის სამხატვრო სკოლაში წმინდა ქართული ტრადიციებით გამსჭვალული ხელნაწერების გვერდით იქმნება იმდროინდელი მოწინავე ბიზანტიური ტრადიციებით შესრულებული ხელნაწერებიც, მაგრამ ქართველ მხატვართა სანაქებოდ უნდა ითქვას, რომ ისინი წმინდა ბიზანტიურ სქემებს ეროვნულ საბურველში ხევენ; თითქოს მესტიის ოთხთავის ორნამენტებში ყველაფერი ბიზანტიურია — წრეში ჩასმული ხუთფურცლა ყვავილები, მოქნილი ვაზის ღერწებით წრეების შექმნა და ა. შ., მაგრამ ტაო-კლარჯეთის სკოლის ნიშნებიც იჩენს თავს, ერთგან უკვე, იენაშის ოთხთავის ასო მანში ჩართულია გულისებრი მოტივი, რაც ერთ-ერთი პოპულარული და საყვარელი მოტივია ტაო-კლარჯეთის სკოლაში — ხელნაწერებში, კვირგვირგვინთან სამოსზე, როგორც სამეფო სამკაულზე. ამ სკოლის თავისებურებად უნდა ჩაითვალოს ფერთა შეხამებაც. ბიზანტიური ხელნაწერების მგლერი ფერების გვერდით მესტიისა უფრო მკრთალად გამოიყურება და კლასიკურ გაწონასწორებულ კომპოზიციებში მეტი პარმონია შემოაქვს. თვალი ძალიან მგლერადი ფერების წყობას კი არა, შედარებით ერთ ტონში გადაწყვეტილ, ფერადოვან შესამებას აღიქვამს. მესტიის ოთხთავის ეროვნულ ტრადიციებზე წარმოშობას მიანიშნებს ე. წ. არქიტექტურულ ფორტისპისში ოშკის ტაძრის გუმბათის ანალოგიის გადმოღება — პროპორციების თვალსაზრისით.<sup>13</sup>

ამდენად, ტაო-კლარჯეთის სკოლას თავისი ჩამოყალიბებული სქემა აქვს. რასაკვირველია, ვაგლენებსაც განიცდის, მაგრამ არა მხოლოდ ადგილობრივი სიწმინდეებისთვის ქმნის ხელნაწერებს, არამედ ისეთი ეროვნული სიწმინდისთვისაც, როგორც ქართველთათვის სვეტიცხოველია.

თუ მივუბრუნდებით ჩვენს მიერ განხილული ორი ხელნაწერის ორნამენტულ მხა-







ესფიგმენის, ხილანდარის და სხვა მონასტრებში მხატვარ-დეკორატორები საერთო ნიმუშებს იყენებენ და ახალსაც ქმნიან. ჩვენ შევეცდებით ბიზანტიურ საზედაო ასოებს შევუპირისპიროთ ქართული ხელნაწერების საზედაო ასოები და ამით შესაძლოა მნიშვნელოვანი დასკვნები გამოვიტანოთ.

ბიზანტიურ და ქართულ ხელნაწერთა საზედაო ასოების ურთიერთშედარების პირველი თვალში საცემი თავისებურებაა წერის ტექნიკა. მართალია, საერთო არის ის, რომ ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნული გრაგნილის ასოთა მოხაზულობა ერთი ხელის მოსმით კი არ იქმნება, არამედ მწყობრი დეკორატიული დეტალების კომბინაციით. განსხვავებაც თვალსაჩინოა, მაგალითად: პროტატონის მონასტრის Cod.II. აღნიშნული ტენდენციით შემოხაზულ საზედაო ასოს „T“-ს ოქრო შემოუყვება. მთელი აქცენტი გადატანილია მრავალშირიანი საფერწერო ტექნიკით შესრულებულ კომპოზიცი-აში ფერადოვან ჟღერადობაზე. ფერები ერთმანეთს შრეებად ედებოდა: წითელი, მწვანე, ლურჯი და ზემოდან თეთრი. იქმნება ე. წ. „ოზობასებრი“ დაფერვა ანუ ასისტები. საუკეთესო ნიმუშად გამოგვაადგება დიონისიოსის მონასტრის Cod.4-ის საზედაო ასოები მაგ. „B“. აქაც ერთმანეთზე ფენებადაა მწვანე, ლურჯი, წითელი, ოქრო და ასევე „ოზობასებრად“ დაფერული თეთრი ასისტები. ეს არ არის ტაო-კლარჯეთის სკოლისთვის დამახასიათებელი ფილიგრანული, გამჭოლი, პაეროვანი ასოები. მიუხედავად იმისა, რომ შესრულებულია მეტად გულმოდგინედ, ფაქიზად. სქელი ფერები მას სიმყარეს ანიჭებენ. ამასთან, ისინი ძალიან კომპაქტური არიან და შეესაბამებიან ტექსტის სამოთხ სტრიქონს.

განსაკუთრებით, გვინდა გამოვყოთ ივირონის მონასტრის ხელნაწერთა საზედაო ასოები. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან, დამახასიათებელი თავისებურებანი იკვეთება. მაგალითად, Cod.I ფ. 2r-ზე ფილიგრანული საზედაო ასოა „E“, შექმნილი იუვილერული

გულმოდგინებით. ოქრო, ლურჯი, წითელი და თეთრი წვრილი კალმითაა მოხატული და ძლიერ სულიერ სინატიფესა და სიფაქრეს ავლენს. წვრილი დეკორატიული ხეულები ისეა ამოწერილი, რომ პარმონიული, გაწონასწორებული, დასრულებული სახე მიიღება და ოქროს უხვი გამოყენება თვალს როდი ჭრის, არამედ კონტრასტულ ფერებსაც კი თითქოს, ერთ ტონალობას ანიჭებს, თვალისთვის სასიამოდ აღსაქმელია. აქვე გამოვყოფთ ამ მონასტრის ე. წ. დაუნომრავ კოდექსს. მაგალითად „T“ ფ. 100 r., „T“ 231 r., „T“ ფ. 200 v; ეს კოდექსი სახარება-ლექციონარია XI-XII საუკუნეთა მიჯნისა. გამოყენებულია ზემოაღნიშნული ფერები, ლაქები კი თხელ შრეებადაა. ოქრო მოხატულობას ანიჭებს ფილიგრანულობას, იუვილერული საგნის შთაბეჭდილებას. ოქროს ასეთი ნატიფ გამოყენება საზედაო ასოს ერთგვარ „იდუმალებას“ და ამავედროულად, ამ დაშორებულობასთან, ტრანსცენდენტულობასთან ერთად სიახლოვესაც ანიჭებს. ოქრო ღვთაებრივი შუქის გამოპრწყინებაა. ის ხელთუქმნელია, ამავედროულად, იგი სიმბოლოა ციური იერუსალიმისა, რის შესახებაც გაცხადებულია იოანეს გამოცხადებაში (გამოცხადება 21, 21).

ივირონის ხელნაწერთა ზემოაღნიშნული ტენდენციები ვლინდება ესფიგმენისა და ხილანდარის მონასტრთა ხელნაწერებშიც. მსოფლიოს მრავალ საგანძურში გაბნეულ ბიზანტიურ ხელნაწერებშიც საზედაო ასოები ძლიერი თავისებურებებით გამოირჩევიან. მაგალითად, გარეტის კოდექსიდან № 4 ფ. 93 v. 955 წ. ასო „O“ მედალიონის წარმოადგენს, რომელშიც მაკურთხებელი წმ. მამის ფიგურაა, ასევე სინურ „კოდექს“ gr. 213 „O“-ში ქრისტეა, რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერ გრაგნილზე „O“-ში მაკურთხებელი ქრისტეა და ა. შ. ვატკანის cod. gr 463 ფ. 371 r-ზე 1062 წ. ასო „II“-ს ქმნის შადრევანი, საი-

დანაც სამოთხის მდინარის ოთხი ნაკადი გადმოდის და პერალდიკური პრინციპით განლაგებული ორი ღომი ეწაფება.

სეტიციტოვლისეულ გრაგნილზე ასო დანი ისევეა გაფორმებული, როგორც ბერძნული ზემოთ აღნიშნული—II, მაგრამ ქართველი მხატვარი არჩევს ორნამენტული მოტივები გამოიყენოს, ვაზის ლერწმით გააფორმოს და ამით ჩადოს შინაარსი, რომელიც ყოველი ქრისტიანისათვის ისედაც გაცხადებულია. ასე რომ, იგი უფრო ალგორიას მიმართავს და არა სიუჟეტურ კომპოზიციას, რაც ასე ხშირია ბიზანტიურ ხელნაწერებში. მაგალითისათვის, ვატიკანის cod. gr. 752 ფ. 3რ-ზე (1059 წ.) ასო „II“-ს ქმნის ათორმეტდღესასწაულის ციკლიდან სცენას „სულიწმიდის მოფენა მოციქულთა ზედა“.

ამრიგად, მოკლე ექსკურსის შემდეგ, გვსურს ჩვენი დასკვნები გამოვიტანოთ: ბიზანტიური სახედაო ასოები ზოგჯერ კლასიკურია, მცირე ზომის, კომპაქტური; ასიმეტრიული; ზოგჯერ კი ძალიან დიდი მოცულობისა და თავისუფლად შეგვიძლია მონუმენტურ-დეკორატიული სტილის ნიმუში ვუწოდოთ.

თუ ბიზანტიური სახედაო ასოები წმინდა ფერწერული მრავალშრიანი ტექნიკითაა შესრულებული, ქართული ასოები უფრო გრაფიკულია, უფრო მოქნილი, პლასტიკური, სქელი საღებავების სიტლანქეს მოკლებული, ფერები უფრო მოკრძალებულად, ძუნწად გამოიყენება. არ არის აგებული კონტრასტებზე, არც ასისტების სისტემასთან გვაქვს საქმე. ქართული სახედაო ასო არსებობას, მაინც, სინგურის მარტივი მოხატულობის მცირე ზომით იწყებს. წმინდა დეკორატიული მოტივების გვერდით, რომელიც, ალბათ, სათავეს „ქანწილიდან“ იღებს, ბიზანტიური გავლენით გვხვდება ქართული სცენებიც. მაგალითად, ვანის ოთხთავში წილში ღომისა და ვეფხვის გამოსახულებებია, ღონში ორი ფრინველი

კრავს წრეს; ვინში — მონადირეს კურდღელი უკავია ხელში, პარში — ორი ციცარი რკალისებრი პოზით და ა. შ. თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ ქართული ხელნაწერი წიგნის სახედაო ასოს მორთულობა ღარიბია.

ჩვენი ნაშრომის მიზანი იყო ტაო-კლარჯეთის სკოლის ხელნაწერთა მორთულობაში სახედაო ასოების სახის ჩვენება. ჩვენი აზრით, გამოვკვეთეთ, ერთის მხრივ, ბიზანტიური და მეორეს მხრივ, ტაო-კლარჯეთის სკოლის სახედაო ასოს თავისებურებანი. მივედით დასკვნამდე, რომ ქართველი მხატვრები ბიზანტიურ სქემებს კი არ იღებენ, არამედ მრგლოვან ასოებს ადგლობრივი ტრადიციის ორნამენტულ მოტივებსა და სქემებს უხამებენ. ქართული ანბანის ასოები — კალიგრაფიის უიშვიანო ნიმუშები თავიანთი მოქნილობით, ერთგვარი მონუმენტურობით, ორნამენტთან შერწყმით ცალკეულ ლოცვებს, სახარების ეპიზოდებს შორის პაუზებით, ურთიერთშორის დაშორების მანძილთ, მკაცრი მონაცვლეობით, ერთგვარად ღვთაებრივ წესრიგს განასახიერებენ და გვაზიარებენ ხელოვნების ენაზე გადმოცემული ორნამენტის ღრმა შინაარსს. ფერადოვან, ოქროს საბურველში გახვევა ის სამოთხისეული ბრწყინვალეობაა, რომელიც მეორედ მოსვლის შემდეგ დაიწყებს სუფევას.

**შენიშვნები:**

1. დ. უსპენსკი, ხატების ღმრთისმეტყველება მართლმადიდებლურ ეკლესიაში, მოსკოვი, 1997 (რუსულ ენაზე) გვ. 250.
2. რ. შერდინგი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმება IX-XI სს. თბ., 1967 (რუსულ ენაზე).
3. კ. ვაიცმანი, ბიზანტიური წიგნის მხატვრობა მე-9 და მე-10 საუკუნეებში, ბერლინი, 1935 (გერმანულ ენაზე).
4. დ. ოსეფაშვილი, ტექსტისა და სიუჟეტის სახედაო ასოთა ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ბასილი დიდის ჟამისწიგნის გრავირებზე, თსუ,

2000, გვ. 165-167; ი. სპათარაკისი, ბერძნული ილუმინირებული ხელნაწერების კონაუსი 1453 წლამდე, 1981 (ინგლისურ ენაზე). ტაბ. 31, 43; ვ. დინაჩევა, წიგნის ხედვლება, კონსტანტინოპოლი XI ს. მისკოვი (რუსულ ენაზე) 1976, გვ. 87.

5. ედ. მაჭავარიანი, იოანე გადამწერი-იენაშის ოთხთავის ორნამენტული მხატვრობის შემსრულებელი, „ძველის მგებარი“ 36 (1974), გვ. 15.

6. ნ. სირაძე, ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები, თბ., 1987, გვ. 14.

7. იქვე, გვ. 16.

8. ი. ფემინგი, სიციცილის ხე ქართულ ხელოვნებაში და მისი მიმართება ბიზანტიასთან და ბიზანტიური გავლენები. თსუ შრომები, 1975 (გერმანულ ენაზე), გვ. 100-103.

9. დ. ოსეფაშვილი, წმ. ბასილი და წმ. იოანე ოქროპირის ფამისწირვათა თავფურცლის მინიატურები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1 (1999), გვ. 141.

10. ედ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12-14.

11. თ. საყვარელიძე, რა გადავიჩნა მცხეთური ჯვარ-ხატებიდან, „საქართველოს საპატრიარქო“ 4 (2001), გვ. 76.

12. ედ. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორატიული სისტემის განვითარება, „მრავალთავი“ VIII, 1980.

13. დ. ოსეფაშვილი, მესტიის ოთხთავის არქიტექტურული ფორმისპისი (XI ს.) „ძველის მგებარი“ 3 (110), 2000, გვ. 28.

14. ს. პედეკანიდისი, პ. ქრისტე, შ. ჩუმისი, ს. კაიხი, ათონის მთის საგანძური, ათენი ტ. 1, 1973 (ინგლისურ ენაზე).

XIX საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულ-ში, საქართველოში ჩასახული ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა გადაწყვეტ ეტაპზე გადადის, საყოველთაო საზოგადოებრივ გამოღვიძებას თან სდევს ეროვნული ცნობიერების გასლქჩა, რაც განსაკუთრებით ილიას ე. წ. ნიპილისტებთან მწვავე პოლემიკასა და იდეურ დაპირისპირებაში გამოიხატა. საკმაოდ მძლავრი ეროვნული ენერჯია ორ ნაკადად დაიყო: ერთი სხნას პოლიტიკურ თავისუფლებაში ხელავეწ, ხოლო მეორენი სოციალურ თავისუფლებაში. სახედისწერო დაპირისპირებას 1907 წელს ილიას მკვლელობა მოჰყვა. მართალია, ეპოქის ამ ტრაგედიას საზოგადოებრივი გამოფხიზლება და იდეური ორიენტაციების მკაცრი გადაფასება მოჰყვა, მაგრამ მოხდა ისე, რომ ხელოვნების წამყვანი დარგები: თეატრი და ლიტერატურა, დუმილით შეხვდა ილიას მკვლელობის ფაქტს. მხოლოდ ქართული პუბლიცისტიკა აღმოჩნდა ის ერთადერთი დარგი, რომელიც აქტიურად ერთვება ქვეყნისთვის მნიშვნელოვან ისტორიულ-პოლიტიკურ პროცესებში და საკუთარ თავზე იღებს სხვადასხვა ბანაკებად დაყოფილი ქართველი ხალხის ერთი იდეური მიმართულებით შეკავშირებას და საზოგადოებრივი გაერთიანების მეტად მძიმე და საპასუხისმგებლო მისიას. ზოგიერთ ქართულ ჟურნალ-გაზეთში მწვავედ და უკომპრომისოდ ხდება ცნობილ პოლიტიკურ ლიდერთა და მათ პარტიულ „დამსახურებათა“ მკაცრი იდეური გადაფასება. ეს ხდებოდა მაშინ, როცა ილიას მკვლელობის ფაქტმა ხელოვნებაში არსებული ეროვნული იდეოლოგიის სიმწარე და უუნარობა კიდევ უფრო ცხადჰყო. ამ დროისათვის, ზოგიერთი ცნობილი პიროვნება არ ერიდება საზოგადოებაში ეროვნული დანაშაულის გრძნობა გააღვივოს და ამავე დროს, „სოციალიზმით გაბრუებული“ საკუთარი ხალხი გამოაფხიზლოს. ამგვარ მისიონერ მოღვაწეთა შორისაა თეატრის გამოჩენილი მსახიობი, რეჟისორი და ჟურნალისტი ვალერიან გუნია, რომლის რედაქტორობით 1907-1908 წლებში გამოიცემა კარიკატურულ-იუმორისტული ჟურნალი „ნიშადური“ (ჟურნალმა სულ ერთი წელი



# ეკონომიკის და სოციალურის პარტიკულარების საკითხი 10-იანი და 20-იანი წლების ქართულ კინოში

(3. გუნია და ზილი „ბარბაკობა-ყაენობა“)

## ოლიკო ქანაბი

იარსება). თავისი მკაფიოდ გამოხატული, ზეპარტიული პოზიციით, ჟურნალი არცერთი პოლიტიკური პარტიის ინტერესს არ გამოხატავს, და რაც მთავარია, მიზნად ისახავს სოციალიზმის ნიადაგზე გახლეჩილი ეროვნული ცნობიერების გამოვლიანებას, უპირველესად კი, დღის წესრიგში აყენებს კლასობრივი შერიგების აუცილებლობის საკითხს და ამ გზით ქართველი ხალხის გაერთიანებას, მათ გამოფხიზლებას ცდილობს, რაზეც პირდაპირ მიანიშნებს ჟურნალის სათაური — „ნიშადური“, რომლის პოპულარობაზე აკაკის ცნობილი გამონათქვამიც მოწმობს: „გასაწყყლად და გაღარიბდა ჩვენი ხალხი უბედური, სანუგეშოდ დარჩენია ერთი მხოლოდ „ნიშადური“ (ჟურნალი „ნიშადური“, 1908 წ. № 40). პუბლიცისტური ჟანრის გააქტიურება და მწვავე კრიტიკა ახალ ლიტერატურულ თაობასაც შეეხო. თანამედროვე მწერლობა, ილიასა და აკაკის, ანუ ე. წ. 60-იანელთა თაობისგან განსხვავებით, ერისთვის გადამწყვეტ ისტორიულ ეტაპზე პასიურ და უუნარო მდგომარეობაში აღმოჩნდა და ვერ შეძლო წინა თაობასთან მემკვიდრეობითი კავშირის შენარჩუნება. კიტა აბაშიძე შენიშნავდა: „ახალი ლიტერატურული თაობა მხილებულ იქნა, როგორც „საზოგადოდ ძლიერ და ძლიერ ურწმუნონი და ურწმუნო

თომები“, ანუ ეს იყო თაობა, რომელსაც მამების თაობისგან განსხვავებით არ გააჩნდა მკაფიოდ გამოხატული, ეროვნული ღირებულების განმსაზღვრელი სამოქმედო პროგრამა: „საყოველთაო ნიპილიზმი გამოსწევის მათ სხვადასხვა უაზრო, ყოვლისუარამყოფელ პოლიტიკურ შეხედულებებში, იქნება ეს სოციალიზმი, ნაციონალიზმი, თუ კოსმოპოლიტიზმი... ეროვნული ლიტერატურისადმი გულგროლმა და უმადურმა დამოკიდებულებამ ხალხი საკუთარ პოლიტიკურ და ეთნოგრაფიულ თვისებათა უარყოფით, სიგჟემდე მიიყვანა“.. — წერდა 333333, რომლის ლოგიკური შედეგი ილიას ავანაჟური მკვლელობა გახდა. საზოგადოების ჯერ მცირე ნაწილი თუ აცნობიერებს, რომ სოციალიზმის საყოველთაო იდეოლოგიურ დაკანონებას, სანაცვლოდ ეროვნული იდეალებისა და ქეშმარიტ ფასეულობათა ნგრევა მოსდევდა. დაირღვა 60-იანელთა თაობასთან შემოქმედებითი კავშირი, რამაც ქართული მწერლობა: „მშრალი და უშინაარსო“ გახადა. ქართული ლიტერატურა სიუჟეტის, ისტორიული რომანის, დრამა-ტრაგედიის კრიზისს განიცდის, ხოლო ქართული ენის სტილისტურ ქვაკუთხედად, კიტა აბაშიძის მიერ, ილიას პროზა და აკაკის პოეზია მოიხარება, ამიტომ 60-იანელთა ტრადიცი-



ეზთან მიბრუნება, თაობათა შორის იდეური კავშირის აღდგენის აუცილებელ პირობად უნდა ქცეულიყო. ჟურნალ „ნიშადურის“ უპირველესი დანიშნულება საქართველოში მარქსისტებისა და ესდეკების ქმედებათა მხილება ხდება, როგორც ეროვნული გათიშულობისა და დაპირისპირების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი. ვ. გუნია შენიშნავდა, რომ „ქართველი მარქსისტების პარტია მეტად მძიმე და საშიშ კრიზისს განიცდის... შესაძლოა ამ კრიზისმა მთელი პლევრა გამოაფხიზლოს, გონს მოიყვანოს“ (იგივე, № 40). „ჟურნალისტის საგანი იმთავითვე დღემდე იყო — მხილება, მხილება და მხილება“ — ამბობს ვ. გუნია იგივე ჟურნალში. შესაბამისად „ნიშადური“ მართლის თქმის პრინციპით მოქმედებს, რის გამოც ცენზურის მიერ არაერთხელ დაიხურა კიდევ (ჟურნალმა სულ ორი წელი იარსება). სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა ვ. გუნიას დაინტერესება კინემატოგრაფიით. ცნობილია, რომ ვ. გუნია 1909 წელს, პირველი „სათამაშო“ ფილმის გადაღებების მთავარი ინიციატორი და ორგანიზატორი ხდება, სადაც იგი თავის სამსახიობო დასთან ერთად იღებს მონაწილეობას. იმხანად კინემატოგრაფი საზოგადოებისათვის სერიოზულ ხელოვნებას ვერ წარმოადგენდა და გასართობ, ბალაგანურ სანახობად უფრო აღიქმებოდა. სავარაუდოა, რომ ვ. გუნიას კინოთი დაინტერესების ერთ-ერთი მთავარი საბაზიცი, ცენზურისგან თავის არიდების ერთგვარი მცდელობა იყო, რადგან მკაცრი კონიუნქტურული მოსაზრებები იმ დროისათვის ჯერ კიდევ კინოზე არ ვრცელდებოდა. იმხანად პრესაზე სამხედრო წესები ვრცელდებოდა. საგულისხმოა, რომ ფილმი სახელწოდებით „ბერიკაობა-ყეენობა“, კინოჟანრის მხრივ კომედია-ბუფონადას წარმოადგენს, რომლის მთავარი გმირია — ბერიკა, ასევე ჟურნალ „ნიშადურის“ მხატვრული სიმბოლო. ერთ-ერთი გამოცემის გარეკანზე ვხვდებით მასხარას ფიგურას ნიშადურის ბოთლით ხელში, ამგვარად, მასხარას ილუსტრაციული პერსონაჟი ფილმ „ბერიკაობა-ყეენობის“ მთავარი გმირის ბერიკას (მსახ. ლადო გვიშანი) წინამორბედ სახედ უნდა ჩაითვალოს. გარდა ამისა, ვ. გუნიას მიერ ჟურ-

ნალში იბეჭდება წერილები მასხარას მცინარას ფსევდონიმებით. ჟურნალ „ნიშადური“ უხვად გვხვდება სხვადასხვა ფელეტონები, შარჟები, პაროდები, სატირულ-იუმორისტული ნოველები, რომლებიც ძირითადად მიმართულია ესდეკთა პარტიის, მათი „ცრუბუღალების“, „იუდეების“, „იდეოლოგ ბუღადათა“ წინააღმდეგ. როგორც ცნობილია, XX საუკუნის დასაწყისში კინო, თავისი განვითარების საწყის ეტაპზე, უპირატესად სიახლოვეს გრაფიკულ და ფოტოხელოვნებასთან ავლენდა. კინემატოგრაფის დაბადებამდე ფართოდ ვრცელდებოდა დამოუკიდებელი გრაფიკული სერიები, სიტყვის საშუალებით ვითარდება ერთი და იგივე სიუჟეტი, მაგალითად, საკმარისია დავასახელოთ ონორე დომიეს შავ-თეთრი და ფერადი გრაფიურების სერიული ციკლი. გრაფიკული სერიების სიუჟეტური განვითარების ერთ-ერთ ნიმუშს საქართველოში ჟურნალი „ნიშადური“ წარმოადგენს. ჟურნალი უხვადაა ილუსტრირებული სერიული ხასიათის კომიქსებით, კარიკატურული ჩანახატებით, რაც მკითხველში კინემატოგრაფიულ ხედვა-აღქმას იწვევდა. მაგ.: სანდრო შანშიაშვილის მიერ შესრულებული კარიკატურები პოლიტიკურ და ყოფით თემებზე, რასაც ვ. გუნია თვითონ ავლენდა. საყურადღებოა გიგო გაბაშვილისეული ჩანახატების ციკლი მოქალაქეთა ტიპებზე, სხვადასხვა იმპრესიონისტური სტილის გრაფიკული სურათები ქალაქის პანორამებზე, ოსკარ შპერლინგის პოლიტიკური შარჟები: „ორი ეშმაკის ამბავი“. ჟურნალი „ნიშადური“ მკაცრად იცავს მართლმხილების პრინციპს: „ყოველივე, რაც გონჯია და დუხჭირია, ცხოვრებაში უნდა დაიგმოს, ყოველივე, რაც სიცრუისა და სიყალბის ბურუსშია გახვეული, ნათელი უნდა მოეფინოს...“ — ვკითხულობთ მასში. სწორედ მამხილებლის პოზიციიდან, ერში „მტერ-მოყვარის გარჩევის“ სრული უფლებებით ფართოდ სარგებლობს ეს პოპულარული ჟურნალი. საინტერესოა თუ როგორ ხსნის მასში ვ. გუნია სიცილს, როგორც თავისუფლების იდენტურ, ცოცხალ ფენომენს.: „სიცილი სულიერი თავისუფლებაა, რაც უნდა დაგჩაგროს მტრებმა, რაც გინდა ბორკილი და ხუნდები დაგადვას, რაც



უნდა ბნელ ჯურღმულში ჩაგმარხონ, თუკი სიცილს შეძლებ, თავისუფალი ხარ და შენი მტარვალი კი უძლური და დარცხენილია შენის გაბედულის და ცხოველმყოფელის სიცილის წინაშე... (იგივე, № 1, 1907 წ.).

ვ. გუნიას, როგორც უბადლო პოლემისტის მხილების ობიექტები ხდებიან მარქსისტულ პარტიათა ლიდერები თუ ე. წ. ეროვნული ნიპილისტები, რომელთა მიერ იგზობოდა და იდევნებოდა ტრადიციული ზნეჩვეულებანი. ავტორი პირდაპირ მიმართავს მათ: „ეროვნული ნება — ეროვნული ზნეჩვეულებების დაცვაა, სხვა არაფერი. თქვენ ბატონებო, ძველი „წესი და ადათი“ არ მოგწონთ? — ახალი შემოიღეთ! მაგრამ შეუძლებელია ცხოვრება გარეშე ყოველივე წესისა, შეუძლებელია აბუჩად ავლება ხალხური ჩვეულებისა და მისი დიდი მნიშვნელობის. შეუძლებელია ხალხის თვითმოქმედება გარეშე ჩვეულებისა... სასურველი ჩვეულების გასავრცელებლად საჭიროა მხოლოდ მოწყობა, ორგანიზაცია, კოლექტიური მაგალითისა“.

ასეთი „სასურველი ჩვეულების“ გასავრცელებელ „კოლექტიურ მაგალითად“ ვ. გუნიასათვის სწორედ ქართული კინემატოგრაფი იქცა. ბერიკაობა-ყეენობა, როგორც პოპულარული ხალხური ტრადიციების თეატრი, ზუსტად მიესადაგებოდა კინოს სპეციფიკას, მაგ. მასობრივი სცენები, ერთი სიუჟეტის დროსა და სივრცეში განფენა, მოქმედების სწრაფი განვითარება და მონაცვლეობა, ერთი წამყვანი პერსონაჟის მიერ ამბის, თხრობის დინამიკური წარმართვა, მოულოდნელი პერიპეტეიები, და ა. შ. ფილმის „ბერიკაობა-ყეენობა“ სცენარის ავტორია შალვა დადიანი, რომელიც ოდნავ მოგვიანებით, ერთ-ერთ მთავარ საპროგრამო დებულებად ხალხურ თქმულებათა კინემატოგრაფების საკითხს ასახელებს. იგი ასევე ხაზგასმით მიანიშნებდა „ბერიკაობა-ყეენობის“ რამდენიმე შესაძლო ვარიანტზე და მის სოციალურ-პოლიტიკურ მნიშვნელობაზე (გაზ.: „კომუნისტი“ 1938 წ. № 235.).

სანდრო ასმეტელი შენიშნავდა, რომ XX საუკუნეში ვორონცოვის მიერ შემოღებულმა „ეეროპეიზმმა“ დაასამარა, სრულიად დაავიწყა ხალხს ბერიკაობის არსებობა,

ამიტომ, მივიწყებული ბერიკაობის აღდგენას მხოლოდ საეკლესიო დღესასწაულზე, სოფლად ახერხებდნენ. ამდენად, ვ. გუნიას მიერ სახალხო თეატრის კინემატოგრაფიული „ამოქმედებით“ ხდება მივიწყებული ტრადიციის აღდგენა-რეანიმაცია. იმავდროულად, ფილმი „ბერიკაობა-ყეენობა“, საკმაოდ გამკაცრებულ ცენზურულ პირობებში ჟურნ. „ნიშადურის“ იდეურ კონცეფციას და მხატვრულ პრინციპებს ავითარებს. ბერიკაობის დრამატურგია გულისხმობს რთულ, დაძაბულ სიუჟეტურ კვანძებს, მათ გასწვას, ინტრიგას. მასში ჩართულია სახალხო შეჯიბრებები, სხვადასხვა ანეგდოტური სანახაობები, მასში მონაწილე პერსონაჟების მიერ იმპროვიზებული სცენები. რაც მთავარია, „ბერიკა-მსახიობი მუდმივ ურთიერთობაში იმყოფება მაყურებელთან. მაყურებელი თვითონვე კარნახობს მსახიობს ბრძოლის ინტრიგას, მოქმედების კვანძს... იგივე პრინციპები წარმართავს ფილმს „ბერიკაობა-ყეენობა“. მსახიობი ლადო გვიშინი იკონებს, რომ გადაღებების მიმდინარეობისას ხშირად ხდებოდა ხალხის უნებლიე ჩართვა მოქმედებაში („ეკრანის ამბები“ 24 იანვარი, 1977 წ.). მაგ. ლელოს თამაშში მთელი სოფელი იღებდა მონაწილეობას. „ბერიკების“ თეატრის დრამატურგია აგებულია შაირობის პრინციპზე. ფილმის ექსპოზიციაში, ლადო გვიშინის პერსონაჟი — ბრეცია-ქილიკი გუდასტვირზე ამღერებს შაირებს და ასე მოუხმობს მაყურებელს, მსმენელს. შაირობის სერხის ხშირად არის გამოყენებული ჟურნალში „ნიშადური“. განსაკუთრებით, როცა საქმე ეხება მის „ოპონენტ“ ჟურნალს „ეშმაკის მართას“ — ქართველ მარქსისტთა იდეოლოგიურ იარაღს. „ნიშადური“ მასთან გაშიშრებისას ამხელს მის დამლუპველ როლს, რაც განსაკუთრებით გლესთა „იდეოლოგიზირებაში“, ქართველთა „პროლეტარიზაციას“ და „მიწების სოციალიზაციაში“ წარმოჩინდა. „ნაციონალიზმი ნიშნავს ეროვნული თავისებურების შენახვის და განვითარების სურვილს, და სულერთია ამ მიზნის მისაღწევად ომს გავმართო თუ სკოლას გავესწი. მაინც ნაციონალისტი ვარ, თუ უპირველესად ამას ჩავიგდენ ეროვნების



განმტკიცებისას... საერთოდ, თითქმის XIX საუკუნის დამლევამდის ქართული მწერლობა ბევრად თავისებური და თავისუფალი იყო რუსეთის გავლენიდან, ვიდრე უკანასკნელ წლებში. მხოლოდ XX საუკუნეში გაზადა ს. დემოკრატიამ, ს. ფედერალისტებმა და სხვათა საქართველო ნამდვილი რუსეთის ფილიალურ განყოფილებად — შენიშნავედ მწერალი ნ. ლორთქიფანიძე და ქართულ პოეზიას უდიდეს როლს ანიჭებს ეროვნული იდეის განმტკიცებაში. — „პოეზიას უფრო დიდი გავლენა აქვს, ვიდრე ჩვეულებრივ პროზაულ „ძირითადს საფუძვლებს“, რომლითაც იწყებს დასი თავის პროგრამის სახელმძღვანელოს“ (იგულისხმება აკაკის პოეზია). („შთაბეჭდილებანი“ XVI-სათაურით: „მიცვალებულთა დასაცავად“. „თეატრი“ № 7 სალიტერატურო-მხატვრული აღმანახი, 1909 წ.).

ვ. გუნიას რედაქტორობით გამოცემული პრესა 1908 წელს მსურველად ეხმარება აკაკის იუბილეს. ამ თარიღს უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობაც ჰქონდა, მითუმეტეს მაშინ, როცა ჯერ კიდევ ძლიერი იყო ილიას მკვლელობით გამოწვეული ეროვნული დანაშაულის გრძობა. საზოგადოება თანდათან აღნობიერებს თავისი ქვეყნის წინაშე დაკისრებულ მოვალეობას, მორალურ პასუხისმგებლობას. ვ. გუნიას მიერ გამოიცა „აკაკის საიუბილეო აღმანახი“ (1908 წ. 7 დეკემბერი), რომელიც მგზნებარედ გამოეხმაურა მგონის იუბილეს. ი. იბრაძეშვილი წერს: „იმ დღეს მკვდრეთით აღდგა მთელი საქართველო, მთელი კავკასია! საქართველო არა ფეოდალური, არა შოვინისტური, არამედ საქართველო ხალხური, დემოკრატიული!“ ავტორი აკაკის იუბილეს უკავშირებს დაკარგული ეროვნული ცნობიერების, თვითშემეცნების დაბრუნებას, რასაც საქართველოს მკვდრეთით აღდგომასთან აიგივებს. მისი თქმით, ან დროს „საერთო განცდამ მოიცვა ყველა, განურჩევლად სარწმუნოებისა და ეროვნებისა, წოდებაკლასისა, სქესისა და წარმოშობისა“.

მაშინ, როცა კინემატოგრაფი მხოლოდ ტექნიკურ მონაპოვარს წარმოადგენდა და მისი მხატვრულ-იდუური ნიშნები ჯერ კიდევ არ იყო მკაფიოდ გამოკვეთილი, ამ დროს, ქართველი საზოგადო მოღვაწენი, მათ შორის უპირველესად ვ. გუნია, უმაღ

ჭერეტენ კინოს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას რაც მას იდეოლოგიურად დაპირისპირებულ და გასლჩილ ქვეყანაში უნდა აღესრულებინა.

ჟურნალ „ნიშადურის“ წინაშე დგას ეროვნული ცნობიერების გამთლიანების, კლასობრივი შერიგებისა და ერის გაერთიანების საკითხები. ჟურნალში მხილებული და გაშარქებულია სხვადასხვა პოლიტიკური პარტიები თუ მათი ცალკეული „მოღვაწენი“. უპირველესად კი იმხილება სოც-დემოკრატების მიერ დამოხილი პოლიტიკური დამოუკიდებლობა. ასევე მასში უხვად არის ჩართული სხვადასხვა კარიკატურული ჩანახატები, კომიქსები, პაროდები, სახუმარო აფორიზმები, გალექსილია ისეთი სოციალური ხასიათის ტენდენციები, როგორცაა **ქართველთა პროლეტარიატი**. „სხვადასხვა პარტიების, ფრაქციის, მიწების სოციალიზაცია“ „ყველა კოსმოპოლიტური ნაცია“, „ქუჩებში მწვავე დემონსტრაცია“, „ქართველი ქალების ემანსიპაცია“, პარტიების ნაძირალებად მოხსენიებულია ქართველი ანარქისტ-კომუნისტები. რედაქცია საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან და პროვინციებიდან იღებს წერილებს სოფლად ესდევთ პარტიის „საზიზღარ ქმედებებზე“ და „დანაშაულებრივ“ მოღვაწეობებზე. ვ. გუნია ამხელს მათ მოქმედებებს, რის გამოც გაზეთ „აზრის“ მხრიდან ცილისწამებულურ ბრალდებებსაც იმსახურებს, რედაქტორის პასუხიც მტკიცე და პრინციპულია: „დაე ვგავინონ და გვლანძღონ, ესდეკების კილევა-კიცხვას, ჭირსა და ცილისწამებას ვერსად გავეცევივით, სამაგიეროდ ჩვენ მალე მივაღწევთ, თქვენი თქმის არ იყოს, იმ სქელი ბურუსის განფანტვას, რომელიც კარგა ხანია გარს ახვევია ქართველ მშრომელ ხალხს და რომლის წყალობით ვერ ვარჩევთ „გვერდში ამომდგარ მტერს და მოყვარეს“ (იგივე, —————). ჟურნ. „ნიშადურის“ დაუნდობელი შარყისა და მწვავე კრიტიკის საგნად იქცა მისი ოპოზიციური გამოცემა — ქართველი მარქსისტების იდეოლოგიური იარაღი. „ნიშადურს“ სერიოზულ ოპოზიციურ ძალასთან უწევს შეჭიდება, მსხვილგონიერული და მძაფრი ანალიტიკური შეფასებებით ასერხებს მათ გაბიბრებებს და მართლმხილებას. ჟურნალი „ნიშადური“ სოციალისტ-დემოკრატებს





შემდეგი აფორიზმებით „ამკობს“: „ვერა-გობა, ჯამუშობა მეტოქესთან გამოდგების“ (იგივე, № 37.). სოციალისტებზე ფელეტონში კი მოურიდებლად აკილული მათი პარტიული „დამსახურებანი“ და ის უზნეო იდეოლოგია, რასაც ისინი ხალხის ცნობიერებაში ნერგავენ: „განთავისუფლდეს ახალგაზრდა ქალები—ნამუსისაგან, ოჯახი სინდისისაგან, ჯიბე—ფულებისაგან, მარანი—ლენისაგან, ხალხი—ქართველებისაგან“ (№ 35.), ერთგან კი ერთმანეთს ეჯიბრება ჟურნალ „ემშაკის მითრახის“ და „ნიშადური“-ს სიმბოლური პერსონაჟები — ემშაკი და მასხარა (1908 წ. № 32).

ამდენად, ვ. გუნია და მისი თანამოაზრენი თავიანთი პუბლიცისტური წერილებით მემკვიდრეობითად აგრძელებდნენ ილიას იდეურ გზას, რასაც გრიგოლ რობაქიძის სიტყვებიც ადასტურებს: „მსახიობი უზომო თავყვანისცემელი იყო ილიასი, რომლის სახელს იგი იცავდა, როგორც თავდადებული რაინდი“ („ბარათი სამშობლოსადმი“, 1987 წ. № 10, ჟურნალი „მნათობი“). ჟურნალი „ნიშადური“ ასევე მთელი შემართებითა და მხურვალე პათოსით ეხმარება წიწამურის ტრაგედიის წლისთავს („წარუხოცელი სირცხვილის წლისთავი“ № 59). მწვავე პოლემიკურ წერილში: „პოეტის მკვლელები“ ავტორი პირდაპირ კითხვით მიმართავს მკითხველს: „ვინ მოკლა ილია?“ (იგივე, 1908 წ. № 39.), „სად, რომელ პიროვნებაში ან რომელ პარტიაში იმალება კაენის სახე?!“ ფსევდონიმ „ქართველის“ ხელმოწერით, ავტორი მკაცრად აკრიტიკებს „სოციალიზმის ნიღბით“ შემოსილ „აღვირაპსნილ და ზნევაზრწნილ არსებათა ბრბოს“, რომელმაც „დემავგო-ბელადებით შთაგონებულმა უარყო ქართველი ეროვნება, დაგმო ქართული ენა და წარსული, დაგმო ქართველი ერი და მისი თავისუფალი მართა-გამგეობა და „სოციალ-შოვინისტთა ლაქიებად“ იქცა. პარტიულ ბოროტობამკმდეგებად მოხსენიებულნი არიან ამ პარტიათა წევრები: „კაცის მკვლელები, ჯიბიერები, ქუჩის ბიჭები, მძარცველები...“ ქართველი ერისადმი მოწოდებად გაისმის შემდეგი სიტყვები: „მომწიფდა ჟამი, რომ ნიღაბი აველიჯოთ ხალხის ცრუბელადებს, დრო გაახილოს თვალი ჩვენმა ხალხმა და ახალგაზრდობამ! დროა გადაიძროს ლაჩრო-

ბის ჩადრი ჩვენმა ინტელიგენციამ და ზოგიერთმა გაზეთმაც! დროა აღვიჭურვოთ მოქალაქეობრივის გამმედობით!“ მცირე დროის გადასახედიდან ავტორს უკვე მსჯავრდებულის აშკარა პოზიციიდან პირდაპირი განაჩენი გამოაქვს: „საჭიროა მხოლოდ გაიკრას სამარცხვინო ბოძზე ილიას მკვლენი და საქართველოს მოღალატენი. საჭიროა ისტორიამ და შთამომავლობამ ავტორიდან სამუდამოდ გაივოს ქართველი ერის და ქვეყნის მტერ-მოყვარეთა სულის სწრაფვა და განზრახვანი“. როგორც ჩანს, ვ. გუნია და მისი თანამოაზრენი ჯერ კიდევ იმდენად მტკივნეულად განიცდიან წიწამურის ტრაგედიას, რომ საკუთარ თავზე იღებენ ცოდვათა მონაწიეობისა და ხალხის სულიერად დამოძღვრის, იდეოლოგიური ჩიხიდან გამოყვანის მძიმე და საპასუხისმგებლო მისიას, მოუშუშებელი ჭრილობის, განსაკურნებლად კი, მხილებისა და მკაცრად განაჯის, მოყვარის პირში ზრახვის პრინციპით „აღჭურვილი“ ილიას დაწყებულ გზას აგრძელებს.

თავის ჟურნალში ფსევდონიმით „ნორმა“, ვ. გუნია ამიერიდან ერის წინაშე მთელ პასუხისმგებლობას მხოლოდ საზოგადოებას აკისრებს. იმ საზოგადოებას, რომელიც ილიას წინააღმდეგე გაჩაღებულ ცილისმწამებულურ კამპანიას პასიური დუმილით შეხვდა. „ქართველ საზოგადოებას ამიერიდან მხოლოდ ქართველი საზოგადოების იმედი უნდა ჰქონდეს და არა პარტიული კომუნისტების... აუცილებლად საჭიროა პარტიათა სამეფოში მიიძებნოს ერთი თავისუფალი კუთხე მიინც... საზოგადოებისათვის“. ამდენად, ერის ბედ-იღბალი მხოლოდ საზოგადოებრივ თვითომქმედებაზე უნდა ყოფილიყო დაფუძნებული, რაც თავის მხრივ მიმართულებას მისცემდა ვ. წ. კულტურულ მუშაობასაც („ნიშადური“, 1908 წ. № 30 „კულტურულ მუშაობასზე“). ჟურნალი „ნიშადური“ და მისი რედაქტორი ვ. გუნია, „ნორმის“ ფსევდონიმით, სხვა პარტიების ჩათვლით ამხელს ქართველ ფედერალისტთა „ღვაწლსაც“. „რისი იმედი უნდა გვქონდეს? რამ უნდა შევკავართოს? შესაძლებელია მიინც თუ არა რაიმე განსაზღვრული საზოგადოებრივი მთლიანობა ჩვენს დროში, როდესაც „კლასთა ბრძოლა“ გამეფებულია ცხოვრებაშიც, აზროვნებაში?“ (იგი-



ვე; „კულტურულ მუშაობაზე“; 1908 წ. № 33). ერთგან ჟურნალი რიტორიკულ კითხვასაც სვამს: „როდის მოვესწრებით ძმურ თათბირს საგარეო საქმეზე? როდის დაგვეკორდება დაცვა სოციალური შეგნების... „სოციალისტებისგან“? როდის შეუდგებიან ჩვენში მოქმედი პარტიები საერთო ნების შესწავლას უბედურ და გაუთავებელ პარტიულ კამათში“. უკვე ცხადი იყო, რომ ხელოვნების ბედიც, მთლიანად, „თვით-მოქმედ“ საზოგადოებაზე იყო დამოკიდებული. მის წინაშე არსებულ დილემას წარმოადგენდა ეროვნული გათიშულობა და დაპირისპირება პოლიტიკურ თუ სოციალურ საკითხებში. ამიტომ, მათი მოგვარების მიზნით, წამოყენებულ იქნა „გეგმა“ ზეპარტიული მოსაზრებიდან გამომდინარე: ეროვნული ცნობიერების, გამოლიანების უმთავრეს ფაქტორად დასახელდა სარწმუნოებისკენ, ხალხის ჩვეულებებისკენ თუ ტრადიციებისკენ მობრუნება. „სხვაფრივ შეერთება და „ამოძრავება ხალხისა“ ან მისხარაობა და ტყუილი ოცნება, ან ძალდატანება, რადგან ხალხი თავისი ნებით მხოლოდ ჩვეულებას მისდევს, და არა პარტიულ პროგრამებსა და ძალად მაცხონე აპეკუნებს. „ჟურნალში კატეგორიულად არის წამოყენებული ერის ხსნისა და გადარჩენის სტრატეგიული გეგმა: „ჩვენ ასარჩევი სხვა არა გვაქვს რა, ამის მეტი! ან შეერთება, ან ამოწყვეტა... ალბათ მობეზრდა ზეცის ჩვენი უზომო მისხარაობა და უგზო-უკვლო ხეტიალი!“ სწორედ ხალხური ჩვეულებებისკენ მიდრეკილებაში სედავს ვ. გუნია „წამებული“ ერის ზნეობრივ ძალას, მისი გადარჩენის ერთადერთ გზას: „...ჩვენ „კულტუროსნებს“, საქმე კი არა, ვკონებ, ლხინიც აღარ გვეხერხება კაცური... იგი აღადგენს წარსულთან გაწყვეტელ კავშირს, მოგვეცემს ნიადავს მომავლისათვის, მხოლოდ საერთო, უზრალო ეროვნულ ჩვეულებას შეუძლიან დაახლოება ხალხისა და იმის ინტელიგენციისა, სხვაფრივ კი აუცილებლად დარჩება „ხიდი ჩატყვილი“, რომელსაც მსხვერპლი და ხელოვნური „ნაროდნიკული მასკარადი“ ვერას უშველის... ვიმეორებ, საზოგადოებას მხოლოდ მისივე ჩვეულება აერთებს და არა პარტიული პროგრამები და კანონები“ (ჟურნ. „საქართველო“, № 7). ვ. გუნია და მისმა თანამოაზ-

რეებმა, ანუ ე. წ. „თვითმოქმედმა“ საზოგადოებამ პოლიტიკური ბრძოლისთვის პირველად მიმართა შედარებით მშვიდობიან, უწყინარ საშუალებას — კინემატოგრაფს. ანთი გადაწყვიტა ეკრანზე გაეცოცხლებინა უძველესი „ხალხური ჩვეულების“ — ბერიკაობა-ყეენობის ტრადიციები. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ 1909 წელს, ვ. გუნია, ჟურნალ „ნიშადურის“ დახურვისთანავე, მოულოდნელად, კინოგადაღებების მთავარ ორგანიზატორად გვევლინება. თავისი პუბლიცისტური ხასიათის წერილებში მძაფრად წამოჭრილი საკითხები კინემატოგრაფიული გააზრების საშუალებას თავისუფლად იძლეოდა. ვ. გუნია ინიციატივით, არჩევანი გაკეთდა სწორედ ისეთ ხალხურ, პოპულარულ თემაზე, როგორც „ბერიკაობა-ყეენობა“ იყო. სახიობოთი თეატრის წარმოდგენები ქუჩაში, ღია მოედანზე სათამაშოდ არის გამიზნული და მოქმედების სივრცეში — ნატურაზე უსასრულოდ, შეუზღუდავად გაშლას ითვალისწინებს. ამდენად, სახიობოთი თეატრის სიცოცხლოვანი პირობების აღვილად გადაჭრიდა კინემატოგრაფი. გარდა ამისა, სანახაობაში აქტიურად ერთვება მასურებელიც, ხოლო ბერიკა-მსახიობი მუდმივ ურთიერთობაში იმყოფება მასურებელთან. ეს უკანასკნელი იძლევა ბრძოლის ინტრიგას, კვანძს... მასურებელი ორ ერთმანეთის მოჯობებ ბანაკად იყოფა. ამგვარად, „მოძრავი თეატრი“ მასობრივ ხასიათს ატარებს, რაც მოგვიანებით, 20-იან წლებში, ს. ახმეტელის მიერ დახასიათებული იქნება „მასობრივ ინდივიდუალობად“ და „ინდივიდუალურ მასობრიობად“ (ეს ნიშან-თვისება განსაზღვრავს სანდრო ახმეტელისეული თეატრის მკაფიო ინდივიდუალობას). „ბერიკაობა-ყეენობა“ ადვილად შეეთვისა კინემატოგრაფის სპეციფიკას: მაგ. მსახიობი ნიღბის გარეშე, გრძობით თამაშობდა, გარდა ამისა, მთელი მოქმედება ნატურაზე, ბუნებაში იყო გადატანილი, რაც მოქმედების სივრცესა და დროში შეუზღუდავად გაშლის საშუალებას იძლეოდა.

კინოპრესაში არსებულ საკმაოდ მწირ მასალებზე დაყრდნობით, შესაძლებელია ვიმსჯელოთ ფილმის „ბერიკაობა-ყეენობის“ იდეურ-მხატვრულ მნიშვნელობაზეც. ფილმის ერთ-ერთი მთავარი მასხარას როლის



შემსრულებლის ლადო გვიშინის გამოცემით, „ბერიკაობა-ყეენობა“-ს სცენარი ეკუთვნოდა შალვა დადიანს, ხოლო რეჟისორად ალ. წუწუნავა იყო მიწვეული... მაგრამ ყველაფრის თავი და თავი მანც ვაღერიან გუნია იყო, მას ეკითხებოდნენ ვინ ეთამაშებინათ, რა ტიპაჟი შეერჩიათ, სად გადაეღოთ, რომელი ხეობა თუ სახლი, რა კუთხით, როგორ განელავებინათ მიხანსცენები... გუნია და წუწუნავა ერთხელ ავიცხსნიდნენ (განსაკუთრებით გუნია — უპ, რა შესანიშნავად ავიცხსნიდა!) როგორც უნდა გავეთვთამაშებინა ესა თუ ის სცენა და საკმარისი იყო“. თვითონ ვ. გუნია ფილმში ვაჭირს როლს ასრულებდა. საგულისხმოა, რომ „ბერიკაობა-ყეენობის“ დრამატურგიას მეტად თავისუფალი, იმპროვიზირებული სტილი ახასიათებს, არ არის შეზღუდული რაიმე კონკრეტული სცენით თუ პერსონაჟით. ლადო გვიშინი თავის მოგონებაში აღწერს ბრეცია-ქილიკის კომიკურ თავგადასავალს, რომლის მიხედვით: ბრეცია-ქილიკს აბარებს ცოლი, რომ იყიდოს მეწველი თხა. რისთვისაც ქილიკი მიდის ბაზარში და ყიდულობს თხას, გზაში მას შემოაღამედება და ერთ ოჯახში ათევს ლამეს. მასპინძელი უცვლის მეწველ თხაში მამალ თხას, სახლში დაბრუნებულს ცოლი საყვედურობს. ამგვარად, მასხარა-ქილიკს რამდენჯერმე უხდება თხის ყიდვა-გაყიდვა, რადგან მას ყოველთვის ატყუებენ. როგორც მსახიობის მოგონებებიდან ირკვევა, ფილმში გადაღებული იქნა ბერიკაობა-ყეენობის დღესასწაული. თავისი შინაარსითა და ფორმით ბერიკაობა-ყეენობა ზუსტად მიესადაგებოდა მაშინ არსებულ იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ ატმოსფეროს, ხოლო ამ „სასურველი ჩვეულებების“ გასავრცელებლად, რაზეც ვ. გუნია თავის ჟურნალში მიანიშნებდა, სწორედ ისეთ „კოლექტიურ მაგალითს“ მიმართა, როგორც კინემატოგრაფია, ყველაზე მასობრივი ეკრანული სანახაობა. გასათვალისწინებელია ის მძიმე კონიუნქტურული პირობები, რომელთა გამოც, პერიოდულად იხურებოდა ვ. გუნიას რედაქციით გამოცემული ჟურნალები. ვ. გუნიას ფილმი თავისი თემატიკით ადვილად დაუსხლტებოდა იმ დროისათვის არსებულ სამხედრო წესებს და ცენზურის მა-

რწუხებს, რისთვისაც მან სახიობითი თეატრის „დრამატურგიის“ საფუძველს — შაირობის პრინციპს მიმართა, როგორც მობრძაბირე მხარეებთან პაექრობისა და ბრძალოს ერთ-ერთ ხერხს. იგივე ლ. გვიშინის მოგონებები ადასტურებს, რომ ფილმის დასაწყისში, მისი ვმირი — მასხარა, ბუკით მოუწოდებდა ხალხს და გუდასტირზე ამღერებდა შაირებს (შესაძლოა ეკრანზე ტიტრებიც იყო გამოყენებული). შაირობის ხერხს ხშირად იყენებს ჟურნალი „ნიშადური“ მაგ. ლექსში: „ესდევური სიბრძნე“. მონადირის ფსევდონიმით ვ. გუნიას მიერ პირველ პირობი მწვევედაა გაშარჟებული მისი პოლიტიკური ოპონენტი — ჟურნალი „ეშაჟის მათრახი“ („ნიშადური“, 1908 წ. № 45). „ვინც ჩემსავით არ დემავგობს — ქვეყნის მტერია, ვინც მე მამხელს — შავრახმელია, ვინც სიმარლეს მეტყვის — ცილისმწამებელია. ლანძღვაგინება — საბუთია, მოყვარე, — თუნდაც არამზადა და ბოროტმოქმედი აქე, მტერი-პატროსანი მოკამათე — ზრახე. მოწინააღმდეგეს ნურც გაუგონებ, ნურც მოუსმენ, შენ შენი არახუნე და დაჟქვი“.

ფილმში „ბერიკაობა-ყეენობა“ მხატვრულად დადგმულ ეპიზოდებს ბუნებრივად ენაცვლებოდა ცოცხალი ქრონიკა. მაგ.: „ქაშეთობა“, „ღვთისმშობლობა“, ქართული ნადიმობა თავად ვაშაჟიძის სახლში, ლელოს შეჯიბრი... შესაბამისად, მთავარ მოქმედ ძალას ფილმში ხალხი — სოფლის ადგილობრივი მოსახლეობა წარმოადგენდა. მათ ფონზე გათამაშდა მასხარა-ქილიკის ექსცენტრიკული ნომრები — ქუჩაში დენა, ვაქცევა, დამალვა, ჩანჩქერიდან გადასტომა და ა. შ. მსახიობ ლ. გვიშინის მიერ აღწერილი თხის ყიდვა-გაყიდვის თავგადასავალი, პირდაპირ უკავშირდება იმ დროისათვის აქტუალურ სოციალურ თემას, რაც იგულისხმება კიდევ ვმირის ცრუქმედებაში, მის ამაო ცდასა და ამაო ძალისხმევაში (თხა ვიყიდე, თხა გავყიდეს ხალხური აფორიზმი). ფილმში მინიშნებული აბსურდული სიტუაციები და ცოცხალი დეტალის — თხის პაროდული გათამაშება კინოგავის ფორმას მიესადაგება. სწორედ ვ. გუნიას მიერ შემოთავაზებული კინოიგავი გულისხმობდა ემზილებინა სოცი-



ალისტების ის ამო გარჯა და უნაყოფო ღვაწლი, რასაც ისინი საქართველოში ეწეოდნენ და რაც განსაკუთრებით, მათ მიერ დაბალი კლასობრივი ფენის მოტყუებაში გამოისატებოდა (ამის შესახებ სწორად წერდა ჟურნალი „ნიშადური“). ფილმის მთავარი გმირიც, რომლის ოჯახსაც მარჩნალი თხის იმედი აქვს, მუდამ „უგზო-უკვლო ხეტიალიშა“ და მუდამ მოტყუებული რჩება. სავარაუდოა, რომ ბერიკასთან დაკავშირებული საყოფაცხოვრებო სცენების ქვეტექსტი პოლიტიკური სატირის ელემენტებს უხვად შეიცავდა. ჟურნალ „ნიშადურში“ სწორად ვხვდებით კარიკატურულ ჩანახატებსა და აფორიზმებს, სადაც გლეხი მიუთითებს ესდეკების დაქირავებულ პრობანდისტზე, რომელიც ყანაში საფრთხობელას სახით არის წარმოდგენილი (№ 42, 1908). ან ქართველი ესდეკების გუთნისდედა — როგორც „მარქსიზმის“ მთესველი საქართველოში, რომლის საფრთხესაც ჟურნალი ხედავს გლეხთა „იდეოლოგიებაში“, „ქართველთა პროლეტარიატისას“ და „მიწების სოციალიზაციაში“ (1908, № 1). ჟურნალში დაგმობილია ესდეკების მცდელობა — „კლასობრივი შეგება“ შეიტანონ სოფლად გლეხებში (ა. მრევლიშვილის წერილი: „დღევანდელი სოფლის ყოფა“). რუბრიკით „პროვინცია“, იბჭვდება წერილები დამცირედი რეპორტაჟები სოფლის ყოფაზე, რუბრიკაში „სურათები და ტიპები“ გაშარქებულია ფარისევლებად წოდებული სამღვდლოება. ვხვდებით კორესპონდენციებს ძველ ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაზე: „სურამის ციხე“, „ტაძარს სვეტიცხოვლისას“ და სხვა. მსახიობის გადმოცემით, რეპორტაჟული კადრები ფილმშიც შევიდა.

ვ. გუნია სათავეში ედგა წოდებათა შორის შერიგებისა და ურთიერთმიტყვეების მეტად მტკივნეულ პროცესს. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ წიწამურის ტრაგედიას წინ უსწრებდა ილიას, როგორც გლეხების „მყვლდფავი მებატონის“ წინააღმდეგ მიმართული ცილისმწამებლური კამპანია (ვ. გუნია საგანგებო ყურადღებას უთმობს გლეხთა წერილებს, რომლებიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან მოდიოდა და იგი ჟურნალის საშუალებით სათანადოდ ესმინებოდა სოფლის პრობლემებს).

ვ. გუნიას მიერ 1908 წ. გამოშვებულ ჟურნალში, „საქართველო“ № 2 ღრმად წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა თვითონ ვ. გუნიას მიერ პოლიტიკურ მოვლენათა შეფასებები. მათში შეიძლება დავინახოთ იმ ბოლშევიკური ანექსისის რეალური საფრთხე, რომელსაც თავის დროზე ვერ გადაურჩა ქართველ სოციალ-დემოკრატთა მთავრობა. ამიტომაც ასე ნიშნულია მისი სიტყვები: „ჩვენ საქართველოს ეროვნული ორგანიზმის დაცვა გვინდა იმ დიდი განსაცდელისაგან, რომელიც მას მოელის უეჭველად, რომელიც მას მალე, ძლიერ მალე დაღუპავს, თუ არა ვიდრე თუ რა“.

ვ. გუნია ჟურნალისტური მოღვაწეობა ემსახურებოდა მოახლოებული ეროვნული განსაცდელის გათვალისწინებას და მის ასაცილებლად „შესაფერისი ღონისძიების გამოძებნას“ და ამ გზით ქართველთა შორის ერთიანობის იდეის გაღვივებას. ამგვარ ღონისძიებაში დახმარებისთვის კი, ვ. გუნია პირდაპირ, უშუალოდ მოუწოდებს მწერლებს, თავის მკითხველებს. მის მიერ ერთ-ერთ ასეთ რეალიზებულ „ღონისძიებად“ სწორედ ფილმი „ბერიკაობა-ყვენობა“ ჩაითვლება.

ფილმის „ბერიკაობა-ყვენობა“ გადაღების დაწყება ზუსტად ემთხვევა ჟურნალ „ნიშადურის“ დასურვის თარიღს — 1909 წელს. ვ. გუნია, როგორც ყოველთვის და ყოველგან თავისი ერის მოჭირნახულე, თვითონვე ხდება ფილმის გადაღების მთავარი ინიციატორი და ორგანიზატორი, აგრეთვე ალ. წუწუნავასთან ერთად რეჟისორობასაც უწევს ფილმს და როგორც მსახიობი, ერთ-ერთ როლს ასრულებს კიდევ მასში. ამგვარად, ქართული კინო, ჩანასახშივე ეროვნული მსოფლმხედველობის და ინტერესების მტკიცე დამცველი ხდება, იკვეთება მისი იდეური ორიენტირიც, რომლის ჩამოყალიბებისათვის მას საკმაოდ მტკიცე, საზოგადოებრივი ბაზისი გააჩნდა. დრამატურგიულ საფუძვლად, ფილმის შემქმნელებმა სწორედ მივიწყებული სასიბიითი თეატრის ტრადიციებს მიმართეს, ამით გამოირიცხა ვიწრო პარტიული ინტერესები. პირიქით, ვ. გუნიას მიერ ორგანიზებული „თვითმოქმედი“, „კოლექტიური მაგალითის“ ნიმუში ანუ კინოექსპე-





რიმენტი საერთო ეროვნული მნიშვნელობის მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა, თავის დროზე ამ ფილმს საზოგადოებრივი გამოხმაურება, მათ შორის არც პრესაში, არ მოჰყოლია. კინოფირი დღემდე დაკარგულად ითვლება. ამის ერთ-ერთი მიზეზი შესაძლოა კვლავ ცენზურა ყოფილიყო. ფილმში „ბერიკაობა-ყენიობა“ ძალუენებურად, ყოველგვარი წინასწარი მითითების გარეშე გაერთიანდა ხალხი, ეკლესია, ხალხური ადამ-წესები და სასიობითი თეატრის უძველესი ტრადიციები. შეიქმნა კინემატოგრაფიულ მთლიანობაში გააზრებული ორიგინალური, მხატვრული სინთეზი. წინა პლანზე მოექცა არა ცალკეული პერსონაჟი, არამედ ხალხი — მასა. ქართული თეატრის უკვე აღიარებულ რეჟისორს — ალ. წუწუნავას, ამჯერად, როგორც კინოდებუტანტს, ფილმზე მუშაობისას, კომპოზიციური თვალსაზრისით, საკმაოდ რთული მასობრივი სცენები უნდა დაედგა. ამაში მას ეხმარება იმპროვიზაციის და ანსამბლურობის განსაკუთრებული ნიჭი. მისი კინოდებუთით ეკრანზე მკვიდრდება იმ მასობრივი ხალხური სანახაობების ტრადიცია, რაც ვაგრძელებასა და განვითარებას ჰპოვებს 20-იანი წლების მის შემოქმედებაში. ს. ახმეტელი „მასიური ინდივიდუალობის“ და „ინდივიდუალური მასიურობის“ ჩანასახს ბერიკების თეატრში ხედავდა. „ბერიკაობა-ყენიობის“ სცენარი ითვალისწინებდა მრავალრიცხოვანი მოქმედი გმირის ჩართვას, მათი რიცხვი ასს ჭარბობდა, სოფლის მცხოვრებნი მსახიობებთან ერთად აქტიურად ჩაერთვნენ გადაღებებში.

ეროვნული დრამატურგიის შესახებ ვ. გუნია შენიშნავდა: „ყოველი ხელოვნური ნაწარმოები უწინარეს ყოვლისა, უსათუოდ ეროვნული, თავისებური და ამ შემთხვევაში, ქართველური ელფერით უნდა იყოს შესაგებებული, ჯერ ეროვნული, მერე საერთო, კაცობრიული, ინტერნაციონალური და თავისებურია“ (ცოური ხეთერელი, ვალერიან გუნიას ლიტერატურულ-საგამომცემლო მოღვაწეობა, 1989 წ.). ვ. გუნიას დაინტერესება სასიობითი თეატრის გაკინემატოგრაფებით, იმიტაც აიხსნება, რომ ვ. გუნია 1909 წელს ნ. შიუკაშვილი-

სადმი მიწერილ წერილში ქართულ დრამატულ მწერლობას „უფერულ კონას უწოდებს. ზოლო 1907 წლის № 1 „ნიშადურის“ მორიგე ნომერში გულსტიკივლით შენიშნავს ქართული სცენის უსაშველო ბედ-იბაღზე...

„დრამატურგია უნდა ებრძოდეს ცხოვრების სიმახინჯეს, რომ ამით ძირი მოუთხაროს მავნებელ პირებს, სიბოროტეს... რაც უფრო უტყუარი სიძარბოთი იქნება დასურათებული ცხოვრების რომელიმე უგვანო მავალითი და მოვლენა, მით უფრო ძლიერი იქნება მისი ზეგავლენა ხალხის გულსა და გონებაზე“. ვ. გუნია დრამატურგის ძირითად თვისებად ასახელებს პირდაპირობას, გულწრფელობას, ყოველგვარი ძალმომრეობის, მანკიერების მიმართ მკაცრ პროტესტს, მას სწამს, რომ მწერალს, სინდისი წმიდა, ფაქიზი უნდა ჰქონდეს... რომ მას უდიდესი ზნეობრივი მოვალეობაც აწევს თავისი თავის და საზოგადოების წინაშე და ამ მოვალეობის დავიწყება იგივე ზნეობრივი სიკვდილია მწერლისთვის. ცხადია, თუ რა პასუხისმგებლობითა და ზნეობრივი მოვალეობის შეგრძნებით ეკიდებოდა ვ. გუნია კინოდრამატურგიის საკითხებსაც.

სასიობითი თეატრის თემაზე არჩევანი, უპირველესად, ხალხური იდეალებისადმი მოწიწებით და სიყვარულით აიხსნებოდა. ვ. გუნია შენიშნავდა: „მოჭორილი და მოგონილია ყოველგვარი ზღუდე ხალხის თავისუფლებისათვის, საკიროა მხოლოდ, რომ თვით ხალხში, მასსაში (ხაზი ჩემია ო. უ.), მის სულიერ ფსიქიკაში ღვიოდეს თავისუფლების იდეალი. ვითარცა პური ჩენი არსობისა ხორციელი არსისათვის“ (ლიას მკვლელობის გამო, „ნიშადური“, 1908 № 2). მსახიობ ლადო გვიშაინის მიერ მოხსენიებულ ცალკეულ ეპიზოდებში მულამ დომინირებს ხალხი, ზოგან ისინი მსახიობთან ერთად უნებურად ერთვებიან ფილმის მოქმედებაში, მაგ. მსახიობი ასახელებს ლელო ბურთის თამაშს. საეკლესიო და ხალხური დღესასწაულების კინოფირზე აღბეჭდვისას ფიქსირდებოდა ხალხის სულიერი განწყობილება და ეროვნული გაერთიანებისთვის მათი მისწრაფება.

10-იანი წლების საქართველოში მწვავედ დადგა ეროვნული დრამატურგიის პრობ-



ლმა, რასაც თან ერთვოდა ნიპილისტური დამოკიდებულება მშობლიური ნაწარმოებისადმი: „გავრცელებულია აზრი, რომ ყოველივე შინაური „სუსტია“, „უმქანისი“, ხოლო ყოველივე უცხო — „მშვენიერი“, „დიდებული“, ყოველივე ამის მიზნად დასახე „საერთო სულიერი დაცემულობა, იდეალის გაქრობა და რწმენის მოსპობა“... „და იგი, ჩვენი ქვეყანა, გასრიოკდა იმიტომ, რომ ძლიერი, თავგამოდებით მოქმედი, არჩეული გზით მტკიცედ მოსიარულე მებრძოლი არ მოიპოვება...“ („თეატრი და ცხოვრება“ 1910 № 27, 11 ივლისი „ქართული დრამატურგია“). შესაძლოა დრამატურგის კრიზისმაც განაპირობა, რომ ვ. გუნიას არჩევანი სწორედ სახიობით თეატრის ხალხურ ტრადიციებზე შეჩერებულიყო.

ჟურნალ „ნიშადურის“ დახურვისთანავე, ვ. გუნიას მორიგე რედაქტორობით გამოდის ჟურნალი „საქართველო“ და „აკაკის იუბილე“ (1909 წლის აღმანახი „ერთობა“). 1908 წელს ქართული საზოგადოება აწყობს აკაკის იუბილეს, რომელიც მთელ საქართველოში საერთო ეროვნული დღესასწაულის მნიშვნელობას იქნეს. „...ამ დღემ, მე მგონია, თვით უკიდურეს ურწმუნოებასაც სარწმუნოება ჩაუწერავს... ამ დღეს ყველა ქართველი ერის შვილად გრძობდა თავს და ყველას ოცნება, ფიქრი და აზრი ცხრაკლიტულში დამწყვედულ ნესტან-დარეჯანს უტრიალებდა. იმ ნესტანს, რომლის საუცხოო ტარიელი, ენატკიბილი მგოსანი შეადგენდა ამ დღესასწაულის სავანს. ამ ერთსულოვნებისა და ერთაზროვნების დარღვევა ვერაფერმა მოახერხა, ამგვარი სულისკვეთება საზოგადოებაში აღძრავს სურვილს, რომ იუბილეს გარშემო შექმნილი ემოციური თუ იდეური ატმოსფერო ცოცხლად შემოინახოს კინომ, ანუ ყოველივე ფირზე აღბეჭდოს და დააფიქსიროს კინოაპარატმა, რაც მოგვიანებით, 1912 წელს მოხერხდა კიდევ; როცა აკაკის საიუბილეო კომისიამ ოპერატორ ვ. ამაშუკელს პირადად დაავალა გადაიღოს ფილმი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 1912 წელს“. მართალია, საზოგადოების სურვილი იყო აკაკის სახე ცოცხლად ასახულიყო და მომავალი თაობებისათვის შემონახუ-

ლიყო, მაგრამ ფილმს გაცილებით დიდძალ საპასუხისმგებლო მისია დაეკისრა. ფილმში „ბერიკაობა-ყეენობა“ ჩასახული ეროვნული შერიგებისა და მთლიანობის იდეა უკვე აკაკის კინოპორტრეტის კონკრეტულ სახეში მხატვრულად განზოგადდა. მგოსანი ამ იდეის ცოცხალ სიმბოლურ გამოხატულებად იქცა. წინა ფილმში „ბერიკაობა-ყეენობა“ მინიშნებული ქრონიკული ეპიზოდები, მხატვრული კანონიერების სისრულეს და მთლიანობას ამ პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმში აღწევს. ნიშანდობლივია, რომ ფილმში უკლებლივ ყველა სოციალური ფენის წარმომადგენლები ერთიანდებიან აკაკის გარშემო: არისტოკრატია, თავად-აზნაურობა, გლეხობა, სასულიერო პირნი, ინტელიგენცია, დიდი თუ პატარა. თითოეული კადრი იუბილისადმი მიძღვნილი პუბლიცისტური წერილების სულისკვეთებით არის გამსჭვალული. არანაკლები მნიშვნელობის ფაქტად იქცა ფილმის ეკრანზე გამოსვლა, მის მთელი საქართველოს მასშტაბით აჩვენებდნენ, აგრეთვე ფილმმა „იმოგზაურა“ უცხოეთშიც. საგარეოდ, რომ ფილმის ზემოქმედებიდან გამომდინარე დაიწერა კიტა აბაშიძის წერილი „ჩვენი ახალგაზრდა მწერლები“ („მომოხილვის მაგიერ“), სადაც კრიტიკოსი მიანიშნებს ილიას და აკაკის ისეთ საერთო თვისებას, როგორცაა მოძღვრება და წინასწარმეტყველება. ძველი აღთქმის მამამთავართა მსგავსად, ისინი არ კარგავენ მომავლის რწმენას, წინასწარპეტეტენ საქართველოს მომავალს: „წინასწარმეტყველებენ, რომ ერი განკურნების, მკვდრეთით აღდგომის გზას ადგია, მათ სწამთ ეს მთელი თავისი ღვთისმშვენიერების ძალითა და გონებით და ამ რწმენას, ამ პოეტურ აღმოფრენას საფუძვლად უდევს ის, რაც მათთვის ცხადია ერის სულის არსებაში, ამ არსების თვითმიმალულ კუნჭულში... მათთვის „მამული საყვარელი“ განაწამები, გვემუღია, ამიტომ მიმართავენ მას თავის შემოქმედებაში როგორც კონკრეტულ, ცოცხალ, მეტისმეტად ახლობელ არსებას“. ამიტომ, ფილმშიც შესატყვისი სახვითი დატვირთვა მიიღო გზამ, როგორც მოგზაურობაში მგოსნის თანამდევმა მოტივმა. ხალხი და მგო-

სანი გზას ერთად მიუყვება, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიკვლევს მას... გზის მოტივი დაუსრულებლად გადადის კადრიდან კადრში, აკაკი ხან ეტლით, ხან ხალხის ტალღაში მოქცეული მიუყვება გრძელ გზას. მგოსანს ერთგან მეფური სავარძლით ხელში მოწიწებით დაატარებენ — როგორც უგვირგვინო მეფეს... (პოეტების მეფეს) ძველი აღთქმისამებრ, ეგვიპტიდან დევნილმა ებრაელებმა ორმოცი წელი იმოგზაურეს წინასწარმეტყველ მოსეს წინამძღოლობით. ახალი აღთქმის ქვეყნისკენ მიმავალი გზა ღვთისგან მუდმივი განდგომის, მისდამი ურჩობის, ღვთის სჯულის დაეწიების გზაც არის და მუდმივი სინანულის, ცოდვათა მიტევებისა და ღვთაებრივი კეთილშობილების შეცნობის სულიერი გზაც. ფიზიკური აღსასრულის წინ, მოსემ, საკუთარი შეილივით შეკრიბა თავისი ერი, უკანასკნელად დამოდგრა იგი და ახალი აღთქმის ქვეყანაში შესვლა უწინასწარმეტყველა. ხანგრძლივი მოგზაურობისგან ვატანჯულ ებრაელებს გზის გამკვალავად, სულიერ წინამძღვრად უფალმა მოსე მოუვლინა, როგორც უფლისავე ნებით მოქმედი, ხალხის სულიერი მამამთავარი — მისი აზრის შესაიდუმლე და მისი ბედის მოზიარე-პირისუფალი. თავის მხრივ, აკაკიც „თავისი ერის ტრაგიზმის მატარებელია. ის „ერთი რამე“, რაც აკაკის აწუხებს, არის სწორედ ამხსნელი მისი გონებისა. ქართველების მეგრძოლი სული აკაკის ბუნებაში განსახიერდა, ხოლო ამისათვის მისი პიროვნება ქართველთა სახის მსხვერპლად იქცა“... აკაკის სახე „ქართველობის იღუმალ, თანმეტყველ სახედ“ მოიხარება“ (გაზ. „აკაკის დღე საქართველოში“ № 1, 1908). ქართველი ხალხისა და აკაკის იღუმალ კავშირზე ფილმის ყოველი კადრი მიუთითებს. აკაკის პორტრეტი მოგვაგონებს კიდევ მოსეს გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სახეს, მაშინ როცა

იგი შორეულ სივრცეში ზეაყრობილი მხედრით, თეთრი თმა-წვერით, უხმოდ, მრავლისმეტყველად ჩნდება ხალხის ფონზე. ფილმში გრძელი პლანი ეთმობა ბარაკონის ეკლესიის სედებს: „კინოკამერა წელა მიუყვება ტაძრის ფასადებს, ქრისტიანული თემატიკის ამსახვე სკულპტურულ რელიეფებს... ბარაკონის ეკლესია არა მხოლოდ ცნობილი არქიტექტურული ძეგლის, რაჭის ეთნოგრაფიული ნიმუშია, არამედ სარწმუნოებრივი სიმბოლოს სიმბოლო — ხალხის სულიერი ორიენტირი თავისუფლებისკენ მიმავალ მძიმე, ეკლიან გზაზე“.

ფილმის „აკაკის მოგზაურობა“ ქრონიკალური კადრების კომპოზიციურ წყობას და ეპიზოდურ მონაცვლეობას წრიული მოძრაობის პრინციპი განსაზღვრავს. მგოსნის ირგვლივ შემოჯარული, კადრში უსასრულოდ განფენილი ხალხი გამუდმებულ მოძრაობაშია ჩართული და აკაკის გარშემო გაერთიანებას ცდილობს. ფილმში ხალხის მიერ გადმოცემული წრის, როგორც დაუსრულებელი მოძრაობის სიმბოლიკა, ეროვნული მთლიანობის ზეპარტიულ იდეას ასახავს. ამასთანავე, წრის სიმბოლიკა უკავშირდება ნი-იანელთა თაობის სულისკვეთებით გამსჭვალულ ცნობილ საპროგრამო ნაწარმოებს. კერძოდ, ფილმის უხმო კადრებში ციტირებულია ილიასეული ცნობილი ფრაზა „მგზავრის წერილებიდან“: „მოძრაობა და მარტო მოძრაობა არის, ჩემო თერგო, ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი“...

მასობრივ სცენებში ხალხი გამუდმებით ესწრაფვის მგოსანთან სიახლოვეს, მასთან ერთად მიუყვება მალად მთებს შორის მოქცეულ გრძელ, უსასრულო გზას. ამავდროულად, გზა ერის ისტორიული წარსულის, მისი რეალური აწმყოს და მომავლის გამაერთიანებელი „ღერძია“, ხალხის ცნობიერებაში ილიას ავანკური მკვლევლობა წინამურის გზასთან ასოცირდება.



# „მას სიმღერა სიცოცხლეზე მეტად უყვარდა“

ცისნა კაკაბაძე

რაც თავი მასსოვს, ოთახში გვექონდა საკონცერტო როიალთან ერთად ძველებური ფისგარმონია, ორი გერმანული აკორდეონი, ძველისძველი, კარადის ფორმის გრამაფონი, ულამაზესი მანდოლინა, სადაფიანი პეპლით დამშვენებული გიტარა, რომელზედაც მამა ვირტუოზულად უკრავდა. გვექონდა ოჯახში გრამფირფიტების იშვიათი კოლექცია და ყოველდღე, როგორც აუცილებელი რიტუალი, გვესმოდა მსოფლიოს გამოჩენილი მომღერლების: ენრიკო კარუზოს, ბენიამინო ჯილის, ტიტა რუფოს, ბატისტინის, გალი კურჩის, თედორე შალიაპინის, იან კიპურას და სხვათა ხმები, მათ მიერ შესრულებული არიები სხვადასხვა ოპერებიდან, დუეტები, სერენადები. ყოველივე ამან ძალიან შეუწყო ხელი რეზოს, როგორც მომღერლის ჩამოყალიბებაში.

შშ-მობლებმა ჩვენს მუსიკალურ განათლებასზე იზრუნეს. რეზო ვიოლინოს განხრით შეიყვანეს, მე კი — მე-3 მუსიკალურ სკოლაში ფორტეპიანოს განხრით.

რეზომ შეიძწლედის დამთავრების შემდეგ სწავლა მუსიკალურ ტექნიკუმში გააგრძელა ვოკალურ განყოფილებაზე შესანიშნავ პედაგოგ ნანა ვესელავაშვილის კლასში, რომელიც დიდი წარმატებით დაამთავრა. შემდეგ სწავლობდა პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სამშენებლო ფაკულტეტზე. მესხეთე კურსზე რომ გადადიოდა, „ინჟინერობა ჩემი საქმე არ არისო“ და უცხო ენების ინსტიტუტის გერმანულ ფაკულტეტზე შევიდა, შემდეგ კი — კონსერვატორიაში ვოკალურ ფაკულტეტზე. თავის მანქანის გიორგი მარგივეს დიდ პატივს სცემდა და სიყვარულით ამბობდა:

\* უნან. „ხელოვნების“ რედაქცია მადლობას უხდის ქ-ნ ცისნა კაკაბაძეს თანადგომისათვის.

„მარგივემა მე ბევრი საინტერესო და სასარგებლო თვისება შემძინა. იგი იყო კარგი პროფესიონალი და ძლიერი პედაგოგი. 1953 წელს კონსერვატორიაში შესასვლელად ვემზადებოდი, ერთხელ კლასის კარები გაიღო, შემოვიდა მარგივე, მომიწინა, მოეწონა ჩემი ხმა და მიჩნია განცხადება მის სახელზე დამეწერა. ის დიდ ყურადღებას აქცევდა მომღერლის სუნთქვის დაყენებას. ხმის პოზიცია მარგივეს იდეალური ჰქონდა და ჩემზე ამბობდა: „მე რომ მაგის ხმა მომცა, მსოფლიოს დავანოქებდიო“. ეს ფრაზა რეზოსზე სხვა მომღერლებსაც უთქვამთ, ამის მოწმე მე თვითონ ვახლდით. სტუდენტობის პერიოდში რეზოსთან მეცადინეობის დროს მარგივე ყურადღებას როსინის „ფიგაროს კავატინაზე“ ამახვილებდა. ყოველ წელიწადს დროდადრო ამ ნაწარმოებს მიუბრუნდებოდა ხოლმე. რეზოს აზრით: „სტუდენტობის ხანიდან ამ ნაწარმოებზე ხშირმა მეცადინეობამ განაპირობა ჩემი სასიმღერო ტექნიკის მაღალი დონე და საერთოდ, როგორც მომღერლის ჩამოყალიბება. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ სახელმწიფო გამოცდაზე სწორედ ამ ნაწარმოებს ჰქონდა სენსაციური წარმატება“. როდესაც მარგივეი სამუშაოდ კიევის კონსერვატორიაში გადავიდა, რეზომ მასთან ჩადიოდა სამეცადინოდ. იმდენად ერთვული იყო თავისი პედაგოგის, მისი შეცვლა არც უცდია.

მარგივეის გარდა მხოლოდ ნოდარ ანდლულაძეს ენდობოდა. როდესაც რეზომ ორი წლის ავადმყოფობის შემდეგ კვლავ დაიბრუნა ძველი ფორმა ტატინა დუნეკოს, მარინა ქურთოშვილის, გულიკო ქარხალაშვილის, ირაკლი ბერიძის დიდი ხელშეწყობით (რისთვისაც მე მათი უსაზღვროდ მაძლიერი ვარ), ნოდარ ანდლულაძე ამ პე-



რიოდში რეზოსთან სშირად მეცადინეობდა. ყოველი სპეტაკლის წინ საჩქაროდ იკეთებდა ბატონი ნოდარი გრიმს, რომ რეზო აუცილებლად გაემღერებინა. ძალიან ზუსტ შენიშვნებსაც უკეთებდა, რათა რეზო ისე იმ რეზოდ მოესმინათ, როგორიც წინათ იყო და შეიძლება უფრო უკეთესი. რეზო სშირად დადიოდა ნოდარ ანდლულაძესთან სასხლში, ბატონი ნოდარი ბოლო დროსაც არ აკლებდა ყურადღებას და მეცადინეობასთან ერთად მატერიალურ დახმარებასაც უწყევდა. ბატონი ნოდარი არა მარტო ბრწყინვალე პედაგოგი და შესანიშნავი მომღერალია, არამედ ყურადღებიანი, კეთილი, არაჩვეულებრივი პიროვნებაცაა. მისი სტუდენტები ბედნიერი არიან მასთან ურთიერთობით. მდაბლად ვხრი თავს მის წინაშე და ჟანმრთელობასა და დიდხანს სიცოცხლეს ვუსურვებ.

კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში რეზო სშირად გამოდიოდა კონცერტებზე. სოპერო სტუდიის სპექტაკლებშიც ღებულობდა მონაწილეობას. თანდათან ყველასათვის ნათელი ხდებოდა, რომ მალე თბილისის ოპერის თეატრს კარგი ხმისა და არტისტული მონაცემების მქონე ბარიტონი შეემატებოდა. ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც ოპერის თეატრში მოღვაწეობდნენ ბრწყინვალე მომღერლები: მერი ნაკაშიძე, ნადია ხარაძე, ნადია ცომაია, შარატა დოლიძე, ვერა დავიძოვა, გოსტენინა, დავით გამრეკელი, დავით ანდლულაძე, დავით ბადრიძე, პეტრე ამირანაშვილი, ბათუ კრავიშვილი, დიმიტრი მჭედლიძე და სხვები.

მეორე მსოფლიო ომის დროს თბილისში ევაკუაციაში იმყოფებოდნენ საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რესპუბლიკებიდან შესანიშნავი მომღერლები: ნინა ვალაცი, კიპორენკო-დამანსკი, ვუჟოვა, ჩისტი და სხვები. ვასტროლებზე ჩამოდიოდა მომსიბეღელი ფატმა მუხტაროვა, რომლის გამოსვლები „კარმენში“, „სამსონ და დალილაში“, „აიდაში“ საერთო მოწონებასა და აღტაცებას იწვევდა.

თბილისის ოპერის თეატრს ყოველ საღამოს საზოგადოებისა და ახალგაზრდობის საუკეთესო ნაწილი ავსებდა. ჩვენს წამყვან მომღერლებს ჩამოსული ვასტროლიორებიც ტოლს არ უდებდნენ და მსმენელებს უდი-



რიკლეტო — ნ. კაკაბაძე

დეს სიხარულსა და ზეიმის განწყობილებას გვაზიარებდნენ.

ოპერის თეატრში ჩვენი მუდმივი ადგილი მეორე იარუსის მე-16 ლოჯა იყო. ბილეთების გამყიდველმა ქალმა იცოდა, რომ ეს ბილეთები ჩვენთვის უნდა შეენახა. სღამოს გარდა კვირას დღის სპექტაკლსაც ვესწრებოდით. დედა სშირად გვეუბნებოდა: „მარამ ლეიბსა და სახანსაც გადმოგიტანთ და იქვე დაიძინეთ“.

გოგონები ვეთაყვანებოდით, ზოგიერთნი ნადია ხარაძეს, ზოგნი კი მერი ნაკაშიძეს. ათასნაირი ეპითეტებით ვამკობდით მათ აფიშებზე წარწერით. რა გულდასაწყვეტია, რომ თანდათან საზოგადოებამ მსახიობების მიმართ ფანატიკური სიყვარული და თაყვანისცემა დაკარგა. ამას მარტო ოპერის სოლისტების მისამართით კი არ ვამბობ. ეს ესება დრამატული თეატრის მსახიობებსაც. ჩვენი ახალგაზრდობის დროს მთელი გუნდი გოგონებისა თეატრთან ელოდა ავტოგრაფებისათვის: გიორგი შავგულაძეს, აკაკი ხორავას, ვალიკო დოლიძეს, სერგო და ბუხუტი ზაქარიაძეებს, გიორგი საღარაძეს და სხვებს, თუმცა ახლაც სვდებიან თინეიჯერები წივარ-კვილით, იაფფასიან, უკემოვნო, მდარე ხარისხის მუსიკის, ესტრადის უხმო „ვარსკვლავებს“.



1961 წელს რეზომ წარმატებით დაამთავრა კონსერვატორია. ოპერის თეატრში გამოცხადებული იყო კონკურსი სოლისტთა ვაკანტური ადგილების დასაკავებლად. რეზომ მიიღო მონაწილეობა ამ კონკურსში და დამსასურებლად გაიმარჯვა კიდევ.

მე ჩემად შევიპარე ოპერის თეატრში პარტიების ბოლო რიგში დავეჯექი. ახლაც მახსოვს, იმდღეა კიასოს არია ფალიაშვილის „დაისიდან“, ლეონკოვალს „ჯამბაზების“ პროლოგი და როსინის ფიგაროს კავატინა „სევილიელი დალაქიდან“. სამივე ნაწარმოებს დიდი წარმატება ხვდა. მე კი გული მეგსებოდა სიხარულით, როდესაც ვხედავდი თუ როგორი მსურველე აბლოდისმენტები დაიმსასურა რეზომ შეპარული კონსერვატორიის სტუდენტებისა და მომღერლებისა. მეორე დღეს გამოიკრა ბრძანება რეზოს საოპერო დასში სოლისტად ჩარიცხვის შესახებ.

ეს მოვლენა ოჯახში ბანკეტით აღენიშნეთ, ოპერის თეატრიდან რამდენიმე მომღერალი დაეპატიეთ. რეზომ მამას გიტარის თანხლებით „სანტა ლუჩია“ იმღერა სტუმრებისათვის. სიმღერა ისეთი ღირიმით, ადგილებში დრამატისმით, ხოლო მაღალი ნოტები ისეთი მეტალით აიღო, რომ ჩვენმა ქალმა წკრიალი დაიწყო. ყველამ ჭაღს ახედა. იქ მყოფმა ოპერის თეატრის დირექტორმა დიმიტრი მჭედლიძემ სიხარულისა და სიამოვნებისგან აღტაცებულმა ხელი მოუსვა ყელზე და უთხრა — „ეს რა ხმა ამოგდის ბიჭო?!“, ხოლო მამაჩემს კი თავისი დაბალი ბანით უთხრა: — „ბატონო სერგო, ხვალდან ოპერის ორკესტრში გიწვევთ თქვენი გიტარით“-ო. მამაჩემი რამდენიმე ინსტიტუტსა და საშუალო სკოლებში ასწავლიდა გერმანულ ენას და ახალი სამსახურისათვის დრო არ ჰქონდა. ამიტომ ბატონ დიმიტრის თავაზიანი მაძღობა გადაუხადა ამ მოწვევისათვის.

დაიწყო რეზოსათვის ყოველდღიური მეცადინეობა თეატრის საუკეთესო კონცერტმეისტერთან ქალბატონ ტატიანა დუნენკოსთან. ქალბატონი ტატიანა რეზოსათვის არა მარტო მუსიკოსი-პედაგოგი იყო, რომელიც მომღერლის სელოვნებას აზიარებდა, არამედ ყველაზე ძნელ, ცხოვრებისეულ პერიოდში მისი დამხმარე, რჩევა-დარიგებების მიმცემი, უფროსი სულიერი მეგობარი და ავტორიტეტიც იყო. შემდგომ რეზომ მასზე იტყვის: — „ტატიანა გრიგორის ასული უნიკალური მუსიკოსია, თეატრის პატრიარქი. იგი თეატრში 16 წლის გოგონა მოვიდა და მის თვალწინ გაიარა თეატრის მუსიკალურმა შემოქმედებებმა ცხოვრებამ. იგი ყველა გამოჩენილ მომღერალთან და დირიჟორთან მუშაობდა, თვით ევგენი მიქელაძესთან. არ დამავიწყდება თუ როგორ მოთმინებასა და ყურადღებას იჩენდა იგი ჩემს მიმართ დეპრესიის დროს. საოცარი მონდომებით, მოთმინებითა და სიბოთით იწყებდა ჩემს აღდგენას და თეატრში დაბრუნებას... თან დასძენდა: „Резо — это мой музыкальный сын!“.

ჩემი შეხედულებით ტატიანა გრიგორის ასული უბადლო პარტიის ზეპირად მომზადებისა და რაც მთავარია, მისი მუსიკალურ-დრამატული სახის გახსნაში“. დებიუტისათვის რეზოს მისცეს ესკამილიოს პარტია ზიხეს „კარმენში“, ვინაიდან თეატრს ამ დროისათვის ძალიან სჭირდებოდა ამ პარტიის შემსრულებელი. რეზო დიდი მონდომებით მეცადინებოდა, არა მარტო კონცერტებისტერთან, სახლშიც, სულ ნოტებს ჩაჰკირკიტებდა, ზოგიერთ ადგილს უფრო ხვეწდა. სუნთქვაზე მუშაობის თავისი მეთოდი ჰქონდა გამოუმუშავებული. დიფრაგმაზე — მუცელზე დიდი, მძიმე, ოთხკუთხედ ქუჩის მოსაკირწყლ ქვას იღებდა და ისე იღებდა სუნთქვას. ასეთმა ვარჯიშმა მას ძლიერი და ხანგრძლივი სუნთქვა გამოუმუშავა. ამის წყალობით მაღალ ნოტებს დუეტში, ტრიოში, კვარტეტსა და ტერცეტში პარტიორებზე უფრო დიდხანს ავრძელებდა, რითაც ხშირად მათ განაწყენებასაც იმსახურებდა.

თავისი დებიუტის წინ, ორი დღით ადრე რეზო გაცივდა, დაემართა ანგინა მაღალი სიცხით და იძულებული იყო რამდენიმე დღით ლოგინში ჩაწოლილიყო. ოჯახის წევრები გაოგნებულნი ვიყავით, როგორ ველოდით რეზოს გამოსვლას სცენაზე, მაგრამ მოგესხნებათ: „კაცი ბჭობდა და დიერთი იცინოდაო“. თეატრში ზოგიერთმა ეს მოვლენა ასე ახსნა: „ალბათ ინერვიულა, ასეთ პასუხსაგებ პარტიაში გამოსვლა(?) და ავადმყოფობა მოიგონაო“.

დებიუტი შედგა ჯ. ვერდის „აიდაში“ — ამონასროს პარტიაში. ამ სპექტაკლში რე-



ზოს პარტინიორობას უწევდნენ: აიდა — გერტრუდა შმალცერი, ამერიისი — ტატიანა მალიშევა, რადამესი — რეზო გორგიძე.

მართლაც დიდებული იყო რეზო ამონასროს პარტიაში. ლამაზი გარეგნობით, მუქი გრძიმით, კოლორიტული ჩაცმულობით, იმპოზანტური იერით, მთლიანობაში ყველაფერი ეს ხელს უწყობდა ამონასროს სცენური სახის შექმნაში.

თეატრი სავსე იყო მყურებლით. მომღერლები და კონსერვატორიის სტუდენტებიც მრავლად ესრებოდნენ სპექტაკლს, ყველას აინტერესებდა ახალი მომღერლის მოსმენა.

რეზოს პირველივე გამოჩენას სცენაზე მყურებელი ტაშით შეხვდა და შემდგომშიც, 35 წელიწადი, რამდენიც რეზო სცენაზე მოღვაწეობდა, ტაში არასოდეს მოკლებია.

რეზო განსაკუთრებით კარგი იყო II მოქმედებაში, ნილოსის სცენაში, როცა ამონასრო სთხოვს აიდას რადამესის დახმარებით გაიპარონ ეთიოპიაში. კარგი კი არა, ბრწყინვალე! ძალიან ემოციურად მიჰყავდა სცენა, ხოლო როდესაც აიდა რადამესის გაწირვაზე უარს ეტყვის მამას, გამძვინვარებული ამონასრო ისე ბორავდა, მისი თვალეები, ხმა, სხეულის მოძრაობაც ისეთ რისხვას გამოხატავდა, რომ მხოლოდ გალიაში გამოწყვდელულ ვეფხვთან თუ შეიძლება მისი შედარება, არიის ბოლოს კი, შეძახილის დროს: „შენ ჩემი შვილი არა ხარ, შენ ფარაონის მონა ხარ“ სიბემოლი აოოო, ნაცვლად ჯ. ვერდის მიერ პარტიტურაში მითითებული სოლისა. ასე შექმნილი მხოლოდ გამოცდილ, რჩეულ მსახიობს და არა დებიუტანტს. ასეთი თამამი განაცხადი გააკეთა რეზომ პირველსავე სპექტაკლში. მსმენელის აღტაცებას და მქუხარე აპლოდისმენტებს ბოლო არ უჩანდა. მეგონა ჰქერი ჩამოიქცეოდა.

სპექტაკლის შემდეგ მომღერლები, ნაცნობ-მეგობრები, ნათესავები ულოცავდნენ რეზოს ასეთ გამარჯვებას.

როდესაც თეატრის მაშინდელმა დირექტორმა დიმიტრი მჭედლიძემ გაბრწყინებული სახით მომილოცა რეზოს გამარჯვება, მე შეწუხებულმა ვუთხარი: „რა ცუდია, ბატონო დიმიტრი, რომ ჯაჭვი, რომლითაც

ამონასროს ხელები ჰქონდა შეკრული, დროზე ადრე ჩამოეფარა“ — მეთქი.

— „რას ამბობ ცისანა, ჯაჭვის ჩამოვარდნა რა ანგარიშში ჩასაგდებაია, როცა ასეთი სიბემოლი სპექტაო, ასეთი რამ დიდ თეატრშიც არ გაუკეთებიათო“.

ამ სპექტაკლს პრესა აღფრთოვანებული სტატიებით გამოეხმაურა, რეზოს ამონასროში პირველი კლასის შემსრულებლებს ადარებდნენ. რეცენზენტები ერთხმად აღიარებდნენ, რომ თბილისის ოპერის თეატრს შეემატა საიმედო ძალა: „ულამაზესი ტემპირისა და გაშლილი დიაპაზონის მქონე ხმით რევეს კაკაბაძე, განსაკუთრებულ ვოკალურ ეფექტს ახდენს ამონასროს პარტიაში, მისი მძლავრი, ტემპერამენტიანი ბარიტონი საუკეთესოდ შეერწყა გმირის მშფოთვარე სულს“. — „რევეს კაკაბაძე ჩვენთვის აღმოჩენა და რაოდენ სასიამოვნოა, ჩვენს სახელოვან ბარიტონებს: დავით გამრეკელს, პეტრე ამირანაშვილსა და ბათუ კრავიშვილს ასეთი ღირსეული გამგრძელბელი რომ აღმოუჩნდა“ — ო, წერდნენ იმ დღეებში გაზეთებში.

„აიდას“ მოჰყვა ი. გეჯაძის ოპერა „განთიადი“, ლ. ფალიაშვილის „იანვანამ რა ჰქმნა“. მომდევნო გამარჯვება იზეიმა ბურმანის პარტიაში ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერში“. ეს პარტია რეზოს ძალიან მიესალმებოდა, როგორც ხმის მონაცემებით, ასევე გარეგნულადაც. იგი ჰქმნიდა ვაიქვრა, ეშმაკი კაცის სახეს, რომელიც მხოლოდ პირად ბედნიერებაზე ფიქრობდა და ახლო მეგობრის უბედურება არაფრად მიაჩნდა, ხოლო ცნობილი დუეტი აბესალომთან, რომლის შესრულება ხან ზურაბ ანჯაფარიძისთან, ხან ნოდარ ანდღულაძისთან უხდებოდა, მართლაც ძალიან დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენდა მსმენელებზე. ამ დუეტის შესრულება, მათ ხშირად უხდებოდათ სადღესასწაულო საზეიმო საღამოებზე, კონცერტებზე და საპატიო სტუმართა მიღებებზე.

ამის შემდეგ რეზოს კიაზოს პარტია მისცეს მოსამზადებლად ზ. ფალიაშვილის „დაისში“, რომელიც დიდი მონდომებითა და სიყვარულით ძალიან მალე მოამზადა და დიდი წარმატებაც ხვდა ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც.



განვენებდა. ისე თავისუფლად მოძრაობდა სცენაზე, თითქოს დარბისო, გემრჩქალად მიირთმევდა ნამდვილ ვაშლს და შემდეგ ნარჩენს ფეხით ოსტატურად კენწლავდა.

მასსოვს ეს როლი უკეთესად რომ ეთამაშა, რეჟო გამოჩენილ აკრობატთან, სპორტის დამსახურებულ ოსტატთან წავიყვანე, რომელიც ორი თვის განმავლობაში აკრობატიკის გაკვეთილებს უტარებდა, ჯამბაზების ილეთებს ასწავლიდა. ეს გაკვეთილები მას ძალიან მოეხმარა სცენურ თავისუფლებაში, ყირის კეთებასა და ჟონგლიორობაში. გრიმიც შესატყვისი ჰქონდა: დიდ, წითელ ცხვირს იკეთებდა. ერთხელ, უფრო რბილი გუმოხით მოუხდა ცხვირის გაკეთება. სიმღერის დროს ცხვირმა გადახრა დაიწყო მარჯვნივ, რეჟო შებრუნდა, ისე რომ მაყურებელს არ დაენახა, გასწორება დაუწყო ცხვირს, გაისწორა, განაგრძო სიმღერა. მაგრამ არა, ცხვირი არ აპირებდა მოძრაობის შეჩერებას და ისევ გადახსნა გვერდზე. უკვე სიმღერაში ეშლეზოდა ხელი რეჟოს, გაუბრაზხდა ცხვირს, მოიძრო, დაღო გადაჭრილ ხეზე და თითო დაუქნია — არ გინდოდა ადგილზე ყოფნა, მაშინ იყავი მანდ და წყნარადაც იყავი, ვინაიდან მე სამღერი მაქვსო — ეს სცენა მან ისე ოსტატურად ჩაატარა, როგორც გამოცდილმა, ნიჭიერმა დრამატულმა მსახიობმა. მომღერლები, რომლებიც ამ სპექტაკლს ესწრებოდნენ, აღფრთოვანდნენ რეჟოს თამაშით, ამ ოპერაში შესრულებული ტონიოს ცნობილი არია „პროლოგი“ რეჟოსათვის ვახდა მისი სავიზიტო ბარათი, რომელსაც იგი ხშირად მღეროდა მთავრობის კონცერტებზე, კომპოზიტორთა პლენუმებსა თუ სხვადასხვა ქალაქებსა და ქვეყნებში გასტროლების დროს. და ყოველთვის დიდი წარმატებით.

თეატრის გასტროლებზე ჩეხოსლოვაკიაში ჩეხოსლოვაკელი მაყურებლისათვის რეჟო აღმოჩენად გადაიქცა. მისი ნამუშობიდან ჩაიწერე: „როდესაც „დაისი“ დამთავრდა, ბოლო არ უჩანდა ოვაციებს, ხმამალა ჩემს გვარს გაიძახოდნენ, ხოლო სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ყველანი ბანკეტზე მიგვიწვიეს. მე სასტუმროს ნომერში ავედი მოსაწყვრივებლად, როდესაც დარბაზის კარები შევაღე, სტუმრები ფეხზე აღდგნენ და დემოკრატიული ტაშით შემებგებნენ. ვეცადე არ დაგებულყოფივი ასეთი მიღების შემხედვარე და „დამისხი, დამალევიენს“ ბოლო კულეტი ვუმღერე მათ, რითაც კიდევ უფრო მეტი სიმპათიები დავიმსახურე“.

ამის შემდეგ რეჟოსათვის მორიგი გამარჯვება იყო ტონიოს პარტია ლეონკოვალოს „ჯამბაზებში“. აი, ამ პარტიაში ის ნამდვილად თავის სტიქიაში იყო. ყოველი მსახიობის, მომღერლის ცხოვრებაში არის როლი-პარტია, რომელიც ემთხვევა მსახიობის ხასიათს, თვისებებს და ადამიანურ მონაცემებთან ერთად იქმნება ერთიანი პარმონიული სახე. ასეთი პარტია რეჟოსთვის ტონიოს პარტია იყო: გულუბრყვილო, ადამიანური, ხანდახან თავს სულელად რომ

რეჟოს მოგონებიდან: „თეატრს 1962 წელს ჰქონდა გასტროლი ლენინგრადში. ვიმღერე „კარმენი“ და „აიდა“. „აიდა“ში სპექტაკლს ესწრებოდა ვასილი ლუკონინი, ელ. ობრაზცოვას და ევგ. ნესტერენკოს პედაგოგი. სპექტაკლი რომ დამთავრდა, იგი საგრიმიოროში შემოვიდა ჩემთან, მომილოცა, შემიქო ხმა, — დიდი ხანია ასეთი ხმა არ მომისმენიაო და დაამატა —



«Приезжайте в Ленинград, приходите ко мне, я хочу с Вами выучить арию Мазепы, она написана для вашего голоса!»

რეზოსთვის ეს წინადადება ძალიან საინტერესო იყო, მაგრამ ვინაიდან ერთდროულად რამდენიმე ოპერაში მონაწილეობისათვის ემზადებოდა, ვერ მიიღო ლუკონინის შემოთავაზება. ეს პარტიები იყო: ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“, ჩაიკოვსკის „იოლანტა“, მასკანის „სოფლის პატიოსნება“. ჩაღბიას პარტია რეზოს ბუნებას ძალიან მიესადაგებოდა, მისი ცნობილი არია „არწივი ენახე დაჭრილი“... განსაკუთრებით კარგად გამოსდიოდა. სოფელ ვისაც მოუსმენია ტრიო ოპერიდან „სოფლის პატიოსნება“ ცისანა ტატიშვილის, ნოდარ ანდლულაძისა და რეზო კაკაბაძის შესრულებით, დამეთანხმება, ეს იყო ვოკალური ხელოვნების ნამდვილი ზეიმი.

— ექიმ ებნ-ჰაკიას პატარა პარტიაშიც ბ. ჩაიკოვსკის „იოლანტა“ იგი კოლორიტულ პიროვნებას განასახიერებდა, ექიმს, რომელმაც ბრმა იოლანტას თვალები აუხილა. შემდგომ როდესაც რეზო დეპრესიის გამო პირველად ორი წლით და მეორედ ერთი წლით დროებით არ მღეროდა, ფიზიკური და ვოკალური ფორმის აღდგენის შემდეგ ამ პარტიაში უხდებოდა გამოსვლა, ვინაიდან პარტია პატარაა და მისი მორევა უფრო უადვილდება. ერთხელ ზურაბ ანჯაფარიძე ეხუმრა: „რეზო, ქრისტე ერთხელ აღსდგა მკვდრეთით, შენ კი უკვე ორჯერ აღსდექიო“. მღერა ამირანაშვილის აზრით რეზო ამ პატარა პარტიაშიც შესანიშნავი იყო, „მე იოლანტას ვმღეროდი და ყოველთვის აღტაცებით ვუსმენდი მას“ — იგონებს იგი.

რეზოსთვის არ არსებობდა დიდი და პატარა პარტიები, პატარა პარტიებსაც დიდი პასუხისმგებლობით და მონდომებით ასრულებდა. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, როდესაც ოპერის თეატრს ლენინგრადში ჰქონდა ვასტროლები 1962 წელს და რეზომ მართლა ბრწყინვალედ შესრულა ამონასრო და ესკამილიო, ლენინგრადის ცენტრალურ გაზეთში გამოქვეყნდა ინ. პოპოვის სტატია:

«Видели много потрясающее душу и незабываемое, но такого, что происхо-

дило в июле 1962 года в городе Ленинграде на сцене в помещении Дворца Культуры имени Ленсовета до отказа наполненным людьми зале — таково раньше нам видеть не приходилось!...

Задушевное и ошеломляющее исполнение озаренного молодого артиста тбилисского ордена Ленина государственного театра оперы и балета им. З. Палишвили Реваза Какабадзе в роли Амонасро в опере Верди «Аида», и в опере «Бизе «Кармен» в роли Эскамилио — доходило до глубины сердца каждого зрителя, исполнение выходило далеко за (каждого зрителя) рамки того, что можно было ожидать, потрясало зал бурей овации — «Браво!!! Какабадзе, браво, браво Резо!!!» много раз раздавалось в зале, но артист Какабадзе на «браво» показаться почему то был скуп.

Нет никакого сомнения, что молодой одаренный артист Резо Какабадзе имеет большое будущее и театр имеет талантливую артиста в его лице, чего может позавидовать Ленинградский оперный театр. Еще на долгое время будем вспоминать артиста Какабадзе доставившего зрителям Ленинграда большое незабываемое удовольствие».

1962 წელს რეზო მონაწილეობდა გლინკას სახ. ვოკალისტთა კონკურსში. მიუხედავად კარგი მომზადებისა, მე-3 ტურში არ დაუშვიათ, თუმცა მაყურებელთა, მსმენელთა, მომღერალთა აზრით მას უნდა გაემარჯვა. როგორც შემდგომ გაირკვა, მას არ ჰყავდა ჟიურიში გულშემატკივარი. მაგრამ რეზო უკმაყოფილო მაინც არ იყო: „ისეთი კომპლიმენტები მივიღე ცნობილი მომღერლებისაგან, რომ გამარჯვების ტოლფასი იყო. აი რა მითხრა მარკ რეიზენმა:

«Символично первое место это — Ваше место, но в принципе это не Ваш конкурс: Ваш конкурс бывает в Софии для оперных певцов, не вешьте нос на квинту, обратите на мою грудь внимание, она не украшена наградами, однако это не мешает мне быть Реизеном! Самая большая Ваша награда та, что Вы — Какабадзе с таким голосом».

მასკანის „სოფლის პატიოსნების“ შემდგომ ოპერის თეატრმა განახორციელა ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელი“, რომელშიაც ჰოლანდიელის პარტიას რეზო მღეროდა; მალე ვაგნერისავე „ლოუნგერინში“



ფრიდრის ფონ ტელმაუნდი განასახიერა. რეზოს ძლიერი ხმა და ფიზიკური მონაცემები ზედგამოჭრილი იყო ამ რთული პარტიების შესრულებისათვის. მართლაც კარგი იყო რეზო ამ ოპერებში. იგი ღირსეულ პარტნიორობას უწევდა მომღერლებს, როგორც ცისანა ტატიშვილი და ნოდარ ანდელუაძე არიან. რეზო განსაკუთრებით კარგი იყო „მფრინავ პოლანდიელში“. თითქოს ეს პარტია მისთვის არის დაწერილი, ვაგნერი მძიმეა ოპერის მომღერლებისათვის სამღერად. მას კი ისეთი სიმსუბუქე შემოჰქონდა სცენაზე, რომ მაყურებელთა ერთსულოვან მოწონებას იმსახურებდა.

რეზო თუ რაიმე საქმეს მოკიდებდა ხელს, ვერაფერი ვეღარ აჩერებდა. მესხიერება ჰქონდა ფენომენალური და ისე სწრაფად ითვისებდა ოპერის მუსიკასა და ტექსტს, ყველას ანციფფრებდა. 2-3 ოპერაზე ერთდროულად მუშაობა, ან მათ შორის მცირე ინტერვალი მისთვის პრობლემა არ იყო, ვინაიდან ფანატიკურად უყვარდა სიმღერა და მუშაობა.

ღონ ქუანში კარგი მანერები, პლასტიკა, ლამაზი ჟესტი, გამართლებული და დახვეწილი რომ ჰქონოდა რეზოს, ჩვენი, თეატრალური ინსტიტუტის მოძრაობის კათედრის უამცეს, თავისი საქმის მაღალგემოვნებიან, კარგ პროფესიონალს, პროფესორ ნათელა იონათამიშვილს ვთხოვე დახმარებოდა. ნათელა დიდი მონდომებით მოეკიდა ამ საქმეს, დიდი ოსტატობითა და ფილიგრანული მოძრაობებით დახვეწა რეზოს პლასტიკა, ასწავლა ტანსაცმლის მორგება, მაშინდელი დიდი, ფართო ფარფლებიანი ქუდით მისალმება და ხმლის ოსტატურად ხმარება.

რეზო კარგად შესწავლილი პარტიით და დახვეწილი მანერებით წარსდგა მსმენელთა წინაშე.

იგორის პარტია („თავადი იგორი“) რეზოს უყვარდა, იმ დღეს, როდესაც იგორი უნდა ემღერა, კარგ ხასიათზე იყო სოლმე. ზამთრობით რამდენიმე თვით სოფლიდან ჩვენი ბებიის ნექვთე ჩამოგვყავდა ხოლმე, „თავად იგორზე“ წავიყვანეთ, როცა დაინახა რეზო სცენაზე იგორის პარტიაში როგორ მონდომებით იწერდა პირჯვარს, ირგვლივ კი ეკლესიის ზარების რეკვა ის-

მოდა... ბებიანიმაც პარტერში მჯდომარე პირჯვარის წერა დაიწყო, თანაც ისეთი გულმოდგინებით, თითქოს ეკლესიაში იყო. მაყურებელი განცვიფრებული უყურებდა.

ახლა ასეთი რამ არავის აღარ უკვირს, პირჯვარს არა მარტო ეკლესიაში იწერენ, ქუჩაშიც, როდესაც ეკლესიას გაუვლის ადამიანი, ხოლო მაშინ ეს საკვირველ და აკრძალულ მოქმედებად ითვლებოდა. ბებიანიმე მორწმუნე ქალი იყო და ამიტომაც ეს სპექტაკლი ძალიან მოეწონა, რეზოს აფიშა ჩამოატანინა სოფელში და კედელზე გააკვერვინა. ბებიანიმე და რეზო აღარ არიან ამქვეყნად, ის აფიშა კი, ისევ ისე ჰკიდია კედელზე.

რეზოს ვერდის „რიგოლეტოში“ პირველად მონტერონეს პარტია მისცეს. როგორც მოგახსენეთ, რეზოსთვის პატარა პარტიები არ არსებობდა, ამიტომ იგი დიდი მონდომებით მოეკიდა ამ პარტიას და წარმატებულად შესასრულა კიდევ.

იმხანად თბილისში, ინგლისელი ბარიტონი კილიკო იყო გასტროლებზე ჩამოსული რიგოლეტოს პარტიის შესასრულებლად. მოუსმინა რა რეზოს მონტერონეს პარტიაში, აღფრთოვანდა მისი ხმით და ასეთი რჩევა მისცა: „ეს პარტია ბანის არის, შენ კი ბარიტონი გაქვს. შემდგომ როდესაც რიგოლეტოს სიმღერა მოეინდება, გაგჭირდება, ვინაიდან რეგისტრი დაწეული გექნება. მე კატეგორიულად არ გირჩევ მონტერონეს სიმღერას“-ო.

მართლაც, რეზომ ყურადილო გამოჩენილი მომღერლის რჩევა და უარი უთხრა თეატრის ხელმძღვანელობას ამ პარტიაზე.

ოპერის თეატრში ვაჟა ჩაჩავა პედაგოგ-რეპეტატორად რომ მოიწვიეს, მან სურვილი გამოთქვა რეზოსთან მოემზადებინა რიგოლეტოს პარტია. ეს პარტია ყველა ბარიტონის ოცნებაა. რეზომ წინადადება სისხარულით მიიღო და დაიწყო ხანგრძლივი, დამქანცველი და შრომატევადი გაკვეთილები. პარალელურად როლის სცენურ დახვეწაზე მეც ვმუშაობდი (თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი მაქვს დამთავრებული დრამის მსახიობის განხრით), რეზო ბრძამდ არ ღებულობდა რჩევებს, ჯერ ის და ვაჟა გააანა-

ლიზებდნენ ყველაფერს და საერთო გადაწყვეტილებაზე მიდიოდნენ. ეს იყო მართლაც დიდი შრომა, რომელსაც ვაჟა და რეზო მთელი გულით და სულით, თავდაუსზოგავად ასრულებდნენ. მათთვის არ არსებობდა გამოსასვლელი დღეები, ცუდი ამინდი, ავადმყოფობა. რეზოს და ვაჟას საუბარი, ფიქრები სულ რიგოლეტოს ირგვლივ ტრიალებდა.

იმ ზაფხულს ზღვაზე, გუდაუთაში წავედით დასასვენებლად. ორი ოთახი ვიქირავეთ. ერთში მე ვიყავი ჩემი ქმარ-შვილით, მეორეში დედაჩვენი, ვაჟა და რეზო. დიასახლისმა მათ ოთახში პიანინო შეიტანა და იქაც მხოლოდ რიგოლეტოზე მიდიოდა მუშაობა. ჩემმა შვილებმა, იმდროისათვის პატარებმა ზეპირად იცოდნენ „რიგოლეტოს“ მუსიკაც და შინაარსიც. ვაჟას წამოღებული კქონდა კლავირი და პლიაჟზეც მუყაოზე თითების კაკუნით ხევედნენ ამა თუ იმ მონაკვეთს. ერთ წელზე მეტი გრძელდებოდა ასეთი დაძაბული მუშაობა, შემდეგ როდესაც ვაჟამ ჩათვალა პარტია მზად არისო, მივიდა ოპერის თეატრის ხელმძღვანელობასთან და სამხატვრო საბჭოს მოსმენის დღე დაანიშნინა. მოსმენამ ბრწყინვალედ ჩაიარა, აღფრთოვანებული მომღერლები და გუნდის მსახიობები რეზოს და ვაჟას ულოცავდნენ, ესვეოდნენ, ჰკოცნიდნენ. ვადის დრო... სპექტაკლს არ ნიშნავენ, ვაჟა კვლავ ახსენებს თეატრის მესვეურთ, ბოლოს კი როდესაც მოთმინება გამოეღია, დირექტორს კატეგორიულად განუცხადა: „თუ რეზოს არ ამღერებთ ამ პარტიას, მე თეატრიდან მივდივარ“. ვაჟა ჩაჩაჟა ოპერის თეატრისათვის შენაძენი იყო და მისი წასვლა არავის არ აძლევდა ხელს. ამიტომ თეატრის ადმინისტრაციამ დანიშნა სპექტაკლი, რომლის წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. იყო მოლოცვები, ოვაციები. პრესამაც მრავალი სტატია მიუძღვნა ამ მოვლენას. რიგოლეტო რეზოს დიდი გამარჯვება იყო. რა

ბედნიერად გრძნობდა იმ დღეებში თვეგროგორი ამაღლებული, აწეული განწყობილებით მღეროდა, როგორი რბილი, თბილი ნოტებით გადმოსცემდა ჯილდასთან დუეტს და როგორ ბობოქრობდა ჰერცოგისაგან მოტყუებული, შეურაცხყოფილი მამა, ხოლო რიგოლეტოს არია: „კურტიზანებო...“ ეს ხომ შედეგები იყო, დიდი, შინაგანი ექსპრესიით შესრულებული და რომელსაც მქუხარე ტაში და ოვაციები მოჰყვებოდა ხოლმე, როგორ ბობოქრობდა რიგოლეტო, რა რისხვას ატყსდა თავს გათავხედებულ კარის წარმომადგენელთ, ხოლო როდესაც რისხვით ვერაფერს აღწევდა, მუხლებზე დაოქილი ევედრებოდა ყველას თავისი ქალიშვილის უვნებლად დაბრუნებას, როგორი ნამდვილი ცრემლებით სთხოვდა რიგოლეტო — რეზო მარულიოს დახმარებას. ამ სცენის ყურება და მოსმენა გულგრილად შეუძლებელი იყო.

აღსანიშნავია რიგოლეტოს პარტიის უბადლო შემსრულებლის პეტრე ამირანაშვილის აზრი, რომელიც ამჯერად მაყურებლის როლში მოგვევლინა: „ძალზე კმაყოფილი ვარ რევაზით, რიგოლეტო ისეთი პარტიაა, რომელსაც სცენურად ყოველდღიური, დაუღალავი შრომა სჭირდება. კაკაბაძეს როგორც ვოკალურად, ისე სცენურად აქვს ყველა მონაცემი სრულყოფას მიაღწიოს“. ვაჟა ჩაჩაჟას შთაბეჭდილება: „მოხარული ვარ, რომ შრომამ ნაყოფი გამოიღო. მომღერალი მოწოდების სიმაღლეზე იდგა. განსაკუთრებით სასიამოვნოა, რომ ყველაზე საინტერესო აღმოჩნდა II მოქმედება, მან შეძლო სავსე რბილი ხმით ემღერა დუეტი ჯილდასთან. რ. კაკაბაძის ბრწყინვალე ვოკალურ მონაცემებზე ლაპარაკი ზედმეტია. პირველ მოქმედებაში ორკესტრის დიდი ხმოვანების მიუხედავად, ხმა მაინც თავისუფლად ჟღერდა დარბაზში. რევაზ კაკაბაძე თეატრის საიმედო ძალა“.



# ნარილუბი ფრონტიდან

(ირაკლი ციციშვილი)

ირაკლი, მე-14 სკოლის წარჩინებული მოსწავლე, მაღალი, გამხდარი, თავის წლოვანებაზე უფრო ახალგაზრდად გამომყურე, თავისი დიდგვაროვანი წარმომავლობის ნიშნებით, კეთილშობილი, ლამაზი სახით, კეთილი და სპეტაკი გამოხედვით, გავიცანი ჩემი პირველი სკოლის ჯგუფელი ქეთი ციციშვილის წყალობით. ქეთი და ნინო ციციშვილებს, ადრე დაობლებულებს, ზრდიდა საქართველოში განთქმული დოსტაქარი, ექიმი ივანე გომართელი.

სკოლის დამთავრების შემდეგ ორივე, მეც და ირაკლიც შევედით სპი-ს სამშენებლო ფაკულტეტის არქიტექტურის სპეციალობაზე. სუთი წლის განმავლობაში ჩვენ, ამხანაგობა გადაიზარდა მეგობრობაში, რომელიც გაგრძელდა მისი სიცოცხლის ბოლომდე. ცხოვრებაში ირაკლის ღმერთმა არგუნა როგორც ბევრი ტაში, ასევე ბევრი ცრემლიც. რას იზამ, ასეთი ყო ზილა ჩვენი მიწიერი ყოფა. მიუხედავად ღუხჭირი და ცრემლიანი დღეებისა ირაკლი ცხოვრების ბოლომდე დარჩა უტენი, კეთილი, საინტერესო, პატიოსანი, უმწიკვლო, მართალი და რაც მთავარია, თავისი ერის და სამშობლოს დიდი მოტრფიალე და მოსიყვარულე. ცხოვ-

რების ყველა მომენტში, ბედნიერებასა თუ გაჭირვებაში, იგი (მიუხედავად თავისი ფიზიკური თითქოს სიგამხდრისა და სისუსტისა) მუდამ ამჟღავნებდა თავისი პიროვნული ხასიათის სიმტკიცეს. მძიმე პირობებს უწუწუნოდ იტანდა, იყო სამართლიანი და ყველაფერში პასუხისმგებელი. სწორედ ამის დამადასტურებელი ფაქტები და განცდები მინდა შევთავაზო მკითხველს.

საქმე ეხება ფრონტიდან\* მოწერილ პატარა (ქალაქის სიმცირის გამო), თითქოს უხილავი შრიფტით დაწერილ ღია და დახურულ ბარათებს. აქ ასახულია მისი ყოფა და ქმედება (1941-42-43 წ.წ) სხვადასხვა ფრონტზე, სამხედრო სწავლა-განათლება, ბრძოლებში უკან დახევის და გამარჯვების ფაქტები, მისი განწყობა, ფიქრები, განცდები და ემოციები. ვგონებ, ირაკლის ხასიათი, ბუნება და აზრები მკაფიოდაა ასახული ამ პატარა ბარათებში — ეს ერთგვარი დამატებაა მისი სრულყოფილი პორტრეტისა და არა მგონია, რომ მკითხველი გულგრილი დარჩეს მათ მიმართ.

გთავაზობთ ამონაკრეფს ამ წერილებიდან.

ათაბ ციციშვილი

\* \* \*

29.VII-41. Милая Этери! Как видишь друзей не забывают, мы уже с Москвы дали тебе телеграмму, а сейчас опять

\* ჩვენ მეხუთეკურსელები სასწრაფოდ გამოვეშვეს ინსტიტუტიდან, დაგვახვეწინეს დიპლომები და ყმაწვილები ყველა უაღებოდ გაგზავნეს ფრონტზე.





обращаемся к тебе — старым друзьям, которые остались со всей нашей компании. Мы стоим сейчас в лагере под Москвой при военной Академии. Работаем круглые сутки, привыкаем к новому режиму и наблюдаем воздушных гостей — оказывается ничего особенного, привыкаем. Спали часто в лесу и пока не ударили лицом в грязь. Подробностей писать не могу, все расскажу если свидимся...

\* \* \*

24.VIII.41. ...недавно перешли в палату. Летом замечательно, но сегодня целые сутки идет дождь и мы совершенно мокрые, но «привычка выше нам дана, замена счастью она». Привыкаем. Вообще я себе удивляюсь! Как курица выведенному собой утенку. Не хватало закалился здорово, не берет ничего и все ребята удивляются — როგორა ხარ ასე კარგად, ყველაზე კარგადო, საერთოდ...

...скоро мы кончаем свое обучение, которое быстро продвигается и сможем заняться настоящим делом и получить настоящий аттестат зрелости с фронта. Я вообще говорю тебе искренно, не хотел бы сейчас быть в Тбилиси, прозябать на местечке чертежником и быть не у дела, покорно благодарю. Я верю в свою судьбу «peraspera—and astra» и во всяком случае чувствую удовлетворение и много новых чувств, это аюкная «дружба», прелесть действительного года и сна и т. д.

22.IV.41. ...Я сижу на лекции по подрывному делу и пишу тебе письмо. У нас в настоящее время экзамены, довольно сложные — вроде институтских — мосты, конструкции и пр. Этого мне не доставало на старости лет! Но ничего. На этих днях сюда привезли инженеров и много тбилисских доцентов и профессоров; между прочим Кебуладзе (железо-бетон), Чархвиани (физика) и др. Они страшно потешные в военной форме, бегают как гуси и учатся нарядно с нами. Здесь уже довольно холодно, как зима в Тбилиси, а мы живем в палатках на свежем воздухе и лишь завтра передем в построенные нами здания в земле. (Потешно было смотреть как сами инженеры клали стены, рубили окна и клали печки). Но представь себе, что я никогда в жизни не чувствовал себя так хорошо, как в этом

холоде, при режиме, когда встаешь в 5 ч. утра — совершенно темно — звезды на небе, и слышны дальние взрывы... работаем как богатыри и чувствуем в себе массу сил. Ну их скоро придется приуменьшить — мы кончаем курсы 15 октября и пойдем прославить нашу родину, вспомним славные деяния наших дедов и отцов. ...Знаете, что никогда в жизни мы так не чувствовали близости к вам — друзьям, стойким людям Грузии, родному Тбилиси, его теплomu небу как сейчас чувствую. Кто знает, что это означает? ...Меня здесь сразу назначили командиром и это мне помогло перенести, когда сам обязан показывать пример, то не приходится ныть, понимаешь?

\* \* \*

28.X.41. ღამე 12<sup>30</sup>-ს... ამჟამად დავამთავრე ბანაკი, მივიღე ლეიტენანტის წოდება (არ ვიცი, კარგია ეს თუ ცუდი, მაგრამ ერთადერთმა ქართველებიდან მივიღე ეს საომარი სახელი, დანარჩენები ტექნიკური სახით გამოუშვეს. თქვენ კი ირაკლის დაცინოდით, მართლაც, მე გამოვედი ყველაზე ბოგეოი). მართლაც თავს ისე ვგრძობ, ეთერი, თითქოს სწორედ ესაა ჩემი სელოზა. მე თვითონ მიკვირს ჩემი თავის — არც ერთი საქმისათვის ასე ხალისიანად და აზრით არ მომიკიდია ხელი, როგორც ამ არა ესთეტიკურ და დეტალში საშინელ საქმეს, რა ვიცი იქნებ სისხლის, რომელიმე ატავისტებმა, მამა-პაპებმა, ნაწილმა, თქვა თავის სიტყვა. ასეა თუ ისე ამჟამად, მოშორებული მთელ ჩემს ძველ მეგობრებს, ვზივარ მოსკოვთან ახლო მიყრუებულ ევაკუირებულ სოფელში; მყავს რამდენიმე მეთაურისაგან შემდგარი რაზმი (ჩვენივე კურსდამთავრებულები, უმცროსი ლეიტენანტები, ყოფილი — არქიტექტორები და მხატვრები) და ვასრულებ სპეციალურ, საპასუხისმგებლო სამუშაოს. თუ გამოვედი ცოცხალი ამ ამოცანის შესრულების შემდეგ, წავალ ჩემს მიჩნულ ადგილას, ვოლგისკენ და შენ იქნები მსხვერპლი ჩემი აღსარებისა...

17.V.42. ...Я блуждаю как метеор с одного фронта на другой. Сейчас я на ссвере на самом ответственном участке фронта, пишу тебе послание, а гул моторов сверху, канонада издает мешают вдуматься, впереди растilaются озера, суровые синие леса, а там в прогалине видны позиции врага. Непрерывные дожди мешают операциям, дороги размыты, но надеюсь скоро выгоним фридов отсюда и это возможно решит судьбу битвы. Здесь много наших коллег — архитекторов, инженеров, они вместе со мной бьются за утерянное прошлое...

\* \* \*

28. VI. 42. ყოჩად პატარა ქალო... შევუდგები წვევამდელთა მოზადებას, ახალი რაზმების შედგენას და სიმაგრეების შენებას. როგორც ხედავ, სამუშაო ბევრი მაქვს (ალბათ ბევრად მეტი პროექტანტ-არქიტექტორებზე). თუ არა და, მახლას, თბილისისათვის თუ ვერ გავწირე თავი, დაე, იყოს მოსკოვისათვის. ვეცდები მტერს სამავალითო საჩუქარი დავუხვედრო და უბრალოდ გვათავო ცხოვრება. ესლა შუალამეა, მოსკოვში განგაშია, აქ კი ჩემგან 100 ნაბიჯზე ღვას საზენიტო ბატარეა და თავისი კანონადით ყურებს მიყრუებს. მთვარესა და ვარსკვლავებს გარდა ცას სხვა ელემენტებიც დაემატა — პროექტორთა სხივების ქსელი, ფერადოვანი შუქურები — ეგვეც ახალი ობიექტები პოეზიისათვის. სომ გაიცინე, ჩემი პროხა მშვენიერია — რეიშინის მაგივრად, აკერ კედელზე უკანასკნელი ნიმუშის შაშხანა ჰკიდია. გატავალნია — ნაგანიო შევეცალე: აკვარელი — რად მინდა, მაქვს კომპლექტი ასაფეთქებელი ნივთიერებისა და ფუნჯის მაგივრად — ხელის ყუმბარა. აი ესლა კი ვგავარ არქიტექტორებს არა? და მართლაც, რომ მნახოთ, ალბათ, ერთბაშად ვერც კი მიცნოთ, საკმაოდ გავუხეშდი, მგონი დავბერდი. ყოველ შემთხვევაში აღარაა, აფსუს, ის ნატამალიც კი მონახაზი ირაკლისა, რომელსაც თქვენ იცნობდით. მაგრამ რატომ აფსუს? — თუა სიცოცხლის მიზანი ბევრის ნახვა,



ბევრის ატანა და ბევრი ღელვა... განაცოტა ვიცოცხლე? განა არ ჯობს ეს... ღამე ამ ქვეყნების გუგუნში — 10 წელიწადს მშვიდ ოხსკედელში ყოფნას და განა ღირს ვინანო, რომ ცოტა ღვინო ვსვი ამ ქვეყანაზე ან ცოტა საამური თავგადასავლები მქონდა? არა, არაფერი წარსულისა არ მენანება. შესაქები აქ უფრო ისაა, რომ რეალურია ბრჭყვილა ფორმის ქვეშ ჩემი ნაკერები... მაგრამ ახლა არაა აუცილებელი მაგის აღნიშვნა. საჭიროების შემთხვევაში ადამიანი გრძნობს მომენტის მთელ პასუხისმგებლობას — მთელი დღე დაჭიმულია ძარღვი, ყური და თვალი. და დღეს განა მტერი შორსაა ჩვენგან, აი ჩვენ რაღაც ტყე გვსაზღვრავს მხოლოდ და მერე ოცნება რბის შორს აქედან — პატარა სამშობლოსკენ, თვალების წინ დვას, ასე ნაცნობი და ახლო ხალხი, გოგონები არა ტუტუცი და გულცივი, არამედ ნაზი, მძიმეწყლიანი თვალეებით... 15 წუთში საჭიროა საგუშაგონი დავიარო და შევამოწმო... დროებით შეწყდა კანონადა. გარეთ სიჩუმი და მხოლოდ საათი მონოტონურად და შემზარავად გაიძახის თავისას, თავისი წყნარი მოსაბუჯრებელი კაკუნით ჩვენს ძარღვებში ჩადის და აზრებს აბნევს. მე არ მიყვარს „მე და ღამე“, ხანდახან მინდა ვინმეს გადავუშალო ნაწილი ჩემი გულისა და დღეს იცოდე, როგორ მენატრება შენს „ბუღურში“ ძველებურად შეხვედრა მთელ ჩვენ წრესთან. ვინ იცის იქნება ეს სანატრელი დღე?... ჩამოსვლისას ჩამოვიტან... ტანკს და თვითმფრინავს...

\* \* \*

29.VI.42. ... ვზივარ მიწურში საკმაოდ კომფორტაბელურში — შედარებით, მოწინავე სახზე. რამდენიმე წუთის შემდეგ გვექნება საომარი ამოცანის გარჩევა. მეთაურები ცდილობენ წაიკითხონ ჩემი წერილი და ოსუნჯობენ — დანიშნულს სწერო? ... ყველა შეეჩვია, ატმოსფერო საომარია და მხიარული. ყველანი რინდებს ვგავართ ამ სამოსელში — წამოსასხმელი „პლამშაპალატკა“, რომელიც ეფექტურია და საშუალო საუკუნეებს მაგონებს. ერთის მხრივ ჩემთვის დიდი პროგრესია —

ცხოვრებისა და ნერვების; მეორეს მხრივ კი — მეშინია ჩამოვრჩე პირდაპირ პროფესიას, მაგრამ ვნახოთ ფორტუნა თავისას წაიღებს...

\* \* \*

1.VII, 42, ...Хочу облегчить душу с близким человеком и ты частично олицетворяешь и старого друга и поверенную в некоторых тайнах души, частичку любимой родины, грузинскую девушку и красивое имя — напоминающее о Картли, о симфониях, операх Палиашвили и милой старой легенде. Стимулом к этой беседе послужили заметки в газете — о прочитанных докладах «о древних памятниках архитектуры», сделанные Л. Рчеулишвили и В. Беридзе на сессии Академии наук и на минуту стало грустно, грустно. Мечта, которую я лелеял, дело, которое я любил — развеялись как дымки и вот я стою как Мцыри на развалинах Карфагена. Но это только минутная досада. У меня теперь достаточно воли и желанное самоутверждения. И вспоминаю такую мудрость предка: „ჯერ მწარე ჭამე, კვლავ ტკბილი, თუ ეძებ გემოვნებასა“. Вот в такие, редкие минуты досуга я отдаю себе отчет и вижу, как много еще в жизни не сделал, как много проглядел, прошел мимо прекрасного, не наслаждался счастьем — полной чаши, сколько делал ошибок, сколько оскорбил людей, сколько душ не обогрел и не приблизил — отнюдь не сейчас. Действительно, разве можно оценить что-либо, не претерпев лишения. В разлуке, в опасности. Когда ежеминутно видишь вокруг смерть — понятной становится собственная душа, понятно как оказывается, любишь свой край — горы, ручьи, прекрасный и уютный Руставели, маленький бор, окаймленный молодыми синарами, дремлющую гору св. Давида и даже грязную, но такую родную Мтквари, как любишь своих близких друзей всех и как никогда даже не думал об этом. Но ты смекалистая и чувствительная — ты поймешь, что никакие слабые порывы — образных сравнений не выразят чувства наболевшей души. Эта — сентиментальность, но которой не стыдиться. Я многое перенес, часто, не хвалюсь, проявлял мужество и бесстрашие, однажды искал даже смерти. И теперь став суровым и гру-

бым, больше подвержен лирике — лирика человека - мужчины — а не слабой восторженности, которая нам присуща в розовой юности. Я научился ненавидеть врага. В начале я смотрел дояльно, война меня мало интересовала, ты знаешь, как я чужд всему батальному. Но постепенно возмущение к захватчикам, людям нарушившим покой, счастье, любовь, довела меня до предела — и я не покину поля боя до конца войны. И так фортуна указала временный — иной путь... и я пойду по этим терниям не слепо и неизбежно, а с сознанием — завоевать право на счастье, а путь к «astra» всегда должно начаться с «aspera»...

...Может быть над моими письмами ты посмеешься, может подумаешь — дребедень, или по своему скорчишь гримасу, но знай этот гротеск — истинные переживания бурного сердца. Маленький ручеек впадает в реку, она шумит и бурлит и впадает в тихое море для успокоения. И я жду скорого причала в тихую гавань — круг друзей чернооких и родные «Мравалжамьер». А пока до скорого свидания...

\* \* \*

25.X.42, ...Вот уже два месяца я блуждаю и постоянно меняю адреса, растерял всех друзей. ...Я очень старался переменить фронт и попасть на юг — с севера и вот в сентябре устроил себе поездку на курсы повышения квалификации в г. Кострому — но там оказывается учеба на целые 6 месяцев; это меня не устроило, в такое время сидеть 6 месяцев в глубоком тылу — скучно и совестно. После многих просьб меня опять направили в действующую армию, где я нахожусь в своей тарелке, как говорят. Привык, оказывается, к шуму и деятельности. Правда, я просил направить меня к Моздоку, но попал на Воронеж, но ничего не поделаешь, все же ближе к югу. А жаль, хотел-бы повоевать в горах, но может быть и это сумеем, посмотрим. Здесь больше грузин. Даже у меня один комзвод Шенгелия. ...Сейчас перечитываю ваши письма и становится светлее, хотя кругом туман и розовые, осенние тучи...

... როგორ გამოიცვალა დრო. ესლა რომ მნახო ჩემს შტაბში ადიუტანტებში ვარ-შემორტყმული. მე და ოპერაციების გადა-მწყვეტი? საკვირველება არაა? მაგრამ



დე დასრულდეს ჩქარა და დაგებრუნდე ისევ ჩვენ HB-ს ფუნჯებს და სურთომოდვრებას. ძალიან მაწუხებს თბილისი, ხომ არ მოხვედრია ჯერ? თორემ იქაც რომ ისეთივე ნანგრევები ვნახო როგორიც აქ ბევრ, ბევრ ქალაქებშია, გული ვეღარ დაიტევს დეღვას. მაინც რა ბარბაროსობა... ოდესღაც უდიდესი ცხოველსატული ქალაქებიდან როგორიც ვორონეჟი, იჟევსკი და მრავალი სხვაა, ესლა ორიოდელ სახლსაც ვერ ნახავ — მტკერი და ქვათა გროვია...

P. S. Сегодня мне гадала всю ночь одна древняя, древняя старуха — возраст ее гарантирует истину и она торжественно провозгласила: жив будет трефовый король и к милой вернешься невредимый. Это я знаю — меня ничего не подделает...

\* \* \*

18.XI.42. ... ჩემი მოუსვენარი მოგზაურობა შეუძლებელს სდიდა წერილების დაწერას, მაგრამ ესლა მტკიცედ დავბინავდი და ველი შენს შემდგომ ბარათს. შენმა წინა ბარათმა ბევრი სიხარული მომგვარა. იმედია ესლაც მომწერ კარვ წერილებს, მხოლოდ უფრო ვრცელს. ხომ იცი მე თითქმის დავკარგე კავშირი ჩვენს მეგობრებთან და იმედი მაქვს შენგან გავიგო ყველას ამბავი და მისამართები. ... რა მორიგი სენსაცაა თბილისში. ... ოდნავი სუსთქვა ჩვენი ლამაზი და უადრესად ძვირფასი ქალაქისა ჩემთვის (და საერთოდ ყველასათვის) ამ უცხოეთში და მარტოობის წუთებში დიდი მოვლენაა... ჩემი მეტამორფოზა ძალიან ვაგაკვირვებდა, ძველიდან ჩემში არაფერი დარჩა, მათ შორის ახალგაზრდობაც...

1.I.43. 1 საათი, გილოცავ ახალ, გამარჯვების, ბედნიერების წელს. გისურვებ ყოველივე საუკეთესოს...

ახლა ჩვენი კამპანია სმაურით სვდება ახალ წელს... მე კი გამოვნახე რამდენიმე წუთი და მხერა მიგმართე თქვენსკენ — ბედნიერი წარსულის მეგობრებს. საქმეები წარმატებით მიდის — სწრაფად მივიწვევთ წინ. გაზეთებს ხომ ადვენებ თვალს? გული მითრთის მოზღვავებული გრძნობები-

საგან, ყოველი კილომეტრი განთავისუფლებული მიწისა ხომ გზაა თქვენსკენ... მშობლოსკენ... გამარჯვება მაინც ჩვენია, ხომ? მაშ ალავერდი.

5.I.43. ... შენ მარიგებდი, რომ ჯილდოებით დაგებრუნებულისაყვით და აი აღსრულდა — ამ დღეებში მივიღე „სამამულო ომის ორდენი“, ვაგიკვირდება და საერთოდაც ბევრი რამ შეიტყვალა — შენ ალბათ ვეღარც კი შიცნობ. ორდენს მარჯვენა მხარეს ატარებენ, მე შევეცდები მარცხენა მხარესაც მივიღო ჯილდო. კვლავ წარმატებით მივიწვევთ წინ — გერმანელები პანიკით გარბიან — ტრიუმფალური სვლა! ათვალეიერე გაზეთები. ჩვენი ფრონტი ყველაზე მოწინავეა. უამრავი ნადავლი გვაქვს, შენს სადღევრძელოს ვსვამ ძველი რენის შამპანურით, ესეც ნადავლია, მდინარესავით იღვრება, საერთოდ ცხოვრება ბოზოქარი და საინტერესოა.

\* \* \*

27.I.43. ... დღეს განსაკუთრებით ცხარე დღეა — მტერი გარბის ჩვენი ტერიტორიიდან პანიკით. დღეში 15-20 კმ. გავდივართ, ტრიუმფალური სვლა გრძელდება. გზები მოფენილია გვაძებითა და ნადავლით, მოყავთ ტყვე ფრიცები, თხელ ტანსაცმელში „გამოწყობილები“, შემინებული მგლებით გამოიყურებიან, ჭეშმარიტად მათი ალყა დაიწყო. ჩვენ კი მხნედ ვართ, კვლავ წინ მივიწვრავით. სამწუსაროა, რომ ვერ ავიწერ და გადმოგცემ ყველა დეტალს და ეპიზოდს, მაგრამ ყველაფერი ძალზე შთამბეჭდავი და თავისებურად დიდებულია. შეტევა — ეს მართლაც დიდი ბედნიერებაა, გული გრძნობებს ვერ იტევს... ესლა პატარა შესვენება გვაქვს, ვზვიარ ჩემს სახელდახელოდ მოწყობილ შტაბში და გწერთ ყველას წერილებს. ვინ იცის? ყველაფერი შეიძლება მოხდეს, ტყვია ხომ ბრმაა...

\* \* \*

10.II.43. ...Замечательные дни наступления... как стремительно мы двигаемся вперед. Не успеваем догонять немцев, — да, мы научились воевать, еще как! — нет времени передохнуть — все



вперед и вперед! Впечатлений ужасно много: новые места, освобожденные города, в которые впервые вступаешь прямо по фрицам, при удирающих немцах. Колоссальные трофеи, груды трупов, но конечно все это приелось, чувствуешь себя вечно пьяным, ...вчера потерял 2-х близких друзей, командиров — замечательных, культурных людей — минутный гнев, несколько уничтоженных фрицев, и все прошло! Ох, мы стали ужасно суровыми, да и иначе нельзя. Я хотел бы, после всех этих будних дней, иметь день спокойного отдыха — в кругу друзей. Хотя сколько их будет? Многих не досчитаешься конечно — но наши ребята кажется пока все доблестно бьются... Мы здесь часто собираемся в хатках, вспоминаем студенческие годы, как прекрасный сон, розовую юность. Ты пишешь чтоб я получил отпуск и приехал. Разве я это сделал бы в такую минуту? — Подождите немного, ты и кое-кто другие, у меня немножко дел осталось — дойти до Берлина и тогда приеду к вам обратно с подарками... Ты наверное удивляешься моему плохому слогу, я правда за 2 года разучился может быть литературно выражаться, но прекрасно научился воевать, порукой чему эта золотая звезда на груди — первая из Грузии...

\* \* \*

19.VII.43. ... სომ არ გგონია ისევე ისეთი ვარ, როგორც ვიყავი — 2 წელიწადი მოწინავე სახზე... ჩემს წინ გაიარა ათეულმა ადამიანმა, მოვიარე მთელი რუსეთი და ამდენი ჭირ-ვარამის შემდეგ, ამდენი განცდის შემდეგ, გგონია ისევე ისეთი ვარ, არა? და მერე მე მაქვს პირდაპირი განზრახვა — თუ ფორტუნა არ მიღალატებს და ცოცხალი დავრჩი — მშვიდ ნავსადგურად ისევე თბილისი ამოვარჩიო და ალბათ მენავეც როგორმე იქ მე ვიყო. ასე რომ ეჭვები ზედმეტია... ესლა მოგწერ ორიოდ სიტყვას ჩვენს ცხოვრებაზე... მუდამ მზადყოფნაში ვართ, თუმცა სრული სიმშვიდე და სიმტკიცეა.

Самое лучшее что дала мне война — это выдержка, теперь я могу перенести любые лишения, несчастья и остаться невозмутимым.

ვეცხოვრობთ ძალიან კარვად — ხელგაშლილად, ფართოდ. მაქვს დიდი უფლებები, ბევრი ხალხი და დიდი მეურნეობა ვითარცა ძველ მემამულეს. მომბეზრდა საშინლად ერთ ადგილას ყოფნა — ველი მომავალ შეტევას. ეს არის გზა სამშობლოსაკენ და გზა სახელის მოხვეჭისა — თორემ ერთი ორდენით დაბრუნება ცოტა სირცხვილია ალბათ...

\* \* \*

25.III.43. ...Я живу очень хорошо. Представь себе до сих пор жив и невредим, хотя и удивлен...

29.VII.43. ...Настали у нас такие времена, когда хочется видиться с друзьями лучших дней. Период затишья кончился, начались ожесточенные ужасные бои. Баталия невидимая... а посему не знаю, что день грядущий принесет, хочу написать каждому из вас по словечку. Кто знает?. Я правда уверен в победе, своих силах и судьбе, но все бывает и может быть разговор наш последний. Если кончится все благополучно и победим (я в этом уверен), то напишу подробнее. А пока...

\* \* \*

16.IV.43. ... შენი წერილების გარეშე — მე ვერ ვგრძნობ მთელ ჯგუფს, ძვირფას ჩემთვის ადამიანებს, სომ იცი?..

11.XII.43. ... დამაცადე მალე ჩამოვალ, მაშინ მოგრიგდებით...

25.V.43. ...Все мы здоровы и невредимы... Пришли если есть, свои новые фото, в обмен — pošлю фронтовые...



# გიდომ გომხელ ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარება და განვითარების შესახებ

დოქტორი გ. გ. გ.

ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების და განვითარების არსებითად ერთიანი, ურთიერთგაპირობებული პრობლემაა, პირველ რიგში, განვითარების საკითხს შევხებით, რომელიც არაერთხელ დასმულა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, ამასთან, უმეტესად სწორედ განვითარების პროცესებთან მიმართებაში. ამ საკითხთან დაკავშირებული უფრო ადრინდელი პუბლიკაციებიდან, პირველ რიგში, დავასახელებ ი. ზურაბიშვილის მონოგრაფიას „ზ. ფალიაშვილი და მისი „აბესალომ და ეფერი“ (თბ. 1941), რომელშიც ამ ოპერის ჟანრობრივი სახე აღქმულია როგორც „დიდი ოპერის“ (ოპერა-სერია) და მუსიკალური დრამის სტილური ნაზავი, სტატიკების კრებულს „Грузинская музыкальная культура“ (მ. 1957) — თავისებურ ცდას ქართული ხალხური და პროფესიული მუსიკის ისტორიის ასახვის სხვადასხვა ავტორთა მონოგრაფიული ნარკვევების თანმიმდევრობაში. ამ კრებულში, საკუთრივ ინსტრუმენტული მუსიკისადმი მიძღვნილ ნარკვევებს შორის, დასმული პრობლემის კრილში, განსაკუთრებით საყურადღებოა ა. წულუკიძის ცნობილი გამოკვლევა „სიმფონიის განვითარების გზები საქართველოში“ (1), სადაც ეროვნული სიმფონიური სტილის ჩამოყალიბების წინამძღვრებად, ჟანრის პროფესიულ დაუფლებასთან ერთად, „ხალხური მუსიკის ბრძნული, თვითმყოფადი ფორმები და ეროვნული საოპერო შემოქმედების პირველი კლასიკური ნიმუშებია მიჩნეული. ამასთან, ქართული ხალხური საგუნდო შემოქმედებისათვის დამახას-

სათებელმა მიდრეკილებამ სიმფონიური აზროვნებისაკენ მკვლევარს საფუძველი მისცა „ქართველი ხალხის მონუმენტურ საგუნდო შემოქმედებაში დაენახა თავისებური „ხალხური სიმფონიზმი“ (1. გვ. 229-230). მომდევნო წლებში თავის წიგნებში „თანამედროვეობის მუსიკა“ (1966) და „ქართული საზოგადოებრივი მუსიკა“ (1971) იგი დაუბრუნდა ამ პრობლემას ეროვნულ მუსიკალურ, უპირატესად, კვლავ გლვკაცურ სასიმღერო შემოქმედებასთან მიმართებაში, ხალხური საგუნდო მუსიკის საუკეთესო ნიმუშების სტილისტურ თავისებურებათა განხილვის საფუძველზე.

ქართული პროფესიული მუსიკის საერთოდ, და კერძოდ ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებაში ეროვნული (ფოლკლორული და ძველი პროფესიული) და კლასიკური (ევროპული და რუსული მუსიკის) ტრადიციების სინთეზს, ზოგადი დებულების სახით, შევხებ, აგრეთვე ვ. დონაძე (წიგნში „Очерки по истории грузинской советской музыки (1921—1945 гг.“, (თბ. 1975), გ. ტორაძე ნარკვევში „Симфоническая поэма, сюита, увертюра“ და სხვა მკვლევარები როგორც მუსიკალურ-ისტორიული, ისე თეორიული შინაარსის შრომებში.

ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიული წარმომავლობის იგივე კონცეფცია, საეხებით მართებულად, თუმცა განსხვავებული პრობლემატიკის კონტექსტში, გაიზიარეს გ. ორჯონიკიძემ („აღმავლობის გზის პრობლემები“, თბ., 1978, „ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოცი-



ოლოგიის შუქზე“ თბ., 1985) და რ. წურ-წუმში, ქართული ფოლკლორული, პროფესიული მუსიკის ისტორიისა და კულტუროლოგიურ ასპექტებში (სადისერტაციო ნაშრომში „მე-20 საუკუნის ქართული მუსიკის თვითმყოფადობისა და ღირებულებების ორიენტაციის პრობლემა“ თბ. 2002).

და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ საბოლოო ჯამში, ქართული მუსიკის ვერც ერთი მკვლევარი ვერ აცდა ამ პრობლემას, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ მისი სპეციალური შესწავლის საკითხი, სახელდობრ, ინსტრუმენტული მუსიკის მიმართაც, დღემდე ინარჩუნებს თავის აქტუალობას.

აღნიშნული პრობლემისადმი ჩემი დამოკიდებულება უშუალოდ ესადაგება ზ. ფაღალაშვილის ცნობილ გამოხატულებას — „კულტურით ევროპელმა, მე ევროპული ფუძე დაუდგე ჩემს მუსიკას“ (2), მით უფრო, რომ ჩემი კვლევის ობიექტს წლების მანძილზე წარმოადგენს ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული საანსამბლო მუსიკა, რომელიც აღმოცენდა ამ ჟანრის ისტორიულად დადგენილი, იმანენტური თავისებურებებიდან.

ჩემი კვლევის პირველი შედეგები ამ კუთხით აისახა ჯერ კიდევ 1972 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლი (განვითარების ძირითადი ეტაპები)“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 6), და სადისერტაციო ნაშრომში იმავე თემაზე (1979), ხოლო უფრო მიზანმიმართულად სტატიებში „60—70-იანი წლების ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ზოგიერთი თავისებურებანი“ (თსკ შრომების კრებული, 1981), „პროგრამულობის პრინციპი ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში“ (კრებულში „ქართული მუსიკის სტილისა და დრამატურგიის საკითხები“ (1965), «Некоторые особенности генезиса и развития грузинской инструментальной музыки в свете международных связей в советской музыкальной культуре» 1986). „პიროვნების პრობლემა 60-80-იანი წლების ქართულ ინსტრუმენტულ ანსამბლებში“ (თსკ შრომების კრებული, 1994). ამ შრომების საფუძველზე განსახილველი პრობლემის რამდენიმე ასპექტი გამოიკვე-

თა — უწინარეს ყოვლისა, განსაზღვრის მოითხოვს ცნება „კლასიკური“, რომელიც განსაკუთრებით ხშირად ფიგურირებს სამუსიკათმცოდნეო ლიტერატურაში ქართული მუსიკის ევროპული წყაროების დეტერმინანტის მნიშვნელობით მაშინ, როდესაც იგი ზოგად ღირებულებრივ ასპექტთან ერთად, სავსებით კონკრეტული მოვლენის, კლასიციზმის მიმართულების კონტექსტშიც მოიაზრება; ვფიქრობ, უსათუოდ უნდა დაზუსტდეს რუსული, პირველ რიგში კლასიკური პერიოდის ტრადიციების „ხედრითი წილი“ ქართული პროფესიული მუსიკის სტილისტიკაში, განსაკუთრებით ფორმირების ადრეულ ეტაპებზე; ვფიქრობ, აგრეთვე, რომ სწორედ გენეზისის პრობლემის კრილში შეიძლება იქნეს გააზრებული 60-იანი წლების შემდგომ პერიოდის ქართულ მუსიკაში მიმდინარე ზოგიერთი ევოლუციური პროცესის შინაგანი კანონზომიერება და ამდენად ისტორიული გაპირობებულობაც გენეზისის ცნების ორივე ასპექტის, მასში „ჩადებული“ ერის ისტორიულად ჩამოყალიბებული და კრისტალიზებული ცნობიერების მახასიათებლებისა და განვითარების პროცესში ჩართული „გარემო“ ფაქტორების გათვალისწინებით.

დასახელებულ ნაშრომში 60-80-იანი წლების ქართულ მუსიკაში პიროვნულის პრობლემის შესახებ, ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის, პირველ რიგში მსხვილი, კონცეპტუური ჟანრების თანმიმდევრული შესწავლის საფუძველზე, რომანტიკული ტრადიცია აღვიქვი ეროვნული აზროვნების კატეგორიად ამ ტერმინის დეფინიციის ორივე ასპექტით — „რომანტიკული“ როგორც გარკვეული ტენდენცია უფრო ფართო და „რომანტიზმი“ როგორც მიმართულება უფრო კონკრეტული მნიშვნელობით.

ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ დასკვნამდე, პირველ რიგში, ქართული პროფესიული მუსიკის შესწავლამ მიიყვანა. მაშინ, როდესაც ვ. დონაძემ (რომლის ადრინდელმა პუბლიკაციებმა დამარწმუნეს მათ სისწორეში) ნიჭიერი, ღრმად მოაზროვნე მკვლევარის უტყუარი აღლოთი, რომანტიკულის საწყისები პროფესიულ მუსიკალურ შემოქმედებაში უშუალოდ ქართველი ხალხის ბუნების წიაღში ჰპოვა.



მოსაზრება რომანტიკულის ხალხური წარმოშობის შესახებ ვ. დონაძემ პირველად გამოთქვა ვ. ფალაშვილის ოპერა „დაისის“ უვერტიურასთან დაკავშირებით (ჭურნ. „მნათობი“, 1943, № 11-12), ხოლო ნარკვევი ა. მაჭავარიანის შესახებ, ერთგვარად დახვუსტა და განავითარა ეს დებულება — „ა. მაჭავარიანის „რომანტიზმის“... სათავე ქართველი ხალხის შინაგან ბუნებასა და ეროვნულ ტემპერამენტში უნდა ვეძებოთ, იგი უდავოდ ქართული ხალხური ფანტაზიის წყაროებიდან მომდინარეობს. ამიტომ იგი კომპოზიტორის ნიჭის, მისი შემოქმედებითი ბუნების არა მარტო ინდივიდუალური თვისებაა, არამედ ეროვნული თავისებურება“ (ჭურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1978, № 11).

ასე შემოვიდა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ეროვნული ცნობიერების კატეგორია, როგორც ერთგვარი გენეტიკური კოდი, პირველ რიგში, მიმართებაში რომანტიკულ ტრადიციასთან, რომელიც „მისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებით, კომუნიკაბელობით დროის მოვლენებთან, ქართული საკომპოზიტორო შემოქმედებაში წარმოქმნის საიმედო წინააღმდეგობას, თავისებურ იმუნიტეტს, ეროვნული ფსიქოლოგისათვის უცხო, შეუთავსებელი მოძალები-სა და საკუთარი „მეობის“ შენარჩუნებისათვის“ (დ. გოგუა „პიროვნულის პრობლემა 60-80-იანი წლების ქართულ კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსამბლო მუსიკაში“, თსკ შრომების კრებ. 1994) (3) უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ რომანტიკულმა ტრადიციამ, როგორც ქართული მუსიკალური საზაროვნო სისტემის ერთ-ერთმა უმნიშვნელოვანესმა, სტაბილურმა მახასიათებელმა, თავისებური ინდივიტორის როლი შეასრულა ამ სისტემის ფორმირების პროცესში, განსაზღვრა რაც შემთხვევებში დამოკიდებულება კლასიკური მუსიკის, თუნდაც, საკუთრივ რუსული მუსიკალური ტრადიციების მიმართ. უთუოდ აღსანიშნავია ამ თვალსაზრისით, რომ განსხვავებით რუსული სკოლისაგან, რომელიც თავიდანვე ორიენტირებული იყო იტალიური ოპერისა და მუსიკალური კლასიციზმის ტრადიციებზე (რამაც თავისი ერთ-ერთი უძლიერესი გამოხატულება ჩემი აზრით, გლინკას ოპე-

რაში „სიცოცხლე მეფისათვის“ პპოვა, (4) ქართული საკომპოზიტორო სკოლის მხრება რომანტიზმის ორბიტაში მოექცა, რამაც მკაფიოდ იჩინა თავი როგორც საოპერო (თვალსაჩინოებისთვის საკმარისია დავასახელოთ „აბესალომ და ეთერიც“ და „დაისიც“), ისე ინსტრუმენტულ მუსიკაში. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, ამ თვალსაზრისით, 30-50-იანი წლების ქართულ მუსიკაზე ჩაიკოვსკისა და „მძლავრი ჯგუფის“ კომპოზიტოროთა (უპირატესად პროგრამულ მუსიკაში) შემოქმედებითი პრინციპების ზეგავლენა, რამაც განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩინა თავი ეროვნული ინსტრუმენტალიზმის ლირიკულ-დრამატული ხაზის ფარგლებში და საბოლოო ჯამში, მინც ევროპული რომანტიზმის მუსიკალურ საზაროვნო სისტემის ფარგლებში მოიხარება. რუსული მუსიკალური კულტურის ზეგავლენის, ამასთან, „თავისი დროის“ კონტექსტში, შეიძლება აღვიქვათ ამავე პერიოდის ქართულ და, უწინარეს ყოვლისა, თვით რუსულ მუსიკაში, მასობრივი სიმღერის სტილისტიკის შეღწევა (მსგავსად საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის მუსიკისა მე-18-19 საუკუნეების ევროპულ მუსიკაში), რაც სავესებით მკაფიოდ გამოვლინდა, თუნდაც, ა. ბალანჩივაძის I სიმფონიის შესამე ნაწილის მხნე, ენერგიული სასიმღერო-მარშისებური მთავარი თემისა და III საფორტეპიანო კონცერტის პირველი და მესამე ნაწილების თემატიზმის ინტონაციურ წყობაში. შემთხვევითი არაა, რომ ამ კონცერტის მუსიკა იწვევდა სავესებით კონკრეტულ პროგრამულ ასოციაციებს პიონერული ყოფის სურათებთან.

40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან „რუსული ფაქტორი“ ქართულ მუსიკაში ძლიერდება პროკოფივისა და 60-იანი წლების შემდეგ, განსაკუთრებით შოსტაკოვიჩის შემოქმედების სულ უფრო მზარდი ზეგავლენით. ამასთან, სწორედ 60-იანი წლების შემდგომი პერიოდი, მისთვის დამახასიათებელი მე-20 საუკუნის „ახალი მუსიკის“ მომძლავრებული გავლენებით გამოწვეული ინტენსიური სტილური განახლების პროცესებით, აყენებენ მკვლევარის წინაშე ამ რთული, ხშირად წინააღმდეგობრივი მოვლენების გააზრების ამოცანას, პირველ რიგში სწორედ გენეზისის;



როგორც ეროვნული ცნობიერების უმთავრესი დეტერმინანტის, პრობლემასთან მიმართებაში. განსაკუთრებით გასული საუკუნის ბოლო ათწლეული, რომლის შეფასება ისტორიული თვალთახედვით ჯერ კიდევ საჭიროებს გარკვეულ დროით დისტანცირებას. სამაგიეროდ, უკვე სავესებით ნათლად, მკაფიოდ აღიქმება მაძიებელი, „შტურმერული“ სულისკვეთებით აღბეჭდილი 60-იანი წლების შემდგომი პერიოდი, რომლის შესწავლის საფუძველზე, ამ მცირე გამოკვლევაში, სათანადო არგუმენტაციის გარეშე, უნდა დავასკვნა, რომ ეს პერიოდი მასში მიმდინარე მრავალფეროვანი, ზოგჯერ „მშვიდი“ ევოლუციური, ზოგჯერ უფრო რადიკალური პროცესების მიუხედავად თავის საუკეთესო, „კლასიკურ“ გამოვლინებებში წარმოადგენს მულტიმედი, სტაბილური გენეტიკური მახასიათებლების საფუძველზე დამყარებულ, ისტორიულად გაპირობებულ ერთიან, ლოგი-

კურ პროცესს, რომლის თეორიული დასაბუთება, ბუნებრივია, სპეციალური განხილვის საგანს შეადგენს.

**შენიშვნები:**

- 1) დასახედული კრებული «Грузинская музыкальная культура».
- 2) პ. ხუჭუა — „ზაქარია ფაღიაშვილი“, თბ., 1973, გვ. 5.
- 3) ეროვნული ცნობიერების დეტერმინანტებად უნდა მივიჩნიოთ, აგრეთვე, ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში სხვადასხვა დროს შემოჭრილი ცნებები „ხალხური სიმფონიზმი“ (ა. წულუკიძე), „პასიონრობა“ — ტანჯვის ფსიქოლოგიის ვაგებით, როგორც ქართველი ხალხის ტრავმული ისტორიული წარსულის ანარქიკი (ნ. ქავთარაძე), „ორატორიულიზა“ (მ. ხეთისიაშვილი), როგორც ხალხური მუსიკალური ცნობიერების მახასიათებლები.
- 4) საგულისხმოა ამ თვალსაზრისით, აგრეთვე, პეტრე დიდის კარის ეზოვრების, პეტერბურგის ანტიტეატრის, მდიდრული შენობების ინტერიერის და რუსული არისტოკრატიული ყოფის სხვადასხვა დეტალების სტილის მიმართება კლასიციზმის ეპოქის, პირველ რიგში ფრანგულ კულტურასთან.



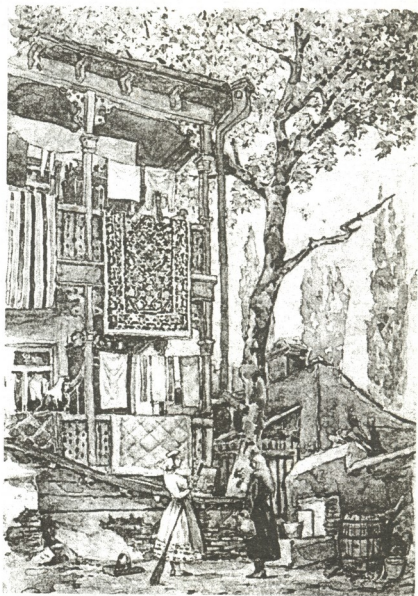
# ალექსი ბალაზუაძე

## ხალხი თულაშვილი

ალექსი ბალაზუაძე გამორჩეული პიროვნებაა. ის ერთ-ერთია იმ თბილისელთა შორის, ვისითაც ქალაქს შეუძლია იამაყოს: მამით — რუსი, დედით — პოლონენელი, მაგრამ მის გენეალოგიას ქართულ ნიადაგში ღრმად აქვს ფესვები გადგმული. დიდი პაპა ალექსანდროპოლის (გიუმრი) აღიზისას დაილუპა. პაპა თბილისში დაიბადა და როგორც სამხედრო მოსამსახურის ობოლმა შვილმა პოსპიტალთან არსებული საფერშლო კურსები დაამთავრა. „სამხედრო ჩინოვნიკის“ წოდების მისაღებად გამოცდების ჩაბარების შემდეგ

მუშაობდა კავკასიის ოლქის სამხედრო-ტოპოგრაფიულ განყოფილებაში მდივნად და დროთა განმავლობაში მაღალი წოდების მატარებელი, ნამდვილი „სტატსკი სოვეტნიკი“ გახდა.

ალექსის მამა — ანატოლი ბალაზუაძე დიდად იყო დანტერესებული ხატვით. თბილისის პირველ გიმნაზიაში, სადაც იგი სწავლობდა, ცნობილი მხატვარი ოსკარ შმერლინგი მოღვაწეობდა. დამწყებ მხატვარში სწორედ მან გააღიძა ინტერესი თბილისის ძველი უბნებისა და მის მაცხოვრებელთა ყოფა-ცხოვრებისადმი, რაც



მემკვიდრეობით მის შვილსაც გადაეცა. ანატოლი ბალაბუევმა სწავლა ევიშე ტატევისიანისა და ბორის ფოგელის მიერ ჩამოყალიბებულ ფერწერისა და მხატვრობის სკოლაში გააგრძელა (აღსანიშნავია, რომ ამ სკოლაში მასთან ერთად სწავლობდა შესანიშნავი ქართველი პორტრეტისტი ქალი ქეთო მაღალაშვილი). მაგრამ მიუხედავად სერიოზული პროფესიული მომზადებისა, ანატოლი ბალაბუევი მხატვარი არ გამხდარა. მეცნიერებით გატაცებამ გადასძლია. მან ორი დისერტაცია დაიცვა. მიიღო მეცნიერებათა დოქტორის სარისხი ფიზიკა-მათემატიკურ და გეოგრაფიულ მეცნიერებათა დარგებში, აგრეთვე მიენიჭა პროფესორისა და საქართველოს მეცნიერებათა დამსახურებული მოღვაწის წოდება.

ალექსი ბალაბუევის დედა — ალექსანდრა ჩეპოვსკაია — წარმოშობით პოლონელი იყო. მისი პაპა, რომელიც პოლონეთის ამბოხებაში მონაწილეობის გამო ქვეყნიდან გაასახლეს, თბილისის ხაზინაში მსახურობდა. მამა კი, რომელიც თბილისში დაიბადა, ფოსტის მოხელე იყო. ყველანი თავგამოდებით ემსახურებოდნენ საქართველოს, რადგან მას თავის ნამდვილ სამშობლოდ თვლიდნენ. მათი მემკვიდრე — ალექსი ბალაბუევი, თბილისის მკვიდრი და ჭეშმარიტი ინტელიგენტია, რომელმაც არანაკლები წვლილი შეიტანა ქართული ხელოვნების განვითარებაში თავისი მრავალმხრივი საქმიანობით, როგორც მხატვარმა და როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსმა.



მე-4 კლასამდე ა. ბალაბუევი პოლონელი დეპის — დომამევესკების კერძო პანსიონში სწავლობდა გალინა მუხრანელსა და მიხეილ თუმანიშვილთან ერთად. 42-ე საშ. სკოლის დამთავრების შემდეგ, 1939 წელს გამოცდები ჩააბარა სამხატვრო აკადემიაში, გრაფიკული ხელოვნების ფაკულტეტზე, სადაც ცნობილი მხატვრები — იოსებ შარლემანი, ლადო გრიგოლია, ვლადიმერ ქუთათელაძე, სერგო ქობულაძე და

სხვანი ასწავლიდნენ... მაგრამ დაიწყო მეორე მსოფლიო ომი. მესამე კურსიდან ა. ბალაბუევი ომში გაიწვიეს და თბილისის საარტილერიო სასწავლებელში გააგზავნეს. დემობილიზაციის შემდეგ სწავლა სამხატვრო აკადემიაში გააგრძელა. აკადემიის დამთავრების შემდეგ იგი გახდა როგორც საბჭოთა კავშირის მხატვართა კავშირის წევრი, ასევე ჟურნალისტთა კავშირის წევრიც. ჯერ კიდევ სტუდენტობის



წლებში თანამშრომლობდა გაზეთებში „კომუნისტი“ და „ახალგაზრდა კომუნისტი“, ჟურნალებში „პიონერი“ და „ნიანგი“ (უნდა აღინიშნოს, რომ ალექსი ბალაბუევი შესანიშნავად ფლობს ქართულ ენას). 1953 წლიდან 30 წლის მანძილზე იგი გვევლინება ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მხატვრულ რედაქტორად, მუშაობდა როგორც ამ ჟურნალის, ისე მთელი რიგი წიგნების, ჟურნალებისა და ალბომების მხატვრულ გაფორმებაზე. როგორც რესპუბლიკის ჟურნალისტთა კავშირის ფოტოსექციის თავმჯდომარე და აგრეთვე სრულიად საკავშირო ფოტოსექციის ბიუროს წევრი, აქტიურად ხელმძღვანელობდა ფოტოჟურნალისტთა შემოქმედებით საქმიანობას. დაინტერესებულია აგრეთვე სახვითი ხელოვნების თეორიის საკითხებით, რის შესახებაც აქტიურად ბეჭდავს სტატიებს ჟურნალ-გაზეთებში.

ალექსი ბალაბუევმა, პერსპექტივის საერთოდ და მისი ურთულესი ნაწილის, ზღაფონური პერსპექტივის საუკეთესო მცოდნე, თეორიულად დასაბუთა უჩა ჯაფარიძის მიერ შესრულებული „იმელის“ ფრესკები.

დღემდე ნაყოფიერად მონაწილეობს საქართველოში არსებულ პოლონელთა კავშირის საქმიანობაში. ყველაზე მეტ დროს მაინც შემოქმედებით მოღვაწეობას უთმობს. ა. ბალაბუევი სისტემატურად მონაწილეობს გამოფენებში. მისმა შესანიშნავმა ნაწარმოებებმა საყოველთაო აღიარება მოიპოვეს არა მარტო საქართველოში, არამედ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. დიდი ნაწილი ამ ნამუშევრებისა კერძო კოლექციონერთა მიერ არის შესყიდული. განსაკუთრებით აფასებდა მის ხელოვნებას დიდი ელენე ასხელდიანი. სწორედ მისი სსოვნის პატივსაცემად მოაწყო მან ქ-ნ ელენეს სასლ-მუზეუმში პერსონალური გამოფენა.

ალექსი ბალაბუევის მოკლედ გადმოცემული ბიოგრაფიის ამ ძუნწი სტრიქონების მიღმა მთელი მისი ხანგრძლივი ცხოვრება განათავსებული. 80 წელს გადაცილებული ხელოვანის ცხოვრება დატვირთულია ინტენსიური მრავალმხრივი შემოქმედებითი შრომით. გარეგნულად ის ძალზე თავშეკავებულია (რესპექტაბელუ-

რი), ერთი შეხედვით გულცივიც, დასუსტებული წარმოსადგენია, თუ რა პოეტური სულის მატარებელია იგი.

მხატვრები განსხვავებული ხასიათისანი არიან: ერთნი ასეულ კილომეტრებს გადიან ახალი, ჯერ განუცდელი შთაბეჭდილებების მოსაძიებლად, მეორენი კი თავიანთი ნახატებისთვის სიუჟეტებს იქ პოუვებენ, რაც მათ ირგვლივია, სადა და უზარალო ყოველდღიურობაში აგნებენ სილამაზეს და სრულყოფილებას. სწორედ მათ რიცხვს მიეკუთვნება ა. ბალაბუევიც. მისი ნამუშევრების შემხედვარეს უნებლიეთ ა. ახმატოვას სიტყვები გვახსენდება: „იმის შესახებ, რომ იცოდეთ, თუ რა ურცხვად იზრდებიან ნაკვიდან ლექსები, როგორც ყვითელი ბაზუაწვერა ღობის ძირას, როგორც ოროვანი ან ნაცარქათამა“.

ეს სიტყვები სწორედ რომ ეპიგრაფად შეიძლება წაფუძვართო ხელოვანის შემოქმედებას. მხატვარს შეუძლია მიაღწიოს პოეზიის უმაღლეს მწვერვალს ყველაზე მარტივ მოტივშიც კი.

თურმე რა საოცარი სილამაზე შეიძლება იმალებოდეს შამხნარში, ღობის ძირში — მსუსხავ, ეკლიან ჭინჭარში, რომელსაც ფრთხილად გვერდს ვუვლით და რომლითაც, რასაკვირველია, არ აღფრთოვანდებით სოღმა. აკვარელის ფერებში შესრულებულ მხატვრის ნამუშევრებში კი ეს დამტვერილი ბარდები გვედღეღვებს და ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს. რამდენჯერ გულგრილად ჩავევილია მინდვრის უზრალო ყვავილების წნულებთან. ამ მარტივი სიუჟეტიდან ა. ბალაბუევმა შექმნა სურათი, რომელიც პოეზიითაა გაჯერებული. მასზე გამოსახული ყვავილები თითქოს ყოველთვის მოქუფრულ ცამდე აზიდულა და თავისი ყვითელი თავებით ირგვლივ ანათებს, გარემოს აცისკროვნებს. მინდორში ეულად მდგარი ფოთლებდაცვენილი კორძიანი ხე, ფიჩხით დატვირთული ურემი! — მხატვრის გასაოცარი პოეტურობის უნარს ავლენენ.

იმდენად პოეტურია მხატვრის აკვარელები, რომ მათ შესახებ პროზაულად საუბარი შეუძლებელია, აი რამ გავცახსენა ა. ახმატოვა.

ბოლო წლებში ალექსი ბალაბუევი პენსაჟებს თითქმის აღარ ქმნის. ის უკვე





წარმატალი ძველი თბილისის რომანტიკის ტყვეობაში იმყოფება. აკვარელში შექმნილ ძველი თბილისის სერიებში ქალაქი წარმოდგენილია ხან უადრესად დოკუმენტურ, ხან ეთნოგრაფიულ-ისტორიულ, ხანაც კი ყოფით ეანრში.

ნამუშევარში „თონეთის მოედანი“, ყველაფერი ნაცნობია. № 2 სახლში (ახლა № 4-ია, სადაც ჩემი შვილის მეგობარი ცხოვრობს) ყველაფერი შემონახულია, მხოლოდ არ იგრძობა სული იმ მღელვარე წარსული დროისა, რომელსაც თვალსაჩინოდ გადმოსცემს მხატვარი. ზუსტად მიგნებულ დეტალებში ნათლად იგრძნობა სამუდამოდ ჩავლილი დღეების არომატი: ფარანი — ჭიშკარზე, ქვაფენილი, მოაჯირებზე გადმოფენილი ხალიჩები და რაც მთავარია, თითქოსდა წარსულიდან მობრუნებული ადამიანები. ბაჭუნა, ძველებურ კოსტიუმში გამოწყობილი, ჯოხზე დაყრდნობილი ებრაელი, სადაც რომ მიიჩქარის, მოსიერნე წყვილი... ყველაფერი ცხოვრებისეული და ჭეშმარიტად უტყუარია, გვაოცებს გარდასახვის მთელი სიცხადით.

აი, ნაცნობი ქუჩის კიდევ ერთი კუთხე. აუურულ ჭიშკართან მოსაუბრე ქალები დგანან. მოხრილი ბეჭების მიხედვით ჩანს, რომ ერთ-ერთი მათგანი ძალიან მოხუცია, მეორე — გაცილებით ახალგაზრდა, ამაყ. შესახედაობის; სადაც მიიჩქარის სელჯოხიანი გადამდგარი ჩინოვნიკი; სადარბაზოს საფეხურებზე ბიჭი ჩამომჯდარა და... ისევ ქუჩა, დასახლებული ცოცხალი ადამიანებით და არა სტატისტიებით.

მეორე სურათზე მოქმედება უკვე ამ სახლის ეზოშია გადატანილი: ზედა სართულზე გამოფენილი თეთრეული, ხალიჩები და ლეიბები, ქვედა სართულზე — დალიანდაგებული საბნები; ეზოში საერთო ონკანი, მის სიახლოვეს ქალები დგანან, ქართველი და იეზიდის (იმ დროის დაუფიწყარი თბილისის ეზოები, როცა იქ მცხოვრებნი, დანათესავებულნი, ერთ მთელად ქცეულნი, მეზობლის ჭირის და ლხინის გამოხარებულნი იყვნენ. მეზობლისა, რომელიც მიუხედავად მისი ეროვნებისა, „ნათესავზე ახლობლად“ ითვლებოდა).

ძველი თბილისის ქუჩებში არა მარტო დადიოდნენ, არამედ სისხლსაც ცხოვრებით ცხოვრობდნენ ადამიანები. ყველა ქალაქს ხომ თავისი ყოფა, თავისი რიტმი გაჩნია. ყოველი ასწლეული ყველაფერ ამას თავის კვალს ამჩნევს, რასაც მზრუნველობით მოპყრობა უნდა.

ალექსი ბალაბუევი აცოცხლებს რეალურ სინამდვილეს, რომელიც დროის დინებამ წალკაა. განახოვადებს, აძლიერებს ბავშვობისა და ყმაწვილობის წლების შთაბეჭდილებებს. ის რეალობის საკუთარ „კოდს“ გამოიმუშავებს. ბავშვებით გარშემორტყმული მეარდნე; კინტო, თავზე შემოდგმული ხილით სავსე ხონჩით, მაწვნის ქილებით სავსე ხურჯინგადაკიდებული სახედრები — ყველაფერი ეს მყარი, რიტმული ცხოვრების, მტკიცე ტრადიციების ასახვაა. და აი, ახალი დროის ნიშნები: ყოფილ ლესელიძის ქუჩაზე გაჩერდა ძველი კონსტრუქციის ღია ასაკეცკამებიანი ტრამვაი, რომლისკენაც თავპირისმტვრევით გარბიან გოგონა და მისი ძმა; პატარა ბიჭი და წარმოიდგინეთ, დარბაისელი ქალაქელიც. ამ სიტუაციას ინტერესით ადევნებს თვალს მეგხოვე თავისი განუყრელი ცოცხით და მსარებათ ჩოხაში გამოწყობილი ფრანტი დიდი ხანჯლით. ხოლო პირველი წარდგამდელი ავტომობილის გამოჩენა თბილისელი პუბლიკის არაჩვეულებრივ აეთოტაჯს იწვევს.

ალექსი ბალაბუევის ნამუშევრებში სამყარო ჯერ კიდევ პატრიარქალური სიმტკიცისაა, რაც თავის ხატოვან გამოვლინებას ქუჩების არქიტექტურულ გამომსახველობაში პოულობს. ქალაქურ სერიასი შეინიშნება ლაიტმოტივური ხაზები, რომლებიც სერიას გამჭოლი მოქმედების ხასიათს ანიჭებს და მის ცალკეულ ფურცლებს ერთ მთლიანობად გადაქცევს (ვლინდება პერსპექტივის შესანიშნავი ცოდნა!). მხატვრის შემოქმედებითი რიტმიკა გაწონასწორებულია, მშვიდი. ის გაურბის შემთხვევით ხედვით წერტილებს, განგებ შექმნილ მძაფრ რაკურსებს.

პორისონტის სახი თითქმის ყოველთვის ქაღალდის შუა ხაზს შემოთაა, რაც საშუალებას აძლევს მხატვარს აჩვენოს აღმართზე ზემოთ მიმავალი ქუჩები, ამავე დროს იქმნება მდგრადი კომპოზიციის



შთაბეჭდილება, მშვიდი და გაწონასწორებული. ზღვრული პერსპექტივის საზგასმით მხატვარი სიღრმის რეალურ შეგრძნებას ქმნის. მნახველს ადვილად შეუძლია თავი კომპოზიციის შუაგულში, იქ მიმდინარე მოვლენების ცენტრში წარმოიდგინოს. ასე წარმოიქმნება „ვარდასავის“ ილუსია. თბილისური ყოფის მატერიალური და სულიერი კულტურის კარგი ცოდნა ესმარება მხატვარს იყოს მართალი თავის უნარულ კომპოზიციებში.

მხატვარი გულდასმით ხატავს დეტალებს: მოაჯირს, რიკულებს, წყალსადინარ მილებს, მოკირწყულ კუჩებს, დამსკდარ ბთქაშს, კედლებს (სიძველე—სიძველეში).

ამაოებას მოკლებულ ამ სამყაროში ყველა წვრილმანი ფასეულია. მხატვრის ყურადღებას საგნების მიმართ იპყრობს არა ცნობილი გამოთქმა „როგორც ცხოვრებაში“, არამედ მათ მიმართ მთრთოლვარე სიყვარული. ყოველდღიურობა ბალაბუევთან პოეზიის დონეზეა აყვანილი. ეს არის ძველი ქალაქის სამყაროს რეალური აღქმა, მისი შინაგანი და არა ილუსორული არსი.

ღირიკულმა და ემოციურმა მხატვარმა აირჩია ფერწერის ინტიმური ტექნიკა — აკვარელი. მხოლოდ მაშინ, როცა აუცილებელია ქალაქის განზოგადებული იერსახის დეკორატიული გადაწყვეტა, აღმართში მიმავალი, ერთგვარად სტილიზებული სასლების ჩვენება, მხატვარი მიმართავს ტემპერას. ამადლებული დეკორატიულობა, ინტენსიურ, ლოკალურ ფერთა შეხამება, სილუეტების სიზუსტე — ამ პატარა ნამუშევრებს მონუმენტურობის ხასიათს ანიჭებენ. მაგრამ ძირითად ყურადღებას მხატვარი მაინც აკვარელს უთმობს, ტექნიკაშიც მან დიდ წარმატებას მიაღწია. მაგრამ აკვარელმა ერთ წერტილში არ გაყინა მისი ფერწერის თავისებური მანერა, პირიქით, მისი მონასმები მოქნილია და ვირტუოზული შესრულებით გამოირჩევა. მის ნამუშევრებს აერთიანებს თავშეკავებული, დახვეწილი სადაფისე-

ბური კოლორიტი, სადაც ფრთხილად და გააზრებულად შეკყავს ჩამქრალი წყნისფერი, მწვანე და წითელი ტონები.

ასე იქმნება ძველი თბილისის ჩამოყალიბებული მხატვრული იერსახე, მხატვრის ნამუშევრების ძირითად ნაწილს რომ ახასიათებს. ის გაურბის მკვეთრ, ძლიერ, ღია ფერებს. თავად მხატვარი ძალიან მკაცრია თავისი შემოქმედების შეფასებისას, მუდმივ ძიებაშია; ფერთა სიჭრელის გამორიცხვის მიზნით იგი წინასწარ ახამებს ფერებს, რასაც ძირითადი ფერების — ყვითელი, ცისფერი, წითელი — შერევით აღწევს. იყენებს სხვადასხვა ხარისხის ქალაქს (ცარცის ქალაქის ჩათვლით), რათა სასურველ შედეგს მიაღწიოს. ხშირად უბრუნდება წინანდელ მოტივებს (ვარიაციებით). მხატვრის ნამუშევრები — ოცნებები, სიზმრები — დატვირთულია ბავშვობის დროინდელი მოგონებებით ძველ თბილისზე. ა. ბალაბუევის ყოველი ნამუშევარი ნოსტალგიურ აურაში გახვეული, პოეტური ნოველაა, სიმღერაა ძველ თბილისზე.

ა. ბალაბუევის მიერ შექმნილი სერის ორმოცდაათივე ნაწარმოები — ფასდაუდებელი განძია, როგორც სახვითი ხელოვნების ისტორიაში, ასევე ქალაქის ისტორიაში. ხელოვანის ნამუშევრებს არა მარტო დიდი მხატვრული, არამედ სამუზეუმო ფასეულობაც გააჩნია. და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეს დღევანდელ სინამდვილეში, როცა ქალაქის შუაგულში, რაც ბევრისთვის წმიდათა წმიდაა, სხვაგვარი, უცხო სტილის უამრავი ნაგებობა იჭრება. ეს ქალაქისთვის უცხო სხეულებია, მთლიანად რომ ანადგურებს მის სულს და აგრესიულ ვიზუალურ გარემოს ჰქმნის.

დაე, იქნას გავაღონილი მხატვრის ხმა, შემოქმედების ასეთი ემოციური ძალი რომ უმღერის ძველ თბილისს.

რათა შთამაგონებელი სიმღერა რეკვიემად არ იქცეს!



# პრიმიტივიზმი, როგორც სრულფასოვანი მსატკარული მეთოდი

ლილი გიორგობიანი

ტრადიციული კლასიკური გაგებით პრიმიტიულს უწოდებენ ისეთ ფორმას, რომელიც თავისი დეფორმაციული ბუნების გამო ზუსტად არ ასახავს სინამდვილეს. ე. ი. დეფორმაციის მეთოდი პრიმიტიულ გეზად მოიხსენიება კლასიკური ხელოვნების ვათვალისწინების გამო. მაგრამ თანამედროვე ხელოვნებაში ტრადიციულმა კლასიკურმა გაგებამ დაკარგა ავტორიტეტული მნიშვნელობა, რადგან დეფორმაციის მეთოდში პროფესიული და ინტელექტუალური საწყისი იქნა დანახული. ე. ი. როცა პრიმიტივიზმზეა მსჯელობა, უნებურად დეფორმაციის მეთოდზეც არის საუბარი. მაგრამ თუ დეფორმაციის მეთოდი პროფესიულად განზრახულიც (ჩაფიქრებული) შეიძლება იყოს, მაშინ ტერმინი პრიმიტივიზმი კარგავს შესაბამისობას იმ მოვლენასთან მიმართებაში, რომელსაც აღნიშნავს. აქედან გამომდინარე, დღევანდელი თვალსაწიერიდან ეს ტერმინი პირობითია თავისი ბუნებით.

შეიძლება ითქვას, პრიმიტივიზმი ყველაზე ელემენტარული გაგებით სხვა არაფერია თუ არა გარე სინამდვილის ისეთი დეფორმაცია, რომელშიც გარე სინამდვილეზე აღმატებული აზრი გამოიხატება. ეს აზრი, ან განცდა შინაგანი სამყაროს მიმართ შენეებულია. მაგრამ ისეც არ ხდება, რომ დეფორმაციის მეთოდი გარეგნულისაგან აბსოლუტურად განყენებულ, შინაგან მოვლენას გამოსახავდეს. დეფორმაცია, საერთოდ რაიმე „სწორის“ (გარკვეულის)

დარღვევას ნიშნავს. „სწორი“ ამ შემთხვევაში სინამდვილეა, ფაქტად მოცემული ნატურა. ხოლო მისი ფორმის „დარღვევით“ მსატკარი ისეთ რასმეს იტყობინება, რაც ფაქტობრივში ობიექტურად არ ჩანს, ან მიჩქმალულია. თავისებურად გაიზარა ეს ესთეტიკური პრობლემა ხელოვნების ცნობილმა თეორეტიკოსმა და ანალიტიკოსმა პერბერტ რიდმა წიგნში „მოდერნისტული ქანდაკების მოკლე ისტორია“. ნეოპრიმიტივიზმთან დაკავშირებით იგი ამბობს: „ხელოვნების პრობლემად კვლავ იქცა გრძნობა, ინსტინქტი. თავი იჩინა იმგვარ ფორმათა ძიებაში, რომელშიც გამოიხატება „მოუხელთებელი“.<sup>2</sup> სიტყვაში „მოუხელთებელი“ რიდი ალბათ გულისხმობს ისეთ რაიმეს, რაც სინამდვილეში უშუალოდ არ ჩანს. ამრიგად, როცა ჩვენ პრიმიტიულ ხელოვნებაზე ვლაპარაკობთ, ვგულისხმობთ ისეთ ხელოვნებას, რომელიც სინამდვილეს სიზუსტით არ ასახავს და დეფორმაციის მეთოდით არის განხორციელებული.

ესთეტიკურ თეორიებში, სახვითი ხელოვნების ტერმინოლოგიის მიხედვით, სიტყვასიტყვით პრიმიტიული (სიმარტივის გაგებით) გავრცელებული და ერთადერთი ტერმინია, რომელიც პირველყოფილ ხელოვნებას აღნიშნავს. ჩვენ შევეცდებით თანამედროვე მსატკარული იდეალის ვათვალისწინებით უფრო რთულად გავიგოთ ეს სიტყვა. პირველყოფილი ადამიანი ცნობიერების მიღმა მყოფი სხვა შინაგანი ძალებით თუ პლასტებით აგებდა ეგრეთწო-



დებულ ინტუიციურ ემოციურ წარმოდგენას თავისთავისა, და ბუნების შესახებ. ხშირ შემთხვევაში, ასეთ ემოციურ მსოფლხედვას პრიმიტიულს უწოდებენ. მაგრამ, ალბათ, საფრთხილია პირველყოფილების ასეთი სახელდება, რამეთუ ისტორიამ დაგვანახა, რომ განვითარებულმა ცნობიერებამ და ე. წ. ტექნოკრატიულმა გონებამ (მეცნიერულმა ინტელექტმა) ადამიანი ურთულეს პრობლემათა წინაშე დააყენა. თუ ასეთ შეხედულებას გავიზარებთ, დავინახავთ, რომ ადამიანის პირველყოფილი თვითგამოვლინება მიუხედავად თავისი „დასაწყისური“ სმარტივისა, პირველშობილი ადამიანური სწომინდით გამოირჩევა. სწორედ ამიტომაც გახდა ძველი ხელოვნება მისაბაძი და გასათვალისწინებელი თანამედროვე ეპოქის ხელოვანთათვის. ცხადია, რემბრანდტის მხატვრული მეთოდი, რომელიც გულისხმობს ადამიანის სულში და, საერთოდ, შინაგან სამყაროში ღრმა წვდომას — არ მოიძებნება პირველყოფილ ხელოვნებაში. ამ მხრივ, რემბრანდტის მხატვრული ფორმალისში უნივერსალურად გამოიყურება პრიმიტივისტულ მხატვრობასთან შედარებით. ნაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ პირველყოფილ მხატვრობაში „რემბრანდტიკული“ ღრმა წვდომა წმინდა ფორმალური ნიშნებით მაინც გვხვდება. რა თქმა უნდა, ასეთი ესთეტიკის ჩანასახები პირველყოფილ ხელოვნებაში ნაკლებად შეიმჩნევა (ვევლისხმობთ ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც ხარისხით ნაკლებად გამოირჩევა, მაგრამ თავის რეალურ დანიშნულებას, ალბათ, ასრულებდა). მაგრამ უკვე განვითარებულ არქაულ ხელოვნებაში, ვთქვათ, ძველი ეგვიპტის მოწიფულ ხელოვნებაში ადამიანის სიღრმისეულად გამოხატვის ცდა აშკარაა. ეგვიპტური ხელოვნების სულიერი ძალა ქანდაკებაში წმინდა პლასტიკური მეთოდით არის განსორციელებული. მარტო ნეფერტიტის ცნობილი თავის ვახსენებაც კმარა იმისათვის, რომ წარმოვიდგინოთ, რა დამაბუღად და გონიერულად ეძებდნენ ძველი მხატვრები გარეგნულში შინაგანს. დღესაც კი, ხელოვნების მრავალი დამფასებელი ძველ ეგვიპტურ ხელოვნებას ამჯობინებს ანტიკურს.

რაც შეეხება „საწყისური“ ესთეტიკური აზროვნების პრიმიტივიზმით აღნიშვნას. იგი ხელოვნების თანამედროვე ეტაპმა გადააფასა და პირველყოფილი ადამიანის მხატვრული გამოვლინება ჭეშმარიტი, თავისი მიზანდასახულობის განსორციელების ასპექტით სრულყოფილ ხელოვნებად წარმოაჩინა. მაგრამ ისევე როგორც ყველა ეპოქის ხელოვნებაში, არქაულ ხელოვნებაშიც ნამდვილი ხელოვნების პარალელურად შემჩნევა მოუწიფებელი, მართლაც პრიმიტიული ხელოვნებაც. ხელოვნების ხარისხოვანების გასარკვევად თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობა კრიტიკულად იღებს სუკეთესო არქაულ ნიმუშებს, რომლებშიც ოსტატობა სავესდ პასუხობს მხატვრულ და თემატურ მიზანდასახულობას. ამდენად, მართლაც, პრიმიტიულ ნაწარმოებებად გამოიყურებიან ხელოვნების ისეთი ნიმუშები, რომლებშიც მხატვრულ შესრულებასა და მიზანდასახულობას შორის შესაბამისობა დარღვეულია. ხელოვნების შექმნის ის ცდები, რომლებიც სპონტანურად არიან განსორციელებული და რომლებშიც მხატვრული მიზანდასახულობა მარტივი შესრულების გამო გაურკვეველია, მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისით არიან საინტერესო და არა ესთეტიკური თვალსაზრისით. ისინი განსხვავდებიან იმ ცდებისაგან, რომელთა საშუალებითაც ეპოქის სულისკვეთების გამომხატველი ნამდვილი ხელოვნება შეიქმნა. ამ შეხედულების საილუსტრაციოდ გამოდგება აფრიკული, ამერიკულ-ინდური, ინდოეთის არქაული ხელოვნების კერები. თითოეული ამ რეგიონის ხელოვნება დროის ესთეტიკური მოთხოვნით იყო შექმნილი. ე. ი. ნამდვილი ხელოვნება როგორი ნაკლებგანვითარებული, „საწყისური მდგომარეობის“ ცნობიერებით არ უნდა იყოს შექმნილი, არ შეიძლება იყოს პირდაპირი ვაკეებით პრიმიტიული.

ეს სახელწოდება პირობითია და გამომდინარეობს იმ შეხედულებიდან, რომ კლასიკური ხელოვნების მეთოდი არის სრულყოფილი მხატვრული პრინციპი. ამ შეხედულების მიხედვით, თანამედროვე ეპოქამდე (XX ს-მდე), თითქმის ყველა ავანგარდისმამდელი მკვლევარის მიერ (კანტი, ჰეგელი, ვინკელმანი, ციოლფლინი და სხვა)





უნაღლესი დონის ხელოვნებად ანტიკური ხელოვნება იყო მიჩნეული; ანტიკურის პარალელურად, შესაბამისად რეალისტური, ან, საზოგადოდ, ტრადიციული (ზოგ შემთხვევაში აკადემისტური) ხელოვნება, რადგან უშუალოდ გამოხატავდნენ კლასიკური ხელოვნების სახასიათო სინამდვილეს, — იმიტაციის (მიმეზისის) კატეგორიას, ხოლო ყოველგვარი პირობითი გამოსახულება პრიმიტიულ თვითგამოვლინებად ითვლებოდა.

თანამედროვე მეცნიერებაში დიდი კამათი მიმდინარეობდა და კვლავაც მიმდინარეობს იმის თაობაზე თუ რამდენად მართებულია ტრადიციული შეხედულება პრიმიტივიზმზე. განსაკუთრებით თამამ და რეფორმაციულ აზრებს გამოთქვამდნენ ამ საკითხთან დაკავშირებით თვითონ მხატვრები. მხატვრების ახალი იდეებისა და თვითონ ხელოვნების ხასიათიდან გამომდინარე თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობამ გადააფასა პრიმიტივიზმზე ტრადიციული შეხედულება და გარკვეულად უარყო კიდევ ეს უკვე ნიშნავდა კრიტიკიუმების შეცვლას. კრიტიკიუმების შეცვლის მიზეზი იმაში მდგომარეობდა, რომ ახალი ეპოქის, XX ს-ის შემოქმედების უმაღლესი მხატვრული იდეალი აღარ ისწრაფვის კლასიკური სრულყოფისაკენ. თანამედროვე იდეალი რეალობის მხატვრულ ტრანსფორმაციას გულისხმობს. უფრო კონკრეტულად: თანამედროვე მხატვრობამ მიზნად დაისახა: ერთი მხრივ, სინამდვილის კრიტიკული შეფასება, რაც დეფორმაციული ფორმით თვითგამოვლინისკენ ლტოლვაში აისახა, მეორე მხრივ, სინამდვილისგან გაქცევად წოდებული აბსტრაქტული არქიტექტურული ფორმებით თვითგამორკვევა, რაც ელემენტარული გეომეტრიული ფორმებით (კონუსი, ცილინდრი, სფერო) და უსაგნო ფერთა ლაქებით თვითგამოხატვაში გამოქვავდა. ორივე ეს გეზი — დეფორმაციის მეთოდით და არქიტექტურული პრინციპით — ადამიანის შინაგანი პლასტიკიდან პირველადი განცდის (ინსტინქტური იმპულსის) და ინტელექტუალიზმის გამოხატვას უფრო ისახავს მიზნად, ვიდრე სინამდვილის გამოსახვას. რადგან შინაგანი პლასტიკის მხატვრული ობიექტივაცია წარმოსახვის საშუალებით ხდება, თავი იჩინა

სინამდვილის სუბიექტურმა ხედვამ, ინტელექტუალურმა ინტერპრეტაციამ. ამდენად, სინამდვილის ობიექტურ ასახვის პრინციპი, იგივე რეალიზმი კრიტიკულად იქნა გააზრებული. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ხელოვნება პრობლემად სვამს ხელოვნების კლასიკური ასპექტის ალტერნატიულ ხედვას. კერძოდ, იგი აპირისპირებს ვარე სინამდვილის ასახვის პრინციპს და ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოხატვის პრინციპს. ე. ი. შინაგანს და ვარეგანს. ასე კატეგორიულად აყენებს საკითხს თანამედროვე ხელოვნება (ცხადია, ამ თვალსაზრისით, თითოეული მიმდინარეობა საკუთარი მხატვრული ესთეტიკური პოზიციიდან წყვეტს პრობლემას.)

თანამედროვე ხელოვნებაში ზემოთ აღნიშნული მხატვრული პროცესების შემდეგ, ტერმინი პრიმიტიული უძველესი ხანის მიმართ, რამდენადმე საჩოთიროდ შეიძლება მოგვეჩვენოს. მაგრამ რადგან ხელოვნების განვითარების საწყისი საფეხურის აღსანიშნავად სხვა ტერმინი არ არსებობს, ტერმინ პრიმიტივიზმში უფრო რთულ შინაარსს ვგულისხმობთ, ვიდრე ეს ტრადიციულად იყო მიღებული.

თუ საუბრის გასაიოლებლად უძველეს ხელოვნებასთან დაკავშირებით ტერმინ პრიმიტიულს ვხმარობთ, ეს არ მოასწავებს იმას, რომ იგი, პირდაპირი გაგებით, სიტყვა-სიტყვით პრიმიტიული იყო. ამ სიტყვას ჩვენს შემთხვევაში „საწყისის“ მნიშვნელობა აქვს. პრიმიტიული, ანუ, „საწყისური“. თუ ასე არ ჩავივლით, მაშინ უნებლიეთ ვალიარებთ ხელოვნების ისეთი ტიპის ევოლუციას, რომლის მიხედვითაც ისტორიულად ყოველი წინა ეპოქის ხელოვნება პრიმიტიულია მომდევნო ეპოქის ხელოვნებასთან შედარებით. ეს კი დაუსრულებელი პრიმიტიულობის გაგებით შემოფარგლავს ხელოვნებას და თითოეულ ეპოქალურ მხატვრულ თვითგამოვლინებას დამოუკიდებელ ესთეტიკურ სისრულეს უკარგავს. ხელოვნების აღქმის ასეთი მცდარი გააზრება თავიდან რომ ავიცილოთ, — უნდა აღმოჩინდ იქნას თითოეული ისტორიული პერიოდის ხელოვნების ავტონომიური, საკუთარი უნივერსალობა და განუმეორებლობა. სწორედ ამ ასპექტით ვცდილობთ



ტერმინ პრიმიტიულის მდიდარი და რთული შინაარსით შევსებას.

პრიმიტივიზმის მხატვრული ესთეტიკის ავტონომიურობას როცა ვასაბუთებთ, არავითარ შემთხვევაში არ ვაჯიბრებთ მას კლასიკურ ხელოვნებას. კლასიკური ხელოვნების მხატვრული პრინციპი, კერძოდ, სინამდვილის ზუსტი ასახვა ალბათ ყოველთვის შეინარჩუნებს თავის დამოუკიდებლობას და უნივერსალობას. როცა პრიმიტივიზმზე მსჯელობისას ვასხენებთ კლასიკურ მხატვრულ მეთოდს, უბრალოდ, ამ მიზანს ვასორციელებთ, რომ პრიმიტივიზმის მხატვრული მეთოდი დამოუკიდებელი მიზანდასახულობის მქონე პრინციპად დავსახოთ და თავიდან ავიციდნით პრიმიტივისტული ხელოვნების შეფასება კლასიკური ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმით, ე. ი. კლასიკური ხელოვნების შეფასებისთვის სულ სხვა კრიტერიუმი საჭირო, ხოლო პრიმიტივისტული ხელოვნების შეფასებისთვის — სულ სხვა. ორივე შემთხვევაში შეფასების კრიტერიუმი თითოეული მათგანის მხატვრული მიზანდასახულობის თავისებურებებიდან და ხასიათიდან უნდა გამომდინარეობდეს. რადგან დიდი ხნის განმავლობაში, თითქმის XX ს-მდე, კლასიკური ხელოვნება უმადლესი პრინციპის მქონე ხელოვნებად მიიჩნეოდა და რადგან პრიმიტივისტული ხელოვნების შეფასება კლასიკური ხელოვნების შესაფასებელი კრიტერიუმებით ხდებოდა, პრიმიტივიზმი ვერ იქნა სრულფასოვნად დანახული. მხოლოდ XX ს-ის ხელოვნების გამოცდილების შემდეგ განისაზღვრა პრიმიტივიზმის მხატვრული მეთოდის ავტონომიურობა, და, კლასიკური, ტრადიციული ხელოვნების პრინციპისგან განსხვავებულობა.

პრიმიტივისტულმა მხატვრულმა მეთოდმა ავანგარდისტულ ხელოვნებაში ავტონომიური მნიშვნელობა დაიპყვირა. ის ტენდენციაც გამოამჟღავნა, რომ თანამედროვე პრიმიტივისტული გეზისთვის უაღრესად საინტერესოა არქაული პრიმიტიული ხელოვნება. ჩვენი ეპოქის ადამიანი ანტიკურეპოქამდელი პრიმიტიული ხელოვნებით დაინტერესდა. ამაზე მიუთითებს თუნდაც ის საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი, თუ როგორ შეითვისა ევროპულმა ხელოვნებამ აფრიკული პრიმიტიული ხელოვნე-

ბა, როგორც თანამედროვეობისთვის ტრადიციული სხეული. სწორედ პრიმიტიული პრინციპისადმი მისწრაფებამ გამოიწვია ძველი ხელოვნების, როგორც უძველესი არქაული ეპოქის, ასევე შუა საუკუნეების ხელოვნების გადაფასება. დღეს ისინი აღარ აღიქმება იმდენად მარტივად, როგორც ეს თანამედროვე მხატვრულ მიმდინარეობამდე იყო მიჩნეული. თანამედროვე შემოქმედების დაინტერესება პირველყოფილი ხელოვნებით იმით კი არ არის გამოწვეული, რომ არქაული პერიოდის ადამიანი სრულყოფილი ცნობიერების არსებლად მიანიათ, არამედ იმით, რომ არქაული პერიოდის ოსტატები თავიანთი მითოლოგიური და რელიგიური შეხედულებების (ე. ი. შინაგანი სინამდვილის) შესატყვის მხატვრულ საშუალებებს ქმნიდნენ. რადგან თანამედროვე მხატვარი ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოსახატვის გზით აყალიბებს ხელოვნებას, ამიტომ მისთვის არქაული ხელოვნების პრინციპი უფრო მისაღებია, ვიდრე გარე სინამდვილის გამოსახატვის პრინციპი. მხოლოდ ამ მხრივ არის გამართლებული თანამედროვეთა დაინტერესება პირველყოფილი ადამიანის ხელოვნებით.

პრიმიტივიზმის, როგორც ერთ-ერთი უნივერსალური მხატვრული მეთოდის გააზრებასთან დაკავშირებით უნდა შევეხოთ ცნება კლასიკის ერთ აზრობრივ ელფერს, რომელიც მას კლასიციზმში ნაგულისხმევი შინაარსის გარეშე გააჩნია. ვკულისხმობთ კლასიკის უფრო ფართო გაგების არსებობას. პრიმიტიულის საწინააღმდეგო ტერმინი კლასიკური, თანამედროვე მიდგომით, შეიძლება ეწოდოს ტრადიციულად პრიმიტიულად წოდებულ ხელოვნების ნაწარმოებსაც. ამ შემთხვევაში კლასიკურობა გულისხმობს რომელიმე მხატვრული მეთოდის უნივერსალურ სრულყოფილებას. არსებობს კლასიკური იმპრესიონიზმი, კლასიკური სიურრეალიზმი და, ასევე, კლასიკური პრიმიტივიზმი. ე. ი. თუ ხელოვნების პრიმიტივისტულ ნაწარმოებში არ შეიმჩნევა ბერძნული კლასიკის სახასიათო მხატვრული ამოცანა, ან საზოგადოდ რეალისტური მეთოდის ნიშნები, და თუ, პირიქით, მასში პირველადი თვისებაა ავტონომიური მხატვრული მიზანდასახულობა და ესთეტიკური პრინციპი, იგი განვითა-



რებული და სრულფასოვანია. ის, რომ მისი მხატვრული პრინციპი პრიმიტივისტულია, არ ნიშნავს, რომ ნაკლოვანია. ის „კლასიკურია“ არა ანტიკური ხელოვნების კლასიკურობის გაგებით, ან რეალისტური პრინციპების თვალსაზრისით, არამედ თავისი საკუთარი ამოცანის და სტილის სისრულის მიხედვით. ე. ი. რომელიმე აფრიკული ან ჩინური სკულპტურული ნაწარმოები, ან თუნდაც არქაულ ხელოვნებად წოდებული ქართული შუა საუკუნეების რელიგიური პლასტიკის (და არა მხოლოდ პლასტიკური ხელოვნების) რომელიმე ნაწარმოები შეიძლება იყოს კლასიკური პრიმიტივიზმის ნიმუში.

მაგრამ წარსული ეპოქების კლასიკური პრიმიტივიზმი თავისი მიზნობრივი, ანუ შინაარსობრივი ასპექტით არ ემთხვევა თანამედროვე ხელოვნების პრიმიტივისტულ მიზანდასახულობას ანუ მის სწრფვას იზოვოს საკუთარი პრიმატული ფორმა (პრიმატული, ანუ ინდივიდუალისტური სისტემის გამოხატელობა ესთეტიკური ფორმა). მაგალითად, შუა საუკუნეებში ფორმის პირობითობა და სიმარტივე ორგანული იყო, რადგან დეფორმაციის მეთოდი შეგნებულად არ გამოიყენებოდა. ამ ეპოქის ნამუშევრებში მხატვრის განზრახვა მხოლოდ რელიგიური მსოფლხედვის და თემატიკის ობიექტივაციაში ჩანს. ამიტომ მათში პირველადია წმინდა ინტელიციური ესთეტიკა. ამ პრინციპისაგან განსხვავებით თანამედროვე ხელოვნებაში ფორმის დისპროპორცია შეგნებულია, განზრახულია. ე. ი. მსგავსება ისტორიულ პრიმიტივიზმსა და თანამედროვე ნეოპრიმიტივიზმს შორის მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ორივე წიაღში დეფორმაციის მეთოდით ხდება ესთეტიკური განცდის ობიექტივაცია. წარსულ ეპოქებში იმპულსური გამოვლინებები ბუნებრივი იყო და ისინი ქვეცნობიერად, ინტუიციურ-ინსტინქტურად ხორციელდებოდა (უძველეს ხანაში — წარმართული რელიგიების საფუძველზე, შუა საუკუნეებში — ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით). თანამედროვე ხელოვნებაში კი, ინტელექტუალური საწყისი არანაკლებად დომინანტურია არაცნობიერ ესთეტიკურ იმპულსზე. რადგან ასეთ, თანამედროვე პრიმიტივიზმი აბსტრაქტული

აზროვნებით ანუ ფილოსოფიური ინტელექტუალიზმით ხასიათდება. ამას ადასტურებს იგივე არქეტაული, გეომეტრიული ფორმებით (კონუსი, ცილინდრი, სფერო) თვითგამოხატვა თანამედროვე ხელოვნებაში. შენიშვნის სახით აქვე ვიტყვი, რომ წმინდა ფორმალური ნიშნების მიხედვით, შეიძლება არსებობდეს მსგავსება ახალი ეპოქისა და არქაული პერიოდების ხელოვნებას შორის. ვთქვათ, ფორმის აბსტრაქციონების მეთოდი ორივე ხანას ახასიათებს. მაგრამ **აბსტრაქციონის კონცეპტუალური საფუძველი განსხვავებულია.** არქაულ დროში აბსტრაქციონის მეთოდი (როგორი სიმბოლური შინაარსითაც არ უნდა ყოფილიყო დატვირთული — საყოველთაო, უნივერსალური) რელიგიურ აზროვნებაზეა დაფუძნებული. ავანგარდისტული ხელოვნების პერიოდში კი — ფილოსოფიურ-ინდივიდუალურ საფუძველზე. ისე, რომ წარსულში არქეტაიპების ძიება არ წარმოადგენდა ესთეტიკის მიზანს. ეს მიზანი ხელოვნებაში განვითარებული ინტელექტუალიზმის გამოვლენის საფუძველზე შეიქმნა.

განსხვავება თანამედროვე ხელოვნებასა და, კერძოდ, შუა საუკუნეების ხელოვნებას შორის შესაბამისად დიდია. მაგრამ ჩვენთვის საყურადღებო ის არის, რომ მათ შორის საერთო ნიშნებიც არსებობს. საერთოა, მაგალითად, პირობითი ფორმისა და დეკორატივიზმის წინა პლანზე წამოწევა; საერთოა ისიც, რომ ორივე შემთხვევაში ფორმა გარდა სინამდვილისა, კიდევ სხვა ფენომენს გულისხმობს. ეს ფენომენი ადამიანის შინაგანი ფსიქიკური, ან ინტელექტუალური მდგომარეობაა. ქრისტიანულ ორთოდოქსალურ ხელოვნებაში ინტელექტუალურ საწყისს წარმოადგენდა ის, რომ ფორმა მიწიურად მატერიალისტური არ უნდა ყოფილიყო. თანამედროვე ხელოვნებაში კი ფორმის ინტელექტუალიზმი იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანის შემოქმედებითი ქმედების პირველსაწყისური, ინსტინქტური სახეობის მოქიება ძირითადი. ე. ი. პრიმიტივისტულ ენას, საზოგადოდ, სხვადასხვა ასპექტები გააჩნია. იგი ელასტიურად გამოავლენს ეპოქის მსოფლმხედველობრივ ამოცანას. უფრო მეტიც: ამ ენას ძალუძს გამოსახოს ადამიანის ინდი-



ვიდუალისტური შემოქმედებითი სამყარო, ე. ი. სუბიექტური მხატვრული ხედვა. ყოველივე ამის გამო, ე. ი. იმის გამო, რომ პრიმიტივისტული ენა ასეთი მრავალმნიშვნელოვანია, იგი უნივერსალური მხატვრული ენაც არის.

წარსულის ეპოქებისაგან განსხვავებით თანამედროვე ხელოვნებაში — ნეოპრიმიტივისტული მიდგომის რამდენიმე პრინციპი გამოვლინდა. ამ მიდგომარეობათა დაფიქსირება აუცილებელია, რადგან თითოეულ მათგანს თავისი შეფასების კრიტერიუმი ესაჭიროება. გამოყოფთ თუ ძირითად კატეგორიას: **ინტელექტუალური პრიმიტივიზმს და ინტუიციურ პრიმიტივიზმს.** როგორც ცნობილია, „ინტუიციურ პრიმიტივიზმად“ იწოდება ისეთი მხატვრული მეთოდი, რომლის კონკრეტული მაგალითის შემთხვევაშიც ავტორი ფორმის ისტორიული განვითარების ცოდნას არ ფლობს. არც აკადემიური განათლება აქვს მხატვრული ფორმის, ან საზოგადოდ სტილის განხორციელებისთვის. ასეთი ავტორი წმინდა ინტუიციურად, თავის აღღოზე დაყრდნობით პასუხობს თანამედროვე იდეალს, მაგალითად, ფიროსმანი. ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის წარმომადგენელი მხატვარი შეგნებულად ცდილობს განთავისუფლდეს ფორმის შექმნაში ისტორიული გამოცდილებისაგან ანუ სკოლისაგან და ცდილობს აღმოაჩინოს და გამოხატოს საკუთარი პრიმიტიული (ინსტინქტური) მდგომარეობა ფორმის შექმნის პროცესში. მაგრამ ასეთი ცდით მოძიებული საკუთარი პიროვნული სისტემა, რაც არ უნდა ინსტინქტური იყოს, მაინც ამჟღავნებს ცდის ინტელექტუალურ საწყისს. ამიტომაცაა, რომ თანამედროვე ეტაპზე ინტელექტუალური ასპექტით მიღწეულ პრიმიტივისტულ ნაწარმოებში ოსტატურად მიგნებული ინსტინქტურობა, ან ინსტინქტურობით თამაში უფრო შეიმჩნევა, ვიდრე ველური იმპულსურობა. მაგრამ უდავოა ისიც, რომ თანამედროვე ეტაპზე ინტუიციური მხატვრული კრედი თანამედროვე ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის თეორიული ბაზისით ხდება შესაცნობი, ვიდრე უძველესი ხანის, ან შუა საუკუნეების ინტუიციური პრიმიტივიზმის ასპექტით. მანამ მხატვრებმა ინტელექტუალური პოზიციიდან არ მი-

მართეს პრიმიტიულ ფორმას, შეუძლებელი იყო ინტუიციური პრიმიტივიზმის მხატვრული მეთოდის სწორი გაგება. ეს, ალბათ, იმიტომაცაა ასე, რომ თანამედროვე ხელოვნის ინტუიცივა გულსხმობს თანამედროვე ინტუიცივიზმს და არა არქაულს.

ამ აზრის საილუსტრაციოდ მოვიყვანო ანრი მატისის შემოქმედებას და ფიროსმანის შემოქმედებას. მატისის დეფორმირებულ ფიგურებში, მიუხედავად პრიმიტივისტული მეთოდისა, უთუოდ შეინიშნება წარსულის ისტორიული მხატვრული მემკვიდრეობის, ან თუნდაც კლასიკური ხელოვნების პროფესიული ცოდნა. ე. ი. მატისის ფიგურები აბსოლუტურად იმპულსურ საწყისზე არ არის აღმოცენებული. მასთან უდავოდ იკითხება მხატვრის მოწიფული ინტელექტუალიზმი, მაშინ როცა ფიროსმანის ფიგურების პრიმიტიული დეფორმაცია ჭეშმარიტად ინტუიციური ხასიათისაა. ამ მხრივ ფიროსმანს ერთგვარი უპირატესობაც კი გააჩნია. იგი თავის მხატვრულ აზროვნებაში წრფელია არა გადაწყვეტილების გამო, არამედ უნებლიეთ, ბუნებრივად, ანუ ინსტინქტურად. ფორმალური მიზანდასახულობის მიხედვით, მატისის მხატვრული ამოცანა სწორედ ასეთი ინსტინქტურობის მოძიებას გულისხმობს. მაგრამ რადგან იგი ინტელექტუალური განზრახვით ეძებს პრიმიტივიზმს, განსხვავებით ფიროსმანისაგან, მისი ინტუიციურობა მაინც ინტელექტუალური არჩევანითაა განსაზღვრული.

ფიროსმანის მხატვრობაში ინტელექტუალიზმი იგრძნობა იმ ფაქტორში, რომ მხატვარი ეთანხმებოდა თავისი ფორმების დისპროპორციულობას, გეომეტრიზმს, გროტესკულობას. იგი კარგად იცნობდა რეალისტურ მხატვრულ მეთოდს — დაზგურ ფერწერას. ასევე იცნობდა სხვადასხვა ტიპის ხალხურ ხელოვნებას, მონუმენტურ მხატვრობას, ხატწერას. ხედავდა განსხვავებას თავის მხატვრულ მეთოდსა და მაშინდელ თბილისში მის მიერ ნანახ სხვადასხვა მხატვრულ მიმართულებებს შორის, მაგრამ პრინციპულად აღიარებდა და იცავდა თავის მხატვრულ სისტემას. მან ბრწყინვალედ იცოდა ფერწერის კანონზომიერებები (ფორმის აგება, ფორმის ფერებით მოდელირება, მხატვრული სახის განზოგა-





დება, ფერთა შეფარდება, შუქის განაწილება), მაგრამ ფერწერა და, საზოგადოდ, მხატვრობა მან იცოდა ინტუიციურად და არა სკოლაში მიღებული განათლებით. სწორედ ამ ფაქტორმა შექმნა მის მხატვრობაში ესთეტიკური განცდის ის განსაკუთრებული სიწმინდე და სიდიადე, რაზეც ევროპის ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის წარმომადგენლები, ე. ი. შეგნებული პრიმიტივიზტები, იდეალის სახით ოცნებობდნენ. მაგალითად, პიკასოსთვის ფიროსმანი XX ს-ის გენიაა და ყველაზე მაღალი ნიმუში იმისა, რისი გაკეთებაც თვითონ სურდა. მატისის შეგნებული ნაივობა მაინც ესთეტიკურად და ამდენად ვერ მიუახლოვდება იმ სიწმინდეს, რომელიც ფიროსმანის ინტუიტივიზმს გააჩნია. ე. ი. ყველა ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის მიმდევარი მხატვრის ოცნებაა მიაღწიოს ისეთ უნივერსალურ გამომხატველობას, რომელშიც წმინდა ინტუიცია მეტყველებს, და არ ჩანს ინტელექტუალური თანაში ანუ „ილეო“; ანუ რაღაც ინტუიციის მაგიერი. ამ მაგალითის მიხედვითაც შეიძლება მსჯელობა ჩვენი ეპოქის მხატვრულ ორიენტაციაზე. დღეს სწორედ ამ ორიენტაციის დაფუძნების წყალობით გახდა უაღრესად მნიშვნელოვანი ფიროსმანის და საზოგადოდ, თანამედროვე ინტუიციური პრიმიტივიზმი.

ასლანიშავია, რომ თანამედროვე ევროპულ ხელოვნებაში ნეოპრიმიტივისტული გზით მომუშავე მხატვრებს კრიტიკაში უშუალოდ ნეოპრიმიტივისტებად არ მოიხსენიებენ ხოლმე. მაგალითად, ანრი მატისს ფოვისტს უწოდებენ და არა ინტელექტუალური პრიმიტივიზმის წარმომადგენელს. მის შემოქმედებას კოლორისტული მიღწევების მიხედვით განიხილავენ და არა ფორმის ნაივური დეფორმაციის მიხედვით. ასევე არ მოიხსენიებენ პრიმიტივისტებად პაიმ სუტინს და მარკ შაგალს. მიუხედავად იმისა, რომ მათი მხატვრული მეთოდები უკიდურესი ნაივური დეფორმაციის საფუძველზეა აგებული, მათ ექსპრესიონისტებს უწოდებენ. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა მხატვრების შესახებ.

დასკენის სახით შეიძლება ითქვას, რომ, საზოგადოდ, პრიმიტივიზმის მრავალნიშ-

ნად შინაარსს ისიც ადასტურებს, რომ ზეჟინის მით აღნიშნული პრიმიტივისტული ასპექტების გარდა არსებობს, აგრეთვე, მისი კონკრეტული, პარიზულ სკოლაში წარმოშობილი პრიმიტივიზმის ასპექტიც. ამ შემთხვევაში იგი, უბრალოდ, თანამედროვე ფერწერული მიმდინარეობის გამომხატველია. ასე რომ, ჩვენ ვიცით: უძველესი არქაული პრიმიტივიზმი, შუა საუკუნეების პრიმიტივიზმი, თანამედროვე ნეოპრიმიტივიზმი, პარიზული სკოლის პრიმიტივიზმი და, საზოგადოდ, ყველა პრიმიტივიზმიც გააერთიანებული ცნება პრიმიტივიზმი.

**შ ე ნ ი შ ვ ე პ ი:**

1. დეფორმაციის შესახებ იხ. ზურაბ კაკაბაძე, წერილები, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1972, გვ: 51-53.
2. ჰერბერტ რიდი, მოდერნისტული ქანდაკების მოკლე ისტორია, იხ. ჟურნალი „სექტორი“, 1998, 1, გვ: 6.
3. პირველყოფილი ხელოვნების შესახებ იხ. В. В. Мириманов, первобытное и традиционное искусство, «Искусство», Москва, 1973.
4. იმიტაცია, მიმეზისი — ეს კატეგორიები ჯერ კიდევ ძველმა ბერძენმა ფილოსოფოსებმა სოკრატემ და შემდგომ არისტოტელემ შეიმუშავეს. მიმეზისის, კათარზისისა და იდეალიზმის შესახებ იხ. არისტოტელე, პოეტიკა, „განათლება“, თბილისი, 1979, გვ: 33-136.
5. ჩვენს შემთხვევაში, სიტყვა არქეტაში ედენენტარული, გეომეტრიული ფორმები ივლისსმება. მაგრამ მეტი სიცხადისთვის შევეცდებით ზოგადად ავხსნათ ამ ფენომენის მნიშვნელობა. არქეტაში, ანუ საწყისი იდეები ფილოსოფიური ცნებაა. ეს ცნება პლატონის ფილოსოფიაში (კერძოდ, მის დიალოგში — ტიმაიოსი) ირწუნ პირველად თავს და ნიშნავს საწყისი იდეას ანუ პირველად იდეას. შემდგომ, სხვადასხვა მეცნიერებასა და ფილოსოფიაში ეს ტერმინი გადატანილი მნიშვნელობითაც იხმარებოდა და გულისხმობდა რაიმე მოვლენის საწყის მდგომარეობას, ჩანასახს. გადატანილი მნიშვნელობით, ფიგურაღერად, არქეტაშის გამოხატულება შეიძლება ეწოდოს ისეთ ესთეტიკურ ნიმუშსაც, რომელიც ედენენტარულ-გეომეტრიული ფორმებით არ არის აგებული და წარმოადგენს დეფორმაციის მეთოდით შექმნილ ფიგურას, მაგრამ თავისი ესთეტიკის პრინციპის პირველწყაროს ჰკავს. ღმრუშვით, აფრიკულ პრიმიტივისტულ ხელოვნებაში არქეტაულ ქანდაკებად შეიძლება მოხსენიებულ იქნას ის უპირველ-

## არქიტექტურის მატრიანე

### განუხორციელებელი პროექტები

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ნებისმიერი რანვის არქიტექტორის ყველა ნააზრევი არ არის რეალიზებული. ამის მიზეზი სხვადასხვაა: ზოგჯერ წარუმატებელი კონკურსი, ზოგჯერ დამკვეთთან შეუთანხმებლობა, ზოგჯერ პოლიტიკური ვითარების შეცვლა და გაუთვალისწინებელი შემთხვევა.

ამრიგად, საზოგადოებისათვის უცნობი რჩება ისეთი პროექტების არსებობა, რაც სრულყოფილად წარმოაჩინდა არქიტექტორის შემოქმედების დიპაზონს.

ამ თვალსაზრისით, მკითხველისათვის ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ზოგიერთი მნიშვნელოვანი, მაგრამ განუხორციელებელი არქიტექტურული პროექტის გაცნობა, რასაც სისტემატურად გამოვაქვეყნებთ რუბრიკაში „არქიტექტურის მატრიანე“.

სტატიიდან ნათლად ჩანს საქალაქო აეროვაგზლის ქალაქმშენებლური მნიშვნელობა და მისი ფუნქციური მხარე, რაც საგრძნობლად გააუმჯობესებდა მგზავრთა მომსახურების დონეს და დედაქალაქის მაგისტრალესაც განტვირთავდა ზედმეტი ტრანსპორტისაგან.

დღევანდელ ვითარებაში, სახელმწიფოს არ ძალუძს ასეთი პროექტის განხორციელება, მაგრამ ახალი ევროკომპანიების ერთობლივი ძალისხმევით, შესაძლოა, რეალობად იქცეს არქიტექტორთა ჩანაფიქრი, თუნდაც შეცვლილი პროგრამის გათვალისწინებით. (რედ.).

სი აფრიკული სტატუეტები, რომელთაც საფუძველი ჩაუყარეს უძველესი აფრიკული ხელოვნების ესთეტიკურ პრინციპს. ქართულ სინამდვილეში ასეთ უძველეს არქიტექტურულ ნიმუშებად გვევლინება ცნობილი ითიფადური ქანდაკებები.

მეცნიერული გაგებით, ამ სიტყვის გამოყენება ფსიქოლოგიაში, გეოლოგიაში, ანთროპოლოგიაში ან სხვა დარგებში ჩვენ ნაკლებად გამოგვაადგება. ჩვენი თემისთვის, რომელშიც ფორმალურად საუბარი უფრო უპრიანია ამ სიტყვის პლატონისეული ინტერპრეტაცია, რადგან იგი არქიტექტურად ანუ პირ-

ვდი იღებდა სწორედ რეგულარულ-გეომეტრიულ ფორმებს, ანუ უხიდავ ძაღთა სიმეტრიებს მოიხსენიებს. მხატვრებიც სწორედ ამ ინტერპრეტაციას იყენებენ თავიანთ კონცეფციებში. მაგალითად, მონდრიანი პლატონზე უფრო ფიქრობდა, ვიდრე იმაზე, თუ რას გულისხმობდნენ ფრიდი ან იუნგი, როცა ადამიანის ფსიქიკური მდგომარეობის არქტიპოს ახსენებდნენ. თანამედროვე ხელოვნებამ პირველყოფილი საწყისების ძიების ხარჯზე უნებლიეთ აღადგინა და აქტუალურად გააცოცხლა სწორედ პლატონისეული არქტიპოების იდეა.



# თბილისის საქალაქო აეროვაგზლის პროექტი

თეიმო კანდელაკი

1984 წელს სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტ „თბილქალაქპროექტიში“ დაპროექტებული იყო თბილისის საქალაქო აეროვაგზალი, რომელიც ითვალისწინებდა ავიამგზავრების მომსახურების დონის ამაღლების მიზნით ქალაქში მათ რეგისტრაციას, მათი ბარჯის მიღებას და ავტობუსებით მიყვანას უშუალოდ თვითმფრინავის ტრაპთან.

საპროექტო დავალებით განსაზღვრული იყო, რომ საკუთრივ აეროვაგზლის გარდა, რომელიც საათში 1100 მგზავრს მოემსახურებოდა, გათვალისწინებული ყოფილიყო სამოქალაქო ავიაციის ცენტრალური სააგენტო საღაროებით 600 ბილეთისათვის საათში, სასტუმრო და რესტორანი 400 ადგილით.

აეროვაგზლის მშენებლობისათვის გამოყოფილი იყო ტერიტორია დიდუბის რაიონში, წერეთლის პროსპექტზე, სოცურზრუნველყოფის სამინისტროსა და მეტროპოლიტენის სადგურ „დიდუბეს“ შორის. ამ ადგილზე თავს იყრის არსებული და ქალაქის გენგეგმით გათვალისწინებული ძირითადი სატრანსპორტო მაგისტრალეები — წერეთლის პროსპექტი, დიდმის ხიდი და მაგნიტოგორსკის (ამჟამად თ. ერისთავის) ქუჩა. აქვე გამოდის მეტროპოლიტენის არსებული და პერსპექტიული სადგურები, რკინიგზის პლატფორმა და ავტოვაგზალი დასავლეთის მიმართულებისათვის.

ადგილის შერჩევა ნაკარნახევი იყო იმ მოსაზრებით, რომ იგი მდებარეობს ქალაქის გეოგრაფიულ ცენტრში. სანაპიროს გამჭოლი მაგისტრალის და რკინიგზის, ავტობუსების და მეტროს სადგურების მეზობლობა უზრუნველყოფს ავიო-

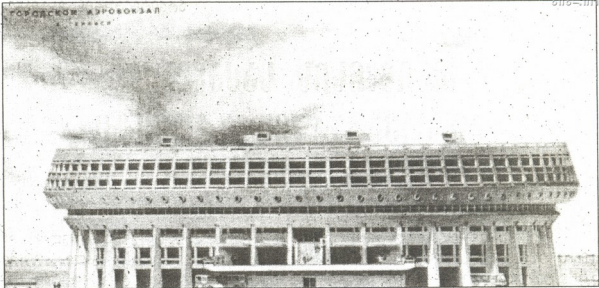
ვაგზალთან მოხერხებულ მისვლას არა მარტო თბილისიდან მიმავალი, არამედ რკინიგზით და ავტოტრანსპორტით ჩამოსული მგზავრებისთვისაც.

თვით ტერიტორია და მისი გარემომცველი ვანაშენიანების ფორმირება ქაოსურად ხდებოდა და დღესაც არქიტექტურულ-სივრცობრივ ორგანიზაციას მოითხოვს. მოწესრიგებას მოითხოვს სატრანსპორტო კვანძიც, რასაც განსაკუთრებით ართულებდა იმ დროს არსებული ტრამვაის ხაზი. ამ კვანძის პროექტი წინადადების დონეზე ადრე იყო დამუშავებული და მისი კორექტირება მოხდა აეროვაგზლის აქ განთავსებასთან დაკავშირებით.

პროექტის თანახმად ტრანსპორტის მოძრაობა ორგანიზებულია წრიული სისტემით, რომლის ცენტრში განლაგებულია აეროვაგზლის შენობა. იგი ჩაღრმავებულ ეზოშია განლაგებული, ტერიტორიაზე გადადის ესტაკადა, რომელიც აკავშირებს მაგნიტოგორსკის (თ. ერისთავის) ქუჩას დიდმის ხიდთან.

სატრანსპორტო და მოსიარულეთა ნაკადების გასამიჯნავად მოწყობილია მიწისქვეშა გასასვლელების სისტემა. ამ გასასვლელებით აეროვაგზალი უკავშირდებოდა რკინიგზის პლატფორმას, მეტროს და ქალაქის საზოგადოებრივი ტრანსპორტის გაჩერებებს.

აეროვაგზლის შენობასთან მისვლა ორი მხრიდანაა გათვალისწინებული. სამხრეთის მხრიდან შესასვლელებს აეროვაგზლის საოპერაციო დარბაზსა და საღაროების დარბაზს მიყვავართ, ჩრდილოეთის მხრიდან კი სასტუმროს რესტორანსა და კაფეში.



შენობასთან ტრანსპორტით მისვლა გათვალისწინებულია მოედანზე მოძრავი ტრანსპორტის დონეზე, ამავე დონეზეა მოწყობილი მსუბუქი ავტომანქანების სადგომები.

აეროპორტთან დამაკავშირებელი სპეცრისების ავტობუსები და კონტინერმზიდები იტვირთებიან ჩაღრმავებულ ეზოში, სადაც ისინი პანდუსით სვებიან და იტვირთებიან შენობაში მოწყობილ დასატვირთ ბოქსებში. დატვირთვის დონის ასეთი ჩაღრმავება და მისი შენობაში განლაგებულ ბოქსებში შეტანა უზრუნველყოფს სპეცკონტროლის გავლის შემდეგ მგზავრების და ბაგაჟის იზოლაციას ღობეებისა და ტიხრების მოწყობის გარეშე, რასაც ჩვეულებრივ ადგილი აქვს პრაქტიკაში, აგრეთვე თვალთვან ფარავს ავტობუსებისა და საბარგო მანქანების ბაგაჟით დატვირთვის ულახათო პროცესს.

ჩაღრმავებულ ეზოს დონეზე მდებარე შენობის ქვედა სართული შეიცავს 8 ბოქსს. თითოეულ მათგანში იტვირთება 2 სამგზავრო ავტობუსი და 1 საბარგო მანქანა. ბაგაჟის კონტინერებისათვის ბოქსებს უკან განლაგებულია ბაგაჟის დასამუშავებელი განყოფილება და მძღოლებისა და პერსონალის მომსახურე სათავსოები. ამავე სართულზეა განთავსებული სასტუმროსა და კვების ბლოკის საწყობები და დებარაკადრი. ცენტრალური ნაწილი გახსნილია ზედა სართულების

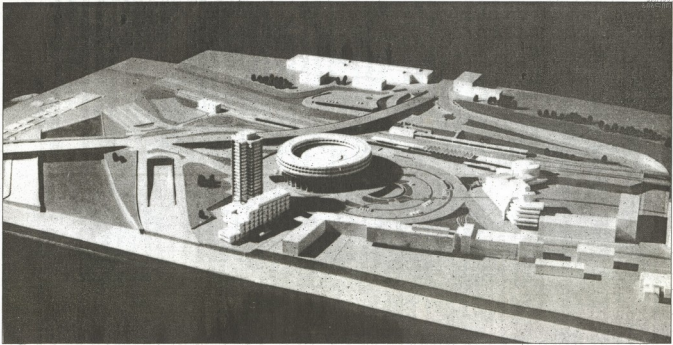
ანუ საოპერაციო დარბაზის სივრცეში და მას კიბეებით უკავშირდება. ამ მრგვალი სივრცის პერიმეტრზე შესასახი საკნები და საპირფარეშოებია მოწყობილი.

1 სართულზე, რომელიც მიწის დონეზეა განლაგებული, აეროვაგზლის საოპერაციო დარბაზია მოწყობილი. იგი სამსინათლიან სივრცეს წარმოადგენს. მის პერიმეტრზე ბილეთების რეგისტრაციისა და ბაგაჟის გასაფორმებელი 16 პუნქტია (2-2 თითო ბლოკისაფვის). თითოეულ ბლოკში გათვალისწინებულია სპეცკონტროლის სათავსო, რომლის გავლით მგზავრები სვებიან დაგროვების დარბაზში, საიდანაც ავტობუსში ჩასხდომის გამოცხადების შემდეგ მეთვალყურის თანხლებით კიბეებით ეშვებიან ბოქსებში მდგომ ავტობუსებთან.

შესასვლელი საოპერაციო დარბაზში მოწყობილია პირველი სართულის აღმოსავლეთით გახსნილი ნაწილიდან, ცენტრში განლაგებული კიბეების ორივე მხარეს. ამ კიბეებიდან ერთ-ერთს (ლიას) საბილეთო სალაროებში მივყავართ, ხოლო მეორეს (შიდა დახურულს) სამოქალაქო ავიაციის ცენტრალური სააგენტოს სამსახურებრივ სათავსოებში.

ამ შესასვლელის საპირისპირო მხარეს განლაგებულია სასტუმროს ვესტიბიული, რომელიც აგრეთვე რესტორანსა და კაფეს ემსახურება. ამ ვესტიბიულში მოხვედრა საოპერაციო დარბაზიდანაც შეიძლება.





მეორე სართულზე განლაგებულია საბლეთო სალაროები, მოსაცდელი დარბაზები, მგზავრების მომსახურე სათავსოები, ტურისტული ბიურო, დეპარტამენტების ოთახები და კაფე.

მესამე სართულზე მოწყობილია რესტორანი, სამოქალაქო ავიაციისა და საავენტოს სამსახურებრივი სათავსოები, გამოთვლითი ცენტრი და პერსონალის სასადილო.

IV და V სართულებზე განლაგებულია 400 ადგილიანი სასტუმროს ნომრები.

IV სართულზე სათავსოთა ნაწილი რესტორნის ადმინისტრაციას უკავია.

არქიტექტურულ-კომპოზიციურ ამოცანათა გადაწყვეტისას ავტორები გამოდიოდნენ მოსაზრებიდან, რომ არსებული ქაოსური განაშენიანებისა და არაორგანიზებული სივრცის მოსაწესრიგებლად მიზანშეწონილი იქნებოდა მასში დაუნაწევრებელი ერთიანი და კომპოზიციურად არაორენტირებული მოცულობის ჩასმა, რომელიც თავის თავზე აიღებდა წამყვან როლს სივრცის ორგანიზაციაში. ასეთად მიჩნეული იყო გეგმაში მრგვალი ძლიერი მოცულობა, რომელიც შეიცავს მოცულობით განსაზღვრულ ყველა დაწესებულებას, გაერთიანებულს ფსადების გადაწყვეტის ერთიანი თემით. არქიტექტურული თემის შერჩევისას ავტორები ეცადნენ აესახათ მსხვილი საზოგადოებრივი შენობის ხასიათი და ამავე დროს გამოევლინებინათ ფასადს უკან განლაგებულ სათავსოთა დანიშნულება, მასშტაბი და ხასიათი, რაც აისახა დიდი მოცულობის საერთო სარგებლობის დარბაზების შემცველი ქვედა სართულების მსხვილმასშტაბიან დანაწევრებაში, რომელიც ადმინისტრაციული სათავსოების სარკმლების მინის ჩაღრმავებული ზოლით გამოყოფილია ზედა მოცულობის, სასტუმროს ღიობებით შექმნილი წვრილმასშტაბიანი რიტმის მქონე არქიტექტურისაგან.

აეროვაჯლის შენობის პროექტის ავტორები არიან არქიტექტორები დ. მორბედაძე, თ. კანდელაკი და თ. თევზაძე. დამუშავებაში მონაწილეობდა არქიტექტორი ნ. გიორგაძე. მოედნის დაგეგმარება შესრულებულია არქიტექტორ მ. გოგიშვილთან თანამშრომლობით.

1922 წელს, პარიზში, მწერლისა და ხელოვნების თეორეტიკოსის ანდრე ბრეტონის გარშემო თავს იყრიან იმ დროის გამოჩენილი ადამიანები: მხატვრები — ჟან არპი, მაქს ერნსტი, პოეტები — ლუის არაგონი, პოლ ელუარი და სხვები. მათ სურდათ არა მხოლოდ ახალი მიმართულების შექმნა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, მათი მიზანი ბევრად უფრო მასშტაბური და ყოვლისმომცველი იყო.

ლუის ბუნიუელი წერდა — „სიურრეალისტები ნაკლებად ზრუნავდნენ ისტორიაში შესვლაზე. მათ ამოძრავებდათ სხვა, მთავარი და განუხორციელებელი ოცნება — გადაეკეთებინათ სამყარო და შეეცვალათ ცხოვრება“.

სიურრეალისტები დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ ქვეცნობიერი და ირაციონალურია სწორედ ის უმაღლესი ჭეშმარიტება, რომელიც მთელ ქვეყანაზე უნდა დამკვიდრდეს.

მათი თავშეყრის სადამოებს უცნაური სახელი — „სიზმრები ცხადში“ ერქვა. უცნაურ თამაშებს იგონებდნენ. მაგ. რიგრიგობით ადგენდნენ ფრასას და არც ერთმა არ იცოდა, რას დაწერდა მეორე. ასე შემთხვევით და არაცნობიერად იკვეთებოდა აზრი. სიურრეალისტები ამგვარად ცდილობდნენ ლოგიკურისა და რაციონალურის გამოთიშვას ცნობიერებიდან და მხოლოდ შინაგანი, ქაოტური აზრის სამყაროში გადასვლას.

ბრეტონის წრისაგან დამოუკიდებლად, პარიზში მოღვაწეობდა მხატვარი ანდრე ბასონი, რომელიც თავიდანვე ცდილობდა ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი ტილოების შექმნას. 1924 წ. ბრეტონმა პირველად ნახა მისი გამოფენა. მათი მსოფლმხედველობა, მათი შეხედულება ხელოვნების რაობისა და დანიშნულების შესახებ იმდენად ერთგვაროვანი აღმოჩნდა, რომ მალე ისინი გაერთიანდნენ კიდევამ წელსვე გამოქვეყნდა „სიურრეალისტების პირველი მანიფესტი“, დაარსდა ჟურნალი „სიურრეალისტური რევოლუცია“.

სიურრეალისტების საზღვრები მეტად მასშტაბური აღმოჩნდა. მან სწრაფად მო-

# საზღვრო დალი და სიურრეალისტური კინო

(დალი-გუნიულის „ანდალუზიური ძალი“)

6160 გაჭყანია

იცვა ხელოვნების ყველა სფერო — ლიტერატურა, ფერწერა, ქანდაკება, თეატრი, კინო. საფრანგეთიდან იგი გავრცელდა გერმანიაში, ესპანეთში, იტალიასა და ინგლისში... 1925 წ. პარიზში მოეწყო სიურრეალისტთა პირველი გამოფენა, შემდეგ არსდება „სიურრეალისტთა გალერეა“, რომელიც პროპაგანდას უწევდა მხოლოდ ამ მიმდინარეობას. გამოფენები იმართებოდა ევროპისა და ამერიკის ბევრ დიდ ქალაქებში. სიურრეალიზმი თანდათან იკრებდა ძალებს და სულ უფრო ფართო მასშტაბებს იძენდა.

ამ დროისათვის საზღვრო დალი უკვე გარცხული იყო მადრიდის ხელოვნების სკოლიდან, მეგობრობდა გარსია ლორკასთან და ლუის ბუნიუელთან. გატაცებით ეცნობოდა ფროიდს. ასე რომ, დალი მზად იყო სიურრეალისტებთან შესახვედრად.

დალი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა სიურრეალისტთა გამოფენებში, მაგრამ მისი დამოკიდებულება თანამოაზრეთა მიმართ არაერთგვაროვანი იყო. არაერთგვაროვანი იყო მისი შემოქმედებაც ამ დროს. მაგ. „დიდი მასტურბატორიდან“ — „ნარცისის მეტამორფოზამდე“ ძიებით სავსე პერიოდი. ჯერ შიში ნგრევისა და დაღუპვის, ბოლოს კი სასოწარკვეთა. დასანგრევი დაინგრა, ზნეობა დაიღუპა. დალის ბიოგრაფიაც, ხომ მისსავე ნახატებს გავს, რომელიც მხოლოდ მისთვის მისაღები პრინციპებით იგება.

დალის ურთიერთობა სიურრეალისტებთან არ ნიშნავდა მათთან შერწყმას.

იგი ყოველთვის რჩებოდა მკვეთრად გამოხატულ ინდივიდუალობად.

სიურრეალიზმმა ძირეული გარდატეხა მოახდინა ადამიანის ცნობიერებაზე, შეარყია და ეჭვქვეშ დააყენა კაცობრიობის თითქმის ყველა ღირებულება. ამიტომ შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ ამ მიმართულების კავშირს არაცნობიერის ფილოსოფიასთან.

სიურრეალისტები, განსაკუთრებით საზღვრო დალი, ფროიდს სულიერ მამად მიიჩნევენ. ფროიდის გავლენა იყო მათი დაფარული ქვეცნობიერი იმპულსების გამოვლენა, რომელიც საფუძვლად დაედო სიურრეალისტურ ხელოვნებას. ფროიდის მოძღვრება იყო ადამიანის, ხელოვნების, ისტორიისა და რელიგიის ახლებური ხედვა. ახალი ფილოსოფია ამტკიცებდა, რომ ადამიანის ფსიქიკის არაცნობიერი შრე განაპირობებს მის ქცევებს, იღებებს, შემოქმედებით შესაძლებლობებს და ვითარდება კანონებით, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო მორალთან, გონებასთან და ტრადიციულ ღირებულებებთან.

ფროიდიზმი ყურადღებას ამახვილებდა სულის იმ მდგომარეობაზე, რომელიც აინტერესებდათ სიურრეალისტებსაც — სიზმარი, ფსიქიური აშლილობა, პირველყოფილი ფსიქიკა, თავისუფალი ცივილიზაციის კანონებისაგან. სწორედ ამიტომ ხატავდა დალი ახლადგამოღვიძებული, როგორც თვითონ ამბობდა, სანამ ჯერ კიდევ სიზმრების სამყაროში იმყოფებო-



კაქო ფიმიდან „ანდელური ძაღი“

და და შორს იყო რეალური ცხოვრებისაგან.

საღვადორ დალი აბსოლუტურად ემორჩილებოდა ირაციონალურს. „ანდელური ძაღი“ გადაღების შემდეგ ლუის ბუნიუელი წერდა — „ჩვენ სცენარი ერთ კვირაში დავწერეთ, რადგან შეთანხმებული ვიყავით, არ გამოგვეყენებინა ისეთი იდეები და სახეები, რომელთაც რაციონალურ ახსნას მოვუძებნიდით — გაგვეხსნა გზა ირაციონალურისათვის“.

დალი ფროიდის იდეების ერთ-ერთი ერთგული მიმდევარი და გამაგრცლებელი იყო. იგი იყო ერთადერთი მხატვარი, რომელმაც ინახულა ავადმყოფი ფროიდი ლონდონში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ფროიდმა დადებითად მოიხსენია საღვადორ დალი ცვევისადმი მიწერილ წერილში. ეს უჩვეულო იყო ფროიდისათვის, რადგან მას საერთოდ არ აინტერესებდა თანამედროვე მხატვრობა.

დალის თქმით, მისთვის ფროიდის იდეები იგივე მნიშვნელობისაა, რაც ბიბლიური სამყარო შუა საუკუნეებისათვის ან ანტიკური მითოლოგია აღორძინების ეპოქისათვის. საღვადორ დალის შექმლო შეურაცხყოფა მიყენებინა, აბუჩად აკედო ყველა. ერთადერთი ადამიანი, რომელსაც მხატვარი პატივს სცემდა — ფროიდი იყო.

ფროიდიზმი იყო სწორედ სიურრეალიზმის აღზევების ძირითადი ფაქტორი.

ფროიდი წერდა — „ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი გაუცნობიერებელი შიშის შექმნისა არის ის, როცა პერსონაჟი, რომელსაც ვუყურებთ, არ ვიცით ცოცხალი არსებაა თუ ავტომატი“. აქ უნდა გავიხსენოთ ჯორჯო დე კირიკოს ავტომატური პერსონაჟები, შემდეგ კი იქმნება მარგრიტის, პიკასოს, მასონის, დალის ტილოები, სადაც გვაოცებს სწორედ ეს გაურკვეველი შიში. ვინ არიან ეს ფიგურები — ადამიანები, თოჯინები, მექანიზმები თუ მოჩვენებანი?

ხილვებისა და ფანტაზიებისადმი ინტერესი ახასიათებდა მოდერნსაც და სიმბოლიზმსაც XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე. სულიერად დაავადებულთა შემოქმედებას იკვლევდა მაქს ერნსტი. სიზმრები, მისტიკური ხილვები, ფსიქიკის პათოლოგიური ნიშნები აინტერესებდათ ახალგაზრდა ირაციონალისტებსაც.

ფროიდისა და მისი სკოლის მეშვეობით ნათელი გახდა, რომ სიურრეალიზმი არ იყო მხოლოდ ანტიქრისტიეების ფანტაზია. ეს იყო ადამიანის, ხელოვნების, ისტორიის ახლებური გაგება. ფროიდიზმი სიურრეალისტთა საყრდენად იქცა. ამის მაგალითია, თუნდაც, ფროიდის კონცეფციის შედარება დალის სურათებთან. მისი ტილოები — „სიზმარი“, „სამოქალაქო ომის წინათგრძობა“, გვაგონებენ ფროიდისეულ მითს „ეროსსა და ტრანს-“





ტოსზე“, სიცოცხლისა და სიკვდილის ინსტინქტებზე.

... კადრში უზარმაზარი ადამიანის თვალი ჩანს, რომელსაც რამდენიმე წამში ჩვენს თვალწინ სამართებლით გადასერავენ... ასე იწყება ბუნიუელ-დალის ფილმი „ანდალუსიური ძაღლი“. ეს დალის სიზმარია, მან თითქოს საქვეყნოდ მოიკვეთა ის თვალი, რომლითაც სამყაროს ნათლად და რეალურად უყურებდა. გონიერი თვალით დანახული გონიერი სამყარო დალისათვის აღარ არსებობს. და მთელი მისი ცხოვრებაც თითქოს ამ სიზმრით იხსნება.

სალვადორ დალიმ ცხოვრების ძირითადი ნაწილი საფრანგეთში გაატარა, აქ ჩამოყალიბდა იგი როგორც პიროვნება, შემოქმედი, მაგრამ მთელი მისი ცხოვრება თითქოს სხვა სამყაროში წარიმართა, უფრო გროტესკულში, სადაც გაცილებით ადვილად იშლება რეალურისა და აბსურდულის საზღვრები.

„დალის ფენომენი“ მრავალ მიზეზთა გამო ჩამოყალიბდა. პირველ ყოვლისა ამის საწყისი მის ბავშვობაში უნდა ვეძიოთ, სადაც ჩაისახა არასრულფასოვნების ის კომპლექსი, რამაც შემდგომში იგი აიძულა მთელი საზოგადოება მეტად სასიფათო თამაშში გამოეწვია. სალვადორ დალი შეპყრობილი იყო განდიდების მანით. მხოლოდ რაფაელსა და ველასკესს აყენებდა თავისი ბუმბერაზი ფიგურის გვერდით. დალი ნიცშეს მიმდევარი იყო, მაგრამ ამასთანავე აკრიტიკებდა მას, აღიარებდა მარსელ ბრუსეს, მაგრამ თვლიდა, რომ ქვეცნობიერის გავებაში აჯობა მას.

მისი პიროვნების ეს თვისებები, მისი ფსიქიკის მდგომარეობა, ბევრჯერ გამხდარა საკამათო. მაინც როგორ გავიგოთ დალის „განდიდების მანია“? იგი გულახდლილად ამბობს იმას, რასაც ფიქრობს, თუ ეს ფსიქოპათის მხოლოდ კარგად მორგებული ნიღაბია?!

ჩვენს თვალწინ თამაშდება დრამა, ფარსი, კომედია, რომელშიც დალი ერთგვარი გაღიზიანებითა და სისასტიკით მოკვითხრობს ადამიანსა და სამყაროზე, სიკვდილსა და სიცოცხლეზე. საკუთარ ოჯ-

ახს წმინდა სამებას ადარებს, მეუღლეს ღვთისმშობელს, ხოლო თავად იესო ქრისტედ გვევლინება, სახელი სალვადორ ხომ „მხსნელს“ ნიშნავს.

კრიტიკოსები თვლიან, რომ დალი ასეთ ხერხს იმისათვის მიმართა, რომ რაც შეიძლება ამოუხსნელი, იდუმალი დარჩენილიყო. მაგრამ იქნებ ამგვარად ცდილობდა დაკარგული „მეს“ პოვნას, მთელი სამყაროს დაცინვითა და მხოლოდ თავის განდიდებით, საკუთარი ქვეცნობიერი, მორიდებული ბუნების ჩახშობას.

დალი თავს გენიოსად თვლიდა და მიანჩნდა, რომ გენიოსისთვის აკრძალული არაფერია. არ არსებობდა თემა, რომელზეც ლაპარაკი სირცხვილი იქნებოდა, ან ქცევა, რომელიც ზნეობის ფარგლებს არღვევდა. მისთვის თვით ზნეობაც არ არსებობდა. დალი თვლიდა, რომ ფსიქიკის ინტიმური მხარეების დამალვა დამღუბველი იქნებოდა მისთვის. მთელ მისი შემოქმედება ხომ ქვეცნობიერი იმპულსების დემონსტრაციაა.

მისი „გულახდლობა“ ფსიქოთერაპიის ფორმაა, რომელიც ეხმარება შემოქმედებითი „მე“ ყოველთვის ღირსეულ დონეზე შეინარჩუნოს. მთელი მისი შემოქმედება კი თითქოს აღსარებაა, სადაც დალი თავისუფლდება შებოჭილობისაგან. ეს ეხმარება მის ფანტაზიებსა და ხილვებს შექმნას ახალი სურათები, ახალი ფილმები, ყოველივე ის, რასაც სალვადორ დალის საოცარი სამყარო ჰქვია.

დალის გავებით, არ არსებობდა სიურრეალისტისათვის არც პოლიტიკა, არც ტექნიკა, არც ესთეტიკა. არსებობდა მხოლოდ სიურრეალისტური ხელოვნება, რომელიც გარდაქმნიდა ყველაფერს, რასაც შეეხებოდა. მიუხედავად ამისა, დალის შემოქმედებაში აისახა იმ დროის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა — სამოქალაქო ომი და სექსუალური რევოლუცია, ნაციზმი და ატომური ბომბის შექმნა, რწმენის შერყევა და მეცნიერების განვითარება. მისი დამოკიდებულება ყოველივე ამისადმი იყო სრულიად წარმოუდგენელი და შოკივით მოქმედებდა გონებასა და მორალზე. ეს იყო სწორედ სიურრეალიზმის მიზანი — ეჩვენებინა



სამყარო ისეთი, როგორსაც ხედავდა: დამსხვრეული, რწმენადაკარგული და დასაღუპად განწირული.

დალიმ გაწყვიტა ყოველგვარი კავშირი ოჯახის წევრებთან, ყოველივე იმასთან, რაც წარსულთან აკავშირებდა. „გმირია ის, ვინც აუმხედრდება მამის ავტორიტეტს და აჯობებს მას“. ფროიდის ეს გამონათქვამი დალის საყვარელ ფრანზად იქცა.

კინემატოგრაფმა სიურრეალისტები დაანტერესა იმით, რომ იგი ფართო მაყურებლის მიზიდვის საშუალებას იძლეოდა. სწორედ 20-იან წლებში ჩაეყარა საფუძველი კინო ავანგარდს. ნიშნდობლივია, რომ კინოავანგარდისტთა დიდ ნაწილს მხატვრები და მწერლები შეადგენდნენ. მაგ. 1921 წ. გერმანელმა მხატვრებმა ეგელინგმა და რისტერმა გადაწყვიტეს გეომეტრიულ კომპოზიციითა სტატიკურობის დაღლევა. ასე შეიქმნა ეგელინგის ფილმი „დიაგონალური სიმფონია“, რისტერის „რიტმი 1921“. ეს იყო გაცოცხლებული მხატვრობა, ამოძრავებელი სურათები ეკრანზე. ავანგარდისტული მოძრაობის ცენტრი პარიზი გახდა. ჟერმენ დიულაკის ნამუშევრები და მანარეის „ზღვის ვარსკვლავი“ დამახინჯებული ბუნდოვანი კადრებით მაგალითია იმისა, როგორ გადადის რეჟისორი რიტმული კომპოზიციებიდან სუფთა სიურრეალისტურ ხედვაზე.

ამ პერიოდის სიურრეალისტური ფილმებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანია სალვადორ დალისა და ლუის ბუნიუელის ერთობლივი ფილმი „ანდალუსიური ძაღლი“. ეს იყო ორი დიდი ხელოვანის აზროვნების, მსოფლმხედველობის საოცარი მაგალითი. აქ სიურრეალისტურმა ექსპერიმენტმა დასრულებული სახე მიიღო. სიურრეალიზმი მათთვის აზროვნების სისტემად იქცა.

ფილმის უცნაური, ირაციონალური კადრების მიზანი იყო მაყურებელზე გამაოგნებელი ზემოქმედების მოხდენა. ყოველი კადრი, სახე, საიდანღაც, ფსიქიკის დაფარული შრეებიდან მოდიოდა და ისევ ფსიქიკაზე მოქმედებდა.

სიურრეალისტები აღიარებდნენ, რომ მათ იტაცებდათ შინაარსი და არა ფორმა. მაგრამ ეს შინაარსიც მათი ფანტაზიის ნაყოფი იყო. უფრო სწორად, მათთვის ფანტაზია უფრო რეალურია და მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე ჩვენი თვალთ დანახულ საგნებსა და მოვლენებს. ამიტომ იტაცებდათ სიურრეალისტებს თეატრალიზებული კადრები. ამის მაგალითია, თუნდაც, მკვდარი ვირები როიალზე — ფილმში „ანდალუსიური ძაღლი“. სიურრეალიზმი ქადაგებდა შინაგანი რეალობის უპირატესობას გარეგანულ რეალობაზე. ამიტომ, ფილმის შემქმნელების მთავარი მიზანია ადამიანის შინაგანი, ქვეცნობიერი ცხოვრების დინება, თავისი ოცნებებით, სიზმრებითა და ხილვებით, ადვილად აღსაქმელი გახადოს ეკრანზე. მაგრამ ამის მისაღწევად არ მიმართავენ არც სიუჟეტს და არც სხვა რაციონალურ ხერხებს. მათი თვალსაზრისით, ეს ეფემერული, არარეალური სამყარო მხოლოდ მაშინ შეიძენს მნიშვნელობას, თუ მთლიანად დაემორჩილება პიროვნების შინაგანი ვნებებისა და განცდების გამოვლინებას.

სიურრეალისტი რეჟისორები კინოკამერას იყენებდნენ გარეგანი სამყაროს მოვლენათა აღსაქმელად, გარეგანი სამყარო კი სჭირდებოდათ ადამიანის შინაგანი ცხოვრების რიტმის გასარკვევად. რეალობა მხოლოდ ამ კუთხით იყო მათთვის საინტერესო. საგნები მათთვის მხოლოდ სიმბოლოების მნიშვნელობას იძენენ.

სიურრეალისტური კადრებს იშვიათად ახლავს ტექსტი, რომელიც თითქოს რაღაც კავშირს ამყარებს ამ კადრებსა და იმ ხილვებს შორის, რომელნიც მათ უკან მოიპოვებდა, ამიტომ, ფილმში ძირითადი დატვირთვა სწორედ სიმბოლოებს ენიჭება. მაშინაც კი, როცა ობიექტს არ გააჩნია სიმბოლური აზრი, მაყურებელი მას მაინც სიმბოლოდ აღიქვამს. „ანდალუსიური ძაღლიც“ მთლიანად სიმბოლოებზეა აგებული.

„ავანგარდისტმა“ რეჟისორებმა სწორედ ამ ცდით, ეჩვენებინათ ეკრანზე ადამიანის სულის ფარული მოძრაობა, გაამიდრეს კინოს გამოშსაველობითი მხარე. არ უნდა დაგვაიწყდეს ისიც, რომ

ბუნიუელი და სხვა ავანგარდისტი რეჟისორები შემდეგ რეალიზმამდე კი მივიდნენ. მაგრამ სიურრეალიზმის გავლენა იმდენად დიდი იყო, რომ მაგ. ბუნიუელი დიდი ხნის შემდგომაც ბოლომდე ვერ განათავისუფლდა მისგან. ამის მაგალითია მისი ბოლო პერიოდის ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი „ბურჟუაზიის მოკრძალებული სიბილი“, სადაც რეალიზმთან ერთად ეკრანზე იჭრება სიზმრები, უცნაური ხილვები. ეს იმის მანიშნებელია, რომ ბუნიუელისათვის სიურრეალისტური სამყარო უფრო ორგანულია...

ლუის ბუნიუელი წერდა — „მე მჭირდება 22 საათი ძილისათვის და მხოლოდ ორი საათი აქტიური ცხოვრებისათვის იმ პირობით, რომ გამოვდიქებულს სიზმრები არ დამავიწყდება“.

„ანდალუზიური ძაღლი“ სწორედ დალისა და ბუნიუელის სიზმრების ზეგავლენით წარმოიშვა. მოგვიანებით ბუნიუელი, როგორც აღვნიშნეთ, არაერთხელ იყენებს ფილმებში სიზმრებსა და ხილვებს ყოველგვარი რაციონალური ახსნის გარეშე და მათ გამოიფერას მხოლოდ მაყურებლის ფსიქიკას ანდობს.

მაინც რა არის „ანდალუზიური ძაღლი“? დალიმ და ბუნიუელმა სცენარი ერთ კვირაში დაწერეს. ფილმის გადაღების პროცესში მსახიობები ძალიან სწორად ვერ ხვდებოდნენ, რა უნდოდათ რეჟისორებს. მაგ. მთავარი როლს შემსრულებელ ბაჩოვს ბუნიუელი ეუბნებოდა — „იყურე ფანჯარაში ისე, ვითომ ვაგნერის მუსიკას ისმენ“. გაუგებრობანი და ლოგიკური შეუსაბამობები უამრავი იყო ყოველ ეპიზოდში. თავიდან არც ერთი კინოკომპანია არ დათანხმდა ფილმის დაფინანსებას. ბოლოს ბუნიუელმა დედისგან ისესხა ფული და თვითონ გახდა ფილმის პროდიუსერი.

ფილმს არნახული წარმატება ხვდა. ადამიანები შეშინებულნი და დათრგუნვილნი გამოდიოდნენ დარბაზიდან, მაგრამ მეორე დღეს კვლავ მიდიოდნენ ფილმის სანახავად. ფილმი შეეხო მათი სულისა და გონების დედამდე ძალებს, წამოჭრა პრობლემა, რომელზეც აქამდე არ უფიქრიათ, ან უბრალოდ, ფიქრი არ უნდოდათ. ეს არ იყო „კომერციული კინო“,

რომელიც მასებს მოიზიდავდა არც იყო მათთვის განკუთვნილი.

„ანდალუზიურ ძაღლში“ პირველად დაერქვათ სახელი იმ პრობლემებს, რომლებიც აქამდე თითქოს ჰაერში ტრიალებდნენ, მაგრამ ეს იდეები ალოგიკური და სკანდალური იყო „წყნარ და მოწესრიგებულ“ ადამიანთა ყოფისათვის. ეს იყო ახალი აზროვნების, ახალი ცნობიერების ჩამოყალიბების მცდელობა. ყველა აქამდე არსებული ლიდერულგებანი, რომელთაც სოციალ-კულტურული სტატუსი გააჩნდათ, ეჭვქვეშ დადგნენ. თითქოს ჭეშმარიტი, ყოფისა და აზროვნების ლოგიკა უცრად დრომოჭმულ ცრურწმენად, ალოგიკურად იქცა.

მიზეზ-შედეგობრივობა, რომლითაც ადამიანები საუკუნეების მანძილზე აზროვნებდნენ, ყოვლად გამოუსადეგარი და უაზროა იმ სიტუაციებში, რომლებშიც ფილმის გმირები მოქმედებენ. სისხლის ლაქები ჰეპლბად იქცევა, წიგნები — რევოლვერებად... მაყურებელი წინასწარ ვერ ხვდება, როგორ განვითარდება ფილმის ესა თუ ის ეპიზოდი, რადგან ყველაფერი ემორჩილება არა საღი გონების მიერ მიღებულ ლოგიკას, არამედ სიზმრებისა და ხილვების უცნაურ ალოგიკურობას.

რამდენიმე სიტყვა სათაურზე. რატომ მაინცდამაინც „ანდალუზიური ძაღლი“? ფილმში ხომ ძაღლი საერთოდ არ გვხვდება?! მაგრამ აქ უნდა გავისწავლოთ დალისა და ბუნიუელის წარმომავლობა, ისინი ხომ ორივენი ესპანელები არიან. ესპანელებს კი ერთი ასეთი გამოთქმა აქვთ „ანდალუზიური ძაღლი ყეფას იწყებს მაშინ, როცა ვიღაცა კვდება“. ამგვარად ფილმის სათაურიც გასაგები ხდება. მაგრამ აქ დასმულია ბევრად უფრო მწვავე საკითხი, ვიდრე ადამიანის სხეულისმიერი სიკვდილი. იღუპება მილიონობით ადამიანი, მთელი კაცობრიობის სულიერი სამყარო.

საინტერესოა ფილმის პროლოგი: ადამიანი სამართებლით ისერავს თვალს. ეს დალის სიზმარია. საჭიროა კი საღი თვალით უყურებდე იმ უმსგავსოებას, რასაც ადამიანები მიწაზე სწადიან. იქნებ უმჯობესია, ჩვენიც ხელით დავისეროთ რეა-



ლური სამყაროს რეალურად მაყურებელი თვალი, იქნებ ყველაფრის დანახვას ისეც სიბრძნევე ჯობია. ადამიანთა საქციელი დისპარმონიას ქმნის ზეციურ სამყაროშიც. ალბათ ამის მანიშნებელია კადრი. — გადასერილ თვალთან ერთად გვაჩვენებს ღრუბელს, რომელსაც მთვარის დისკი გადაჭრის და გახლენს შუაზე.

ადამიანები საოცრად გაუცხოებულნი არიან ერთმანეთის მიმართ. კადრში ახალგაზრდა ქალი ქუჩის შუაგულში დგას, ხელში ადამიანის მოჭრილი ხელი უჭირავს. ქალის სახე, თვალები, სასუნთქო სარქველებითა და შიშით. ადამიანები კი მიდიან და მოდიან, არც არაფერი უკვირთ, თითქოს ქალს მოჭრილი ხელი კი არა, ყვავილი ეკავოს ხელში. ყველა თავის ნაჭუჭში ჩაკეტილა. უეროდ ქალს მანქანა ეჯახება. მოჭრილი ხელი ტროტუარზე ვარდება. ახლა კი ინებებენ ადამიანები ახლოს მისვლას, იტრიალებენ ცოტა ხანს და თავ-თავის გზას დაადგებიან. ჩაერვივნენ მაშინ, როცა ფიზიკური სიკვდილის მომსწრენი გახდნენ, ცოტა ხნის წინ კი, როცა სულს უჭირდა, არავინ დაეხმარა.

ადამიანის ხელს ჭიანჭველები ესევიან. ესეც დალის სიზმარია. დალის შემოქმედებაში ჭიანჭველები ლბობის თემას გამოხატავენ. ისინი თვადაირველად „დიდ ჭიანჭველაჭამაში“ გამოიხდნენ, შემდეგ კი — „დიდ მასტურბატორში“, სადაც მათ არარსებული პირის ადგილი უჭირავთ. ადამიანებმა დაკარგეს სულიერება და მათმა ხორცმაც ლბობა დაიწყო. ის მწერები, რომელთაც ადრე ადამიანი ანადგურებდა, ახლა თვითონ ჭამენ ადამიანს. ფილმის ოპერატორია ალბერ დუფურჟე (იგი დალი-ბუნიუელთან „ოქროს საუკუნის“ გადაღების დროსაც მუშაობდა). ფილმის წარმატებაში მისი დამსახურება უდავოა. ოპერატორმა ზუსტად გაიგო ფილმის არსი, გაიგო რა უნდოდათ რეჟისორებს და მისი კამერაც ზუსტად გადასცემს ფილმის არსს. უჩვეულოდ სწრაფი მონტაჟი, მოულოდნელი გადასვლა ერთი კადრიდან მეორეზე, ახლო ხედი — ყოველივე ეს წინასწარ უქმნის მაყურებელს გაურკვეველ შიშს, რაღაცის მოლო-

დინში. ეს უცნაური გრძნობა მაყურებელს ფილმის ბოლომდე თან სდევს.

„ანდალუზიურ ძაღლში“ ყველაფერი ალოგიკურად ვითარდება. მაყურებელი წინასწარ ვერ ხვდება, როგორ განვითარდება მოვლენები, საგნებიც კი მათთვის არარეალურ გარემოში არსებობენ. ახალგაზრდა ქალი ოთახის კუთხეში დგას, მეორე კუთხიდან მისკენ კაცი მოემართება, მაგრამ უჭირს მიახლოება, რადგან ზურვით როიალს მოათრევს. როიალზე მკვდარი ვირები წვანან, მათ უკან ორი კვახია, კვახებზე კი ორი ანაფორიანი მღვდელია გამობმული. „ფილმში დალი მოულოდნელად აახლოებს სახედარსა და როიალს და მათ პარანოია — კრიტიკულ მსგავსებას ამჟღავნებს. აი, როგორ აღწერს დალი ამ სცენაზე მუშაობას — „გახრწინლსახედრებიანი ეპიზოდის გადაღება უაღრესად დახვეწილ სცენას წარმოადგენდა. გააფთრებით ვუჭერდი პირებს, რათა უკეთ გამოჩენილიყო მათში კბილების თეთრი მწკრივები, შექმნილიყო ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს სახედრები უკვე ლებობან. საერთო შთაბეჭდილება ისეთი ქუფრი იყო, თითქოს ოთახი ორმოცდაათი კუბოთი გადაეჭვდათ“.

ფსიქოანალიტიკოსები ასე ხსნიან ამ სცენას — სიყვარული და სექსუალური ლტოლვა ქალისადმი (კვახები), შებოჭილია (თოკები) რელიგიური რწმენით (მღვდლები) და ბურჟუაზიული აღზრდით (ვირები და როიალი). თვითონ ბუნიუელი კი არ სცნობდა მისი ფილმის ფსიქოანალიტიკურ ახსნას, თუმცა სიურრეალიზმი ძირითადად ფროიდის ფსიქოანალიზს ეყრდნობოდა.

ვფიქრობ, როიალის ასეთ სიტუაციაში ჩვენება ნიშანია იმისა, თუ როგორ გადაგვარდა ზნეობა, სილამაზის, მშვენიერების სიყვარული როგორ გაქრა ადამიანებში. როიალი, მუსიკა ხომ სულიერების გამოვლენაა, აქ კი იმდენად დაცემულა და „დამიწებულა“, რომ ვირების ლეშის სათრევად გამოიყენება. მშვენიერება, სილამაზე აღარავის სჭირდება, რწმენაც გაქრა. ადამიანი იმდენად ცარიელია მშვენიერების აღქმის უნარის, რწმენის გარეშე, რომ საყვარელ ქალთან მიახლო-



ებაც კი უჭირს. ურწმუნობა და უიდეალობაა სწორედ ის ძალა, რომელიც მას უკან ექაჩება, ზურგზე სიძიმედ აწევს.

როიალის თემა დალის მხატვრობაშიც ხშირად გვხვდება და ყოველთვის გაუმართლებელ სიტუაციაში, უფუნქციოდ გამოიყურება. მშვენიერებისათვის ადამიანებს აღარ სცალიათ, რადგან მშვენიერება სულის საზრდოა, სულზე კი აღარაფერ ფიქრობს.

ფილმის ყოველი კადრი მაყურებელზე ერთნაირად გამაოგნებლად მოქმედებს. ჩვენ ვგრძობთ, როგორ იქცევა ბოროტებად ის გულგრილობა, რომლითაც ვიდებთ სამყაროს ისეთს, როგორიც არის.

„ჩვენ ვცხოვრობთ ისეთ სამყაროში, როგორიც დავიმსახურეთ“ — ამბობს ბუნიუელი. რა არის ეს, გაფრთხილება? რატომ ყვეს „ანდალუსიური ძალი“?

ფილმში უგულვებელყოფილია მთელი სამყარო, მაგრამ შემოქმედს მაინც ჯერ კიდევ სჯერა ადამიანის, სჯერა, რომ მისი სულის გადარჩენა ჯერ კიდევ შეიძლება. მართალია, ადამიანის სხეულს ჭიანჭველები ესევიან, მაგრამ სხეულიდან გამოქონილი სისხლის წვეთები პეპლებად იქცევიან, პეპლები ხომ სულის გამოხატულებაა ე. ი. სული ჯერ კიდევ ცოცხალია და ალბათ ბრმებს, რომლებიც ფილმის ფინალში მიწაში წვანან, ჯერ კიდევ შეიძლება აეხილოთ თვალები.

## ზრაგვენტები პოტოროი ნორინას შემოქმედებიდან

(1730-1801)

პარინა სოსელია

მე-18 საუკუნის უდიდესმა იაპონელმა მოაზროვნემ პოტოროი ნორინაგამ 30 წელიწადზე მეტი შეალა უიშვიათესი იაპონური კლასიკური დამწერლობის ძეგლის „კო-ძი-კის“ კვლევას და თვალწინ გადაგვიშალა ძირძველი იაპონელთა სულიერების თავისებურებანი: „თითოეულ

იაპონელს კო-ძი-კი ვათავისებული აქვს ეროვნულ კუთვნილებად და გვევლინება გასაღებად არა მარტო იაპონელთა რელიგიის, ისტორიის და მითოლოგიის, არამედ მათი მრავლისმეტყველი ხასიათის თავისებურებათა ამოსახსნელად“ (ნ. ი. კონრადი).



მოტორი ნორინავა თავის მეცნიერულ მოღვაწეობას ჰეიანის პერიოდის (8-12 სს.) იაპონური კლასიკური ლიტერატურის კვლევით იწყებს.<sup>1</sup> ჰეიანის ხანის პოეზია-სა და პროზაულ ნაწარმოებებზე დაყრდნობით იგი შეეცდება წარმოაჩინოს პოეტური მხატვრული ხერხები და ნაწარმოების მხატვრული ენის თავისებურებანი, რომელთაც უდიდესი ზეგავლენა მოახდინებს ძველ იაპონელთა მსოფლმკვირვებელთაზე (მსოფლმხედველობაზე).

შედეგად, ნორინავას იდეათა სისტემაში ყალიბდება ტერმინ მონო-ნო ავარეს ცნება — საგნების დედაარსში წვდომის, შეცნობადობის, ინტუიციურ შეგრძნებებზე დამყარებული ხერხი: „ჩვენ ვხედავთ, ვისმენტო, შევიგრძნობთ სხეულით, ჩვენს ირგვლივ ყოველ მოვლენას გულით ვწვდებით“... წერს ნორინავა „სიბუნ იორიო“-ში.

იაპონური კლასიკური ლიტერატურის მასალებზე დაყრდნობით, ნორინავა არკვევს ტერმინ „ავარეს“ მნიშვნელობას და განსაზღვრავს მის შინაარსს. იგი ფიქრობს, რომ ავარე ცოცხალ არსებათა ემოციური გამოძახილია, რომელიც ურთიერთობისას ჩნდება. თუ მოვლენათა არსის ემოციური განჭვრეტა ავარეს წარმოქმნის პირველი უცილობელი პირობაა, მეორე უსათუოდ ადამიანის გულია, რომელსაც უნარი აქვს შევიგრძნოს მღელვარება საგნებთან შეხებისას.

ონისი იოსინორი ჰეიანის ხანის ლიტერატურის კვლევის საფუძველზე, „ავარეს“ შემდეგნაირ განსაზღვრებას გვაძლევს: „მონო-ნო ავარე, ესთეტიკური მშენიერებით ტკობის ცნებას შეიცავს, უდავოა, რომ პარმონით ალტაცება იწვევს მონო-ნო ავარეს ნიშანდობლივ შეგრძნებათა გაცნობიერებას“.

...„ჰეიანელებს სწამდათ, რომ თითოეულ საგანში და ყოველ მოვლენაში, მართლაც არსებობს, აისახება მათთვის დამახასიათებელი ნიშანდობლივი სიმშენიერე... უნაკლო მომაჯადოებელ მშენიერებაში ყოველთვის განსაკუთრებული იდუმალება იმალება, რაც სახელდობრ, ამა თუ იმ საგნის და მოვლენათა ქეშმარიტ ესთეტიკურ ფასეულობას წარმოადგენს“ (ნ. ი. კონრადი).

ადრეული შუა საუკუნეების (XVIII სს.) იაპონური პოეზიის და პროზის განვითარება უმაღლეს საფეხურს აღწევს. სახელდობრ, ამ პერიოდში, ესთეტიკური იდეალების შემუშავების ნიადაგზე იქმნება პოეზიის ღირსშესანიშნავი ანთოლოგიები და ლიტერატურული თხზულებანი: ისტორიოგრაფია „ნიპონგი“ („იაპონიის ისტორიის ანალები“), „კოძიკი“ („ჩანაწერები სიძველეთა შესახებ“) და პოეზიის პირველი ანთოლოგია „მანიოსიუ“ („მირიადი ფილოლები კრებული“).

ჰეიანის ხანა კულტურული მონაპოვრების თუ მიღწევების ასლებურად გააზრების პერიოდი. აღინიშნება არა მარტო ეროვნული დამწერლობის, ლიტერატურის და პოეზიის, არამედ ახალი არქიტექტურული სტილის ფორმირებით. განსაკუთრებული ხასიათის საყოველთაო მნიშვნელობის კულტურული ძეგრებიც შეინიშნება ამ პერიოდში.

ჰეიანის<sup>2</sup> პერიოდის მხატვრული ღირებულების ნორმებით, განისაზღვრა არა მარტო ადრეული ფეოდალიზმის ხანის დამასრულებელი ეტაპი, არამედ მისი შემდგომი ევოლუციის გზაც.

ათვისებულ იქნა არა მარტო ჩინური დამწერლობა, არამედ მის საფუძველზე აღმოცენდა იაპონური დამწერლობის ფორმა — მანიოგანაც.

„კოძიკი“ ყველაზე ადრეული ნიმუშია იაპონური დამწერლობის ძველთაგან (712 წ.). მასში თავმოყრილი ისტორიის ანალები, მითხები, ლეგენდები და ძველი სიმღერები მოგვითხრობენ საიმპერატორო დინასტიების და სხვა წარჩინებულთა ჩამოშავლებზე. გვიხატავენ იაპონელთა ადამ-წესების, ზნე-ჩვეულებების განსაცვიფრებელ სურათს, გვამცნობენ იამატოს მეზობელი ტომების მიერ სხვადასხვა ტომთა ძლევაზე, ასევე მათ კოსმოგონიურ წარმოდგენაზე მსოფლიოს წარმოშობის შესახებ და იაპონელთათვის სათაყვანებელ სინტოს ღმერთების პანთეონზე, კრებულზე.

საიმპერატორო დინასტიის ციური წარმომავლობის დასასაბუთებლად ო-ნო იასუმაროს („კოძიკის“ ავტორის) უმათავრესი მიზანი იყო, გენეოლოგიურად



მმართველი გვარი გაიგივებული, იდენტიფიცირებული ეოფილიყო „ამა ქვეყნის შემოქმედ“ ღმერთებთან, რადგან ძველი თქმულებების თანახმად, ციური წინაპრები, რომელთაგანაც თავის წარმომავლობას ითვლის საიმპერატორო საგვარეულო, ამქვეყნად სუსანოომ და ამატერასუმ მოავლინეს.

აღიარებულია სუსანოოს მონაწილეობა საიმპერატორო გვარის შექმნაში, მაგრამ უპირატესობა ამატერასუს ენიჭება, ვინაიდან საიმპერატორო საგვარეულოს ფუძემდებლად ითვლება (თვით ამატერასუს იხანავის მარცხენა თვალის განზანვიხას იშვა).

ო-ნო იასუმარო, ტექსტის ჩასაწერად იეროგლიფების მეშვეობით, სხვადასხვაგვარ არამსგავს მეთოდებს იყენებს, იწერს ტექსტებს ფონეტიკურად, სიტყვების დამარცვლით, რაც შემთხვევაში, იეროგლიფები წარმოგვიდგება იდეოგრამების სახით და ამგვარად გამოხატავენ სიტყვების არსს. რიგი მწკრივი ადგილებისა დაწერილია ჩინურ ენაზე, მაგრამ მოდიფიცირებული, სახეშეცვლილია იაპონური ენის სინტაქსთან შეთავსებით. ნორინავამ ფონეტიკურ ტრანსკრიპციამო მოპოვებული ლექსიკის საფუძველზე, რომელიც „მანიოსიუ“-ზე და ნორიტოსუ (МОЛИТВОСЛОВИЯ) მუშაობისას აითვისა, „კოძიკის“ ტექსტების ფონეტიკური რეკონსტრუქცია სცადა, განსაზღვრა იაპონური მარცვლოვანი ანბანის გამოყენების წესი ჩინური იეროგლიფების წასაკითხად. მან ასევე უზარმაზარი და განუსაზღვრელი შრომა გასწია იაპონური ენის კვლევის საკითხში, უზუსტესი განმარტება მისცა თითოეულ სიტყვას და გამოათქვამს, ძველ სახელწოდებებთან თანამედროვე გეოგრაფიული სახელწოდებების შეთავსებით განამტკიცა თავისი მოსაზრებები ნორიტოდან და მანიოსიუდან მოყვანილი მაგალითებით. მის მიერ შესრულებული ფონეტიკური რეკონსტრუქცია იმდენად სრულყოფილი აღმოჩნდა, რომ ანალოგი დღესაც არა აქვს.

„კოძიკის“ კომენტარების შედევად, ნორინავა წერს შრომებს. პირველი ამ ნაშრომთაგან „ნაოზი-ნო მიტამა“ იყო, რომელშიც ქებით ცამედ აიყვანა და განადი-

და ყოველივე, რაც ძველთაგან იაპონურ წარმომავლობის იყო და მძაფრი კრტიკით თავს დაესხა ჩინურ მოძღვრებას. ამრიგად, „ნაოზი-ნო მიტამა“ ნორინავას პირველი თხზულებაა, სადაც ნათლად ჩამოაყალიბა თავის შეხედულებათა ფილოსოფიური მრწამსი.

ამ ნაშრომს მძაფრი კრიტიკა მოჰყვა ჩინელ მეცნიერთა მხრიდან, განსაკუთრებით მწვავედ ნორინავას წინააღმდეგ მეცნიერი იტიკავა ტაცუმარო გამოდის, რომელიც თავგამოდებით იცავს „კონფუცის მოძღვრებას, ამასხარავეს და აბუჩად იგდებს ნორინავას მითვის რწმენის (გაიდელალებული მოსაზრებების) გამო.

იტიკავას კრიტიკა აიძულებს ნორინავას ახალი ნაწარმოები „კუძუბანა“ შექმნას. მასში, არსებითად, ისევ იგივეს იმეორებს „ნაოზი-ნო მიტამაში“ თქმულს, რათა ამგვარად უარყოს ტაცუმაროს კრიტიკა.

ამრიგად, იაპონური სახელმწიფოებრიობის უპირატესობის დამადასტურებელი მოძღვრებების შექმნით, მოტოორი ნორინავა ცდილობს ჩინური კულტურის ზეგავლენის აღმოფხვრას, უსსოვარი დროის იაპონურ კულტურულ ფასეულობათა აღდგენას და აღორძინებას.

პეიანის პერიოდის ვაკასა და პროზაულ ნაწარმოებებში, გვეხვება ლექსთწყობის დადგენილი კანონები. ამა თუ იმ ტექსტის განმარტება კანონიკურად დადგენილია, რაც გამოამჟღავნებს, გამხელას არ ექვემდებარება. საიდუმლოებათა რიცხვში აღმოჩნდება განსაკუთრებით შინაარსობრივად ძნელად აღსაქმელი ტექსტები, იმპერატორთა სახელები, ისტორიული თუ გეოგრაფიული ტერმინები. აკრძალულ სიტყვათა შორის ნაირგვარი ბალახის, მცენარეთა და ფრინველთა სახელებიც ჩნდება, რაც მოკლებული არ იყო საფუძვლიანობას.

ამრიგად, ვაკას შეთხზვის და შედგენის ხელოვნება ითვლება დიდგვაროვან არისტოკრატთა პრივილეგიად, რომლებიც თავგამოდებით იცავდნენ გასაიდუმლოებული ოსტატობის ტრადიციებს, რათა ამით განემტკიცებინათ თავიანთი მონოპოლია და რაც მე-17 ს. მეორე ნახევარში მკაც-



რი კრიტიკის საგანი ხდება პოეტთა, სწავლულთა და ფილოლოგთა იმ პლადის მიერ, რომელთა რიცხვში სიმოკობე ტიორიუ (1624-1686), ტოდა მოსუი (1629-1706) და კეიტუ პოსი (1640-1707) იყვნენ. ღირსშესანიშნავი თხზულებანი: „პიაკუნის ისიუ“ და „კოკინსიუ“ შეიცავენ ამ გასაიდუმლოებული ისტატობის და ტრადიციების ჩანაწერებს.

სიმოკობე ტიორიუ „პიაკუნის ისიუ“-ს („ასი პოეტის ანთოლოგია“ — 1235) მკვლევარი, ტოკუგავა მიცუკუნის ყურადღებას მიიპყრობს, რომელიც ტიორიუს შესთავაზებს „მანიოსიუს“ გამოცემისთვის ასხნა-განმარტებითი კომენტარების სათვის ხელმძღვანელობას. რადგან ტიორიუ მასზე მუშაობას ვერ დაასრულებს, მისი უშუალო ხელმძღვანელობით, კეიტუ შეუდგება პოეზიის ანთოლოგიის „პიაკუნის ისიუს“ და „მანიოსიუს“ ტექსტების კვლევას. ამ ნაშრომთათვის განკუთვნილ წინასიტყვაობაში კეიტუ ყოველთვის აღნიშნავდა, რომ თავად, მხოლოდ ტიორიუს იდეებს აღრმავეებს და განავითარებს.

კეიტუ „მანიოსიუს“ კომენტარებისას წერს: „რათა ავაგსოთ ეს წიგნი დამატაციებელი დასაბუთებებით, არ უნდა ვიციწყებდეთ ადრეულ თხზულებებს. არაფერია „ნიჰონგი“-ზე უკეთესი, ხოლო შემდგომ შეიძლება დასახელდეს „კაიფუსო“, „სიოკუ ნიჰონგი“, „კოკო სიუი“, „სუგაია მანიოსიუ“ და სხვ.

კეიტუ არკვევს, აგრეთვე, ძველი იაპონური ენის მარცვლოვანი ანბანის გამოყენების წესს და ცდილობს მისი ფონეტიკური წესწყობილების რეკონსტრუქციას. მას უჩვეულო შეხედულებები აქვს გამოთქმული ბრუნისა და ლიტერატურაზე: „არაფერი ისე კარგად არ გამოხატავს ადამიანის კემარტ გრძნობებს, როგორც ლექსი... ლექსი ძვირფას ცოცხს წააგავს, რომელიც მტერისაგან განწმენდს და ადამიანის გონიდან გამოასუფთავებს ამოების და ბუნდოვანების განცდას... ლექსი ადამიანის გულიდან მომდინარეობს“, არაერთგზის იმეორებდა იგი.

(13-17 სს.) ქვეყანაში გამეფებული ტენდენციების წინააღმდეგაც გამოდის კეი-

ტიუ, რათა ბუდისტური მორალის სუფლს კვეთებით გამსჭვალული ლიტერატურა კვეთილიყო ადამიანის აღზრდის ერთადერთ საგნად. ის მიისწრაფვოდა მისთვის დაეპირისპირებინა ჰეიანის ეპოქისთვის დამახასიათებელი ლიტერატურული პრინციპები, რომელთათვისაც დახვეწილი და ნატიფი გრძნობების კულტი იყო ჩვეული. კეიტუ ამტკიცებდა ძველ იაპონელთა სულიერ უპირატესობას, რასაც უკავშირებდა სინტოისმს, ამ უძველესი რელიგიის კეთილისმყოფელ ზეგავლენას: „ადამიანი, რომელიც ისწრაფვის გაავოს ლექსი, სინტოს რელიგიას უნდა თვლიდეს საფუძვლის ფუძედ და არამც და არამც არ უნდა შეითვისოს და შეისისხლხორცოს სხვა რელიგია“. სხვათა შორის, ამ იდეამ ნორინაგას თხზულებებშიც კპოვა შემდგომი განვითარება.

კეიტუს კვალდაკვალ მიჰყვებოდა აქუმამარო, რომელიც თვლიდა, რომ „მანიოსიუ“-ში ხმარებული სიტყვების განმარტების პოვნა „ნიჰონ სიოკიშია“ შესაძლებელი. „მანიოსიუ“ მწვერვალია, ხოლო „ნიჰონ სიოკი“ საყრდენი ფუძეა. მწვერვალს ადვილად დაიპყრობ, თუ ფუძეშივეა სიცხადე და გარკვეულობა“, ამბობდა აქუმამარო და ამგვარად მოუწოდებდა ძველი იაპონური ლიტერატურის უნატიფესი ნიმუშების შესწავლიხკენ. მის მიერ გამოთქმული შეხედულებების თანახმად, შესაძლებელი ხდება სინტოს ტრადიციებზე წარმოდგენის შექმნა, რაც „ძველ იაპონელთა გზის“ არსს შეადგენს.

აქუმამარო მიუთითებდა, რომ ამ გზის პოვნა, მხოლოდ სინტოსისტურ მითებშია შესაძლებელი. ამ ვერსიას უფრო ვრცლად და დაწვრილებით განავრცობენ კამო მბუტი და მოტოოი ნორინაგა.

მაბუტი საკმაოდ ხშირად მართავდა პოეზიის სადამოებს თავის საცხოვრებელ სახლში, რომელიც აგატაის კვარტალში მდებარეობდა, ამიტომ იშვიათად როდი მოიხსენიებდნენ მას აგატაი-ნო უსის სახელით, რაც ნიშნავს ბერიკაცს აგატიდან.

აგატაის მეცნიერული ინტერესის მთავარ საგნად „მანიოსიუს“ ანთოლოგიის კვლევა იქცა. მისმა გამორჩეულმა პოეტურმა ინტუიციამ ხელი შეუწყო ტექსტე-



ბის კომენტარების წარმატებულად წარმართვას. აგათაი მოხარული იყო, ნორინავას სახით ნიკიერი მიმდევარი რომ შეიძინა. ნორინავა ხომ მთელი ცხოვრების მანძილზე ხელმძღვანელობდა აგათაის სიტყვებით: „დაისლომი; ამიერიდან ერთი ნახტომით ვინც ეცდება სიმაღლეების დაპყრობას, რთულზე რომ არაფერი ვთქვათ, მარტივის, რაც ძირს კვარცხლბეკზე ძევს, იმის დაძლევისადაც ვერ შეძლებს“.

ნორინავა, უმთავრესად, მამულის<sup>6</sup> ხელმძღვანელობის ქვეშ ეწეოდა „მანიოსიუს“ შესწავლას, რასაც „მანიოსიუს მომმოკუს“ გამოქვეყნება მოჰყვება, ნორინავას ინტერესის საგანი, უპირველეს ყოვლისა, ანთოლოგიის წასაკითხად ყველაზე რთული ტექსტების შეცნობა ხდება. იგი უპირატესობას ტექსტის მხოლოდ მკაცრ ფილოლოგიურ განმარტებას ანიჭებდა და მამულისაგან განსხვავებით, არანაკლებ კომპეტენტურ აზრებს გამოთქვამდა. მამულის და ნორინავას შორის წარმოშობილ უთანხმოებას განაპირობებდა ის ფაქტი, რომ აგათაი მხოლოდ თავის პოეტურ ინტუიციას ეყრდნობოდა, რომელიც, მართლაც რომ საუკეთესო იყო და არცთუ იშვიათად ტექსტის განმარტებისას, საკმაოდ თვითნებურ ანალიზს წარმოადგენდა.

მამუტი თვლიდა, რომ ლიტერატურული ნაწარმოებში, მხოლოდ იმ დროის მიწრაფებებს და რიტმს უნდა ასახავდეს, როდესაც ის იქმნება: „ლექსის რიტმი მელოდიაა და სხვა არაფერია, თუ არა ცხოვრების რიტმის გამოხატულება. „მანიოსიუს“ ლექსთა კრებული, ჩვენი მიწის ღვთაებრივი გულისთქმა (გულისხმა) — „სიძველეთა თაყვანისცემის გამო თავალყურს ვადევნებთ ძველ დაწერილობებს, ძველი ხალხის გულისნაღები და გულისთქმა რომ შევიმეცნოთ, ვკითხულობთ ძველი დროის ლექსებს, ძველთაძველი დროის ლექსები რომ შევიცნოთ, უნდა შევისწავლოთ „მანიოსიუს“.

ნორინავა კეტიუს აზრს იზიარებდა და ამტკიცებდა, რომ „მანიოსიუს“<sup>7</sup> ანთოლოგიის ოცტომეულის ავტორობა, მხოლოდ ოტომო იაკამოტის ეკუთვნოდა. მამუტი დარწმუნებული იყო, რომ ამ ანთოლოგიის ტომების ავტორები ტატიანა

მორე და იამანოე ოკურაც იყვნენ. ნორინავას მიერ გამოთქმულმა მოსაზრებამ აგათაის უკმაყოფილება გამოიწვია, იგი ნორინავას საკმაოდ მკაცრ წერილს უგზავნის, რომელშიც წერს: „ვერ გამოიგია, თავს აძლევ უფლებას შემედავო? დაისლომი, ამიერიდან მსგავს საქციელს თუ განაგრძობ, შეკითხვების დასმის უფლებაც აღარ გექნება“.

ნორინავა მწარედ განიცდიდა მამულისთან წარმოშობილ უთანხმოებას და არცთუ იშვიათად უგზავნიდა საბოდიშო წერილებს. უნდა აღინიშნოს, რომ არა მარტო მამუტი და ნორინავა ვერ მივიდნენ ერთ შეხედულებამდე და დასკვნამდე, არამედ დღესაც სადისკუსიოდ და პაექრობის საგნად რჩება „მანიოსიუს“ შემდგენლის ვინაობა. მისი მიმოწერა მამულისთან, აგათაის სიკვდილამდე გრძელდება (1769). ნორინავა თავის დღიურში, რომელშიც წამდაწუმ, მხოლოდ მოკლე ჩანაწერებს აკეთებდა ამინდზე, ბრინჯზე ფასების შესახებ, ასევე ყოველდღიურ ყოფით წაქმინაობაზე, არასოდეს არაფერს არ წერდა საკუთარი გრძნობების შესახებ. მამუტის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით თავისი კალიგრაფიული ჩანაწერი „გაუსაძლისი მწუსარება“ აქვს. თავის კაბინეტში, ყოველ წელიწადს, მამუტის მოხსენიების დღესთან დაკავშირებით, საპატიო საწესჩვეულებო რიტუალურ წესებს ასრულებდა.

ნორინავას სამუშაო კაბინეტი „სუძუნოია“-ს სახელწოდებითაა ცნობილი, რაც სიტყვასიტყვით „ზანზალაკებთან ოთახს“ ნიშნავს. აქ გამართული პოეზიის საღამოების მონაწილე პოეტთა ლექსები „სუძუნოია სიუ“-ს კრებულშია თავმოყრილი.

გარდაცვალებამდე, ნორინავა მიორაკუძის ტაძრის მახლობლად, მიწის ნაკვეთს შეიძენს, რომელსაც სეირნობისას ხშირად მოინახულებდა ხოლმე თავის განსასვენებელ ადგილად, იამამუროს მთის მწვერვალს ირჩევს, რადგან სინტოს რელიგიის თანახმად მთა ღმერთების ადგილსამყოფელად, მათი ბინადრობის ადგილად ითვლება.



არაფერია სიკვდილზე ნაღვლიანი, ამ-  
ბობდა იგი... ნორინავას სულიერი სამყა-  
როს შესაცნობად, დიდ ინტერესს აღძრავს  
მისი ანდერძის წერილი, რომელშიც ნათ-  
ქვამია: „სუძუნოიაში, ყოველ წელიწადს  
მისთვის პოეზიის საღამოები უნდა გაემა-  
რთათ და რომ მის პორტრეტს, აუცი-  
ლებლად თან უნდა ხელმოდა ალუბლის  
ხისკან დამზადებული მემორიალური ფი-  
რფიტა“. არაერთგზის აღნიშნავდა, რომ  
საუკუნოვანი მოხსენიებით უნდოდა სული-  
ერი სიმშვიდის მოპოვება, ამიტომ საცე-  
ბით დაწვრილებით აღწერა, თუ როგორ  
უნდა აღნიშნულიყო მისი მოხსენიების  
დღე. ნორინავას შემოქმედება შეუძლე-  
ბელია ერთმნიშვნელოვნად და ერთი კუ-  
თხით შეფასდეს. იაპონელი მეცნიერების  
(მარუიამა მასაოს, ტაპარა ცუგუოს, იტო  
ტასაბუროს, პავა ნობორუს მაცუმოტო  
სანოსკეს) კვლევები საშუალებას გვა-  
ძლევს მისი მრავალწახანგოვანი შემოქმე-  
დების წარმოსაჩვენად.

ტოკუგავას ეპოქის მოაზროვნეებისა-  
გან განსხვავებით, მოტოორი ნორინავა  
ცდლობდა გაეღვიძებინა თანამემამულე-  
ებში იაპონიის ისტორიისადმი, რელიგიისა  
და ლიტერატურისადმი ინტერესი, ჩაენე-  
რვა მათში ეროვნული კულტურისადმი  
თავყანისცემის გრძნობა, აღმოუფხვრა ჩი-  
ნეთის კულტურის ზეგავლენა და აეღორ-  
ძინებინა ძველისძველი, უხსოვარი დროის  
იაპონიის კულტურული ფასეულობანი.

ნორინავას ცხოვრების წლები იაპონი-  
აში ფეოდალიზმის კრიზისის ემთხვევა. რო-  
გორ აეცილებინათ თავიდან კრიზისი და  
აღედგინათ ცისქვეშეთში „წესრიგი და  
მყდროება“, იმდროინდელ სწავლულთა  
და პოლიტიკურ მოღვაწეთა მთელი პლეა-  
და უფიქრდებოდა ამ საკითხს.

მოტოორი ნორინავას საცხოვრებელ ად-  
გილას, ქ. მაცუდაკაში განხსნილია მემო-  
რიალური კომპლექსი, სადაც შესაძლებე-  
ლია ნორინავას სახლ-მუზეუმის, საფლა-  
ვის, ასევე სინტოისტური ტაძრის ხილვაც.  
აქ დიდი სიფრთხილითა და რუდუნებით  
ინახავენ მთელ მის მემკვიდრეობას, შემო-  
ნახულია ნორინავას ორი ავტობიოგრაფი-  
ტიც. ერთ-ერთ მათგანზე მისი ცნობილი  
ლექსი „სიკისიმა-ნო უტა“-ა:

„თუკი იკითხავ, თუ რაშია იაპონიის  
ულამაზეს კუნძულთა სული, გიპასუხებ  
გარიერაზე, განთიადისას მთის ალუბლის  
ხის არობატშია“.

ნორინავა დაიბადა ქ. მაცუდაკაში 1730  
წ. 21 ივნისს, ბამბეულით — ბამბის ქსო-  
ვილებით მოვაკრე ოძუ სადატოსის ოჯა-  
ხში. მისი წინაპარი სამურაი მოტოორი  
ტოკიხიდე იყო, ვისი გვარიც მოგვიანებით  
მიიღო მეცნიერმა. წინაპართა გადმოცე-  
მით, ტოკიხიდე უშიშრად იბრძვის ტოიო-  
ტომი ჰიდეისის რაზმში და იღუპება  
1591 წელს. მისი მეუღლე, რომელიც ორ-  
სულადაა, თავმსხაფარს ოძუს ოჯახში პო-  
ულობს, ამიტომ მისი ვაჟიშვილი (ნორი-  
ნავას პაპისპაპა) მიიღებს ოძუს გვარს და  
ასევე ვაჭრობას მიჰყოფს ხელს. ნორინავა  
მშობლების პირველი, სანატრელი შვილი  
იყო. მათ სჯეროდათ, რომ იგი გარდმოე-  
ლენილია ქალღმერთ მიკუშარი-ნო კა-  
მის<sup>2</sup> ბიერ, ამიტომ ოძუ სადატოსი დადებს  
აღთქმას, რომ ნორინავა მიადწევს თუ  
არა 13 წლის ასაკს, იგი გაემართება იოსი-  
ნოს მთებში, მიკუშარი-ნო კამის ტაძარში,  
საწესჩვეულებო რიტუალის შესასრულებ-  
ლად. აქედან ვამომდინარე უჩნდება ნო-  
რინავას ადრეული წლებიდანვე ღმერთე-  
ბის თაყვანისცემისადმი, მათი გულმორწყა-  
ლებისა და ძლევაძმოსილებისადმი მოწინე-  
ბის გრძნობა.

ნორინავა ხშირად მოგზაურობს, იმყო-  
ფება იოსინოში, ისეში, კიოტოში, ოსაკა-  
სა და ედოში. მოგზაურობისას ეცნობა სი-  
ძველთა ძეგლებს, სინტოისტურ და ბუ-  
დისტურ ტაძრებს.

კიოტოში, ჰორი გენკოს ხელმძღვანე-  
ლობის ქვეშ, მედიცინის შესწავლას იწყებს  
და იმავდროულად, სახელგანთქმული მე-  
ცნიერის, ჰორი კეიძანის სკოლაში განა-  
ვრძობს სწავლას.

კეიძანი ხაზს უსვამდა ძველი ენის სი-  
ტყეების არსში წვდომას და თვლიდა, რომ  
იაპონური ლექსი (ვაკა) და ჩინური ლექსი  
(სი) ადამიანის გულის სიღრმიდან იღებენ  
დასაბამს, რომელიც გრძნობებიდან და მი-  
სწრაფებებიდან მომდინარეობს.

კიოტოში სწავლების პერიოდში, ნორი-  
ნავას დაახლოებით 1100 ლექსი აქვს შე-

ქმნილი. მათ შორის უმეტესწილად ვაკა — ყველა მათგანი „იოსისადა ეისოს“ კრებულშია თავმოყრილი. ნორინავა წერს: „თუ რამდენად ესაღბუნება გულს ლექსის სიტკობება და რომ ადამიანს ეძლევა საშუალება შეერწყას და გამოთლიანდეს ბუნებასთან“.

ყველაზე ღირსშესანიშნავი და ყურადსაღები მისი მოგზაურობებიდან იოსინოში გამგზავრებაა მიკუმარი-ნო კამის თავანისცემის ნიშნად, რათა საკურას ყვავილობით დამტკბარიყო და რაც მთელი ცხოვრების მანძილზე მისი აღმადურენის და შთაგონების წყაროდ რჩება. ამ დროს დაწერილი ლექსები „სუგავასა ნიკის“ კრებულშია, აი ერთ-ერთი მათგანი:

„თვალისმომჭერლად ქათქათებს თეთრად  
მთის მწვერვალთან ღრუბელი იოსინოს  
თავს,  
პაერში კეთილსურნელმა იფრქვევა  
ალუბლის  
ხეთა... სად მდებარეობს როგორ შევიტყო  
სურნელოვანი ბაღი-წალკოტი?!“

„ადამიანის გულის ამოქმედება გრძობების ცვალებადობით, სავნებთან შეხებით იწყება... შედეგად შეგრძნებებიდან ჩნდება მოძრაობა, თითქოსდა მოძრაობა იძენს ბგერითი ენის ხმას“ — წერდა ნორინავა „ვაკა—ნო ურა-ში“. ერთ-ერთ ნაშრომში „ისონოკამი სასამეოლო“, ნორინავა შეცდება ამოხსნას ავარეს ცნების შინაარსი, აი, რას ამბობს იგი: „ავარე ნიშნავს იმას, რაც გულის სიღრმეში შეიგრძნობა... ადამიანის გული მართლაც რომ თანაბრად დელავს და მდელავრებს სასიამოვნო და საამუღრ, საზარელ და შემადრწუნებელ სანახაობათა ვამო“. ავარე რაიმე მოვლენის შედეგად, რეაქციის სახით ჩნდება.

ავარეს წარმოშობას ნორინავა უკავშირებს „კო-ძი-კის“ მითებს. ის მიიჩნევს, რომ წამოძახილი „ავარე“ პირველად მაშინ გაისმა, როდესაც ქალღმერთი ამატრას<sup>9</sup> ცის გროტიდან, (თალიდან) გადმოვიდა, ამ დროს ზეცა გაბრწყინდა, ადამიანებმა ვანცვიფრებისგან აღაპყრეს ხელები ცისკენ და სიხარულისგან იწყეს სიმღერა და ცეკვა...

ნორინავა არაერთგზის აღნიშნავდა, რა სისიხარულო და თავშესაქცევი ამბავი მსუბუქად ხედება ადამიანის გულს, როდესაც მწუხარე და ნაღვლიანი, გულის სიღრმემდე წვდება მას... ავარე არასურვილისამებრ, უნებურად წარმოიქმნება, როგორც არ უნდა დაატანოს თავისთავს ძალა ადამიანმა, უნარი არ შესწევს არ შეიგრძნოს ავარე... „ბოროტებასთან შეხებისას არ შეიგრძნო ავარე, — წერდა ნორინავა, — შეუძლებელია. გული თავისთავად დელდება... რამდენადაც ნორინავას მრწამსით, ადამიანი ემოციური, მგრძობიარე არსებაა, მონო-ნო ავარე მის მიერ განიხილება პიროვნების ღირსების შეფასების კრიტერიუმად: „ცუდ ადამიანად ვთვლი მას, ვისაც თანაგრძობის უნარი არ განიანია, სიხარულისას არ ხარობს და თუ შენიშნავს ნაღველს სხვას, არ დანადგლიანდება მასთან ერთად“.

პოეზიის დანიშნულებას იგი ადამიანის სულიერი სამყაროს წარმოჩენაში ხედავს. პირველად ამის შესახებ „ასივაკე ობუნეში“ განაცხადებს. თხზულება იმის მტკიცებით იწყება, რომ „უტას“<sup>10</sup> შუამავლის როლი აკისრია ქვეყნის მართვის საქმეში და არ უნდა განიხილებოდეს უსაქმურთა დროსტარების, ვასართობ და თავშესაქცევ სავანად“. ამ თვალსაზრისს უკუაგდებს და უარყოფს კადა არიძაროს მოსაზრება: „პოეზია მხოლოდ ხელოვნების სახეობაა სხვა არაფერი და რომ მას არავითარი როლი არ აკისრია ქვეყნის მართვის საქმეში“.

ნორინავა უპირისპირდება ამ თვალთახედვას და ამბობს: „უტას არსი არ მდგომარეობს მართო იმაში, რომ შემწეობა გასწიოს ქვეყნის მართვის საქმეში და არც ადამიანის სრულყოფაში იღებს მონაწილეობას, ლექსი მხოლოდ მეტყველებს იმას, რაც გულის სიღრმეში ძევს“... „როდესაც გული ემოციებით ივსება, სიტყვა მრავლდება და ასე იქმნება ლექსი... თუ ლექსის წაკითხვისას შეიგრძნობა ავარე, სწრაფად ქრება დაუკმაყოფილებლობის განცდა და ამას მოაქვს პოეტისთვის სულიერი სიმშვიდე, სავსებით გასაგებია პოეტის მოთხოვნილება, მოასმენინოს ვინმეს თავისი თხზულება“.



თუ გრძნობა ლექსში პოულობს გზას, მონოგატარი<sup>11</sup> სხვა ბუდისტური თხზულებებისაგან განსხვავებით არ ეწევა განსჯას, მონოგატარს კითხულობენ ნუგეშისცემისთვის. იგი აღწერს ადამიანის სულიერ განცდებს. სიყვარული, ნორინაგას აზრით, უცნაური გრძნობაა, რომელიც ყველაზე მეტად გვაღელვებს და საშუალებას გვაძლევს შეძლებისამებრ შევიგრძნოთ ავაგრე...

განსაკუთრებით მძაფრ განცდებს ფარული სასიყვარულო ურთიერთობა იწვევს; რომელიც დაფარვას მოითხოვს სხვებისგან; მონოგატარის აკრძალული სასიყვარულო ურთიერთობები არ არის მოწოდება სიამტკბილობის, სიყვარულის ნეტარებით გამოწვეული ტკბობისა და არც ავხორციობის. კენ მოწოდებაა. ნებადაურთველი სიყვარულით ტკბობას ნორინაგა თეთრი ლოტოსის ულამაზესი ყვავილით აღფრთოვანებას ადარებს, რომელიც ჭაობში ხარობს და იზრდება, მთავარი ყვავილის სიმშვენიერება და არა ის, თუ სად ხარობს.

მიუხედავად ნორინაგას მიერ ამ საკითხის ცალმხრივად გაშუქებისა და გააზრებისა, ამ პრინციპულობით იგი უკუაგდება გაბატონებულ მოსაზრებებს მურასაკი სიკიბუს რომანის „გენძი მონოგატარის“, როგორც უხნეო, ზნედაცემული, ანდა პირიქით, დიდაქტიკური, ჭკუისდამრიგებლური ხასიათის მქონე თხზულების შესახებ.

ნორინაგა არ მიიჩნევს სწორად, რომ რეალურად, ცხოვრებაში ყველაფერია დასაშვები. ქმედებების თავშეუკავებლობაზე ის ფიქრობს, რომ ადამიანი არამც და არამც არ უნდა აპყვეს გრძნობებს, რა საბაბიც არ უნდა ჰქონდეს ის ჩვეულებრივ უნდა ხელმძღვანელობდეს საზოგადოებაში დადგენილ წესჩვეულებებითა და ეთიკის ნორმების დაცვით.

აი, რას ამბობს იაპონოლოგი რ. ბენედიქტი: „ხორციელი სურვილების დაკმაყოფილება არ უნდა განიხილებოდეს ცოდვად და რომ ეს სამყარო არ წარმოადგენს ბრძოლის ველს უკეთურობასთან საბრძოლველად“.

„სიკეთესა და უკეთურობაზე“ არ არსებობს იაპონელთა გამოკვეთილი მსოფ-

ლმხედველობა, რაც მათი მორალური უპირატესობის დამადასტურებელ ღირსებად უნდა განვიხილოთ.

ბუდიზმსა და კონფუციანიზმში, სახელდობრ, სურვილის, წადილის დათრგუნვა გარდაუვალი, უცილობელი პირობაა ადამიანის პირვანდელი ბუნების (ჰონძენ-ნო სეი-ს) შესანარჩუნებლად. პაიასი რაძანი წერს, „ადამიანის ბუნება მართლაც რომ მშვენიერია თავდაპირველად, მაგრამ შესაძლებელია წახდეს სურვილების ასრულების წადილით“.

ჩუუსიანიზმის დედაარსი მდგომარეობს ორი კოსმიური საწყისის იდეალური, მეტაფიზიკური ლი-ს (იაპ. რი) და ფიზიკური ცი-ს (იაპ. კი) არსებობაში.

ლი-(რი) ზეცის საყოველთაო უნივერსალური კანონია კუშმარიტების პრინციპით. მისი საწყისი ადამიანის პირვანდელ ბუნებას მოიცავს.

თუ ლი (რი) განსაზღვრავს საგნების რაობას, ცი განსაზღვრავს ფორმას და მის მრავალგვარობას. აქედან გამომდინარეობს ლიეიკური დასკვნა, რომლის მეტაფიზიკური პრინციპი ადამიანის პირვანდელი ბუნების, ხასიათის არსს შეადგენს (იაპ. ჰონძენ-ნო სეი), რომელიც ყოველ სულიერში კეთილი საწყისის მატარებელია, განსაზღვრავს ზნეობრივ თვისებებს: ჰუმანურობას, სამართლიანობას, სიბრძნეს და ნდობას. სეიკა ამტკიცებდა, რომ სრულყოფილ ადამიანებში ზნეობრიობა „მეიტიკოკუ“ ინარჩუნებს თავის პირვანდელ სიწმინდეს და მორალურ სისპეტაკეს, ჩვეულებრივ ადამიანებში კი მვლავნდება ბუნებრივ მისწრაფებებში.

კონფუციანიზმში ზნეობრივი სრულყოფილების მიღწევა სოციალური პარმონის დამყარების ფონზე განიხილებოდა, როგორც ხელშეუვალი რგოლი. ამასვე მეტყველებს გამონათქვამები „და სიუედან“<sup>12</sup> „რომ მეუფედან მოყოლებული სულმდამალი მდამიოებით დამთავრებული ყველა სრულყოფისკენ უნდა ილტვოდეს და განიხილავდეს მას საყრდენ საგნად. თუ საყრდენი ქაოტურ უწყესრიგობაშია, არასოდეს არ სუფევს თხემის კენწეროზე წესრიგი“.





ნორინავას მოძღვრებებს შორის ორი-გინალურ გააზრებად გვევლინება მის მიერ სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემის სულიერი სიმშვიდის ანძინის მოპოვების გაშუქებაც. მისი თავისთავადობა ამ პრობლემის განმარტებისას, ბუღიზმის მიმდევართა შეხედულებათა ფონზე, მათი ურთიერთშეპირისპირების საფუძველზე ვლინდება.

ბუღიზმის თანახმად ადამიანის ცხოვრება უსასრულო რენკარნაციის ერთი უწყვეტი ჯაჭვის რგოლია. არსებობს გარდასახვა გამოვლინება ღმრთის კომბინაციისა მოცემული ღმრთის კომბინაციის რღვევისა, რომელიც გარდაცვალების შემდეგ წარმოიქმნება. ხელახალი ღმრთის კომბინაციის წარმოქმნა წინასწარ განისაზღვრება კარმის<sup>12</sup> ბედისწერის მიზეზობრიობის კანონით, რომლის თანახმადაც წარმართება ადამიანის ცხოვრება მთელი სიცოცხლის განმავლობაში და რაც განსაზღვრელი ხდება მისი შემდგომი, ხელახალი გარდასახვისა. ღმრთი მაკროკოსმის, ყოველი არსებულის, ფიზიკურის და სულიერის სუბსტანციის ელემენტია, ადამიანში პიროვნული თვისებების სუბსტიტუციის, ახლებულად შენაცვლების სახით.

ნეტარების — ნირვანას<sup>14</sup> მიღწევა ბუდისტების უმაღლეს მიზანს წარმოადგენს. იგი ხასიათდება გადასახვის, რენკარნაციის პროცესის სრული შეწყვეტით, ტანჯვისგან გათავისუფლებით, რომლის საფუძველზეც მოიპოვება სულიერი სიმშვიდე. უკვდავების ძიების პრობლემა დაოსოზმის ერთ-ერთ ცენტრალურ თემად რჩება. დაოსებს სჯეროდათ უკვდავების მიღწევის შესაძლებლობისა და ფიქრობდნენ, რომ ამის მისაღწევად სიცოცხლეშივე დაუღალავი შრომა იყო საჭირო, რაც ერთგულეებასა და გულწრფელობაში, თავიანთი ცემასა და მოწინააღმდეგეში, სათნო და მაღალი ზნეობის ყოფაცქევაში გამოიხატებოდა.

ნორინავას იდეათა სისტემაში არ არსებობს, უარყოფილია წარმოდგენა რაღაც იდეალურ, ნეტარებით აღსავსე მიღმამყოფ სამყაროზე, სადაც თითქოსდა ადამიანი მაღალი ზნეობის შენარჩუნების გამო ხვდება. იგი არ იზიარებს დაოსების ვა-

რაულს უკვდავების მიღწევის შესაძლებლობაზე და ფიქრობს, რომ ამ ქვეყნულ არაფერი არაა სიკვდილზე უფრო ნაღვლიანი...

ამ პრობლემის თაობაზე ნორინავა თავის მოსაზრებებს გამოთქვამს ადრეულ თხზულებებში: „ასივაკე ოზუნე“, „ისონოკამი სასამეგოტო“, შემდგომ განავრცობს „კო-ძი-კი დენ“-ში, „ტამა კუსიგესა“ და „ტომონ როკუ“-ში.

უმეტესწილად, ნორინავა ტერმინ „მონო-ნო ავარეს“ იმ ზმნებთან შეთავსებით ხმარობს, როგორცაა: სირუ (ცოდნა), ვაკიმარუ (აღქმა, შეთვისება) და კანძურუ (გრძნობა). ეს იმით აიხსენებოდა, რომ ამით განსაზღვრავდა კონფუციის და ბუდისტური მოძღვრებებისათვის ჩვეულ, ნიშანდობლივ რიგორიზმს, ეწეოდა ასკეტიზმის, განდევლობის წინააღმდეგ ბრძოლას. მისი ღრმა მრწამსით, ადამიანის რაობა მქალავდება მის განცდებსა და გრძნობებში, ამასთან ერთად ადამიანის გრძნობები ეფემერული, უგუნური, ქალური ბუნების და გაუწაფავია.

გრძნობების დაუოკებლობა, დაუფარაობა, უმეტესწილად ქალების საქციელში შეინიშნება, რამდენადაც მამაკაცებისგან განსხვავებით, აშკარად ამქალავებენ და გამოავლენენ თავიანთ გულისნადებს. ამასვე მეტყველებს ნორინავას სიტყვებიც: „ადამიანის გული, ქალის ან ბავშვის გულივით ნაზია, კაცებს, მხოლოდ მორცხვობის გამო უწევთ თავიანთი გულჩვილობის, ტეშმარტი გულისნადების დაფარვა და ზუსტად ამით განსხვავდებიან მათგან...“ ასევე არ აცალკევებს ნორინავა მონო-ნო ავარეს ცნებას სიმშვენიერის ცნებისგან და ამბობს: „ადამიანის გარეგნობაში, ერთი შეხედვით, შეიგრძნობა მისი კარგი და ცუდი ბუნება, თვით უმნიშვნელო და უბრალო სამშენისშიც ჩნდება და შეიცნობა ადამიანის გული“. („სიბუნ იორი“).

„გულის გარეშე არ არსებობს ღმერთი, რი-ს პრინციპი“ ამბობს ჰაიასი რაძანი. „ღმერთები განაგებენ და მართავენ ჩვენს გულებს“, ამბობს ვატარაი ნობუიოსი. „მართალია ღმერთების მატერიალური არსებობა, მათი უსახობისა და გამო არ შეიმჩნევა, მაგრამ მხოლოდ მათი წყალო-

ბაა, ყოველივეს თავისი დამახასიათებელი მატერიალური ფიზიკური ფორმა რომ აქვს“, აცხადებს ოსიკავა კორეტარუ. იამა-ძაკი ანსაი ამბობს, რომ ღმერთების თაყვანისცემაში დევს ადამიანის წარმატებულად მართვის საწინდარი, რამდენადაც თავად ღმერთები ბინადრობენ ადამიანებში, რასაც მისივე კონცეფცია „ტენძინ უიცუ“ („ცა და ადამიანი ერთი მთლიანობა“) დაედო საფუძვლად.

ანალოგიური შეხედულებებია გამოთქმული სხვა სწავლულთა მიერ. კამო მახუტი დაოსების ვარაუდს იზიარებს და გაიგივებს ღმერთებს ბუნებასთან მიმართებაში. უარყოფს ღმერთების არსებობას ბუნების გარეშე. ყოველი მათგანის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას, პანთეისტური მსოფლმხედველობის ელფერი დაჰკრავს, რომლის თანახმად ღმერთი იგივეა, რაც სამყარო. ნორინავას აზრით, ღმერთები შეუცნობადნი, უჩვეულონი არიან, მაგრამ სამყარო, რომელიც გარს გვაკრავს, იღუმალეებით მოცული და უფრო ძნელად შესაცნობია; „სცადეთ საფუძვლიანად დაფიქრება, თუ როგორ არსებობს ცის ქვეშეთი, დედამიწა, — წერდა ნორინავა „კუ-ტუანაში“, ჰკიდია პაერში, რაიმეს ეყრდნობა, თუ რაიმეზეა მიმაგრებული.

ჩინეთში ამის შესახებ მრავალი განსაცვიფრებელი მოსაზრება არსებობს, მათ შორის გლობუსის თეორია დომინირებს, რომლის თანახმად, დედამიწა სფეროს, ბურთივით მრგვალი ფორმისაა და პაერშია გამოკიდებული. ყოველივე თითქოს დამაჯერებლად, სარწმუნოდ ჟღერს, მსჯელობისას კი წარმოუდგენელია დედამიწა და ოკეანეები უძრავად ეკიდნონ პაერში... ადამიანის მიერ შექმნილი ნებისმიერი თეორია ფუჭი და ამაო ცდაა ჰემსარიტების დედაარსში წვდომისა და განწირულია წარუმატებლობისა და მარცხისთვის, რადგან რა გონიერი და ბრძენიც არ უნდა იყოს ადამიანი, ვერ შესძლებს შეიცნოს შეუცნობადი“.

აბსტრაქტული და გონებაჰკერძოთი ჩინური მოძღვრებების უარყოფით, ნორინავა საგნების დედაარსში წვდომის ინტუიციურ მეთოდს აღიარებს, რომელიც მონო-ნო ავარეს შემეცნების პროცესს ემყარება.

პეიანის ცენტრალურ ნაწილში მდებარეობს ნიძიოს სასახლის არქიტექტურული ანსამბლი, ტოკუგავას რეზიდენცია. იაპონიის ისტორიოგრაფიაში ტოკუგავას ეპოქა (1603—1867) ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ცვალებადობითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა.

1600 წ. 21 ოქტომბერს სეკიგაჰარასთან ბრძოლის დროს ძლევაძისილი ფეოდალი ტოკუგავა იეიასუ<sup>15</sup> (1542-1616), მიიპოვებს გამარჯვებას, საბოლოოდ ახერხებს გახანგრძლივებული ფეოდალური შინაომებისთვის ბოლოს მოღებას და აღწევს ქვეყნის სრულ გამთლიანებას. 1603 წ. ცხადდება სიოგუნად, სამხედრო-საომარ მოქმედებათა გამგებელ-წინამძღოლად. ამ დროს, სახელმწიფოს მმართველად და მიწის ნომინალურ მესაკუთრედ იმპერატორი ითვლება, მაგრამ რეალურად ძალაუფლებას არ ფლობს და სიოგუნის დაქვემდებარების ქვეშ იმყოფება.

ტოკუგავას (ტოსიოგუს) რეჟიმის დროს მთავარ საყრდენ ბურჟს და უმაღლესი გაბატონებული კლასის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდნენ: დაიმოსებად წოდებული ფეოდალები და ფეოდალი თავადების ვასალები — სამურაის წოდებით. სამურაი პრივილეგიური სამხედრო წოდების წარმომადგენელიც იყო.

იაპონიაში კონფუციის მოძღვრების (ჩჟუსიანიზმის) გავრცელების ისტორია რამდენიმე ასწლეულს ითვლის. პეიანის (9-12 სს.) და კამაკურას (13-14 სს.) პერიოდის საიმპერატორო კარზე, არსებობდა სწავლულთათვის განკუთვნილი მემკვიდრეობით ბოქებული თანამდებობები. კონფუციის მოძღვრება ისწავლებოდა ასევე ბუდისტურ მონასტრებშიც. მართალია, ყოველივემ ტოკუგავა იეიასუს მხრიდან ჰპოვა მხარდაჭერა, მაგრამ ვაზვიადება იქნება ვიფიქროთ, რომ იეიასუ შეგნებულად აცხადებს თავის მმართველობის დღიდან ჩჟუსის მოძღვრებას ოფიციალურ იდეოლოგიად, მაშინ როდესაც ჩჟუსიანიზმი შესაძლოა განხილულ იქნას მხოლოდ იმდ-

როინდელი რეჟიმის განმტკიცების ერთადერთ საშუალებად.

ბუღიზმის იდეოლოგია კი სრულიად არ პასუხობდა ქვეყნის უმთავრეს ამოცანას — ერთიანი და ძლიერი სახელმწიფოს შექმნისა და ჩამოყალიბების პრინციპს.

## შენიშვნები:

1 ნორინავამ უძველესი იაპონური დამწერლობის ძეგლების გამოფერით დასაბამი მისცა იაპონური ფოლიორისტის, ჰერმენევტიკის და ეთნოგრაფიულ კვლევებს. მის მიმდევრებად ვხვდებით იანაგავა კუნო და ორიგუტი სინობუ.

2 „მშვიდობიანობის ანუ მყუდროების ქადაქაღ“ წოდებული ჰეიანი ანუ ჰეიან-კიო, დღევანდელი ქ. კიოტო, მდებარეობს კუნძულ ჰონსიუს ცენტრალურ ნაწილში, იამასიროს პროვინციაში.

794 წ. პირველი უცვლელი დედაქალაქი ნარა, ფუძივარას ძველამოსილი გერას მიერ გადმოტანილი იქნა და ასე დაარსდა ქ. ჰეიანი.

ოთხი საუკუნის განმავლობაში ქ. ჰეიანი წარმოადგენდა ქვეყნის უმნიშვნელოვანეს პოლიტიკურ და კულტურულ ცენტრს, ხოლო ეტაპს 794-1185 წლამდე ჰეიანის სახელწოდებით მოიხსენიებენ.

3 ბერძ. *ta hieroglyphika grammata* — იეროგლიფი, იდეოგრაფიული დამწერლობის ფიგურული ნიშანი, რომელიც გამოხატავს ცნებას. ჩინური დამწერლობა იდეოგრაფიისაგან შედგება. ბერძ. *idea* ცნება და *gramma* ასო. ჩინურ ენაზე დაწერილი ტექსტი, კამბუნ იაპონური გრამატიკის შესაბამისობით. შეთანხმებით იკითხებოდა.

4 „კოძიკის“ გაიფიქრას ვატარაი ნობუიოსის შემდეგ შეეცდება მეცნიერი არაი ჰაკუსეკი, ხოლო მისი კვლევის ახალი ეტაპი ეროვნული მეცნიერებების სკოლის დაარსებიდანვე იღებს სათავეს.

5 თუმცა, ეროვნული მეცნიერებების სკოლის დამაარსებლად კადა აბუამარო (1669-1736) ითვლება, პირველია შიმიუზავა და წარმოადგინა საზოგადოებრივ აზრზე დაფუძნებული სწავლება-მოდერნიზმი, რაც იაპონურის ჩინურთან დაპირისპირებაში გამოიხატებოდა.

6 „სალამო მაცუდაკაში“, ამ სახელწოდებით შედის იაპონიის ლიტერატურის ისტორიაში ნორინავას და მამუტის ერთადერთი შეხვედრა 1763 წ. 25 მაისს ქ. მაცუდაკაში, სადაც მამუტი, მხოლოდ ვადით ჩამოვიდა. ამის შემდეგ იწყება მიმოწერა ორ მეცნიერ შორის, რაც უდიდეს ზეგავლენას იქონიებს არა მარტო ნორინავაზე, არამედ

ეროვნული მეცნიერებების სკოლის „კოკუვაკუსა“-ს განვითარების შემდგომ ეტაპზეც.

7 „მანიოსიუს“ შესწავლის საფუძველზე, ნორინავა ქმნის ნაშრომს „მანიოსიუს ტამა-ნო ოგოტოს“, რომელსაც მოგვიანებით დაასრულებს.

8 კამი — ღმერთს, ღვთაებას ნიშნავს. მე-14 ს. სწავლების იმუზე მასამიტის ვერსიით სიტყვა კამი წარმოსდგება კანვამიდან, რაც მოკიაფეს, მოედვარეს ნიშნავს. კანვამიდან წარმოსდგება სიტყვა კავამი — სარკე. ამ განმარტების თანახმად ღვთაებრივი სული სარკესავე ეღვარე და კავამი — შა. არაი ჰაკუსეკი ამტკიცებდა, რომ ძველად კამის სახელთან ადამიანებს, წარჩინებულ პირებს უწოდებდნენ ვინც მოკრძალებას და მოწიწებას იწვევდა. ნორინავას მოსაზრება პრინციპულად მკვეთრად განსხვავდება არაი ჰაკუსეკის მოსაზრებისაგან. ის ამბობს, რომ კამის ცნების ქვეშ იგულისხმება ძველ ტექსტებში მოხსენიებული ყველა მიწისა და ცის ღმერთი. სულები, რომლებიც აკადანებში სახლობენ, ასევე დრაკონები, ქაღები, ფრინველები, მსოფლივები, მცენარეები, ზღვები, მთები და ა. შ. ღმერთები არსებობენ კეთილშობილი, ფდილი, უნამუსონი, ძლიერი და სუსტნი.

9 სინტოს რელიგიის თანახმად, იმპერატორი მზის ღვთაება ქაღმერთ ამატერასუს პირდაპირ შთამომავალია.

იმპერატორის ტახტზე ასვლისას სრულდებოდა რიტუალი მოსავლიანობის შემოწმებისა „დაიძიოსაი“, რომელიც მონარქის ძაღუფების გაკანონიერებისთვის ტარდებოდა. ცერემონიის მსვდლობისას იმპერატორი ასრულებდა საკრამენტულ ტრაპეზის წესს, „წმინდათაწმინდა სარკეებზე“ წამოწოდით, მას გადაეცემოდა იმპერატორთა ძაღუფებისთვის განკუთვნილი რევალიდან სამი ნივთი: მახვილი, სარკე და იასპი (ეშმის ქვა). მხოლოდ ამ წესრეველებების ზუსტად შესრულების რეზულტატად იძებდა ხარიზმას, რომელიც ქვეყნის კეთილდღეობისთვის ბრძოლაში, უზრუნველყოფის და მართვის უნარში უნდა გამოეყენებინა.

10 უტა — იაპ. დესი.

11 მონოგრაფია — მოთხრობა, იაპ. კლასიკური ლიტერატურის ჟანრი.

12 ჩინურ კლასიკური ლიტერატურის თხზულებათა რიცხვს მიეკუთვნება „ოთხწიგნიანი“: 1. „ღუნ იუი“; 2. „მენ-ცზი“; 3. „და სიუე“; 4. „ჩჟუნიანი“; და „ხუთწიგნიანი“: 1. „იუზინი“; 2. „შიცზინი“; 3. „შუცზინი“; 4. „დი ცზი“; 5. „ჩუნ-ილი“; ასევე „სიპო ცზინი“.

13 სანსკ. კარმა — ხვედრი, ბედი.

14 სანსკრიტ. ნირვანა — გაქრობას, მიდევას, დაშრეტას ნიშნავს.

15 ტოკუვაკა იეიასუს სიკვდილის შემდეგროინდელი სახელთაც მოიხსენიებენ — ტოსიოტუ (Tocery).



# ქართული სურთომოდვრების ისტორიის ახალი შეხედულება

დინარა ჰანსაძე

ყველასათვის ცნობილია თუ რა მდიდარი და მრავალფეროვანია ქართული ძველი სურთომოდვრება. მისი ისტორიისადმი მიძღვნილია არა ერთი წიგნი და სტატია, მაგრამ ისე მთლიანი, როგორცაა გურამ აბრამიშვილის, პარმენ ზაქარაიასა და ირაკლი ციციშვილის წიგნი: „ქართული სურთომოდვრების ისტორია“<sup>1</sup>, სხვა ჯერჯერობით არ გამოსულა.

წიგნის დიაპაზონი დიდი. ქართული სურთომოდვრების წარსული დიდების განხილვა იწყება ძველი წელთაღრიცხვის IV—III ათასწლეულიდან და მთავრდება XVIII ს-ის ბოლოთი. ასეთი დიაპაზონის წიგნის გამოცემა შესაძლებელი გახდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ქართული არქიტექტურის ისტორიკოსები, თითქმის ორასი წელია, იღვწიან ამ მიმართულებით და შედეგად მნიშვნელოვანი აქვთ.

წიგნის ავტორებს ვრცელი მასშტაბი აქვთ აღებული. მათ განუზრახავთ მოეცვათ ქართული სურთომოდვრების ყველა მნიშვნელოვანი სახეობა, რომელიც კი წარმოიშვა და განვითარდა ამ განვლილი 5—6 ათასი წლის განმავლობაში. თავისთავად ასეთი მიზნის დასახვა განაპირობებს წიგნის ხასიათსაც.

როგორც ნაშრომიდან ჩანს, ქართველი მას შემდეგ, რაც ის დასახლდა, მიწაზე დამაგრდა, განსაკუთრებით ზრუნავს მშენებ-

ლობაზე საერთოდ და კერძოდ მის ესთეტიკაზე.

ეროვნული კულტურის ჩამოყალიბებისას ქართველი, ისე როგორც სხვა ერები, მეზობელი ცივილიზებული ქვეყნების კულტურიდან ზოგ რამეს იღებდა, მაგრამ მას პირდაპირ არასოდეს არ ნერგავდა. ის ითვისებდა იმ მარცვალს, რომელიც მიესადაგებოდა მის იდეალებს და გადაამუშავებულ იქნა, მხოლოდ მაშინ ავრცელებდა, როცა ყველაფერს გაითავისებდა. აქვე იმასაც უნდა გავეხვას საზი, რომ თვით იგი ყოველთვის მაღალი პოტენციის მქონე შემოქმედი იყო.

ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგებიდან სურთომოდვრებას განსაკუთრებული ადგილი უკავია თავისი მრავალსახეობით. კერძოდ, მოგვეპოვება — ეკლესიები, საცხოვრებელი სახლები, სათავადავო ნაგებობები, სამეურნეო შენობები, ხიდები და ვინ იცის კიდევ რამდენი რამ. ამ მცირე ტერიტორიაზე ქართველი აშენებდა, მტერი ანგრევდა. მაგრამ ის, რაც გადარჩა, საკმარისია იმისათვის, რომ ქართულ სურთომოდვრებას მაღალი შეფასება მიეცეს. სხვადასხვა პერიოდში ქართული ხელოვნება ქმნიდა ისეთ მაღალმხატვრულ ქმნილებებს, რომლებიც აშკარად ამშვენებენ მსოფლიო ხელოვნებას.

სახელმძღვანელო იწყება ადრეული ხანით. ეს ის პერიოდი, როცა იწყება სხვადასხვა ხასიათის მშენებლობა და სადაც

1. ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, თბილისი, 2000 წ.



# ქართული საერთო მოძრაობის ისტორია



ჩანს ხუროთმოძღვრების საწყისები. სწორედ ამ საწყისებში უნდა ვეძიოთ ქართული ხუროთმოძღვრების ის სათავე, რომელიც შემდეგ ათასი წლები გრძელდება.

ანტიკური ხანა საქართველოსათვის ის ეპოქაა, როდესაც ამ ტერიტორიაზე ყალიბდება ორი სახელმწიფო—ქართლი (იბერია) და ეგრისი (კოლხეთი) და ჩნდება ციხე-ქალაქები. ამ დროს მრავალფეროვანი მასალიდან განხილულია ქალაქმშენებლობა, სატაძრო ხუროთმოძღვრება, საერთო ნაგებობები, საცხოვრებელი სახლები, აბანოები, აკლდამები და სხვა მრავალი. მაშინდელი ციხე-ქალაქებიდან ფართოდაა წარმოდგენილი დიდი მცხეთის ისეთი მნიშვნელოვანი ობიექტები, როგორცაა — არმაზციხე, სარკინე და წიწამური. ამასთანავე, ყურადღებითაა წარმოჩენილი კლდეში ნაკვეთი ისეთი უნიკალური ნაქალაქარი, როგორცაა უფლისციხე. მისი მრავალფეროვანი დარბაზები არქიტექტურის უმაღლეს დონეს მიეკუთვნებიან.

სახელმძღვანელოში იმავე პერიოდის ისეთი ციხე-ქალაქები და ციხეებია განხილული, როგორცაა — ვანი, გონიო, ბიჭვინთა, სამადლო, ძალისა და სხვები.

როგორც მოსალოდნელი იყო, სხვებზე მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრება. საქმე ის გასლავთ, რომ ეს დიდი ეპოქა გამოირჩევა ძველთა სიუხვით და იმავე დროს შესწავლილიც უკეთაა.

აქვე, დასაწყისშივე, უნდა აღვნიშნოთ წიგნის ის თავისებურება, რომ არქიტექტურა მშრალად კი არ არის განხილული, არამედ ყოველ დიდ მონაკვეთს უჭლის ისტორიული მიმოხილვა და შემდეგაა დართული ცნობები სამშენებლო ტექნიკაზე, მასალაზე, მხატვრულ ხერხებზე და სხვა.

აქ, მართალია, განხილვა ხუროთმოძღვრების გამორჩეულ ეპოქებზეა აქცენტირებული, მაგრამ არც ერთი ეპოქა არ არის გამოტოვებული. განხილვის სისტემა აგებულია ნაკვობბათა სახეობებზე და მათ გამოორჩეულ ძეგლებზე.

ფეოდალური ხანის არქიტექტურის განხილვას უძღვის რელიგიათა ცვლის თავისებურებათა წარმოჩენა. საკულტო ნაგე-

ბობათა ახალ სახეობათა და ტიპების ჩამოყალიბებისადმი მიძღვნილია ამ თავის პირველი მონაკვეთი. სწორედ მაშინ იქნა ჩამოყალიბებული ქართულ ზაზილიკათა ის ბრწყინვალე ნაგებობები, როგორცაა ბოლნისის სიონი, ურბნისი და თბილისის ანჩისხატი. ეს პირველი საფეხური გახდა საფუძველი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში კლასიკური ეპოქის დადგომისა. სარეცენზიო წიგნის სწორედ ამ ნაკვეთშია განხილული ქართული არქიტექტურის ის თავისებურება, რომელმაც იგი გაიყვანა მსოფლიო არენაზე. VI ს-ის მცხეთის ჯვარი არის ხელოვნების ის ნაწარმოები, რომელიც დამშვენებდა მსოფლიოს რომელიც გენებათ იმ ქვეყნის წარსულს. განა საორცარი პარმონიულობა არ იკვეთება ისეთ შედეგებში, როგორცაა სამწვერისი და წრომი? წიგნში სწორად არის წარმოჩენილი ქართული არქიტექტურის კლასიკური ეპოქა.

სამწუხაროდ, ამ ამაღლებას მოჰყვა საქართველოს ისტორიის დიდი ტრაგედია — VII ს-ის შუა ხანებში არაბები შემოესივნ და ისინი მხოლოდ თითქმის ოთხასი წლის

შემდეგ განდევნა ღიღმა მეფემ დავით აღ-  
მაშენებელმა.

ქართული ხელოვნების ისტორიაში VIII-  
IX საუკუნეები გარდამავალი ხანის სახე-  
ლითაა ცნობილი. მიუხედავად იმისა, რომ  
ამ ეპოქაში მტერი გამუდმებით ყველაფერს  
ანგრევს და წვავს, ქართველის მოუსვენა-  
რი ბუნება მაინც პოულობს დროს შემოქ-  
მედებისათვის. იგი მუდმივ ძიებაშია. ჯერ  
იყო და გაჩნდა უყველო გუმბათიანი ტაძ-  
რები, შემდეგ ორგუმბათიანიც ააგო და  
ბოლოს ი. წ. „გუმბათოვანი დარბაზის“  
ტიპის ისეთი გამოჩრეული ტაძარი ააგო,  
როგორცაა ვანნაძიანის ყველაწმინდა.

X ს-ის შუა ხანიდან საქართველოს ის-  
ტორიაში ხდება შესამჩნევი გარდატეხა —  
ბაგრატ III აერთიანებს ქვეყნის ორ სამე-  
ფოს და ჩნდება საქართველოს ერთიანი სა-  
მეფო.

საქართველოს ხელოვნებაშიც ხდება დი-  
დი ძვრები — იწყება მეორე აღმავლობა.  
VI-VII საუკუნეებში თუ ყველაფერი კლასი-  
კას ექვემდებარებოდა, ახლა მთავარია  
ცხოველხატულება, მრავალფეროვნება და  
თუ დასავლეთ ევროპის ტერმინს გამოვი-  
ყენებთ, საქმე გვაქვს ბაროკოსთან.

ხუროთმოძღვრებაში ჩნდება მრავალ-  
აფსიდიანობა. ამ ტიპის ძეგლები გავან-  
ტულია სხვადასხვა რეგიონში. ამათგან სა-  
ხელმძღვანელოში წარმოჩენილია — კუმუ-  
რდო (964 წ.), ნიკორწმინდა (1010—1014  
წწ.), კაცხი (X—XI ს-თა მიჯნა), გოგი-  
ურა, ოლთისი, კიადმოს-ალთი (ტაო-კლარ-  
ჯეთი), ნაჯახოვო (მარტვილი) და სხვა.

ამათ განხილვას მოსდევს ქართული ხუ-  
როთმოძღვრების ისეთი შედეგები, რო-  
გორცაა — ოშკი, სვეტიცხოველი, ქუთა-  
ისის ბაგრატის ტაძარი და ალავერდი. აქ  
საუბარია არა მარტო გევმისა და სივრ-  
ცობრივ გადაწყვეტაზე, არამედ ფსადების  
თაღდით მორთვაზე და ჩუქურთმისა და  
ბარელიეფის გაფურჩქვნაზე.

ამათ მოსდევს ქართული არქიტექტურის  
ისეთი ბრწყინვალეობის განხილვა როგორ-

ცაა — სამთავრო, სამთავისი (1030 წ.),  
იმერეთის გელათი, ქართლის იკორთა  
სხევი.

წიგნის ავტორებს კარგად აქვთ გამო-  
კვეთილი რუსთაველის ეპოქის (XII—XIII  
სს. (ხუროთმოძღვრების თავისებურებები.  
კარგადაა დახასიათებული თავისებურება  
და წინა და მომდევნო ეპოქებისგან გან-  
სხვავება.

XIII ს-ის ოციანი წლებიდან იწყება ქვე-  
ყნის ახალი უმედურება, მონღოლთა ურ-  
დობის შემოსევები, რომელიც ორასი წე-  
ლი გაგრძელდა. სამწუხაროდ, ამ წერა-კი-  
თხვის უცოდინარი ხალხის ბატონობა ყვე-  
ლაფერზე იმოქმედა და მათ შორის შეიწი-  
რა არქიტექტურის არაერთი შედეგრი და,  
ცხადია, განვითარებაც შეაფერხა.

მიუხედავად ასეთი ძნელი პერიოდისა,  
ქართველების შემოქმედებითა პოტენციამ  
თავისი მაინც გააკეთა და აიგო ისეთი ტა-  
ძრები, როგორცაა — საფარა, ზარზმა,  
ციში, გერგეტის სამება და სხვა.

ამ ნგრევების შემდეგ ახალი აღმავლობის  
პერიოდი იწყება XVI ს-ში და გრძელდება  
XVIII ს-ის ბოლომდე. სამწუხაროდ, ახა-  
ლი აღმავლობის მასშტაბი შესამჩნევად  
ჩამოუყარდება წინა პერიოდისას, მაგრამ  
მაინც მნიშვნელოვანია.

ამ ეპოქის მიღწევებიდან სახელმძღვანე-  
ლოში განხილულია ისეთი ძეგლები, რო-  
გორცაა — გრემი, ახალი შუამთა, ანანუ-  
რი (1689 წ.), ლარგვისი და სხვა.

როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, წიგნში სა-  
ტაძრო არქიტექტურის გარდა ფართოდაა  
განხილული ფორტიფიკაცია, საერო არქი-  
ტექტურა და სხვა სახეობებიც.

წიგნი მდიდრულადაა ილუსტრირებული  
ნახაზებით, ნახატებითა და ფოტოებით.

ბოლოს, ერთხელ კიდევ უნდა აღვნიშ-  
ნოთ, რომ ეს წიგნი, უპირველეს ყოვლი-  
ნა, გააზრებულია სტუდენტებისათვის, მა-  
გრამ გამოადგება ყველას, ვინც დანტერე-  
სებულია ქართული ხუროთმოძღვრების ის-  
ტორიით.



# ქართული დრამატული თეატრის

## შემოქმედებითი პატივსაცემი

მიხეილ კალანდარიშვილი

ბამონის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პროფესორ ვასილ კიკნაძის „ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის“ პირველი ტომი, რომელიც მოიცავს საუკუნეებში გაშლილ უზარმაზარ პანორამას (საწყისებიდან მეოცე საუკუნის ოცდაათიან წლებამდე). ასეთ გამოკვლევას უკვე კარგა ხანია ველოდებოდით. სპეციალისტები, სტუდენტები, საერთოდ თეატრის ბედით დაინტერესებული ყველა მკითხველი, რომელთაც ფაქტიურად პირველად მიეცათ შესაძლებლობა ასლებურად გაიაზრონ სასცენო ხელოვნების განვითარების ურთულესი პროცესები, ძირითადი ტენდენციები; ერთი თვალის გადავლებით შეიგრძნონ ჩვენი სანახაობრივი კულტურის „უწყვეტი“ ევოლუციური დინება, — „უწყვეტი“ — პირობითად, რადგან 1879 წლამდე პერიოდულ ხასიათს ატარებდა და რასაკვირველია, მისი შესწავლის საკითხიც ასეთივე პერიოდულობით აღიბეჭდა.

მკითხველს შეეახსენებთ, რომ დიმიტრი ჯანელიძის ფუნდამენტური ნაშრომი — „ქართული თეატრის ისტორია“ საწყისებიდან მეცხრამეტე საუკუნემდე აღწევს; აგრეთვე, ამომწურავად, მაგრამ ცალკეულადაა დამუშავებული ქართული თეატრმცოდნეობის უმნიშვნელოვანესი თემები. მაგალითად: კოტე მარჯანიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეძღვნება ეთერ გუგუშვილის რამდენიმე წიგნი; სანდრო ასბეტელსა და პროფესიული რეჟისურის ჩამოყალიბების საკითხებს თვითონ ვასილ კიკნაძის გამოკვლევები; ქართული თეატრა-

ლური კრიტიკის ისტორიის ავტორია ნათელა ურუშაძე; რუსულ-ქართულ თეატრალურ ურთიერთობებს განიხილავს ნადეჟდა შალუტაშვილი. თანამედროვე რეჟისურას მიეძღვნა დალი მუმლაძისა და ნოდარ გურაბანიძის წიგნები, პაოლა ურუშაძის „შექსპირი ქართულ სცენაზე“ და ა. შ. ამ სიას შეიძლება კიდევ ბევრი საინტერესო ნაშრომი დავამატოთ, მაგრამ ლოკალური თემების რა სერიოზულ და ღრმა კვლევასთანაც არ უნდა გვქონდეს საქმე, იგი ვერ მოხსნის ისეთი გამაერთიანებელი გააზრების საპირობას, რომელშიც მთელი ეს თეატრმცოდნეობითი ძიებანი შემაჯამებულ მნიშვნელობას იძენს.

ამ თვალსაზრისით, ვასილ კიკნაძის წიგნს თავისი ფართო, განზოგადებული პერსპექტივით ძნელია ანალოგი მოექმნოს ქართულ თეატრმცოდნეობაში. ამ ნაშრომის შექმნას წინ უძღოდა მრავალწლიანი, ნაყოფიერი, უზომოდ შრომატევადი პროცესი, რომლის სიცოცხლისუნარიანობას ავტორის ხანგრძლივი პედაგოგიური პრაქტიკაც განსაზღვრავს. სწორედ სტუდენტებთან ცოცხალ ურთიერთობაში აღმოცენდა და გამოიკვეთა, ალბათ, იდეათა ის მრავალფეროვნება, ემოციურობა, სისტემურობა და დამაჯერებლობა, რაც წიგნს საკითხავად მეტად მიმზიდველს ხდის. ჯერ გამოუქვეყნებელი მასალების გარდა, რომელიც საკმაოდ ხშირად გვხვდება ნაშრომებში, გათვითცნობიერებულ მკითხველს უსათუოდ მიიზიდავს ცნობილ მოვლენებზე



ავტორის ახლებური, გადაზრებული თვა-  
ლთახედვა.

ქართული დრამატული თეატრის ისტორია კონცეპტუალური გამოკვლევაა, რომელშიც თავს იჩინს ავტორის მასშტაბური, პოზიტიური მიდგომა ისტორიული, პოლიტიკური თუ სოციალური პროცესების მიმართ. თავს კიკნაძე ვაუზრბის მზა რეცეპტებს, ერთგვაროვანი კითხვების დასმას და მარტივ პასუხებს; ფაქტების ანალიზისას ცდილობს ყოველმხრივ დააფიქსიროს აღწერილ მოვლენათა სირთულე და დახლართულობა, წარმოუჩინოს მკითხველს მიზუსტედგვობრივი კავშირები, რომლებსაც გარკვეულ ისტორიულ პერიოდში ამა თუ იმ ესთეტიკური ტენდენციის გაბატონება განაპირობებს. მაგალითისთვის დავიმოწმებთ რამდენიმე ფრაგმენტს, სადაც ამგვარი მეთოლოლოგია მრავალზე მეტყველებს: „ქართული თეატრალურ-სანახობრივი კულტურის გზა — წერს ვ. კიკნაძე — ვერ წარმოიდგინება ევროპული და აზიური კულტურების ურთიერთმიმართებათა ვარეშე... საუკუნეობითი ურთიერთობანი თურქეთის, სპარსეთის, არაბულ და სხვა მუსულმანურ სამყაროსთან დამყრობლური იმების ვარდა ხდებოდა კულტურულ ღირებულებათა მიმოქცევის პროცესიც“ (დასახელებული ნაშრომი 26 გვ.). ამის შემდგომ წიგნის ავტორი იმ პერიოდის მოვლენებს ესება, როდესაც თვით სპარსეთშიც და თურქეთშიც ჩნდება ინტერესი ევროპული თეატრისადმი; განაგრძობს საუბარს აღმოსავლეთის ბატონობაზე, თუმცა იქვე ამატებს: „ერთის მხრივ ეს ამუხრუჭებს თეატრის განვითარებას, მეორეს მხრივ არც ქრისტიანული რელიგია უჭერდა მას მხარს“ (დასახ. ნაშრ. 27 გვ.).

ვასილ კიკნაძე ფართო პარალელებისა და ანალოგიების ფონზე, რომლებიც თეატრის ზრდის მთავარ ტენდენციებს ასახავენ ცალკეულ ევროპულ ქვეყნებში და მათ შორის რუსეთში, დამაჯერებლად მოგვითხრობს ეროვნული სასცენო ხელოვნების განვითარების დინამიკის თავისებურებებზე, ორიენტაციის გადაწყვეტილების აუცილებლობაზე მის წინაშე მდგარი არჩევანის გამო: „ქართულ თეატრში, — წერს ავტორი — რადიკალური ცვლილებები მხოლოდ მეოცე საუკუნეში მოხდება. მანამდე კი

თეატრი თანდათან, ზოგჯერ შეჩერებით, იოლუბითი პაუზებით, მაგრამ მინცაში ზანსწრაფულობით ავითარებს თეატრალურ და დრამატურგიულ ფორმებს, ინარჩუნებს თვითმყოფად სახეს და ნიადაგს უმზადებს ახალ ძიებებს“ (გვ. 27).

უშკველად წარმატებულად შეიძლება ჩაითვლოს ავტორის მცდელობა, რომ დღევანდელი გადასახედიდან, დროის დისტანციის გათვალისწინებით განიხილოს შორეული თუ ახლო წარსულის პერიპეტეიები, რაც ქართული საზოგადოებრივი, პოლიტიკური და კულტურის წინაშე უფრო ადრე თუ მოგვიანებით მდგარ მრავალ პრობლემატურ საკითხს ანიჭებს აქტუალობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, — თუ ისტორია ხშირად უამრავ შეცდომათა მატიანაა, მაშინ თანამედროვეობას მით უფრო მოეთხოვება გონივრული გაკვეთილის გამოტანა და დღევანდელ ურთულეს პირობებში მსგავს შეცდომათა თავიდან აცილება.

ვასილ კიკნაძის წიგნის ძირითად ბათოსს სწორედ ამგვარ დასკვნებამდე მიჰყავს მკითხველი და ეს ვარეშობა თავისთავად ზრდის ნაშრომის მეცნიერულ, ეთიკურ და ესთეტიკურ ღირებულებას, შეინიშნება განსხვავებული შეხედულება მე-18 საუკუნის ქართული ლიტერატურისა და თეატრის განვითარების პროცესებზე. კიდევ უფრო მეტი სიხსლეა მეცხრამეტე საუკუნის დრამატული თეატრის ცხოვრების, აგრეთვე უკვე წარსული, მეოცე საუკუნის უძიმების, წინააღმდეგობრიობით აღსავსე ეტაპის გადაზრებაში (იგულისხმება ეროვნული კულტურის მდგომარეობა თავისუფალი საქართველოს პირობებში 1918-21 წ.წ.), იმ დროის უმაღლესი მიღწევებითა და აღორძინებით, რაც კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სახელებთანაა დაკავშირებული. ავტორის არატრადიციულ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს ისიც, რომ მთელ საბჭოთა თეატრმცოდნეობაში გალანძლილი „ეშმაკი“ და „ვერაკი“ ებითეტებით ცნობილი საქართველოს მეფისნაცვლი გრაფი ვორონცოვი პირველად დასასიათებული ისტორიზმის პრინციპის დაცვით: „უმაღურობა, — სამართლიანად აღნიშნავს წიგნის ავტორი — ყოველთვის მომკვდინებელი ცოდვაა, მით უფრო იმათ მიმართ, ვინც არაქართველია და აკეთებს





ქართულ ეროვნულ საქმეს. ამიტომ ვორონ-  
ცოვი იქნება თუ სხვა ვინმე, ყველას თა-  
ვისი დამსახურებისამებრ უნდა მიეზღოს“  
(გვ. 101).

ამავე თემას აგრძელებს მავგვიანებით  
და მართლაც რომ საოცარი ფაქტი მოაქვს,  
როდესაც „ვორონცოვის მეუღლე გ. ერის-  
თავს თხოვს, — ვადაცვით წმ. ნინოს გიმ-  
ნაზიის ქალებს, რომ კარგად ისწავლონ ქა-  
რთული ენაო... ვორონცოვა თავისი მოღ-  
ვაწეობის ათი წლის მანძილზე დიდი სი-  
კეთე გაუკეთა ქართველ ხალხს. ასეთი ღვა-  
წილი რუსული იმპერიის მსახურს კი არა,  
ერთი გამორჩენილი ქართველი პატრიოტი  
მოღვაწის სახელსაც დაამშვენებდა!“ (გვ.  
112).

მოვიყვან სხვა მაგალითსაც, რომელშიც  
მაფრად და სხარტად არის წარმოდგენი-  
ლი ჩვენი კულტურის განვითარების ერთ-  
ერთი ურთულესი პერიოდი. ჩემს მეხსი-  
ერებაში დღესაც გაისმის „მრავალფერო-  
ვანი“ სალანძღავი ეპითეტების კორიანტე-  
ლი, რაშიც საბჭოთა დროინდელი ავტო-  
რები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ იმ მიზნით,  
რომ რაც შეიძლება უარყოფითად წარ-  
მოედგინათ „მენშევიკური“ მთავრობის და-  
მოკიდებულება ეროვნული კულტურის მი-  
მართ; რაც შეიძლება გაემუქებინათ და ლა-  
ფში ამოესვარათ ყოველივე ის, რაც ამ  
მოკლე დროში გაკეთდა.

საუბდნიეროდ, ახლანდელ ახალგაზრდო-  
ბას, სტუდენტებს, თეატრმცოდნეებს აღარ  
მოუწევთ იძულებით დაწერილი სიცრუის  
წაკითხვა და დასწავლა. ვასილ კიკნაძე შე-  
ეცადა აღდგენილიყო სამართლიანობა: „არ  
შეიძლება ისტორიანზე სიძულვილით წერა—  
ასკენის იგი — მენშევიკური მთავრობი-  
სადმი კლასობრივმა სიძულვილმა ბოლშე-  
ვიკებს არ მისცა საშუალება დაენახათ ის  
ნამდვილი სულიერი ღირებულებანი, რომ-  
ლებიც 1918-21 წლებში შეიქმნა. ასევე  
შეცდომა იქნება, თუ ბოლშევიკებისადმი  
დამოკიდებულებას მექანიკურად გავავრცე-  
ლებთ ხალხის სულიერ შემოქმედებაზე...  
გარდაუვალია ასეთი შედეგი, თუკი ვერ  
შევეჭლით ერთმანეთისაგან განვასხვავით  
გალაკტიონის ლენინისადმი მიძღვნილი ლე-  
ქსები, მისი დიდი ეროვნული შემოქმედე-  
ლისაგან“ (გვ. 484).

გამოიცა ქართული დრამატული თეატრის  
ისტორია, და როგორც იქნა გამო-  
თლიანდა ეროვნული სასცენო ხელოვნების  
დახლართულ ძიებათა გზა. მეცნიერულმა,  
კორექტულმა, აკადემიურმა მიდგომამ და-  
ძლია წარსულში დამკვიდრებული ტენდენ-  
ციური და იძულებით იდეოლოგიზებული  
სიცრუე. სასწორი გადაიხარა თავისუფალი  
აზროვნებისკენ, შტამპებისაგან — და-  
მოუკიდებელი სიტყვებისაკენ.

წიგნის სატიტულო ფურცლებზე ავტო-  
რი, მაღლიერების გრძნობით მოიხსენიებს  
საქართველოს ნათობის საერთაშორისო  
კორპორაციას GIOG, მის პრეზიდენტს  
ბატონ ვია ჭანტურიას, რომლის უშუალო  
თანადგომით, ფინანსური დახმარებით გახ-  
და შესაძლებელი ამ უაღრესად საჭირო ნა-  
შრომის გამოცემა. გულწრფელად ვუერთ-  
დები წიგნის ავტორს, და ჩემი მხრიდან,  
მეც მაღლობას გამოგზავთვე ქვეშარიტად  
ეროვნული ქველმოქმედებისათვის. საერ-  
თოდ კი, ვასილ კიკნაძის მსგავსად, მეც  
გულს მტკენს, რა თქმა უნდა, ის ფაქტი,  
თუ რა მცირე ოდენობის მეცენატი და  
მფარველი ჰყავდა ქართულ თეატრს მე-  
ცხრამეტე საუკუნის ბოლოს და მეოცე სა-  
უკუნის დასაწყისში; როგორ უჭირდათ რე-  
ჟისორებს, მსახიობებს, შემოქმედებით ოს-  
ტატებს, ალბათ ისევე, როგორც დღეს!

ვუსხდი რა მაღლობის ბატონ ვია ჭანტუ-  
რიას, ეგზოდება კითხვა: არსებობს თუ არა  
კიდევ გამომცემლობა „განათლება“, „ხე-  
ლოვნება“. რატომ არ ძალუძთ მათ აუცი-  
ლებელი ლიტერატურის გამოქვეყნება?!  
ნუთუ ისტორია მეორდება და ჩვენს სუ-  
ლიერ საგანძურს ისევ ქარი წაიღებს, და  
ეს როგორც მუდამ სიღუპკირის არგუმენ-  
ტებით აიხსნება?

მეტად მნიშვნელოვანია, რომ „ქარ-  
თული დრამატული თეატრის ისტორიის“  
მეორე ტომი გამოიცა დროულად და ამ-  
ით შენარჩუნდა მთლიანობა და აუცილე-  
ბელი კავშირი ფუნდამენტური ნაშრომის  
პრობლემატიკაში. პერიოდი, რომელსაც  
მეორე ტომი მიეძღვნა, ფართოდ აშუქებს  
თეატრის ცხოვრებას ოცდაათიანი წლე-  
ბის მეორე ნახევრიდან სამოციანი წლე-  
ბამდე. ასეთი დაყოფა საკვებით ლოკიუ-  
რია, რადგან სწორედ ორმოცდაათიანი  
წლების მეორე ნახევარში მომზადდა ის



შემოქმედებითი გარდაქმნები, რომელთა ნიადაგზეც ქართულმა თეატრმა მომავალში დაიპყრო ახალი მხატვრული შემოქმედებითი სიმაღლეები, მიაღწია სტილისტურ და შინაარსობრივ მრავალფეროვნებას, რომლის გარეშეც დღეს წარმოუდგენელია ჩვენი სცენური ხელოვნების მნიშვნელობის განსაზღვრა.

ქართული თეატრის ისტორიის საბჭოური პერიოდის შექმნას ადრეც შეეცადნენ (ს. ამალაშვილი, ა. ფერაღლი, შ. მაჭავარიანი), თუმცა მრავალ ობიექტურ თუ სუბიექტურ მიზეზთა გამო, სიმართლესთან მიახლოებული სურათის შექმნა წარმოუდგენელი გახლდათ. მხედველობაში მაქვს როგორც მძლავრი იდეოლოგიური ზეწოლა, დიდგენილი სტერეოტიპების და კლიშეების გამოყენებით, ასევე ავტორთა გარკვეული პასიურობაც, რაც იმ სურვილსაც კი გამოიწვევდა, რომ თეატრის განვითარების წინააღმდეგობებით აღსაყვამ შეფარვით, სტრუქტურებს შორის მინც ეჩვენებინათ. ამ კონტექსტში დრო ავტორის მხარეზეა; დამოუკიდებლობის შეგრძნებისა და თავისუფალი აზროვნების ხანას მოაქვს ის უმთავრესი სიკეთე, როდესაც ყოველგვარი „დაფუძნებული“ სიყალბის არსებობის მიმართ შეუწყნარებლობა განსაკუთრებულ მასშტაბებს აღწევს. უნდა აღინიშნოს, რომ ვასილ კიკნაძის ადრეულ გამოკვლევებშიც საესეებით იგრძნობოდა სიმართლის პათოსი, რომლის კულმინაციას წარმოადგენდა მისი წიგნი „წამებული რაინდები“, დაფუძნებული, ძირითადად, სუკის არქივის მასალებზე. ამ წიგნმა შეასრულა „ფარდის ახდის“ უმნიშვნელოვანესი მისია. ამგვარი სულისკვეთებითა გამსჭვალული „ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის“ მეორე ტომიც, რაზეც მიგვანიშნებს შესავალი ნაწილის დასათაურებაც — „ტრაგიკული ფარსი“. ანუ, დღესდღეობით სრულიად გამჭვირვალე ისტორია, თუ რატომ გადაურჩა ფიზიკურ განადგურებას სანდრო ახმე-

ტელის დიდი მასწავლებელი, ე. წ. „მხატვრული ესთეტიკა“ — კოტე მარჯანიშვილი და ასევე, თუ რატომ ვერ აიცილა ეს ხვედრი სიცოცხლით საესე მისმა მოწაფემ — ე. წ. „ბურჟუაზიულმა ნაციონალისტმა“ ს. ახმეტელმა.

ვასილ კიკნაძის წიგნის მკითხველი იმ გამოშვლებული სურათის წინაშეა, რომელიც ეჭვის არანაირ საფუძველს აღარ ტოვებს; დასაბუთებულია უტყუარი შთამბეჭდავი მასალით, ხოლო განმარტება და ფარსის განსაზღვრა კიდევ უფრო შემზარავ და რეალურ სახეს იღებს.

„ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის“ ყოველ თავში ავტორი გატაცებით მოგვითხრობს და განიხილავს საქართველოში მოღვაწე თეატრალური დასების (რუსთაველის სახ., მარჯანიშვილის სახ. და პერიფერიული კოლექტივები) შემოქმედებით გზას იმ ურთულეს პირობებში, როდესაც მძინვარებდა „სოციალისტური რეალიზმის“ უმკაცრესი და ერთადერთი დოქტრინა; ხოლო „უკონფლიქტობის“ მავნე თეორია საფუძველში აბათილებდა დრამისა და საერთოდ თეატრის უმთავრეს პრინციპს — ძალთა დაპირისპირებას, რაც იყო კიდევ უსასრულობის მთავარი მიზეზი.

ავტორის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი არ ცდილობს საერთო სურათის შელამაზებას და საეტაპო სპექტაკლების — რომელთაც ჩვენს თეატრს აღიარება და საესეი შესძინეს — მაღალი შეფასების გვერდით, იძლევა მხატვრობისგან შორს მყოფ „ძიებათა“ სერიოზულ კრიტიკულ ანალიზს.

ვასილ კიკნაძის „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ მიეკუთვნება არა მხოლოდ თეატრალურ მკითხველს, არამედ მთელ ქართველ ერს, მის კულტურას, მის ისტორიას. თეატრალური ცხოვრება გრძელდება და ჩვენ ვასილ კიკნაძისგან ველით საოცრად საჭირო შრომის ახალ შეცვებას.



**Самсон Лежава**

**ТБИЛИСИ ПОСЛЕ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ  
— ЧТО ТЕРЯЕТ ГРУЗИЯ**

В статье анализируется особая, выдающаяся ценность старого Тбилиси — его мультикультурность, дух открытого общества, особая оригинальность не только отдельных зданий, но и целостного «макро-здочества» старого города. В то же время особо подчеркивается, что спасение культурно-зодческого наследия Тбилиси, особенно после землетрясения, приобретает стратегическое значение для всей Грузии (стр. 2).

**Нодар Гурабанидзе**

**РЕЖИССЕР ГИЗО ЖОРДАНИЯ**

Статья является первой главой книги театроведа Н. Гурабанидзе «Режиссер Гизо Жордания».

Обозревается ранний период творческой деятельности режиссера, начиная с 1958 года, после окончания театрального института (стр. 11).

**Русудан Кутателадзе**

**БЛЕСТЯЩИЙ ДЕЯТЕЛЬ**

Статья посвящается светлой памяти известного музыковеда Антона Цулукидзе. В нем даны как творческие так и жизненные штрихи из его богатой собою биографии (стр. 42).

**Василий Кикидзе**

**ОН ПОДВЕРГАЛСЯ ГОНЕНИЯМ...**

Статья знакомит читателя с трагическими страницами биографии народного артиста Грузии Михаила Вашадзе. Описывает ту тяжелую атмосферу, в которой жил и творил известный артист (стр. 26).

**Манана Хвтисиашвили**

**ОБ ОДНОМ ИЗ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ  
ПОЛОЖЕНИЙ АНТОНА ЦУЛУКИДЗЕ**

Автор анализирует одно значительное концептуальное положение известного музыковеда Антона Цулукидзе о внутренней связи оперы З. Палиашвили «Абесалом и Этери» с грузинским (Карталино - Кахетинским) хоровым эпосом и ритуальным зрелищам (стр. 53).

**Владимир Асатиани**

**ДИАЛЕКТИКА ВКУСА И МИФА КАК  
КОНСТИТУЦИОННЫЙ ПРИНЦИП  
ИСКУССТВА**

Суждения вкуса в той или иной степени свойственны для большинства форм общественного сознания. Миф также с разной силой проявляется в различных сферах общественного и духовного бытия. Но диалектика этих двух категорий является определяющей именно для искусства и художественной формы сознания (стр. 57).

**Лали Осепашвили**

**ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ ЗАГЛАВНЫЕ  
БУКВЫ В ДВУХ РУКОПИСЯХ**

В работе изучены орнаментальные заглавные буквы, инициалы двух рукописей. Одна представляет литургический свисток св. Василия Великого (XII в.) а другая т. н. Иенашский Четвероглав (XIII в.), который пожертвовал католикос Епифан для Мцхетского кафедрального собора (стр. 63).

**Олико Жгенти**

**ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ И СОЦИАЛЬНЫХ ВОПРОСОВ В ГРУЗИНСКОМ КИНО 10-Х И 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА**

Данная проблема является предметом исследования автора.

Убийство Ильи Чавчавадзе явилось причиной пробуждения всего общества и суровой переоценки социально-политических ценностей с их анализом. Особенно активизировалась публицистика и образцом грузинской журналистики является юмористический журнал «Нишадური» (1907-09).

Публицистический жанр со своей стороны играет решающую роль в определении и становлении идейных ориентиров зарождающего национального кинематографа (стр. 73).

**Цисана Какабадзе**

**БОЛЬШЕ ЖИЗНИ ЛЮБИЛ ОН ПЕТЬ...**

Воспоминания о солисте оперного театра Резо Какабадзе. В них читатель познакомится со многими интересными моментами из жизни и сценической деятельности известного певца (стр. 84).



## Иракли Цицишвили

### ПИСЬМА С ФРОНТА

Читатель познакомится с фронтовыми письмами Героя СССР архитектора Ир. Цицишвили, которые он присылал своему коллеге и другу Этери Цицишвили (стр. 92).

## Дого Гогуа

### ЕЩЕ РАЗ О ГЕНЕЗИСЕ И РАЗВИТИИ ГРУЗИНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Статья обзора пути развития инструментальной музыки, в отношении с национальным осмыслением, выделяет главнейшие характерные особенности на фоне зарубежной музыкальной культуры (стр. 98).

## Елена Тулашвили

### АЛЕКСЕЙ БАЛАБУЕВ

Очерк посвящается замечательному художнику, акварелисту, пейзажисту А. Балабуеву — по отцу русскому, по матери поляку, корни родословной которого уходят глубоко в грузинскую почву. Всю свою творческую деятельность он посвятил Грузии. В очерке в основном анализируются работы последних лет, точнее серия акварелей: «Образ старого Тбилиси» (стр. 101).

## Лиля Гиоргобнани

### ПРИМИТИВИЗМ КАК ПОЛНОЦЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

В классическом, современном подходе противоположным термином примитивности может быть художественное произведение, называемое традиционно примитивным. В таких случаях имеется в виду классичность какого-либо художественного метода. Существует классический импрессионизм, классический сюрреализм, а так же классический примитивизм. Он «классичен» не понятием классики античного искусства или с точки зрения реалистических принципов, а исходя из собственной задачи и стиля выполнения (стр. 107).

## Темо Канделаки

### ПРОЕКТ ТБИЛИССКОГО ГОРОДСКОГО АЭРОВКЗАЛА

Известно, что по разным причинам не все проекты архитекторов любого ранга

реализованы. В статье речь идет о проекте, авторами которого являются архитекторы: Д. Морбедадзе, Т. Канделаки и Т. Тевзадзе с участием Н. Гиоргидзе и М. Гогнишвили (стр. 114).

## Нино Бечвая

### САЛЬВАДОР ДАЛИ И СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЕ КИНО

Автор знакомит читателя с деятельностью великого испанца художника Сальвадора Дали в кино, с его отношением с кинорежиссером Буньюэлли. В частности речь идет об истории снятия фильма «Андалузский пес» (стр. 119).

## Марина Соселия

### ОТРЫВКИ ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОТООРИ НОРИНАГА

Мотоори Норинага один из выдающихся японских общественных деятелей 18 в., представитель школы национальных наук «Кокугакуха», исследователь и толкователь древних памятников раннесредневековой японской письменности: «Кодзики», «Манъёсю» и т. д., создатель учения о превосходстве японской государственности, чьи уточненные теории вобрали в себя идей японских мыслителей 17—18 вв. (стр. 125).

## Динара Вачнадзе

### НОВОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ЗОДЧЕСТВА

Речь идет о книге «История грузинского зодчества», авторами которой являются Гурам Абрамишвили, Пармен Закарая и Ираклий Цицишвили.

Книга богато иллюстрирована чертежами, рисунками и фотоматериалом (стр. 136).

## Михаил Каландаришвили

### ТВОРЧЕСКАЯ ЛЕТОПИСЬ ГРУЗИНСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Эта рецензия о недавно вышедшем фундаментальном труде театроведа Василия Кикинадзе в сфере истории грузинского драматического театра (XIX—XX вв.). Автор в ней дает высокую оценку как фактологическим приобретениям, так и методологии их исторического осмысления (стр. 139).

ბაჟეტი წარმოებს 15.05.2002 წ., ხელმოწერილია დასაბუქვად 23.07.2002 წ., ქალაქის ფონტი 70X108/16, ფიზ. ნაბუქვი თაბახი 9,0, სააღრ.-სავაგომოც. 15,9. შუკვ. 324, ტიბ. 200.





