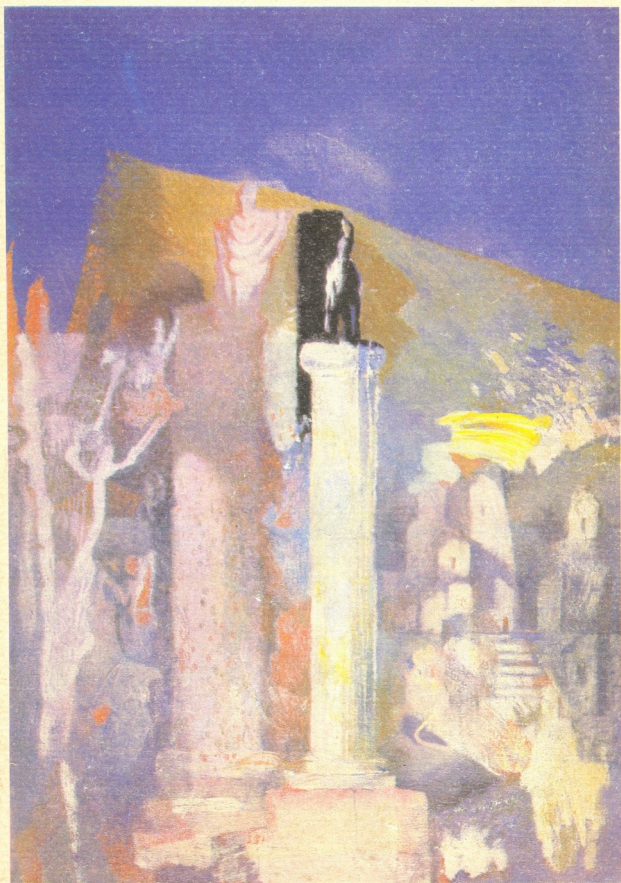


ISSN 0132-1307



სელთვნება 1-2-92



ხელოვნება



ეროვნული
წიგნების
კავშირები
თბილისი
შურნალი გამომცემლობა
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს —
თავისუფალი ხელოვნება

1 • 2 1992

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური შურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 280029 თბილისი, უწნაძის ქ. № 18
ტელ. 25-10-24, 25-18-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე

საქართველოს შურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „საშუბლო“
თბილისი, 1992

ნოვარუცია:

თეატრი

ვასილ კიკნაძე —
 თეატრი ბზაჯგარაღინო 2
 პიტერ ბრუკი —
 „ბროტოვსკი, ხელოვნება, რობორტ მიტჩუნი“ 41
 თამარ ქუთათელაძე —
 ვიქტორ რუმინსკი, ვიქტორ ხსენს 108
 ნოდარ გურაბანიძე —
 „რანდი უფროსი და უფროსი“ (ოთარ მეტეხიანიშვილის
 დაბადების 60 წლისთავის გამო) 123
 ფიქრია ყუშიბაშვილი —
 „დიდოსტატი“ მითი 135
 დიმიტრი ჯანელიძე —
 სოფოკლეს მეთორომები საშუალოდ კართულ სახილველო 146

მუსიკა

ანჰორ ერქომაიშვილი —
 კირილი კართული ბრძოლისმომხდომი ლონდონში 23
 ბათუმის მუსიკალური ფესტივალი — „მოდერნი-200“ 81
 მარინა გეგეშიძე —
 მოცარტის მუსიკის კვირეული თბილისში 89
 ნანა ქავთარაძე —
 ხანგრძლივი ბანდოკების შემდეგ 131
 გულბათ ტორაძე —
 „ფირსოვანის სიმღერის“ ავტორი 142
 კარნაბი-კოლი — დიდების საშუალო 168

მხატვრობა

ზაზა სხირტაძე —
 ეკლესია-მონასტრის ბაგრატიონული მხატვრობის შუა საუკუნეების
 კართულ სახით ხელოვნებაში. ოვარი 11
 ბოთა ბოსტანაშვილი —
 ებრაული სალოცებებისა და სასაფლაოების არქიტექტურა
 საქართველოში 53
 დავით ანდრიაძე —
 ეგვიპტეში სანაღარი ანუ მხატვრობა ინტელექტუალური
 შრომა 92

კინო

ოლიგო უდენტი —
 მუსიკოსი „ჯადოსნურ მამიდასთან“ 74
 იროლიონ ერეკლეშვილი —
 აკაკი კინოჰრონიკაში „ლალო მესხიშვილის იუბილე კუ-
 თაისში“ 105
 შარლ დილი —
 ბიზანტიის იმპერიის ისტორია 160
 პრონიკა 176

ხელოვნება

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: გ. ბუღაძე — ფრაგმენტები
 შეგახვრიდან „ამოლონური ტრაგედია“ — კონსტანტინეს პალადიუში;
 ფილიპე ლაშაო, კომპოზიციიდან „ლოცვა და მხილება“.

თეატრი გზაჯვარედინზე

ზასილ კიკნაძე

ერთი შეხედვით მთლად ზუსტი არ უნდა იყოს წერილის სათაური. ქართულ თეატრს არჩევანი გაკეთებული აქვს — იგი მხარში უდგას ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას. ასეთი იყო მისი ისტორიული მისიაც ოდითგანვე.

ჩვენი თეატრის გენეზში ძვეს ეროვნული თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის იდეა. ამ იდეით ცოცხლობდა იგი უძველესი დროიდან, ყვენობისა და ბერეკაობის სახიერების ჟამსაც და კრწანისთან ალა მაჰმად ხანის წინააღმდეგ ბრძოლაშიც. „თეატრის კაცნი“ იყვნენ (გ. ერისთავი, დ. ყიფიანი და სხვები) 1832 წლის შეთქმულნიც, და საერთოდაც, ეს იყო ქართველ ინტელექტუალთა პირველი ამბოხი რუსული იმპერიის წინააღმდეგ.

მერე გამოჩნდა დავით ერისთავის „სამშობლო“ და სულ სხვა მასშტაბი შეიძინა თეატრის ეროვნულმა მისიამ: ილია, აკაკი, ვაჟა, ივანე მაჩაბელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, იაკობ გოგებაშვილი და სხვანი მხარში ედგნენ ლაღო მესხიშვილსა და ვასო აბაშიძეს თეატრალურ საქმეში, ასე ერთად იბრძოდნენ დამონებული სამშობლოს თავისუფლებისათვის.

იყო ათასგვარი ბრძოლები: ესთეტიკურ ღირებულებათა გადაფასებაც, „რუსული ნაკადის“ მძლავრობაც, კომპრომისებიც, მაგრამ თეატრს ჰქონდა ზუსტი ეროვნული ორიენტარი.

ქრისტიანული საქართველო ერთმორწმუნეობის გამო დაუკავშირდა რუსეთს, მაგრამ მან ისე გვიმუხთლა,

რომ „ღალატის“ მაყურებელი ფეხზე წამომდგარი ცრემლმორეული მჭუხარე ოვაციებით ხვდებოდა სიტყვებს: „ქრისტე აღსდგა! — ჭეშმარიტად“. აი, ეს ქრისტიანული სიტყვაც სანატრელი გაუზღა. მას ტაშს უკრავდა არა მაჰმადიანური გარემოცვის გამო, არამედ სწორედ რუსული ეკლესიის დიდმპყრობლური ბატონყმობის წინააღმდეგ. ქართული სულის დაყრობა, მისი დამონება, სულიერი ასიმილაცია იყო რუსული ეკლესიის მიზანი (გაიხსენეთ ავტოკეფალიის გაუქმება, ეკლესიებში ქართული ფრესკების გადაღება, ქართულ ენაზე წირვა-ლოცვის აკრძალვა და სხვა ბოროტება. ახლაც იმპერიის შენარჩუნებისათვის იბრძვის რუსული ეკლესიის წინამძღოლი!). აი რატომ გაიჟღერა ასე „სამშობლოს“ ქრისტიანულმა სულმა სცენაზე.

მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან კიდევ უფრო გართულდა თეატრის ეროვნული მისია. საბჭოურ წლებში კი მან სულ სხვა განზომილება და ფორმა შეიძინა. ქართული თეატრის გზა საბჭოთა იმპერიის პირობებში საგანგებო კვლევებსა და საუბრის თემაა, მაგრამ ერთი რამ კი ახლავე უნდა ითქვას: დიდ კომპრომისებსა და სულიერ დანაკარგებთან ერთად, სამოცდაათი წლის ისტორია არა მხოლოდ შეგუების, არამედ გამირული ბრძოლის ისტორიაც არის. დიდ შემოქმედთა სახიერებაში გამოვლინდა და გადარჩა ქართული არტისტული გენივრ დაორგუნეს მისი ეროვნული სახე, ვერ განივლირეს და ვერ ჩაკლეს

ქართული სული. იგი გადარჩა მწერლობაში, მუსიკაში, მხატვრობაში, კინოში, სრულ განადგურებას გადაურჩა ეროვნული მეცნიერება.

და „გადარჩა როგორც ერი.“...

ყოველივე ეს მხოლოდ იმისათვის გავიხსენეთ, რათა დავასკვნათ: თანამედროვე ქართულ თეატრს კარგად ესმის თავისი ისტორიული მისია. ყველა თეატრმა გამოხატა კიდევ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისადმი თავისი ერთგულება, ჩაება საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში. ამ ბრძოლაში დაიდუბა თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული, გორის თეატრის მსახიობი შმაგი სამინიაშვილი. არის ღრმა შინაგანი კავშირი კრწანისთან მსახიობთა ბრძოლას, 1937 წელს ტრაგიკულად დაღუპულ კ. ახმეტელს, ე. მიქელაძესა და მსახიობთა ჯგუფს და შმაგის ბედს შორის. მათ ყველას თავს ადგას საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ნათელი. ეს არის ისტორიის ხსოვნა და ნათელი სხივი, რომელიც წინ მიუძღვის ქართულ თეატრს.

და მაინც ვამბობთ, რომ იგი დღეს გზაჯვარედინზე დგას, ოღონდ სულ სხვა ასპექტით. გარდამავალი პერიოდის პოლიტიკური სიბრძნის არსი მის რეალიზმშია. თუ ეს კარგად არ გავიაზრეთ, არ გავითავისეთ და სამოქმედო ანბანად არ მივიჩნიეთ, უმაღლესედა და უიმედობა დაგვეუფლება პირველივე წარუმატებლობის ჟამს. ჩვენი წინაპრები ჩიოდნენ ხოლმე, რომ ქართველთა ბრძოლაში მუდამ მეტი იყო რომანტიკა და ნაკლები რეალიზმი. ისიც სავსებით გასაკებია, როცა რომანტიკულ აღტიკინებას ზოგჯერ თან ახლავს პოლიტიკური პროვინციალიზმიც. გარდამავალი პერიოდის დეკლარაცია არ იძლევა არც სულწასულობისა და ნაჩქარეობის, და არც მიშვებულობისა და თვითდინების საბაბს. ამაშია რეალიზმის ძალა. ყოველი რეფორმა „ზედნაშენ“ სფეროში მაშინ არის შედეგიანი, თუ მისი ფუნდამენტურია სტრუქტურები იცვლება.

რეალურად უნდა შევხედოთ ჩვენი

თეატრის ბედსაც გარდამავალ პერიოდში. დღეს რომ საქართველო ყოველმხრივ თავისუფალი და დამოუკიდებელი იყოს, თეატრს მაინც მოუწევდა გარდამავალი ეტაპის გავლა. ეს რთული პროცესია, რაკი თავისი სტრუქტურით მრავალპლანიანია, და აქ ერთი ხელის მოხმით ვერაფერს გააწყო. ცვლილებები კი აუცილებელია. რეპერტუარული თეატრის სისტემამ თითქმის თავის თავი ამოწურა, მაგრამ მას ღირსებებიც გააჩნია. ზოგიერთი სიახლე, რომლის დანერგვასაც ვცდილობთ, არსებითად ძველთაძველი ფორმების დაბრუნების წადილია. რატომაც არა. განა ცხოვრებაში არ ვუბრუნდებით ძველს, რომელიც ტოტალიტარული ძალადობით იქნა დათრგუნული? ვუბრუნდებით კერძო საკუთრების ფორმებს, როგორც ფუნდამენტს ნამდვილი თავისუფლებისა. თეატრშიაც უნდა ჰპოვოს მან გამოხატულება. დაე იყოს კერძო თეატრებიც, მაგრამ რეალურია მათი შექმნა მანამდე, ვიდრე საბაზრო ეკონომიკა დამკვიდრდება?

1879 წელს თბილისის მუდმივმა თეატრმა ხელშეკრულება გააფორმა. ხელშეკრულება დაიდო მსახიობებსა და რეჟისორს, მსახიობებსა და დრამატულ საზოგადოებას შორის. ეს ისეთი ხელშეკრულებაა, რომელიც თავისუფლად შეიძლება დღესაც გამოვიყენოთ (რასაკვირველია გარკვეული ტერმინოლოგიური და სხვა ხასიათის ცვლილებებით). ხელშეკრულების სტრუქტურაზე გადასვლა ყველგან უნდა ჩატარდეს. რუსეთმა უკვე მიიღო შესაბამისი კანონი, ჩვენშიც არის საამისო ცდები, მაგრამ ხელშეკრულების სისტემა ჯერ არ ქცეულა თანამედროვე ქართული თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების ნორმად. თითქოს სადაღოც არაფერია თვით ფორმის მიმართ, თითქოს ყველანი ერთი აზრისანი არიან, მაგრამ პრაქტიკულად ამ ფორმას გაუჩნდა თავისი აქილევსის ქუსლიც. რა უყონ იმ მსახიობებს, რომლებიც ან მოხუცდნენ, ან ახალგაზრდები არიან, მაგრამ მოცემულ თეატრს შემოქმედებითად არ სჭირდება ისინი? აი ეს არის



ვეკლაზე მთავარი ფსიქოლოგიური და ღრმა სოციალური ბარიერი, რომელიც დაძლეული უნდა იქნას. საკითხი იმდენ განსხვავებულ მიდგომას მოითხოვს, რამდენი სკონკრეტული შემთხვევაც არის, მაგრამ ისეთი ზელშეკრულებებით, როგორც დღეს გვაქვს, საეჭვოა რაიმე შედეგს მივაღწიოთ. თითოეულმა თეატრმა მკაცრად უნდა განსაზღვროს რამდენი მსახიობი, რამდენი რეჟისორი და ტექპერსონალი სჭირდება. უნდა დადგინდეს ამ საწყისი, რეფორმისეული ეტაპის ფინანსური საჭიროება. ეს იქნება დოტაციის ზღვარი. დოტაციის გარეშე კი არც ერთი სახელმწიფო თეატრის დატოვება არ შეიძლება. არ უნდა დაგვაიწყდეს, რაც უფრო ფართოდ გაიხსნება მსოფლიოს გზები, რაც უფრო მეტად იქნება კულტურული გაცვლა-გამოცვლა, რაც უფრო მეტად შემოაღწევს „რუსული ნაკადის“ საპირისპიროდ ახალი მძლავრი ნაკადები ევროპიდან, აშშ-დან თუ აზიიდან, მით უფრო მწვავედ დაღება ჩვენი ეროვნული შემოქმედების თვითმყოფალობის, მისი ნაციონალური სახიერების პრობლემა. სულ ტყვილად ჰგონიათ ზოგიერთებს, რომ თუკი „რუსული ნაკადის“ ზეწოლა, მისეული ფსიქოლოგიის გავლენა შენელებდა, ან შეწყვეტდა, ამით მოიხსნება ეროვნული თვითმყოფალობის გადარჩენის პრობლემა. მის ადგილს დაიჭერენ სხვა სულიერი ნაკადები. ჩვენ საკმაოდ წამბამეელი, წამხედური ხალხი ვართ და ადვილად ვეძლევიტ უცხოურით ტკობას. ოდითგან მოგვდგამს უცხოურისადმი (საუცხოო!) თავიანთსცემის ტრადიცია. ჩვენ ვლპარაკობთ არა დიდ სულიერ კულტურულ მიმოქცევაზე, არა ღრმა ჰუმანიტარულ პრინციპებზე და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა უპირატესობაზე, რომლის გარეშე ვერც ერთი ცივილიზებული კრი ვერ განვითარდება, არამედ იმ წამხედურობაზე, რომელიც წარმოშობს ეროვნულ ნიპილიზმს, იწვევს ქართულისათვის უცხო ეთიკური და ზნეობრივი ნორმების გადმონერგვას, მის ეროვნულ შეფერილობას, შინაგანი სულიერი ანექსიის ფარულ დინებებს. ასეთი რამ კი ცოტა არ ყოფი-

ლა. დაე ავამაღლოთ სამრწველო თუ სხვა ტექნოლოგიური პროცესების დენა, გავეჯიბროთ ღვინისა თუ ჩაის ხარისხით, მსოფლიო საკონკურენციოდ გავიტანოთ ჩვენი ნახელავი და ნაჯაფარი, მაგრამ როგორადაც არ უნდა „გავიშალოთ მსოფლიო რადიუსით“ (ტ. ტაბიძე), მაინც უნდა გვახსოვდეს, რომ ქართული სული თავს ავლენს მხოლოდ ჩვენს ლიტერატურაში და ხელოვნებაში. ერთხელ სანდრო ახმეტელმა თქვა: ჩვენი თეატრი (და საერთოდ სულიერი კულტურა) ნამდვილად ქართულია თუ არა, იქიდან უნდა შევაფასოთ, თუ პირობითად წარმოვიდგენთ, რომ აღარ არსებობს საქართველო, მაგრამ შეგვიძლია თეატრით (და საერთოდ შემოქმედებით) აღვადგინოთ, რა ხალხს უცხოვრია ამ მიწა-წყალზე? რა ბუნებისანი ყოფილან? რა ახარებდათ ან აწუხებდათ? ერთი სიტყვით, არის თუ არა შემონახული ნამდვილი ქართული სული და როგორია იგი? ასეთია დიდი ისტორიული მისია ჩვენი თეატრისაც. ამიტომ უნდა გავიჭირვოთ და რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს თეატრი უზრუნველვეოთ საჭირო დოტაციით. ჩვენ ჯერ კარგად არც ის გვაქვს გათვლილი, როგორ დღეში აღმოჩნდებიან ჩვენი თეატრის მოღვაწენი საბაზრო ეკონომიკისა და საზღვარგარეთ ფართოდ გაშლილი ურთიერთობის დროს. რატომ მოხდა, რომ თვით უმძლავრესმა ამერიკის შეერთებულმა შტატებმაც კი მკაცრად შეზღუდა საზღვარგარეთიდან კულტურის დარგის სპეციალისტთა ჩასვლა თავის ქვეყანაში. რატომ? ეს თავისი ქვეყნის ხელოვანთა ბედზე „ჩაღრმავებული ფიქრის“ შედეგია უთუოდ. ჩვენ ჯერ ხეირიანად არ გავიხსენია მსოფლიოში გზა და ეგებების ჩემი სიფრთხილე ზედმეტეც იყოს, მაგრამ კულტურულ ურთიერთობათა ღრმა განვითარების, როგორც ისტორიულად აუცილებელი და სასარგებლო პროცესის პარალელურად წუთითაც არ უნდა დავივიწყოთ სიკეთის უკუღმა შემობრუნების საფრთხე. „ჩვენი თეატრი ჩვენი ეროვნების საჯარო ნიშანია“ (ილია) და მას მუდამ უნდა ჰქონდეს ფინანსი-

ური გარანტია, ანუ სოციალური დაცვის დოტაცია. აი ამისთვის (და, საერთოდ, სულიერი კულტურისათვის) საზღვარგარეთ უნდა გავიდეს ჩვენი თეატრი. ჩვენ ჯერ არ გვყავს ელჩები, არ ვართ მსოფლიოსთვის პოლიტიკური არხებით ცნობილი. ევროპის ხალხები იცნობდნენ წარსულში ინგლისის, საფრანგეთის, ესპანეთის თუ სხვა ქვეყნების კოლონიებს, რუსეთის იმპერიისას კი არა. ასეთი სპეციფიკური და ყველაზე საშინელი ფორმის კოლონიად აქცია რუსეთმა საქართველო. ამიტომ დღეს მნიშვნელოვანია ცივილიზებული სამყაროსათვის ჩვენი კარგად გაცნობის ყოველი ფაქტი, ყოველი მოვლენა. ეს არის დიდი ისტორიული ომი. საქართველო იბრძვის არა მარტო დღევანდელი, არამედ ორასწლიანი კოლონიური ბატონობიდან განთავისუფლების დროში. ასეთ დროს, დიხაჯ რომ საამაყო და სამადლობელი ყოველი ჩვენი წარმატება საზღვარგარეთ, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ეროვნული თვითმყოფადობის გენი მხოლოდ ნიჭიერებაში ძვეს. იქ, სადაც არ არის ხალხის ნიჭი, არც ეროვნული სულია მასში გაცხადებული.

მსოფლიოს სათეატრო მოღვაწეებთან გაჯიბრება შეიძლება უპირველესად ჩვენი „მინაგანი წყაროების“ საფუძველზე, ჩვენი ეროვნული სისხლით და ხორციით, ეროვნული სახიერების სისტემით. ყოველი ვასვლა უცხო ქვეყანაში გადახდილ ომს უნდა ჰგავდეს. ჩვენ სხვა გზა არა გვაქვს. მუდამ საბრძოლოდ შემართულ მდგომარეობაში ყოფნა დაგვანათლა ჩვენმა ტრავიკულმა ისტორიამ, ჩვენი გმირობისა და შეცდომების ისტორიამ. მთელ ქართულ თეატრს, როგორც მაგალითი უნდა ახსოვდეს: „ყველაგან და ყოველთვის მე მიხედობოდა გაჯიბრება გერმანელებთან, ებრაელებთან, პოლონელებთან, ამერიკელებთან, ფრანგებთან. არავის ვუმხელდი, მაგრამ ჩემს თავს ვეუბნებოდი: „შენ ჰეი, მსოფლიოს უმცირესი მდინარის პირად დაბადებული ბიჭო, არ გაჯობონ დიდი მდინარეების პირად და-

ბადებულთა“ (კონსტანტინე გამსახურდი).

გაჯიბრების ამ ფენომენში ძვეს ეროვნული ენერგია, მასშია კოდირებული მძლავრი მუხტი, რომელიც აღვიძებს ჩვენს ფარულ სულიერ ძალებს და მოქმედებაში მოჰყავს იგი.

ქართული თეატრისათვის ესეც თავისებური გზაჯვარედინია.

დაუბრუნდეთ დოტაციის პრობლემას. ჩვენი თეატრის დღევანდელი მუშაობის პრაქტიკა ბაღებს კითხვას: ფინანსური გარანტიები ზომ არ გამოიწვევენ თეატრების მუშაობის მოდუნებას. ეს უდავოა, რომ სოციალიზმმა გააზარმაცა ადამიანი. ყველა დააზარალა ამ ბოროტებამ — ქართველი კიდევ უფრო მეტად. სწორედ სოციალიზმმა შეუცვალა სახე ისტორიულად შრომისმოყვარე ქართველ ხალხს. დაუკარგა მას შრომისადმი ინტერესი, მიანჯია ადვილად მოპოვებული სიკეთით ტკობას, გზა გაუხსნა მომხმარებლურ ფსიქოლოგიას. იგივე მოხდა თეატრშიც. იქამდე მივიდა საქმე, რომ ზოგიერთ თეატრში მსახიობს აღარ უხარია ახალი როლი, თავსაც კი არიდებს მას. არადა ყოველ დროში მსახიობები სულ მუდამ მოითხოვდნენ ახალ-ახალ როლებს, ახალ სპექტაკლებს. უჭირდათ, ზოგჯერ ლუკმა პური არ ჰქონდათ და მაინც ენატრებოდათ სცენა. ახლა კი მთავარია ხელფასი მიიღოს და დანარჩენისათვის მაინც და მაინც უნდა შეიწუხებს თავს. ამ მოვლენას თავისი ახსნა აქვს. იგი სოციალიზმის ბუნების არსშია კოდირებული. რაკი თეატრმა, მამ შესაძლებელიც ყოფილა დოტაციის გარანტიას უკუშედეგიც მოჰყვეს. ყველაფერი ზუსტად უნდა იქნას გათვლილი. თეატრის ხელაზალი ფორმირების დროს მკაცრად უნდა დაეიცვათ საჭიროების ზღვრული დონე, შემდგომ კი დასის შემატება უნდა მოხდეს მის მიერ გამოთხოვებული ფინანსური მიღწევის შესაბამისად. იგივე იქნება ხელფასის სტიმულირების საფუძველიც. ერთი თუ ორი წლის შემდეგ (ხელშეკრულების მიხედვით) დაე ის მსახიობები და რეჟი-



სორები, რომელნიც აუცილებელი არ არიან მოცემული თეატრისათვის, სხვა გზას დაადგენენ...

განა შეიძლება შევეუროვდეთ იმ მდგომარეობას, როცა დღეს რეჟისორები წილობით არ დგამენ სპექტაკლებს? თუ თბილისის თეატრებში არ არის საშუალება — რაიონში ხომ არის? თუმცა რამდენ სპექტაკლს დგამენ თბილისის თეატრებში? — ცოტას. ასეთ პირობებში სერიოზულად რთულდება ახალი შემოქმედებითი ძალების გამოვლენა. ზოგჯერ გზას ვერ პოულობს ნიჭიერი, საიმედო ახალგაზრდა. არ მინდა ვიფიქრო, რომ წარსულის მბრძანებლურ-ადმინისტრაციული მეთოდი, მთელი თავისი უარყოფითი სისტემის მიუხედავად, თეატრებს მაინც აიძულებდა დაედგათ მეტი სპექტაკლები, უფრო სისტემურად ემუშავათ. პარადოქსია არა? — მონური ფსიქოლოგიის დამლაგება გზადაგზა შეგვახსენებს ხოლმე თავს. შემოქმედებითი თავისუფლება არა ნაკლებად რთულია, ვიდრე ბრძანებლობის მარწუხებში ცხოვრება, მასაც გაძლება, შეჩვევა, გათავისუბა უნდა. პირველი უცხო ზღვია, მეორე კი — შეჩვეული ჭირი. გარდამავალ ეტაპზე თავს იჩენს ინერციის, შეჩვეული ჭირის ფსიქოლოგია. მისი ძლევის ჟამს გაირკვევა, ვინ არის ნამდვილი შემოქმედი და ვინ არა. მასობრივი პოლიტიზაციის დროს თითქოს მეორე ადგილზე გადაინაცვლა პროფესიულმა ინტერესებმა. თეატრები არსებითად საზოგადოებრივი კონტროლისა და ყურადღების გარეშე დარჩნენ. მე ვლადიმერს ჩვენზე, თეატრმცოდნეებზე. (იგივე ითქმის სხვა დარგის კრიტიკოსებზეც), რომლებიც მოსვენებას არ უნდა აძლევდნენ თეატრებს, იყვნენ მისი უახლოესი ადამიანები ჭირსა და ლხინში.

ახლა ყოფილ საკავშირო პრესაში ბევრს ლაპარაკობენ თეატრების უფლებების გაზრდაზე, ასახელებენ იმის მაგალითს, რომ თეატრებს მიეცათ უფლება ხელშეკრულებები დაუდონ დრამატურგებს. მე რომ მკითხოს კაცმა, ბევრი არაფერია ეს „უფლება“. ამას

რუსთაველის თეატრში ვაკეთებდით 50-იან წლებში (როცა სალიტერატურული ნაწილის გამგედ ვმუშაობდი). მაშინ მოგცეს ასეთი უფლება. დღესაც იყოს ასეთი ფორმა, მაგრამ დიდ დემოკრატიულ მონაპოვრად ნუ მივიჩნევთ. რომელ ნიჭიერ მწერალს უთხრა ხელშეკრულებაზე უარი კულტურის სამინისტრომ? მე ასეთი ფაქტი არ ვიცი! დაე იყოს სხვადასხვა ფორმები. არა მარტო სამინისტროს და თეატრებს, არამედ რომელიმე მდიდარ წარმოებასაც შეეძლოს დაუდოს ხელშეკრულება მწერალს, მხატვარს, მოქანდაკეს იმაზე, რაც მას აღელვებს და აინტერესებს. ჩვენში ჯერ არ არის პირადი საქველმოქმედო ინიციატივა, არ არის კერძო ბიზნესი და ამიტომ იგი მოჰყვება საბაზრო ეკონომიკას. მახსოვს ერთხელ ზუგდიდის თეატრის დირექტორმა, დიდად პატივცემულმა მოღვაწემ ა. ეგუტამ მითხრა: ზუგდიდში არის კაცი, რომელიც მზად არის მსახიობებს დამატებითი ხელფასი დაუნიშნოს. მისი პოზია თეატრი, აქვს ფული, მაგრამ დაჭერის ეშინიაო. ასეთი „ჩრდილოვანი ეკონომიკა“ ტიპური სახეა გადაგვარებული სისტემისა. ადამიანს უნდა ქველმოქმედება და არ შეუძლია, რადგან ფული უწესო გზით აქვს ნაშოენი. მაგრამ თვით სისტემა კი წესიერი იყო? იგი ხომ ათასგზის უფრო მარჯვედ და უნამუსოდ ყველგს ხალხს? აი მოვა საბაზრო ეკონომიკა და ვისაც ექნება საშუალება, იგი თეატრსაც დაეხმარება და ცალკეულ ხელოვანსაც განძლებიან ახალი დროის სარაჯიშვილები, ზუბალაშვილები. ქველმოქმედების სურვილი რომ გაუჩნდეს, ხალხმა უნდა იგრძნოს, რომ მას თეატრი სჭირდება, უნდა გაიცნობიეროს თეატრის, ანუ სულიერი ღირებულების მნიშვნელობა ერის ცხოვრებაში. მეტისმეტად ნუ გავციტაცებს თეატრის კომერციული ინტერესები. შეიძლება მას ბევრი ფასეული რამ შეეწიროს. მე მომზრე ვარ დაკვეთითი სისტემის შენარჩუნებისა და დაეხმარებოდნენ დაუკვეთოს კიდევ (როგორც წახალისების ერთ-ერთი ფორმა) რომელიმე მნიშვნელოვან მო-



ვლენახე ნაწარმოები. ნუ შეგვაშინებს
 ახ, რომ საბჭოური სისტემა პერმან-
 ენტულად და უხეშად იყენებდა ამ
 ფორმას თავისი იდეოლოგიური მიზნე-
 ბისათვის. მსოფლიო ხელოვნების შედე-
 ვრებია დაკვეთით შექმნილი. დაკვეთით
 შეიქმნა მიქელანჯელოს და ლეონარდო
 და ვინჩის ბევრი ნაწარმოებიც. არსე-
 ბობს სხვა ათასობით მაგალითიც. თქმა
 არ უნდა, რომ თავისუფალი ქვეყნის
 თავისუფალი შემოქმედელი თავად იპოვის
 ხალხისთვის სათქმელს, მაგრამ ზოგჯერ
 სახელმწიფოებრივი სტიმულირებისა
 თუ ეკონომიური გარანტიებისათვის და-
 ყვეთა ეგებ საიმედო ფორმაც იყო.
 ჩვენ კლასიკობთ შემოქმედებითი სტი-
 მულირების, ერთიანი ეროვნული საშხა-
 ტერო პოლიტიკის ფორმებზე, მის დიდ
 მნიშვნელობაზე რიცხობრივად პატარა
 ერის ცხოვრებაში. დიდ ერებს, რომლებიც
 გათამამებულნი არიან თავი-
 ანთი სიდიდით, გამოუმუშავებული აქვთ
 პატარათა საკუთარ თავში აღრევის უნა-
 რი და მინარევთა გარდაქმნის გამოც-
 დილება, შეუძლიათ თავს მისცენ „სუ-
 ლიერი კომფორტისა“ და წათვლემის
 ნება, მაგრამ ჩვენ ამის უფლება არა
 გვაქვს. ქართულ კულტურას ეროვნუ-
 ლი თვითმყოფადობის დაცვის მიმღავ-
 რი მექანიზმი უნდა ჰქონდეს. ჩვენი
 ისტორიული ბედი მოითხოვს ამას. ასე
 დროს შეიძლება თავი იჩინოს ერთგვარ-
 მა კონსერვატიზმმაც, მაგრამ რას იზამ,
 იქნება იგი ზოგჯერ უპირიანიც იყოს?!

სიფრთხილთ უნდა მოვეკიდოთ ახა-
 ლი სახელმწიფო თეატრების გახსნის
 საქმეს. არ შეიძლება საარჩევნო კამპა-
 ნიებისა თუ სხვა პოლიტიკური კონი-
 უნქტურის გამო შეიქმნას მხატვრული
 ორგანიზმი, რომელიც მერე იტანჯება
 თავისი არსებობის გამო. თეატრი უნდა
 შეიქმნას თანამოაზროებისა და მალა-
 ლი მხატვრული შედეგების მიხედვით
 (მაგალითად, როგორც თუმანიშვი-
 ლის თეატრია). პრესტიჟულობაში არის
 ერთგვარი პროვინციალიზმი. დღეს სა-
 ქართველოს ყველა რაიონში რომ გა-
 იხსნას უმაღლესი სასწავლებელი, მას
 კონტიგენტიც ეყოფა და თქვენ წარ-

მოიდგინეთ, ჰედაგოვთა კადრებიც, მაგ-
 რამ ვაი ასეთ კონტიგენტსა და კადრს
 წელს ათზე მეტი ახალი უმაღლესი
 სასწავლებელი შეემატა ფასიანი სწა-
 ვლების წესით, მაგრამ ამ უმაღლეს
 განათლებულთა ქვეყანაში მაინც ცა-
 რიელია თეატრების, საგამოფენო და სა-
 კონცერტო დარბაზები. ვითომ ისე მა-
 ლალია დიპლომანთა კულტურა, რომ
 აღარაფერი არ აკმაყოფილებთ? რატომ
 ხდება, რომ ახალგაზრდა თბილისში ისე
 გაატარებს ოთხ-ხუთ წელს, რომ ერთ-
 ხელაც არ შეივლის ოპერის, რუსთავე-
 ლის, მარჯანიშვილის თეატრებში? სა-
 გამოფენო დარბაზში? რაიონსა თუ სო-
 ფელში ხომ არა აქვთ ყოველივე ამის
 საშუალება? მთავარია დიპლომი მიი-
 ლოს, ეს არის და ეს. მახსოვს ამ 15-
 20 წლის წინ უმაღლესი სასწავლებლე-
 ბი ტელევიზიითა და რადიოთი ეხვე-
 წებოდნენ კურსდამთავრებულებს, დიპ-
 ლომები წაიღეთო. არ მიჰქონდათ დი-
 პლომი, ცნობას იღებდნენ, რომ უმაღ-
 ლესი დაამთავრა და საკმარისი იყო.
 უმაღლესი განათლების იმიტაციას, თქმა
 არ უნდა, ნამდვილიც ახლავს, მაგრამ
 ჩვენ მხოლოდ ტენდენციას ვკლასირა-
 კობთ. თეატრი არ არის ცალმხრივი მო-
 ძრობის გზა. ორმხრივია იგი და ამი-
 ტომ შეუნელებელი ფიქრი და ზრუნვა
 მართებს, რომ თავისი ვაკლენის სფე-
 როში მოიქციოს მყურებელი. საა-
 მისოდ რა ფორმები არ სცადა თეატრ-
 მა, თითქოს ყველაფერი მოსინჯულია,
 მაგრამ ზომ არის ისეთი, რამაც გაუძ-
 ლო დრო-ჟამს და შეიძლება მისი განახ-
 ლება. მყურებლის პრობლემა ერთგუ-
 რადი წესით არ წყდება. სანამ თეატრი
 არსებობს, მანამდე იქნება მყურებლის
 პრობლემა. საზღვარგარეთ მილიონებს
 ხარჯავენ რეკლამისათვის. ჩვენი თეატ-
 რები კი ფაქტურად რეკლამის გარე-
 შე მუშაობენ. არსებითად იგივე მდგო-
 მარეობაა ხელოვნების სხვა დარგშიც.
 თანამედროვე თეატრის სტრუქტუ-
 რული ცვლილება ერთგვარი გზაჯვა-
 რედინია. უნდა გადაწყვიტოს, რა ფორ-
 მას აირჩევს იგი? რა იქნება — რეპე-
 რტუარული თუ საგასტროლო თეატრი?



მესამეც, — საქართველოში მთელი ხუკუნის მანძილზე იყო ანტიკრიზისის სისტემა, არავითარი შეზღუდვა ფორმათა შერჩევისას. რა კარგია, გაუქმდა ცენზურა. მართალია, ამის გამო მომრავლდა დაშვებული გმირობის მავალითებიც. აკრიტიკე ვინც ვნახავს; მაგრამ ამაშია ნამდვილი თავისუფლებების ხიზარული? არა, თავისუფლება უფრო ღრმა არის და ყოვლისმომცველი. ნამდვილი თავისუფლება დიდ შემოქმედებასთან არის წილანაარი.

გზავჯარდინი მტანჯველი გაორების ფეროშენია. ძნელია ერთბაშად გადაწყვიტო ყოველივე. ესეც ბუნებრივია. გარდამავალი ეტაპი ხომ არა მარტო ძველი სტრუქტურების, ზნეობრივი ნორმების რღვევასა და ახლის დამკვიდრებას ნიშნავს, არამედ იწვევს ფიქრებს, მერყეობას, გაუბედობასაც. არც ეს უნდა გაგვიკვირდეს. ქრისტიანობაზე თავს დებს ყოველი ჩვენთაგანი, მაგრამ ყოფში, ცხოვრების წესში კი საპირისპიროს ვაკეთებთ (სიტყვა სხვაა, საქმე სხვაა), ხშირად გვაეინწყლება, რომ მოთმინება, სულგრძელობა, მიტყეება ცხოვრების ნორმა უნდა იყოს. ამიტომ კარგია, რომ დღეს არც ერთ ოფიციალურ დოკუმენტზე თუ გამოხვლაში არავის არ უხაყველდრებია თეატრისათვის, რატომ არ ღვამ ახეთ და ახეთ პიეხახო. ეს უბრალო რამ არ არის, ვინაც ახლო წარსული კარგად ახსოვს. თეატრში არავინ არის უცხო, არავინ არის ისეთი, ვისაც გული არ შესტკივა თავის ქვეყანაზე, ეს უდავოა, მაგრამ ხრულიდაც არ არის საკმარისი თეატრის არსებობისათვის. ბრძოლის პერიოდი კი მოუვიდა ჩვენს თეატრს. მე არ ვგულისხმობ მარტო ფინანსურ მხარეს, უფრო მეტს — მის სულიერ ფასეულობებს. ახლახშირად გაიგონებთ მოარულ ფრახებს — რა საჭიროა ამდენი თეატრი? (1939-1946 წლებში უფრო მეტიც იყო!), ეფოფა მას პოტენციური მაყურებელი? ზოგი თეატრი ესთეტიკურად ამაღლებს თუ აქვეითებს მაყურებელს? რისთვის იხარჯება სახელმწიფო ფული ამ ეკონომიკური კრიზისის დროს? ასე შე-

იძლება გაგრძელდეს კითხვები. თითოეულის ახსნაც მოიძებნება, პასუხიც — ზოგჯერ გამართლებაც, მაგრამ მე ვფიქრობ, მაინც არ არის სწორი თეატრების დახურვის შეფარული პროპაგანდა. დიდი გულუბრყვილობა იმაზე ფიქრი, რომ ვთქვათ, თუ ზუგდიდში ან ოზურგეთში თეატრი დაიხურება, ამით რაიმე შექმატება რუსთაველის ან მარჯანიშვილის თეატრებს. ორი კი არა, ათი თეატრიც რომ დაიხუროს, ეს ვერაფრით დაეხმარება დარჩენილ თეატრებს. უნდა გავისარჯოთ თეატრების დასახმარებლად, მათი მხატვრული ღონის ახამღლებლად და არა ადმინისტრაციული ზომების მისაღებად. საქართველოში ხუთ ენაზე მოლაპარაკე თეატრია (ქართული, რუსული, სომხური, აფხაზური, ოსური). მისკოვში, ხადაც ათი ათასობით სხვა ეროვნების ხალხები ცხოვრობენ, თეატრი მხოლოდ რუსულენოვანია (ბოშათა თეატრის გარდა). აი ასეთი ცენტრი თავის თავს „ინტერნაციონალიზტად“ თვლის, ჩვენ კი ნაციონალიზტებად მივარჩივართ. მართლაც და, ღმერთი აღარ არის?

ხომ გვაქვს უფლება ქართული თეატრის გარანტირებულ არსებობაზე ვილაპარაკოთ აფხაზეთში და ცხინვალში? რასაკვირველიაო გვეტყვიან. კეთილი, ზუგდიდში არ არის საჭირო კულტურის კერა? ალბათ არც ეს იქნება სადავო. მახსოვს ოციწლი წლის წინ დაისჯა ფოთის თეატრის დახურვის ხაკითხი. პარალელურად უმაღ წამოიჭრა რუსული თეატრის გახსნის პრობლემა. წერილებიც მოდიოდა მეზღვაურთა თურადაც მსგავსი თეატრის შექმნაზე. დღეს ასეთი ხაფრთხე გამოირცხულიაო, იტყვიან, და სწორიც იქნება, მაგრამ მეზღვაურთა ქალაქში, ხადაც ამდენი უცხოური გემი შემოდის და მომავალში კიდევ უფრო დიდი პერსპექტივა აქვს, — თეატრის ღონის ამაღლებაზე უნდა ვიფიქროთ თუ თეატრის დახურვაზე? — რასაკვირველია ამაღლებაზეო. მაშასადამე, უჭველეს კოლხურ მიწაზე კარგი თეატრი უნდა გვექონდეს. მესხეთის თეატრი? — ამაზე ალბათ ლაპარაკიც არ იქ-



ნება. მაშ თელავზეა ლაპარაკი? იმ ქალაქში, სადაც ერეკლე მეორის დროსაც კი ჰქონდათ თეატრი? არაო, ალბათ იტყვიან. ვის წარმოუდგენია ქუთაისი, ბათუმი, გორი უთეატროდ? — არავის. მაშ რაღა დარჩა? — ჭიათურა? იმ ქალაქზეა ლაპარაკი, რომელიც მიწისქვეშ მუშაობს და სულის მოსათქმელად შეივლის ხოლმე თეატრში?

აი, როგორია ჩვენი თეატრის გეოგრაფიული სივრცე. იგი საკმაოდ კარგად არის მოფიქრებული, თუმცა აქაც არის გამონაკლისი, რომელიც არღვევს ამ შინაგან კანონზომიერებას (ასევე შეიძლება თბილისის მიმართაც ითქვას), მაგრამ რას ვიზამთ, ახლა დაგვიანებულია. ამიერიდან ყოველი ახალი სახელმწიფო თეატრის გახსნის დროს უნდა შეიქმნას სპეციალისტთა საექსპერტო ჯგუფი, რომელთა დასკვნის გარეშე საკითხი არ უნდა გადაწყდეს...

დამოუკიდებელი საქართველოს (1918-21) დროს გამრავლდა კულტურული კერები. ეროვნული ცნობიერების ამაღლებას თან მოჰყვა ახალი სამხატვრო დაწესებულებების შექმნა. რუსთაველის თეატრი სახელმწიფო თეატრად იქცა, მიიღო შენობაც. უმძიმესი სოციალური და პოლიტიკური მდგომარეობის მიუხედავად თეატრს (და საერთოდ კულტურას) მაინც მიეცა ყურადღება. მაშინდელი საქართველოს მდგომარეობა კი გარკვეული თვალსაზრისით მაინც უკეთესი იყო დღევანდელისაზე. მართალია, სხვადასხვა პარტიები ერთმანეთს მძაფრად ებრძოდნენ, მაგრამ მსოფლიოს ბევრმა ქვეყანამ აღიარა საქართველოს დამოუკიდებლობა და ეს დიდი მორალური ძალა იყო მიუხედავად იმისა, რომ მეფის რუსეთი სამინგელ ზეწოლას ახდენდა ქართველ ხალხზე და პირველმა მსოფლიო ომმა ერთობ დააზარალა ქვეყანა, დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობას ბევრად უკეთესი მემკვიდრეობა ერგო. ძველი საქართველო ძირითადად სოფელი იყო. ორი მილიონ ნახევარი კაციდან (1917 წ.) ქალაქად ნახევარი მილიონიც არ

ცხოვრობდა, სოფლად ცხოვრობდა ქართველი კაცი და სურსათ-საწოვავაც მისწავნიდა. მსოფლიო ბაზარზე გასატანი ჭირნახულიც საკმარისი იყო, დღეს კი ათგზის გაჩანაგებული, დარბული, მშობელ მიწაზე გულაცრუებული სოფელი გვაქვს, რომელიც ქალაქისაგან ელის პურსაც და ყველსაც. სულ სხვა ზნეობრივი ნორმები, სხვა სიწმინდე და სიკეთე დახვდა დამოუკიდებელ საქართველოს 1918 წელს. დღეს ამ მხრივაც ათგზის უარესი მდგომარეობა გვაქვს. ერთმანეთზე ასე ამხედრებული, ასე გაუტანელი, ცუდის გამოშვერების მოტრფიალე და სხვის სიკეთეზე მომწუნარე ქართველობა ალბათ არახოდეც ყოფილა. ეს არის უმძიმესი ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომელიც თუ ასეთივე დარჩა, საქართველოს სრული თავისუფლების სიზარულსაც კი ჩააშხამებს. ქუჩური უხეშობის, არაინტელიგენტურობის, ადამიანებისადმი აგდებული დამოკიდებულების ყოველი გამოვლენა, ვისი სახელითაც არ უნდა იყოს, შტრის წისქვილზე მიშვებული წყალია.

ადამიანის გაუფასურება იწყება მისი შრომისადმი აგდებული დამოკიდებულებით. იგი წარმოქმნის არა მარტო გულგრილობას, არამედ ავადსახსენებელ ნიველირებასაც, გათანაბრებასაც, რომელიც ესოდენ გავრცელებული სენი იყო სოციალისტურ საზოგადოებაში და, სამწუხაროდ, ახლაც თავს იჩენს, ასე წარმოიდგინეთ, ეროვნული ფორმი-თაც კი. ყველაფერი ეს ხელს უწყობს იმგვარი ატმოსფეროს შექმნას, როცა ახალგაზრდობაში ადვილად იკაფავს გზას ძალადობა და კრიმინალური დანაშაული. ნუ ვიფიქრებთ, რომ უფროსების ასე ამხედრება ერთმანეთზე, ღანძლეა და ურთიერთდამცირება უმძიმეს გავლენას არ ახდენს ახალ თაობებზე.

აი, ასეთ დროს თეატრმა (არა მარტო მან) უნდა იბრძოლოს სიკეთის წარმოჩენისა და დამკვიდრებისათვის, მთავრობის ჩვენს ტანჯულ და უბედურ ადამიანებს თავისი გმირული წარსული, თავისი ცხოვრების ბედნიერი წუთები, თავისი „კაცობის ღამაში არსი“.



რატომ არის, რომ მთლად მივივიწყეთ ჩვენი დიდი მოღვაწეები. აღარ ვიხსენებთ, თუ როგორი ტანჯვითა და ბრძოლით ქმნიდნენ სულიერ კულტურას. განა შემთხვევითია თეატრის ისტორიისადმი ასეთი გულგრილობა? ისტორია არ არის დავიწყებული წლები, მკვდარი წარსული; იგი ცოცხალი ხსოვნა თაობებისა, დაფარული გენეტიკური კოდია, რომლის გაღვიძება და გაცხადება ისევ დღევანდელთათვის არის საჭირო. სწორედ დღეს გვჭირდება მისი გახსენება და გაკვეთილების მიღება იმისგანაც, რაც კარგია და იმისგანაც, რაც ცუდი იყო. ვიღას სცალია გარდაცვლილებისათვის. ჩვენი პრობლემებიც თავსატეხი გვაქვს, მაგრამ შენ თუ არ გაიხსენებ შენს დიდ წინაპრებს, სხვას რაში ენალვდება. არ გაიხსენებ — დღეს, ხვალ, ზეგ, და თეატრის ისტორიას მტკერი გადაეფარება, გაუცხოვდება ახალი თაობისათვის.

დიდ თეატრალურ კულტურას მარტო ერთი და ორი კარგი სპექტაკლი არ ქმნის. კულტურული ატმოსფერო, სათეატრო ცხოვრების რიტმი და განწყობილება არის ის აუცილებელი პირობა, რომლის გარეშე თეატრი ვერ თეატრობს. სათეატრო ატმოსფერო კი არ არის. ხალხს ნერვები დაწყდა, დილაღა, მონეტრა კეთილი სიტყვა. ადამიანებს საკონტაქტო (ზოგჯერ სასოწარკვეთათშის) ავადებს ჩვენი დაუნდობელი პარტიული რადიკალიზმი. **ღმერთმა დასწყველოს ყველა პარტია, რომელიც საქართველოს ინტერესებზე მაღლა დგება.** რა საერთო აქვს ჩვენს თავმოსაწონებელ ქრისტიანობას ჩვენს მიუტყუებლობასთან, დაუნდობლობასთან, ასე რომ აღზევდა?

ბევრი პრობლემა დაუგროვდა თეატრს. ორგანიზაციული ცვლილებები და შემოქმედებითი ძიებანი ერთდროული პროცესი უნდა იყოს. ჩვენ თუ არ მივხედოთ ჩვენს თავს — სხვას არ ვენალვებით. დღეს პოლიტიკის გარდა აღარაფერი გვაინტერესებს. ესეც სახადია და დაიწმინდება. ხალხი მიუბრუნდება სულიერ ფასეულობებს და ამისა-

თვის მზად უნდა იყოს თეატრი. განა სიმპტომატური არ არის ის ფაქტი, რომ ამდენი გაზეთი შეიქმნა და არც ერთი თეატრისათვის, საერთოდ კულტურისათვის. არაფერი არ ხდება შემთხვევით!

უნდა გაუქმდეს თეატრების კატეგორიებად დაყოფის პრინციპი. ხელოვნებაში არ შეიძლება ასეთი ხელოვნური ბარიერები. რუსთაველის ან მარჯანიშვილის თეატრებში განა ცოტაა ისეთი მსახიობი, რომელიც ჩამოუვარდება სოხუმის ან ბათუმის თეატრის მსახიობს? ხომ შეიძლება უფრო გამორჩეული ნიჭის მსახიობი მუშაობდეს რაიონულ თეატრში? აქ ხელფასთა კატეგორიების იდენტურობაზე კი არ არის ლაპარაკი, არამედ თეატრის ორიოდ ადმინისტრაციული ხელმძღვანელის ხელფასის ეკონომიის გამოა თეატრები კატეგორიებად დაყოფილი. უმაღლესი სასწავლებლებისათვის გაუქმდა კატეგორიები და ეს სამართლიანი გადაწყვეტილება იყო. ასევე უნდა გაკეთდეს თეატრების მიმართაც. განა რაიონული თეატრის დირექტორს ნაკლები საქმე აქვს ვიდრე დელაქალაქისას? მხოფლიოს რომელი ცივილიზებული ქვეყნის თეატრებია ასე ზღოვურად დაყოფილი და დაზარისხებული? აქაც უნდა შეიქმნას სპეციალისტთა (ეკონომისტებთან ერთად) საექსპერტო ჯგუფი და შემუშავდეს ოპტიმალური ფორმა.

ქართულ თეატრში არის დიდი შემოქმედებითი პოტენცია, მაგრამ არ არის შემოქმედების ასეთივე ძლიერი ორგანიზება, შრომის მაღალი კულტურა. აურაცხელი დრო იფლანგება უაზროდ, დაუკავებელია და უსაქმურია ასობით მსახიობი, ათობით რეჟისორი. დრო მიდის. ისინი დგანან და ელიან, რომ ვიღაცა გადაწყვეტს მათ საკითხს. ვიღაცა გამოიყვანს მათ ინერტული მდგომარეობიდან. ნიჭი მოუსვენარია, ნიჭი აიძულებს ადამიანს, რომ იმოქმედოს, რაღაცა აკეთოს, შექმნას. სადაც ასე არ ხდება, იქ ნიჭის სათუობის საკითხიც დგება. მსახიობის პროფესია ძალზე სპეცი-

ფიკურია — რეჟისორზეა დამოკიდებული ბევრი რამ; მაგრამ ასეთ პირობებშიც შეიძლება იპოვო შენი ადგილი. ხომ იღებება დმანისში წარმოდგენები, სადაც თბილისიდან ჩავიდნენ ცნობილი მსახიობები და მამულიშვილური საქმეც გააკეთეს? განა იგივე არ სჭირდება ჩვენს ზოგიერთ რაიონს?...

ზოგჯერ კაცს ნოსტალგია გეუფლება ძველ თეატრზე, როცა თეატრს უზარმაზარი მოწინააღმდეგე ჰყავდა, თეატრი კი იბრძოდა სპექტაკლებით, სახეებით, ცდილობდა გასხლტომოდა ცენზურას, მოეტყუებინა მთავრობა, ხან რას იგონებდა და ხან რას; აქეთ სიმბოლოები, იქით მეტაფორები, გადაკრული მწარე ფრაზები, ასოციაციების სიუხვე. თეატრი მორჩილებდა აქტუალურ თემებს, რუსეთში გასტროლებზეც კი ვერ წავიდოდა, ერთი რუსული პიესა რომ არ წაეღო. რა არ უნახავს ჩემი თაობის ადამიანებს, ვისაც ბედმა თეატრთან კავშირი არგუნა. დღეს აღარც შიშია, აღარც რეპერტუარის „ზემთ“ დამტკიცება (რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრები რეპერტუარს 50-იანი წლების მეორე ნახევრამდე მოსკოვში ამტკიცებდა), არც მთავრობის მოსაბტყუებლად რეჟისორული ჟონგლირობაა საჭირო. ყველაფერი შეიძლება დაიდგას.

ყოველმა თეატრმა თავად უნდა განსაზღვროს თავისი ცხოვრების წესი. თუ შეუძლია თეატრს, დაე მაისის ბოლოს დახუროს სეზონი. წარმოდგენებს რა უნდა ივლისის პაპანაქებაში? — თუმცა სეზონის დაწყების ერთიან დროს კი აქვს თავისი მომზიბველობა. ერთი სიტყვით, დადგა დრო და არის საშუალება ყოველმა თეატრმა თავად გადაწყვიტოს როგორ იცხოვროს, როგორ გაუშვალავდეს გულცივი მყურებლის მზერას, როგორ ჩაერთოს ცივილიზებული სამყაროს კულტურულ მიმოქცევაში, როგორ დაიმკიდროს თავისი ეროვნული ადგილი ამ სისტემათა ურთულეს მექანიზმში.

ეკლესია-მონასტრითა გამოსასულაგაბი რუა საუკანაების ქართულ სახვით ხელოვნებაში

ოზაი

ზაზა სხირტლაძე

1. ოშკის ტაძრის (X ს-ის მეორე ნახ.) სამხრეთი მკლავის მოხატულობის ფრაგმენტებს თავდაპირველად ე. თაყაიშვილმა მიაქცია ყურდლება. 1917 წლის ექსპედიციის დროს მან მოკლედ აღწერა ცალკეულ კომპოზიციათა ის ნაწარმები, რომლებიც იმხანად ჩანდა ნაგებობის ამ ნაწილში მაჰმადიანთა მიერ გამართული მეჩეთის სახურავს ზემოთ. ფრესკულ კომპოზიციებში გაერთიანებულ ფიგურათა გვერდით ავტორს შეუნიშნავს ნაგებობის გამოსახულებაც, რომლის შესახებაც იგი გაკვრით მიუთითებდა: „ტაძრის სამხრეთ მკლავის სარკმელს ქვემოთ არის სურათი en face იოანე ნათლისმცემლისა, რომელიც მარჯვენა ხელით ხალხს აკურთხებს... ამ ფიგურების მარჯვნივ მოჩანს ნაგებობანი, რომელთა ზედა ნაწილები მოშლილია. აქ ალბათ იერუსალიმში შესვლის სურათი იყო გამოხატული და იერუსალიმის შენობები უნდა ვიგულისხმეთ.“



1. ოშკი. სამხრეთი აფსიდის მოხატულობის ცენტრალური ნაწილი

1983 და 1985 წლებში, ტაო-კლარ-ჯეთში ვ. ჯობაძისა და ნ. ტიერის შოგ-ზაურობის დროს, ოშკის ტაძრის სამხრეთი მკლავი უკვე განთავისუფლებული იყო მაჰმადიანური სალოცავისაგან. ამან შესაძლებლობა მისცა მკვლევართ შეესწავლათ ძველის თერწერული შემკულობის დღემდე ნაკლებად ცნობილი ფრაგმენტები. ამ ფრაგმენტთა ვ. ჯობაძისა² და ნ. ტიერისიგულ³ პუბლიკაციებში გამორჩეული ადგილი უჭირავს ტაძრის ფრესკაზე წარმოდგენილ ნაგებობას, რომელიც ბანას ეკლესიის (VII ს-ის შუა ხანები) უნიკალური გამოსახულება აღმოჩნდა.

ოშკის ტაძრის ახლად გახსნილმა მხატვრობამ, მისი პუბლიკაციიდან გასული დროის სიმციროს მიუხედავად, უკვე დაიმკვიდრა ადგილი სამეცნიერო ლიტერატურაში.⁴ მისდამი ინტერესი კი, პირველ ყოვლისა, განაპირობა სწორედ ბანას გამოსახულებამ, რომელსაც, ეკლესიის ხუროთმოძღვრებაზე საუბრისას, მკვლევარი გვერდს ვერ აუჭლის.

1991 წლის ივნისის თვეში ფრანგი სწავლულების, ნ. და მ. ტიერების მიერ საქართველოს სამხრეთ ისტორიულ პროვინციებში მოწყობილ ექსპედიციაში მონაწილეობისას⁵ საშუალება მომეცა ადგილზე დაგვირგვინდი ოშკის ტაძრის მოხატულობის დღეისთვის შემორჩენილ ფრაგმენტებს. მათ შორის — სამხრეთი მკლავის კომპოზიციას. ამან, თავის მხრივ, შესაძლებელი გახადა ბანას ტაძრის გამოსახულების თაობაზე დღემდე არსებული მასალის გარკვეულწილად შევსება და დაზუსტება.

2. ოშკის ტაძრის სამხრეთ მკლავში ფრესკები მხოლოდ მეორე რეგისტრის დონეზე, კარს ზემოთ შემორჩა, ესაა ფრაგმენტები სამი კომპოზიციისა, რომლებიც ოთხ სარკმელს შორის არსებულ ვრცელ მონაკვეთებზე იყო განთავსებული. მათგან შუა სამ ფიგურას აერთიანებს (სურ 1): ცენტრში წარმოდგენილია იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა — ოქროსფერი კვართითა და მსხვილ ტალღებად დაცემულ ნი-



ქებიანი მუქი წითელი მოსასხამით შე-
 მოსილი, ზეაწეული მარჯვენითა და გა-
 შლილი გრაგნილით კვერთხიან მარც-
 ხენა ხელში (თავი და სხეულის ქვედა
 ნახევარი ამჟამად წარბოცილა). გრაგ-
 ნილზე მოჩანს შავი საღებავით შესრუ-
 ლებული ასომთავრული წარწერა: „კრ-
 (ა)ვო ღ(მრ)თ(ი)ს(ა)ო, ს(ო)ფლისა ც(ო)-
 დვ(ა)თა ამხ(უ)მ(ე)ლო, გ(ე)ვ(ე)დრ(ე)-
 ბი, ვ(ითარ)ც(ა) წ(ი)ნ(ა)მ(ო)რბ(ე)დი და
 მ(ე)გ(ო)ბ(ა)რი, იხილე უძღურ(ე)ბ(ა)ი
 გ(ო)ნ(ე)ბ(ი)ს(ა)ი რ(ომელი)ცა შ(ეი)-
 მოსე, უღბინე მ(ი)ტ(ე)ვ(ე)ბ(ა)თა
 ვ(ი)თ(არ)ც(ა) ღ(მერთ) ხ(არ)...“⁶.

წინამორბედის ფიგურის მარჯვენივ საე-
 რო შესამოსელში გამოწყობილი შავ-
 წვეროსანი პირი გამოუსახავთ, ყურად-
 ღებან იპყრობს მისი თეთრი ფერის
 გრძელი მოსასხამი, რომელიც გულთან
 მსხვილი წრიული ფიბულით არის შეკ-
 რული და ორმხრივ რომბული გადმო-
 ნაკეცებით გაწყობილი. შესამოსელის
 ამ დეტალებს გარშემო მარგალიტების
 მწკრივი შემოუყვება. ოშქში ე. თავაი-
 შვილის ყოფნისას შემორჩენილი იყო
 კტიტორის თავსაბურავიც (იგი იმხანად
 შესრულებულ ფერწერულ ასლზეც
 აღიბეჭდა).⁷ ნ. ტიერის მტკიცებით, ეს
 უნდა იყოს გამოსახულება ჯოჯიკ პატ-
 რიკოსისა, რომლის საფასითაც, 1036
 წელს, ოშქის ტაძარი ფრესკებით შეიმ-
 კო.⁸

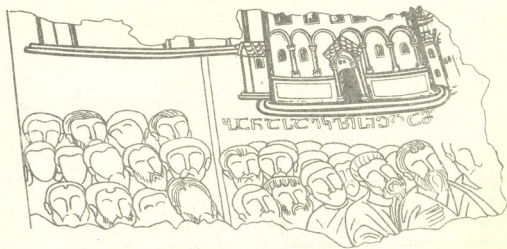
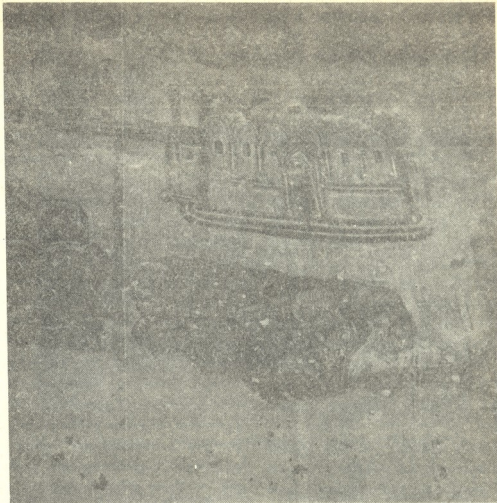
ნათლისმცემლის გამოსახულების მე-
 ორე მხარეს, მარცხენივ, საეკლესიო პი-
 რთა შესამოსელში (თეთრი ფერის გრძე-
 ლი მოსასხამი და თეთრი ფერისავე
 ოლარი ჯვრების გარეშე) გამოწყობილ
 ფიგურას რაც შეეხება, იგი, ფრანგი
 ავტორის პუბლიკაციაში ოშქის ტაძრის
 იმ მღვდელთმოდვართან არის გაიგი-
 ვებული, რომელიც ნაგებობის განაზ-
 ლებისა და მოხატვის ერთ-ერთი ინი-
 ციატორი უნდა ყოფილიყო.⁹

სამფიგურიანი კომპოზიციის აღმო-
 საველით ჯვარცმის სცენის ფრაგმენ-
 ტები ვანირჩევა. ამჟამად დარჩენილია
 მხოლოდ მისი მარჯვენა ნახევარი, სა-
 ხელდობრ, წმ. იოანეს და მის უკან
 მდგომ რომაელ ცენტურიონთა (მათ
 შორის — ლონგინოზისა და უსუპის),

ფრთვე ჯვარცმის თვითმხილველთა
 ფიგურები. ფრაგმენტის მარჯვენა
 თხემში მოჩანს ხუროთმოძღვრული ფო-
 ნის ნაწილებიც.

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს
 აქვე წარმოდგენილი მესამე სცენა, რო-
 მელიც განაწილებულია ტაძრის სამხ-
 რეთი აფსიდის დასავლეთი ფრთის ორ
 (სამხრეთ-დასავლეთისა და დასავლეთისა)
 სარკმელს შორის (სურ. 2). მისგან ამ-
 ჟამად შემორჩა მხოლოდ მარცხენა ნა-
 ხევრის ფრაგმენტი (როგორც ჩანს, შუა
 მონაკვეთი); მოჩანს საერო პირთა, სა-
 ხელდობრ, მამაკაცთა ორი, ურთიერთ-
 თისაგან მოწითალო-ყავისფერი ვერტი-
 კალური ზოლით გამიჯნული, ჯგუფი.
 ფრესკაზე წარმოდგენილ პირთა ამგვარ
 დღაჯგუფება და მათში გაერთიანე-
 ბული ყველა ფიგურის მიმართება ერთ
 მხარეს (მარჯვნივ) საფიქრებელს ხდის,
 რომ ეს რაღაც ცერემონიალის (სამ-
 წუხაროდ, ამჟამად წარბოცილის) მონა-
 წილეთა გამოსახულება უნდა იყოს.
 ფიგურები საგრძნობლადაა დაზიანებუ-
 ლი — მათი უმეტესობისაგან თავები-
 ლა შემორჩა. მხოლოდ რამდენიმეგან
 მოჩანს მხრებიც; მარჯვენა ჯგუფში
 გაერთიანებულ პირთაგან ერთს, წინ
 მდგომს, მარჯვენა ხელი ზემოთ აქვს
 შემართული. ხუროთმოძღვრული ფო-
 ნი, რომელზეც სცენა იყო წარმოდგე-
 ნილი, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინ-
 ტერესოა — ესაა ბანას ტაძრის ქვედა
 ნახევარი. რომელსაც ქვემოდან, ცო-
 კოლის გასწვრივ, გასდევს თეთრი ფე-
 რის საღებავით შესრულებული მსხვილი
 ასომთავრული წარწერა ზანასა ეკლეს-
 სია დაშ—||...||¹⁰.

ტაძარი ფრესკაზე სამხრეთი მხრი-
 დან არის წარმოდგენილი (სურ. 2),
 კარგად გაირჩევა ნაგებობის ორსაფე-
 ხურიანი ცოკოლი, თაღედითა და სარ-
 კმლებით დანაწევრებული კედელი, სა-
 მხრეთისა და დასავლეთის კარიბჭეები,
 რომლებიც ინტენსიური წითელი ფე-
 რის კრამტიანი ორფერდა სახურავი-
 თაა დაბურული, დასასრულ — ტაძარ-
 ზე აღმოსავლეთიდან მიდგმული სათაფ-
 სი, კრამტითვე დაბურული მცირე ზო-
 მის გუმბათითურთ (სურ. 4). თავად კორ-



2. ოშკი. სამხრეთი აფსიდი. ბანას ტაძრის ფერწერული გამოსახულების ფრაგმენტი

პესი ტაძრისა ღია ოქრითაა ნაწერი — ეს ფერი ფაქტობრივად ზუსტად იმეორებს ბანას პერანგის რეალურ ტონს. გამოსახულების შესრულებისას გამოუყენებიათ, აგრეთვე, შავი, ყავისფერი და თეთრი საღებავი, რომელთა საშუალებითაც, თანდათანობითი გალიადფერებით, ორსაფეხურიანი ცოკოლის ნახატთან ერთად პირობითად მინიშნებუ-

ლია ნაგებობის წრიული ფორმა. გადმოცემულია თაღები, ცოკოლი, აგრეთვე კარიბჭეები. ამ ფერებით არის შესრულებული კარ-სარკმლებიც, რომელთაც გარშემო თეთრი ფერის მსხვილი კონტურები შემოუყვება, თავად ღიობის კრილში კი ფონი შავიდან ღია ყავისფრისკენ გარდამავალი გალიადფერებით იქმნება. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ



ფრესკაზე არ აღუნიშნავთ ტაძრის გარესხის ცალკეული დეტალები, სახელობრ, გალერეის ფასადის დაწახნაგება, რელიეფური დეკორი თაღებს ზემოთ.

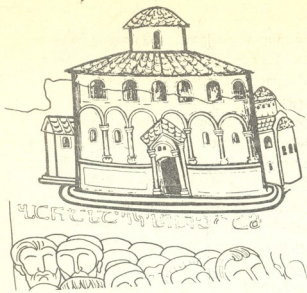
ტაძრის მარხნივ, რამდენადმე სიღრმეში, ორსაფეხურიან ცოკოლზე აღმართული და ვერტიკალური ზოლებით დანაწევრებული გრძელი კედლის ქვედანაწილი მოჩანს (სურ. 2). ნ. ტიერი აქ საეპისკოპოსოს სასახლის გამოსახულების არსებობას უდავოდ მიიჩნევს¹¹ (ასეთ შემთხვევაში ფრანგი მკვლევარისთვის გარკვეული მნიშვნელობა ექნებოდა კ. კობისეულ ჩანაწერს: „ჯერ კიდევ განირჩეოდა კვალი ქვის კედლებისა, რომლებიც ძველ დროში გარს ერტყა ეკლესიას; ბერების ან ღმრთისმსახურთა ოდესღაც აქ მდგარი საცხოვრებლებიდან, ქვის უზარადაზარი გროვათა გარდა, აღარაფერი ჩანდა“)¹². ფრესკაზე დაკვირვებისას აღმოჩნდა, რომ ბანას ტაძრის გამოსახულების მსგავსად, ამ ნაგებობასაც გაუყვება ქვემოდან თეთრი ფერის მსხვილი ასოებით შესრულებული განმარტებითი წარწერა. იგი ორსტრიქონიანია — შორიდან იკითხება ტექსტის მხოლოდ პირველი სტრიქონის მარცხენა ნახევარი (დასაწყისი): *ოთხთა ეკლესი[...]*. არ გაირჩევა მეორე სტრიქონიც, თუმცა ჩანს, რომ იგი რამდენადმე უფრო მოკლეა, რამდენიმე ასოსგან შედგება და წარწერის მხოლოდ ქვედა მარჯვენა მონაკვეთზეა განაწილებული, ამრიგად, ცხადი ხდება, რომ ფრესკაზე წარმოდგენილი იყო ოთხთა ეკლესიაც (როგორც ჩანს, ბაზილიკის პილასტრებით დანაწევრებული აღმოსავლეთი ფასადი). ეს გარემოება, თავის მხრივ, არ გამოირიყნავს იმის შესაძლებლობას, რომ ოშკის ტაძრის სამხრეთი მკლავის ამ კომპოზიციაში ტაო-კლარჯეთის სხვა ეკლესიის (ეკლესიების) გამოსახულების არსებობაც ვივარაუდოთ.

ოშკის ტაძრის სამხრეთი მკლავის მოხატულობის ფრაგმენტთა ნ. ტიერი-სეულ პუბლიკაციაში ფრესკაზე წარმოდგენილი ცერემონიული დაკავშირებულია ისტორიულ წყაროებში დაცულ

ცნობებთან (კონსტანტინე პორფიროგენეტის „ცერემონიათა წიგნი“). ანტიკულური თვე იმ მასალებთან, რომლებიც სახვითი ხელოვნების ნიმუშებშია წარმოდგენილი (მადრიდის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ე. წ. სკილიცას ხელნაწერის მინიატურები, ტრევოს სპილოს ძვალი, სერბიის მოხატულობები, რუსული ხატები), როგორც ვ. ჯობაძე, ისე ნ. ტიერი კომპოზიციას XI ს-ის 20-30-იან წლებში საქართველოში მომხდარ მოვლენებს უკავშირებენ და მას ბაგრატ IV-ის (1027-1072) მეფედ კურთხევისა და ქორწინების ცერემონიალის ამსახველ სიუჟეტად მიიჩნევენ.¹³

ეს საკითხი სცდება წინამდებარე ნარკვევის ფარგლებს. იგი, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ მოითხოვს დამატებით კვლევას და შემდომ არგუმენტაციას, ცალკეულ კორექტივებსაც. კვლევის საძირკის ეტაპზე ცხადია და უეჭველი მხოლოდ ის, რომ ფრესკა ოშკის ტაძრის მოხატვის დროის ქმნილებაა და იგი XI ს-ის 30-იან წლებში იქნა შესრულებული.

8. კომპოზიციის ხუროთმოძღვრულ ფონს, ბანას ტაძრის გამოსახულებას, რაც შეეხება, მისდამი ღიდი ინტერესი სრულიად ბუნებრივია: ეს ძველი კარგახანია მოექცა კავკასიის ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების მკვლევართა ყურადღების ცენტრში. თვითმყოფად, საესებით ორიგინალურ ჩგუფად გამოყოფილ მისი ტიპის ძეგლთა შორის ბანას იმ მხრივაც უჭირავს განსაკუთრებული ადგილი, რომ მან XIX საუკუნის შუა ხანებამდე თითქმის სრული სახით მოაღწია. სწორედ ასეთად, დაუზიანებლად, იხილა იგი კ. კობმა, რომელმაც ამ მხარეში 1843 წ. იმოგზაურა.¹⁴ მოგვიანოდ ტაძარი თურქთა მიერ ციხე-სიმაგრედ იქნა გადაკეთებული, ხოლო შემდგომ, რუსეთ-თურქეთის ომის დროს, იგი საგრძნობლად დაზიანდა კიდევ. მიუხედავად ამისა, ნაგებობის ძირითადი კორპუსი გალერეითურთ გასული საუკუნის მიწურულამდე ჯერ კიდევ სრული სახით იყო შემორჩენილი — ამაზე მეტყველებს ბანას ტაძრის ე. ვეიდენბაუმისა (1879 წ.)



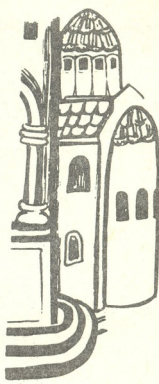
კითხვისა, რომლებიც ნაგებობის თავ
დაპირველი ხუროთმოძღვრული სახის
რეკონსტრუქციას უკავშირდება. პირ-
ველ ყოვლისა, ესაა მეორე სართულის
გალერეების საკითხი, ძეგლის ს. კლდია-
შვილისეულ პროექტში ისინი წარმოღ-

3. ოშკის ტაძრის სამხრეთი აფსიდის ფრესკა
ბანას ეკლესიის გამოსახულებით. ნ. ტერის
რეკონსტრუქცია.

და დ. ბაქრაძისეული (1881 წ.) აღ-
წერები.¹⁵

საქართველოს სამხრეთ ისტორიულ
პროვინციებში ე. თაყაიშვილის პირ-
ველ. 1902 წლის მოგზაურობისას ტაძ-
რის მდგომარეობა საგრძნობლად გაუა-
რესებელია. პირველად სწორედ იმხა-
ნად იქნა აზომილი ტაძარი ს. კლდია-
შვილის მიერ, ნაგებობის ცალკეული
დეტალები კი ფოტოზეც აღიბეჭდა. ეს
ანაზომები, (რომელში არსებული ცა-
ლკეული ხარვეზების თაობაზეც მიუ-
თითებდა ე. თაყაიშვილი) დაედო სა-
ფუძვლად ძეგლის პირველ გრაფიკულ
რეკონსტრუქციას.¹⁶ მეორედ იგი შეს-
რულდა ა. კალგინის მიერ, 1907 წელს
ეკლესიის ხელახალი აზომვის საფუ-
ძველზე¹⁷ (ნაგებობა იმ დროისათვის
კიდევ უფრო დაზიანებულიყო). ყოვე-
ლივე ამას დაერთო ტაძრის ე. თაყაი-
შვილისეული აღწერა, რომელიც წინა-
მორბედთა დაკვირვებებს ითვალისწი-
ნებს და, თავის მხრივ, ძეგლის ცალ-
კეულ ხუროთმოძღვრულ დეტალსა შე-
სახებ ახალ მონაცემებსაც შეიცავს.¹⁸

ტაძრის შესახებ არსებული მასალების
შედარებითი სისრულის მიუხედავად,
მისი ძლიერი დაზიანების გამო, თავდა-
პირველი ანაზომების შესრულების
დროიდან მოკიდებული, რჩებოდა და
დღესაც კვლავ რჩება რიგი სადავო სა-



4. დეტალი

გენილია; გალერეები ამ ნახაზზე უშუა-
ლოდ აგრძელებს პირველი სართულის
გარშემოსავლელს, რის გამოც ტაძარს
შედარებითი მომცრო გუმბათით დაგ-
ვირგვინებული მაღალი ღობებითა და
თაღედით დანაწევრებული ცილინდრუ-
ლი ნაგებობის სახე აქვს მიღებული
(სურ. 5). ა. კალგინისეულ ნახაზზე გარ-
შემოსავლელი ერთსართულიანია, ეკ-
ლესიის მეორე იარუსის ძირითად ბირ-
თვს კი ჰქმნის ტეტრაკონქის აფსიდე-
ბი, რომელთა შორის კუთხის სათავსებში
— პატრონიკენი არის ჩართული (სურ.
6 და 7).

ტაძრის გრაფიკული რეკონსტრუქ-
ციის ვარიანტთა პირველი პუბლიკაცი-
იდან მოკიდებული, მისი ხუროთმოძ-
ღვრული სახის ეს არსებითი მხარე მუ-
დამ რჩებოდა განსჯის საგნად. ვართა-
ლია, მკვლევართა ძირითადი ნაწილი

საზოგადოდ იზიარებს ა. კალგინისეულ აღდგენას, მაგრამ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში იქმნება ძეგლის თავდაპირველი სახის ურთიერთისაგან საგრძნობლად განსხვავებული ვარიანტები (სურ. 9 და 10). ცალკეულ შემთხვევებში მიმართავენ ს. კლდიაშვილისეულ რეკონსტრუქციასაც (თუმცა, რაიმე დასაბუთების გარეშე — სურ. 8).

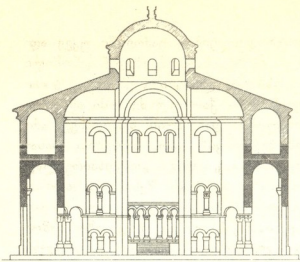
ბანას ახლადმიკვლეული გამოსახულების სრული შემონახულობის პირობებში ძეგლის რეკონსტრუქციის ეს უმნიშვნელოვანესი საკითხი, ბუნებრივია, მოხსნილი იქნებოდა. ფრესკისგან დღეისთვის შემორჩენილი ფრაგმენტი, სამწუხაროდ, ამის საშუალებას არ იძლევა. მიუხედავად ამისა, აშკარაა, რომ ფერწერის იმ ნაშთებს, გამოსახულებაზე ტაძრის პირველი იარუსის ზემოთ რომ განიჩქვავა, ვერ მივიჩნევთ კრამიტის საბურველის, ე. ი. პირველი იარუსის საბურავის ფრაგმენტებად (როგორც ამას ვარაუდობს ვ. ჯობაძე¹⁹), რადგან ტაძრის კარიბჭეებისა და აღმოსავლეთიდან მიდგმული სამლოცველოს კრამიტის სახურავი (რომელიც ფრესკაზე სრულიად მკაფიოდ იკითხება) ღია წითელი ფერის ერთიან ფონზე თეთრი ფერის საღებავით კალიგრაფიულად მოხაზული ნახატის საშუალებით სრულდება. ფრესკაზე დეკორატიულ თაღებს ზემოთ იკითხება ერთმანეთისაგან გარკვეული ინტერვალით დაცილებული ექვსი ლაქა (მათგან მარჯვენა ორი მცირე ნაშთის სახითა და რჩა) თარაზული ქვედა კიდეთი (სურ. 2). მათი შესრულების მანერა — შავიდან ღია ყავისფერზე გარდამავალი თანდათანობითი გალიადფერებით, თითოეული მათგანის გარშემო თეთრი ფერის მოჩარჩოების არსებობა — უდავოს ხდის, რომ აქ სარკმლები იყო გამოსახული. ესეც რომ არ იყოს, პირველი იარუსის სახურავის ნაშთად ამ ფრაგმენტების მიჩნევის სადავოს გაზიარება კიდევ ერთი გარემოებაა: ტაძრის კორპუსის მარცხენა (დასავლეთი) კიდე (ჩრდილის აღმნიშვნელი შავი და მუქი ყავისფერი ვარტიკალური ზოლებით) საგრძნობლად სცილდება პირველი ია-

რუსის დონეს და თაღებს ზემოთ შემორჩენილი ლაქების ასწორივ გრძელდება. ნაგებობის ამ ნაწილზე კრამიტის საბურველის (პირველი იარუსის გადახურვის) არსებობის შემთხვევაში კი აქ დიაგონალურად დახრილი კონტურის ხაზი იქნებოდა საგულგებელი, ისევე როგორც ეს კარიბჭეების ან აღმოსავლეთი კაპელის გამოსახულებებზეა წარმოდგენილი (აღარა ითქმის იმაზე, რომ გადახურვის გამოსახვის შემთხვევაში ფრესკაზე უნდა დაეტანათ კრამიტის საბურველისა და ტაძრის კორპუსის გამმიჯნავი პორიზონტალური ხაზი).

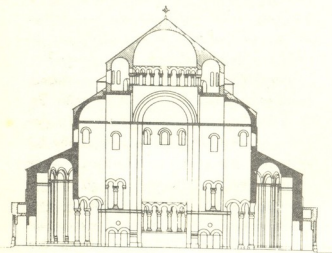
ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად, აქვე ისიც არის გასათვალისწინებელი, რომ ბანას ეკლესიის ახლადმიკვლეული გამოსახულება მინც ვერ გამოდგება ს. კლდიაშვილისეული რეკონსტრუქციის უდავო მართებულობის სამტკიცებლად, რადგან უცნობი რჩება, რამდენად ზუსტად იქნა უცნობი ქართველი მხატვრის მიერ ფრესკაზე საეპისკოპოსო ტაძრის გარსახე აღბეჭდილი. თუკი ფერწერისეული ინტერპრეტაციის შედეგად შეიძლება მიგვეჩინა სარკმელთა რივის ასიმეტრიულობა, რის გამოც ისინი აცდენილია ქვედა იარუსის თაღების რიტმს, ამით ვერ აიხსენება ის გარემოება, რომ გამოსახულებაზე წარმოდგენილი არ არის პირველი სართულის თაღებს ზემოთ არსებული საკმაოდ მსხვილი ლავგარდანი, არადა იგი დღესაც არის შემორჩენილი ნაგებობის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში²⁰. ამას გარდა, გასათვალისწინებელია ჭერ კიდეც ამ ექვსი ათეული წლის წინ გამოთქმული და ბოლო წლებში კვლავ განმეორებული მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ნაგებობაზე გალერეის მეორე სართულის არსებობის შემთხვევაში ტაძრის ინტერიერის მხოლოდ მეორადი განათება და შესაბამისად მისი ნახევრად სიბნელეში დატოვება, სადავოს ხდის ს. კლდიაშვილის მიერ შემოთავაზებულ გადაწყვეტას.²¹ აშკარაა, რომ საკითხი შემდგომ კვლევას და დაზუსტებას მოითხოვს — ამაზევე მეტყველებს ტაძრის რეკონსტრუქციის ის ვარიანტი, რომელიც ნ. ტიერის მიერ

2. „ხელოვნება“ № 1-2, 1992.

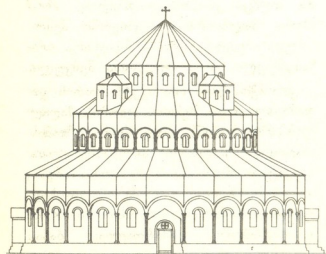
საქართველოს
მემონალე
ბიბლიოთეკა



5. ბანას ტაძრის ს. კლდიაშვილისეული რეკონსტრუქცია



6. ბანას ტაძრის ა. კალგინისეული რეკონსტრუქცია (განაკვეთი)



7. ბანას ტაძრის ა. კალგინისეული რეკონსტრუქცია (ფსადი)

იქნა შესრულებული (სურ. 3), თუმცა გამოსახულების დღეისთვის შემორჩენილი ნაწილის გრაფიკული გამოსახულება ამ რეკონსტრუქციაზე ზუსტად და სავსებით დამაჯერებლად არის შესრულებული, ეს არ ითქმის ტაძრის ზედა ნაწილის აღდგენის თაობაზე, რომელიც ნაკლებ სარწმუნოა და სამომავლოდ უთუოდ უნდა გასწორდეს.

ოშკის ტაძრის ფრესკამ შემოგვინახა კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მონაცემი, რომელიც გარკვეულწილად აზუსტებს ტაძრის თავდაპირველ ხუროთმოძღვრულ ფორმებს. ესაა გამოსახულება აღმოსავლეთ მინაშენისა (სურ. 4)²² კ. კოხისეულ აღწერაში მის შესახებ ნათქვამია: „უმნიშვნელო, გარეთ გამოწეული მინაშენი 9 ფუტი სიგრძისა და 3 ფუტი სიგანისა. იდგა თუ არა აქ საკურთხეველი, არ ვიცი, მაგრამ ვეჭვობ, თუმცა შეფერილობა და ფორმა წყობისა არ განსხვავდება სხვათაგან“²³ ე. თაყაიშვილი, მოტანილი ძუნწი აღწერილობის, აგრეთვე ბანას ტაძრის სხვა ძეგლთა გეგმარების გათვალისწინებით, აქ სამლოცველოს ვარაუდობდა, ამასთან, თავის მხრივ, დასძენდა: „ამყამად შიგნიდან ამ აღგილას თალი ამოქოლილია, გარედან კი მიშენებულია მაღალი ოთხკუთხა კოშკი, რომელმაც, როგორც ჩანს, დაჰფარა უწინდელი მინაშენი. როგორც ჩანს, კოხის დროს ეს კოშკი არ არსებობდა“²⁴

ბანას თავდაპირველ, კ. კოხისეულ, გეგმაზე აღმოსავლეთ მინაშენი უაფსიძო, სწორკუთხა მოხაზულობის მქონე სათავისის სახითაა დატანილი.²⁵ ანალოგიური სახე აქვს ტაძრის ამ ნაწილს ს. კლდიაშვილის ანაზომზეც.²⁶ ა. კალგინის მიერ შესრულებულ ნახაზზე მინაშენის გეგმა დაზუსტებულ იქნა — გარკვეა, რომ მას ნახევარწრიული აფსიდი უნდა ჰქონოდა.²⁷ იქიდან მოკიდებული, სამეცნიერო ლიტერატურაში ბანას ტაძრის ეს დაზუსტებული გეგმა დამკვიდრდა,²⁸ თუმცა თურქთა მიერ შემოშენებული და სწორკუთხა კოშკად ქცეული აღმოსავლეთ მინაშენის თავდაპირველი სახემკვლევართათვის კვლავ



ვინდებურად უცნობი რჩებოდა. ძეგლის რეკონსტრუქციის პროექტებზე ჩვეულებრივ იგი კარიბჭეთა მსგავსად სწორკუთხა ფორმის, ორქანობა სახურავით დაბურული ნაგებობის სახითაა წარმოდგენილი.²⁹

ოშკის ტაძრის ფრესკაზე ჩანს, რომ ბანას აღმოსავლეთ მინაშენი თავდაპირველად ერთობ ორიგინალურად უნდა ყოფილიყო გადაწყვეტილი — ეს იყო გუმბათით დაკვირვებული დარბაზული ტიპის ნაგებობა, რომელსაც, თავის მხრივ, აღმოსავლეთიდან ნახევარწრიული ფორმის შვერილი აფსიდი უნდა ჰქონოდა (სურ. 4). ამით იგი გარკვეულწილად პასუხობდა კიდევ ტაძრის კორპუსის წრიულ ფორმას, ტაძრის გამოსახულებიდან შემორჩენილ ფრაგმენტზე ჩანს, რომ გუმბათის სფერული თალი, მინაშენის ორქანობა სახურავის ანალოგიურად, კრამიტითაა დაბურული. გუმბათის ყელი წახნაგოვანია; ყოველ წახნაგს აქვს მომცრო, სწორკუთხა ფორმის სარკმელი (მოსალოდნელია, რომ ამგვარი გადაწყვეტა ტაძრის გუმბათის ხუროთმოძღვრული სახის გათვალისწინებით უნდა ყოფილიყო ნაკარნახევი). სულ მცირე, სამი თალოვანი სარკმლით ნათდებოდა შვერილი აფსიდიც. სარკმლებით ყოფილა დანაწევრებული აგრეთვე მინაშენის ძირითადი კორპუსის გვერდითა კედლები — სამხრეთ ფასადზე აქ მოჩანს ორი თალოვანი ლიობი, რომელთაგან ზედა რამდენადმე უფრო დიდი ზომისაა.

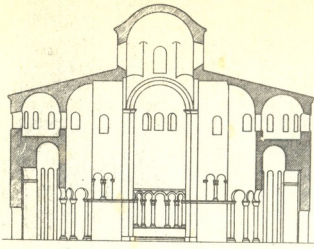
ძნელია დაბეჯითებით რაიმეს თქმა იმის თაობაზე, თავდაპირველია თუ არა ეს მინაშენი. ბანას ტიპის ნაგებობათაგან მსგავსი, ოღონდაც სწორკუთხა მონაშულობის, სათავსი მხოლოდ ზვართნოცსა და ანისის გაგიკისქულ ტაძარს გააჩნია; მაგრამ ეს ძეგლები რაიმეს მტკიცებისათვის ხელმოსაჭიდს არას გვაძლევს, რადგან, მკვლევართა აზრით, ორივეგან აღმოსავლეთ მინაშენი მოგვიანოდ იქნა ტაძრის ძირითად კორპუსზე მიდგმული.³⁰ ამგვარი რამ, ცხადია, არც ბანას შემთხვევაში იქნებოდა გამორიცხული, თუმცა საქრისტიანო აღმოსავლეთში ტრეტრაკონქის ან

როტონდის ტიპის ტაძრებში უკვე აღკვეთილი შუა საუკუნეებიდან ცნობილ მსგავსი მაგალითები სავსებით დასაშვებებს ხდის ქართულ ძეგლში ამ ორიგინალური დანამატის თავიდანვე არსებობას. ვფიქრობთ, სავსებით დასაშვებია ისიც, რომ „თავდაპირველად მომცრო ნაგებობას, შესაძლოა დროთა განმავლობაში სახე ეცვალა და XI საუკუნისათვის ოშკის ფრესკაზე გამოხატულ, რთულ შენობად გადაქცეულიყო“.³¹

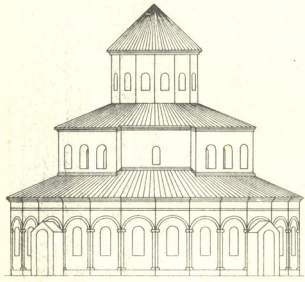
ოშკში მიკვლეული გამოსახულება რამდენადმე აზუსტებს ბანას ტაძრის კარიბჭეთა ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტის ცალკეულ დეტალებსაც; ეს მით უფრო ფასეულია თუ გავითვალისწინებთ, რომ დღეისათვის ნაგებობის ორივე, სამხრეთის და დასავლეთის კარიბჭე ერთიანად არის დაქცეული.³²

ფრესკაზე ყველაზე სრული სახით სამხრეთი კარიბჭის გამოსახულება შემოინახა (სურ. 2). იგი დარბაზული ტიპისაა, კრამიტით ფენილი ორქანობა სახურავით დაბურული. კარიბჭის კუთხეებს აუყვება მაღალი, გლუვი სვეტები, რომელთა ბაზისები და კაპიტელები შედარებით მარტივი ფორმისაა — ესაა ორ ჰორიზონტულ თაროს შორის მოქცეული სფერო. ფერაშერს, გამოსახულების შედარებით მცირე ზომების გამო, ცხადია, არც უცდია კაპიტელთა უფრო დეტალური გადმოცემა, თუმცა კი მოსალოდნელია, რომ ისინი, ნაგებობის ინტერიერში შემონახული სვეტისთავების მსგავსად, ორნამენტული სახით იქნებოდა შემკული.

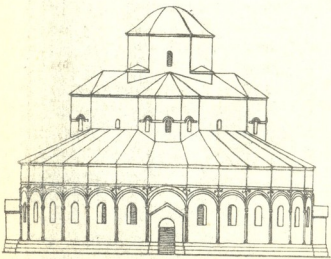
კარიბჭის წინა ორ სვეტს შორის გადამავალ თაღს ზემოთ, ლიობის მაღალ ტიმპანზე მოჩანს ორი მცირე ზომის თალოვანი სარკმელი. ფრესკაზე ერთი შეხედვით ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ისინი სიღრმეში, საკუთარ ტაძარში შესასვლელი კარის ზემოთაა განთავსებული. მართალია, ბანას სამხრეთი კარიბჭე ამჟამად აღარ არსებობს, მაგრამ თავდაპირველი სახით შემორჩა სამხრეთი კარი, რომლის ტიმპანის უზარმაზარ ქვაზე არანაირი სარკმლები არ არის. როგორც ჩანს, ფრესკა-



8. ბანას ტაძრის რეკონსტრუქციის ერთერთი ვარიანტი (გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით)



9. ბანას ტაძრის ს. მნაცკანიანისეული რეკონსტრუქცია



10. ბანას ტაძრის ვ. ცინცაძისეული რეკონსტრუქცია

ზე აღუბეჭდავთ კარიბჭის წინა (სამხრეთ) კედლის ზედა ნაწილში გაჭრილი ორი სარკმელი, რომლებიც კარის ღობთან ერთად სტოას ინტერიერის უკეთ განათებისთვის იყო გამიზნული.

საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ სამხრეთი კარიბჭის ნახატი, ხუროთმოძღვრულ ფორმათა აგების თვალსაზრისით, რამდენადმე გაუმართავია. ეს მით უფრო უჩვეულოა, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ გარკვეული რაჟურსით წარმოდგენილი აღმოსავლეთი მინაშენი და დასავლეთი კარიბჭე ამ მხრივ უფრო მეტი სიზუსტით გამოირჩევა.

დასავლეთი კარიბჭე ფრესკაზე ზოგადი სახით არის გადმოცემული (სურ. 2). ესაა ორქანობიანი სასტურავით დაბურული სწორკუთხა ნაგებობა, რომელსაც სამხრეთი მხრიდან, მაღლა, ლავგარდანს ქვემოთ განთავსებული, სწორკუთხა საპირეში მოქცეული თაღოვანი სარკმელი აქვს, იგი, ისევე როგორც სამხრეთი კარიბჭე, ორსართულიან ცოკოლზე დგას, ტაძრის დასავლეთი შესასვლელის ამგვარი, შედარებით ლაკონიური სახით გადმოცემა იმით უნდა ყოფილიყო განპირობებული, რომ იგი სიღრმეშია მოქცეული, ამასთან გვერდითა სინამდვილეშიც ნაკლებად ვაფორმებული, მხრიდან არის წარმოდგენილი.

აქვე უნდა შევვხვთ ბანას ტაძრის ფასადთა რეკონსტრუქციის ერთ საკითხსაც. ფრესკაზე ნაგებობის ქვედა კორპუსის შემამკობელი თაღები უშუალოდ ორსაფეხურიანი ცოკოლიდან კი არ იწყება, არამედ მისგან საკმაოდ მაღლა, თითქმის სამხრეთი კარის სიმაღლეზე. ამის გამო ნახევარსვეტთა ბაზისები მთელს ფასადს შემოყოლებულ ვიწრო, თარაზულ ზოლს ეყრდნობა. კედლის ზედაპირი მის ქვემოთ დაუნაწევრებლად დატოვებული (სურ. 2).

ბანას ტაძრის ფასადთა ვაფორმების ამ მხარესთან დაკავშირებით ოშკში მიკვლეული გამოსახულება ბადებს კითხვებს, რომლებზეც ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა დღეისათვის ძნელია. საქმე ისაა, რომ XIX საუკუნის აღწერებში, ძეგლის გარე სახის შემკულობის შესახებ საუბრისას, არავის, თუნდაც



გაკვირით, არც აღნიშნავს მისი ქვედა კორპუსის გაფორმების ზემოთ მითითებული თავისებურების შესახებ. ამას ვერ ვხვდებით ვერც ე. თაყაიშვილთან, თუმცა აქვე ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ მისი მოგზაურობის დროს ძველის გარე სახე უკვე საგრძნობლად იყო დაზიანებული. ამის თაობაზე იგი საგანგებოდ მიუთითებს კიდევ: „გალერეის კედლების გარე სახე ახლა მინაშენებითა და დანამატებითაა დამახინჯებული; მრავალ ადგილზე პერანგი შემოცლილია. თაღები გარღვეულია, ზოგჯერ კი მოგვიანოდ უბრალო ქვით ამოუქოლავთ. პერანგის შემორჩენილი ქვები მეტწილად გამოქარულია. გარე თაღების შემკულობა ალაგ-ალაგ შემორჩა, უმთავრესად აღმოსავლეთ მხრიდან“³³

აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით შედარებით არასრულია ბანას ტიპის ძველთა მიერ მოწოდებული მასალაც. X საუკუნეში გადაკეთებული იშხანის კათედრალი ამ მხრივ ერთადერთი არ არის; გარე პერანგი არ შერჩენია ზვართნოცის ნანგრევებზე ქვეულ ტაძარს, სახელდობრ, მისი კორპუსიდან დარჩენილი კედლების ქვედა ნაწილს;³⁴ ლეჩართი სამშენებლო მასალის სპეციფიკის გამო ფასადთა დეკორატიული გაფორმების მხრივ, რამდენაღმე გამოცალკევებით დგას თავისი წრის ნაგებობათაგან (თუმცა, როგორც ჩანს, მსუბუქი, ვიწრო პილასტრების რიგი, თავედის გარეშე, უშუალოდ ეყრდნობოდა ცოკოლს);³⁵ ანისის ჯაგისეულ ეკლესიას რაც შეეხება, აქ სრულიად აშკარაა, რომ თაღნარი უშუალოდ ებჯინებოდა სამსაფეხურიან ცოკოლს.³⁶ ბანას ტაძრის გამოსახულების ამ უჩვეულო დეტალთან დაკავშირებით რ. მეფისაშვილი და დ. თუმანიშვილი მიუთითებენ, რომ ფრესკაზე წარმოდგენილის მსგავსი თაღნარი შეიძლება ჰქონოდა მრავალსართულიან ნაგებობას, რაც ბანას შემთხვევაში ფაქტობრივად გამოირიცხება, ან დიდი კრიპტის მქონე ეკლესიას — ასევე უჩვეულოს ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის;³⁷ მიუხედავად ამისა, მიკვლევული გამოსახულება ტაძრის გარე სახის აღსადგენად

ხელაღებით უარსაყოფი ვერ იქნება მას ალბათ რეალური ვითარების ვერც მხოლოდ დაახლოებით ამსახველად მივიჩნევთ, რადგან ფრესკაზე ნაგებობის აღმოსავლეთი მინაშენისა და სამხრეთი კარიბჭის დეტალური, გულდასმითი გადმოცემა საპირისპირო ვითარებაზე მეტყველებს.

შენიშვნები:

1. ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბილისი, 1960, გვ. 44.
2. N. Thierry, Peintures historiques d'Oski (T'ao), „Revue des études géorgiennes et caucasiennes“, № 2, 1986, p. 135-142.
3. W. D j o b a d z e, Four Deîsis Themes in the Church of Oski, „Oriens christianus“, Bd. 72, 1988, s. 172-182.
4. რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, ბანას ტაძარი, შესწავლისა და რეკონსტრუქციის საკითხები, თბილისი, 1989, გვ. 35-37.
5. ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლები ქ. აბაშიძე და თ. ხუნდაძე.
6. ვ. ჯობაძის პუბლიკაციაში წარწერის წაკითხვა რამდენაღმე განსხვავებულია: „ვონ... ო სულიც(ო)დგ(ა)თა ამხმ(ე)ლო, გ(ე)ვ(ე)დრ(ე)ბი ვ(ითარ)ცა წ(ი)ნ(ა)მ(ო)რბ(ე)დი და მ(ე)გ(ო)ბ(ა)რი, იხილო უძღურ(ე)ბ(ა)ი გ(ონ)ც(ი)ს(ა)ი, რ(ომელ)იცა შ(ე)ი მოხ; ულხინე მ(ე)ოხებ(ი)თა ვ(ითარ)ცა დ(მრთი)ს(ა)ი“ (იხ. მისი ზემოთ დასახ. ნაშრომი, გვ. 176).
7. ე. თაყაიშვილი, დას. ნაშ. ტაბ. 6ნ.
8. N. Thierry, Op. cit., p. 136.
9. იქვე, გვ. 136. ვ. ჯობაძე ამ კომპოზიციას ვედრების გამოსახულებად მიიჩნევს (იხ. მისი ნაშ., გვ. 176), თუმცა აშკარაა, რომ ფრესკაზე წარმოდგენილ სამფიჯურიან ჯგუფში მარჯვენა ფიჯურა სწორედ ის საერო პირია, ე. თაყაიშვილის ექსპედიციის დროს შესრულებულ ფერწერულ ასლზე რომ იქნა აღბეჭდილი. ამას გარდა, ცენტრში ქრისტეს ფიჯურის გამოსახვისას გაუგებარი იქნებოდა, თუ რატომ უნდა სქეზოდა მას ხელში იოანე ნათლისმცემლის მისდამი მიმართული, მეოხების



ტექსტიანი გრაფილი. დასასრულ აქვე ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ ოშკის ტაძარი წინამორბედის ქახელობისაა და მის სამხრეთ მკლავში ისტორიულ პირთა სწორედ წმ. იოანეს მიმართ ვედრებით გამოსახვა მოულოდნელი არ უნდა იყოს.

10. რ. მეფისაშვილისა და დ. თუმანიშვილის დაკვირვებით, წარწერის ფრაგმენტზე შ ასოს შემდგომ კ ან კ გრაფიმა უნდა იქითხებოდეს. ასეთ შემთხვევაში ავტორები ტექსტს ამგვარად აღადგენენ: „ზანასა ეკლესია დამკუდრებულ არს კურიკე ბანელისაგან“, რუმცა იქვე ითვალისწინებენ იმ გარემოებასაც, რომ ეკლესიის მიმართ ტერმინ დაჰვიდრების ხმარების შემთხვევა ძველ ქრთულ საბუთებში დადასტურებული არ ყოფილა (შდრ. რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 36).

11. N. Thierry, Op. cit., p. 142.

12. Материалы археологии Кавказа (МАК), т. XII, 1909, с. 90—91.

13. N. Thierry, Op. cit., p. 137-146; W. Djobadze, Op. cit., p. 182.

14. პირველად გამოქვეყნებული იქნა ე. თაყაიშვილის მიერ (МАК, XII, ნ. 90-92). ქართული თარგმანი მოტანილია რ. მეფისაშვილისა და დ. თუმანიშვილის ზემოთ დასახელებულ ნაშრომში, გვ. 8-9.

15. МАК, XII, გვ. 92-93.

16. იქვე, ნახ. 67.

17. იქვე, ტაბ. XXa.

18. იქვე, გვ. 100-107.

19. ავტორის ეს მოსაზრება, რომელიც რ. მეფისაშვილისა და დ. თუმანიშვილის ზემოთ დასახელებულ ნარკვევშია მოტანილი (გვ. 37), როგორც ჩანს, სხვა დაკვირვებებთან ერთად იქნა გამოთქმული იმავე პირად წერილში, რომლის თაობაზეც საგანგებოდ აღნიშნავენ ავტორები (გვ. 66, შენ. 57).

20. იგივე ითქმის ოთხთა ეკლესიის გამოსახულების თაობაზეც — ფრესკაზე ბაზილიკა ორსაფეხურიან ცოკოლზე დგას, სინამდვილეში კი იგი ოთხსაფეხურიანია.

21. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილი-

სი, 1936, გვ. 13. შენ. 13.
«Всеобщая история архитектуры», III, Москва-Ленинград, 1958, с. 321.
რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31.

22. ვ. ჭობაძე თვლის, რომ ფრესკაზე მინაშენი ბანას სამხრეთიდან აქვს (შდრ. მისი დასახ. ნაშრომი, გვ. 180). სხვაგან იგი პირდაპირ უწოდებს ამ კოშკისებურ ნაგებობას სამხრეთ კარიბჭეს (იქვე, გვ. 182).

23. МАК, XII, გვ. 91.

24. იქვე, გვ. 102.

25. იქვე, სურ. 62.

26. იქვე, სურ. 64.

27. იქვე, სურ. 68.

28. საოცარია, რომ სტ. მნაცაკანიანის მიერ შემოთავაზებულ ნახაზზე აღმოსავლეთ მინაშენი საერთოდ არ არის (Звартноц, Москва, 1971, рис. 33).

29. ასეა ა. კალგინისეულ რეკონსტრუქციაზე (МАК, XII, таб. XXa). რ. მეფისაშვილთან და ვ. ცინცაძესთან (Die Kunst des alten Georgien, Leipzig, 1977, s. 94).

30. Н. Я. Марр, Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища, Москва-Ленинград, 1934, с. 66; С. Х. Мнацаканян, Звартноц, с. 14—15.

31. რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 36.

32. ჯერ კიდევ ამ საუკუნის დასაწყისში ე. თაყაიშვილი მიუთითებდა რომ: «С внешней стороны у входов находились, как видно, четырехугольные пристройки в виде навесов или портиков, следы которых довольно явственно заметны у западного и южного» (МАК, XIII, с. 105).

33. МАК, XII, с. 107.

34. С. Х. Мнацаканян, Звартноц, с. 11—12.

35. Г. Н. Чубинашвили, Архитектура Кахети, Тбилиси, 1959.

36. С. Х. Мнацаканян, Звартноц, таб. 67, 68, 72.

37. რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 36-37.

პირველი ქართული გრამოფონოგრაფი ლონდონში

ანზორ ეპოქმანიშვილი

მე-19 საუკუნის ბოლოს, მას შემდეგ რაც თომას ედისონმა 1877 წ. გამოიგონა ბგერის ფიქსაციის აპარატი, ხოლო ემილ ბერლინერმა 1888 წელს — გრამოფონი; კემდენში (აშშ.) გაიხსნა მსოფლიოში პირველი გრამოფონების ფაბრიკა. სულ მალე დიდ ბრიტანეთში, საფრანგეთსა და იტალიაში შეიქმნა გრამოფონებისა და მისი პორტატული სახეობის — პატეფონების წარმოების ფირმები.

ბრიტანეთის სამეფოს „გრამოფონის“ კომპანიამ, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში დაიწყო გრამოფონებით ვაჭრობა ევროპაში. რუსეთში გაიხსნა გრამოფონებით სავაჭრო მაღაზიები.

გრამოფონების გასაღების მიზნით სავაჭრო ცენტრებთან გაიხსნა ხმის ჩამწერი სტუდიები, იწერდნენ გამოჩენილი მუსიკოს-შემსრულებლების ხმებს და უშუალოდ გრამოფონებს, რომლებიც გრამოფონებთან ერთად იყიდებოდა. ფირფიტებთან ერთად ყოველ წელს გამოდიოდა უფასო კატალოგები, რომლებიც ეგზაუნებოდათ ფირფიტების შექმნით დაინტერესებულ პირებსა და ორგანიზაციებს. ამ კატალოგებში დაბეჭდილი იყო ახლადგამოსუებული გრამოფონების საწარმოო ნომრები, შემსრულებელთა გვარები და ნაწარმოებთა დასახელება.

1901 წელს გრამოფონების მაღაზია და ხმის ჩამწერი სტუდია გაიხსნა

თბილისში. იგი მთელ ამიერკავკასიას ემსახურებოდა, უფრო მოგვიანებით ქუთაისში გაიხსნა ფირმა „გრამოფონის“ ფილიალი, სადაც თბილისიდან ჩადიოდა ექსპედიცია და იწერდა გამოჩენილ მომღერალთა ხმებს.

თბილისშიც გამოდიოდა კატალოგები: ქართულ, რუსულ, სომხურ, აზერბაიჯანულ და სპარსულ ენებზე*.

მაშინდელი გრამოფონოფიტები ათეული წლების განმავლობაში ინახებოდა ქართულ ოჯახებში. რევოლუციის შემდეგ 1930 წლამდე, ახალი ფირფიტები აღარ გამოსულა. ძველი ფირფიტები თანდათან გაცვდა და მწყობრიდან გამოვიდა. ომის შემდგომ პერიოდში, განსაკუთრებით მაგნიტოფონის დამკვიდრების შემდეგ კი იგი თითქმის დავიწყებას მიეცა. არადა ამ ფირფიტებზე ჩაწერილი იყო ისეთი გამოჩენილი ადამიანების ხმები, როგორც იყვნენ: ა. წერეთელი, ვ. სარაჯიშვილი, ს. კავსაძე, ი. კარგარეთელი, ე. აბაშიძე, ს. ჩაქელიძე, ლ. ასაბაშვილი (დელას ლეჟანა), გ. ბაბილოძე, გ. ერქომაიშვილი, ზუზუნაიშვილები და სხვები.

მათი ზელოვნება ქართული კულტურის ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავფურცელია, იგი ახლანდელი

* ისინი ერთ წიგნად იყო აკონტროლდებიან ამისა, თბილისში იბეჭდებოდა აგრეთვე კასპის ზღვისა და აზიის, კავკასიისა და ჩრდილო კავკასიის რეგიონების კატალოგებიც.

სასიძლერო ხელოვნების საძირკველს წარმოადგენს. ახალგაზრდა თაობა ნაკლებად იცნობს წინაპართა საშემსრულებლო ხელოვნებას. ამიტომ გადაწყვიტეთ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ჩაწერილი პირველი გრამფირფიტების მოძიება და წინაპართა ხმების აღდგენა. ამ საქმეს თითქმის ორი ათეული წელი დასჭირდა. საქართველოსა და ყოფილ საბჭოთა კავშირის არქივებში მოძიებულ იქნა ძველი ფირფიტები და მათი პირველი დენდები (მატიციები). მაგრამ ამაზე აღარ შეეჩერდებით, რადგან ჩვენს მიერ ამის შესახებ გამოქვეყნებულ იქნა არაერთი წერილი, მათ შორის „ორი ანსამბლის ისტორია“, „ძველი სიმღერების კვალდაკვალ“, წიგნი „აბაბუა“ (გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ 1980 წ.) ამასთან ერთად ფირმა „მელოდიამ“ გამოსცა ფირფიტების კრებული თანდართული ბუკლეტით: „პირველი გრამფირფიტები საქართველოში. 1907-1914 წლები“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი 1987 წ.).

ჩვენს მიერ მოძიებულ და ხელახლა გამოცემულ იქნა ძველი გრამფირფიტების მხოლოდ ნაწილი. მუშაობის დროს მივედით იმ დასკვნამდე, რომ ისეთ სახელოვან ფირმას, როგორც იყო ბრიტანეთის სამეფოს გრამოფონის კომპანია, არ შეიძლება არ ჰქონოდა მუზეუმი და არქივი, სადაც სხვადასხვა ქვეყნებში გამოცემულ გრამფირფიტებთან ერთად, დაცული უნდა ყოფილიყო პირველი ქართული გრამფირფიტებიც.

რეჟისორ სოსო ჩხაიძის მიერ ფილმ „შვიდკაცას“ გადაღების დროს (რომელშიც დიდი ადგილი ეთმობა ძველ მომღერლებს) გაეცანით ფირფიტების კოლექციონერები: სანკტ-პეტერბურგელი ი. პერეპიოლკინი და მოსკოველი ა. შილოვი, რომლებმაც დაადასტურეს ლონდონში ასეთი არქივის არსებობა, ხოლო მხატვარმა, ბატონმა ვახტანგ რურუამ ამ არქივის მისამართსაც მიაკვლია. ს. ჩხაიძემ ლონდონში ყოფნის დროს გაიგო, რომ იქ მართლაც არსებობს ქართული ჩანაწერები, რომელთა შესახებ არაფერი ვიუღოდით.

1990 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში ანსამბლ „რუსთავის“ გზაურობის დროს შევხვდით გამოჩენილ ფოლკლორისტს — ალან ლომაქსს. მასთან ერთად იყო ფოლკლორისტი ტედ ლევინი. ალან ლომაქსი დიდი მოყვარული გახლავთ ქართული ხალხური სიმღერებისა. მას აქვს მსოფლიო მუსიკალური ფოლკლორის საუკეთესო კოლექცია, სადაც ქართულ სიმღერებს ღირსეული ადგილი უჭირავს. ჩვენდამი მოცემულ ინტერვიუში ბატონმა ლომაქსმა განაცხადა, რომ „საქართველო მსოფლიოს ხალხური მუსიკის დედაქალაქია“.

ალან ლომაქსს ვუამბეთ ინგლისში არსებული ჩანაწერების შესახებ და ვთხოვეთ დახმარება აღმოეჩინა. ლომაქსი დაინტერესდა ამ ამბით და დაუკავშირდა თავის კოლეგას ლონდონში, რომელმაც დახმარება აღუთქვა.

ამ საქმით სერიოზულად დაინტერესდა ბატონი ტედ ლევინიც. იგი დაუკავშირდა საფრანგეთის ცნობილ ფირმას „აკორას“ და მოახსენა ლონდონში ფონსებული ჯერაც უნახავი ქართული ფონდის შესახებ. „აკორას“ ხელმძღვანელობამ აღუთქვა, რომ თუ ჩვენ ინგლისის არქივებში ვიპოვოვით 1900-იანი წლების ქართულ ჩანაწერებს, ფირმა მზადაა გამოსცეს კომპაქტური დისკი ამ ჩანაწერებით. „აკორასთან“ მოლაპარაკების ერთი პირობა ასეთი გახლდათ, რომ ანსამბლმა „რუსთავმა“ ამ ფირმისთვის უნდა ჩაწეროს ერთი კომპაქტ-დისკი. რაზედაც სიამოვნებით დავთანხმდით. ლონდონში ჩვენი მუშაობის ხარჯები ტედ ლევინმა იკისრა და 1991 წლის 7 ივლისს ინგლისში გაემგზავრა. აეროპორტში ტედმა დამხვდა. ბინად მოვთავსდით მისი მეგობარი მხატვრების — ჯენი და ჯეფრი ჰორების ოჯახში. მათი სამსართულიანი ბინა მდებარეობს ტემზის ნაპირას. მათ გამოგვიყვეს ორი ოთახი და შეგვიქმნეს მშვენიერი სამუშაო პირობები.

ლონდონში კვირა დღეს ჩაუფრინდი. იმ დღეს არქივები არ მუშაობდა. ამიტომ გადაწყვიტეთ ნასადილევს ლონ-

დონში გასეირნება, რადგან შემდეგში ამის საშუალება აღარ გვექნებოდა.

ტელევიზია ლონდონი კარგად იცის (იგი რამდენიმე წელს იქ ცხოვრობდა), ამიტომ მეგზურობას ის მიწევდა.

სახლში კმაყოფილები დაებრუნდით. „ჩვენი სახლი“ ერთგვარი სამხატვრო სალონია, სადაც გამოფენილია ცოლქმრის ჯენისა და ჯეფრის ნამუშევრები. ისინი სხვადასხვა დროს გააქვთ გამოფენებზე და ყიდიან. გაყიდული თანხიდან ავტორებს მხოლოდ 47% უხვდიან. დანარჩენი თანხა ფირმას (რომელიც ყიდის) და სახელმწიფოს მიაქვს.

სალამოს მასპინძლებმა ჩვენს პატივსაცემად ვახშამი გამართეს. მოიწვიეს თავიანთი მეგობრები, რომელთაც მოვასმენინეთ ქართული სიმღერები (ფირფიტები ბლომად მქონდა წაღებული). ვუამბეთ ქართული ხელოვნებისა და საერთოდ საქართველოს შესახებ, რამაც სტუმრების დიდი ინტერესი გამოიწვია. შეხვედრა გვიან ღამემდე გაგრძელდა.

არქივში მეტროთი გავემგზავრეთ. მეტროდან საკმაო მანძილი ვიარეთ ფეხით. ტვირთი მძიმე იყო, მე ქართული ფირფიტები მიმიქონდა, ტედს თავისი ციფრული აპარატურა. არქივის შესასვლელთან მარცხენა მხარეს შავი მარმარილოს აბრაზე აწერია:

„National Sound Archive“.

მისი მისამართია:

British Institute of Recorded Sound
29 Exhibition Rd. London.

არქივში უკვე გველოდებოდნენ. მისაღებად კედელზე უზარმაზარი სარეკლამო გრამფირფიტა მიკრული. ჯერ სპეციალური ბლანკები შეგვაკვსებინეს, მერე ჟურნალში ჩაწერეთ, ჩვენი ვიზიტის მიზანი და ხელი მოვაწერეთ, შემდეგ სპეციალური საშვი გამოგვიწერეს, მკერდზე მიგვამაგრეს და მეორე სართულისაკენ გავვისტუმრეს. არქივში საოცარი სისუფთავე და სიმშვიდე სუფევს. კიბის მოსახვევში კედელზე გაკრულია უზარმაზარი ფოტო, რომელიც ასახავს ბერლინერის აპარატზე

ხმის ჩაწერის ერთ-ერთ პირველ კბიზოლს.

მეორე სართულზე გრამოფონების საუცხოო კოლექციაა გამოფენილი. პირველი მოდელიდან უკანასკნელამდე.

მესამე სართულზე ლუსი დურანის განყოფილებას მივადექით. ეს ის ლუსი დურანი გახლავთ, რომელსაც ბატონმა ალან ლომაქსმა სთხოვა ჩვენთვის დახმარება გაეწია. ლუსიმ ზრდილობიანად მოგვიკითხა და თავისი სამსახური შემოგვთავაზა. შემდეგ არქივის ხელმძღვანელობას შეგვახვედრა.

არქივს ისაქართველოდან წაღებული ფირფიტები ვაჩუქეთ (სხვადასხვა ჟანრის 80-მდე ფირფიტა). რომელსაც სათანადო პასპორტოზაციაც გავუკეთეთ. ამ ფირფიტებმა ადგილი დაიმკვიდრეს მსოფლიოს გამოჩენილ მუსიკოს-შემსრულებელთა ფირფიტებს შორის. ლუსიმ და არქივის ხელმძღვანელობამ ამ საჩუქრისათვის დიდი მადლობა გადაგვიხადეს და სამაგიეროდ ნება დაგვრთეს უფასოდ გვეუშვა არქივში. ეს ჩვენთვის დიდი შედავათი იყო.

ჩვენ ლუსის ვთხოვეთ ეჩვენებინა კატალოგები, რომლებშიც შესაძლებელია ქართული სიმღერებიც ყოფილიყო შეტანილი.

მან მეორე სართულზე ჩაგვიყვანა, მოიძია „რუსეთის განყოფილება“. და რუსეთის რეგიონებს შორის — კავკასიას მიაღვა. შემდეგ 13 ცალი პატარა მრგვალი კოლოფი მოგვიტანეს, რომელშიც კინოფირები იყო. ამ ფირებზე გადაღებულია თბილისში გამოცემული ამიერკავკასიის კატალოგები დაბეჭდილი 1902 წლიდან 1915 წლამდე. შემდეგ დაგვსვეს „Canon“-ის ფირმის ტელეკრანთან და გვასწავლეს უცნაური კატალოგებით სარგებლობა:

პატარა კინოფირი სპეციალურ ბუდეში იღება. დილაკს ხელს აჭერთ და კერანზე გამოჩნდება კატალოგების გვერდები, რომლებიც საჭიროების მიხედვით შეგიძლიათ გაატაროთ ეკრანზე ნებისმიერი სიჩქარით. თქვენთვის საინტერესო გვერდი შეგიძლიათ გააჩეროთ. ჩაიკითხოთ და თუ იგი შეიცავს თქვენთვის



საინტერესო მასალებს, ხელს აჭერთ სპეციალურ ღილაკს და ეს გვერდი „ქსეროქსით“ დაბეჭდილი ჩამოცურდება მაგიდაზე.

კატალოგები დალაგებულია ქრონოლოგიურად. ყურადღება მივაქციეთ იმ ფაქტს, რომ თბილისში პირველი კატალოგი დაბეჭდილია არა 1907 წელს, როგორც აღინდელ ჩვენს ნაშრომებში მოვიხსენიებდით (მაშინ სხვა მასალები არ გაგვაჩნდა), არამედ 1902 წელს. ამასთან დაკავშირებით მეტად საინტერესო მასალა მოგვაწოდა. ეს არის 1982 წლის 10 იანვარს შედგენილი ძველი ფირფიტების ხელახლა გამოცემის პროექტი, ასეთი სათაურით: „გრამფირფიტების ჩაწერა თბილისში 1901-1914 წლებში“.

ეს პროექტი შეუდგენია პეკა გრონოვს, მაგრამ, სამწუხაროდ, მათი ხელახლა გამოცემა ვერ მოხერხებულა (როგორც ამბობენ ამისთვის ფულადი სახსრები არავინ გამოყო).

ეს პროექტი თბილისში დაბრუნების შემდეგ გვითარგმნა ქალბატონმა მაია დოქსოპულომ და იგი მთლიანად მოგვყავს:

„გრამფირფიტების ჩაწერა თბილისში 1901-1914 წლებში“ —

ხელახლა გამოცემის პროექტი.

10 იანვარი. 1982 წელი.

ამ პროექტის მიზანია ხელახლა იქნას გამოცემული ფირფიტები ჩაწერილი ჩამწერი საწარმოს მიერ კავკასიაში და რუსეთის თურქესტანში პირველი მსოფლიო ომის წინ.

ბრიტანეთის სამეფოს გრამოფონის კომპანია დაარსდა 1898 წელს, რათა განეხორციელებინა ევროპაში ემილ ბერილინერის გამოგონება — ფირფიტების ჩაწერა.

კომპანიამ სასწრაფოდ დასახა გეგმა. დაეარსებინა დამხმარე, მეორადი შტო ძირითად ევროპულ ქვეყნებში. ასეთი დამხმარე შტო „გრამოფონი“ ჩამოყალიბდა რუსეთში 1901 წელს.

მისი ვაჭრობის ძირითად ნაწილს ბუნებრივია შეადგენდა რუსული ჩანაწერები, მაგრამ კომპანიამ უცებ აუ-

ლო ალლო ქვეყნის ურიცხვი ეთნიკური უმცირესობის მნიშვნელობას.

მისი ფილიალი მალე გაიხსნა საქართველოში, — თბილისში, რათა ხელი შეეწყო გრამოფონისა და ჩანაწერების რეალიზაციისათვის კავკასიაში და რუსეთის თურქესტანში (ცენტრალური აზია).

რეგიონის ბევრი ნაწილი რუსეთის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა. მიუხედავად ამისა მუსიკალური ტრადიციების დიდი მრავალფეროვნება არსებობდა: საქართველო ქანტიკური ქრისტიანული ქვეყანაა. ქართულ ენას არა აქვს კავშირი ქვეყნის ტერიტორიის გარეთ მას გააჩნია პოლიფონიური სიმღერის ძველი ტრადიციები.

სომხეთიც ქრისტიანული ქვეყანაა. აქვს მუსიკალური ტრადიციები, რომლებიც ამჟღავნებენ როგორც თურქულ. ისე ევროპულ გავლენას.

აზერბაიჯანში კლასიკური ტრადიციები ძირითადად სპარსული იყო.

ჩრდილო კავკასიის მთიან ველებს გააჩნიათ მცირე ტომების საოცარი მრავალფეროვნება, რომლებიც ლაპარაკობენ თურქულ, ინდოირანულ, კავკასიურ (ქართულის მონათესავე) ენებზე.

მიუხედავად ლინგვისტური სხვაობისა, ოსების, ინგუშების, ყაბარდოელების, კუმიკების გუნდური სიმღერები ქართული პოლიფონიის გავლენას განიცდიან.

კასპიის ზღვის გასწვრივ, ბუხარის ემირისა და ხივის ხანის მიწები ახალი ანექსირებული იყო რუსეთის იმპერიის მიერ და ემირს ჯერ კიდევ ყავდა თავისი კარის მომღერალი.

სარტების (უზბეკები), ტეკინების (თურქმენები), ყირგიზების და ადგილობრივი ქურთების მუსიკალური ტრადიციები, დასავლეთის გავლენას ჯერ კიდევ არ განიცდიდნენ. ეს ტერიტორია იყო მოწმე დიდი გრამოფონული ბუმისა 1905-1910 წლებში.

თბილისის განყოფილებამ დაამყარა კონტაქტი ბევრ ადგილობრივ ვაჭართან და კომპანიის ხმის ჩამწერი ინჟინრები იგზავნებოდნენ რეგულარულად



ექსპედიციებში ისეთ ადგილებში, როგორც იყო: ბაქო, ქუთაისი, პეტროვსკი (ორჯონიკიძე), სამარყანდი, ტაშკენტი და ბუხარა.

1901-1914 წლებში გრამოფონის კომპანიამ ჩაწერა დიდი რაოდენობით კავკასიური და ცენტრალური აზიის მუსიკა. გაკეთდა შედარებით პატარა ტომების (ოსები, ინგუშები, კუმიკები) მუსიკალური ჩანაწერები. კომპანიამ დიდი ჯაფის შედეგად გამოიშვა კატალოგები, მათ შორის ოსური თემატიკითაც.

მოღვაწეობა რუსეთის იმპერიით არ იზღუდებოდა. არსებობდა სავაჭრო კავშირები მეზობელ ქვეყნებთან და კომპანიამ ასევე ჩაიწერა ავღანელი მუსიკოსები შონგკიანგის კამგარის ოახსიდან (ახლა ჩინეთის ნაწილია) და სპარსული მუსიკის ფართო რეპერტუარიც.

ყოველივე ეს შეწყდა მსოფლიო ომისა და რუსეთის რევოლუციის დროს. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, არც ერთი ამ ჩანაწერთაგანი არ შემონახა საბჭოთა კავშირში. საბედნიეროდ წარმომადგენლობითი კოლექცია არსებობს Birs¹-ში და EMI²-ს მუსიკალურ არქივებში ჰაიესში.

Birs-ს ასევე გააჩნია ჩანაწერთა კატალოგების ფართო კოლექცია. ისინი დაიბეჭდა თბილისის განყოფილებაში იმ პერიოდში. დამატებითი ინფორმაცია შეიძლება მოპოვებულ იქნას Gramophone Co-ს ჩანაწერების წიგნში (მიკროფილმები Birs-ში) და თანამედროვე ანგარიშებში, როგორცაა ფრედ გეისბერგის მემუარები და მასალები, რომელიც დაიბეჭდა სავაჭრო პრესაში 1910-იან წლებში.

ხელახალი გამოცემის პროექტი: მასალის უნიკალობის გამო ვთავაზობთ: Birs-მა ხელახლა დაბეჭდოს წარმომადგენლობითი ჩანაწერები. არის საკმარისი მასალა ორმაგი დიდი

1. BIRS ჩაწერილი ბეგრების ბრიტანეთის ინსტიტუტი ლონდონში (იგივე არქივი, სადაც კატალოგები ინახება).

2. EMI ფირფიტების არქივი, ლონდონში.

დისკისათვის. ერთი — კავკასიური, მეორე ცენტრალური აზიის ჩანაწერებისათვის. ჩანაწერებს თან უნდა დაერთოს ილუსტრირებული ბუკლეტი, რომელშიც იქნება კომენტარი როგორც წერებზე, ისე მუსიკაზე. წარმოდგენილი უნდა იყოს მოკლე ისტორია ფირფიტების წარმოებისა ამ რეგიონში. დისკოგრაფიული ინფორმაცია ყველა ჩანაწერებზე და შენიშვნები ამ ჩანაწერებზე. შესაძლებელი იქნება ჩავთოთ ექსპერტთა დახმარება საბჭოთა კავშირიდან და სხვაგან, რომ ტრანსკრიპირებულ იქნას სიმღერების ტექსტები ისეთ ენებზე, როგორცაა ქართული, სომხური, ოსური, უზბეკური, უიგურული და სხვა.

ილუსტრაციებში შეიძლება ჩაერთოს მსახიობების სურათები თანამედროვე კატალოგებიდან, ისევე როგორც ისტორიული ფოტოები იმ რეგიონის 1910-იანი წლებისა.

სადემონსტრაციო ფირების (გაუწმენდავი) კომპლექტი უკვე მომზადებულია პეკა გრონოვის მიერ³.

გარდა ამ პროექტისა, ლუსიმ აგრეთვე გადმოგიბეჭდა 1981 გამოცემული ჟურნალი „ეთნომუსიკოლოგია“ (Ethnomusicology) ამ ჟურნალიდან ქალბატონმა მაია დოქსოპულომ გვითარგმნა სწორედ ის თავი, რომელიც ჩვენც გვეხება. მისი სათაურია „რუსეთი“. ვფიქრობ ჩვენი მკითხველისთვის ეს მასალაც საინტერესო იქნება:

„ეთნომუსიკოლოგია“. მაისი, 1981 წ. „რუსეთის იმპერია იყო ფირფიტების მნიშვნელოვანი ბაზარი. პირველი რუსული დისკები გამოჩნდა ბერლინის დღეებში 1890-იან წლებში. დარბი და გეისბერგი იწერდნენ ფირფიტებზე პეტერბურგში 1900-1901 წწ.

რუსეთის A. O. გრამოფონის-განყოფილება ჩამოყალიბდა 1901 წელს. ამავე წელს კომპანიამ დაიწყო გამოშვება ფირფიტების რეკულარული კატალოგებისა და დანართებისა, (Bennett 1977 წ. წყარო).

ბიზნესი იზრდებოდა სწრაფად. ვოლკოვ-ლანიტი (ცნობილი ფოტორეპორ-

ტიორი და მწერალი, მაიაკოვსკის მეგობარია ა. ე.) ამბობს, რომ რუსეთში 1915 წლისათვის 20 მილიონი ფირფიტა გაიყიდა. რუსული და დასავლეთ ევროპულ იმპორტირებული ფირფიტები შეადგენდა რუსული ვაჭრობის დიდ ნაწილს. დასაწყისში კომპანია სისტემატურად იყენებდა ყოველ შესაძლებელ ბაზარს იმპერიაში. არარუსული ფირფიტები გამოჩნდა უკვე 1901 წელს. ფრედის ძმა ვილ გეისბერგი უკვე იყო თბილისში, რათა ჩაეწერა სომხური და ქართული მუსიკა. მას მალე ფრედიც მიყვა.

ძირითადი ნაწილი ფირფიტებისა ჩაწერილ იქნა კავკასიაში. თბილისში, სადაც ვნახეთ ქართველი, სომეხი მომღერლები. ჩვენ ასევე გამოვიყენეთ: ბაქო, ქუთაისი, პეტროვსკი — დალესტენელი მომღერლებისათვის და გეორგევსკი ჩრდილოეთ კავკასიაში ჩერქეზი მომღერლების ჩასაწერად.

ჩვენ ასევე ჩავწერეთ თბილისში კოსაკების გუნდი მეფისნაცვლისა — მშვენიერი გუნდი მამაკაცებისა ღირსშესანიშნავი სოლისტებით...

ეს ჩაწერა მოხდა სასტუმრო „ორიანტი“ — თბილისში“. (გეისბერგი. 1942 წ. გვ. 74-75).

კომპანიის ინჟინრები იყენენ ლეოვში 1912 წელს (ებრაელი და უკრაინელი), ვილნოში 1903 წელს (ლიტველი და ებრაელი), ბერჯორი იყენენ ისინი კავკასიაში და რუსეთის ცენტრალურ აზიაში (თურქესტანი), სიმღერების ჩასაწერად:

მალე გამოცემულ იქნა — ესტონური, ლატვიური, ლიტვური, პოლონური, ებრაული, თათრული, ყირიმის თათრების; კავკასიური და ცენტრალური აზიის სპეციალური კატალოგები.

ჩვენ შეგვიძლია მივყვეთ ლეტალებში კომპანიის მოღვაწეობას კავკასიაში, რომელიც როგორც ჩანს იყო მნიშვნელოვანი ბაზარი.

განყოფილება გაიხსნა თბილისში. კავკასიის უმნიშვნელოვანეს კომერციულ ცენტრში.

პირველი სომხური დანართი გამოჩნდა 1901 წელს. კატალოგი — „თბილისის

და ბაქოს გრამფირფიტები“ წელს.

1904 წელს რეპერტუარი უკვე შეიცავდა ოსურ და ცენტრალური აზიის მუსიკის ჩანაწერებსაც დამატებით.

მომდევნო წლებში. თბილისის ოფისის ახალი ბაზრები გაიხსნა ზედიზედ ჩრდილოეთ კავკასიასა და დალესტენში, სადაც ჩეჩენთა, ინგუშთა, ყაბარდოელების, კუმიკების და „მოთის ებრაელების“ მუსიკა იქნა გამოცემული.

1911 წელს ჩერქეზების რეპერტუარი საკმაოდ დიდი იყო და საკმარისი იყო იმისთვის, რომ გამოცემულიყო სპეციალური ჩერქეზული კატალოგი.

რუსეთის თურქესტანში კასპიის გასწვრივ, ადგილობრივი ცნობილი მსახიობების ჩაწერა ხდებოდა ტაშკენტიდან, სამარყანდიდან, ბუზარიდან, ზივიდან, კოკანდიდან და მერვიდან. ჩაწერილი ეთნიკური ჯგუფები მოიცავდა: უზბეკურს, ტაჯიკურს, ყირგიზულს, სპარსულს, ქურთულს, ავღანურს, კაშგარულს (უიგურულს) და ტეკინურს (თურქმენულს), თბილისის ოფისში გამოშვებული კატალოგების მიხედვით.

ამ დროს ირანი ასევე ეკუთვნოდა თბილისის ოფისს და პირველი სპარსული კატალოგი გამოჩნდა 1906 წელს.

1917 წლის რევოლუციამ ბოლო მოუღო ამ მოღვაწეობას. ნაციონალიზაციის შემდეგ ფირფიტების წარმოება შემცირდა მნიშვნელოვნად და მხოლოდ 1930-იან წლებში საბჭოთა ინდუსტრიამ კვლავ დაიწყო ჩაწერა მცირე ერების მუსიკისა შეზღუდულად.

ირანი უკვე თავის საკუთარ გზაზე დადგა (ე. ი. გამოვეო თბილისის ოფისს)“.

არქივში მუშაობის დროს გვითხრეს, რომ არსებობს აგრეთვე მეტად საინტერესო წიგნი ფრედ გეისბერგისა (რომლის ფრაგმენტიც ზემოთ მოვიტანეთ). ეს წიგნი როგორც გვითხრეს დღიურებს წარმოადგენს. ვფიქრობთ, იქ ამ საუკუნის დასაწყისის თბილისის ხმის ჩამწერილი სტუდიის მუშაობაც იქნება აღწერილი, ამიტომ ამ წიგნს ჩვენთვის

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭე-
ბა.

სამწუხაროდ მისი ხელში ჩაგდება
ვერ მოვახერხე, მაგრამ შემპირდნენ,
რომ გამომიგზავნიან.

ჩვენ ჩავრთეთ აპარატი და მიგვევით
თბილისში გამოცემულ კატალოგებს
ქრონოლოგიურად. კატალოგი ქართუ-
ლი ხელნაწერი შრიფტით იწყება 1902
წლიდან. (როგორც ჩანს, ამ დროისა-
თვის ფირმას არ ჰქონდა ქართული
ნაბეჭდი შრიფტი. ამიტომ კატალოგებსა
და ფირფიტის ეტიკეტებზე ქართული
წარწერები ხელნათაა შესრულებული).

1902 წლის კატალოგში შეტანილია
უმეტესად ქალაქური ფოლკლორის ნი-
მუშები და ჩანაწერები ბატონ ია კარ-
გარეთელის გუნდის შესრულებით (ჩვენ-
თვის აქამდე ცნობილი არ იყო, რომ ია
კარგარეთელი გუნდსაც ხელმძღვანე-
ლობდა). მოგვყავს ამ კატალოგის ქარ-
თული გვერდები, რაც დიდ სამსახურს
გაუწევს მუსიკალური კულტურის
მკვლევარებს (სტილი დაცულია, ა. ე.).

**Женские голоса (Грузинские) г-жа
Варвара.**

- 18021 — ახ სულო სულო სულო
- 18022 — შრავალჟამიერ ახალი
- 18028 — მითხარ მითხარ
- 18020 — თავო ჩემო ბედი არ გიწერია

Мужские голоса (Грузинские)

- 12109 — შულიშქან
- 12110 — ახ მეზურნე
- 12112 — სულიკო
- 12118 — სულო ბოროტო
- 12114 — სივოცხლის ტრედო
- 12115 — რა ლამაზათ გიხტება
- 12116 — ჩარი-რამა
- 12117 — ჰარია ღალე
- 12118 — ნარინქანი
- 12119 — ახ ხაშვობლო
- 12120 — ხმალი მტერსა

Трио на дудугахъ

- 18004 — ლეკური
- 18005 — კინტაური
- 18006 — შალაბო

Трио на зурнахъ

- 18007 ქოროგლი —
- 18008 ხაქიდავო —
- 18009 თახლიბ —
- 18010 ხაქორწილო —

Трио на дудугахъ

18060 ახალური —

Трио на зурнахъ

18061 შახნაზ —

**Хоры (Грузинские) Подъ управлени-
ем И. Г. Каргаретели. Тифлисъ.**

- 14750 ორმოცის წლის ხეხიაო
- 14751 მივალ გურიაში მარა
- 14752 შარი-შური
- 14758 ხანი გვიხარით ბიჭებო
- 14754 გოგონა და გოგონა
- 14755 მურმან მურმან
- 14756 ფაცხა
- 14757 ბრჯანა სოლომან მეფეშან
- 14758 ვახწი ვაფრინდო
- 14759 შევკრათ წითელ-წითელი
- 14800 — გუშინ შვიდნი გურჯანდელი
- 14801 — ნეტავი გოგო მე და შენ
- 14802 — ღმერთო მეც გადმოხედე
- 14808 — ვარალო
- 14804 — დღეს მერცხალი შემოფრინდა.

1904 წლის კატალოგებში ქართული
წარწერები უკვე ნაბეჭდი შრიფტითაა
შესრულებული. ამ წელს ქალაქურ სიმ-
ღერებთან ერთად გამოჩნდა ია კარგარე-
თელის ახალი ჩანაწერები. კატალოგის
განმარტებაში წერია: „ახალი ჩანაწერე-
ბი აღინიშნება წინ ვარსულავით“.

ქართული.

**ბ. კარგარეთელი ი. გ.
ტენორი.**

K — 14758 — „ხანი გვიხარით ბიჭებო“ —
ქართლის კილოზე. გუნდი (მეორედ დაიბეჭდა.
ა. ე.).

- * K. 2 — 12165 შემეყარდა ეგ ხმა ტყბილი
- * K. 2 — 12166 შევიშრობ ცრემლსა
- * K. 2 — 2 — 12164 მშენიერთა ხელმწი-
ფავ
- * K. 2 — 12188 „ორთავ თვალის სინათლევ“
- * K. 2 — 12167 „პოი ვითარ ვხოქვა“
- * M — 012206 „რენო რანუნი“
- * C. 2 — 12518 „თავო ჩემო ბედი არ გი-
წერია“
- * C. 2 — 12582 „ოღელია“
- * C. 2 — 12588 „შენ გეტრფო მარად“
- * C. 2 — 12581 „მკრთალი ნათელი ხაჭებ
მთვარისა“

აღსანიშნავია, რომ 1904 წელს გამო-
შვებული კატალოგის ერთი გვერდი
ძიუთითებს:

საყურადღებოთ. (სტილი დაცულია... კ.)

პატარა (7 დუმიანი) ფირფიტები აღნიშნულია
ნომრის წინ K ასოთი.

კონცერტისა (10 დუმი.) ფირფიტები აღნიშ-
ნულია ნომრის წინ C ასოთი.

დიდები (12 დუმიანი) ფირფიტები (რუსუ-
ლად ეწოდება „Грандъ“). აღნიშნულია ნომ-
რის წინ M ასოთი.

(რუსულ გამოცემებში ახეთ ფირფიტებს
ეწოდება „Гигантъ“)

ახლად ჩაწერილი ფირფიტები აღნიშნულია
ვარსკვლავით (*).

1904 წლის კატალოგში გაჩნდა ახა-
ლი სიმღერები და ახალი გვარები:

ხორო ხელმძღვანელობით ბ. ცამცია-
ევსა.

ეს გვარი ადრეც შეგვხვდა მოსკოვის
კატალოგებში. მისი ნამდვილი გვარი
შევიტყვეთ ფირფიტებიდან. 1904 წელს
გამოცემული ფირფიტის ეტიკეტზე
ხელსაწერი შრიფტით აწერია: ბ. ცამ-
ციაშვილი. მის შესახებ სხვა მასალები
არ მოგვეპოვება. მისი გუნდის მიერ შე-
სრულებული სიმღერებიდან კატალოგ-
ში შეტანილია:

ბ. ცამციაშვილი — ტოფლისის გუნდი.

C 14608. ნანა კახური

C 14607. თამარის დროშა

C 14609. რა კარგი რამ ხარ

K. 2 — 14501 წელის პირას დგანან ხაღები

K. 2 — 14522 წაიყვანეს თამარ ქალი დიდლო

K. 2 — 14502 სიმინდა თონხა დავუწუთ

K. 2 — 14525 მტკვარი

K. 2 — 14505 ქართული მარში. (ქართული
ხელი ბნელ-იკარა. ა. ე.)

K. 2 — 14500 გაფრინდი შავო მერცხალო

K. 2 — 14507 შკა

K. 2 — 14504 მშვენიერი

3. დახუსტებულა, რომ 1907 წელს ანსამბ-
ლმა სოფ. მაკენეთიდან გ. ერჭომიშვილის ხე-
ლმძღვანელობით ჩაწერა სიმღერები. იმავე წელს
გამოცემულ კატალოგში კი მათი ფირფიტებს
არ აწერია ვარსკვლავიანი ასოები. იგივე შე-
იძლება ითქვას ს. კესაძის მიერ ჩაწერილ ფი-
რფიტებზედაც. (შესაძლებელია ვარსკვლავით
აღნიშნებოდა 1907 წლამდე ჩაწერილი ახალი
სიმღერები. ა. ე.)

K. 2 — 14810 შენ კი ვაღობ (შენ კი ვაღობ)
ლობ. ა. ე.)
K. 2 — 14528 შაშვი-კაკაბი
K. 2 — 14528 ახ მერცხალო
K. 2 — 14506 სტირის ნინო
K. 2 — 14512 ამირანი

104504. შენ ხარ ვენახო. სასულიერო ხე-
გალობელი მუს. მღვდ. კარბელაშვილისა. ხორო
ცამციევისა.

104877. მრავალგამიერა

საყურადღებოა, რომ 1901 წლიდან
ფირფიტები იბეჭდებოდა ცალ გვერდზე.
1909 წელს გამოშვებული კატალოგის
სატიტულო გვერდი გვაცნობს, რომ
ორმხრივი ფირფიტების გამოშვება
თბილისში დაწყებულია 1909 წ. იქვეა
დაბეჭდილი ქალაქები, სადაც 1909
წლისთვის გახსნილი იყო ძირითადი
ხმისჩამწერი სტუდიები და სავაჭრო ცენ-
ტრები:

Граммофонъ

1-й список двухсторонних пластинок
Кавказских записей.

Акционерное Общество Граммофонъ.
Главная контора и складъ.

Москва, Красная пл., средние Торго-
вые ряды №№ 312—322.

С.-Петербург, Морская, 49. Харьковъ,
Николаевск, пл. 18. Тифлисъ, Головин-
ский пр. 9. Омскъ, Любинский пр., д.
Ганшинных. Ростов-на-Дону, Уголь Ни-
колаевского пер. и Большою садовой, Го-
родск. домъ Нижний-Новгородъ. Ярмар-
ка.

1905 წლის კატალოგში, ქალაქური
სიმღერების შემსრულებლებთან ერ-
თად, გამოორებულია ბ. ცამციაშვილის
გვარი. როგორც ჩანს, იმ წელს ხელ-
ახლა დაუბეჭდავთ ადრე ჩაწერილი
ბ. ცამციაშვილის გუნდის სიმღერები.
რაც შემდეგ წლებშიც ხშირად ხდებო-
და.

1906 წლის კატალოგში არ ჩანს ქარ-
თული სიმღერები (გარდა ქალაქუ-
რისა).

4 ბოლო ორი სიმღერა შესაძლებელია ჩაწე-
რილია 1904 წლამდე, რადგან ფირფიტის საწარ-
მოთ ნომრებს წინ ასო არ გააჩნიათ. 1903 წელს
ქართული კატალოგი არ დაბეჭდილა, ამიტომაც
ისინი 1904 წლის კატალოგში შეიტანეს (ა. ე.).



1907 წლის კატალოგში პირველად გამოჩნდა სანდრო (ალექსანდრე) კავსაძის გავრი.

Грузинский хоръ под управлением г-на Кавсадзе.

ქართლი (ქართული, ა. ე.) ხორს ბ. აღ. კავსაძის ლოტბარობით.

К. 2 — 14569. ცანგალა და გოგონა. ქართ. ხალხური სათამაშო (საცეკვაო, ა. ე.).

К. 2 — 14570. ცოლი გამიდიდგულდა. ქართ. ხალხური სიმღერა.

С. 14668. შამაო ჩვენო (ქართული ეკლესიური ვალთა)

С. 14671. ვარდო (ვარაღო, ა. ე.) (ქართული ხალხური სიმღერა) მომღვევო წლებში ს. კავსაძეს ჩაუწერია შემდეგი სიმღერები:

С. 14672. ბრძანა. ქართული ხალხური სიმღერა. შეასრულებს შგალობელთა გუნდი ა. კავსაძის ლოტბარობით. (მოსკოვის კატალოგშიც ახეა. ა. ე.)

С. 14671 შვიდი ძმანი. ქართ. ხალხური სიმღერა

С. 2 — 14727 ბუბა ქაქუჩელა

К. 2 — 14567 ფერხული

К. 2 — 14568 ღმერთო მეც გადმომხედ

С. 14661 შევკრათ

კვარტეტი ა. კავსაძისა

С. 2 — 14888 შიდის გემი (ჩახხედით) ი. რატელი

С. 2 — 14885 კობხა გოგო გენაცვალე

С. 2 — 14884 ზამთარი

С. 2 — 14886 მეთაური

სოლო სიმღერები

С. 10 — 12280 — სიზმარი

С. 10 — 12282 — მხოლოდ ერთხელ ჩემო ტურავ

С. 10 — 12283 — სულა ბოროტო

С. 10 — 12286 — დიგვიანეს

С. 10 — 12284 — შენ გეტრფი შარად

С. 10 — 12285 — გუთნური

С. 6 — 12905 — ურმული. (მოსკოვის არქივში ინახება II ორგანიზაციის ამავ ენობით ა. ე.)

С. 6 — 12906 — მთებში (მოსკოვის არქივში — С. 6. 129057 ა. ე.)

С. 10 — 12281 — მხოლოდ შენ ერთს.

С. 10 — 12229 — სატრფოვ შენთვის დავიხადე

1907 წლის კატალოგში შეტანილია აგრეთვე გურულების გუნდი სოფ. მაკვანეთიდან (ოზურგეთის მაზრა) გიგო ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით.

Гуринский хоръ

К. 2 — 14566. ერბელი ვარ. გურული ხალხური. ტრიო. კეკეუშაძე (ი. ყ. კეკეუშაძე ა. ე.) გ. რ. იობიშვილი. ე. შ. მოლარიშვილი.

К. 2 — 14566. გურული ჩონგური ზედ დამღერებით. ხორო.

С. 14486. გურული ფერხული ხორო

С. 14488. ლაღე, ლაღე, ჩემო ნათლიდედაო, ხორო

С. 14666. გურული საცეკვარი ტანით და დოლით.

С. 2 — 14000 — გურული საჭაობურა (ნადური. ა. ე.) პირველი ნახევარი. (ერთ გვერდზე არ დაეცია მთლიანად. ა. ე.)

С. 2 — 14001 — გურული საჭაობურა. მეორე ნაწილი.

С. 2 — 14002 — კუჩბი ბედინერი. მეგრული.

К. 2 — 14558 აღდგომის მესამე ძილის პირი (სძლისპირი ა. ე.) ცანი ყოვლედ ღირსებით. ტრიო: გ. ზ. ბაბილოძე, გ. ი. ერქომაიშვილი გ. რ. იობიშვილი.

К. 2 — 14554 — გურული ნანა. ტრიო: გ. რ. იობიშვილი. გ. ი. ერქომაიშვილი. გ. ზ. ბაბილოძე.

К. 2 — 14555 — შავი შაში ჩოდაო. ტრიო: გ. ი. ერქომაიშვილი. გ. რ. იობიშვილი. ა. გ. ერქომაიშვილი.

К. 2 — 14557 — ძროხის საძებარი სიმღერა გურიასში.

К. 2 — 14558 — აბა დარუჟან. გურული კილო. (აბა დარუჟან, ამ სათაურით მღეროდნენ ამ სიმღერას ძმები ერქომაიშვილები. ასევე მღეროიან დღემდე სხვა მომღერლებიც ა. ე.)

К. 2 — 14565 მე-2 განვიწმინდოთ საცნობლად აღდგომის ძილის პირი. („—განვიწმინდოთ საცნობლად“ — სააღდგომო სძლისპირი მე-2 ვინაიდან რამდენიმე სძლისპირს ასრულებენ. ა. ე.). ტრიო: გ. რ. იობიშვილი. გ. ი. ერქომაიშვილი. ა. გ. ერქომაიშვილი.

С. 14480 — ჩარი-რამა ზმის (ზზო, გურული დილაქტით ზფოის ლექსი. ა. ე.) ლექსით გურული, ტრიო: გ. ი. ერქომაიშვილი. ა. გ. ერქომაიშვილი. გ. რ. იობიშვილი.

С. 14481 — მოსალხენი. გურული სიმღერა

С. 14482 — ალილო, საშობაო. ტრიო: გ. რ. იობიშვილი. ი. ჩ. კაჩალაძე (ი. ყ. კეკეუშაძე ა. ე.) ე. შ. მოლარიშვილი.

С. 14483 — მარტული (მაყრული ა. ე.) მე-2 საქორწილო

С. 14484 — მაყრული მე-3. საქორწილო. ხორო გ. ი. ერქომაიშვილის ლოტბარობით. (ვინაიდან სამი მაყრული ჩაუწერიათ. ერთმანეთისაგან რომ განესხვავებინათ. სიმღერები დაუნომრავთ: I—II—III მაყრული, ა. ე.)

С. 14485 — „ელესა საწინების (საწინახლის. ა. ე.) მოტანის დროს. (ტყიდან საწინახლის გამოტანის დროს ტრადიციულად მღეროდნენ „ელესას“ I და II ნაწილებს, ფირფიტაზე მხოლოდ II ნაწილს ასრულებენ, რომელიც უანის

სამუშაოს დამთავრების დროს სრულდებოდა. სწორედ ამიტომ ამბობს ივლიანე კეკეუშაძე სიმღერის დასაწყისში: „ამხანაგებო, გათავდა ყანა და ერთი ელესი ვუთხრათ ელესა. ა. ე.)“

C. 14486 — გურული ფერხული. ხორო.

C. 14487 — დელი-დელია გურული ხალდათური. ხორო. (მგზავრული სიმღერა. ა. ე.)

C. 14490 — იარამაშიადა ტაშით. გურული ხორო (საცეკვაო სიმღერა. ა. ე.)

C. 14492 — ეიდა. ეიდა. გურული სიმღერა. ხორო. (სამგზავრო სიმღერა. სახელწოდება მიიღო დასაწყისის შორისდებულებისაგან. ა. ე.)

C. 14494 — სტოლის (სუფრის. ა. ე.) სიმღერები: მადლობელი. მასპინძელსა მხარულა და ფირუზ ფანდური. ტრიო: გ. ი. ერქომაიშვილი. ი. უ. კახალაძე (კეკეუშაძე ა. ე.). მ. მ. შოლანიშვილი.

C. 14495 ხელხვაჯი. ასრულებს ტრიო: გ. ზ. ბაბილოძე, გ. ი. ერქომაიშვილი, გ. რ. იობიშვილი. (აქ ორ სხვადასხვა სიმღერას მღერიან: „ჩვენ შვიდობას“ და „ადილას“. ხელხვაჯეს უწოდებენ იმიტომ, რომ „ადილას“ დახლოება კალოს ხელხვაჯისაგანაა „ნახესხები“. აღსანიშნავია, რომ „ჩვენ შვიდობაში“ ხანს არტემ ერქომაიშვილი ასრულებს. გ. ი. ტრიო: ჩვენ შვიდობა — გ. რ. იობიშვილი. გ. ი. ერქომაიშვილი და ა. გ. ერქომაიშვილი. რაც კატალოგში არაა მითითებული ა. ე.).

C. 14498 გურული შვიდეცა ხორო. (კატალოგში არ წერია, რომ ტრიოს ასრულებენ: გ. ზ. ბაბილოძე — გამყვანი, გ. რ. იობიშვილი — დამწყები და გ. ი. ერქომაიშვილი — ხანი ა. ე.)

C. 14497 ვახა ხეი. ადესას (იხაბელა) ლექსი. ხორო. (ვახა ხეი, სახელწოდება სიმღერის შორისდებულებისაგან მიიღო ა. ე.)

C. 14498 — ძველი გურული აბადელია. ხორო (მგზავრული სიმღერა. ა. ე.)

C. 14499 — გზის სიმღერა (მგზავრული ა. ე.) გურული ხორო.

C. 148668 — ხასანბეგერა. გურული სიმღერა ხორო. (აღსანიშნავია, რომ ტრიოს ასრულებენ: გ. ზ. ბაბილოძე (გამყვანი), გ. რ. იობიშვილი (დამწყები), გ. ი. ერქომაიშვილი (ხანი), რაც კატალოგში არაა მითითებული. ა. ე.).

C. 14867 — პატარა საყვარელი, გურული სიმღერა. ხორო.

C. 14868 — ფერად-შინდი. გურული სიმღერა.

C. 14869 — ვოსო რერა (ტაშით) ხორო. (სახელწოდება მიიღო რუსულიდან. უნდა იყოს „ვოსო-რერა“. გურულ-აჭარული საცეკვაო სიმღერა. ა. ე.)

C. 14869 — მაყრული 1. საქორწილო ხორო.

K. 2 — 14547 ალი ფაშა, ხელხვაჯი, ტრიო: გ. რ. იობიშვილი, გ. ზ. ბაბილოძე, გ. ი. ერქომაიშვილი. („ალიფაშას“, ისევე, როგორც „ადილას“ დახლოება. კალოს ხელხვაჯისაგანაა

„ნახესხები“. ამიტომ ამ სიმღერებს ხშირად „ხელხვაჯს“ ან „გაყოფილ ხელხვაჯს“ უწოდებენ ა. ე.).

K. 2 — 14548 ოთხი ნანა. გურული სიმღერა ხორო.

K. 2 — 14548 ძველი გურული ხელხვაჯი. ტრიო: გ. რ. იობიშვილი, გ. ზ. ბაბილოძე, გ. ი. ერქომაიშვილი. („კალოს ხელხვაჯი“ — ა. ე.).

K. 14548 შობის დღესასწაულებში სათქმელი ძილისპირი. ტრიო: გ. ი. ერქომაიშვილი. ა. გ. ერქომაიშვილი. გ. რ. იობიშვილი. (საშობაო სძლისპირი „შობა შენი უზრჩუნელ არს“ — ა. ე.).

C. 14498 ძველი გურული აბადელია. ხორო.

K. 2 — 14551 1-ლი ალდგომის დღესასწაულებში სათქმელი ძილისპირი. ალდგომის დღე არს. ტრიო: გ. ი. ერქომაიშვილი. ა. გ. ერქომაიშვილი, გ. რ. იობიშვილი

(საალდგომო სძლისპირი „ალდგომის დღე არს“ ა. ე.)

C. 14488 მურვან-მურვან. გურული მოხალხენი. ტრიო: გ. რ. იობიშვილი, გ. ი. ერქომაიშვილი. ი. კახალაძე (ი. უ. კეკეუშაძე. ა. ე.)

C. 14491 ძველი გურული ორირა დოლით. ხორო.

C. 14498 სტოლის (სუფრის. ა. ე.) სიმღერა: დიდება ღმერთსა და სამწიკრი მრავალგამიერი გურული ტრიო: გ. ი. ერქომაიშვილი. ა. გ. ერქომაიშვილი. გ. რ. იობიშვილი.

აღსანიშნავია, რომ ამ გუნდში მღეროდნენ: გიგო ერქომაიშვილი, არტემ ერქომაიშვილი, გიორგი ბაბილოძე, გიორგი იობიშვილი, ერმალოზ (ერმილე) მოლარიშვილი, ივლიანე კეკეუშაძე, ლუკა თოიძე და ნანიკო ბურძღლა. გუნდს ხელმძღვანელობდა გიგო ერქომაიშვილი. 1907 წლის კატალოგში არ არის მითითებული გუნდის ხელმძღვანელი. იგი გვხვდება მხოლოდ 1909 წლის კატალოგში — (14484 მაყრული მე-3 საქორწილო, ხორო გ. ი. ერქომაიშვილის ლიტბარობით).

თუ გავითვალისწინებთ, რომ C. 14494 ფირფიტაზე ჩაწერილია სამი სიმღერა, ხოლო C. 14493 ფირფიტაზე — ოთხი, მაკვანეთის გუნდს 1907 წელს ფირფიტებზე ჩაუწერია 49 სიმღერა და საგალობელი.

1908 წელს კატალოგი ქართული ნაწარმოებებით არ გვხვდება. (შესაძლებელია იმ წელს ახალი არაფერი ჩაწერილა, ან კატალოგი საერთოდ არ გამოესულა).



როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ 1904 წლიდან თბილისში უკვე იბეჭდება ორგვერდიანი გრამფირფიტები. მომდევნო წლებში, 1915 წლამდე გრამფირფიტების ორივე გვერდზე ხშირად იბეჭდებოდა სიმღერები ჩაწერილი სხვადასხვა შემსრულებლის მიერ, უფრო მეტიც, 1907 წელს სოფ. მაკვანეთის გუნდმა ჩაწერა ნაღური — „საჯავახურა“, იგი ერთ გვერდზე არ დაეჭია და ჩაიწერა ორ ნაწილად, რომელიც ერთ ფირფიტაზე დაიბეჭდა. მომდევნო წლებში ეს ნაღური სხვადასხვა ფირფიტებზე იბეჭდებოდა და მსმენელი აღიქვამდა, როგორც სხვადასხვა ნაწარმოებს. 1909 წლიდან ბევრი ადრე ჩაწერილი სიმღერა ხელახლა დაიბეჭდა ფირფიტებზე. ამიტომ ძნელი გასარჩევი გახდა, რომელ წელსაა ჩაწერილი ესა თუ ის სიმღერა, ვინაიდან სიმღერის ჩაწერის თარიღს არ მიუთითებდნენ.

1909 წლის კატალოგში პირველად გამოჩნდა მომღერალი — ბანი, იოსებ (სოსო) ტომაშვიანი.

მისი შესრულებით კატალოგში შეტანილია შვიდი ნაწარმოები:

- C. 10 — 12027. მრავალმთერ. სუფრული
- C. 10 — 12028. მხოლოდ შენ ერთს. ხალხური სიმღერა
- C. 10 — 12029. არია. „რა ვიღონო“. ოპერა. სომანაშულიდან. მუსიკა ბელინისა.
- C. 10 — 12080. დემონის არია „ნუ სტირი ხავშო“. ოპერა „დემონიდან“. მუსიკა რუბინშტეინისა.
- C. 10 — 12081. „რად მივიწყებ“. რომანსი. მუს. ა. ნ. კარაევისა
- C. 10 — 12082. ლოცვა მოსამხატურისა. ოპერა „დემონიდან“. მუს. რუბინშტეინისა.
- C. 10 — 12084. წყევლა უკვალებთან. „წყვლიალო ღამე“. ოპ. „ფაუსტიდან“ მუსიკა ვუნოსი.

1910 წელს კატალოგში გამოჩნდა გურულების ახალი ანსამბლი სამუელ ჩავლიშვილის ხელმძღვანელობით. (ხელმძღვანელი კატალოგში ასეა მითითებული. ა. ე.). ამ ანსამბლს სიმღერები ქუთაისში ჩაუწერია 1908 წ. (როგორც ადრინდელი ცნობებიდან ირკვევა). ეს ანსამბლი გახლდათ საუკეთესო გურულ მომღერალთა კრებული.

C. 14504. წამოყრული (წამოყრული ა. ე.) დიონი. ჩავლიშვილი (სამუელ ჩავლიშვილი. ა.

ე.). სიმონიშვილი (ვარლამ სიმონიშვილი. ა. ე.) მახარაძე (ალექსანდრე მახარაძე, ა. ე.), ღომიშვილი (ლალიკო ღომიშვილი. ა. ე.) აქ შეცდომაა. ამ სიმღერას ასრულებს ტრიო: (ს. ჩავლიშვილის, ბ. ინჭკირველის და ვ. სიმონიშვილის მონაწილეობით. რაც მოსმენის შემდეგ დადგინდა ა. ე.).

C. 14505. სვანეთში ნამღერია — ხორო: ჩავლიშვილი, სიმონიშვილი. მახარაძე. ღომიშვილი (ამ სიმღერას „მგზავრულსაც“ უწოდებენ გურიაში. ა. ე.).

C. 2 — 14745. ლატარის (ლატარის. ა. ე.) სიმღერა, ხორო: სიმონაშვილი, მახარაძე, ჩავლიშვილი, ღომიშვილი.

C. 2 — 14746. ალავერდი — ჩავლიშვილი სიმონაშვილი, მახარაძე, ღომიშვილი.

C. 2 — 14747. შვიდეკაცა. ჩავლიშვილი. სიმონაშვილი. მახარაძე, ღომიშვილი.

C. 2 — 14748. მივალ გურიაში, მაგრამ (მარა. ა. ე.) ხორო: ჩავლიშვილი. მახარაძე. სიმონაშვილი, ღომიშვილი.

C. 2 — 14749. ბურული (გურული. ა. ე.) მერუსთველი. ჩავლიშვილი. სიმონაშვილი. მახარაძე. ღომიშვილი. სინტერესოა, რომ ამ სიმღერის შემსრულებელთა შორის არ არის ცნობილი ბანის — ილარიონ ჩავლიშვილის სახელი. არადა, რომ ტრიოში ბანს ილარიონი ასრულებს, უტუარია, რადგან ფირფიტაზე სიმღერის წინ ჩაწერილია ვარლამ სიმონიშვილის ხმა. რომელიც აცხადებს: „ილარიონ ჩავლიშვილო, ერთი კაი სიმღერა. კაი“. ა. ე.

C. 8 — 14500. სტოლის (სუფრის) ხელხვავი — ჩავლიშვილი. სიმონაშვილი. მახარაძე. ღომიშვილი. (აქ არ არის მოხსენებული ბესარიონ ინჭკირველი. სიმღერის წინ კი ვარლამ სიმონიშვილი აცხადებს „ბესარიონ ინჭკირველო. ერთი სტოლის სიმღერა, სტოლის — გურული“. ბესარიონ ინჭკირველი ტრიოში „დამწყებია“ პარტიას ასრულებს. ა. ე.).

C. 8 — 14501. ძილსპირი (ძილსპირი. ა. ე.) ჩავლიშვილი. სიმონაშვილი, მახარაძე, ღომიშვილი. (აქაც შეცდომაა. ჭერ ერთი ტრიო ასრულებს ორ საგალობელს: „შენ რომელმან განანათღე“ და „სიყვარულმა მოგვიყვანა უფალო“-ს შემცირებულ ვარიანტს, ეტყობა ფირფიტის გვერდის შეხავსებად. გარდა ამისა ტრიოს შემადგენლობას ვარლამ სიმონიშვილი აცხადებს: „ჩავლიშვილი, ინჭკირველი და სიმონიშვილი. ძილსპირი“ (აღნიშნავია, რომ საგალობლის — „სიყვარულმა მოგვიყვანა უფალო“ სრული ვარიანტი ჩაწერილი აქვთ ძმებს არტემ, ანანია ველადიმერ ერქომაიშვილებს 1960-იან წლებში ა. ე.)

C. 8 — 14502. ჩვენ მშვიდობა — ჩავლიშვილი. სიმონაშვილი, მახარაძე. ღომიშვილი. (აქაც შეცდომაა. შემსრულებლებს — ტრიოს შემადგენლობას იხევე ვარლამ სიმონიშვილი აცხადებს: „ჩავლიშვილი, ჩხაკიშვილი და სიმონიშვილი. ჩვენ მშვიდობა წამოსძახეთ“. ა. ე.).

C. 8 — 14503. ხელხვავი გაყოფილი. „აღი-

ლა — ა. კ.) ჩავლითვილი. სიმონაშვილი. მახარაძე. დომიძე. (კატალოგში შეტანილი მომღერლების. გარდა: სიმღერების ჩაწერაში მონაწილეობდნენ ცნობილი მომღერლები: ილარიონ ავღლიშვილი, ხესარიონ ინწიკრევილი და სამუელ ჩხიკვიშვილი. რატომ არ არიან ისინი კატალოგში მოხსენებული, პირდაპირ საოცარია. გარდა ამისა, კატალოგში არ არის შეტანილი რამდენიმე შეხანიშნავი სიმღერა ამ ანსამბლის შემრულებით: მაგ. „ბრველო“ (მრავალფაშვილი), „მოკლე მრავალფაშვილი“, „შვიდკაცა“ და სხვა. ეს სიმღერები ფირფიტებზე დაიბეჭდა, იგი თავის დროზე ჩვენი საოცარო კოლექციის მშენებელი იყო. ა. ე.).

1911 წლის კატალოგში ახალ შემსრულებელთა კვარუბიდან წამოიჩნდა ქუთაისის გუნდი ნ. კიფორენკოს ხელმძღვანელობით:

მ — 14640. ღირს არს ჰეშმარიტად

C

მ — 14665. ქრისტე აღსდგა

მ — 14647. მე ჩანგური მისთვის მინდა

C

მ — 14648. მიუვარს ფაცხა მე მეგრული

სხვა მასალები ნ. კიფორენკოსა და მისი გუნდის შესახებ არ მოგვეპოვება. კიდევ რამდენიმე სიმღერაა ჩაწერილი ქუთაისური გუნდის მიერ, მაგრამ ხელმძღვანელი არ არის მითითებული. ამიტომ ძნელი დასადგენია — იგი კიფორენკოს გუნდია, თუ კიდევ სხვა.

იმავე კატალოგში შეტანილია ქალაქური ფოლკლორის რამდენიმე ნიმუში გიტარის აკომპანიმენტით: დ. ჯაფარიძის, ნ. საყვარელიძის, ა. ჩახუნაშვილისა და გ. ჩეჩელაშვილის მონაწილეობით.

მ — 14649. ქურჩა ქალო

C

მ — 14650. მეგულები ციხეში

მ — 14651. შაჩვია ტანჯვას სული და გული

C

მ — 14652. ორთავ თვალის სინათლე

ამავე კატალოგში დაბეჭდილია მომღერალ ნ. ხაჩიძის ფოტო გიტარით. ასევე მომღერალ ქალთა ჯგუფი გიტარებით. როგორც ჩანს, იმ დროს ქუთაისში გიტარა-პოპულარული იყო.

ვ. სარაჯიშვილის გვარი მხოლოდ 1912 წლის კატალოგებში გამოჩნდა. კერძოდ კატალოგის მე-5 და მე-6 გვერდზე დაბეჭდილია ვ. სარაჯიშვილის ფოტო და 4 სიმღერა: სათაური: ქართული — Грузинския.

შემდეგ მოთავსებულია ვ. სარაჯიშვილის ფოტო, რომელსაც აწერია: მძიმე რალი ვანო სარაჯიშვილი.

14—12077. დავრომილი სნეული. მუსიკა ანდრია უარაშვილისა. ლექსი კ. მაყაშვილისა;

C

14 — 12078. ვარკვლავო. სიტყვები კონსტან ანდრონისა (ნეაოლიტანური).

14 — 12079. ისევ შენ და ისევ შენ. მუსიკა ანდრია უარაშვილისა;

C

14 — 12080. ურმული.

1918 წლის კატალოგში ისევაა დაბეჭდილი ვ. სარაჯიშვილის რეპერტუარი, გარდა ზემოთ აღნიშნულისა. გვ. 48—ა. ე.

14 — 12272. ოდესაც ვიმწერ. ტექსტი გრ. აბაშიასა;

C

14 — 12278. ხვეფდური. ლექსი ი. გრიშაშვილისა. მუსიკა ბონჩიოვანისა.

14 — 12274. მზე აღარ ბრწყინავს. მუსიკა დ. არაუიშვილისა;

C

14 — 12275. მხოლოდ შენ ერთს. სიტყვები შ. დადიანისა.

ხალხში დღემდეა გავრცელებული აზრი იმის შესახებ, რომ ვანო სარაჯიშვილს თურმე ჩაუწერია ბევრი სიმღერა, რომელიც მერე დაკარგულა. ამ აზრს აძლიერებს ის ფაქტიც, რომ გაზეთი „თეატრი და ცხოვრება“ (№ 29 1915 წლის 19 ივლისი) წერდა:

„ქართული სიმღერები გრამოფონის ფირფიტებზე „ამუროს“ საზოგადოების თხოვნით დაამღერა ვ. სარაჯიშვილმა. გადაღებულია: ირაკლის არია. ახ. მთვარე, მთვარე, არაყიშვილის ურმული, ბუნდოვან გულსა, მარი, მშვენიერთა ხელმწიფავ — ია კარგარეთელისა და გენაცვალე (მეორედ), პონორარად მიუღია 1200 მანეთამდე.

ჩვენ ყურადღებით გადავათვალიერეთ ლონდონის კატალოგები. იქ გარდა ვანოს პიერ ჩაწერილი ზემოაღნიშნული სიმღერებისა სხვა არაფერი აღმოჩნდა, რადგან თბილისურ კატალოგებში არ აღმოჩნდა ის ჩანაწერები, რაზედაც მიუთითებს 1915 წლის „თეატრი და ცხოვრება“. ვიფიქრეთ, იქნებ ვანომ პეტრბურგში ან მოსკოვში ჩაწერა ეს ნაწარმოებები? მაშინ რუსეთის კატალო-



გებიც გადავთვალერეთ. 1915 წლის კატალოგის 375 გვ. მიუთითებს:

Здесь 560 именъ исполнителей бывшихъ у рупора записывающаго аппарата «Амуръ»...

შემდეგ ალფავიტის მიხედვით ჩამოთვლილია ყველა 560-ვე შემსრულებლის გვარები. სამწუხაროდ ამ სიაში არ აღმოჩნდა ვანო სარაჯიშვილი.

ვინაიდან მან ეს ნაწარმოებები 1915 წელს ჩაწერა, როგორც ამას უურნალი მიუთითებს, იქნებ ფირფიტების დაბეჭდვა ვედარ მოასწერეს, ამიტომაც კატალოგში ვერ მოხვდა. დავეუვათ, თუკი ფირფიტები დაბეჭდვა და კატალოგში მაინც ვერ მოხვდა (იყო ასეთი შემთხვევები). ხუხუნაიშვილების, ჩავლეიშვილის გუნდი და სხვ.) ან კატალოგი და მისი დამატება დაკარგულია, მაშინ ჩვენის აზრით, ისინი გაიყიდებოდა და ოჯახებში მაინც აღმოჩნდებოდა რამდენიმე მათგანი, რომელთაც ისევე შემოინახავდნენ, როგორც სხვა ფირფიტებს.

შესაძლებელია, დრომ კიდევ ბევრი ახალი საიდუმლო გაჩნდეს, გვექონდეს იმედი, რომ კიდევ გამოჩნდება ამ შესანიშნავი მომღერლის ჩანაწერები.

რუსულ კატალოგებში ვ. სარაჯიშვილის ჩანაწერების ძეგლის დროს ლ. ტოლსტოის, ლ. ანდრეევის, ბ. ბორისოვის, ა. იაბლოჩინას და სხვათა გვერდით 1911 წლის კატალოგში წავაწყდით აღქსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის გვარს:

М. 021002. А. И. Южинъ (князь Сумбатовъ), арт. Имп. Моск. мал. театра. Монологъ Отелло изъ тр. «Отелло» — Шекспира.

С. 21416. А. И. Южинъ (князь Сумбатовъ), арт. Имп. мал. театра. Монологъ Чацкого изъ ком. «Горе от ума» — Грибоедова.

თბილისურ 1910 წ. კატალოგებში შეტანილია ჩენი სახელოვანი მხახიობის ვასო აბაშიძის ფირფიტები:

Г-нъ В. Абашидзе, рассказъ юмористический.

2 — 11198. გურულის და კინტოს სიუჟა-რული.

აბაშიძის და გედევანოვის სახუმარო დუეტი

2 — 14878. ვაი-ვაი;

2 — 11197. ქუბლიტები ტფილისის ცხოვ-

რებიდან.

(ეს უჩანასკნელი მოძიებულ იქნა ჩვენს მიერ მოსკოვის არქივში. აღრე. ა. ე.).

1918 წლის კატალოგში შეტანილია აკაკი წერეთლის ფირფიტა. მგოსანი აკაკი.

Грузинский поэт Акакий.

2 — 11889. ლექსები;

2 — 11868. ლექსი მთაწმინდა.

ამავე კატალოგში შეტანილია რომანები დავით ფაღავას შესრულებით. კნიაზ დ. ფაღავა აკკოშ. კნიაზ ლ. წერეთელი.

11 — 12810. შენ შემოგაველი;

11 — 12812, შენ გეტრფი მარად.

11 — 12811. ბედო სავებდო;

11 — 12814. გული მიწუხს.

1912 წლის კატალოგში დაბეჭდილია სიმღერები შილდელი მომღერლების შესრულებით, რომელთა შემადგენლობაში არიან: ლეგენდარული ლევან ასაბაშვილი (დედას ლევანა), ბათო როსტომაშვილი. ალექსი ელოშვილი (ოსტატი ალექსა). სოლომონ ქურციკიძე და კნიაზაშვილი. (სახელი ვერ დავადგინეთ. ა. ე.).

კატალოგში შემსრულებელთა გვარებში დაშვებულია შეცდომები, რომელიც ასე გამოიყურება (სტილი; დაცულია ა. ე.):

ქართული მოტივები
კახური ხორო.

შეასრულებენ ბატონი დედას ლევანა, ბატო. ალექსი. სოლომონ და კნიაზის-შვილი.

2 — 14716. მრვაღთამიერ კახური;

2 — 14717. მაყრული.

2 — 14718. სუფრული ახალი;

2 — 14719. ძველი შროშანა.

2 — 14728 ჩაკრული;

2 — 14727. ბერიაკი.

2 — 14729. ზღვათა დღევითა;

2 — 14730. იადონის მარანში.

1914 წლის კატალოგებში ბევრი ქართული სიმღერაა დაბეჭდილი: ვ. სარაჯიშვილის, ს. კავსაძის, ი. კარგარეთელის, გ. ერქომაიშვილის, ნ. კიფორენკოსა და სხვათა შესრულებით.



1915 წლის კატალოგებში შეტანილია სიმღერები მიხეილ კავსაძის გუნდის შესრულებით:

„ტფილისის ქართველთა საამხანაგო მომღერალ-მგალობელთა გუნდი“ მიხეილ კავსაძის ლოტბარობით.

„აღსდექ გმირთ გმირი“ (ივროპული) გადალ. ი. რატელის მიერ

C. 4-14680

„ჰონა“ (სადაღმომო სიმღერა) გადალ. ა. კავსაძის მიერ

„თებრონი“ (ქართლ-კახური) გადალ. ა. კავსაძის მიერ.

C. 4-14678

„შაშვი კაკაბი“ (ქართლ-კახური) გადალ. ა. ბენაშვილის მიერ.

„შარი-შური“ (სამხიარული სიმღერა) გადალ. ა. კავსაძის მიერ

C. 4-14676.

„ძლიერ სტიროდა“ (მთიულური) გადალ. ნ. სულხანიშვილის მიერ.

ამავე 1915 წლის კატალოგებში შეტანილია აგრეთვე ხუხუნიანიშვილების ცნობილი ანსამბლის მიერ ჩაწერილი სიმღერები. ამ ანსამბლმა ჩაწერა 10-ზე მეტი სიმღერა. არსებობს მათი ფირფიტებიც. სამწუხაროდ კატალოგში შეტანილია მხოლოდ 4.

დედოფლის სიმღერა (ვახტანგური, ა. ე.)

C. 4-14668

მგზავრული

ხსანაგურა

C. 4-14670

ნანინა

შესაძლებელია სხვა სიმღერების გამოშვება ნავარაუდევო იყო მომდევნო წლებისთვის. მაგრამ კატალოგების დაბეჭდვა ვეღარ მოესწრო, ისე დაიხურა ფირმა. ან კიდევ, შესაძლებელია სხვა კატალოგში, ან დამატებაში იყო სიმღერები დაბეჭდილი, მაგრამ იმ კატალოგებმა ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს.

ამ არქივში (BIRS) კატალოგების გარდა ფირფიტებსაც ინახავენ, მაგრამ მცირე რაოდენობით. ჩვენთვის საინტერესო რეპერტუარიდან სულ რამდენიმე ფირფიტა აღმოჩნდა, მაგ: „ახ მთვარე მთვარე“, — „ახლანდელი ქალები“, ასრ. მომღერალი ტენორი ნიკოლ ბავეიანი.

„ვანოს სალამური“ — ქუთაისის გუნ-

დი. „ლეკური“ — ასრ. ბაგრატიონი (ავეტიკა ა. ე.) და გიგოა. დუღუკაძე და რამდენიმე სიმღერა გიგო ერქომაიშვილის ანსამბლის რეპერტუარიდან.

კატალოგებში სიმღერებთან ერთად დაბეჭდილია შემსრულებელთა ფოტოები. ეს გახლავთ ფოტოები მეტად პოპულარული მომღერლებისა. მათ შორის ვ. სარაჯიშვილის, ბაგრატას, რ. ხაჩიძის და სხვების. როცა ფოტოები მოვიკითხე მითხრეს, რომ ლონდონში არის სპეციალური ფოტოარქივი, სადაც აუცილებლად იქნება მათი პორტრეტებიც, მაგრამ იქ წასვლის არც დრო გვქონდა და არც საშუალება, ვინაიდან ერთი ფოტოსურათის გადაღება არქივიდან საკმაოდ სოლიდურ თანხას მოითხოვს. შესაძლოა, იმ ფოტოარქივში ბევრი ჩვენთვის საინტერესო ფოტომასალა აღმოჩნდეს.

კატალოგების დათვალიერებას მოვანდომეთ 3 დღე. ის საოცარი აპარატურა რომ არა, ალბათ ამ კატალოგების წაკითხვას და ჩვენთვის საინტერესო გვერდების ამოწერას რამდენიმე თვე მოუწინდებოდა.

თბილისური კატალოგები, ქროკორც მოგახსენეთ იბეჭდებოდა რამდენიმე ენაზე. ჩვენ ქართულენოვანი გვერდები თითქმის ყველა ამოვებეჭდეთ. შესაძლოა, დაგვრჩა ქალაქური ფოლკლორის ისეთი ნიმუშები, რომლებიც ქართული ხალხური სიმღერისათვის დიდ დანაკარგს არ წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ კატალოგში მითითებული თარიღი არ ნიშნავს იმას, რომ სიმღერა იმ წელსვეა ჩაწერილი, რომელშიაც კატალოგია დაბეჭდილი.

ს. კავსაძის, გ. ერქომაიშვილის, ბ. ცამციაშვილის გუნდების, ი. კარგარეთელის, ვ. სარაჯიშვილის და სხვათა სიმღერები, გაფანტულია სხვადასხვა წლის კატალოგებში. როგორც ჩანს, ფირფიტები, რომლებიც კარგად იყიდებოდა, რამდენიმეჯერ იბეჭდებოდა სხვადასხვა დროს, ამიტომ მათი საწარმოო ნომრებიც მომდევნო წლების კატალოგებში უცვლელად არის შეტანილი (გარდა რამდენიმე გამონაკლისისა).



ჩვენს მიერ მოტანილ კატალოგებში ბევრი საინტერესო მასალაა, ამიტომ მიზანშეწონილად მივიჩნევთ მათი სრულად დაბეჭდვა. ვფიქრობთ, იგი ბევრ სარგებლობას მოუტანს ახლანდელი და მომავალი თაობის ხალხური მუსიკის მკვლევარებს.

ამჯერად ლონდონის კატალოგების არქივში, ჩვენი პირველი სამუშაო ვიზიტი ამოიწურა. გამორიცხული არაა, რომ შემდგომში კიდევ გამოჩნდეს ბევრი საინტერესო მასალა.

ალსანიშნავია, რომ ამ არქივში ხდება ძველი ჩანაწერების რესტავრაცია: ხმის გასუფთავება. ფირფიტის ბრუნვის სიჩქარის დაზუსტება (სიჩქარის ცვლილებასთან ერთად იცვლება ტონალობაც). გატეხილი ფირფიტის აღდგენა და სხვა. ხმის გასაწმენდად აყენებენ კომპიუტერს, ამბობენ, რომ შედეგი ძალიან კარგია.

ჩვენ დავემშვიდობეთ ქალბატონ ლუსის, ჩვენს კეთილ მასპინძელს და კატალოგების არქივიდან ფირფიტების არქივში (EMY) გადავიანცვლეთ, სადაც "გრამოფონის" ფირმის ძველ საუცხოო კოლექციაში სწორედ იმ სიმღერების ჩანაწერი ფირფიტები ინახებოდა, რომელიც წინამდებარე კატალოგში აღვრიცხეთ.

ფირფიტების არქივი მდებარეობს კატალოგების არქივისაგან საკმაოდ მოშორებით — ჰაიესში. მისი მისამართია: EMY, Hayes, England. 1-3 Uxbridge Road. London.

იქ უკვე გველოდებოდა არქივის ახალგაზრდა სიმპათიური თანამშრომელი სარა ზობსი, რომელმაც შეგვიყვანა არქივის ბიბლიოთეკაში, სადაც ახალი კატალოგები უნდა გვენახა. აქაური კატალოგები წარმოადგენს ჩვეულებრივ ყურნალებს, რომლებიც შედგენილია იმ ფირფიტების საწარმოო ნომრების (და არა სიმღერის დასახელების) მიხედვით, რომელიც არქივში ინახება. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არქივი ეკუთვნის უზარმაზარ ფაბრიკას, რომელშიაც იბეჭდება უახლესი ფირფიტები, მსოფლიოში გამოჩენილ მუსიკოს-შემსრულებელთა მონაწილეობით.

აქაური კატალოგების ნომრები შევადარეთ ჩვენი ადრინდელი კატალოგების ნომრებს. ფირფიტების არქივში 170-ზე მეტი ქართული სიმღერის საწარმოო ნომერი აღმოჩნდა საქართველოში ჩაწერილი 1902 წლიდან 1915 წლამდე.

სარა ზობსი ძალიან დაგვეხმარა. მისი გულმოდგინების შედეგად შეგროვდა ის ფირფიტები, რომელთა ჩომრებიც ჩვენ გადავცით. სამწუხაროდ, ამ სიმღერებიდან მხოლოდ 105 აღმოჩნდა ადვილზე. დანარჩენი ფირფიტები, ალბათ, სადმეა მიმალული სხვა განყოფილებაში. ვვარაუდობთ, რომ დროთა განმავლობაში, შესაძლოა, ისინიც გამოჩნდეს.

ფირფიტების საცავში მე თვითონ გახლდით. იგი რკინის უზარმაზარი კარებით იკეტება, დაცულია მუდმივი ტემპერატურა, თაროებზე მუყაოს კონვერტებში ჩადებული ურიცხვი რაოდენობით ფირფიტა დევს. ყველა თაროს თავისი ნომერი აქვს და ფირფიტები რიგონების მიხედვითაა დაწერილი. ჩვენ ისევ 'რუსეთის განყოფილებას' ვუკუთვინთ.

საცავში სანიმუშო სისუფთავეა და ყველა პირობაა შექმნილი ფირფიტების შესანახად. 90 წლის წინათ ჩაწერილი ხმები ახლა რელიკვიას წარმოადგენს.

პირველ რიგში, რასაკვირველია, ვანო სარაჯიშვილის ფირფიტები მაინტერესებდა. სარამ კავკასიის განყოფილების მეორე სართულიდან ოთხი კონვერტი მომასწოდა. მე ფრთხილად ამოვიღე ფირფიტები, რომლებიც საუცხოოდაა შენახული: „ურმული“, „მზე აღარ ბრწყინავს“, „ოდესაც გიმზერ“, თანდათან გამოჩნდა ვანოს მიერ ჩაწერილი სიმღერები. აქაური ფირფიტების საწარმოო ნომრები ემთხვევა თბილისურ ნომრებს. როგორც ჩანს ფირფიტისა და კატალოგების თითო (თუ მეტი არა) ასლი ფირმა „გრამოფონს“ ლონდონში მიჰქონდათ და თავიანთ არქივში ინახავდნენ. ასე მოაღწია 90 წლის წინათ ჩაწერილმა სიმღერებმა ჩვენამდე.

ვანოს ფირფიტებს სხვებიც მოყვა.



ნელ-ნელა გამოჩნდა: ი. კარგარეთელის, ს. კავსაძის, ს. ჩავლიეშვილის, დედას ლევანას, ვ. აბაშიძისა და სხვათა გვარები.

რა ბედნიერებაა, რომ უცხო ქვეყანაში შენს წინაპართა სახელებს ზედავ და მათ ხმებს ისმენ და რა გულსატკეპნია აქაც ჩვენი გულგრილი დამოკიდებულება ყველაფრისადმი. ჩვენი სათაყვანებელი კერპების სიმღერებიც კი ვერ შევინახეთ, — აქაც უცხოელები წამოგვეშველნენ.

დადგა ამ ფირფიტების გადაწერის საკითხი.

არქივის ადმინისტრაციამ ერთი სიმღერის გადასაწერად 30 ფუნტი სტერლინგი მოითხოვა. დიდი თხოვნისა და მოლაპარაკების შემდეგ ეს თანხა 10 ფუნტამდე შემცირდა. იმ სიმღერების გადაწერის ხარჯები რომელსაც ფრანგული ფირმა „აკორა“ გამოუშვებს, ამ ფირმამ იკისრა. დანარჩენი სიმღერებიც ჩემი და ტედ ლეენის „აკორასგან“ კუთვნილი ჰონორარის ხარჯზე იქნა გადაწერილი, რაზედაც ტედი სიამოვნებით დათანხმდა.

ოთხი დღე ვიწვრდიო ძველ ფირფიტებს თანამედროვე ციფრულ აპარატურაზე. ოთხი დღე ისმოდა ლონდონის არქივში ჩვენი წინაპრების ხმები. არქივის თანამშრომლები ხშირად შემოდინდნენ და განცვიფრებულები უსმენდნენ ამ საოცარ მომღერლებს. ზოგიერთ სიმღერაზე აღტაცებას ვერ ფარავდნენ და რაოდენ სასიხარულო იყო, რომ ჩვენი წამოსვლის დღეს, რომელიცაც რედაქციიდან დედას ლევანას საოცარი ხმა ისმოდა.

რა დასანანია, რომ კატალოგებში დაბეჭდილი ჩვენთვის უცნობ რამდენიმე სიმღერას და საეალობელს ვერ მივაკვლიეთ. ვინ იცის, იქნებ სხვა ფირფიტებში შეერია, თორემ რომ ნამდვილად იქ არის, ამას დავა არ უნდა, რადგან არქივში კატალოგების ჟურნალები სწორედ იმ ფირფიტების მიხედვითაა შედგენილი, რომელიც არქივში ინახება. ფირფიტები გატეხილი რომ იყოს, აუცილებლად აღნიშნავდნენ ჟურნალში. ისევე როგორც ზუხუნაიშვილების „ხა-

სანბეგურას“ და „ნანიას“ ფირფიტა აწერია: „გატეხილია“.

ჩვენ მოვისმინეთ შეგროვილი ფირფიტების მთელი კოლექცია. ბევრი მათგანი სრულიად უხმარია. თუ გავითვალისწინებთ მაშინდელი ტექნიკით ჩაწერის დაბალ ხარისხს და, რომ გრამოფონის სრულიად ახალ ფირფიტასაც კი მისთვის დამახასიათებელი ბუნებრივი შიშინი დასდევდა, შეიძლება ითქვას, რომ ფირფიტები შესანიშნავადაა შენახული. რაც მთავარია შემსრულებელთა ხმები კარგად ისმის.

მოსმენილი მასალიდან ბევრი სიმღერა ჩვენთვის უცნობი აღმოჩნდა. მაგ: „ზღვითა ღაღვითა“ და „იადონის მარანში“ (დედას ლევანას გუნდი), „მხოლოდ ერთხელ ჩემო ტურფავ“ და „მამო ჩვენი“ (ს. კავსაძის გუნდი), „ვაინოს სალაპური“ და „ნაცარქექია“ (ქუთაისის გუნდი), „შენ გიგალობ“ (ცამციაშვილის გუნდი), „ოდელია“ (ი. კარგარეთელი), „ვახა ზეი“ (გ. ერქომაიშვილის გუნდი) და ბევრი სხვ.

ზოგიერთი სიმღერა, რომელიც დღესაც იმღერება საქართველოში, ძველ ფირფიტებზე დაბეჭდილია სხვა დასახელებით. მაგ:

- ძველ ფირფიტაზე: „ჩემო ნათლიდედაო“ — „დალე, დალე“ (გ. ერქომაიშვილის გუნდი).
- „ქართული ხელი ხმალი იკარ“ — „ქართული მარში“ (გ. ცამციაშვილის გუნდი).
- „თებრონე მიდის წყალზედა“ — „ქობთა გოგო“ (ს. კავსაძის გუნდი).
- „ერთხელ ვიხილე“ — „სიხმარი“ (ს. კავსაძის გუნდი).
- „მგზავრული“ — „გზის სიმღერა“ (გ. ერქომაიშვილის გუნდი).
- „ვხატანგური“ — „დედოფლის სიმღერა“ (ზუხუნაიშვილების გუნდი).
- „მოდო აქ დაქვე შეილო“ — „მარი შურა“ (ს. კავსაძის გუნდი).
- „ცოლი გამიდიდგულდა“ — „ქალო მიშეც ნუგეში“ (ს. კავსაძის გუნდი) და სხვა.

1902-1915 წ. ჩანაწერების ვარიანტები მრავალფეროვანი და განსხვავებულია დღევანდელი სიმღერებისაგან. მაგ. სიმღერა „დაიგვიანეს“ საქართველოში მეტად პოპულარული გახლავთ. მას დღემდე სხვადასხვა თაობის რამდენი-

მე საუკეთესო შემსრულებელი ჰყავდა, საქმარისია დავასახელოთ მარო თარხნიშვილი, გიორგი ქუფარაშვილი და პამელტ ვონაშვილი. ეს სიმღერა იმდენად გაითავისა ხალხმა, იმდენად ხალხური გახდა, რომ მისი ავტორი კიდეც დაავიწყდათ. დღეს ბევრმა არც იცის, რომ „დაიგვიანეს“ ეკუთვნის ჩვენს კლასიკოსს ნიკო სულხანიშვილს. ამ სიმღერის ჩანაწერიც აღმოჩნდა ლონდონის ფირფიტების მუზეუმში. მას სანდრო კავსაძე ასრულებს.

„დაიგვიანეს“ ს. კავსაძის შესრულებით დიდად განსხვავდება ამ სიმღერის ახლანდელი ვარიანტისაგან. როგორც ჩანს, სიმღერამ სახე იცვალა, დროთა განმავლობაში უფრო გართულდა, მრავალფეროვანი გახდა. ს. კავსაძისეულ შესრულებულ ვარიანტს სისწორეს ვერ დავუწუნებთ. რადგან იმ დროს ნიკო სულხანიშვილი ცოცხალი იყო. ამიტომ ეს ვარიანტი, თუმცა განსხვავებული, მაგრამ ჩემის აზრით მეტად საინტერესოა.

იგივე შეიძლება ითქვას სხვა სიმღერებზედაც: მაგ: „მეტიური“ და „გუთნური“ ს. კავსაძის შესრულებით. ან „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“, მისივე გუნდის შესრულებით „შაშვი კაკაბი“, მიხეილ კავსაძის გუნდის შესრულებით. „ფერად-შინდი“ და „პატარა საყვარელი“ გიგო ერქომაიშვილის ანსამბლის შესრულებით. „მრავალკამიერ“, „ჩაკრული“, „ბერიკაცი“ და „მაყრული“, დედას ლევანას ანსამბლის შესრულებით და სხვები და სხვები.

საინტერესოა, რომ მაშინდელი მომღერლები უმეტეს შემთხვევაში სიტყვიერ ტექსტებად დღევანდელისაგან სრულიად განსხვავებულ ტექსტებს იყენებენ. მაგ: ს. კავსაძე „მეტიურს“ ასეთი ტექსტით ასრულებს:

„ქალო, ეგ რა შემოგვიკრავს,
შუბლი დაგიშვენივია,
ჩემი გული შენ მოგაკლავს,
სხვისი გაგიხარებია.“

დედას ლევანა და ბათო როსტომიშვილი „ჩაკრულოსა“ და „ბერიკაცში“ იმპროვიზებულ სიტყვიერ ტექსტს იყენებენ,

ხოლო ხუხუნიანიშვილებისა და გიგო ერქომაიშვილის ანსამბლები „ხანბეგურას“ — „თამარიანისა“ და „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტებზე მღერიან. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა შემსრულებლებზეც, რომელთა ჩამოთვლა შორს წავიყვანს. ეს კიდეც ერთხელ მივეთითებს იმ ფაქტზე, რომ მაშინდელი მომღერლები საკლებ ყურადღებას აქცევდნენ სიტყვიერ ტექსტს. ისინი მხოლოდ მელოდიის დიდოსტატურ შესრულებაზე ფიქრობდნენ.

ძველი ჩანაწერები საინტერესოა იმითაც, რომ ისინი წარმოდგენას იძლევიან მაშინდელი პროფესიული გუნდების შემოქმედებაზე, რომლებიც ის-ის იყო ფეხს იდგამდნენ. ასეთებია: ბ. ცამციანიშვილის, მიხ. კავსაძის, ი. კარგარეთელის გუნდები. ვოკალურა კვარტეტები ი. კარგარეთელისა და ს. კავსაძის ხელმძღვანელობით, რომლებიც ი. რატილის რეპერტუარსაც ასრულებენ.

უნდა აღინიშნოს მაშინდელი შემსრულებელი — სოლისტების მაღალი დონე. ისინი შესანიშნავი ხმებითა და ბრწყინვალე საშემსრულებლო ოსტატობით, ჩვენის აზრით, ყველა დროის საუკეთესო მომღერლებად რჩებიან. ასეთებია: ვანო სარაჯიშვილი, სანდრო კავსაძე, ლევან ასაბაშვილი (დედას ლევანა), სამუელ ჩავლეიშვილი, ალექსანდრე მახარაძე, გიორგი ბაბილოძე, აღმასხან ზუზუნაიშვილი, ვარლამ სიმონიშვილი, ბესარიონ ზუზუნაიშვილი არტემ ერქომაიშვილი და სხვა.

პირველ ქართულ გრამფირფიტების ჩანაწერში აღმოსავლეთ საქართველოს ფოლკლორი ძირითადად წარმოდგენილია სანდრო კავსაძის, ლევან ასაბაშვილის (დედას ლევანა), ბ. ცამციანიშვილის და ნაწილობრივ მიხეილ კავსაძისა და ია კარგარეთელის გუნდების მიერ. დასავლეთ საქართველოს წარმომადგენენ გურული მომღერლები. კერძოდ: ანსამბლი სამუელ ჩავლეიშვილის ხელმძღვანელობით, ხუხუნიანიშვილების ანსამბლი სოფ. აკეთიდან (ღანჩუთის რ-ნი) და სოფ. მაკვანეთის ანსამბლი გიგო ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით. დასავლეთ საქართველოს ქალაქური ფოლკ-



ლორი წარმოდგენილია რამდენიმე ჯგუფის მიერ, ხოლო ქუთაისის გუნდი ნ. კიფორენკოს ხელმძღვანელობით ასრულებს როგორც ხალხური, ისე ქალაქური ფოლკლორის ნიმუშებს და თავისი საშემსრულებლო სტილით პროფესიული გუნდის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ქუთაისში ჩაწერილი ფირფიტები თბილისურისაგან იმით განსხვავდება, რომ ეტიკეტებზე აწერია: „ქუთაისი“ და „ტიფლისი“, ზოგიერთ ფირფიტაზე ერთ გვერდზე ქუთაისში ჩაწერილი სიმღერებია, ხოლო მეორეზე – თბილისში. დასაინანია, რომ არ ჩაიწერა მეგრული ანსამბლები და ცნობილ მომღერალთა ხმები, ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ იმ პერიოდში მოღვაწეობდა მეგრული ფოლკლორის პატრიარქი ძუკუ ლოლუა, რომელსაც შესანიშნავი გუნდები ჰყავდა. ასევე საწყენია, რომ არ არის ჩაწერილი სვანური, რაჭა-ლეჩხუმის და აჭარული სიმღერები.

გაოცებას იწვევს ის ფაქტიც, რომ ქუთაისში, სადაც არსებობდა ხმის ჩაწერი სტუდიის ფილიალი, არც ერთი იმერული ხალხური სიმღერა არაა ჩაწერილი, ადგილობრივი მომღერლების მიერ შესრულებული. იმერეთი წარმოადგენილია ქუთაისის ნ. კიფორენკოს გუნდისა და ქალაქური სიმღერების შემსრულებელი მომღერლებით.

თბილისის მაშინდელი ფონო ჩანაწერების დიდი ნაწილი ასახავს ქალაქურ ფოლკლორს განსხვავებით ქუთაისური ქალაქური სიმღერებისაგან, თბილისურს ეტყობა აღმოსავლური მუსიკის ძლიერი გავლენა.

პირველი ქართული გრამფირფიტების კოლექცია საინტერესოა იმითაც, რომ მსმენელს წარმოდგენა ექმნება მაშინდელ სოლისტებზე, გუნდებზე, მხატვრული კითხვის ოსტატებზე, ხალხურ ინსტრუმენტებზე შეუძლია მაშინდელი შემსრულებლების დონე და სიმღერის ვარიანტები თანამედროვე მომღერლებისა შეადაროს.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ჩაწერილი ხალხური სიმღერები იმითაცაა

საინტერესო, რომ ბევრი მათგანის შემსრულებელი უკვე ხანდაზმულ ასაკში იყო მიღწეული. მაგ. გიორგი ბაბილოძე დაბადებულა 1935 წელს. გიგო ერქომაიშვილი 1840 წელს. გიორგი იობიშვილი 1849 წელს, სამუელ ჩავლეიშვილი – 1857 წელს, ლევან ასაბაშვილი (დედას ლევანა) – 1854 წელს, სანდრო კავსაძე – 1874 წელს და სხვა. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ მათი მასწავლებლები მე-19 საუკუნის დასაწყისში ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ. 1902-1915 წლებში ჩაწერილი სიმღერები ავლენენ მე-19 ს. დასაწყისის კულტურას. ისინი შეიძლება მივიჩნიოთ სულ ცოტა 200 წლის წინანდელ ვარიანტებად, რაც საუცხოო ნივთიერი საბუთია ახლანდელი და მომავალი მკვლევარებისათვის.

მასალებს ზემოთ ჩამოთვლილი მომღერლებისა და ანსამბლების შესახებ შეგიძლიათ გაეცნოთ ჩვენს ადრინდელ ნაშრომებში: ბუკლეტი ფირფიტების კრებულისა „პირველი გრამფირფიტები საქართველოში 1907-1914 წ.“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი 1987 წ.) წიგნი „ბაბუა“ (გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ 1980 წ.).

მას შემდეგ ბევრი ახალი მასალა იქნა მიკვლეული. ამიტომ ჩვენის აზრით წინამდებარე წერილი შესწორებებს შეიტანს ჩვენს ადრინდელ ნაშრომებში. გარდა ამისა, შესაძლებელია გამოჩნდეს კიდევ სხვა მასალები, ან უნებლიე შეცდომები გაიპაროს ამ წერილში. ჩვენ სიამოვნებით მივიღებთ ნებისმიერ სამართლიან შენიშვნასა და შესწორებას.

ლონდონის არქივებში მოძიებულ ფონო ჩანაწერები და მასალები პირველი ქართული გრამფირფიტების შესახებ ინახება ფირმა „მელოდიასა“ და საქართველოს სახელმწიფო არქივში.

„გროტოვსკი. ხელოვნება როგორც მეგზური“

პიტერ ბრუკი

სახელგანთქმული პოლონელი რეჟისორის და თეატრალური პედაგოგის ეჟი გროტოვსკის შესახებ ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე რამდენიმე წერილი დაიბეჭდა, გამოქვეყნდა მისი ორიგინალური თეატრალური ნააზრევების რამდენიმე ნიშნები.

მკითხველს მხოლოდ შევახსენებთ, რომ ამჟამად ე. გროტოვსკის „სამუშაო ცენტრი“ იტალიაშია, ქ. პონტედერში (ტოსკანა), სადაც 1986 წლის აგვისტოდან სამწლიან პროგრამაზე მუშაობს. აქ იგი მიიწვია ტოსკანის „თეატრალური კვლევის ცენტრმა“, კალიფორნიის უნივერსიტეტის და „თეატრალური კვლევის საერთაშორისო ცენტრის“ მხარდაჭერით (პარიზი). ცენტრს ხელმძღვანელობს პიტერ ბრუკი. დიდ დახმარებას უწევს „ცენტრს“ როკფელერის ფონდი.

ჯერ კიდევ 1985 წელს მარკიზ ფრესკობალდის ვილაში ე. გროტოვსკიმ თავისი პირველი, ორთვიანი სემინარი გამართა. „ეჟი გროტოვსკის ცენტრის“ მიზანია მსოფლიოს ყველა ქვეყნიდან ჩასულ 200 ახალგაზრდას გადასცეს ის პრაქტიკული, მეთოდოლოგიური, შემოქმედებითი თუ ტექნიკური გამოცდილება, რაც მის ხელმძღვანელს ამ უკანასკნელი 30 წლის კვლევის მანძილზე დაუგროვდა. პიტერ ბრუკის თქმით „გროტოვსკის ცენტრი მიზნად არ ისახავს ხელოვნების გადარჩენას, უპირველესად საქმე ეხება ყოველი ადამიანის ინდივიდუალური განვითარების ხელშეწყობას“.

ე. გროტოვსკი უადრესად ერთდირებული რეჟისორია. მას დამთავრებული აქვს თეატრალური ინსტიტუტების სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტები კრაკოვსა და მოსკოვში. ერთხანს ჩინურ თეატრს სწავლობდა, მონაწილეობდა ჟან ვილარისა და ემილ ბურიანის თეატრალურ სემინარებში ავინიონსა და პრალაში. ღრმად შეისწავლა სტანისლავსკის სისტემა, მეიერჰოლდის ბიომექანიკა, დიუ-ლენის და დელსარტეს გამოკვლევები, ჩინური ოპერის, ინდური ოპერა-კატკავალის, იაპონური თეატრის („კაბუკი“, „ნო“) თავისებურებანი.

მთელი ეს ცოდნა ტრანსფორმირებული იქნა მის შემოქმედებაში, რომელიც დაიწყო „13 რიგის თეატრში“ (ქ. ოპოლე) და დასრულდა ეროცლავის „13 რიგის თეატრ-ლაბორატორიაში“ (შემდეგ მას ეწოდა „სამსახიობო მეთოდის კვლევის ინსტიტუტი“). იგი გახდა ავანგარდისტული თეატრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა, შემქმნელი „ლატაკი თეატრისა“.

ამ თეატრის „მეთოდის არსი—ამბობდა ე. გროტოვსკი—იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობს არ აძლევს საშუალებას შექმნას ე. წ. „საშუალებათა არსენალი“. ეს არ არის შესაძლებლობათა შემაჯამებელი დედუქციის გზა. ყველაფერი კონცენტრირებულია მსახიობის სულიერ პროცესზე (რომელიც უკიდურესობებით, სრული გაშვილებით, ღრმა ინტიმურობით, სრული გახსნით ხასიათდება), არა ეგოისტურად, საკუთარი განცდების არა ტკბობის პრინციპით, არამედ პირიქით —



ყველაფერი გამოხატულია თვითმეწიერის აქტში. ეს არის „ტრანსის“ ტექნიკა და მსახიობის ყველა სულიერი და ფიზიკური ძალების ინტეგრაცია, რომელიც ინტიმურ-ინსტინქტური სფეროდან უფრო და უფრო ძლიერდება, ვიდრე სრულ „გამონათებას“ არ მიადევნებს“.

ე. გროტოვსკის „ლატაკი თეატრის“ წარმოდგენის ერთ-ერთი ელემენტი, ერთადერთი სუბსტანცია მსახიობი და მისი სხეული. აქ არ არის დეკორაცია, კოსტუმი, არ არის სცენა. მსახიობმა უნდა გადალახოს წინააღმდეგობანი, რომელსაც სულიერ პროცესში ორგანიზმი წარმოშობს „...რათა იმპულსი იმავ დროს თავისთავად იქცეს რეაქციად. ერთის სიტყვით, სხეული თითქოსდა უნდა განადგურდეს, დაიფერფლოს, რათა მაცურებელს საქმე ჰქონდეს სულიერი იმპულსების სახილველ ღენთან“. ამ თეატრის ძირითადი თემა — შიში გაუცხოების წინაშე, ყველას ყველაფრისადმი მტრული დამოკიდებულების და სრული განადგურების შიშის პირისპირ ძრწოლა, პროტესტი — ადამიანის ტანჯვის წინააღმდეგ მიმართული. ასეთია მსოფლიოში სახელგანთქმული მისი სპექტაკლები — „აკროპოლი“ — ოსვენციმის სიკვდილის საკონცენტრაციო ბანაკის საშინელებებზე, „უდრეკი პრინცი“ — ადამიანის თავზარდამცემ ტანჯვათა გამო და „აპოკალიპსის კუმი ფიგურა“ — თანამედროვე მისტერია ქრისტეს ტანჯვაზე.

„გროტოვსკი ქრისტეს მითს და მის ტანჯვებს უპირისპირებს თანამედროვე ადამიანის მდგომარეობას, გაუცხოებასა და შინაგან ქენჯნას. ეფექტი თავზარდამცემი აღმოჩნდა“, — წერდა ცნობილი პოლონელი კრიტიკოსი რ. შილდოვსკი. მისივე თქმით იგი „პირველ პლანზე აყენებს თეატრალურ ქმედებას, თეატრის საკრალურ ფორმებს“.

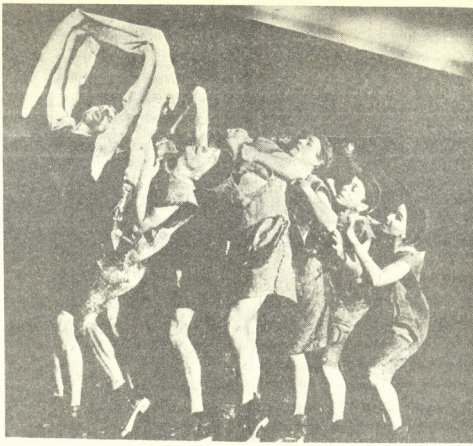
სამწუხაროდ, ამ თეატრმა (თეატრმა-ლაბორატორიამ) წარმოდგენების ჩვენება შეწყვიტა. ე. გროტოვსკიმ თავისი მოწაფეებისგან ჩამოაყალიბა „ცენტრი“ და ექსპერიმენტულ, ლაბორატორიულ მუშაობას მიჰყო ხელი („პარათეატრალური ცდები“), ხოლო შემდეგ ამ ცენტრის მუშაობამ საერთაშორისო მნიშვნელობა შეიძინა.

რედ.

დიდად თავშესაქცევი რამაა ეს პარადოქსი, მაგრამ უფრო თავშესაქცევი საუბარი გროტოვსკოზე და მის შემოქმედებაზე, რადგან ეს საუბარიც პარადოქსალურია. აგერ უკვე ოც წელზე მეტია, რაც მე მას ვიცნობ და უნდა ვთქვა, რომ ეს აბსოლუტურად უბრალო კაცია, რომელიც ასევე აბსოლუტურად წმინდა კლევითაა დაკავებული. მამ როგორღა მოხდა, რომ წლების მანძილზე ეს უბრალოება ამდენ სირთულესა და ურთიერთ საწინააღმდეგო აზრებს წარმოშობდა? მე რაც შემეხება, ვიტყვი, რომ გროტოვსკის ნამუშევრის ჰეშმარტად შეფასება შეუძელი-მასთან უშუალო კონტაქტის წყალობით; ისე კი, ამ უნიკალური ადამიანის მიერ ჯერ კიდევ პოლონეთში დაწყებული მუშაობა თავის მცირერიცხოვან ჯგუფთან ერთად, დღევანდელი კომუნისტური სისტემის წყალობით.

ბით, საკმაოდ სწრაფად გაშუქდა წიგნებში, ჟურნალებში. ინტერვიუებში და გავრცელდა მთელი ქვეყნის პატარა პატარა ჯგუფების პრაქტიკაში. რასაც ვირველია, მეთოდის ასეთი უსწრაფესი გავრცელება ყოველთვის კვალიფიციური ადამიანების მიერ არ ხორციელდებოდა, ამიტომაც, ვფიქრობ, გროტოვსკის სახელი, მსგავსად მთიდან დაგორებული თოვლის გუნდისა, იზრდებოდა სხვადასხვა სახის გაუგებრობით და უცნაურობებით.

გამიგონია, პარიზის აეროპორტში ამ რამდენიმე წლის წინ ერთი კაცი დისპეტჩერად მუშაობდა; ძალიან რთული და დამაბული სამუშაოს შემდეგ, იგი ბრუნდებოდა გარეუბნის სახლში და გროტოვსკის მიხედვით ატარებდა გაცვეთილებს. არ ვიცი, შესაძლოა, ეს იყო ძალზე კვალიფიცირებული ადამიანი, რომელიც თავის ორ თუ სამ მო-



ე. გროტოვსკი. „აკრობოლი“

წაფეს რაღაც განსაკუთრებულ რამეებს აუწყებდა. მაგრამ, ალბათ, უფრო უბრალოდ იყო საქმე: იგი ზედავდა თუ როგორ ეშვებოდა აეროდრომზე პოლონური ივიაკომპანია „ლოტ“-ის თვითმფრინავი და თავს გრძნობდა სპეციალისტად პოლონურ საკითხებში საერთოდ და გროტოვსკის მეთოდში — განსაკუთრებით.

რა მივიღეთ ბოლოსდაბოლოს ამ მრავალწლიანი არეულ-დარეულობის შემდეგ? კიდევ გაურკვეველია, რა კონკრეტული კავშირი არსებობს გროტოვსკის ნამუშევარსა და თეატრს შორის. აი, ესაა მთავარი პრობლემა, რომელიც უნდა აიხსნას.

ოდესღაც ეს ძალზე უბრალოდ წყდებოდა: ვროცლაველი მსახიობები მართავდნენ სპექტაკლებს, რომლებიც ყველა დონეზე დრამატიზმის ახალი ხარისხის, მსახიობთა თამაშში ახალი თვისების წყალობით შოკში აგდებდა თეატრალურ სამყაროს.

ეს სპექტაკლები იყო გზის მანათო-

ბელი ვარსკვლავი, შექურა, რომლებიც თეატრს უჩვენებდნენ მუშაობის სრულიად განსხვავებულ დონეს, ახალ-ახალ სიღრმეებს, რომლებიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში იხსნებოდნენ თუ მსახიობები თვითგანწირვის, გულწრფელობის, სერიოზულობის ახალ დონეს უწევდნენ, საკუთარი შესაძლებლობების გაგების ახალ დონეს, ჩვეულებრივი თეატრისათვის აქამდე იდეალ, მიუწვდომელ დონეს დაეუფლებოდნენ. აი, აქ ჩნდება პირველი გაუგებრობა. ამა თუ იმ თეატრალურმა ჯგუფებმა სხვადასხვა ქვეყანაში, მას შემდეგ რაც აითვისეს გროტოვსკის იდეალები და სურდათ გამოეღწიათ მოზერებელი ჩვეულებრივი თეატრის ჩარჩოებიდან, გროტოვსკის მიერ ნაჩვენებ გზას მიაშურეს. მაგრამ მათ საკუთარი თავისათვის არ დაუსვამთ კითხვა: მიაღწია კი თავად ამ მეესტრომ ანდა მისმა მოწაფეებმა გროტოვსკის დონეს, ფლობენ კია მათი მასწავლებლები ამ დონის მიღწევისათვის საჭირო



მ. გროტოვსკი. „აკროპოლი“ (ვისპიანსკის მიხედვით)

გამოცდილებას? თუ ვერ ფლობენ, მაშინ მათი ნამუშევარი, მიუხედავად კეთილსინდისიერი შრომისა, სრულიადაც არ აახლოებს მათ იდეალთან; პირიქით, ეს იდეალი ჩამოჰყავთ არტისტების რეალურ დონემდე, სწორედ იმ დონემდე, რის წინააღმდეგაც ეს არტისტები ილაშქრებდნენ.

გროტოვსკის მუშაობის მომდევნო ფაზა შორიდან უფრო რთული და უფრო იდეალური ჩანდა. როცა გროტოვსკიმ შეწყვიტა სპექტაკლების საჯარო ჩვენება, ეს აღქმული იქნა, როგორც მიმართულების მოულოდნელი შეცვლა. სინამდვილეში კი გროტოვსკის ლოგიკა უბრალო და გასაგები იყო. მაგრამ აქ მთელი სიმწვავეით დადგა კითხვა: რა აკავშირებს ამ ნამუშევარს თეატრთან, თუკი სპექტაკლები საერთოდ აღარ იმართება?

იმ კაცის თვალსაზრისით, ვინც ამ შრომას ახლოს იცნობს და ვინც მას განვითარებაში განიხილავს, ეს მეთოდი კვლავ ვითარდება, უფრო და უფრო მდიდრდება არსებითით, აუცილებლით, მაგრამ შორიდან მეთოდი ყოველდღიურად უფრო მეტად იდუმალეობით მოსილი გვეჩვენება. რაც უფრო ღრმავა და მოფიქრებული ნამუშევარი, მით უფრო უნდა იყოს იგი დაცული, არ შეიძლება ერთდროულად იკვლიო სიღრმეები და ყოველდღიურად უჩვენო შენი მიღწევები ყველას, რომელიც შენთან ელემენტარული ცნობისწადილის გამო მოდის, სერიოზული და და-

ძაბული მუშაობისათვის ეს დამლუბებელი იქნება. მაგრამ, ვფიქრობ, დღეს სწორედ ის მომენტი, როცა აუცილებელია საიდუმლოს აგხადოთ ფარდა. მაშ მოდით ახლა ვნახოთ ის, რაც დღეს ასე გვაინტერესებს.

უპირველესად ვნახოთ იგი თეატრის პოზიციებიდან. ყველა თეატრალური ფორმისათვის, რომელსაც ოდესმე უარსებია ამ სამყაროში, ყველაზე ძლიერი მეგზურია ადამიანი, პერსონა, ინდივიდი. ეს ინდივიდი, ეს პერსონა ყოველთვის შეუცნობელია. და ის ფაქტი, რომ სადღაც შექმნილია პირობები, რათა ერთმა, ერთადერთმა ადამიანმა მთელს მსოფლიოში ასე ღრმად შეისწავლოს ეს უცნაური უცნობი — მსახიობი, — თავისთავად მარადიული მნიშვნელობის შემცველია.

ამას წინათ შევხვდი ჩემს ძველ მეგობარს, ჩვენი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დიდი მასწავლებლის გორდონ კრეგის შვილს. მე ვთქვი, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მასწავლებელი-მეთქი, იმიტომ, რომ იშვიათად თუ ვინმეს მოუხდენია ესოდენ ძლიერი და ხანგრძლივი ზეგავლენა ჩვენი საუკუნის აბსოლუტურად უკლებლივ ყველა თეატრალურ ადამიანზე. ეს ზეგავლენა თავს იყრის ორ თუ სამ საგანზე, რომელიც ამოკითხა თუ დაინახა მხოლოდ რამოდენიმე კაცმა, მაგრამ ეს იყო ექსტრაორდინარული საგნები. კრეგის ბავლენა, რომელსაც დაემორჩილა მთელი სამყარო, სათავეს იღებს ამ ადამიანის



ძიებათა ხასიათში იმიტომ, რომ თეატრალური სამყარო მრავალმხრივ ეფუძნება ინტელიციას და შესწევს ძალა და ეუფლოს იმას, რაც ჰაერში ტრიალებს, ძლიერი იდეები, თუკი ისინი მართლაც ძლიერნი არიან, უმაღლესი შეიწოვებიან ზოლმე და თვალშეუდგამ სივრცეზე ვრცელდებიან. ამიტომაც, ჩემის აზრით, პონტედერის ნამუშევარს უშუალო კავშირი აქვს თეატრალურ სამყაროსთან. განსაკუთრებით მისი ლაბორატორიული ხასიათის გამო. რადგან არის ისეთი ცდები, რომელთა ჩატარება ლაბორატორიის გარეთ შეუძლებელია. თეატრალური კვლევის ჩვენს საერთაშორისო ცენტრს პარიზში კავშირი აქვს გროტოსკოვის ცენტრთან მხოლოდ იმიტომ, რომ მათი ექსპერიმენტული მუშაობა აუცილებელია ჩვენთვის, ვითარც საკვები საჭარო მუშაობისათვის.

იმასაც ვფიქრობ, რომ არსებობს კიდევ ერთი საინტერესო მომენტი, რომელსაც ღირს დღეს შევხვით. როგორც კი ვიწყებთ ადამიანის შესაძლებლობების შესწავლას, დამოუკიდებლად იმისაგან გვაზინებს თუ არა ამ

კვლევის შედეგები, უნდა გვახსოვდეს რომ საქმე ეხება სულიერ ძიებებს. „სულიერი“ — ძალზე ხმაბლთა ნათქვამი, მაგრამ არსებითად, იგი ძალზე უბრალო რამაა, თუმც უამრავ მითქმამოთქმას კი იწვევს. „სულიერი ძიებანი“ — უნდა გვესმოდეს როგორც კვლევა ადამიანის შინაგანი სამყაროს, სადაც ამოუცნობი და ცნობილი ერთმანეთს ერწყებიან. ამ სფეროში თანდათანობით, პიროვნების ევოლუციის წყალობით, გროტოსკის მეცადინეობა ჭკუფებთან უფრო და უფრო უნიკალური ხდება და იგი ეხება შინაგანი სამყაროს მეტად ფარულ ზამბარებს და ისიც, რასაც იგი აკეთებს, შეუძლებელია აღიწეროს უბრალო დეფინიციებით.

მე იმასაც კი ვიტყვოდი, რომ რომელიდაც სხვა ეპოქაში, ეს ნამუშევარი შეიძლება ქცეულიყო რომელიდაც დიდი სულიერი ტრადიციის ნორმალურ განვითარებად. რატომაც, რომ ყველა დროში დიადი სულიერი სკოლები მიისწრაფვიან იმისაკენ, რომ რაღაც ფორმაში განსხეულდნენ. არაფერია იმაზე უარესი, ვიდრე ზოგადად სურვილი იმქვეყნიური წვდომისა.

ე. გროტოსკი. „აკროპოლი“





მ. გროტოვსკი. „უღრეკი“

მაგალითად, ბერები, რომლებიც ცდილობენ თავიანთი შინაგანი ძიებების კონკრეტული საფუძვლების პოვნას, მეთუნეობას მისდევდნენ ანდა მეგზურად მუსიკას უხმობდნენ. ვგონებ, დღეს ჩვენ ვღგვევართ რალაციის წინაშე, რომელიც უკვე არსებობდა საუკუნეებში, მაგრამ დავიწყებულ იქნა; და ეს კი ასეა: — იმ საშუალებათა შორის, რასაც ადამიანი ფლობს, რათა ამაღლდეს რალაც სხვა დონემდე და სამყაროში რალაც უფრო მართებული როლი შეასრულოს, არსებობს ეს დრამატული ხელოვნებაც, ყველა თავისი გამოვლინებით. არსებობს კი რაიმე პირობები? არის ერთი: ადამიანი განსაკუთრებული ნიჭით უნდა იყოს დაჯილდოებული ამ სფეროში. წარმოვიდგინოთ ადამიანი, რომელიც ღმერთის ძიებისას მოდის მონასტერში, სადაც მთელი სულიერი მოღვაწეობა დაფუძნებულია მუსიკაზე, მაგრამ მას მუსიკა არ უყვარს გულწრფელად, მას არა აქვს სმენა და ეს ყოველივე მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ მან მცდარი მიმართულება აირჩია. პირიქით, ქვეყნად უამრავია ისეთი, რო-

მელიც გატაცებულია ადამიანისათვის ეგზომ ბუნებრივი სურვილით — თამაშის სურვილით. როცა ჩვენ გამოცდას ვაწყობთ ხოლმე, ჩვენ შესანიშნავად გვესმის, რომ კაცობრიობა ორ ნაწილად იყოფა: ერთი არიან ისინი, რომელთაც მსახიობად გახდომა სწადიათ და საამისო ნიჭი არა აქვთ, მეორენი კი ნამდვილად ნიჭიერნი არიან. ვისაც ეს ნიჭი აქვს, მათ გაუჭირდებათ საკუთარ თავსაც კი აუხსნან თუ რა არის ეს, ისინი უბრალოდ რალაც გატაცებას გრძნობენ. ადამიანი, რომელიც ამ გატაცების მთელ ძალას გრძნობს და რომელიც ოცნებობს მსახიობად გახდომას, როლების თამაშს, ზოგჯერ უბრალოდ მოდის სექტაკლში სამუშაოდ. მაგრამ, შესაძლებელია, საქმე სხვაგვარადაც იყოს; იგი შესაძლოა გრძნობდეს, რომ მისი ნიჭი გზას უხსნის მას რალაც ახალი ცოდნისაკენ და გრძნობს, რომ ამ ცოდნას იგი დაეუფლება მხოლოდ ოსტატის უშუალო ხელმძღვანელობით, რაც სავესებით ემთხვევა ყველა არსებული ეზოტირებული ტრადიციების გამოცდილებას.



და ამიტომაც მე მსურს ვთხოვო ჩემს ჩვენს მეგობარს გროტოვსკის მოგვითხროს დღეს იმაზე, თუ რანაირად ერთიანდება მისი ნამუშევარი დრამატული ხელოვნების სფეროში იმათ ინდივიდუალური განვითარების აუცილებლობასთან, რომლებიც მასთან ერთად მუშაობენ. მე მინდა, რომ მან ნათელი მოჰფინოს ამ პრობლემას. მე რაც შემიძლება, დარწმუნებული ვარ, რომ მის მუშაობას „ხელოვნება — როგორც მეგზური“-ს სფეროში აქვს უზარმაზარი მნიშვნელობა დღევანდელი სამყაროსათვის. ყველა შემოქმედლიდან მე გავაკეთებდი უბრალო დასკვნას: არავის ძალუძს მის ნაცვლად ლაპარაკი.

(ეს ლექცია დიდმა ინგლისელმა რეჟისორმა ანტონ ბრუკმა ფრანგულ ენაზე წაიკითხა ფლორენციაში (1987 წ. მარტში).

მეი ბროტოვსკი

„პარზორმერი“

უმათარესი აზრით პერფორმერი — მოქმედების კაცია. ეს არაა ის კაცი, რომელიც სხვის როლს თამაშობს. ის არის მოცეკვავე, ქურუმი, მეომარი: კაცი, რომელიც ხელოვნებათა კატეგორიებზე მაღლა დგას. რიტუალი — ეს არის პერფორმენსი, დასრულებული მოქმედება, აქტი. გადაგვარებული რიტუალი უკვე სპექტაკლია, მე არ ვაპირებ რაიმეს აღმოჩენას, მე მხოლოდ დავიწყებულ საგნებს ვიხსენებ. ეს საგნები ისე ძველია, რომ ესთეტიკური კატეგორიების მრავალფეროვნება მათ ვერ მიუღდებათ.

მე წარმოდგენის მასწავლებელი ვარ. მე ვზრდი პერფორმერს. მე ვლაპარაკობ მხოლოდით რიცხვში, იმიტომ, რომ მასწავლებელი ეს ის კაცია, რომელიც თავის თავში ატარებს მოძღვრებას, მოძღვრება უნდა აღქმულ იქნას, მაგრამ მოწაფემ თავად უნდა აითვისოს და აღმოაჩინოს იგი. განა ასე არ ასწავლა მასწავლებელმა? ეს არის ინიციატია ანდა ცოდნის მიტაცება. **პარზორმერი** — ეს ცხოვრების სახეობაა. შეიძლება ვუწოდოო მას ცოდნის კაცი, თუკი თქვენ კასტანედის რომანტიკული ლექსიკა მოგწონთ. ჩემთვის უფრო ახლობელია პი-

ერ ლე კობას სახე. ანდა ნიცშეს მიერ აღწერილი დონ-ჟუანი: მეამბოხე, რომელმაც უნდა დაიმორჩილოს ცოდნა თუნდაც დაწყველილი არ იქნეს ირველივ მყოფთაგან, იგი მაინც გრძნობს, რომ სხვებს არა ჰგავს, იგი აუტსაიდერივითაა. ინდუისტურ ტრადიციაში არსებობს ფენომენი „ვრატისა“ (მეამბოხეთა ბანდა). ვრატია — ეს ისაა ვინც ცოდნის დასაპყრობლად მიეშურება. ცოდნის კაცი განაგებს „ქმნადლობას“ და არა იდეებსა და თეორიებს. რა შეუძლია უთხრას ჭეშმარიტმა მასწავლებელმა თავის მოსწავლეს? მასწავლებელი ამბობს „გაკეთე ეს“. მოწაფე ცდილობს გაიგოს, უცნობი ცნობილად აქციოს: იგი ცდილობს გაექცეს ქმნადობას. გაგების თავად სურვილის გამო იგი უკვე ეწინააღმდეგება ცოდნას. მას შეუძლია გაიგოს მამინ, როცა გააკეთებს.

იგი ან აკეთებს ან არ აკეთებს. ცოდნა — ეს ქმნადობის საკითხია.

საშიშროება და შანსი

თუ წარმოვსთქვამ სიტყვას „მეომარი“, თქვენ ისევ კასტინელზე იფიქრებთ, მაგრამ მეომარზე ხომ ყველა წმინდა **წიბნშია** ლაპარაკი. ამ მეომარს თქვენ ნახვით ინდუისტურ და აფრიკულ ტრადიცებში. ეს ისაა, ვინც შეიცნო თავის მოკვდავეობა. ახალი სამყაროს ინდიელები ამბობენ, რომ ორ ბრძოლას შორის **მომარის ბული** ქალიშვილის გულივით თვინიერი, მეომარი იბრძვის ცოდნის გამო, რამდენადაც საშიშროების უამს ცხოვრების პულსაცია უფრო ძლიერია და გამოკვეთილი. ზიფათი, აი — მეომრის შანსი. გამოწვევის მიღების მომენტში ადამიანის სხეულის სხვადასხვა პულსაციები ერთიან რიტმში ერთიანდებიან. რიტუალი — ეს არის დაძაბულობის მომენტი. პროვოცირებული დაძაბულობისა. ცხოვრება ხდება რიტმული, **პარზორმერს** შეუძლია თავისი სხეულის იმპულსები ხეშში გადაზარდოს, (უწყვეტ ნაკადად მომდინარე სიცოცხლე არტიკულირებულ უნდა იქნას). რიტუალის მოწმეთა სიცოცხლე უფრო დაძაბული ხდება, ისინი ამბობენ, რომ ახლოს ვიდაცის ყოფნას ვგრძნობ-

თო. ასე პირველი პერიოდი აშენებს ხიდს მოწმეთა და რაღაცას შორის. ამ აზრით პერფორმერი არის Pontifex-ი, ხიდების მშენებელი.

არსი: ამ სიტყვის ეტიმოლოგია ამოიხრდება ზმნისაგან „არსებობა“. არსი იმითმე მანტერესებს, რომ ეს ცნება არ უკავშირდება სოციოლოგიურს. ეს ისაა, რომელსაც სხვებისგან ვერ მიიღებ, ისაა, რომელიც გარედან არ მოდის, ისაა, რომლის სწავლაც შეუძლებელია, მაგალითად, სინდისი — ეს ის რამეა, რომელიც არსს განეკუთვნება და არ ემთხვევა მორალურ კოდექსს, რომელიც საზოგადოების მიერაა ნაკარნახევი. თუ თქვენ არღვევთ მორალურ კოდექსს, თქვენ თავს დამნაშავედ გრძნობთ, მაგრამ ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენში საზოგადოება ლაპარაკობს. მაგრამ თუ თქვენ სინდისის წინაშე სწაღიხართ დანაშაულს, მაშინ თქვენ გრძნობთ ქენჯნას, ეს ხდება თქვენს შიგნით და არა თქვენსა და საზოგადოებას შორის. ჩვენ თითქმის მთლიანად საზოგადოების მიერ ვართ დეტერმინირებულნი. არსი გვეჩვენება რაღაც უმნიშვნელოდ, მაგრამ იგი თქვენია, მხოლოდ თქვენი. 50-იან წლებში, სულანში კო-ს სოფლებში იყვნენ ახალგაზრდა მეომრები, რომლებიც, ძალთა გაფურჩქვნის განსაზღვრულ პერიოდში რომ შევიდოდნენ, იმით გამოირჩეოდნენ, რომ მათი არსი გაყენდნენ მათს სხეულებს, სხეული და არსი განუყოფელი იყო. მაგრამ ამგვარი პარმონიული მდგომარეობა არ იყო პერმანენტული, ეს იყო მხოლოდ მათი ცხოვრების ხანმოკლე პერიოდი: სიჭაბუკის ყვეელი, როგორც იტყვიდა ძეამი. მაგრამ ასაკთან ერთად შეიძლება შენი სხეული და არსი გადააქციო სხეულ-არსად. ეს შესაძლებელია ხანგრძლივი ინდივიდუალური განვითარების შედეგად, რომელსაც რაღაცნაირად თვითთული მიჰყავს პერსონალურ სრულქმნილებამდე. საკვანძო კითხვა შემდეგ სიტყვებში მდგომარეობს: „როგორია შენი გზა?“ ხარ თუ არა ერთგული შენი გზის, თუ მის შეცვლას ცდილობ? გზა — ეს ბედისწერას ჰკავს, პირად ბედს, რომელიც ვითარდება (ანდა უბრალოდ ბრუნავს დროში). ასე და

ამგვარად: რამდენად ემორჩილება შენს ბედს? ჩვენ შეგვიძლია შევიცნოთ მხოლოდ მაშინ, თუ ის, რაც ხდება, ხდება ჩვენს თავს, თუკი ჩვენ გვძულს ის, რაც ხდება. გზა უკავშირდება არსს და მას მივყევართ არსის სხეულამდე. ეს ის მოკლე ვადაა, როცა ჭაბუკი მეომრის სხეული შერწყმულია მის არსსთან, რომარმა უნდა მოსინჯოს თავისი გზა. თავისი გზით მიმავალი სხეული მორჩილია, თითქმის გამჭვირვალეა. ყველაფერი თავისთავადაა ნაგულისხმები. პირველი პერიოდის წარმოდგენა — ეს არის სწორედ მისი გზა.

მე — მე

ძველ ტექსტებში ვკითხულობთ: ჩვენ ორნი ვართ. ჩიტი, რომელიც კენკავს და ჩიტი, რომელიც უყურებს ამას. პირველი კვდება, მეორე განაგრძობს სიცოცხლეს.

დროში ჩვენ ყოფიერებით მთვრალნი, კენკვით გართულნი ვიციწყებთ ჩვენი არსის ამ ნაწილს, რომელიც გვიყურებს. ჩვენ არსებობას საფრთხე ემუქრება მხოლოდ დროში და არავითარ შემთხვევაში დროის მიღმა. მაგრამ შეიძლება ვიგრძნოთ ჩვენსკენ მომართული მზერა ჩვენივე მეორე ნაწილისა, იმ ნაწილის, რომელიც დროის მიღმა იმყოფება, რაღაც სხვა განზომილებაში.

ეს არის სიტუაცია მე-მე. მეორე მე თითქმის შეიგრძნობა, მაგრამ იგი ჩვენს შიგნით არაა, და იგი არ იდენტიფიცირდება ჩვენს ირგვლივ მყოფთა შეხედულებასთან, სამსჯავროსთან. მეორე მე შეიგრძნობა როგორც უმოძრაო მზერა, მღუმარე ყოფნა: ისევე როგორც მზე ანათებს ირგვლივ ყოველივეს. თითოეული ჩვენთაგანის გზა შეიძლება მხოლოდ ამ მღუმარე თანაარსებობის შემთხვევაში განხორციელდეს. წყვილი მე-მე არ უნდა დაიშალოს, იგი წარმოდგენილია უნდა იყოს მთელი თავისი სისრულითა და ერთიანობით.

პერფორმერი გვიმხელს თავის არსს, როცა ეს არსი პარმონიულადაა შერწყმული სხეულთან, შემდეგ იგი მიდის თავისი გზით და ანვითარებს მე-მე-ს. მასწავლებლის მზერას შეუძლია ხანდა-



ე. გროტოვსკა. „აპოკალიფსისი“

ხან შეასრულოს მმ-მმ-ს ურთიერთობის მოდელის როლი (როცა კავშირი მმ-მმ-ს შორის ნაპოვნი არაა). როცა კავშირი მმ-მმ ნაპოვნი, მასწავლებელი მერე საჭირო აღარ არის.

პერფორმერი თავად განაგრძობს გზას, რათა მიაღწიოს სხეული-არსის ერთიანობას, იმეგვარ მდგომარეობას, რითაც აღბეჭდილია გურჯიევი, პარიზში გადაღებულ ფოტოზე. კიუს ჭაბუკი მეომრის სახე-ხატიდან გურჯიევის სახე-ხატამდე — აი, გზა სხეული-და-არსიდან სხეულ-არსამდე.

მმ-მმ არ გულისხმობს განხეთქილებას, საქმე ორსახოვნებას ეხება. საქმე ეხება იმას, რომ იყო პასიური მოქმედებაში და აქტიური ჭვრეტაში (ჩვევის საწინააღმდეგოდ). პასიურად ყოფნა ნიშნავს იმას, რომ იყო აღქმული, აქტიურად ყოფნა ნიშნავს — თანაყოფნას. იმისათვის, რომ გამოვკვებოთ მმ-მმ, პერფორმერმა ხანგრძლივი დროის მანძილზე უნდა განავითაროს თავისი ორგანიზმი არა მხოლოდ როგორც სხეული,

კუნთები, არამედ როგორც არხი, გამტარი, საიდანაც ძალა მოედინება.

პერფორმერი ზუსტი სტრუქტურების ჩარჩოებში უნდა მუშაობდეს. იგი უნდა იყოს თანმიმდევრული, ვინაიდან ყურადღებიანი დეტალებში, ვინაიდან სწორედ ისინი აძლევენ მას ძალას მიაღწიოს მმ-მმ-ს მდგომარეობას. ის, რასაც იგი აკეთებს, ზუსტად უნდა იყოს განსაზღვრული. დაანებეთ თავი იმპროვიზაციებს, თუ გიყვარდეთ! აუცილებელია ვიპოვოთ უბრალო მოქმედებები, რომლებიც ყოველთვის პერფორმერის კონტროლს უნდა ექვემდებარებოდნენ. და ისინი უწყვეტნი უნდა იყვნენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე ეხება უკვე არა უბრალოებას, არამედ ბანალურობას.

ის, რასაც ვინცნაწმ

შემოქმედების ერთ-ერთი საშუალებაა საკუთარ არსებაში ოდინდელი სხეულეზბრვივის აღმოჩენა, რომელთანაც ყოველ ჩვენთაგანს გვაკავშირებს ნათესაობის მტკიცე ძაფები. საქმე სრულიადაც არ

ეხება პერსონაჟს, კონკრეტულ დეტალზე დაყრდნობით, ჩვენს არსებაში სხვა ვინმე აღმოვაჩინოთ — მაგ. ბაბუა, დედა, ძველი ფოტოსურათი, ნაოჭთა გახსენება, ხმების შორეული ექო საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ სხეულებრივი, თავდაპირველად ჩვენ აღვადგენთ ხოლმე ვინმე ახლობელის ან ნაცნობის სხეულებრივობას, შემდეგ უფრო და უფრო შორს მივდივართ. ვუახლოვებით უცნობი ადამიანის ხორციელობას. განა სარწმუნოა ეს აღმოჩენა? შესაძლოა ვინმე სხვისი ხორციელობა ჩვენს წინაშე წარმოსდგება არა ისეთი, როგორც იგი იყო სინამდვილეში, არამედ ისეთი, როგორც იგი შეიძლება რომ ყოფილიყო, ჩვენი მეხსიერება თითქოსდა იღვიძებს, ჩვენ თითქოსდა შორეულ წარსულში ვბრუნდებით, რემინისცენციების ამ ფენომენით ჩვენ ერთგვარად ვიხსენებთ პირველყოფილი პერფორმერის გამოცდილებას. ყოველთვის, როცა რაიმეს აღმოვაჩენ ხოლმე, ასე მგონია, ეს მე უკვე ვიცოდი. აღმოჩენები ჩვენს უკანაა, წარსულშია და ამიტომაც საჭიროა უკან დაბრუნება, რათა აღმოჩენამდე მივიდეთ. ეს გადასახლებიდან დაბრუნებას ჰგავს, როცა შეიძლება შევეხოთ არა უკვე ვიწრო სათავეებს, არამედ თავად სათავეს. იქნებ, არსი უფრო ღრმად ვიდრე მეხსიერება? არ ვიცი, როცა მუშაობის პროცესში მჭიდროდ ვუახლოვდები არსს, მე ვგრძნობ თუ როგორ ხდება ჩემი მეხსიერების გააქტიურება. არსის გაღვიძება მე წარმომიდგენია როგორც ჩვენი ორგანიზმის ფარული რეზერვების გამოყენება. ამიტომაც მგონია, რომ რემინისცენციების ფენომენი სხვა არაფერია თუ არა ერთ-ერთი ამ ფარული რეზერვთაგანი.

შინაგანი ადამიანი

ციტატა: შინაგან ადამიანსა და გარეგან ადამიანს შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც ცასა და დედამიწას შორის.

ჩემი პირველმიზეზი არ არის ღმერთი. მე თვით ვიყავი ჩემი პირველმიზეზი. არავინ მეკითხებოდა ჩემი სურვილებისა თუ საქმეების გამო: არავინ იყო ამის

შემკითხველი. მე ვიყავი ის, როცა დოდა რომ ვყავილიყავი და მარტო ვყოფილიყავი ის, როცა ვიყავი. თავისუფალი ვიყავი ღმერთისგან და სხვა საგნებისგანაც.

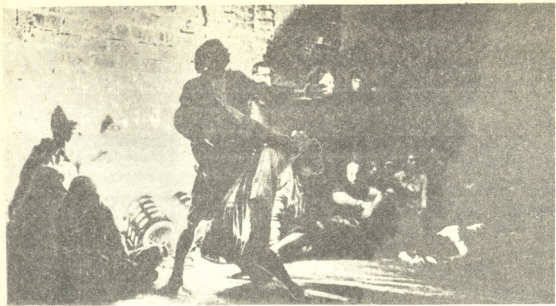
როცა სახლიდან გამოვედი, ყველა არსება ღმერთზე ლაპარაკობდა და მე ვეკითხები ჩემს თავს: ძმაო ეკუბარტ, შენ როდის გამოხვედი სახლიდან? — მე იქ სულ რამოდენიმე წამის წინ ვიყავი. ეს მე ვიყავი, და მე ვიცნობდი საკუთარ თავს და მინდოდა ვყოფილიყავ ის როცა ვარ, რათა შემექმნა ადამიანი, როგორც ვარ მე, აქ, დაბლა, მიწაზე.

აი, ამიტომაც მე არ დავბადებულვარ და რაიე არ დავბადებულვარ, არ შემიძლია რომ მოვკვდე. ის პირადად ჩემი, რაც დაიბადა, — მოკვდება, არარაობად იქცევა, რადგან ეკუთვნის დროს და წარმავალია დროსთან ერთად. მაგრამ დავიბადე მე და დაიბადა ჩემთან ერთად ყველა სულიერი. და ყველა ქმნილებას სწყურია თავისი ცხოვრებიდან ამაღლდეს თავის არსამდე.

გაცილებით მეტი ქველობა იქნება ჩემს დაბრუნებაში. იქ კი, ზევით, არც ღმერთი ვიქნები და არც ქმნილება, მაგრამ ვიქნები ჩემს არსზე მაღლა, რადგან ვიქნები ის რაც ვიყავი, ვიქნები საუკუნიდან საუკუნემდე. როცა დავბრუნდები, არავინ მკითხავს — საიდან ვარ, არავინ მკითხავს, სად ვიყავი. იქ, მაღლა, მე ვარ ის, რაიც ვიყავი დასაბამიდან და ვეღარ გავხდები უფრო ღიდი ან უფრო მცირე, რადგან ეს მე ვარ, იქ, ზემოთ, პირველმიზეზი, პირველქმნიანი.

მ. გროტოვსკის ეს ტექსტი გამოქვეყნდა 1987 წელს, პარიზში გამოცემილი „არტ-პრესი“ გამოცემის კომენტარით ეს არ არის რეისორის პროგრამა. ეს, უმაღლესი, შენიშვნებია. ტექსტი გადაიკეთა და შეავსო გროტოვსკიმ. შეცდომა იქნება „პერფორმერის“ იდენტიფიკაცია ხანძარული ცენტრის პროგრამასთან. საქმე ეხება მოძღვრების იმ მწვერვალს, რომელზედაც ძალზე იშვიათად თუ აღიოდა თავისი მოღვაწეობის მანძილზე „პერფორმერის“ მასწავლებელი. (რედ.).

გთავაზობთ ეტი გროტოვსკის საუბარს, რომელიც გაიმართა იტალიის ქალაქ პონტედეოში (აქ მუშაობს ამჟამად „ეტი გროტოვსკის სამუშაო ცენტრი“) 1990 წლის აპრილში.



ვ. გროტოვსკი. „აპოკალიფსისი“

კითხვა. ასეთი შინაარსის კითხვა მაქვს. როგორ უკავშირდება პროფესიულ თეატრს ის მეცნიერება, რომელსაც თქვენი მოწაფეები სწავლობენ, თუ ამ მეცნიერებას არა აქვს მასთან კავშირი და დამოუკიდებლად არსებობს?

ვ. გროტოვსკი. რასაკვირველია, უკავშირდება. ვინაიდან ყველა ტექნიკურ ელემენტს უნდა ჰქონდეს ოსტატობის დონე. უფრო მეტიც, ოსტატობა პროფესიონალური, რათა მათ ფუნქციონირება შესძლონ. ეს ჰგავს ჭაჭვს, რომელსაც ორი ბოლო აქვს. ჭაჭვის ერთ ბოლოსაა — სპექტაკლი თეატრში. თუ ჭაჭვის მეორე ბოლოსაკენ წავალთ, მაშინ — (მის ცალკეულ რგოლებზე) — იქ რეპეტიციებია*. შემდეგ კი, სადაც ჭაჭვის მეორე ბოლოში არის ის, რასაც ჩვენ არსებითად ვაკეთებთ.

მაგალითად, გრეგორიანული გალობა ძველ მონასტერში. ერთი ჩემი ნაცნობი შედის იმ ჯგუფში, რომელიც გრეგორიანულ გალობას სწავლობს. ეს ჯგუფი ყოველდღიურად, სისტემატურად მუშაობს და სწავლობს იმ მონასტერში სადაც ნამდვილი ბერები გალობენ. ამ ნაცნობმა მითხრა, რომ ჩვენ ტექნიკურად უკვე მივალწიეთ ამ ბერების სიმღერის დონეს, მაგრამ ბერები რაღაცას

კიდევ უფრო აღმატებულს აკეთებენო. ეს არის მეორე პლუსი.

თუ არ არის ასეთი ფარული, უხილავი მუშაობა, მაშინ რაღაც კვდება სპექტაკლში. მაგრამ ეს უკვე ჭაჭვის მეორე ბოლოში ხდება. ჭაჭვის ორივე ბოლო ერთმანეთს საჭიროებენ. მხოლოდ დაზურული მუშაობა რომ იყოს და სპექტაკლები არ გაიმართოს, მაშინ ამ სამუშაოს აზრი არ ექნებოდა.

ერთ ჩინურ წიგნში „ი-ცზინი“ არის თავი, რომელსაც „ჭა“ ეწოდება. იქ ლაპარაკია იმაზე, რომ ჭა შეიძლება ძალზე კარგად ამოშენდეს, მაგრამ თუ იქიდან წყალი არ ამოაქვთ, იქ თევზები ჩღებიან და ჭაში წყალი ფუჭდება. ვინმემ აუცილებლად უნდა ამოიღოს წყალი. ამ თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია დაზურულ მუშაობასა და სპექტაკლს შორის ურთიერთობა.

ახლა ჩემი მაგალითი, როგორ აუხსნა მამა ზოსიმემ ალიოშას — რისთვის ხდება ეს ყველაფერი.* ალიოშა ეუბნება ზოსიმეს, რომ ჩვენთან სხვადასხვა ზალბი მოდის, რომლებიც არასოდეს არ დაადგებიან თქვენს გზას. ზოსიმე პასუხობს: ეს ასეა, მაგრამ ისინი ზედავენ რომ ჩვენი გზა არსებობს და ეს საკმარისია.

* ვ. გროტოვსკის საქვეყნოდ ცნობილი სპექტაკლის „აპოკალიფსისი“ რეპეტიციები სამ წელს გრძელდებოდა. (რედ.).

* იგულისხმება დოსტოევსკის „ძმები კარა-მაზოვები“ (რედ.).



ყველაფერს უნდა შევხედოთ როგორც ჯაჭვს, რომელსაც ორი ბოლო აქვს. ორივეს არსებობა ძალზე მნიშვნელოვანი პუნქტია. ჩემი ცხოვრების ორი უმთავრესი პრობლემაა: ერთია — სპექტაკლი თეატრში, მეორე — ჩემი მუშაობა. ჩემთვის ეს ერთიანია. ერთი გაცემებულია ერთ დროში, მეორე — მეორეში, მაგრამ მათ შორის კავშირია, ერთი მეორეს გარეშე ნამდვილ სიცოცხლეს ვერ შესძლებს.

შეკითხვა. როგორ დააღწიეთ თავი კრიზისს...

მ. გ. რაშია კრიზისი?

შეკითხვა. მსახიობებსა და რეჟისორებს შორის? რა კონტაქტი არსებობს მსახიობებსა და რეჟისორებს შორის? თანამშრომლობის რა მოთხოვნებიან? რაშია კრიზისი, როგორია მისი ბუნება? შესაძლოა, იმაშია, რომ არ არსებობს ურთიერთგაგება?

მ. გ. ჩემის აზრით არ არსებობს ერთი ფორმულა იმისა თუ როგორი უნდა იყოს რეჟისორი მსახიობებთან ურთიერთობაში. ბრეპტი! ბრეპტი უღიღესი რეჟისორია, მე მინახავს მისი სპექტაკლები — ეს დიდი სპექტაკლები იყო. მაგრამ თავის რეჟისორულ მუშაობას იგი აგებდა როგორც ლიტერატორი. იგი აღწერდა მოქმედებას, სახელს არქმევდა ეპიზოდებს, ამბობდა ლოზუნგებს. იგი საერთოდ არც კი მუშაობდა მსახიობებთან. გარკვეული აზრით, იგი მათ აკრიტიკებდა როგორც ლიტერატურული კრიტიკოსი, მაგრამ აქედან შესანიშნავი სპექტაკლები გამოდიოდა. მეიერჰოლდი. იგი ნაკლებ ზრუნავდა მსახიობის ჩამოყალიბებაზე. მას ჰქონდა ვარჯიშის გარკვეული სისტემა — ზიომეჟანიკა. მაგრამ ამაში როდია მეიერჰოლდის საიდუმლო. იგი გარედან ჰქრავდა სპექტაკლს, როგორც სურათების ციკლს და მოულოდნელ ეფექტს აღწევდა. ამავე დროს ფრიალ დრამატული იყო მსახიობებთან მისი მუშაობა: ყვიროდა, შეურაცხყოფის აყენებდა ხალხს, ამავე დროს ბავშვით მიამიტი იყო. მეიერჰოლდი იმ დიდ რეჟისორთაგანია, რომლებიც მუშაობენ გამომსახველობაზე. მხატვრულ სახეზე. სტა-

ნისლავსკი — სხვა საქმეა, ეს არის რეჟისორების გაგების ცდა. არიან რეჟისორები, რომლებიც რეპეტიციებს ჯოჯოხეთად აქცევენ, მაგრამ ამ ჯოჯოხეთიდან მაინც რაღაც გამოდის. ჩემთვის ყოველთვის მთავარი იყო, როგორც რეჟისორისათვის, მსახიობთან ერთად შემდეგია სელობის „დუმალემაში. მაგრამ ისე, რომ ტემპერატურა შემენარჩუნებინა.

თეატრის კრიზისზე განუწყვეტლივ ლაპარაკობენ ახლაც და მაშინაც, 50-იან წლებში, როცა მუშაობა დაიწყო.

თუ სადმე ბატონობს კომერციული ხელოვნება, იქ არ არის თეატრ-ლაბორატორიის შექმნის შანსი, ვინაიდან თეატრ-ლაბორატორია საჭიროებს მრავალწელს, რათა ყველაფერი შეიძინო, კომერციულ პირობებში ამისათვის სახსრები არ არის ხოლმე. ამ აზრით — არის კრიზისი, ვინაიდან ქვეყანაში ხელოვნების კომერციალიზაცია მიდის. თუ ფული არ არის, ხელოვნება ხდება მერკანტილური, რაც მას ღუპავს...

არასოდეს არ არის, რომ ხელოვნებაში, დროის თუნდაც განსაზღვრულ მონაკვეთში, ყველაფერი კარგად იყოს. ჩვენ რაღაცეები გვახსოვს დიადი ეპოქებიდან. მაგალითად. ჰომეროსი — გენიალური პოეტი, მისი მსგავსი ბევრი იყო, მაგრამ მხოლოდ იგი დარჩა.

არის პერიოდები, როცა რაღაც ფეთქდება, როგორც აფეთქდა მაგალითად დრამატული ლიტერატურა შექსპირის ეპოქაში, მაგრამ დიდი მწერლების გვერდით ყოველთვის იყო ათეულობით სუსტი მწერალი. მე მგონია, რომ როცა ჩვენ ჩვენს თანამედროვე ეპოქას ვუყურებთ, შეცდომა მოგვდის, რადგან ყველა მოვლენას ერთბაშად ვუყურებთ, მაშინ როცა მომავალი ერთ-ორს თუ შეამჩნევს.

არ ვიცი არსებობს თუ არა კრიზისი მსახიობსა და რეჟისორს შორის. თეატრების უმრავლესობაში არის ეს კრიზისი, მაგრამ არა ჩემს ჯგუფში. დადგება დრო და ყველაზე ძვირფასი რამ ეს იქნება სწორედ...

ებრაული ხალოცავეებისა და ხასაფლაოების არქიტექტურა საქართველოში

შოთა ბოსტანაშვილი

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიისა და ისრაელის ბენ-ცვის ხანძლობის ინსტიტუტმა 1990 წლის დეკემბერში იერუსალიმში ჩატარა პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი „საქართველოს ებრაელები და საქართველო-პალესტინის ურთიერთობანი“. საქართველოდან სიმპოზიუმში მონაწილეობის მისაღებად მიიწვიეს რვა მეცნიერი. ვთავაზობთ სიმპოზიუმის ერთ-ერთი მონაწილის, არქიტექტორ შოთა ბოსტანაშვილის გამოკვლევას.

... არქიტექტორ შოთა ბოსტანაშვილის ნაშრომი „ებრაული ხალოცავეებისა და ხასაფლაოების არქიტექტურა საქართველოში“ პირველი ცდაა სამეცნიერო წრეებისათვის ხელუხლებელი სფეროს შესწავლისა. აწ განსვენებული ფილოლოგი—ეპიგრაფისტი ნისან ბაბალიკაშვილი,* რომლის ხსოვნას ეძღვნება ეს ნაშრომი, სწავლობდა ლაბილარულ ებრაულ წარწერებს, ხოლო რაც შეეხება იმ ძეგლების სტილისტურ-არქიტექტურულ ანალიზს, ეს სფერო ყურადღების გარეშე იყო დატოვებული და ელოდა თავის მკვლევარს“...

პროფესორი ზურაბ კიკნაძე 14 XI 91

ისრაელის სამეცნიერო წრეების ყურადღება მიიქცია 1990 წლი. 12 დეკემბერს არქიტექტორ შოთა ბოსტანაშვილის მოხსენებამ „ებრაული ხალოცავეებისა და ხასაფლაოების არქიტექტურა საქართველოში“, რომელიც მონოგრაფიად მზადდება.

მისასალმებელია შ. ბოსტანაშვილის მიერ გამოჩენილი ინიციატივაც საქართველოს ებრაელთა მატერიალური კულტურის მემორიალური ფონდის დაარსების შესახებ, რომელიც უდროოდ გარდაცვლილი მეცნიერის ნისან ბაბალიკაშვილის სახელს ატარებს.

ვიმედოვნებთ, რომ საერთოდ საქართველოს საზოგადოებრიობა სრული გულმოდგინებით მოეკიდება ამ პასუხსაგებ თემატიკას, რაც მეტ სინათლეს მოფენს საქართველოს ებრაელთა ისტორიოგრაფიის მრავალფეროვან პრობლემატიკას.

პროფესორი იცხაკ დავიდი
ისრაელის ქვეკასიოლოგიური ცენტრის თავმჯდომარე

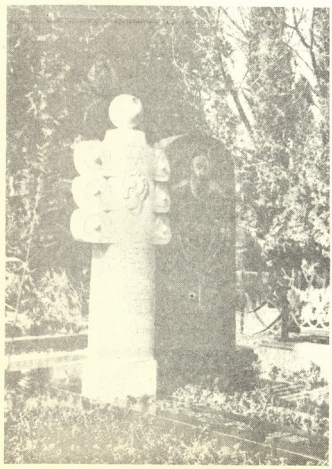
* ნისან ბაბალიკაშვილი (1938—1936) — ცნობილი სემიტოლოგი. ქართველ-ებრაელთა სულიერი წინამძღოლის რაბი ისრაელის ვაი, მრავალი მეცნიერული შრომის ავტორი. საქართველოს საპატრიარქოს მიერ გამოცემულ ბიბლიაში (1989) შესულია რამდენიმე თარგმანი ძველი აღთქმის წიგნებიდან („ეკლესიასტე“, „იერემიას გოდება“, „იოანა“...).

სალოცავი და სასაფლაო, შეწყვილებული და ერთადერთი ხილული კვალია ებრაელთა დიასპორის (ებრ. „გალუთი“) გზებზე.**

ებრაელები ქართულ საბჭოთაო წყაროებში მოხსენიებული არიან ეთნონიმებით: „ურია“, „ჭურია“, „ჭურია-ნი მცხეთელნი“, „ჭურიანი ქართველნი“. უფრო ძველია ეთნონიმი „ყვირი“ (ივრი—იბრი. ებრაულ ენასაც ხომ ივრითი ჰქვია), რაც მოგვიანებით ქარგონად შემორჩა ზეპირსიტყვიერებას. ეთნონიმი „ებრაელი“ შედარებით ახალია. თავად ქართველ ებრაელთა ურთიერთობაში საკუთარი ეთნოსის აღმნიშვნელად უმთავრესად ფიციურებს „ისრაელი“ „ისრაელი“, „ისრაელისშვილი“. სადღეისოდ დამკვიდრებულია „ქართველი ებრაელი“, რაც ორი ერის ხანგრძლივი თანაც-

** წინამდებარე ნაშრომის სათაურში იგულისხმება არა მხოლოდ შენობებისა და მცირე უორუმების არქიტექტურა, არამედ საერთოდ სივრცის ორგანიზაციის კულტურა.

თბილისი. ახალი სასაფლაო. ნისან ბაბლიკაშვილის საფლავის მემორიალი



ხოვრების სემანტიკასაც იწყვეტს „ქართველ ებრაელთა“ ქრისტეს შობამდე იწყება VI ს-დან.

„მაშინ ნაბუქოდონოსორ მეფემან წარმოსტყუენა იერუსალიმი და მუნით ოტებულნი ურიანი, მოვიდეს ქართლს და მოითხოვეს მცხეთელთა მამასაბლისისაგან ქუეყანა ზარკითა. მისცა და დასხნა არაგვსა ზედა, წყაროსა, რომელსა ჰქვიათ ზანავი, და რომელ ქვეყანა აქვდათ მათ ზარკითა, აწ ქვიან ზერეკ. ზარკისა მისთვის“ (პ. გვ. 15—16).

ქართლის ცხოვრებაში ხატოვნად ასახული მოვლენა — საქართველოში ებრაელთა მოსვლა — დაკავშირებულია 586 წ. (ძვ. წ. ა.) ბაბილონელთა მიერ იერუსალიმის აოხრებასთან და ებრაელთა მასიური დიასპორასთან.

„ქრისტეს წინა დროის, IV სკ-ის მეისტორიე მეგასთენე წერს, რომ წაბუქოდონოსორ ბაბილონის მეფისაგან აოხრებულ ურიათა ერთი ნაწილი შავი ზღვისაჲკენ გადასახლდაო“ (5. გვ. 3.)

არსებობს ვარაუდი, რომ ებრაელები საქართველოში უფრო ადრე დასახლდნენ (X-XVIII სკ.) და ნაბუქოდონოსორისაგან დევნილნი თვისტომებს შეუერთდნენ. ვარაუდობენ, აგრეთვე, რომ ძველი აღქმის წიგნებში მოხსენიებული მეშეხი („მეშექი“) იგივე მესხეთია და საქართველოზე მიუთითებს.

საქართველო — „მეშექი“ მოხსენიებული აქვს დავითს — ისრაელის მეფეს: „ვაიმე ხიზანი ვარ მეშექისა, ვბინადრობ კედარის კარკებთან (1 გვ. 555 ფსალ. 119 (120) 6).

ბიბლიის კომენტატორების მიერ ტექსტი განიმარტება, როგორც დავითის წინასწარმეტყველება, — რომ დადგება ისეთი საბედისწერო დღე ებრაელობისათვის, როცა ის გადაიხწყება მეშექში, და შესძლებს ჩვენი ხალხი შეინახოს თვითმყოფადობა და ხელუხლებლად დაუბრუნდეს ისრაელს.

და ეს დღე დადგა — ეს სულის გამარჯვება მატერიაზე და სულიერ სიმადლეთა დასტურად დარჩა მატერიალური კულტურის ძეგლები — სალოცავნი და სასაფლაონი.



ებრაული კულტურის შემსწავლელი მეცნიერების „იუდაიკის“ მიხედვით ებრაული სალოცავების გენეზისი ბაბილონელთა მიერ „პირველი ტაძრის“ დანგრევას (586 ძვ. წ.) უკავშირდება. ტაძარი ებრაელთა მესამე მეფემ — დავითის ძემ — სოლომონმა ააშენა სიონის მთაზე. მას „სოლომონის ტაძარი“ ეწოდა. (სოლომონის მეფობის დასაწყისის 971 ან 987 წლით განსაზღვრავენ ძვ. წ.) (5. ტ. 14. 454).

„პირველი“ — ტაძრის გვიანი სახელწოდებაა, უფრო გვიან კი „იერუსალიმის ტაძარი“ შეერქვა.

ებრაელი ხალხის ცნობიერებაში სიონის მთა ღმერთის მთას განასახიერებს, ტაძარი — ღმერთის სახლს.

მრავალგზის აღსდგა და შეიღახა ტაძარი, და ბოლოს ტიტუს ვესპასიანემ — რომის იმპერატორმა დაანგრია შვიდი ათეული წლისთავზე ქრისტეს შობიდან.

ყოფილა სხვა ტაძრებიც: — სამარიელების აგებული გერიზიმის მთაზე (ძვ. წ. III სკ.), ეგვიპტეში — ელენტიანსა (VI—IV სკ.) და ლეონტოპოლისში (ძვ. წ. I — ახ. წ. II სკ.).

სალოცავებისგან განსხვავებით, ტაძარში საღვთო საჭონელს (რქოსან პერუტყვს) სწირავდნენ. მსხვერპლთშეწირვის რიტუალი პატრიარქების დროიდან იღებს სათავეს და მისი ჩატარება ძველი სარწმუნოებით „ყოველ ადგილას“ შეიძლებოდა.

კულტის ცენტრალიზაცია უკავშირდება „მეორე რჯულს“ (1. მოსეს ხუთწიგნული. წ. —V) და ეს პრიორიტეტი საბოლოოდ „იერუსალიმის ტაძარმა“ დაიმკვიდრა.

ტაძარი („სახლი ღვთისა“, „სახლი რჩეული“, „სახლი სიწმინდისა“—ებრ. „ბეთ შამიკდაშ“) უპირველესად იყო უმადლესი ეროვნული სიწმინდის — აღთქმის კიდობნის საცავი, სადაც ინახებოდა სჯულის ფიცარი და სხვა სიწმინდენი.

ტაძარი დარჩა ებრაელთა ერთიანობის და ღმერთთან კავშირის სიმბოლოდ.

სალოცავი — სალოცავები — („ებრ. „ბეთ შაქნესეთ“ — „სახლი საკრებულო“ — შდრ. „ეკლესია“) — ტაძრის, როგორც თვისობრივი კატეგორიის, რაოდენობრივი განფენილობაა — დაშლილი სივრცის ნაწილებია, შესაერთებლად რომ მიილტვიან.

თბილისი. „ახალციხელების ლოცვა“



სალოცავი დიასპორის ფენომენია. — ბირველი სალოცავი ბაბილონის ტყვეობაში უნდა გაჩენილიყო.

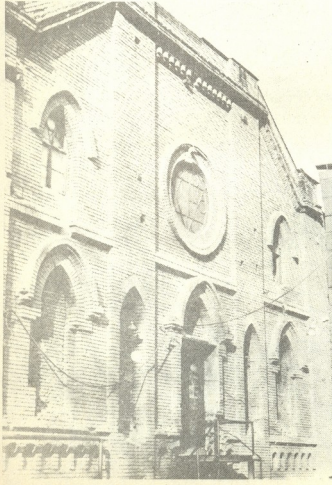
მეორე ტაძრის ეპოქაში სალოცავები არსებობდა იერუსალიმში, კაპერნაუმში, ღორში, ეგვიპტეში; ტიბერიასა და კეისარიაში; კილიკიაში, ალექსანდრიაში და სხვა. (მეორე ტაძრის ეპოქა — 516 ძვ. წ. — 70 ახ. წ. იგულისხმება აღდგენილი ტაძარი).

საქართველოს ებრაული სალოცავების წინამორბედნიც ამ „ბირველთა“ რიცხვს უნდა განეკუთვნებოდნენ. მათ შესახებ შემოგვრჩა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ცნობა.

„შატბერდის კრებულში“ მოხსენებულია ებრაული სალოცავი — „ბაგინი“ ჰუბრიათა“.

უფრო გვიანდელ ქართულ წყაროებში „ბაგინს“ და „ებრაულ სალოცავს“ ჩაენაცვლება „თორა“. თორა (ებრ.) ძველი აღთქმის წიგნებია — ებრაელთა ეროვნული ფესვი და

თბილისი. ყოფილი სალოცავი კათოლიკეების ქუჩაზე



ლტოლვილ იუდეველთა „ჩიბოლო“ სიმბოლო“ (3. ჰაინე).

„თორა“ (როგორც სალოცავი ადგილი) ხატოვნად ასახავს სალოცავის ინსტიტუტის ფუძემდებლურ არსს; თორის ქონა და შეკრება თორის საკითხავად (დღეში სამჯერ და დღესასწაულებში).

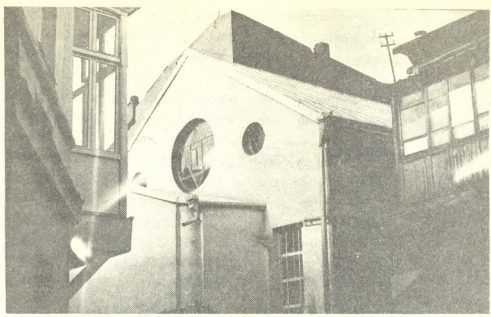
ამ სულიერი და ფიზიკური ნიშნით გაერთიანებულ თვისტომებს ქართველი ებრაელები „ჯამათს“ (იგივეა რაც „მრველი“) უწოდებენ.

ჯამათია მორწმუნეთა (რაც ებრაელობის იდენტურია) უმცირესი წრეც — არანაკლებ ათი მამაკაცი (13 წლიდან) — „მინიანი“.

„თორა“ და „მინიანი“ სიმბოლური სამშობლოა — ირაციონალური, მაგრამ უწყვეტი.

ქართველი ებრაელები სალოცავის შენობას „ლოცვას“ უწოდებენ, „ლოცვაში წასვლა“, „ლოცვის ეზო“, „ლოცვის კარზე“ ან „ლოცვის კართან“. „კარი“ ამ შემთხვევაში შენობის მთელ გარე სივრცულ არეალს გულისხმობს, რაც ზედმიწევნით ასახავს მის შინაარსს.

ებრაული სალოცავის სინონიმად დამკვიდრებულია „სინაგოგა“ — ბერძნული სიტყვა — და ნიშნავს კრებას, შეკრებას კულტმსახურებისათვის, რაც იგივეს აღნიშნავდა ბერძნულ კრხთაყვანისმცემლობაში. ჰმ სახელით ბუნებრივად უნდა მონათლულიყო ახალშობილი ებრაული ინსტიტუტი ელინურ სამყაროსთან უნებლიე ინტენსიურ ურთიერობაში. საფიქრებელია, რომ ბერძნულმა ყულტურამ შემატა ებრაულ სალოცავებს არა მარტო თავისი სახელი, არამედ გარეგნული სახეც და მცხეთელი ურიანი შემდგომ ამ სახით აგებენ ბაგინს „...და მათ დღეთა შემეშურვნეს ფრიად ჰურანი მცხეთელნი ჩემზედა და დასცეს ხე იგი კილაპოი, რომელი იდგა კარსა ზედა ბაგინისასა, რომელი განაშვენებდა ადგილსა მას, რამეთუ გარდაურთხნეს რტონი მისნი ყოველსა მას სტოვასა ბაგინისასა“ (2. გვ. 347) — გადმოგვცემს მემატი-



თბილისი. „აშენაზების ლოცვა“

ანე ებრაელი აბიათარის პირით, რომელიც იყო „პირველ მღვდელი ბაგინთა შინა ჰურიათასა მცხეთას“ (2. გვ. 346).

„მოქცევაჲ ქართლისაჲში“ მოხსენებული „სტოვასა ბაგინისასა“ ებრაელთა სალოცავი სახლის ელინური არქიტექტურის ნიშნებზე მიუთითებს*, ხოლო „პირველ მღვდელი ბაგინთა შინა ჰურიათასა მცხეთას“ — საქართველოს პირველი ქრისტიანული სალოცავის ჩახახვაზე მცხეთაში.

აბიათარს — ქრისტიანობის მოქსადავე „პირველ მღვდელს“ განუდგა (აქტიურად შეებრძოლა) მცხეთელი ებრაელების ნაწილი („შემეშურვნეს ფრიად ჰურიანი მცხეთელნი ჩემზედა...“). პროტესტისა და საბოლოო განხეთქილების ნიშნად მოჭრეს სალოცავის ეზოში დარგული რიტუალური ხე („...და დასცეს ხე იგი კილაში“...). ცხადია, აბიათარს ძლიერა თანამოაზრენიც აღმოაჩნდა, მისმა ჩაყრილმა ნერგმა გაიხარა და იმძლავრა.

ამავე წყაროშია ამბავი ელიოზ მცხეთელისა და ლონგინოზ კარსნელისა, რომელნიც დაესწრნენ ქრისტეს გასამართლებას და ჩამოიტანეს მცხეთას მაცხოვრის კვართი. ამ კვართით ხელში — შემზარავი ღრამით სასოწა-

* სტოვა ძველ ქართულში ბაზილიკასაც აღნიშნავდა, ამდენად შეიძლება სადავოც იყოს ელინობის გავლენა.

რკვეთილი — გარდაიცვალა ელიოზის დაჲ სიღონია. მის საფლავზე „სვეტი ცხოველი“ — აღმოცენდა, სადაც დღეს ტაძარია აღმართული.

ნათელში ჩაისახა და ნათლად ამოდიოდა, და ვიდრე ამოვიდოდა, ტანს აიყრიდა, სივრცეს აითვისებდა და დროს დაეფუფლებოდა დედის წილში უნდა ესაზრდოვა... წინ კი ორსულობის სამი საუკუნე იდგა კბებია ქალის“ მოლოდინში.

„...და მივიწიე სანახებსა ქართლისასა, ქალაქსა ურბნისისასა და ვიხილე ერი უცხო, უცხოთა ღმერთთა მსახური; ცეცხლთა და ქვათა და ძელთა თაყვანისცემდეს; შეეუტრვა სულსა ჩემსა და წარწყმედასა მათსა ზედა და მოველ ბაგინთა ჰურიათასა ენისათვის ებრაელებისა და ვიყავ მუნ თუე და განვიციდიდი ძალსა ამის ქვეყნისასა“ [2. გვ. 334].

„მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ გვაუწყებს წმინდა ნინო კაბადოკიელის მისიას და „მურიათა ბაგინის“ როლს საქართველოს გაქრისტიანებაში.

მცხეთელ ურიათაგან მოსეს რჯულის ერთგულნი განიფანტნენ მთელ საქართველოში.

ქრისტიანობამ (მოგვიანებით ისლამმაც) მიიღო „საკრებულო სახელი“ — სალოცავის ინსტიტუტი — თავის ძირითად ორგანიზაციულ სა-



ფუძვლად. ამ საფუძველზე აღმოცენდნენ ის დიდებული ტაძრები, რომლებმაც აღნიშნეს დრო და წარმართეს ოცსაუკუნოვანი ცივილიზაციის სივრცე. ებრაული სალოცავი თავად დროა, ლოცვის პროცესია, რიტუალია და მისი ჩატარება აუცილებელია, თუნდაც „ყოველ ადგილას“ — მინდორში, ეზოში, ოთახში (სასურველია ერთსართულიანი, თუ მეორე სართული აქვს, იქ არ უნდა იყოს საწოლი).

ასეთი თავისუფლება ითვისისწინებდა დიასპორის „მომთაბარე“ პირობებს, რომ სპეციალური სალოცავი შენობების უქონლობას ერთი დღითაც არ შეეწყვეტა ეამთა წიაღში ჩასახული მარადიული სულიერი ცხოვრების რიტმი.

ებრაული სალოცავი უპირველესად დროით-სივრცული დრამატურგიაა; თავისებური მიზანსცენაა, შენობა კი სცენის კოლოფი.

ებრაული სალოცავის შენობა სალოცავის ინსტიტუტის ერთ-ერთი სასურველი ფორმაა და არა ერთადერთი; ის უფრო ინტერიერია, ვიდრე ექსტერიერი; შინაარსია, ვიდრე ფორმაა; საშუალებაა, ვიდრე მიზანი. სალოცავე-

ბის ექსტერიერებს ერთი მიზანი უნდა მორჩათ — დროის და ადგილის კონტექსტუალიზმი — მორგება. ანდაზა, „სადაც წახვალ, ისეთი ქუდი უნდა დაიხურო“ ეხმიანება ებრაულ სალოცავთა ექსტერიერების ეკლექტიკას და სტილთა სიმრავლეს; ეპოქები რომ გაიარეს „ესთეტიკურ სესხებზე“.

სალოცავმა უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ებრაელთა ცხოვრებაში, გააერთიანა რა ღმრთისმსახურება, სკოლა (ებრ. „ხედერ“) და საზოგადოებრივი ცხოვრება.

სალოცავის წყალობით მრავალსაუკუნოვანმა ავბედობამ ვერ დააკარგვინა ებრაელობას ეროვნული სახე.

სალოცავმა შეუცვალა ებრაელობას დანგრეული წმიდა ტაძარი; შეუნახა ხსოვნა; ჩაუნერგა სევდა, ფიქრი და ოცნება; შეუნარჩუნა რწმენა და იმედი მომავლისა — სიონში (სამშობლოში) დაბრუნებისა, მაშიახსის (მესიის) მოახლოებისა, გადაარჩინა განადგურებას და აღადგინა.

სასაფლო

სასაფლო — უძრავი და მარადიული სულია. უძველესი საფლავის ქვა,

თბილისი. ორთავალის სასაფლო



ებრაული წარწერით აღმოჩენილია მცხეთაში 1938 წ. იმავე რაიონში, სადაც 1872 წელს გაითხარა დიდი სამარხი. მათ პროფესორი დ. ხვოსონი IV—V სკ-ს მიაკუთვნებს (8 გვ. 419—425; 9. გვ. 111—135).

უძველეს დროში მიცვალებულებს მარხავდნენ გამოქვაბულებში ან კედელში გამოკვეთილ ხელოვნურ სარკოფაგებში. მავზოლეუმები, ძეგლები და საფლავის ქვები იშვიათი მოვლენა იყო.

სასაფლაოებზე მიცვალებულთა თავის მიმართულებასთან დაკავშირებით სხვადასხვა ჩვეულება არსებობდა. ამ მხრივ საქართველოში ერთი ადათია — სახით იერუსალიმისაყენ.

სასაფლაო ებრაულ წყაროებში გვხვდება სხვადასხვა დასახელებით. „ბეთ-კვაროთ“ (სახლი დაკრძალვისა), „ბეთ-ყოლამ“ ან „ბეთ-ყალმინ“ (სახლი მარადიული) და „ბეთ-ხაიმ“ (სახლი სიცოცხლისა ან ცხოვრებისა). ევფემისტურად: „ბეთ-შოედ ლებეთ-ხაიმ“ (ყველა მცხოვრების საყრდენი სახლი).

არაებრაულ წყაროებში შემდეგნაირად: „ებრაული ბაღი“, „ებრაული მთა“, „ქევიზის ეზო“ (5. ტ., 9. გვ. 542).

„ებრაული ბაღის“ ანალოგიაა საქართველოს სასაფლაოების უმრავლესობა, ხოლო „ებრაული მთისა“ — ახალციხის სასაფლაო. ძველი თბილისის ერთ-ერთ კუთხეს და ეკლესიას დღემდე შემორჩა ფეთხანის სახელწოდება. აქ ერთ დროს, „ბეთ-ხაიმ“, ებრაული სასაფლაო ყოფილა.

შესანიშნავად ასახავს ებრაული ეტიმოლოგია სასაფლაოს ონტოლოგიურ არსს: რადგან სიკვდილი — გარდაცვალება მარადიულ სიცოცხლეში გადასვლაა — სასაფლაო ამ კონსმოგონიური მეტამორფოზების ხილული სახეა.

დიასპორის ხუროთმოძღვრება განსაკუთრებული ფენომენია — როცა ვეღარ აშენებ ქალაქს, როცა დიდ არქიტექტურაში ვერ იხარჯება ეროვნული ენერჯია, — იგი მუდავანდება მცირე ფორმებში.

სასაფლაო მცირე არქიტექტურული



თბილისი. ახალი სასაფლაო (ჩემი ლუბას საფლაო)

ფორმა და დიასპორის ხუროთმოძღვრული ასპარეზიც — ნეკროპოლისია.

მშვენიერი სალოცავიც კი, არაებრაული ქალაქის უმნიშვნელო ნაწილია. ის არ ქმნის არქიტექტურულ ქსოვილს. სასაფლაო-ნეკროპოლისი კი მთელია — თავად ქალაქია.

თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ სალოცავების არქიტექტურული ესთეტიკა ლოკალური დრო-სივრცის კონტექსტუალურია (ატარებენ იმის ჭვალს, თუ როდის და სად ცხოვრობდნენ ებრაელები), სასაფლაო მოკლებული იყო ამ მოვალეობას და ტრადიციებთან მიმართებაში, მარადიულ დროსთან მიმართებაში ქმნიდა საკუთარ არქიტექტურულ-სივრცულ დრამატურგიას.

ხატოვანი აზრით, ებრაული სასაფლაო — მითოსური დროის ანალოგიურად, მითოსური სივრცეა.

საქართველოს ებრაულ საქადაღებებზე შემორჩენილია უძველესი ლაპიდარული, ტრადიციული ტექსტები. ეს ეპიგრაფიკული ძეგლები გამოიკვლია ნისან ბაბალიაშვილმა.

მოგუსმინოთ ერთ-ერთი ტრადიციული საფლავის ეპიტაფიას: „ჩემი ანდერძი: ნელსაცხებელსა კუთილსა სჯობს სახელი კარგი, სიკვდილის დღე კი დაბადების დღეს. ეს კი არის ძეგ-



ლი ყმაწვილის, მოშე პატივცემული რაბი აბრამის ძის საფლავზე, რომელმაც განისვენა თავის საუკუნო სახლში მეექვსე დღეს 5487 წ. ნისანის თვის 1214 (11. ნიმუში ბორჯომიდან). აქ მხოლოდ ებრაულ თარიღს აღვნიშნავთ, როგორც საფლავის ქვების ეპიგრაფიკაშია (ებრაული ქამათარიცხვა იწყება სამყაროს გაჩენიდან და ბიბლიის მიხედვით იგი შეესაბამება საერთაშორისო თარიღის 3860-61 წ. ძვ. წ. ა.).

რა თქმა უნდა, ებრაულ სასაფლაოებზეც შეხვდებით „გადაზრებს“, (განსაკუთრებით ბოლო დროს) ან ებრაული წარწერა არა აქვს, ან გულზე ქვა არ ადევს, ან კიდევ ქანდადება აღმართული და სხვა. ებრაულ სასაფლაოებსაც ატყვიათ ეპოქის, რეგიონის, მატერიალური შესაძლებლობების, ესთეტიკური შეხედულებების კვალი, მაგრამ არის მათ შორის რაღაც უფრო დიდი გამაერთიანებელი ძალა, — იგივე, რომელიც სალოცავთა ინტერიერებში სუფევს.

ერთ-ერთი გამაერთიანებელი ძალა სალოცავებშიც და სასაფლაოებზეც, უდავოდ, ებრაული შრიფტია. მეორე — ებრაული რიტუალური საგნები და

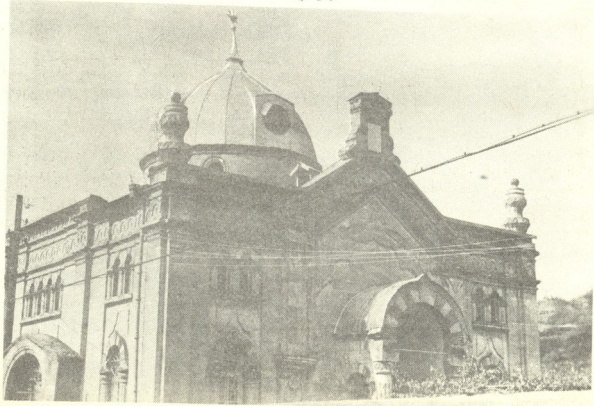
სიმბოლოები, შენობა, მაგენტო (ექსოგრამა), შოფარი, ლულაბი, ეთროგი და სხვა.

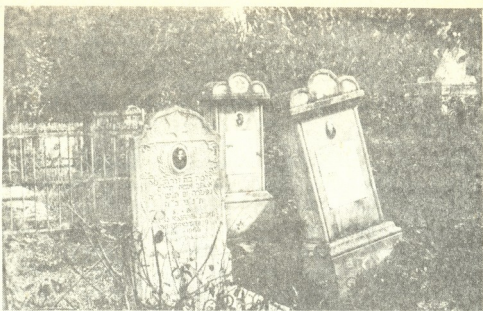
შეიძლება თუ არა ისაუბრო ებრაულ არქიტექტურაზე იმ საზოგადო მნიშვნელობით, როგორც ეგვიპტურზე, ბერძნულზე, ჩინურ-იაპონურზე, მუსლიმურზე, რომლებმაც საკუთარი არქიტექტურული თემები დაიმკვიდრეს? ძნელია, რადგან საკუთარ მიწას მოწყვეტილი ერი არქიტექტურული თემის „ვარიაციებით“ კმაყოფილდება. ეს სიძნელე თავად არქიტექტურის ფენომენშია.

თუ ვენდობით ჰეგელის კლასიფიკაციას, სადაც შემეცნების ფორმებს შორის ხელოვნების დარგებიდან სიტყვაა თავში და არქიტექტურა ბოლოში, მაშინ ებრაულ კულტურას საამაყო მეთი აქვს — შრიფტის და სიმბოლოს წამყვანი როლიც არქიტექტურის ფსიქო-ჭმოციურ განწყობილებათა სისტემაში ამის დასტურება.

საქართველოს ებრაელთა მატერი-ალური კულტურის შესახებ დღემდე არ არსებობს სპეციალური გამოკვლევა.

ონი. სალოცავი





ონი. სასაფლაო

წინამდებარე ნარკვევი ამ თემის დამუშავების პირველი ცდაა და იგი ეყრდნობა ძეგლების ადგილზე შესწავლას, ზეპირ გადმოცემებს და საქართველოს ებრაელობასთან დაკავშირებულ საერთო წყაროებს, რომლებშიც გაბნეულია მეტად საყურადღებო ცნობები, — მათ შორის მატერიალური კულტურის შესახებ.

ებრაელთა დასახლებებზე მითითებულია „ქართლის ცხოვრებაში“ (3. ტ. IV და ვახუშტი ბაგრატიონის „გეოგრაფიულ აღწერაში“ (4. ტ. II).

XIX სკ-ის საქართველოს ებრაელთა შესახებ ვრცელი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მათიანე დაგვიტოვა იეჰუდა ჩორნიმ — რუსეთის გუბერნიის მკვიდრმა, რომელმაც გასული საუკუნის 70-იან წლებში იმოგზაურა საქართველოში.

წიგნში „ქართველი ებრაელები საქართველოში“ ზაქარია ჭიჭინაძე გვაწვდის ძვირფას ცნობებს და განიხილავს ორმოცდაათამდე ებრაულ დასახლებას საქართველოში.

აღნიშნულ წყაროებში მითითებულ ებრაულ დასახლებებს ჩამოვთვლით აღფაბეტის მიხედვით:

აბასთუმანი, ადიგენი, ალი (სოფ.), ატენი, ახალდაბა, ახალსოფელი, ახალქალაქი, ახალციხე, აწყვერი; ბათუმი, ბანძა, ბობდისხევი, ბორჯომი, ბრალე-

თი, ბრეთი; გოქია, გორი, გრემი; დვირი; ენისელი; ვანი, ველისციხე; ზეკარი, ზემო ხოდაშენი; თამარაშენი, თბილისი; კულაში; ლალიაში, ლეჩხუმი, მანავი, მანგლისი, მეტეხი, მუხრანი, მცხეთა, მძოვრეთი; ოზურგეთი, ონი, რუსი; საგარეჯო, სამაჩაბლო, საჩინო, საჩხერე, სენაკი, სოხუმი, სუჯუნა; ურბნისი, ურიათუბანი; ფოთი, ქარელი, ქისისხევი, ქიზიყი, ქუთაისი; შაშიანი; ჩიხორი; ცხინვალი; ძეგამი; წილკანი, ჭალატყე, ხოვლე, ხოტევი.

ებრაელთა ერთ-ერთი დიდი ნაშთსახლარი ურბნისსა და მის მიმდებარე ტერიტორიაზე, რასაც არქეოლოგიური გათხრების მასალებიც ადასტურებენ, (10. ტ. I, გვ. 240—244), გამოიკვლია აკადემიკოსმა ანდრია აფაქიძემ.

აღწერს რა ებრაულ დასახლებებს საქართველოში, ზაქარია ჭიჭინაძე შენიშნავს მათში ებრაელთა სიმრავლესაც: „...ნამეტურ ქიზიყს — ბობდისხევს“ (7. გვ. 4).

ამ დასახლებებიდან უმრავლესობაში აღარ ჩანან ებრაელები (სხვადასხვა დროიდან) ბევრ მათგანში აღარც სალოცავის კვალია, ზოგში აღარც სასაფლაოსი.

განვიხილოთ საქართველოში სადღეისოდ შემორჩენილი ებრაული სალოცავები და სასაფლაოები.

თბილისი

„ურები ძველადგანვე აქ მრავალად სცხოვრობდნენ. XII სკ-ში. აქ მათი რაცხი ერთობ დიდი იყო“ (7. გვ. 58). XIX სკ-ის დამდეგს კი ერთობ შემცირდა, რაც გამუდმებულმა ომებმა გამოიწვიეს. თბილისელ ებრაელთა რიცხვი შემდგომში ახალციხიდან გადმოსულმა ებრაელებმა შეაყეს. მათვე ააშენეს ის ნაგებობა, რომელიც დღეს ქართველ ებრაელთა ერთადერთი მოქმედი სალოცავია. ამიტომ ამ სალოცავს „ახალციხელების ლოცვის“ სახელი შემორჩა. მეორე მოქმედი სალოცავია ე. წ. „აშენაზების ლოცვა“, (აშენაზები ევროპის გავლით შემოსული ებრაელებია).

თბილისში არის ყოფილი სალოცავების კოლეგ ორი კაპიტალური შენობა „აშენაზების ლოცვის“ სახელწოდებით. სადღეისოდ ისინი საქართველოს კულტურის სამინისტროს გამგებლობაშია.

ერთი სალოცავი მდებარეობს ივანის ქ. № 3 და აშენებულია 1896 წ. შენობა გუმბათიანია, — შეუღესავი აგურის წყობით; გაზე ზომებია — 14X16 მ. სიმაღლე 10,5 მ. როგორც

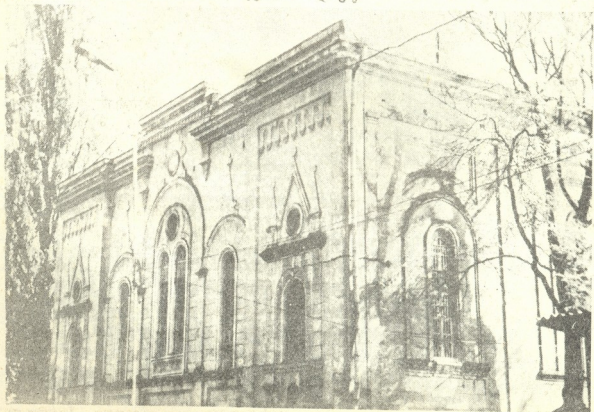
ირკვევა, საკმაოდ დიდი და მთავარი სალოცავი დარბაზი ქონია. რამდენიმე დღეს სამ სართულად და საცხოვრებელ ოთახებადაა დაყოფილი. აქ ებრაელი ჯარისკაცებიც ლოცულობდნენ.

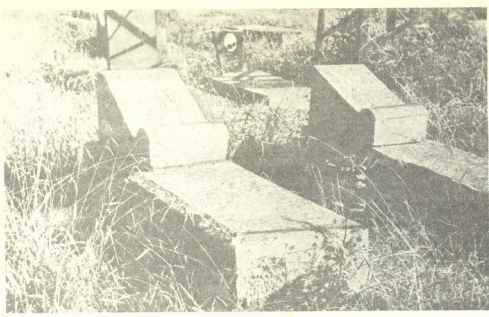
ამ შენობაში 1934—51 წლებში განთავსდა საქართველოს ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა არონ კრიხელი. ხოლო 1948 წლიდან ილია პაპისმედოვი. 1951 წლიდან შენობა ჩამოერთვათ ებრაელებს; გადაკეთებული და ადაპტირებულია ჯერ საერთო საცხოვრებლად, ხოლო 1977 წლიდან კულტურის მუშაკთა კვალიფიკაციის ასამაღლებელ კურსებად. ამჟამად განზრახულია ებრაული მუზეუმის აღდგენა.

მეორე, ყოფილი სალოცავი მდებარეობს მის მეზობლად — პირველი მაისის ქ. № 10 (ყოფილი კათოლიკეთა ქუჩა) და აშენებულია 1886 წ. შენობა აგურისა; (გარე ზომებია 15X21, სიმაღლე — 10 მ.); მჭიდრო მიწაშენებში მოქცეულს შემორჩა ერთი „საკუთარი ფასადი“ — შეუღესავი აგურის და გამოკვეთილი რომანული სტილის.

1928 წელს ამ შენობაში ბინა დაი-

ქუთაისი. სალოცავი





ქუთაისი. სასაფლაო

დო საქართველოს ღარიბ ებრაელთა დამხმარე კომიტეტის კულტურულმა ბაზამ. მისი დამაარსებელი და პირველი დირექტორი იყო შორის დანიელოვი. აქვე დაარსდა საქართველოს ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სექცია, რომელიც 1934 წლიდან გადაკეთდა დამოუკიდებელ მუზეუმად და გადავიდა ივანიძის ქ. № 3 (ყოფილ „გუმბათიან“ სალოცავში).

ებრაელთა კულტურული ბაზის გაუქმების შემდეგ (1938 წ.) ამ შენობაში სხვადასხვა ორგანიზაციები მუშაობდნენ; გადააკეთეს და გამოიყენეს კლუბად; 1988—90 წლებში ფუნქციონირებდა „მეტეხის თეატრი“. ამჟამად შენობა გამოთავისუფლებულია და განზრახულია ებრაული კულტურის ცენტრის გაჩენა.

თბილისის ებრაელთა უფროსი თაობის მოგონებებიდან ჩანს, რომ ამ ადგილას ადრეც ყოფილა სალოცავი. იგივე ფაქტს ადასტურებს გაზეთი „ივერია“ (1887 № 28) „...წელს ტფილისის ებრაელებმა შეაგროვეს თავიანთ შორის სამი ათასი მანეთამდე ფული ძველი თორის გადასაკეთებლად. ეს თორა ამჟამად კათოლიკეთა ქუჩაზეა. აგროვებენ კიდევ ორი ათას მანეთს ამავე საქმისთვისა“.

„ახალციხელების ლოცვის“ მომიჯნავედ ფუნქციონირებდა კიდევ ერთი

სალოცავი — „ცხინვალელების ლოცვა“, რომელიც დღესდღეობით საცხოვრებელ სახლად გამოიყენება. იგი ებრაელობას ჩამოერთვა 1953 წ. შეთითხნილი „ექიმთა საქმის“ გამო, მთავრობამ აღიარა ამ საქმის უსაფუძვლობა, მაგრამ სალოცავი აღარ დაუბრუნდა ებრაელებს.

ხუთივე ეს ნაგებობა ქალაქის ისტორიულ-დაცვით ზონაში მდებარეობს და ფაქტიურად ერთი ქუჩის — ლესელიძის ქუჩის (ყოფილი ღვინის რიგი) ლერძეა აკრძალული.

ზეპირი გადმოცემებით ისიც ირკვევა, რომ სალოცავი არსებობდა ავლაბარშიც — ჩენჯის ქუჩაზე. „ახალციხელების ლოცვა“ ტრადიციული კომპლექსია; შემოსაზღვრულია საცხოვრებელი განაშენიანებით და ღობით. მის შემადგენლობაში შედის: 1. „დიდი ლოცვა“ (მთავარი შენობა); 2. „ბატარა ლოცვა“. 3. მაკის საცხოვრები, 4. ფრინველის და პირუტყვის საკლავი. 5. ფრინველის საბუთი, 6. „მიკვე“ (რიტუალური განზანდის ოთახი აუზით), 7. სამეურნეო სათავსები; 8. დარაჯის ჭიხური, 9. ტუალეტი.

„დიდი ლოცვა“ აშენებულია 1904—1913 წ. შენობა აგურისაა; გეგმაში სწორკუთხედიანია, მისი გარე ზომებია 15X24,5 მ. შიმაღლე 14 მ. სალოცავი ორქართულიანია (მეორე სართული

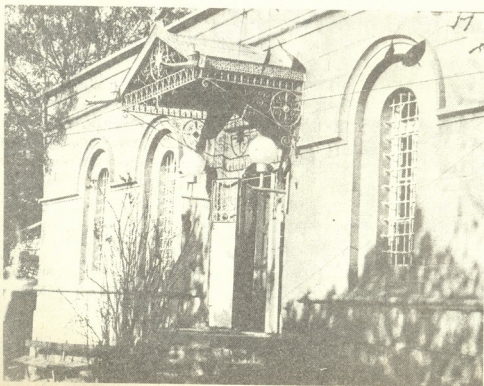
ორსინათლიანია) — შედგება ქვედა და ზედა სალოცავი დარბაზებისაგან. სტრუქტურად უახლოვდება რომაულს. ფასადების წამყვანი თემაა წრიული (3.5 მ. დიამეტრის), ფერადი ვიტრაჟები ექსოგრამის (ებრ. „მაგენ დავითი“) გამოსახულებით. შენობა რთულ რელიეფზეა აშენებული, ამიტომ სალოცავის მესამე დონე უკანა ქუჩის (თუმანიანის ქ.) ნიშნულს ეთანადება. სალოცავი ორიენტირებულია სამხრეთისაკენ. ე. ი. შესასვლელი იერუსალიმისაკენაა მიმართული, — რაც დიასპორის სინაგოგების უძველეს ტრადიციებს შეესაბამება. შენობის პირველი სართული დაყოფილია ოთხ სტრუქტურულ ნაწილად. წინა სივრცე ჰოლს წარმოადგენს — მარჯვნივ სალოცავის კანტორაა, მარცხნივ სამმარშიანი ყიბე, რომელიც მეორე სართულის სალოცავ დარბაზს უკავშირდება. დანარჩენ სამ სტრუქტურულ ნაწილს, ორი თაღოვანი კონსტრუქციით, სალოცავი დარბაზი აერთიანებს. თაღების დიამეტრი 8 მეტრია. თაღებს შორის. — დარბაზის ცენტრში „თეზაა“ აღმართული, ხოლო შესასვლელის მოპირდაპირე მხარეს უკანა განივი კედლის ცენტრში „არონ-ჰაკოდე-

ში“ განთავსებული. დარბაზის ფართობი 205 მ² („თეზა“ — კათედრალის რიტუალის წამყვანისათვის: „არონ-ჰაკოდეში“, იგივე „ჰეხალი“ — წმინდა კარადა, სადაც „სეფერ თორა“ — ალქმის წიგნი (გრაგნილი) ინახება).

მეორე სართულის სალოცავ დარბაზს სამ მხარეზე გარს უვლის ტრადიციული „ქაღების გალერეა“ (ებრ. „ყეზრათ ნაშიმ“) იგივე „აზარა“, რომელსაც დამოუკიდებელი შესასვლელი აქვს გარედან. არონ-ჰაკოდეშის და თეზის ადგილმდებარეობა ქვედა სალოცავი დარბაზის ანალოგიურია. მეორე სართულზე თაღოვანი კონსტრუქცია შეცვლილია და მათი ბურჯების გაგრძელებაზე აღმართულია ორ-ორი წყვილი სვეტი, რომელთაც ეყრდნობა ანტრესოლის სართული — ქალთა გალერეა. სივრცის არქიტექტონიკით ზედა დარბაზი სამნავიან სალოცავებს (უძველესი ტიპის „იუდაიკის“ მიხ.) მოგვაგონებს. სკამების განივი განლაგება, როგორც ქვედა ისე ზედა სალოცავ დარბაზში ძირითადად „აშკენაზურ“ ტრადიციას შეესაბამება ე. ი. განლაგებულია განივად.

ორივე დარბაზის ინტერიერი, კიბის უჯრედი და შესასვლელი მცენარეული

ახალციხე. სალოცავი



მოტივებითაა მოხატული. დარბაზებს
ამშვენებენ მემორიალური დაფები თო-
რის ტექსტებით. ტექსტები გამოყენე-
ბულია კედლის მოხატულობასთან სინ-
თეზშიც.

„თება“ და „არონ-ჰაკოდემი“ ორი-
ვე დარბაზში ხისაა, რთული პრო-
ფილებით და ორნამენტალური დამუ-
შავებით.

უძველესი ტრადიცია ითვალისწინე-
ბდა ქალთა გალერეის აქტიურ მხატვ-
რულ გაფორმებას. თბილისის სალო-
ცავი ამ ტრადიციასაც ეხმიანება.

„აშენაზების სალოცავი“ აშენებუ-
ლია ჩვენი საუკუნის დასაწყისში. შე-
ნობა მოქცეულია შიდა კვარტალურ
განაშენიანებაში; ერთსართულიანია და
ორსინათლიანი; აქვს ანტრესოლი —
ქალთა გალერეა, რომელიც „ხედრა-
ჯაც“ გამოიყენება. უქსტერიერის
თვალსაზრისით იგი განსაკუთრებულ
ღირსშესანიშნაობას არ წარმოადგენს,
ბოლო ინტერიერში ყურადღებას იქ-
ცევს „არონ-ჰაკოდემის“ ფასადური
გაფორმება და რიტუალური საგნე-
ბის ატრიბუტიკა. განსაკუთრებული
აღნიშვნის ღირსია ჰეხალის ფარდა ლო-
მების გამოსახულებით, რაც უძველესი
ტრადიციების გაგრძელებაა.

საინტერესოა შენობის ორიენტაცია.
ამ სალოცავში სამხრეთისაკენ, ანუ იე-
რუშლაიმისკენ მიმართულია შესასვ-
ლელი კარი. ეს ტრადიცია ჩვ. წ. ა.
III სკ-დან იღებს სათავეს და ე. წ.
ტრანსიონალურ ტიპს წარმოადგენს.
არონ-ჰაკოდემის ფასადური გადაწყვე-
ტაც ამავე დროის ტრადიციებს განე-
კუთვნება. ინტერიერის სიმბოლიკაში
აქტიურად მონაწილეობს სამი წრიული
ფანჯრის ვიტრაჟი ექსტრაგამის გამოსა-
ხულებით.

რაც შეეხება სინაგოგის მოკრძალებ-
ულ ადგილმდებარეობას და ექსტე-
რიერს — ეს გვიანი ხანის ევროპული
ნიშანია — ებრაელთა დევნით და სი-
ნაგოგების წართმევით გამოყოფილი
ინერცია.

თბილისში ამჟამად სამი სასაფლაოა:
ერთი დახურული სასაფლაო — „ორ-



ახალციხე. სალოცავის ფრაგმენტი (1862)

თაჭალის“, მეორე „ნავთლუღის“ და
მესამე „დამპალო“ (ზედმეტსახელია).
ეს უკანასკნელი ქალაქის უკიდურეს
აღმოსავლეთ ნაწილშია; საკმაოდ მოზ-
რდილი ფართისაა (დაახლოებით 4 ჰექ-
ტარი), შემოსაზღვრულია და ემიჯნება
ქრისტიანულ სასაფლაოს. „დამპალო“
ახალი დროისაა, სულ რამდენიმე ათე-
ული წლის და გამოირჩევა „ახა-
ლი“ — არატრადიციული არქიტექტუ-
რით, ფორმათა სიჭრელით, ქანდაკე-
ბების სიუხვით და ლაპიდარობის სიმ-
წირით. „დამპალო“ „ხმამალა“ ასა-
ხავს სოციალურ დიფერენციაციას, მა-
ტერიალურ მოჭარბებას და დამშრეტ
სულიერებას.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირ-
სია ორთაჭალის ძველი სასაფლაო, რო-
მელიც ამჟამად უპატრონოდ არის მი-
ტოვებული.

საფლავის ქვების ეპიგრაფიკიდან
ირკვევა, რომ იგი ამ საუკუნის პირველ
წლებში დაარსებულია. აქ დაკრძალუ-
ლია ბევრი გამოჩენილი მოღვაწე. გან-
საკუთრებულ ინტერესს იწვევს საფ-
ლავის ქვების არქიტექტურა — მათი
სტილისტური სიმრავლე; რთული პრო-
ფილების ოსტატური დამუშავება;
ძვირფასი ქვების ნაირგვარობა (ბა-
ზალტი, გრანიტი, მარმარილო, ლაბრა-
დორი და სხვა), პორტრეტების გალე-



რის და ეპიგრაფიკული წარწერების საერთო კულტუროლოგიური ღირებულება.

სასაფლაოს უკავია ერთნახევარი ჰექტარი ფართი და შემოღობილია (ღობე დაზიანებულია). საპიროებს მოვლა-პატრონობას, რადგან სახეზეა უნიკალური მემორიალი — „ებრაული ბაღი“. ანალოგიური მემორიალია „ნავთლულის“ სასაფლაო — „დაბერებული“, მაგრამ მოვლილი, — ეს აშკენაზების სასაფლაოა.

სამწუხაროდ, უნდა აღინიშნოს „ნავთლულის“ და „ორთაჭალის“ სასაფლაოებზე მემორიალური ძეგლების ხელყოფის ფაქტები უკანასკნელ ხანებში. 1991 წლის 9 სექტემბერს „ორთაჭალის“ სასაფლაოს დარბევა და შებილწვა კი დრამატულია თავისი მასშტაბით, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ქართველი ხალხის საუკეთესო ტრადიციების წინააღმდეგ არის მიმართული.

ონი

„ონში ებრაელნი იმერეთიდან არიან გადასულნი... (7. გვ. 66) ონის სალოცავი სწორედ ის ერთ-ერთი ხუროთმოძღვრულ ძეგლია, რომელიც ცალკე მონოგრაფიას იმსახურებს. შესასვლელი კარის თავზე ჩატანებული მარმარილოს ფილა გვამცნობს, რომ იგი აშენებულია 1895 წელს. აქვე ებრაული კვადრატული შრიფტით შესრულებული ლაზიდარული წარწერის ტექსტია, რაც თავისთავად ეპიგრაფიკულ ძეგლს წარმოადგენს. ქართული თარგმანი ასეთია: „ყოვლისშემძლეო! რა საშინელია ეს ადგილი! იგი სხვა არა არის რა, თუ არა სახლი ღვთისა და ეს არის ცის ბჭენი. ეს არის ღვთის კარი. მართალნი შევლენ მასში. დაიწყეს შენება 5651 წელს ქვეყნის გაჩენიდან, ხოლო 655 წელს დაამთავრეს“. (11. წანაწერა 105).

აი რას წერდა იეპუდა ჩორნი გასული საუკუნის 70-იან წლებში ონის ადრინდელი სალოცავის შესახებ „სალოცვის შენობა მორყეულია, სახურავიც არა აქვს რიგიანი, წვიმა თქემით ჩამოდის შიგნით. მოცულობითაც

პატარაა და ვერ იტევს მთავრად დასახლებულნი ბით 80-მდე კომლის წვერებს. მშენებდავად იმისა, რომ ვარგუნდღილზე დვას, პატარა ხმაურაინო მდინარის პირას, ისინი არც ფიქრობენ. მისე შეკეთებაზე, ან ახალი შენობის აგებაზე, რადგანაც არა აქვს ერთობა და უერთიერებაგება“ (12 ტ. ნ. გვ. 155-156). შეიძლება ამ კრიტიკამ ხელიც შეუწყო ონელების განსაკუთრებულ მონღოლებას.

ონის სალოცავი კომპლექსში შედის პატარა სალოცავიც და ყველა ტრადიციული ნაგებობა. არქიტექტურული ტიპოლოგიით მთავარი შენობა ცენტრალურ გუმბათოვანია. გუმბათი აღმართულია ოთხ გუმბათქვეშა ბურჯზე, რასაც „იტალიურ“ სტილს უწოდებენ („იუდაიკის“ მიხ.) აქვს ქალთა გალერეა. სალოცავის გარე ზომებია 13,5X15,4 მ. სიმაღლე 102, მ. გუმბათის წვერამდე — 18.

სტილების საზოგადო კლასიფიკაციით ონის სალოცავი — ეკლექტიკურია, მავრიტანული. ეს სტილი საკმაოდ განვითარებული იყო ევროპული სალოცავების მშენებლობაში. თლილი ქვით ნაშენი სალოცავი უხვად არის მოჩუქურთმებული.

აქურული დეკორი დამახასიათებელია ადგილობრივი — რაკული ხალხური ხუროთმოძღვრებისათვის და საეკლესიოშია მისი გავლენა ონელ ებრაელთა მხატვრულ არჩევანზე. მით უმეტეს, რომ დეკორის სიუხვე სხვა რაიონებისაგან განსხვავებით ონის „ლია“ სასაფლაოზეც შეინიშნება.

ონში ორი ებრაული სასაფლაოა ერთი ძველი, გაუქმებული. აქ მხოლოდ რამდენიმე მასიური ქვის ფილა, ებრაული წარწერით, მეტყველებს გარდასულ დროზე, დანარჩენს მიწა ფარავს.

მოქმედი სასაფლაო იმავე ქუჩის ბოლოშია, რომელზეც სალოცავია. ამ ქუჩას ბააზოვის სახელი ეწოდება, (დღეი რაბი დავით ბააზოვი ონის ჯამაათს წინამძღოლობდა ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში).

სასაფლაო მშვენიერ ლანდშაფტშია, ძველთან შედარებით საკმაოდ მოზრ-



დილია (დაახლოებით I ჰექტარი) და შემოსაზღვრულია ღობით, გამოირჩევა ფორმების ნაირსახეობით. ებრაული ლაბიდარული წარწერებით და წარმოადგენს ონელი ებრაელობის ეპიგრაფიკულ მატრიანეს.

1991 წლის 29 აპრილს დასავლეთ საქართველოში მომხდარმა ძლიერმა მიწისძვრამ, ბევრ სხვა შენობასთან ერთად, დააზიანა ონის ებრაელთა სალოცავიც. სახურავის კეხიდან ჩამოცვენილმა მძიმე ქვებმა, რომლებიც „ათი მცნების“ კომპოზიციას შეადგენდნენ, ჩამოანგრია „კარიბჭე“, შენობაში დაიბზარა თაღები და კამარები. ამჟამად სწარმოებს რესტავრაცია.

რესტავრაცია—რეკონსტრუქციის პროექტი ითვალისწინებს მთელი კომპლექსის მხატვრულ მოწესრიგებას — დანგრეული პატარა სალოცავის და სამეურნეო-ადმინისტრაციული შენობის აგებას, ტერიტორიის კეთილმოწყობას და სხვა. აღდგენით სამუშაოებს აწარმოებს საქართველოს ძეგლთა დაცვის სამმართველო, არქიტექტურული პროექტი და საერთო ხელმძღვანელობა ავლია წინამდებარე სტატიის ავტორს, ინჟინერ-კონსტრუქტორია მ. დანიელაშვილი.

ქუთაისი

„ქუთაისის ებრაელთა თავი მოიკრიბეს მესხეთიდან და ქართლიდან“ (7. გვ. 63) აქ ამჟამად სამი სალოცავიჲ „დიდი ლოცვა“ აშენებულია 1887 წ. ამავე ეზოშია „ძველი ლოცვა“. აშენებულია 1832 წ. ქუჩა, სადაც ეს სალოცავები მდებარეობდნენ, ამჟამად ბორის გაბონოვის სახელს ატარებს. მესამე სალოცავი ე. წ. „მწვანეყვავილას ლოცვა“ ან „ზედა ლოცვა“, აშენებულია 1834—35 წლებში.

სამივე სალოცავი ქალაქის ისტორიულ დაცვით. ზონაში მდებარეობს. სამივე ნაგებია თეთრი თლილი ქვით. ისინი ატარებენ როგორც რომანული და გოთიკური არქიტექტურის ელემენტებს, ასევე XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქუთაისური საქალაქო და სტაძრო მშენებლობის ზოგად ეს-

თეტიკურ ნიშნებს. აღსანიშნავია დიდი სალოცავის სვეტებიანი პორტიკი, რომელიც ელინისტური-რომაული არქიტექტურისათვის იყო დამახასიათებელი. იგი ამძაფრებს შენობის ეკლექტიკას.

პორტიკის ქვეშ შესასვლელი კარის თავზე ებრაული კვადრატული შრიფტით შესრულებულია სამშენებლო წარწერა: „რა საშინელია ეს ადგილი! იგი სხვა არა არის რა, თუ არა სახლი ღვთისა და ეს არის ცის ბჭენი. გამოიღეთ სიმართლის ბჭენი, რამეთუ ეს არის კარი ცისა. შემოეალ და ვუმაღლებ უფალს და დასრულდა ყოველგვარი სამუშაოები ბრწყინვალედ აგებული სინაგოგისა მცირე აღრიცხვის 647 წელს“ (ე. ი. 1886/7 წ.) (11. წარწერა 101).

აქვეა ციტატა: „შენი კისერი ემსგავსება დავითის კოშკს, რომელიც საჭურვლისთვისაა აგებული [1. „ქებათა ქება“ გვ. 595].“ ებრაულში ეს გამოთქმა მეტაფორად არის ქცეული და ჩვეულებრივ მას იყენებენ უაღრესად შესანიშნავი, ბრწყინვალე ნაგებობათა დასახასიათებლად“. (ნ. ბაბლიკაშვილი).

ქუთაისის ებრაელთა სასაფლაო „საფინიას“ ქრისტიანულ სასაფლაოს გაყოლებაზეა და მისგან გამოყოფილია ღობით. მრავალმხრივ საინტერესოა და სტილისტურად გამორჩეულია „საფინიას“ საფლავების ქვები.

ახალციხე

ახალციხელ ქართველ ებრაელებს ვახუშტიც მოიხსენიებს თავის გეოგრაფიაში. ეს ებრაელთა უძველესი დასახლებაა. ზაქარია ჰიჭინაძე ახალციხელ ებრაელთა ცხოვრებას ახასიათებს როგორც „ძლიერ დაქვეითებულს“, ე. ი. „გალატაკებულს“. იეჰუდა ჩორნი კი მრავალ უარყოფით დახასიათებას იძლევა მათზე. ამ ფონზე მითუმეტეს იტაცების ღირსია ის დიდებული სალოცავები და საფლავის ქვები, რომლებიც სხვა ებრაულ რეგიონებს ამ თვალსაზრისით „აუფერულებენ“.

„ახალციხეში ერთი ძველი ლოცვის



შენობა ვნახე. რომლის აშენების დრო არავის არ ახსოვდა, ლოცვის შენობის შიგნით, დასავლეთის მხარეზე მდებარე ქვაზე კი აღნიშნული იყო აშენების თარიღი 5501 ე. ი. 1741—1742 წლები“ (12 ტ. 1 გვ. 162)—წერს იეპულა ჩორნი 1870 წელს. როგორც ჩანს, ახლანდელი მოქმედი სალოცავი, რომლის აშენების ზუსტ თარიღს ვერ მივაკვლიეთ, აშენებული უნდა იყოს 1880-იან წლებში, ამას ადასტურებს შენობის არქიტექტურაც (კარ-ფანჯრის საპირეთა ქვის პროფილები). იგი წარმოადგენს ქვა-კირით ნაგებ შენობას და განსხვავებით სხვა სალოცავებისაგან გამოირჩევა ყოველგვარ ეკლექტიკას, განასახიერებს კლასიციკლური ხუროთმოძღვრების ნიმუშს და ეხმიანება უძველეს ტრადიციებს—„სინაგოგის ფასადების წყობაში უნდა იყოს მკაცრი უბრალოება“. სალოცავ დარბაზში აღსანიშნავია ძალზე შემალეებული თეზა (რ—2 მ), აქვს ჭალთა გალერეა.

რაც შეეხება ჩორნის ახალციხურ შთაბეჭდილებებს, — საესეებით სამართლიანად შენიშნავს ბ-ნი იცხაკ დავიდი: „...რომ იგი შესაძლოა დამყარებოდა მოვლენათა შეფასების, როგორც ზოგად ებრაულ კრიტერიუმებს, ასევე შიდა რუსულსაც“ (12. ტ. 1 გვ. 135—136).

ახალციხეში მეორე ბრწყინვალე შენობა ასევე ქვა-კირით ნაგებია, ამჟამად კრივის დარბაზი გაუმართავს ადგილობრივ ხელისუფლებას. აი რას გვამცნობს გაუქმებული შესასვლელის თავზე აღბეჭდილი წარწერა: „სახლი უფლისა. სახელითა უფლისათა წარმატებით აიგო ახალციხის წმიდა მრევლის სალოცავის შენობა 5623 (ე. ი. 1862—63 წ.) (11 წარწერა 45).

ახალციხის მთაზე შეფენილი სისაფლაოს — ზიკურატებივით აღმართული საუკუნოვანი ძეგლები განსაკუთრებული მოვლენაა საერთო ებრაულ კულტურაში.

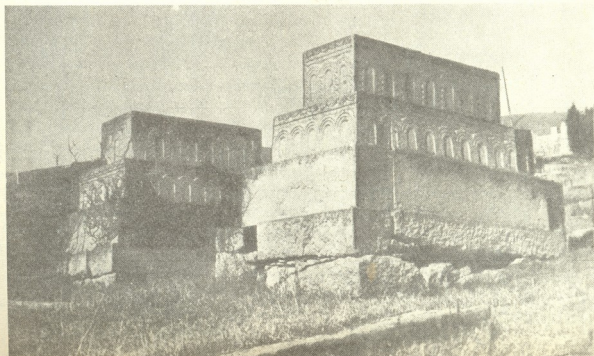
ეს ძეგლები წარმოადგენენ ქვიშა-ქვის სამ საფეხურიან პირამიდებს. მათი ფუძის ზომები 2X3 (მ), სიმაღლე 3—3,5 მ. აღწევს, წონა 3—4 ტონას.

ქვები მოჩუქურთმებული და დამუშავებულია არქიტექტურული პროფილებით. ანალოგიური ტიპის ძეგლი ფიქსირებულია ებრაული ენციკლოპედიის (16 ტომეული) 2 ტომში ანტვერპენის სისაფლაოდან.

„ყველაზე ძველი წარწერებიანი საფლავის ქვები, რაც ვიპოვე, განეკუთვნებოდა 5509 (1749 წ.) სამყაროს გაჩენიდან“ — აღნიშნავს იეპულა ჩორნი (12. გვ. 161).

ახალციხის სისაფლაო ძეგლები,

ახალციხე. სისაფლაო



პირველყოვლისა, ხუროთმოძღვრების დიდებულებას ასახავენ და საზოგადო ფასეულობად გვევლინებიან.

ვანი

ვანის სალოცავი ძალიან ჰგავს ქუთაისის — „დიდ ლოცვას“; ნაგებია იგივე ქვით და ფსადების არქიტექტურაში გამოყენებულია იგივე დეკორი. საფიქრებელია, რომ იგივე ოსტატების მიერ იყოს აშენებული გასული საუკუნის დასასრულს.

აქვეა ახლოს სსსაფლაოც, იგი ყურადღებას იპყრობს იმით, რომ საფლავის ძველი ფილა-ქვები რკინა ბეტონის საყრდენებზე აუწევიათ ისრავლში წასულ ებრაელებს. ეს ფაქტი ერთის მხრივ ზრუნვავა ძველის გადარჩენაზე, მეორეს მხრივ ეხმარება შორეულ ტრადიციებს (მაგ. ამსტერდამის სსსაფლაო (5. ტ. II გვ. 347).

ცხინვალი

„...ქართველი ებრაელები აქ უხსოვარის დროიდან სცხოვრობენ, ე. ი. ძველის ძველადგანვე“ (7. გვ. 59).

ცხინვალში ამჟამად ერთი მოქმედი სალოცავია — აშენებულია 1969 წელს. იგი დაიგეგმა ძველი სალოცავის ადგილზე, როგორც მისი რეკონსტრუქცია — შედეგად გამოვიდა ახალი შენობა, რაც საბჭოთა პერიოდის იშვიათი ფაქტია.

ამ მნიშვნელოვანი საქმის ინიციატორები იყვნენ ხაიმ აბრამ მანაშერი — ხაზამი და მიხეილ ბინიაშვილი — გაბი. (ხაზამი — სასულიერო წოდება; გაბი — სალოცავის ადმინისტრაციული გამგებელი, თავკაცი).

პროექტის ავტორები არიან არქიტექტორები გერა აჯიაშვილი და ინჟინერ-კონსტრუქტორი მოსე დანიელაშვილი, ინჟინერ-მშენებელია ისაკ (შოთა) ჯანაშვილი.

ცხინვალის ჯამათის ხელშეწყობით და უშუალო მონაწილეობით სალოცავის მშენებლობა უმოკლეს ვადაში — 7 თვეში განხორციელდა.



პორტრეტი ორთაქალის სსსაფლაოდან

შენობა აგურისაა (შეუღლესავი), გარე ზომებია 15X20 მ, სიმაღლე 8 მ. შთამბეჭდავია მისი ტრადიციული და ვრცელი ინტერიერი, რასაც ვერ ვიტყვით ექსტერიერზე; სარდაფის სართულში მოწყობილია პატარა სალოცავი დარბაზი — ზომით 7X14 მ. შენობა შემოღობილია; აქვე ეზო და „საკლავი“. მაცის საცხობი ერთ-ერთი ყოფილი სალოცავის ტერიტორიაზეა.

ცხინვალის ახალი სსსაფლაოს ქვის მათიან ჩვენი საუკუნის 40-იანი წლების დასაწყისით იშლება. 50-იან წლებში კი წაიშალა ძველი სსსაფლაოს კვალი. ამჟამად იქ საცხოვრებელი განაშენიანება.

„...ამ ადგილას 1971 წ. ერთად მიყრილი საფლავის ქვები იყო“ — იგონებს ცხინვალის ყოფილი მკვიდრი, მეცნიერი გერშონ ბენ-ორენი — გერშონ წიწუაშვილი პირად წერილში.

ამავე მოგონებიდან: „ცხინვალში სულ 7 სალოცავი იყო, მე პირადად ყველას ადგილმდებარეობა ვიცი. მათგან ზოგი ნასახლარს ან ნაფუძარს წარმოადგენს, ზოგი კი გაუქმებული სალოცავის სახით მე თვითონ გადავიღე 1971 წელს. იქ სადაც ახლა მაცის საცხობია, ორი სალოცავი იყო ერთად. ყველა ეს ადგილი — თუნდაც მთლიანად იყოს

წაშლილი კვალი — ფოტოფიქსირების ღირსია, როგორც დოკუმენტი სალოცავის იავარყოფისა.

კულაში

კულაშის სალოცავის ექსტერაიერი — „საცხოვრებელი ეზო-კარმიდამოა“. არაფრით არ გამოირჩევა განაშენიანებისაგან.

კომპლექსში ორი სალოცავია, — ერთი აგურისა, მეორე ალუმინის ფურცლებით მოპირკეთებული; შემორჩენილია ძველი ორსართულიანი სახლი, რომელსაც მეორე სართულზე 11 პატარა სალოცავი ოთახი ყოფილა.

გამორჩეულად მოვლილია გარემო და ტრადიციული ნაგებობები, სალოცავის ღობე ქუჩაზე გამოდის. ქუჩის გადაღმა სასაფლაოა.

კულაში ებრაელთა ერთადერთი დასახლებაა, სადაც აბსოლუტურ უმრავლესობას ებრაელები წარმოადგენენ.

ხენაკი

ხენაკის სალოცავიც ჩვეულებრივი სახლის ტიპია. აქ ყოფილა სხვა „ლოცვაც“, რომელშიც ამჟამად ქარხანაა.

არის სასაფლაოც.

პორტრეტი ორთავლის სასაფლაოდან



სურამი

სურამში ებრაელები ძირითადად ერთ ქუჩაზე სახლობენ. შთამბეჭდავია ამ „ქუჩა-დერედნის“ „ინტერიერი“. აქვეა სალოცავიც ტრადიციული შიდა სივრცით. მისი ექსტერიერი არ გამოირჩევა საცხოვრებელ განაშენიანებაში.

გორში ანალოგიური სურათია.

საყურადღებოა მათი „მოკრძალებულობა“ და „სახოვანი სიმუნჯე“.

ბანძა

„ბანძაში ებრაელნი არიან ნიჭით ისეთნივე, როგორც თვით ბანძელი ქრისტიანები“ (7. გვ. 66) ეს უკვე წარსულია. ამჟამად ბანძაში არცერთი ებრაელი აღარ არის. 1990 წლის ნოემბერში მიმდინარეობდა ყოფილი სალოცავის რეკონსტრუქცია (საადაპტაციოდ).

დღეს ბანძის სალოცავი და სასაფლაო თავისებური მემორიალია ზოგადებრათული დრამისა. ეს „შიშველი“ და „თავახილი“ შენობა გალავანმორღვეული და ეული, სადაც მხოლოდ ნიავი დათარეშობს, სახოვნად მეტყველებს გარდასულ დღეთა დიდებულებაზე და დღევანდელობაზეც. საფლაოები კი ბალახს დაუფარავს და ქვეწარმავალნი დაპატრონებიან სიჩუმეს...

კლევის შედეგები

ებრაული მატერიალური კულტურა საქართველოში ორი არქიტექტურული თემით გამქაფანდა — სალოცავი და სასაფლაო.

საქართველოს სალოცავების ისტორია პირველი სალოცავების თანადროულია და 26 საუკუნეს ითვლის.

საქართველოში დღეს არსებული სალოცავები პალესტინის და ღიასპორის სალოცავების უძველესი ტრადიციების გამგრძელებელია. უმთავრესად სალოცავები შემოსასვლელიდან არონპოკოდემის მიმართულებით იერუშალიმისკენაა ორიენტირებული. გამოჩენილის წარმოადგენს თბილისის „აშკენაზების ლოცვა“, რომელიც ტრანსი-

ნალურ („იუდაიკის“ მიხ.) ტიპს განეკუთვნება.

ხშირ შემთხვევაში სალოცავი წარმოადგენს ნაგებობათა კომპლექსს, შემდეგი შემადგენლობით: სალოცავი დარბაზი (ან დარბაზები), მაისის საცხობი, ქათმის და პირუტყვის საკლავი (ზოგჯერ საპუტიც), „მრეკე“, „ხედერი“ სამეურნეო სათავსები, დარაჯის ოთახი და ეზო.

სალოცავის ფასადების წყობაში არის მკაცრი უბრალოება — მოკლებულია ეკლექტიკას (ონის გამოკლებით), რაც შეესაბამება „სირო-რომანულ“ სტილს („იუდაიკის“ მიხ.) მათი ესთეტიკა ტრადიციების, დროის და ადგილის კონტექსტუალურია; ყველა სალოცავის ინტერიერი მკაცრად ტრადიციულია:

თითქმის ყველა სალოცავს აქვს ქალთა გალერეა აზარა; თება ყველგან დარბაზის შუაშია განლაგებული; არონ-ჰაკოდეში და თება დამზადებული ხისგან; კედლის მოხატულობაში გამოყენებულია მცენარეული მოტივები და ტექსტები თორიდან; სკამების განლაგება ძირითადად განივია — აშკენაზური ტიპის, ხოლო თების გასწვრივ ან დარბაზის პერიმეტრზე შერეულია სეფარადული ტიპი; ბოლო რიგის სკამები დათმობილი აქვთ ხანდაზმულ ქალებს (მითუმეტეს თუ არ არის ანტრესოლი — ქალთა გალერეა).

რომელი უძველესი და შემდეგი დროის ტრადიციები არ გამოვლენილა საქართველოს სალოცავებში?

უძველესი ებრაული ტრაქტატების „მეგილას“ მიხედვით სალოცავის შენობა უნდა იყოს ქალაქის ყველაზე მაღალ ადგილას; „ოსების და კანონების“ მიხედვით, მდინარის ან ზღვის პირას, იატაკი უნდა იყოს ჩაღრმავებული. ეს პირობები ხშირ შემთხვევაში არ არის (ან ვერ არის) დაცული. სინაგოგის კომპლექსში არ არის ბაზარი, რაც დამახასიათებელი იყო აზიის დიასპორებისათვის — I—V? საუკუნეში. არც ერთ სალოცავში არ გვხვდება სამი შემოსასვლელი კარი, რომელიც ადრეულ სალოცავებს (კაპერნაუმში) ახასიათებდათ.

საქართველოში არ ჩამოყალიბებულა სალოცავის არც ერთი გვიანდელი ტიპი: საგუნდო, რეფორმისტული, ულტრა-რეფორმისტული და სიმაგრის ტიპი.

საქართველოს ებრაელთა სალოცავი კონსერვატიული ბუნებისაა.

სასაფლაო

საქართველოს ებრაელთა სასაფლაო ტრადიციისამებრ უმთავრესად ქალაქგარეთ (დასახლების გარეთ) მდებარეობს. ზოგიერთ შემთხვევაში ვლინდება გეტოს ნიშნები და იგი ებრაული დასახლების ნაწილია (ვანი, ბანძა, ონის ძველი სასაფლაო).

დღესდღეობით არც ერთ სასაფლაოზე არ არის შემორჩენილი დარაჯის და მიცვალებულთა განბანვის ოთახი (ეს რიტუალი სახლში სრულდება), სადაც სულის მოსახსენებელი ლოცვაც ტარდებოდა.

ყველა სასაფლაოზე მიცვალებული დაკრძალულია სახით იერუსალიმისაკენ. საქართველოში დღეს არსებულ ებრაულ სასაფლაოზე არ გვხვდება მიცვალებულთა დიფერენციაცია — არ არის გამოყოფილი ცალკე რიგები დამნაშავეთათვის და თვითმკვლელებისათვის, არც მათი ღობის გარეთ დაკრძალვის ფაქტებია.

ძველი საფლავები ტრადიციებს შესატყვისება: ეს არის პორიზონტალური ფილაქვა (უფრო ხშირად ბაზალტის), ლამპიდარული წარწერებით და ექსოგრამის გამოსახულებით.

შემორჩენილია (ახალციხეში) საფლავის უძველესი ტიპები — ზიკურატივით აღმართული ქვის კვადრები, რომელთა წონა ტონობით განისაზღვრება. საფლავის ქვები მოჩუქურთმებულია მცენარეული მოტივებით ან დამუშავებულია არქიტექტურული შროფილებით.

სასაფლაოს არქიტექტურაში მოგვიანებით (ჩვენი საუკუნის I ნახევ.) ჩნდება ჰორიზონტალურთაჲნ ქრთად ვერტიკალური ელემენტები (ქვები), რომელთა ზომები თანდათან მატულობს. ისინი აღინიშნებიან არქიტექ-

ტურული სტილების ნაირფეროვნებით და მიცვალებულის ოვალურჩაჩიხიანი პორტრეტით (ეს პორტრეტების გაღვრვა ცალკე თემაა და საინტერესო ეთნოგრაფიულ მასალას წარმოადგენს).

ჩვენი საუკუნის მეორე ნახევრიდან ბაზალტის ფილა-ქვებს ცვლიან ცემენტ-მოზაიკის ფორმები (წარმოადგენენ ვერტიკალ-პორიზონტალურის კომპოზიციას), ხოლო რესპექტაბელობის ნიშნად ადგილს იმკვიდრებენ დასურათხატებული მარმარილო-ლაბროდორები და, რაც მთავარია თორის კანონით აკრძალული მრგვალი ქანდაკებები, ლაპიდარულ წარწერებს ცვლის იაფფასიანი თვითშემოქმედება. ხოლო მიცვალებულისადმი ტრადიციული პატივისცემა ეკონომიური შესაძლებლობის დემონსტრირებად იქცა.

უნდა აღინიშნოს, რომ მთელი ეს პროცესი ქართული სასაფლაოს მეთამორფოზების პარალელურად მიმდინარეობს.

უკანასკნელ ხანებში თვითშემოქმედებას ფართო გასაქანი მიეცა — სასაფლაოს არქიტექტურაში გაქრა ის პირველი „გულის ქვა“, რომლის ადგილზე ბაღნარია გაშენებული, ხოლო ვერტიკალურმა ქვებმა ეს დანაკლისი

ათასგვარი არქიტექტურული ქარგონით აანაზღაურეს.

მიდიან ებრაელები და მიტოვებული საფლავის მიწას მძიმე და ნაცრისფერი ბეტონი ცვლის — ასე იბრუნებს „გულის ქვა“ წართმეულ მოვალეობას.

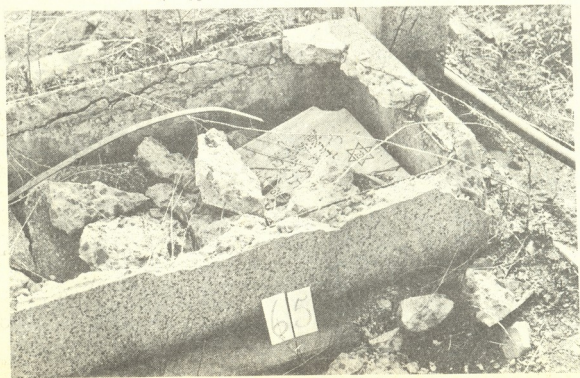
მცირე „უარჯონები“ კი ვერ ახშობენ საქართველოს ებრაული სასაფლაოების სიტყვაკაზმულობას და თვითმყოფადობას, ღღეს-ღღეობით ისევ სახეზეა დიასპორის კულტურის „უკანასკნელი მოპიკანი“ — ებრაული სასაფლაო.

რა მომავალი აქვს მას? ყოფილ საბჭოთა კავშირში აღრიცხულია შემთხვევები, როცა ებრაულ სასაფლაოს იყენებდნენ სასროლეთად. საფლავის ქვებს კი სამიზნეებად, შენობათა მოსაპირკეთებლად. გროდნოში ებრაული საფლავის ქვები გამოიყენეს ლენინის ძეგლის მშენებლობაში.

დარჩება ებრაული სასაფლაო ქართველ ებრაელთა 26 საუკუნის ისტორიის მემატიანედ — ღია მუზეუმად — „ებრაულ ბაღად“ — ისტორიული კვლევის ძვირფას მასალად, თუ დროის გულგრილი ქროლვა წაშლის უკანასკნელ კვალსაც?

„გარკვეულ წილად საქართველოს

დარბეული საფლავი. ორთაქალია სასაფლაო





ებრაელთა ისტორია თვით საქართველოს ისტორიის, ქართველი ხალხის მატერიალის შემადგენელი ნაწილია, მაგრამ მას გააჩნია საკუთარი სპეციფიკური ხასიათი, სიღრმე, პრობლემატიკა, — აღნიშნავს მეცნიერი და პოეტ იცხაკ დავიდი (12 ტ. 1 გვ. 133).

ებრაული მატერიალური კულტურის ისტორიას დიასპორაშიც აქვს ფესვები გადგმული და ეს ფესვები საქართველოში უპირველეს ყოვლისა სასაფლაოა.

ნეკროპოლისი ქართველ ებრაელთა ყოფის მოწმე და მატერიალური კულტურის უმთავრესი ფორმაა. თუ ებრაული სულისკვთება სასაფლაოზე ექსტერიერშია განფენილი — სალოცავებში ძირითადად ინტერიერში სუფევს, რადგან გარემოს უცვლია მათი ექსტერიერების ზნე და ფერი, — თითქოს სალოცავთა ფასადური კურკული იცავს ტრადიციულ თვითმყოფადობას და შიგნით თავის თავში მარხავს უპირველესს — არსებობას, რაც ბედისწერით მუდამ თან დაჰქონდათ „მარადიულ მგზავრებს“.

ექსოგრამის სიმბოლო სასაფლაოზეც და სალოცავებშიც, ირაციონალურის და მატერიალურის წონასწორობაზე რომ მიუთითებს, — დავიცვათ!, მოვეუაროთ კულტურის ძეგლებს — ისინი ხატოვნად ასახევენ ერის დრამატულ ისტორიას. ეს ძეგლები ქართული კულტურის ნაწილიცაა და უკეთესად ილადადებენ ჩვენს ძმობაზე ვიდრე სიტყვები. ეს იქნება ორი ერის უძველესი კულტურის სამომავლო მოწმე ერთად განვლილ გრძელ და ძნელ გზაზე.

გზაო, ვწივარ და დუმილით გიჰქერ,
 უფშურ მიწაში წვენან ლანდები,
 სდუმს სასაფლაო, სიკვდილის ფიცხელ
 ხელს წარუხოცავს განძი რამდენი
 იუფტი, მგზავრო, უკეთურ დღისკენ
 შენც ამავე გზით წარემართები.

(მოშე იბრნ ეზრა — „შუა საუკუნეების ებრაული პოეზია“. ჭემალ აჯი-შვილის თარგმანი).

მადლობას ვუხდით ბ-ნ გერშონ წიწუაშვილს, ამ ნაშრომის შექმნის ინიციატორს, აგრეთვე ქალბატონ ცაცა ბა-

ბალიკაშვილს, რომელმაც ფასდაუფლო ბელი სამსახური გამიწია მუშაობაში.

* * *

ამ თემაზე მუშაობამ მიკარნახა საქართველოს ებრაელთა მატერიალური კულტურის მემორიალური ფონდის („ეკვ“) დაარსება და ხელმძღვანელობა ფონდი შეიქმნა 1991 წლის 25 აპრილს საქართველოს სუროთმოდღვართა კავშირის, ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა გამოყენების კომისიასთან (თავ-რე ს. კინწურაშვილი), ებრაელთა სალოცავის და საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. წერეთლის სახელობის აღმოსავლეთ-მცოდნეობის ინსტიტუტის ხელშეწყობით.

ფონდი ატარებს ცნობილი სემიტოლოგიის ნისან ბაბალიკაშვილის სახელს და მისი მიზანია საქართველოს ებრაელთა მატერიალური კულტურის ძეგლთა კვლევა და მოვლა-პატრონობა.

იმედია, აღნიშნული მიზნის განხორციელებაში (როგორც საქართველოში, ასევე ისრაელიდან და სხვა ქვეყნებიდან) არ დააყოვნებს გულშემატკივართა მოკავშირეობა და ხელშეწყობა — გამოხმაურება; ინფორმაციის შეგება; საქმიანი შენიშვნები; მატერიალური დახმარება და, რაც მთავარია, სისტემატური ინიციატივის გამოჩენა ძეგლთა ადგილსამყოფელზე, — მოვლა და რეაგირება მათი ხელყოფის ფაქტებზე.

ფონდი პროფესიული ორიენტაციისაა — აქვს არქიტექტურული სახელოსნო და მოწოდებულია, როგორც ძეგლთა რესტავრაციის, ასევე ნებისმიერი დაკვეთის პროექტის შესასრულებლად. (ამ მიმართულებით მიწისძვრით დაზიანებული ონის სალოცავის რესტავრაცია ერთ-ერთი პირველი პროექტია).

ფონდი მზადაა ქმედითი მონაწილეობა მიიღოს როგორც ებრაული, ასევე საერთო კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროში, რაც ხელს შეუწყობს ეროვნულ-ურთი-

ერთობათა საუკეთესო ტრადიციების წარმოჩენას და სამომავლო პერსპექტივებს.

მადლობას ვუხდით გულშემატკივრებს და გაცნობებთ ჩვენს მისამართს: საქართველოს რესპუბლიკა, თბილისი, ბარნოვის ქ. № 52.

ნისან ბაბალიკაშვილის სახელობის საქართველოს ებრაელთა მატერიალური კულტურის მემორიალური ფონდი — შემოკლებით „ეკვ“

ტელ. 22—74—02.

ანგარიშის ნომერი 000700817 სოცბანკის რესპუბლიკური საოპერაციო სამმართველო (და ზემოთაღნიშნული მისამართი)

ფონდის თავმჯდომარე — არქიტექტორი შოთა აბრამის ძე ბოსტანაშვილი 380075 თბილისი. ს. ჩიქოვანის ქ. № 24 ა, ბინა 78 ტელ. 36—75—02.

ბიბლიოგრაფია

1. „ბიბლია“ — საქართველოს საპატრიარქო. თბილისი. 1989 წ.
2. „შატბერდის კრებული“ — „მოქცევი ქართლისა“. თბილისი. 1979 წ.
3. „ქართლის ცხოვრება“ თბილისი 1955 წ. (1979).
4. „ქართული სამართლის ძეგლები“, ტ. 11.
5. Еврейская энциклопедия в 16 томах. С-Петербург.
6. Хвольсон. Сборник еврейских надписей, СПб. 1884 г.
7. ზაქარია კვიციანი „ქართველი ებრაელები საქართველოში“, თბილისი, 1904 წ.
8. არონ კრიხელი („«Стена с еврейской надписью, найденная в Мухете». საქართველოს ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შრომები, ტ. 2, გვ. 111—133, 1941 წ.
9. ანდრია ავაქიძე. „ქალაქი და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში“ ტ. 1, თბილისი, 1963.
10. ნისან ბაბალიკაშვილი „ებრაული ეპიგრაფიული ძეგლები საქართველოში“. საკანდიდატო დისერტაცია. გ. წერეთლის საბ. აღმოსავლეთ-მეცნიერების ინსტიტუტი, თბილისი 1971 წ.
11. იცხაკ დაიდი, ნაწერები, ტ. 1 თელ-ავივი — იერუსალიმი, 1976 წ.
12. იცხაკ დაიდი «История евреевна Кавказе». Тель-Авив. 1989.

პიროს ისტორიკოსებს ბევრჯერ გულისტკივილით აღნიშნავთ, რომ რატომღაც იჩქმალდა ზოლმე ფილმის ზოვიერთ შემქმნელთა ღვაწლი. ხშირად ალტაცებით აღნიშნავენ ცალკეული კინორეჟისორის მონტაჟის ვირტუოზულობას, ხოლო თავად სამონტაჟო მაგიდასთან მჯდომი „შავი სამუშაოს“ შემსრულებელი კი, რომელიც ფილმის ქსოვილის ცალკეულ ნაწილთა შენაკვთებისთვის ზრუნავს, მეტწილად დავიწყებული რჩება.

ვასილ დოლენკო მაშინ მოვიდა კინოში, როცა მონტაჟური კინო ჯერ სასწაულად აღიქმებოდა. ამ სასწაულით მონუსხულმა, ბევრმა ხელოვანმა დატოვა თეატრი, მწერლობა, პოეზია. მსახიობობაც კი და კინორეჟისორას მიაშურა: ზოგი მათგანი ბედის საცდელად, ერთნი შემთხვევის წყალობით, ზოგი ექსპერიმენტების ძიების წყურვილით. ბევრნი, უბრალოდ, ლიტერატურისა და კინოს გმირების სიყვარულით. ამ მხრივ, 20-იანი წლების ქართული კინო მეტად მრავალფეროვანი, ცვალებადია, უცნაური და მშფოთვარეა. ვასილ დოლენკოს მოღვაწეობა მონტაჟის „აფეთქებასთანა“ დაკავშირებული, ეს ის პერიოდია, როცა მონტაჟი „ყველაფერზე ბატონობს“ (განსაკუთრებით რუსულ კინემატოგრაფში) მძაფრად იჭრება მეცნიერებისა და ხელოვნების თითქმის ყველა სფეროში: მხატვრობასა და პოეზიაში, ლიტერატურასა და არქიტექტურაში, თეატრსა და მუსიკაში...

სამყაროს აღქმას დისკრეტული, ანუ დანაწევრებული, დაქმსახული ხედვა განაპირობებს, რაც ამ სხვადასხვა სფეროებს შორის სტატიკური ზღვრების გარღვევისა და მათი დინამიურ ურთიერთდინებაში ჩართვის მიზეზი ხდება...

„როცა პატარა ვიყავი — იხსენებს ბატონი ვასილი — არასოდეს მიფიქრია ჩემს მომავალზე. მშობლები ოცნებობდნენ მუსიკოსი გაემზადარიყავი. დედის ნაამბობის მიხედვით, დაბადებიდანვე ანცი და ჭირვეული ვყოფილვარ, მაგრამ საკმარისი იყო მუსიკალური მალვიძარა

მუსიკოსი „ჯაღოსნური მახილასთან“

ოლიგო ხლენტი

მოემართათ, რომ მაშინვე შევწყვეტილი თურმე ტირილს, გაღურსული ვუსმენდი მელოდიას. ოჯახში უხაროდათ, რომ მათი პირში მუსიკოსი გახდებოდა, თუმცა როცა უფროსი მოსამზადებელი კლასიდან პირველში გადავედი, ნაცვლად იმისა, რომ ჩემთვის რაიმე მუსიკალური ინსტრუმენტი შეეძინათ, მიყიდეს ჯაღოსნური ფანარი, ფერადი „ბუნდოვანი“ სურათ-დიაპოზიტივებით, რომლებიც დღემდე შემოვიინახე. ფანარმა ძალზედ გამიტაცა. როგორც ჩანს, ეს იყო ქვეცნობიერი, პირველი ზიარება კინემატოგრაფთან. მოუთმენლად ველოდებოდი ზაფხულის დადგომას. როცა გიმნაზიის არდადეგებისას თბილისიდან მანგლისში ავიღოდი (პოლკო, სადაც მამაჩემი მსახურობდა, მანგლისში დაბანაკდა, ჩემი ჩემი ოჯახიც აქ მოეწყო) ჩვენი სახლის ერთ ოთახში ვაწყობდი „კინო-სეანსებს“, საზოგადოებას წინასწარ ვაუწყებდი აფიშით, რომ ამა და ამ დღესა და რიცხვში ნაჩვენებები იქნებოდა „ბუნდოვანი“ სურათები სამ განყოფილებად: I - ცხოველები, II - ფრინველები, III - ქვეწარმავლები. რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა ყველაფერი ეს ერთ განყოფილებაში მოთავსებულიყო, მაგრამ ძლიერი იყო სურვილი, ჩემი სიამოვნება უფრო დიდხანს გაგრძელებულიყო. მაყურებელი - ძირითადად ბავშვები-ბევ-

რი გროვებოდა. სურათები ძალზე მოსწონდათ და ზოგი მათგანი რამდენჯერმე უყურებდა მათ. ბალები ისე მიცქერდნენ, როგორც ყოვლისშემძლე ჯაღოქარს. მოუთმენლად ელოდებოდნენ სეანსის დაწყებას. ველაუდი, ვაწყობდი სურათებს წესრიგის მიხედვით, სარკმელს ვფარავდი, ბავშვებს დაესხამდი და თავადაც არ ვიცოდი რატომ: სიწყნარეს მოვითხოვდი მათგან. როცა ყველა დამშვიდდებოდა, ფანარში ნავთის ნათურას ვანთებდი და „სეანსიც“ დაიწყებოდა. სრული სიმშვიდე იყო დაკული. მაშინ, როცა ეკრანზე საშინელი ცხოველი ან ქვეწარმავალი გამოჩნდებოდა, თავშეკავებული წამოძახილები მოისმოდა. დამზმარე ჩემი და მყავდა, რომელსაც მხოლოდ დიაპოზიტივების მოწოდება ევალებოდა. თითოეული განყოფილების შემდეგ შესვენება ცხადდებოდა. ვაქრობდი ნათურას, რადგანაც ფანარი ხურდებოდა და ხანძრის გაჩენის მეშინოდა. იწყებოდა შემდეგი განყოფილება. მე ამაყად ვიდექი ჯაღოსნურ ფანართან და არც ვფიქრობდი, რომ რაღაც 10-12 წლის შემდგომ ნამდვილ საპროექციო აპარატთან დავვებოდი და ნამდვილ ფილმებს ვაუწყებდი, ხოლო კიდევ რამდენიმე ხნის შემდეგ კი თავად მივიღებდი მონაწილეობას მათ შექმნაში...

1914 წლის ზაფხულში ომი დაიწყო,



ვასილ დოლენკო, ნატო ვაჩნაძე, რეჟ. შალვა მარიაშვილი (1964 წ.).

მამა ფროტზე წავიდა, მძიმე იყო განშორება. ვფიქრობდი, რომ იგი უკან აღარ დაბრუნდებოდა. თბილისში 1916 წელს გადმოვედი, ცხოვრება რთულდებოდა, ჩვენ-ბავშვებს გვიწვედა ღამეები რიგში დგომა სულ მცირე ულუფის მისაღებად. ხშირად კი არაფერს არ ვღებულობდი.

ჯადოსნური ფანარი დავიწყებას მივცა. ერთხელ, ამხანაგებთან ერთად მიზეილის ქუჩაზე კინო-თეატრ „ლირასთან“ შევჩერდი (ახლანდელ იუსტიციის სამინისტროსთან) გადავწყვიტეთ შევსულიყავით. გადიოდა კომედია „ხუთ კაპიკ კარტოფილზე“. შთაბეჭდილება დამრჩა მხოლოდ ხმოვანი გაფორმებიდან, რომელიც ეკრანის გარეთ იყო.

ერთხელ დედამ ბავშვები „აპოლოში“ წავიყვანა. ფილმი, რა თქმა უნდა, ვერ გავიგე, სიამოვნებაც ვერ მივიღე. მხოლოდ დავილაღე. ცხადია, ამ ორმა შეხვედრამ კინემატოგრაფთან, ჩემში ვერაფერი ინტერესი ვერ აღძრა. გიმნაზიის ზალზურ ინსტრუმენტთა ორკესტრში სოლისტი ვიყავი, ვმღეროდი ეკლესიის გუნდში, ესწავლობდი ვიოლინოზე დაკვრას (თუმცა ამ ინსტრუმენტი-საგანზე იერი ვერ მივიღე). 1917 წელს მამა დაბრუნდა ფრონტიდან და კაპელ-მეისტრად მოეწყო სამხედრო ნაწილში, რომელიც თელავში გადავიდა. ოჯახი თბილისში დარჩა. მამა ყოველ ღონეს ხმარობდა, რომ ჩემგან მუსიკოსი გამო-სულიყო. ერთხელ, არადადეგების დროს,

სეირნობისას, თითქოსდა შემთხვევით მკითხა, ხომ არ ვისურვებდი ორკესტრში დაკვრას. სიზარულით დაე-თანხმდი, მეორე დღეს მამამ მომიტანა ალტა (ყველაზე მსუბუქი ინსტრუმენტი სასულე ორკესტრში). დავიწყე მე-ცადინეობა, დიდიდან საღამომდე ვუბერავდი, მეზობლები შფოთავდნენ, მე კი ჩქარა მსურდა შემესწავლა. რათა ორკესტრში დამეკრა. ჩვენი სახლი სასაფლაოსთან ახლოს იყო და იქ გადავწყვიტე მეცადინეობის გადატანა. ვიღებდი საუზმეს, ინსტრუმენტს, ნოტებს და მთელი დღით სასაფლაოზე მივდიოდი. ვუკრავდი მანამ, სანამ ტურნეზე სისხ-ლი არ მომადგებოდა. სამაგიეროდ ჩემი მუსიკით არავის ვაწუხებდი, შესაძლოა მიცვალებულებს კი ვართობდი. ორი კვირის შემდეგ უკვე მამის ორკესტრში ალტაზე ვუკრავდი, მომავალ ზაფხულს კი ბარიტონზე. ჩემი მუსიკასთან ზიარების ერთადერთი სათაყვანებელი ადგილი ოპერის თეატრი იყო. თითქმის ყველა ოპერას, რომელიც იმხანად თბი-ლისში გადიოდა, რამდენჯერმე ვუსმენ-დი. „სვეტილიელი დალაქის“ თემებზე მარშის შედგენა შევებდე, იმ იმედით, რომ მამა მის ორკესტრირებას მოახ-დენდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ შევთხვე მარში „სტუდენტის ოცნებები“, რომელ-საც მამა ღირიფორობდა და ზოგჯერ თა-ვადაც ასრულებდა. მოგვიანებით შევთხ-ვე მაზურკა და ვალსი. მშობლები დამ-შვიდნენ, იფიქრეს, ჩვენი ოცნება აღ-სრულდაო, ნამდვილი მუსიკოსი დაე-დგებოდი, მაგრამ...

ერთხელაც ბარატინსკის ქუჩაზე მო-ისმა ხმები: „დახურეთ სარკმლები, ქუ-ჩაში არ გამოხვიდეთ“. სახლიდან შიშით გავიხედე. კედელთან ადამიანი იდგა. ვედროთი ხელში და რალაცას დამაბუ-ლი აკვირდებოდა. მერე ვდროდან რა-ლაცა ამოიღო და ესროლა ახლოს ჩაე-ლილ ფაეტონს, რომელშიც გენერალი იჯდა. აფეთქება. ფაეტონი გადატრიალ-და, იმ ადამიანს კი პოლიციელები დაე-დევნენ. დაბნეულმა მაშინვე ვერ მოვი-საზრე რა ხდებოდა. მაგრამ, როცა იგივე კვლავ გამეორდა, მივხვდი, რომ კინო გადალება მიდიოდა. ეს იყო „არ-



სენა ჯორჯიაშვილი". ამ ეპიზოდმა ჩემი მივიწყებული ფანარი გამახსენა.

დავიწყე „არფესტოში“ ფილმებზე სიარული: სადაც ჩემი ნაცნობი, გვარად ერიოზინი, კინო-მექანიკოსად მუშაობდა. ერთხელაც საპროექციო ჯიხურში შევიჭყიტე. პირველად ვიხილე საპროექციო აპარატი, კინოფირი. დავინტერესდი. ერიოზინმა ეს შენიშნა და კინო-მექანიკოსის სპეციალობა შემომთავაზა. იმისთვის, რომ ჩემი ინტერესი გაემძაფრებინა, მოჰყვა ამ პროფესიის ხოტბა-დიდებას. მეც დავიწყე მასთან სიარული და თანდათან ავითვისე ეს სპეციალობა. იმ ხანად ძალზე რთული იყო ფილმების დემონსტრირება. კინო-თეატრებში ძალზედ პრიმიტიული და ჭირვეული „პატეს“ საპროექციო აპარატი ზედმიწევნით მოვლას მოითხოვდა. საზღვარგარეთის ფილმებს ერთ ეგზემპლარად, ასლის გარეშე ლეზულობდნენ. დიდი წარმატების მქონე ფილმებს გამქირავებელები უფრო ხშირად უშვებდნენ (მახსოვს ძალზედ გაზნაურებული კინოსურათი იყო „თვალი თვალის წილ, კბილი კბილის წილ“) ამიტომაც ფირი ცვდებოდა, ფაქიზ მოპყრობას მოითხოვდა, მაგრამ გაწყვეტის გარეშე მექანიკოსი ვერ ახერხებდა ფირის გაშვებას. იწყებოდა მაყურებლის მუქარა — შემახილები „ფინაჩო“, „მეწაღე“. მექანიკოსი

იძულებული იყო ყოველი სენასის დაწვრილებით შეემოწმებინა, ხშირად კი „შეეკეთებინა“ ფილმი. მართალია, ამგვარი ყურადღების გამო გვარიან ჰონორარსაც იღებდა. ასე შევიძინე „არფესტოში“ კინომექანიკოსის პროფესია. აქვე იყო პატარა ორკესტრი. მახსოვს ვასო შავერზაშვილს მიჰყავდა ხოლმე ფილმის აკომპანემენტი.

კინო-ფაბრიკაში რამდენჯერმე დამიძახეს ფირის შესაწებებლად. ხოლო რამდენიმე ხნის შემდეგ მონტაჟიორმა ლ. პუშმა კინო-მრეწველში სამონტაჟო საამქროში მუშაობა შემომთავაზა“...

ვასილ დოლენკოს პირველი დამოუკიდებელი სამუშაო ნ. შენგელაიას ფილმი „ელისო“ იყო. ნ. შენგელაიას დაღესტნიდან ჩამოუტანია მასალა, რომელიც ძირითადად შორეულ და საშუალო ხედებს მოიცავდა. ამ მასალის ნახვისას მონტაჟიორიც და რეჟისორიც მიხვდნენ, რომ აქედან ფილმი არ გამოვიდოდა. დაიწყო სცენარის გადაკეთება. კინოსტუდიის ტერიტორიაზე აიგო აული, ხოლო სოფელ დილოში, რომელსაც ხუმრობით პატარა „პოლივუდის რეზიდენციას“ უწოდებდნენ, დამატებითი გადაღებები მოეწყო. ბატონ ვასილს განსაკუთრებით დააინტერესა ჩეჩენთა ცეკვის სცენამ. მექანიკოსად მუშაობის პერიოდში ხშირად უჩვენებდა ამერი-

რეჟ. დიმიტრი აბაშიძე და ვასილ დოლენკო



კულ ფილმს „კინს“, რომლის ცეკვის ეპიზოდებს აღფრთოვანებაში მოჰყავდა იგი. ეს ეპიზოდები იმდენად შთაბეჭდავი ყოფილა, რომ ნ. შენგელაიასთვის შეუთავაზებია ეკრანზე შეექმნათ ნამდვილი ქართული ცეკვა. ამისათვის საჭირო გახდა ცალკეული მონტაჟური პლანების გადაღება, როგორც იყო მოცემავეთა ფეხები, ინსტრუმენტები, ადამიანთა სახეები, გამომეტყველებათა და განწყობილებათა ცვალებადი „ტონალობის“ შექმნა. ფილმზე მუშაობისას (განსაკუთრებით ცეკვის ეპიზოდებზე ერთხმად შეეწყო რეჟისორისა და მემონტაჟის რიტმის დახვეწილი გრძნობა. იქვე მჯდომი ნ. შენგელაია სკამზე ასრულებდა დოლურს, ხოლო მისი აკომპანემენტების თანხლებით ვასილ დოლენკო ეკრანზე არჩევდა მასალას (მაშინ სამონტაჟო მაგიდა უეკრანო იყო), არჩევდა ფირის პროპორციებს, მასშტაბს წინასწარ აცლებდა ზედმეტს, ამცირებდა, შემდეგ კი სამონტაჟო „ინსტრუმენტზე“ ამუშავებდა და კვლავ ეკრანზე ამოწმებდა.

ფილმის ერთიანი მონტაჟური ნაკადი ითვალისწინებს დრამის დაყოფას პირობით ქვესათაურებად.

მაგალითად, 1. ეაჟია და აულის

რჩეულთა ბაასი. 2. აულში შრომის ტემპი. 3. ჯანყი აულში. 4. აულის გადასახლება. 5. ქვრივის სიკვდილი და აულის ზეიმი. ამ დიფერენცირებაში არ იგრძნობა ზუსტად გათვლილი მათემატიკური გაანგარიშება (როგორც ეს მაგ. ეიზენშტეინის „პოტიომკინში“). ფილმის ყოველი მონტაჟური „უჯრედი“ მიმართულია განუყრელი მთლიანობისაკენ, როგორც აულის — ხალხის ერთიანობისკენ, რომლის პათოსი თავიდანვე პირველსაწყისი, პირველქმნილი საზეიმო რიტუალია. ამიტომაც წყვეტილი მონტაჟის საფუძველი ერთიანი შეკავშირებაა. ამის სიმბოლოა პირველივე კადრში მსხვილი ხედით ნაჩვენები საბრძოლო ფარის წრიული ტრიალი. როგორც დასაბამი, ბიძგის მომცემი, გამაერთინებელი შემდგომი მონტაჟური წიაღსვლები-სა. ფილმის მონტაჟური „უჩვეულობა“ კადრის სტრუქტურული აგებიდან მომდინარეობს, როცა თითოეული საგანი, ელემენტი, დეტალი სხვადასხვა ფორმებით, კუთხეებით მონაწილეობენ ფილმში, მაგრამ მთლიან პარმონიაში პლასტიკურად, აკუსტიკურად ეხმიანებიან ერთმანეთს, ტემბრულ მრავალხმიანობას ქმნიან, აქედანაა ვერტიკალური ხმოვანი მონტაჟის ილუზია მუნჯ ფილმში, მონ-

ვასილ დოლენკო (ცენტრში) სამანქანო სამჭროს თანამშრომლებთან ერთად (1928 წ.).





ვახილ დოლენკო და კერიკო ანკაფარიძე (1948 წ.)

ტაჭური აგების თავისებური „ინსტრუმენტალურობა“.

ქვრივის გარდაცვალების სცენაში – სიკვდილმა უსასოებამ დაისადგურა აულში. მატულობს ხალხის ოხვრა, მოთქმა-ვაება. ზდება დაუოკებელი, გაფთრებული „გამოსვლა საკუთარი თავიდან“. თითოეული ეპიზოდი, პლანი, ემოციურად იზრდება, ზღვარგადასულ ვახელებას აღწევს. „საკუთარი თავიდან გამოსვლა“ არ გულისხმობს განსხვავებულ განზომილებაში, ხარისხში გადასვლას, არამედ ისევ საკუთარ თავთან დაბრუნების საწინდარია. გლოვისგან გახლებული ხალხი, წამიერად გადავიწყებულ საკუთარ თავშივე მუდმივად არსებულ სადღესასწაულო რიტუალს „იხსენებს“ და კვლავ, ჯერ გაუბედავად, შეცბუნებულად მერე კი ექსტაზით გადადის სიკვდილიდან სიცოცხლეში. ეს ორი ცნება მონტაჟურად არ უპირისპირდება ერთმანეთს, არამედ ერთ წიადშივე თანაარსებობს. ამგვარ უკიდურესობათა თანაარსებობა, ექსცენტრიზმი და მძაფრი კონტრასტულობა, პარადოქსულობა და სხვადასხვა ხასიათის ხმათა შეკავშირება ეროვნული ხასიათის თავისებურებად აღიქმება, რომლისთვისაც უცხოა მისტიციზმი, პირქუშობა და შემზარავი მხატვრული სახე. უცხოა ერთ სიბრტყეში არსებობა, ჩაკეტილობა, ამ სიბრტყეიდან „გაღწევის“ გამუდმებული ზესწრაფვა. ამ მონტაჟურ პოლიფონიურობას

დღესაც ალტაცებაში მოჰყავს მაყურებელი, აიძულებს მას „არა დაავიწყებინოს“, არამედ გაახსენოს საკუთარი თავი, ტაში შემოჰკრას და საერთო ზეიმში ჩაერთოს.

მოგვიანებით, („ელისოსგან“ განსხვავებით) ფილმებში „უკანასკნელი მასკარადი“, „ჰოლტზე“, ვ. დოლენკოსთან მონტაჟი პირიქით, ანგრევს წინამორბედს, ძველს, ტრადიციულს. რეჟისორ ლ. ესაკიას „ჰოლტზე“ მუშაობას მან მტკიცედ ჩამოყალიბებული კონსტრუქციული პრინციპი დაუღო საფუძვლად, როცა „ესთეტიკურ კომპოზიციას დაუპირისპირა დაღაგების კონსტრუქციულობა“ (ლ. ესაკიას განაცხადი ჟურნალ „მემარცხენეობაში“) მექანიზირებული დანადგარი – გაფეტიშებული ნივთი – მანქანის პათეტიკური შემართება არღვევს, ღუპავს ბუნებაში არსებულ მყარად დამკვიდრებულ კანონზომიერებას, მკაცრად უსწორდება ბუნების სტიქიას, ადამიანთა რწმენას, სივრცის უსასრულობის განცდას. წვიმაში მღვთში გლეხები ღალადით შესეკქერიან ცას, მისტიკურ საოცრებას მოელიან სეტყვასაწინააღმდეგო დანადგარისგან, რომლის ღულა პირდაპირ ცის საუფლოსკენა მიმართული (ამის გამო ფილმი ფორმალიზმდაც აღიარეს და აკრძალეს) წყვეტილი, აწყარბული მონტაჟური გამომსახველობითობის შედეგად დანადგარი პირქუშ გიგანტურ ფორმას იძენს. მონ-

ტაყმა ორი სამყარო გამოიჯნა. დააპირისპირა: მზის მოლოდინში მდგომი გლეხები თითქოსდა მითოსური სამყაროს მკვიდრნი არიან. კერპთაყვანისმცემლურ რიტუალში გაერთიანებულნი, ბუნების სტიქიისადმი მორჩილება უტილიტარული ნივთის გაფეტიშებაში უდადის, მონტაჟურ მექანიზმში ათამაშდა გლეხთა სასოება და ორჭოფობის განცდა, დამაჯერებლობა და ყოყმანი, ცნობისწადილი და მღელვარება. მაგრამ აი, ეკლესიის ეზოში იჭრება ტრაქტორი, ხატის ადგილს ლოზუნგი იკავებს. ეკლესიისას კი — გარაჟი. ამოძრავდა მანქანათა ღვედები, დისკოები. ბრუნვაში ჩაერთო სხვადასხვა დეტალები. მსხვილი ხედი: მონაცვლეობენ მონტაჟური ნაწილები. თანდათან გავეშუბულ ტემპს აღწევს. თითოეული ეს ნაწილი აბზრიალდება, „აგუგუნდება“, ორკესტრის ცალკეული ინსტრუმენტით „აყვირდება“ და მთელი ძალით ჩაახშობს ტექნიკისგან შერყვნილი გლეხისა და მიწის იდუმალი ურთიერთობიდან მომდინარე ბგერათა სიწმინდეს, პირველქმნილ ჟღერადობას. ნაცკლად ამისა ჩნდება ხისტი, მშრალი, რაციონალური იდეა. ამგვარი კინემატოგრაფიული გადაწყვეტა შეესიტყვებოდა იმ პერიოდში არსებულ კინემატიზმის მიმართულებას ხელოვნებაში. რასაც ასე მედგრად და შეტევით აყენებდნენ მემარცხენე ავანგარდისტული დაჯგუფებანი (ლ. ესაკიაც მათი აქტიური წევრია), რამაც ასე მკაფიოდ, შემაძრწუნებლად დაგვიხატა ეპოქის ტრაგიზმი.

ამ ფილმის მონტაჟური აგებისას ვ. დოლენკოს ოსტატობა უფრო მეტად ინიჟინრის ხელოვნებას მოგვაგონებს. თავრუდამსხმელად მოძრავ დისკოთა პლანების გავეშუბულმა მოძრაობებმა ტემპის აჩქარებასთან ერთად უჩვეულო მკვეთრი რაკურსებით „დაატრიალა“ კადრები, მწყობრმა, ენერგიულმა „ლითონისებურმა“ მონტაჟმა ჩვენს თვალწინ გეომეტრიული მონახაზები შექმნა. სეტყვასავით დაცხრილა „ცის კიდობანი“, ხოლო ელექტორიდან უხვად ამოფრქვეულმა ხორბლის მარცვლებმა დასეტყვა მიწის ზედაპირი.

მონტაჟი განუყოფელ ფორმად გადა-

იქცა. კუბისტური ნახატების მსგავსად ამოძრავდა. მონტაჟი თითქოს გამეხებით, ინერციით „შენდება“, მიაპობს გზას და ანგრევს ყოველგვარ პოლიფონიურს.

კ. მიქაბერიძის „ჩემი ბებოს“ ექსცენტრიულ სულს ზუსტად მიესადაგა ჯაზური ორკესტრის რითმებზე აგებული მონტაჟი. კინოფირი სამონტაჟო მაგიდაზე თითქოსდა ჟონგლიორ-ეკვილიბრისტის ხელთ აღმოჩნდა. იმ პერიოდისთვის მეტად უჩვეულო, თამამი ტექნიკური შესაძლებლობები დღესაც აოცებს მაყურებელს. მონტაჟურ სელაში უხვადაა ჩართული კოლაჟური, აპლიკაციური ხერხები, მიღწეულია ცოცხალი და თოჯინური, მულტიპლიკაციური ნახატისა, ქრონიკისა და სადადგმო ეპიზოდების სრული სინთეზი, რაც თანამედროვე ავანგარდისტული კინო-ხელოვნების პირდაპირ წინამორბედად წარმოაჩენს ფილმს.

„მოსრიალე“ მონტაჟის ჰანგების მელოდიურობა, მაყურებელს ტაქტის ქვეშ რთავს ურბანული სამყაროს ტემპო-რიტმში გადაწყავს იგი.

მონტაჟის დიდოსტატის — ვასილ დოლენკოს ნამუშევრებიდან მხოლოდ რამდენიმე გავიხსენეთ, მოგვიანებით, შემდგომი წლების ქართულ კინოში მონტაჟი შედარებით დინჯი, თავშეკავებული გახდა, უფრო თხრობით-პროზაულ სტილს მიესადაგა, მაგრამ არსად არ დაკარგულა ოსტატის ინდივიდუალური ხელწერა. ყოველ მათგანზე საოცარი ენერგიით, ინტერესით მუშაობს.

ბატონი ვასილი იუმორითა და სითბოთი იგონებს იმ ადამიანებს ვისთანაც წლების მანძილზე მუშაობდა. ბევრი სატიკვარიც აქვს ოსტატს. როგორც ამბობს, დღევანდელმა კინომ, სამწუხაროდ, დაკარგა სიხადლე, „როცა ახალ ფილმებს ვუყურებ, ისე დამთავრდება, რომ ვერც კი ვივებ, რისი თქმა სურდა ამით „ავტორს“. დარდობს, რომ დაწყებული ძველი ფილმების აღდგენისას სახიზრდება მუნჯი კინოს ესთეტიკა, იკარგება მისი სული...

ამაყობს, რომ იგი ქართული კინოს სათავეებთან იდგა.

მონტაჟი განუყოფელ ფორმად გადა-

ბათუმის მუსიკალური

ფესტივალი

„მოცარტი-200“

ბენიამონის ფესტივალის მონაწილეები



იოსებ ბარდნაშვილი

მოგახსენებამთ, ისეთი მასშტაბური ღონისძიების ჩატარება დღეს, თითქოს წარმოუდგენელი იყო. მაგრამ ისინი, ვინც სათავეში ჩაუდგნენ ბათუმის მუსიკალურ ფესტივალს „მოცარტი — 200“, დარწმუნებული იყვნენ, რომ სწორედ დღესაა აუცილებელი გადაიდგას ნაბიჯები, რათა ხალხი კვლავ მიუბრუნდეს ნორმალურ ცხოვრებას. ხელოვნება ხომ ცხოვრების ის ნაწილია, რომელსაც შეუძლია ბევრი რამ დაგვივიწყოს, დროებით მაინც. და მე მინდა ვთქვა, რომ ეს ფესტივალი ბრწყინვალედ გაუძღვა ამ მისიას. წვიმიან ამინდში (ამ მხრივ არ გაგვიმართლა), ყველა კონცერტზე იყო ანშლაგი, რაც კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ ჩვენში ხელოვნებასთან ურთიერთობის დიდი სურვილი ზის, მით უმეტეს, როცა ამ ხელოვნების თავში მოცარტია.

ახლა რატომ შეიჩრა საფესტივალო ქალაქად ბათუმი, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მე თავად ბათუმელი ვარ, გარდა ამისა, ასეთ პროვინციულ ქალაქებს ის პეწი აქვს, რომელიც საშუალებას იძლევა სწორედ იქ ჩატარდეს ფესტივალი, პროვინციას ვგულისხმობ ფართო გეოგრაფიული გაგებით. თორემ, რა თქმა უნდა, ბათუმი პროვინცია არაა. ის

ყოველთვის იყო მუსიკალური ცენტრი, თუ გავიხსენებთ ისტორიას, აქ გასული საუკუნის ბოლოს უკვე მუშაობდა მუსიკალური თეატრი, სიმფონიური ორკესტრი, 20-იან წლებში მოქმედებდა ორი საოპერო დასი, აქედან ერთი ჩამოდიოდა, მეორე სტაბილური იყო. და საერთოდ რუსეთის დიდ იმპერიაში, შავ ზღვაზე თუ ოდესა მუსიკალურ ცენტრს წარმოადგენდა. მისი პირველი გამოცხადებული ბათუმი იყო. სწორედ ამ მუსიკალური ტრადიციების დარღვევა მეჩვენება ყველაზე ალოგიკურ და არანორმალურ მოვლენად.

ტრადიციის აღდგენის ერთ-ერთ საშუალებად გვესახება ბათუმის საფესტივალო ქალაქად გადაქცევა. თანაც გენიალური მოცარტის სული მოეფინა ჩვენს ფესტივალს და იმედი მაქვს, ეს კარგის მანიშნებელია.

ფესტივალს საოცარი წარმატება ჰქონდა. რაც მთავარია, ის ძალიან მასობრივი იყო, ეს იმანაც განაპირობა, რომ არ ჩავიკეტეთ რალაც გარკვეულ ქანრში, არამედ ვეცადეთ წარმოგვედგინა მოცარტი მთელი მისი ქანრული მრავალფეროვნებით, ამის საშუალებას ხომ თავად კომპოზიტორის შემოქმედებამ იძლევა. სიმფონიური ქანრი წარმო-



დგენილი იყო ახალგაზრდა მოცარტის სრულიად უცნობი სიმფონიებით, თუმცა მასზე ახალგაზრდას თქმა უხერხულიცაა, იმდენად ადრე გარდაიცვალა, მაგრამ აქაც არსებობს გარკვეული ტრადიციები. აქ იყო საფუნდო მუსიკა — კარტის ფორმით, რაც ძალიან მოულოდნელი იყო და მშვენივრად დაავგვირგვინა ფესტივალი. კამერული მუსიკის ბრწყინვალე საღამო გამართეს მ. დოიჩაშვილმა და სახელმწიფო კვარტეტმა. ეს კონცერტი შეიძლება ითქვას „ოქროს ასობით“ ჩაიწერა ფესტივალში. იყო ვოკალური მუსიკის შესანიშნავი კონცერტი, რომელზეც გამოვიდნენ იტალიაში, ოზიმოს აკადემიაში სტაჟირებაზე მყოფი ქართველი გოგონები. ეს იყო რაღაც ფეიერვერკი ჩვენი ახალგაზრდების ნიჭიერებისა. ფესტივალზე შედგა მოცარტის „კომიკური აქტის“ „თეატრის დირექტორი“ პრემიერაც, რაც თავისთავად საინტერესო მოვლენაა.

როგორც ხედავთ, მივიღეთ საკმაოდ საინტერესო პროგრამა. რა თქმა უნდა, ფესტივალის ჩატარებაში თავისი წვლილი მიუძღვის კულტურის სამინისტროს, რომელმაც ძალიან დიდი ენერგია დახარჯა, რათა ყველაფერი ამისთვის თავი მოეყარა. მე დიდად მაძლობელი ვარ საქართველოს სამუსიკო საზოგადოების, ქალბატონ მანანა ახმეტელის, რომელიც ძალიან დაგვეხმარა. მიხარია, რომ სამუსიკო საზოგადოება ისევე მუსიკალურ მისიას უბრუნდება. კერძოდ, ორგანიზებას უკეთებს მსგავს ფესტივალებს. ჩვენც, აჭარის კულტურის სამინისტრომ, აჭარის მუსიკალურმა საზოგადოებამ არ დავაკელით ხელი, რათა ბათუმში ყველაფერი მაღალ დონეზე ყოფილიყო.

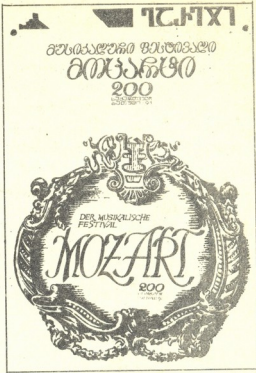
ფესტივალის მთავარი მიზანი იყო წარმოგვეჩინა ახალგაზრდების შემოქმედება. იმიტომ, რომ დიდ პიროვნებას ჩვენი წარდგენა არ სჭირდება. ისინი თავისი ყოფით აღამაზებენ ფესტივალს. ახალგაზრდებმა კი უნდა მოუსმინონ ერთმანეთს, თავიანთი შემოქმედების ჩვენების საშუალება უნდა ჰქონდეთ და ჩვენ დავინახავთ რა პოტენციალი გვაქვს

მომავალში. ვთქვამდეთ ფესტივალში მოჩნდა ძალიან საინტერესო შემოქმედები. ლაშა იშნენელი „მრეწველად ვირტუოზი, ან იგივე „ლუჩის გოგონები“ არიან ძალიან ნიჭიერი, მუსიკოსი-მხატვრები, ბათუმში, ფესტივალის ჩარჩოებში ორი მხატვრული შემოფარად მოვაწყეთ. ერთია ზურაბიშვილი ფლეიტისტი, ძალიან ნიჭიერი მხატვარი-ავანგარდისტი და მეორე — თეოდოსიაშვილი მხატვარი თამარ სუხიშვილი. ამავე დროს გამოვფინეთ ბათუმის სტუდიის მოსწავლეთა ნახატები. ამ სტუდიაში ერთი უჩვეულო მოვლენაა — „თითების თეატრი“, რომელიც ასევე ვაჩვენებთ ფესტივალის დღეებში. მას უდიდესი წარმატება ჰქონდა. ასე რომ, ფესტივალის კულტურული პროგრამაც საინტერესო იყო, გვენდოდა წარმოგვეჩინა ჩვენი ძალები, რა გვაქვს საინტერესო ბათუმში.

ბათუმის ფესტივალმა „მოცარტი — 200“ ნამდვილად გაამართლა და გესურს მომავალში სხვა ტიპის ფესტივალები გავმართოთ, ეს იქნება კლასიკური გიტარის, კამერული მუსიკის ფესტივალები, ქალბატონ ნანა ზუბუტიასთან ერთად ვაპირებთ მოვაწყოთ ახალგაზრდულ საშემსრულებლო კოლექტივთა ფესტივალი, თავად ქალბატონი ნანა იქნება ამის სულისჩამდგმელი, ეს უდიდესი შემოქმედია თავისი საქმეში, მას ეს ხელწიფება, მაგრამ რატომღაც.. ჩვენ ვამბობთ, რომ დროა ასეთი, მაგრამ ამას არ გვაბატებს მომავალი თაობა. ჩვენი ბრალია რაც არ კეთდება, ვერავის დავაბრალებთ, ჩვენ უნდა დავიწყოთ, მით უმეტეს დღეს უკვე ცოტა მომძლავრდა ჩვენი ერი, არის მდიდარი ხალხი, ვისაც არ ენანება ფული, რომ გაიღოს ხელთვნებაზე. ძალიან ბევრი წამოწყება მალე კვდება. იმიტომ, რომ არც მატერიალური უზრუნველყოფა აქვს და რაც მთავარია, არაა საზოგადოების მხარდაჭერა.

რატომ არ შეიძლება, ვთქვათ, დავავეშიროთ ბათუმის და ქუთაისის ორკესტრები ააფესტივალოდ, ორივე ქალაქში მუსიკოსების ნაკლებობაა, ორკესტრები არაა ბოლომდე დაკომპლექ-

ქებული. და ეს ერთი დიდი, ნორმალური ორკესტრი შესძლებს საინტერესო ქართული პროგრამა შესთავაზოს მსმენელს. მინდა რომ აქ იყვნენ ახალგაზრდა დირიჟორები: გ. ჟორდანი, ზ. აზმაიფარაშვილი, დ. მუქერია, გ. ჩაჩხიანი. ისინი ყოველდღე უნდა იყვნენ არენაზე, მაგრამ სამწუხაროდ არ ჩანან, რადგან ორკესტრი არ გააჩნიათ, ამის საშუალებაც არა აქვთ. ჩვენ ამას ვივარაუდებთ, თუ ხელს შეგვიწყობენ. ჩემი დევიზი ასეთია — უნდა დავიწყოთ და თუ აგვევებიან ძალიან კარგი, თუ არა — მაინც გავაკეთებთ. ჩვენი სულ ვტირით, რომ ამისათვის ფული არ გვაქვს... ერთ მაგალითს მოგიყვანო, მ. ფანიაშვილმა, მისმა კამერულმა ჯგუფმა და გუნდმა ხარჭები თავის თავზე აიღო. აი, ესაა ქველმოქმედება. გარდა ამისა, არის ხალხი, რომელსაც უხარია თავისი წვლილი შეიტანოს და რატომ ვთქვათ ამაზე უარი. ამ ფესტივალზე ჩვენ ყველა გამოვაცხადეთ, ვინც რაღაც მცირედი მაინც გაიღო. ეს სტიმულია, ისინი მომავალში კიდევ უფრო მეტს მოგვეცემენ. ვიმეორებ, რომ ხელოვნებაში მეტი ფული უნდა ჩაიდოს, ვიდრე სხვა რამეში, რადგან დღეს მოგება შეიძლება მოიტანოს მხოლოდ კულტურამ. ჩვენ იმხელა პოტენციალი გვაქვს, რომ შეგვიძლია გავიტანოთ, ოღონდ ამას პროპაგანდა სჭირდება. ჩვენ შეგვიძლია რეტროსპექტიული კონცერტები ჩავატაროთ. შევახსენებთ მხოლოდ ზოგიერთ ნაწარმოებს, რისი დაკვრაც შეიძლება: ა. შაჰავეარიანის „ოტელო“, შ. მშველიძის რამდე-



ნიმე სორკესტრო ნაწარმოები, გ. ყანჩელის I, II, III, IV სიმფონიები, ს. ნასიძის კამერული სიმფონია, ს. ცინცაძის V, VI, VII კვარტეტები. მე ვლპარაკობ მხოლოდ შედარებით ძველზე, რომელიც მსოფლიო რანგის მუსიკაა. ჩვენ ვიცით, რომ ეს ნაწარმოებები არსებობს, მაგრამ რამდენი ხანია აღარ მოგვისმენია. ეს ხომ ჩვენ გვალატაკებს, ჩვენზე სიმდიდრე გვაიწყდება. ეს არაა საშაროლიანი.

ყოველივე ამას იმიტომ მოგახსენებთ, რომ ყოველდღიური საკონცერტო ცხოვრებით თუ არა, ფესტივალებით მაინც ზომ შეიძლება ამის გამოსწორება. და ძალიან მინდა, რომ სწორედ ბათუმი იქცეს ერთ-ერთ ასეთ საფესტივალო ქალაქად.

მედავა ფანიაშვილი

მოცარტის ხელოვნება ეს ისეთი კრიტიკიუმია, რომლის იქით აღარაფერია, იმიტომ, რომ ასეთი გენიალური და მშვენიერი ბუნებაში არაფერი შექმნილა. ამიტომ ბათუმის ფესტივალამდე, ჯერ კიდევ აპრილის ბოლოს, მაისის დასაწყისში ჩვენ გადავწყვიტეთ თბილი-

სის სამუსიკო პედაგოგიური ინსტიტუტის ძალებით, ჩაგვეტარებინა ასეთი მინი „მოცარტიანა“, ხუთი საღამო მიკუმდევნიტ მოცარტის კამერულ, სიმფონიურ და საგუნდო-შემოქმედებას. უნდა ვითხრაო, რომ ეს ძალიან დიდი გამოცდა ჩვენმა სტუდენტებმა შესანიშნავად ჩააბარეს. მაშინ პირველად იმდერა ჩვენმა გუნდმა, რომელმაც ყველანიირ მოლოდინს გადააჭარბა. ეს კი პირველ

რიგში ჩვენი ბრწყინვალე მუსიკოსის სულიკო აბუანდაძის დამსახურებაა, რომელმაც ითავა ამ გუნდის შექმნა და ურთულესი ნაწარმოების შესრულება. მაშინ დავრწმუნდით, რომ ფანატიზმმა პროფესიაში შეიძლება ისეთი შედეგი გამოიღოს, რომელსაც არც კი ელოდები.

და როდესაც კულტურის სამინისტრომ და სამუსიკო საზოგადოებამ შენ მოგვთავაზა ბათუმის ფესტივალში მონაწილეობა და თანაც გავიგე, რომ კაპელა არ მღეროდა, მე თვითონ ვუთხარი, რომ ფესტივალი, ალბათ, უნდა დასრულდეს ჩვენი გუნდის გამოსვლით, მოცარტის საზღვიმო-საგუნდო კანტატი. მგონი რაღაც სკეპსისი იყო მათში, მაგრამ რადგან ჩემ თავზე ავიღე, დამთანხმდნენ.

ბათუმის თეატრი ძალიან ლამაზია, მშვენიერი აკუსტიკაა დარბაზში, მაგრამ ბევრად უფრო კარგი აკუსტიკაა პოლში. გარშემო აივნებია და სოსო ბარდნაშვილმა გამოაცხადა, რომ მოცარტის ღროს მუსიციერების შესაფერისი ატმოსფერო სწორედ იქ არის და ჩვენც გავედით პოლში. აქ იმღერა გუნდმა. ყველანი ველაედით — პედაგოგებიც, სტუდენტებიც. ეს გამოსვლა იქცა ამ ფესტივალის დამაგვირგვინებელ აკორდად.

ჩვენი ინსტიტუტი სხვა მხრივაც იყო წარმოდგენილი ამ ფესტივალზე. თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ ამ ინსტიტუტში მუშაობს საქართველოს წამყვანი მუსიკალური ძალა. ამან გაგაბედინა შეგვექმნა ანსამბლი „კამერატა“. ვინ შედის ამ „კამერატაში“? საფორტეპიანო დუეტი. ფანიაშვილი — ალთუნაშვილი, მშვენიერი მომღერალი ნატალია ჩაგანავა, რომელსაც, მე ვთვლი, დღეს კამერულ სიმღერაში ჩვენში ბადალი არ ჰყავს, ინსტრუმენტალისტები ნუგზარ კიკნაძე, მამუკა ფარესიშვილი, გიანეიშვილ ვალერა წერეთელი, ზაზა კოგუა, გვეხმარებოდა გოგი ბაბუაძე — საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების კამერული ორკესტრის მხატვრული ხელმძღვანელი, მისი ორკესტრი ძალიან მაღალ პროფესიულ დონეზე დგას, რაც დაამტკიცა ბათუმის ფესტივალმა.

ჩვენი ანსამბლის გამოსვლის ღროს მოხდა პატარა კურიოზი. ჯერ ტონმა მ. ალთუნაშვილმა, გ. ხეოშვილთან და მ. ფარესიშვილთან ერთად დაუკრა მოცარტის საფორტეპიანო ტრიოში ბემოლ მაჟორის I ნაწილი, შემდეგ მე და „კამერატას“ წევრებმა დავიწყეთ მოცარტის გენიალური სოლ მინორული საფორტეპიანო კვარტეტის შესრულება. ექსპოზიციის ბოლოს ჩაქრა სინათლე, მაგრამ კვარტეტი მაინც ჩავათავეთ ტაშის გრიალში. სინათლე კი არ მოდის, გვინდა, რომ დაბნეულმა რაღაცნაირად გავფანტოთ... მე ქალბატონ მედეას, ვალერი წერეთელს და დათო ჯაფარიძეს მომზადებული გვექონდა პარაფრაზები — „ექსკურსი მოცარტის გარშემო“. აქ გავერთიანებთ გ-moll სიმფონიის I ნაწილის, „ღამის პატარა სერენადის“, თურქული რონდოს ინტონაციები, როგორც ამას ჯეიმს ლასტი აკეთებს და ესეც შევასრულეთ სიბუნელში. ჩვენ ავიღეთ ბოლო აკორდი და სინათლე აინთო, მთელი დარბაზი ფეხზე იდგა და ისე გვიკრავდა ტაშს. არის ასეთი ქალთა ასოციაცია „მანდილი“, რომელმაც ამ „გმირობისათვის“ ანსამბლი და მე დაგვაჯილდოვა განსაკუთრებული პრემიით.

რაც შეეხება მთლიანად ფესტივალს, მე ძალიან მაღალ შეფასებას მივცემ მას და უდიდესი სიხარულით ვიტყვი, რომ ჩვენს რესპუბლიკას აქვს ძალია ჰყავს ისეთი მუსიკოსები, რომ თვითონ შეუძლია მოაწყოს ასეთი დიდი ფორუმი. შესანიშნავი კონცერტი მისცეს მ. დოიჯაშვილმა და სახელმწიფო კვარტეტმა. მინდა გამოვეყო კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ ბათუმში, თბილისში, რუსთავეში, ქუთაისში არჩეული საუკეთესო ბავშვები. ისინი მოცარტს უკრავდნენ... ფესტივალზე ბევრი სხვა სასიამოვნო მომენტიც იყო.

განსაკუთრებით მინდა გამოვეყო ჩვენი უნიჭიერესი კომპოზიტორის. სოსო ბარდნაშვილის მონდომება, რუდუნება და ენთუზიაზმი ამ ფესტივალის ჩატარებისას. ასევე დიდი მუშაობა გასწიეს, რა თქმა უნდა სამუსიკო საზოგადოებამ, კულტურის სამინისტრომ. შემიძლია ვთქვა, რომ ბათუმის ფესტივალი შექმნა

სოსო ბარდანაშვილმა. ძალიან ძნელია დღევანდელ დღეს, როდესაც ინგრევა, რაიმე ვაშენოთ, მე ვთვლი, რომ ასეთი პოლიტიკური დესტაბილიზაციის დროს ჩვენ რომ ვუკრავდით მოცარტს, ეს იყო შენება. გაკეთდა დიდი რეკლამა, ფესტივალის დღეებში კინოთეატრებში გადიოდა ფორმანის ფილმი „ამადუსი“, როდესაც თეატრს ვუახლოვდებოდით, ისმო-

და მოცარტის ჰანგები, ბრუნო ვალტერის და არტურო ტოსკანინის ჩანაწერები. და მიუხედავად იმისა, რომ იყო საშინელი ამინდი, თითქოს ცა ჩამოიქცა, ამ ხუთი დღის მანძილზე ეს არ იგრძნობოდა არც ჩვენი, არც მსმენელის განწყობილებაში.

მოცარტმა კიდევ ერთხელ გაიმარჯვა.



პიორგი ბაბუაძე

ძალიან მოხარული ვარ, რომ ასეთი ფესტივალში მივიღე მონაწილეობა. საერთოდ მიმაჩნია, რომ ყველანაირად უნდა მივესალმოთ ტრადიციულ ფესტივალებს. აქ პირველ რიგში მახსენდება თელავის ფესტივალი, რომელმაც ამის შესანიშნავი მაგალითი მოგვცა. რა თქმა უნდა, ბათუმის ფესტივალი სულ სხვაგვარად იყო ჩაფიქრებული და მიმაჩნია, რომ მშვენივრად შეასრულა თავისი მისია. ახლა მოცარტის წელია და ისიც ამ თარიღს მიეძღვნა. მომავალში სხვადასხვა თემებზე შეიძლება ჩატარდეს. რამდენადაც ვიცი ამ ფესტივალის ორგანიზატორებსაც სწორედ ეს აქვთ განზრახული. და თუ ფესტივალი ტრადიციული იქნება, ჩვენც დიდი საამოვნებოთ მომავალშიც მივიღებთ მონაწილეობას.

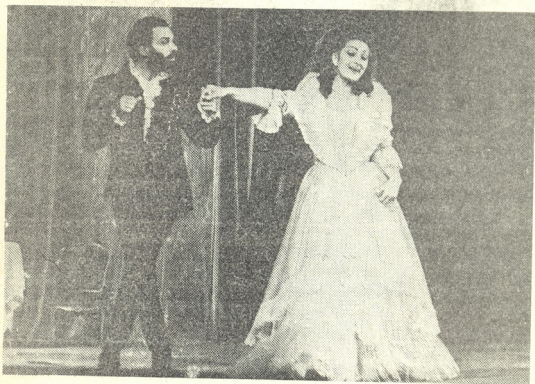
ეს ფესტივალი თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო როგორც ახალგაზრდუ-

ლი ფესტივალი. ჩვენი ორკესტრიც ძირითადად ახალგაზრდებისაგან შედგება. და ამიტომ თავიდანვე მივიღეთ მიწვევა. ჩვენ ყველაზე დატვირთული პროგრამა გექონდა. ფესტივალი მხოლოდ ხუთ დღეს გაგრძელდა და აქედან სამ საღამოში ჩვენ ვმონაწილეობდით. გახსნაზე შევასრულეთ „ღამის პატარა სერენადა“, შემდეგ 31 ოქტომბერს ერთაქტიანი ოპერა, მუსიკალური კომედია „თეატრის დირექტორი“. დაბოლოს, დასკვნითი კონცერტი მთლიანად ჩვენი იყო. პროგრამაში გექონდა ორი სიმფონია — მეჩვიდმეტე და ოცდამეცხრე და კონცერტი ფაგოტისა და კამერული ორკესტრისათვის. აქ სოლისტი იყო მშვენიერი ფაგოტისტი ლაშა იშხნელი. ის ჯერ მხოლოდ კონსერვატორიის III კურსის სტუდენტია, პროფესორ ზურაბ ალავიძის კლასში, მაგრამ გამოუცდელი მის მიუხედავად ნამდვილი პროფესიონალია.

ასეთი იყო ჩვენი ორკესტრის პროგრამა. აქვე დაეძენ, რომ ეს პროგრამა მთლიანად სპეციალურად ფესტივალისთვის მოვაგზადეთ.

ძალიან საინტერესო იყო ნაწარმოებებზე მუშაობის პერიოდი. განსაკუთრებით მოცარტის ოპერის შესწავლა. ამ მუსიკალურ კომედიაში ერთდროულად მონაწილეობენ დრამის მსახიობები და მომღერლები. ბათუმში ამ სპექტაკლით უფრო თამამად გამოვედით რადგან პრემიერა ცოტა ადრე თბილისში ვაჩვენეთ. ჩვენი მეცადინეობის გრაფიკი იმდენად დატვირთული იყო, რომ ყოველთვის

ვერ ვახერხებდით სხვა კონცერტებს დასწრებას. ერთ-ერთი კონცერტი, რომელსაც მთლიანად მოვეუსმინეთ და რომელმაც საოცრად ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, ეს იყო მ. დიოჯამვილისა და სახელმწიფო კვარტეტის გამოსვლა. მთლიანობაში ფესტივალის ატმოსფეროში, ორგანიზებამ ძალიან კარგი განწყობა შექმნა. დიდი მადლობა მის მესვეურთ და მონაწილეთ.



ბათუმის ფესტივალი. სცენა სპექტაკლიდან „თეატრის დირექტორი“

ნაირა გლუნჩიძე

მე იმით დავიწყებ, რომ საერთოდ ძალიან მიყვარს მოცარტი. ჯერ ერთი, ჩემი პირველი დიდი როლი თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე გახლდათ ცერლინა, მოცარტის ოპერაში „დონ ქუანი“. გარდა ამისა, მოცარტის მუსიკას დიდი ადგილი უკავია ჩემ საკონცერტო რეპერტუარში.

რაც შეეხება ბათუმის ფესტივალს, მე უკვე ზაფხულიდან ვემზადებოდი მისთვის. ცალკე საკონცერტო პროგ-

რამაზე ვმუშაობდი, ცალკე სპექტაკლზე „თეატრის დირექტორი“, და ყველაფერი, რაც მოვამზადე, ვიმღერე კიდეც. გახსნაზე შევასრულე ორი არია, შემდეგ წარმოვადგინეთ სპექტაკლი და კიდევ მთხოვეს სამუსიკო სკოლაში დარბაზის გახსნასთან დაკავშირებით ექსპრომტად გამემართა ერთ-განყოფილებიანი კონცერტი.

განსაკუთრებით სიამოვნება მომანიჭა სპექტაკლზე მუშაობამ. „თეატრის დირექტორი“, ბათუმამდე, რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზის სცენაზე შევასრულეთ. საოცრად საინტერესო სპექტაკლია, რადგან მასში დაკავე-



საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების კამერული ორკესტრი. დირიჟორი გ. ბაბუაძე

ბული არიან დრამატული მსახიობებიც. მე პირადად ბევრი შემძინა მათთან ურთიერთობამ, ძალიან კარგად მუშაობდა ჩვენთან რეჟისორი ოლეგ დოლოგოპოლოვი. ის საშუალებას გვაძლევდა მსახიობებს თავად გვეჩვენებინა ჩვენი შესაძლებლობები. ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ არ გბოჰავენ და თავისუფლებას გაძლევენ. მშვენივრად იმუშავა გ. ბაბუაძის ორკესტრმა. აქვე იმასაც დავემატებ, რომ სპექტაკლი ძალიან მცირე დროში დავდგით, ერთი თვეც კი არ გვიმუშავია. ჩემის აზრით, ეს სპექტაკლი არ უნდა დიკარგოს, თვეში ერთხელ მაინც რომ გაიმართოს. მართალია, გარკვეული სირთულეებია, რადგან იგი მომზადებულია კრებითი კოლექტივის მიერ. სირთულე დაკავშირებულია ორკესტრთან, სხვადასხვა თეატრების მსახიობების მოწვევასთან.

(მაგ. მომღერალი ნაირა კიკოლაშვილი ქუთაისიდანაა). მაგრამ თუ სურვილი იქნება ყველაფრის გაკეთება შეიძლება. მით უმეტეს, ეს სპექტაკლი ძალიან კარგად მიიღეს თბილისშიც და ბათუმშიც.

რა დასამალია, თბილისში მონატრებულები ვართ სავსე დარბაზებს, ბათუმში კი მსმენელიც ბევრი იყო და მიღებაც საოცრად თბილი გვექონდა. ერთი მეორეზე უკეთესი საღამოები ჩატარდა. მე ყველა კონცერტს დავესწარი და უდიდესი სიამოვნება მივიღე. არაჩვეულებრივი კონცერტი გამართეს ბათუმის სასწავლებლის დარბაზში მ. დოიჯაშვილმა და სახელმწიფო კვარტეტმა.

საერთოდ, ფესტივალმა საკმაოდ მაღალ დონეზე ჩაიარა.

იანო ალიბაგაშვილი

ბათუმის საზოგადოებასთან ეს ჩემი პირველი შეხვედრა არ იყო. რაღაც განსაკუთრებულად თბილი მიღება იცოიან

აქ. მაგრამ ფესტივალმა ისეთი ლამაზი შთაბეჭდილება დატოვა, რომ მართალია გითხრათ, არ მოველოდი, შეიძლება არც უნდა ვამბობდე, მაგრამ, მან ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა.



ძალიან მომეწონა გახსნა რეპერტუარი. აუბორში იყო გადარწმუნებული. კონცერტი ორ მასხარას (ბათუმის თოჯინების თეატრის მსახიობებს) მიყავდა. განსაკუთრებით მინდა გამოვყო მ. ფანიაშვილი და მისი ანსამბლის გამოსვლა. კონცერტზე ერთი კურიოზული რამეც მოხდა გამოირთო დენი და სანთლების სინათლე დარჩა, რაღაც საოცარი განწყობა სუფევდა დარბაზში. ერთი ადამიანი აგანძრეულა. დაამთავრა ანსამბლმა გამოსვლა და სინათლეს აინთო. ხოლო როდესაც მთლიანად დამთავრდა კონცერტი იარუსებიდან გაბერილ ბუშტებს ყრიდნენ, საოცრად სახეიმო ატმოსფერო შეიქმნა.

მოცარტისადმი მიძღვნილ ფესტივალში მონაწილეობა ჩემთვის განსაკუთრებით სასიამოვნო იყო. მისი მუსიკა ძალზედ ახლობელია, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც იტალიაში დავიწყე სწავლა იქ ყოფნის პირველი წელი თითქმის მთლიანად მოცარტზე ვმუშაობდი. მოვაშხადე დონა ელვირას პარტია „დონ ჟუანიდან“, გარდა ამისა, შევისწავლე საკონცერტო და საოპერო არიები.

ფესტივალზე ვიმღერე გახსნაზეც და რაც მთავარია, მთელი ერთი კონცერტი დაგვეთმო ოზიმოს (იტალია) საოპერო აკადემიის სტუდენტებს: ნანა გორდაძეს, ლია მეჩიტაშვილს, მზია სიმონიშვილს, მაია ჩიხრაძეს და მე. ჩემი კონცერტმაისტერი, როგორც ყოველთვის გახლდათ ქალბატონი ნატალია ჭანტურიშვილი. ამ კონცერტზე, მოცარტის მუსიკის გარდა, შევასრულეთ სხვადასხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. მსმენელმა ძალიან თბილად მიგვიღო. საერთოდ, მინდა დიდძალად მადლობა ვუთხრა ამ ფესტივალის ორგანიზატორებს, აჭარის კულტურის სამინისტროს, სოსო ბარდანაშვილს...



მასალა დასაბუქლად მოამზადა
მარიკა ჩიჯავაძე

სცენა სპექტაკლიდან
„თეატრის დირექტორი“

მოცარტის მუსიკის კვირეული თბილისში

მარინა ვაგუშვიძე

როგორც ცნობილია, 1991 წელი იუნესკოს გადაწყვეტილებით გამოცხადდა მოცარტის წილად. ჭენიალური ავსტრიელი კომპოზიტორის გარდაცვალებიდან 200 წელი ფართოდ აღინიშნა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. მთელი წლის მანძილზე მსოფლიოს უდიდეს მუსიკის ცენტრებში იმართებოდა ფესტივალები, კვირეულები, კონცერტები, სპექტაკლები, სრულდებოდა მოცარტის თითქმის ყველა თანრის ცნობილი თუ უცნობი ნაწარმოებები.

ეს თარიღი ღირსეულად აღინიშნა საქართველოშიც, რამაც თავისებური ხიბლი მისცა პოლიტიკური და ეკონომიკური კრიზისებით აღსავსე ჩვენს ცხოვრებას. ამაში თავისი წვლილი შეიტანა საქართველოს ეროვნულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა. 15-დან 20 ნოემბრის ჩათვლით სიმფონიური მუსიკის დარბაზში (დ. აღმაშენებლის გამზირი) მიმდინარეობდა მოცარტის მუსიკის კვირეული, რომელმაც ხუთი შესანიშნავი საღამო შესთავაზა თბილისელ მსმენელებს. აღნიშნულ კვირეულს გამოარჩევდა თანრობრივი მრავალფეროვნება და მაღალი საშემსრულებლო დონე. კვირეულის ორგანიზატორი

და სულისჩამდგმელი გახლდათ თბილისის მუსიკალურ-კულტურული ცენტრი და მისი სამხატვრო ხელმძღვანელი, საქართველოს ეროვნული სიმფონიური ორკესტრის მთავარი დირიჟორი ჯანუდ კახიძე.

მოცარტის მუსიკის კვირეულში მონაწილეობა მიიღეს როგორც ქართული მუსიკალური ხელოვნების ოსტატებმა, ისე მოწვეულმა მუსიკოსებმაც. კვირეულის პანორამა გაამდიდრა საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელამ გივი მუნჯიშვილის ხელმძღვანელობით და საქართველოს ეროვნულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა.

15 ნოემბერს მოცარტის კვირეულის ჭაბუნა წილად ხვდა შესანიშნავ პერუელ დირიჟორს დევიდ დელ პინო კლინგეს. მისი შემოქმედება კარგადაა ცნობილი ქართველი მუსიკისმოყვარულთათვის. კლინგე უკვე მესამედ იყო თბილისში, მან ჩვენი მსმენელის სიყვარული დაიმსახურა. საქართველოს ეროვნულ სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად კლინგემ მისთვის ჩვეული სინატიფითა და დახვეწილობით შეასრულა მოცარტის სიმფონია № 35 „ჰაფ-



ნერი“ (რე მაჟორი) და უვერტიურა ოპერიდან „სერალიდან“ გატაცება“. კლინგესა და ახალგაზრდა პიანისტის ალექსანდრე კორსანტიას შემოქმედებით ანსამბლს ჯერ კიდევ შარშან მარტში ჩაეყარა საფუძველი. მაშინ მაღალ დონეზე შესრულდა „შოპენის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი, კვირულზე კი შთამბეჭდავად გაიყვანა მოცარტის უკანასკნელმა საფორტეპიანო კონცერტმა № 27 (სი ბემოლ მაჟორი), განსაკუთრებით II და III ნაწილებმა. ა. კორსანტიამ მონუსხა მსმენელი მოცარტისეული შეგრძნებით, გააზრებული და მეტყველი შესრულებით. პიანისტმა დიდი ოსტატობით გამოხატა ნელი ნაწილის ღვთაებრივი ლირიკა და უშუალოდ ადსავე ფინალური თემების ფაქიზი გრადაციები.

16 ნოემბერს პროგრამაში იყო მოცარტის „რეკვიემი“. საღირსიორო პულტთან კვლავ დევიდ დელ პინო კლინგე იდგა. ღირსიორმა მსმენელებს შესთავაზა ნაწარმოების ძალზე საინტერესო ინტერპრეტაცია. შესავლის

პირველსავე ბგერებიდან ფინალური გუნდის მონუმენტურ ელერადობა აუდიტორიაში მოიცავდა მოცარტისეული მუსიკის თანმიმდევრულმა. ღრმად ემოციურმა გააზრებამ Lacrimosa-ს („დღე ესე ცრემლიანი“) ასულშიჩამწვდომი სევდიდან Dies irae-ს („დღე რისხვისა“) პირქუშისან Sanctus-ის საზეიმო ხმოვანების მისაღწევად ღირსიორი შემოქმედებითი გარდასახვის გზას დაადგა. მან ორგანულ მთლიანობად აქცია, ერთ ემოციურ ტონალობაში მოაქცია საქართველოს სახელმწიფო კაპელა, საქართველოს ეროვნული სიმფონიური ორკესტრი და ახალგაზრდა სოლისტები: ნაირა გლუნჩაძე (სოპრანო), თამარ კრაწაშვილი (მეცო-სოპრანო), ნოდარ ვარშანიძე (ტენორი) და ოთარ კუნჭულია (ბანი). რკომლებმაც შეძლეს ამ უდიდესი მხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოების მაღალ დონეზე წარმოდგენა.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელის საშემსრულებლო

საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელა, ღირსიორი კლინგე





ხელოვნება. ამანიჭიერმა კოლექტივმა „რეკვიემის“ ფუნქციონირებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა. მთელი სიცხადით გამოვლინდა მისი სამხატვრო ხელმძღვანელობის ბატონ გივი მუნჯიშვილის ნაყოფიერი მუშაობა და ლიტარის მაღალი ოსტატობა. დიდი შემოქმედება მოახდინეს მსმენელზე შემდეგმა ნაწილებმა: Kyrie eleison („უფალო შეგვიწყალებ“) Lacrimosa („დღესე ცრემლიანი“), Sanctus („წმინდა არს“) Agnus Dei („ღვთის კრავი“) და Lux aeterna-ს („ნათელი საუკუნო“) ფინალურმა ფუგამ. სასიხარულოა, რომ ქართული საგუნდო კოლექტივის მხატვრული დონე ასულია ესოდენ მნიშვნელოვან სიმაღლეზე.

კონცერტის წინ ჯანსუღ კახიძემ დამსწრე საზოგადოებას დიდი გულისტვილით აქცნო გამოჩენილი კომპოზიტორის სულხან ცინცაძის გარდაცვალება. ამდენად „რეკვიემი“ მისი ნათელი სულის მოხსენიებასაც ეძღვნებოდა.

17 ნოემბრის საღამომ ახალი ფურცელი ჩაწერა თბილისის მუსიკალური ცხოვრების მატრიანეში. ამ დღეს გაიხსნა კამერული მუსიკის ახალი დარბაზი. უფროსი თაობის წარმომადგენლებს კარგად ახსოვთ ყოფილი კინოთეატრი „ამირანის“ მოხატული ფოიე, სადაც იმართებოდა მხოლოდ სხვადასხვა სახის კონცერტები. ამჯერად იგი ჭაერთიანდა თბილისის მუსიკალურ-კულტურული ცენტრის ერთიან კომპლექსში და განახლებული სახით წარმოგვიდგა. გაიმართა პირველი საღამოც.

ამ მნიშვნელოვანი მისიის შესრულება წილად ზედათ ცნობილ მუსიკოსებს: საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატებს პიანისტ მანანა დოიჯაშვილს და სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის წევრებს კონტრანტინე ვარდელს, ნოდარ ევანიას და ოთარ ჩუბინაშვილს. შესრულებული იყო მოცარტის საფორტეპიანო ქმნილებები: ვარიაცია დო მაჟორი, რონდო ლა მინორი, სონატები ფა მაჟორი და დო

მაჟორი. კონცერტის დასასრულს მღელვარედ აუღერდა მოცარტის საფორტეპიანო კვარტეტი — მი ბემოლ მაჟორი. შემსრულებელთა მაღალი პროფესიონალიზმმა და „მოხატული დარბაზის“ ესთეტიკურმა გარემომ განაწყობ მსმენელი ამაღლებული მუსიკის მოსასმენად და განსაკუთრებულ სიამოვნება მიანიჭა.

მორიგი საღამო, რომელიც 19 ნოემბერს გაიმართა, კვლავ სიმფონიური მუსიკის დარბაზში შედგა. ამჯერად საქართველოს ეროვნულ სიმფონიურ ორკესტრს ხელმძღვანელობდა დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე. კონცერტი მონაწილეობდნენ შესანიშნავი სკოლისტები, სომეხი მომღერალი არაქსი დავითიანი და ქართული საფორტეპიანო სკოლის გამოჩენილი წარმომადგენელი თენგიზ ამირეჯიბი. მათ მსმენელს შესთავაზეს საინტერესო და მრავალფეროვანი პროგრამა.

საღამო გაიხსნა ტემპერამენტული უვერტიურით მოცარტის ოპერის „ფიგაროს ქორწინება“, რომელსაც შეენაცვლა რონდო „Non te mer, Amato bene“ (ნუ შეშინდები ჩემო ძვირფასო). იმ საღამომ ამ ნაწარმოების პრემიერა შედგა. არაქსი დავითიანის მდიდარმა ხმამ, მისმა ლამაზმა ტემბრმა მოხიბლა მუსიკის მოყვარულები. ამავე კონცერტში აუღერდა მოცარტის ურთულესი „მოტეტი“ ცნობილი „ალილუიითი“, რომლის შესრულებისას მომღერალმა სტიცი ნატიფი შეგრძნება და ვირტუოზული საშემსრულებლო ოსტატობა გამოავლინა.

მსმენელი აღფრთოვანა პროფესორ თენგიზ ამირეჯიბის რაფინირებულმა ხელოვნებამ. მან უნაკლოდ შეასრულა მოცარტის „კამერული კონცერტი“ ფორტეპიანოსა და კამერული ორკესტრისათვის (მი ბემოლ მაჟორი) და ამაღლებული გრძნობებით აღავსო მსმენელი.

დასასრულს, საქართველოს ეროვნულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა ჯანსუღ კახიძის დირიჟორობით შესარულა მო-

ცარტის ცნობილი „ლინცის“ სიმფონია № 36, რომლის დეტალები მუსიკამ და შესანიშნავმა შესრულებამ, დრამატიზმით აღსავსე ფინალით, დიდი ზემოქმედება მოახდინა.

20 ნოემბერს კი გაიმართა კვირეულის დასკვნითი „გალა-კონცერტი“, რომელმაც შეაჯამა ეს ღონისძიება და კიდევ ერთხელ გვაზიარა მოცარტის დიდებულ მუსიკას. საქართველოს ეროვნულ სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად ამ საღამოზე მონაწილეობა მიიღო კვირეულის თითქმის ყველა მონაწილემ. ამასთან ერთად შეგვხვდით თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ეროვნული ოპერის თეატრის სოლისტებსაც ლიანა კალმახელიძეს, ანზორ შომახიას, მზია დავითაშვილს, ნუკრი ნაჭყეაბიას, მზია ქობალიას და შოთა ჩაკვეტაძეს, წარმატებით გაიმართა ახალგაზრდა ქართველი ფლეიტისტის, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის II კურსის სტუდენტის დავით ოქელაშვილის დებიუტი. კონცერტს უძღვებოდა ჯანსუღ კახიძე. მისი დიდი ძალისხმევით წყალბოთი საღამომ საზეიმოდ და ამდღებულად ქაიყღერა. სიმფონიური და ინსტრუმენტული ნაწარმოებების გვერდით შესრულდა უვერტიშურები და სცენები მოცარტის უკვდავი ოპერებიდან „დონ ჟუანი“ და „ჩადოსნური ფლეიტა“, ფრაგმენტები სიმფონიებიდან.

მოცარტის მუსიკის კვირეულმა თავისი მასშტაბით საერთაშორისო ფესტივალის მნიშვნელობა შეიძინა. მან დიდი გამოხმაურება ჰპოვა მუსიკის მოყვარულებსა და საზოგადოების ფართო ფენებში. მიიმე პოლიტიკური ვითარების მიუხედავად კვირეულს მსმენელი არ მოჰკლებია.

სასიხარულოა, რომ თბილისის მუსიკალურ-კულტურული ცენტრის ამ წამოწყებას ბევრი თანამდგომი აღმოუჩნდა. ვიმედოვნებთ, რომ მომავალშიც ქართული საზოგადოება ყურადღებით გამოეხმაურება მუსიკალური ცენტრის ღონისძიებებს.

დავით ანდრიასი: გია, ჩვენზე უკვე „სტაიანი“ თანამოსაუბრეები ითქმის. პირადად მე, შენგან მუდამ ათას, ჩემთვის დაუძველებელ ამბავს მოველი. პირველი და უმთავრესი პირობა ჩვენი პერმანენტული დიალოგებისა ისაა, რომ „ვენდობით“ ერთმანეთს.

გია ბუღაძე: მოდი, დროებით დავივიწყოთ ჩვენი „ჩვეულებრივი“ როლები: მე — მხატვრის, შენ კრიტიკოსისა.

დ. ა.: როლების გაუნაწილებლად გავგიჟებდებოდა ჩვენი დიალოგი-თამაშის წარმართვა.

ბ. ბ.: რატომ თამაშის?

დ. ა.: იმიტომ, რომ ჩვენ მაინც საუბარს ვთამაშობთ. თუკი ხელოვნება თამაშია, რატომ არ შეიძლება ხელოვნებაზე საუბარიც თამაში იყოს. მაგრამ ხელოვნება მუდამ თამაში იყო და არის? შეიძლება ამ აზრის აბსოლუტიზირება?

ბ. ბ.: რა თქმა უნდა, არა, უბრალოდ, ზოგიერთი მხატვრული მეთოდი ძირითადად თამაშს ემყარება. თუმცა საკუთარი შემოქმედების შესახებ ამას ვერ ვიტყვოდით.

დ. ა.: თავად როგორ განსაზღვრავდი საკუთარ მხატვრულ მეთოდს?

ბ. ბ.: მოგვხსენება, რომ პერმენევტიკის მამის — ვილჰელმ დილთაის კონცეფციის თანხმად, არსებობს ხელოვნების წესით სამყაროს გაგების მეთოდი. გაგების მეთოდს მე ჩემს შემოქმედებით საქმიანობაშიც ვიყენებ. ესაა მეთოდი ხელოვნების საშუალებით ინტორიის გაგებისა. ინტერპრეტირებისა.

დ. ა.: გამოდის, რომ გაგების მეთოდს, რომელსაც მე ვიყენებ კრიტიკაში, შენ შემოქმედებას უსადავებ. ამგვარი მეთოდით შექმნილი ხელოვნება ალბათ არ უნდა ტოვებდეს სივრცეს პერმენევტიკული კრიტიკისათვის. საერთოდ, მე მომხრე ვარ საკუთრივ ინტერპრეტორული კრიტიკისა. ამ უქანასკნელმა კი არ უნდა ახსნას, არამედ უნდა გაიგოს მხატვრული ფენომენი. და კიდევ: ვფიქრობ, კრიტიკა, გარკვეული გაგ-

„მხატვრობა ინტელექტუალური პრობა“

მხატვრისა და კრიტიკოსის დიალოგი — ამგვარი რამ ცოტა მოულოდნელია ჩვენი შკითხველისათვის. მათ შორის ხომ ძირითადად „მონო-დიალოგი“ იმართება. მხატვარი კმნის, შემდგომ კი კრიტიკოსი განსჯის — ან მოიწონებს, ან დაიწუნებს.

არადა, დიალოგი, — ცოცხალი, შეუზღუდავი, მართლაც, საჭიროა არა მხოლოდ კონკრეტული მხატვრის ან კრიტიკოსის, არამედ იმათთვისაც, ვისაც აინტერესებს, სად თანხედება და სად ეწინააღმდეგება ერთმანეთს კრიტიკიუმები, რომლითაც ხელოვნების ნაწარმოებს ან საერთოდ ხელოვნებას იზილავს ეს ორი მხარე.

მაშ, ასე, საუბრობენ ფილოსოფიურ მეცნიერებათა კანდიდატი, კრიტიკოსი დავით ბნდრიაძე და მხატვარი გიბა ბუღაძე.

ბ. ბ.: სავსებით გეთანხმები. კრიტიკა სუბიექტური უნდა იყოს, ამათთან, აუცილებლად ანალიტიკური. ჩემთვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რას იტყვის ჩემს შემოქმედებაზე ასეთი პოზიციის კრიტიკოსი.

ბ. ბ.: ფუნდამენტური თეორიული ბაზის გარეშე დღეს კრიტიკა აღარ შეიძლება არსებობდეს. ჯონ, რენსომის განმარტებული წიგნის — „ახალი კრიტიკის“ — პროგრამული ნაწილის სათაურს თუ დავესხებოთ, „გვეჩადება ონტოლოგიური კრიტიკოსი“.

ბ. ბ.: ყველა დანარჩენს მე უწინააღმდეგობა, ანდა სურათებისა და ქანდაკებების აღწერად მივიჩნევ.

დ. ბ.: და, ალბათ, მხატვართა შემოქმედების ნეკროლოგიურ დახასიათებებად. თუმცა, ეტყობა, ესეც საჭიროა.

ვიღაცამ ხომ უნდა აღწეროს და აღწერს ხოს, განსოვს ეგზიუბერის საქმოსანი, რომელსაც სურს დაითვალოს „პატარა რალაცეები, ხანდახან რომ მოჩანან ცაზე“. ისე რომ, არც კი იცის, მათ თუ ვარსკვლავები ჰქვიათ. მსგავსად ხელოვნების ზოგიერთი ისტორიკოსისა, რომელიც გულმოდგინედ აღწერს და აღწუსხავს „ვარსკვლავებს“, ისე რომ ერთხელაც არ დაფიქრდება, მაინც რა არის ეს „ვარსკვლავი“ — ხელოვნება თავისთავად. ვიმეორებ, ვერ ვიტყვოდი, თითქოს მათი შრომა მთლად ფუჭია. ასე არა თქვა პატარა უფლისწულმაც: „კარგი გასართობია! და საქმაოდ პოეტურიც, მაგრამ არც თუ სერიოზული“.

კრიტიკისადმი ჩვენი პოზიციები, ასე თუ ისე, გავარკვეეთ. მე მიინტერესებს, შენ, როგორც მხატვარს, თუ გაქვს ეს

თეტიკური მსჯელობისა და შეფასების რაიმე კრიტერიუმში?

ბ. ბ. სტუდენტობისას მე შევიმეუშავე ამგვარი კრიტერიუმში. ჯერ ერთი: ნაწარმოების აღქმისას, მან უნდა მომანდომოს მუშაობა, მე უნდა ვგრძნობდე განვიცდოდე, რას ემსახურება, რა იდეას ამკვიდრებს იგი, ეს იდეა არ უნდა იყოს ბუნდოვანი. უნდა იყოს ცხადი, მკაფიო, მოზანდასახული. თუ აღრე მთავარი იყო, რას ხატავდი. შემდგომ მთავარი გახდა ის, თუ როგორ ხატავ. დღესდღეობით კი, მთავარია — ვინ ხატავს.

ა. ბ. სხვათა შორის, ზუსტად ასევე პასუხობს ზენუარიც თავის მოწაფეების კითხვაზე, თუ რა არის მთავარი ხელოვნებაში: „რა“ თუ „როგორ“.

ბ. ბ. აქ ლაპარაკია პიროვნებაზე და მხოლოდ პიროვნებაზე. ეს არის, თუ გნებავთ, ინდივიდუალიზმის დროშა.

ა. ბ. მოკლედ, მხატვრული ნაწარმოები კონცეფტუალურად უნდა იყოს დაფუძნებული, კონცეფციას კი მხოლოდ პიროვნებები ქმნიან.

ბ. ბ. აუცილებლად. აქვე მინდა კიდევ ერთი საკითხიც დავახუსტო: მხატვრებს, როგორც წესი, მოგვწონს ის ნამუშევარი. რისი გაკეთებაც პოტენციურად შეგვიძლია.

ა. ბ. ნიშანდობლივი ამბავია. ამბზე მეც მიფიქრია. კიდევ მეტი, გამოვტყდები, რომ ერთ პერიოდში, როცა მხატვრობასაც კი ვაპირებდი, თავად „დამიკერია“ საკუთარი თავი ამგვარ საქციელში. ამა თუ იმ ნამუშევრის, ოღონდ მხოლოდ ორიგინალის, ნახვის შემდეგ, თავად გამჩენია დაუძმეველი სურვილი მუშაობისა.

ბ. ბ. ფერწერაში?

ა. ბ. ფერწერაში. შედეგს მნიშვნელობა არ ჰქონდა. მთავარი იყო სურვილი რაღაც იმდაგვარის შექმნისა.

ბ. ბ. ახლა?

ა. ბ. გაგახსენებ ცნობილ აზრს: ყოველი კრიტიკოსი „არმემდგარი“ ხელოვანია. დავუბრუნდეთ ჩვენი საუბრის ძირითად ხაზს, მე მაინტერესებს: ყველანიირი ნამუშევარი გიღვიძებს მუშაობის სურვილს?

ბ. ბ. მაგალითად, როდესაც ვუყუ-

რებ ვანგოვს, მუშაობა მინდებდა. იმასაც ვგრძნობ, თუ რას ემსახურება. მინდა მის სამყაროში ყოფნა. საპირისპიროდ ავიღოთ შიშვინი. მისი პეიზაჟების შემხედვარეს, მუშაობა არ მინდებდა, იმიტომ, რომ ტექნიკურად აქ ყველაფერი გასაგებია. ამ სამყაროში ყოფნა არ მინდა. მირჩევნია, ტყეში თავად გავისეირნო. ხოლო ის, რასაც ემსახურება შიშვინი, წარმავალი, ობიექტულური, მეშინაური განცდებია. გასაგებია ხომ რომელ მხარესაა ჩემი სიმბოთიები? მაგრამ შუალედური სფეროდ შეიძლება გამოვყოთ. ვთქვათ, საღვადორ დალი. როცა მის სურათებს ვუყურებ, მუშაობის სურვილი არ მიჩნდება. სამაგიეროდ, ძალზე მაინტერესებს, მიზიდავს ეს სამყარო და იქ ყოფნა, მას. ში ცხოვრება მინდა. საინტერესო მანინც ისაა, რომ ბოლოს და ბოლოს, ჩემში ჩამოყალიბდა კიდევ ერთი კრიტერიუმი: ნამუშევარმა მე უნდა მომანდომოს ლაპარაკი, მსჯელობა, თეორეტიზირება თუმცა თეორეტიზირება უკვე შენი საქმიანობის სფეროა, — იგი ჩემთვისაც როგორც მხატვრისთვის ძალზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნია.

ა. ბ. სხვათა შორის, სიტყვა „თეორია“ თავდაპირველი სემანტიკით, ბებრძნულად ნიშნავს აღქმას, ჰერეტას, დაკვირვებას. ამ გაგებით, თეორეტიზირება ესთეტიკური ჰერეტის სფეროში ექცევა, მხატვრული ნაწარმოების აღმქმელი, რეციპიენტი კი თეორიული სუბიექტის როლში აღმოჩნდება. ამაში ახალი და ორიგინალური თითქოს არაფერია. ყოველ შემთხვევაში, ესთეტიკოსებისათვის ფენომენოლოგიიდან კარგად ცნობილი ამბავია, რომ მხატვრული ნაწარმოები, როგორც ესთეტიკური საგანი, ის ინტენციონალური ობიექტია, რომელიც მხოლოდ რეციპიენტია ცხალი ურთიერთობის აქტში, და ამ აქტის შედეგად აიგება. მანამდე ის მხოლოდ სქემია, რომელიც ესთეტიკურად უნდა დაკონკრეტდეს.

ბ. ბ. ასე რომ, მხატვრული ნაწარმოები იწყება იქიდან, როცა მასზე ვაწყებ ფიქრსა და ლაპარაკს. მაგრამ ნა-



წარმოებდა უნდა მამულეღეს ამის სა-
ბაბსა და საშუალებასა.

დ. ბ. მაშხვამაძე. მასში უნდა არსე-
ბობდეს რაღაცე კონკრეტული ინტელექტუ-
ალური იქნება ჩემ თუ ინტუიტიური. ან
სხვა რამ, საბჭოლო წამში, მაინც ინ-
ტელექტი აფორმებს. აწესრიგებს შე-
მოქმედების განუზღვრელ, ინტუი-
ტიური რაციონალური აქტს. ყოველივე
ეს თითქოს ფილოსოფიის ანა-ბანაა, მა-
გრამ ახლა სხვა საკითხი შინდა დავაყე-
ნო: მე მაინც ვთვლი, რომ შენი ხელოვ-
ნება იმპერსონალურია. შენთვის უცხოა
ყოველგვარი სუბიექტივიზმი, ემოციის
უშუალო გამქდევნების გაგებით.

ბ. ბ. ეს ჩემი პრინციპული პოზიციაა.
საქმე ისაა, რომ ყოველ მხატვარს სხვის
ნამუშევარში მოსწონს ის, რაც მისთვის
ემოციურად ახლობელია, მისაღებია,
ძვირფასია. აი, მე კი ვადაწვევებ: რომ
არც ერთ მხატვარში ჩემს ნამუშევარს
არ გამოეწვია ემოციური ახლობლობის
განცდნ. ეს იყო გზა დაუშვებლის და
შევებისა.

დ. ბ. მე ვიტყვი, ძალზე სახიფათოა
გზა.

ბ. ბ. ალბათ, აქედან გამომდინარეობს
ჩემს ფერწერულ ენაში თხრობის პირ-
დაპირ ელემენტის არსებობის ფაქტი.
თავიდან მე რომანტიკოსად ვთვლიდი
თავს. შემდგომ — ნეორომანტიკოსად.
ახლა კი ვგრძნობ, რომ „პოსტნეორომან-
ტიკოსი“ ვარ.

დ. ბ. ეს როგორ გავიგოთ?

ბ. ბ. მაგალითად, მე რომანტიკოსი
ვარ და ვამბობ: „მე შენ მიყვარხარ“. ამ
შემთხვევაში მე ჩემს გრძნობაში, უფ-
რო ზუსტად, ჩემს გრძნობის გამქდევნე-
ბაში სრულიად გულწრფელი ვარ. ახლა
ნეორომანტიკოსი ვარ და ვამბობ: „რო-
გოც იტყვოდა ჰოლდერლინი, მე შენ
მიყვარხარ“. პოსტნეორომანტიკოსი კი
იტყვის: „აი, ახლა, მე რომ გითხრა:
„მე შენ მიყვარხარ“, ამისათვის უნდა
გავიხსენო, თუ რას ამბობდნენ, როცა
მათ უყვარდათ, გეორგ თრაკლი ანდა
ელზე ლასკერ-შულერი. მხოლოდ ამ
შემთხვევაში იქნება გამართლებული
ჩემს მიერ წარმოთქმული სიტყვები —
„მე შენ მიყვარხარ“. უცნაურია, არა?

ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, მე უკვე
ალბათ ვარ რომანტიკოსი პირდაპირ
გაგებით, მე ვარ ფაბულებითა და რე-
მინისცენციებით დატვირთული ადამი-
ანი, რომელიც ემანიპულირებ...

დ. ბ. თუნდაც, „კონგლიორობ“!

ბ. ბ. თუნდაც „კონგლიორობ“, ტრა-
დიციის მიერ მოწოდებული ხერხებითა
და საშუალებებით. ცხადია, ყოველივე
ეს ირონიასაც გულისხმობს. ახლა სხვა
მაგალითი: მე ვარ რომანტიკოსი და ვხა-
ტავ კასპარ დავიდ ფრიდრიხის პეიზაჟს,
ამაღლებულის განცდით. შემდეგ, მე ვხა-
ტავ პეიზაჟს კასპარ დავიდ ფრიდრიხი-
ვით, როგორც ნეორომანტიკოსი. პოს-
ტნეორომანტიკოსის ამპლუაში კი მე
ვხატავ კასპარ დავიდ ფრიდრიხის პეი-
ზაჟს, კონკრეტულად მის პეიზაჟს. ესაა
პირდაპირი ციტირების გზა.

დ. ბ. ასე რომ, შენ სულ მუდამ სა-
გულდაგულოდ მალავ საკუთარ თავს,
საკუთარ უშუალო ემოციას. როგორც
ჩანს, თხრობითობა, სიუჟეტიკაც ერთ-
გვარი „შირმაა“, „ეჟალია“ პერსონა-
ლური ემოციის დასაფარავად, ანუ იმ-
პერსონალური ემოციის გასამქდევნე-
ლად.

ბ. ბ. გავახსენებ: ჩემი მიზანია, ჩე-
მი ცხოვრება ჩემს შემოქმედებაში არ
ჩანდეს.

დ. ბ. რომანტიკული თუ ნეორომან-
ტიკული კონცეფციის საზღვრებში იმ-
პროვიზაცია მეორადი მნიშვნელობის
მოვლენაა. ამასთან, როგორც წესი, უნ-
და გავმიჯნოთ ფორმალური იმპროვიზა-
ცია შინაარსისმიერისაგან. ჩანს, შენს
მხატვრობაში, როგორც ნეორომანტი-
კულ კონცეფციაზე დაფუძნებულში არ-
ებთი, საკუთრივ აზრობრივი შინაარსი,
სმიერი იმპროვიზაცია უნდა იყოს. ეს
გზა კი ინტუიციის ინტელექტზე და-
ფუძნების აქტს მოასწავებს. და არა
პირიქით ინტუიციისაკენ მიმართული
ინტელექტის „მუშაობას“. ეს უკანას-
კნელი, როგორც ცნობილია, ინტუიტი-
ვიზმის ნიშანია. საბოლოო წამში, შენი
მხატვრული მეთოდისათვის, ჩემი და-
ვირვებით, უცხოა ის კონცეფცია, რომ-
ლის თანახმადაც ხელოვნება სიცოც-



ხლის შემოქმედებითი პროცესის გამოხატულებაა.

ბ. ბ. ჩემთვის მხატვრობა, და საერთოდ ხელოვნება, მუდმივი, დაძაბული შრომაა. ამ შრომაში მე ყველაზე დიდ სიამოვნებას, ყველაზე დიდ სიხარულს სწორედ ინტელექტის „მუშაობა“ მანიჭებს. მე დიდი იდეები მიძლევს შემოქმედებით იმპულსს. ჩემი პრინციპია: რაც მეტს ჩააფიქრებ, მით უფრო მეტს მიაღწევ.

ა. ა. და მაინც, მეტაფიზიკური ხელოვნების შექმნის იდეას, ბევრი თბონენტი ჰყავს. მათი საერთო თვალსაზრისი დაახლოებით ასე შეიძლება ჩამოყალბდეს: ჭეშმარიტი ხელოვნების საგანია არა ფილოსოფიური იდეები და ცნებებით აბსტრაქციები, არამედ ცოცხალი სინამდვილე, მისი ემოციური ფორმები, სულიერი შინაარსი, მავალითადგერონტი ჭიქოძე თვლიდა, რომ ფილოსოფიურად დაფუძნებული ხელოვნება „მკლავა, გულმკერჩავადნილი, თვალეზრაცეწული და ქლექიანი“. ამ მხრივ, ამგვარი ხელოვნება „ჰომონკულუსური“ მოვლენადაც მიიჩნევა. ბუნებრივია, ხელოვნებაში დიდი იდეების როლის უგულვებელყოფა შეუძლებელია. დიდ იდეებში დიდი ვნებებიც იგულისხმება, დიდი დრამატიზმი, ექსპრესია. მაგრამ ყოველივე ეს მაინც შინაარსის სფეროა. ეს შინაარსი კი, მაინც, ცნებითი, ლოგიკური აზროვნების ასპექტია. სადღაც ფორმა. მხატვრული ფორმა, როგორც ინტუიტური წვდომის, ესთეტიკური თამაშისა და სპონტანურობის ნაყოფი? დიდი იდეები ხომ შესაბამისი ფორმის გარეშე ვერ შეგძრავს, ვერ ავალუწებს, ვერ გაგიტაცებს, მიწას ვერ მოწყვეტის, ფიზიკიდან მეტაფიზიკაში ვერ გაგიყვანს?

ბ. ბ. ჩემთვის ფორმა იდეის სამოსია. მე არასოდეს ამოვიღე ფორმის გრძნობადი. მასალბერივი სუბსტანციიდან, მთავარი და წარმმართველია იდეა, რომელსაც გონებაში თვებით შემიძლია „ვაცვა“ ფორმა, როგორც სამოსი. მწამს. რომ მაღალი იდეებით იქმნება წარუვალი სურათები, ხანდახან მეუბნებიან ჩემი კოლეგები: დაანებე თავი ამ თე-

მატიკას, ღმერთს მიუტია შენთვის ფერწერის ნიჭი და აკეთე, რასაც სხვებმა აკეთეს თებენო. მაგრამ როდემდე? როდემდე შეიძლება ხატო ერთი და იგივე პეიზაჟი ნატურმოტი, პორტრეტი? ასეა თუ ისე, ჩემთვის ფორმა არსებობს, არა უბრალოდ, მხოლოდ ფერწერული ან პლასტიკური, არამედ — სინთეზური.

ა. ა. სინთეზური რასთან მიმართებაში?

ბ. ბ. შინაარსთან. ეს შინაარსი კი მი. თოსია, ფილოსოფია, მუსიკაა...

ა. ა. მოკლედ, შენ ხელოვნებათა სინთეზის რომანტიკული იდეალის რესტავრაციას ცდილობ. იენელი რომანტიკოსები სინთეზს მაინც მუსიკის ეგაღით ქადაგებდნენ. ამიტომაცაა იგი პანმუსიკალური. ალბათ გახსოვს ნოვალისი ტაქტს, როგორც მუსიკალურ კატეგორიას ფიგურისთან, ბერას კი — ფერთან შესაბამისობაში იაზრებდა. რომანტიკოსთან სინთეზის თეორია სინესთეზიას ემყარებოდა და ცდილობდა მოესპო, ყოველ შემთხვევაში, წაეშალა ხელოვნებათა საზღვრები თვით ნაწარმოების აღქმის პროცესში. და მაინც, ეს იყო ლამაზი, მომხიბლავი, და, ცოტა არ იყოს, მაცდური ოცნება. იდეალი „გეზამქუნსტივერკისა“ — უნივერსალური მხატვრული ნაწარმოებისა.

ბ. ბ. ჩემი იდეალიც ამგვარი ნაწარმოებია, იდეალი „ხელოვნებათა ხელოვნებისა“, „პოეზიის პოეზიისა“. ხელოვნებაც ხომ იდეალურის, მიუწვდომელის, არარსებულის სფეროა.

ა. ა. რა თქმა უნდა. ხელოვნება იდეალურის, ჭერარსის სფეროა, მაგრამ ამ ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას მხატვარი ობიექტური, კონკრეტული, სამუდამამოდ ნაწრთობი ფორმით უნდა აფუძნებდეს და არა — კუსტარული ფილოსოფოსობით. და მაინც, მე მიწადავამთავრო საუბარი სინთეზის შესახებ. საქმე ისაა, რომ სინთეზის რომანტიკული კონცეფცია, რომელსაც „უწესრიგო სინკრეტისმაც“ უწოდებენ, „ჟანრთა გამაერთიანებელ ჟანრადაც“ მოიხსენიებენ და ერთგვარ ესთეტიკურ კენტავრადაც თვლიან, გარკვეული გაგებით, ეწინააღმდეგება ხელოვნებათა მორფო-



გ ი ა ბ უ ლ ა ძ ე

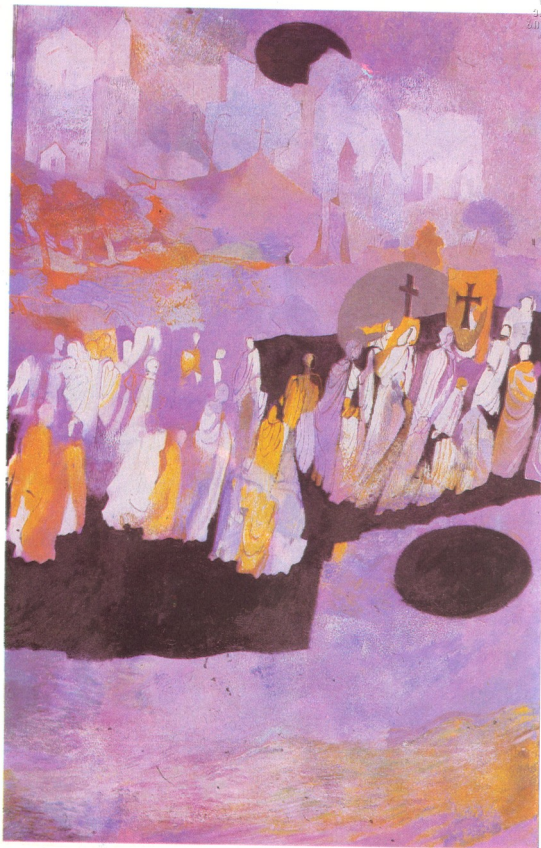
მეგასერია. „აპოლონური ტრაგედიები“

უკანასკნელი წაროსნები. ფრაგმენტი



გორგონა მელუზი. ფრაგმენტი





უკანასკნელი ჭვაროსნები. ფრაგმენტი



ჭეკაძე. ფრაგმენტი



ლოცვა და მხილება. ფრაგმენტები





უკანასკნელი ჯვაროსნები. ფრაგმენტი



ლოგიური დაყოფის პრინციპს. „გეზამქუნსტეერკის“ თეორია ზომ ლესინგთან ცხარე პოლემიკაში გამოიწერთ. აქ შეუძლებელია, არ გაგვახსენდეს გოეთეს უნდობლობაც ხელოვნებათა სინთეზისადმი.

ბ. ბ: მაგრამ მე გოეთესადმი რომ არ გახლავართ...

მ. ბ: მე კი გიცნობ, როგორც გოეთეს ფერთა თეორიის ადვოკატს.

ბ. ბ: კი ბატონო, მაგრამ უფრო ვაგნერიანელი ვარ. ხელოვნებათა სინთეზის პრინციპი მე ვაგნერიანულად მესახება. ესაა პრინციპი, რომლის მიზანია, აღადგინოს კეთილი თანხმობა ხელოვნებათა შორის, ანუ ის თანხმობა, რაც ახასიათებდა ტაძრულ პრინციპს.

მ. ბ: უფრო ზუსტად, სატაძრო ქმედების პრინციპს, როგორც ხელოვნებათა სინთეზს. გეხსოვება, რა მშვენიერი შრომა მიუძღვნა ამ საკითხს მამა პავლე ფლორენსკიმ.

რ. ბ: საქმე ისაა, რომ როცა ვაგნერს უსმენ, გრძნობ, რომ აქ მარტო მუსიკაში არაა საქმე. პირადად მე მის პიესებსაც ისევე განვიციდი, როგორც გენიალურ მუსიკას. რაც შეეხება გოეთეს, მისგან ავიღე ის, რაც სინთეზს, უფრო ზუსტად, სინთეზის ჩემეულ გაგებას დასკვირდებოდა.

მ. ბ: მაგრამ, იგივე ვაგნერის მუსიკალურ დრამებში ხომ ხელოვნებათა სინთეზის იდეა საბოლოოდ განუხორციელებელი, მიუღწეველი დარჩა.

ბ. ბ: არც მე მგონია, რომ ვაგნერის მუსიკალურ დრამებში სინთეზი განხორციელდა. ის უკმარისობის განცდა, რომელიც თან სდევს ამ „მომავლის ხელოვნებას“, იდეალის მიუღწევლობის შედეგია. მთავარია იდეალისაკენ დრამატული ლტოლვა. ხოლო ეს ლტოლვა უკომპრომისოა, თუ არის ესთეტიკურად და ემოციურად მაქსიმალურად ეფექტური, შთაბეჭობელი.

მ. ბ: აქედან გამომდინარე, შენ ვაგნერიანულად ჩაითვლები იმ გაგებითაც, რომ შენი ფერწერული სერიალების სამყაროსაც მითოსური ფონი აქვთ, უფრო ზუსტად, ესაა მითოლოგიური სარ-

ჩული. სწორედ მითოსია ის მასინფორმირებული დედაბი, რომელიც შენი სურათების ემოციურ-შინაარსობრივ პლანს, საზვით-პლასტიკურ სისტემას, ვაგნერთანაც ზომ ასეა: მისი „მუსიკალური დრამის“ ანუ ხელოვნების სინთეზური ნაწარმოების კონცეფციას საფუძვლად მუსიკის, ფერწერის, პოეზიის, პლასტიკური მოძრაობისა თუ სცენური ტექსტის მექანიკური ნაზავი კი არ უდევს, არამედ ყველა ხელოვნებათა პირველადი მთლიანობა, არა სიმრავლე, არამედ ერთიანობა, არა რაოდენობრიობა, არამედ თვისებრიობა. ამისათვის უნდა დაუბრუნდეს ხელოვნება მითოსის, მითოსმთხველობის წილს. ამგვარი ორიენტაცია, როგორც ცნობილია, შელინგის პანესთეტიკურ სისტემაში გაფორმდა ფილოსოფიურად. შელინგისთვის ხომ სწორედ მითოლოგიაა ყოველგვარი ხელოვნების აუცილებელი პირობა და თავდაპირველი მასალა. ამიტომაც უკავშირდება იგი ხელოვნების მომავალს, „ახალი მითოლოგიის“ შექმნას. რაც შეეხება ვაგნერს, მისი რწმენით, მითოსშია მოკემული არა თავად მოვლენა, როგორც ასეთი, არამედ თავად ამ „მოვლენის“ შედეგებული სურათი“. ასე ღებულობს მითოლოგია ამ გენიოსთან ნეორომანტიკულ, სიმბოლურ ტრანსფორმაციას და უძველეს მითოლოგებათა მძლავრი ინტუიტიური ნათელხილვის გვერდით, ერთი თანამედროვე მკვლევარის თანახმად, XIX საუკუნის ფსიქოლოგიის სულითაც იმსჯელება. ალბათ, ამიტომაც ენაშფაობდა ნიცშე, „ვაგნერის გმირი ქალები მითოლოგიზირებული მადამ ბოვარები არიან“. ყოველივე ეს იმისთვისაც გაგვახსენე, რომ მითოსი ვაგნერისათვის არა მხოლოდ ინტელექტუალური, ემოციური საწვავია, იგი მისი მუსიკალური ინტუიციის მაპროვოცირებელი ძალაცაა.

ბ. ბ: მითოსი ჩემთვისაც თანაბრად როგორც ინტელექტუალური, ისევე ემოციური საწვავი. არ ვუდებები მას, როგორც მხოლოდ ფაბულას ანდა სიტუეტს. იგი უპირველეს ყოვლისა აზრობრივი კარკასია, სააზროვნო მასალა.



ამასთან, მითოსი მე არ მესმის ვიწრო მნიშვნელობით, როგორც მხოლოდ მითოლოგია, ჩემი ღრმა რწმენით იგი ისტორიაცაა.

დ. ბ: რა თქმა უნდა, ყოფიერების საზრისის წვდომა ისტორიის თვითნებარ წარმოდგენელია.

გ. ბ. საერთოდ, ამა თუ იმ ფერწერული სერიის, ციკლის დამთავრებისას მე მუდამ მიჩნდება სურვილი მის შესახებ რაიმეს დაწერისა. ახლახანს დავწერე მორიგი „თხზულება“ და გამოვეცი კიდევ ბროშურის სახით, სადაც წამოდებული მაქვს საინტერესო საკითხი. მე საერთოდ, როგორც იცი, იდეალისტი კაცი ვარ და საკმაოდ რელიგიური სუბიექტიც, ამიტომ სინთეზის საკითხს, ბევრწილად გუყურებ და ვიაზრებ, რომ გორც ზემოთაც აღვნიშნე, ტაძრის, სატაძრო ქმედების მავალითზე, ტაძარში ყველა ელემენტი საოცარ ურთიერთწესრიგში მოყვანილი: არქიტექტურა, მხატვრობა, გალობა, დეკორუმი... მაგრამ რომელი რომელს ემსახურება? მაგალითად, არქიტექტურას ემსახურება მხატვრობა, ანდა გალობა ემსახურება არქიტექტურას? არა, ცხადია, ყველაფერი, ცალ-ცალკე და ერთად ემსახურება ღვთისმსახურებას, როგორც უზენაეს მიზანს. სხვათადაც რომ ვთქვათ, არქიტექტურაც, მხატვრობაც, მუსიკაც და ა. შ. ყოველი მათგანი ემსახურება რა სხვა უზენაესს, თან ავლენს, გამოხატავს საკუთარ თავს, მაგალითისათვის გავისხენებ ლე კორბუზიეს რონშარის კაბელას. ცალკე აღებული ვიტრაჟი აქ მხოლოდ ვიტრაჟია და მეტი არაფერი, სინთეზში კი — ყველაფერი. ღმერთი რონშარში არ არის, ღმერთი აქ არქიტექტურაა. რაც შეეხება შარტრის ტაძარს, ცალკეული არქიტექტურული თუ პლასტიკური დეტალები დამოუკიდებლადაც შედეგრები, რადგანაც იქ რელიგია წარმართველი, უფალია რწმენის ობიექტი. ახლა ვნახოთ ვაგნერთან, რომელია ღმერთი, ანუ მასინთეზირებელი? ღმერთი აქ მუსიკაა.

დ. ბ: აქ მე მახსენდება პოლ ვალერის აზრი, რომ ფერწერა და ქანდაკება მო-

ტოვებული ბავშვებია, რომელთაც მოუხერხებელი კვდათ დედა — არქიტექტურა...

გ. ბ: ეს იგივეა, როცა ღმერთი არქიტექტურაა.

დ. ა: აქედან გამომდინარე კი, ირკვევა კიდევ ერთი პრობლემა: პლასტიკური, ანუ სივრცული ხელოვნებებისათვის ეს დედა-არქიტექტურა რელიგიური ფერმენტი ანუ მასინთეზირებელი სუბსტანციაა.

გ. ბ: ძალიან ზუსტად მიგნებულ სიტყვა — რელიგიური ფერმენტი და, სხვათა შორის, ამიტომაცაა. რომ დღეს სახვითი ხელოვნების დარგები, უბატრონოდ დარჩენილი, უბინაონი და მიუსაფარნი არიან. რადგანაც მშობლიურ, ლათიურ წილს არიან მოწყვეტილი. ეს წილი კი მათთვის არქიტექტურაა.

დ. ა: სხვათა შორის, შენი ფერწერა სულ უფრო მეტად თხოულობს „დედის“ წილს, იმ მასინთეზირებელ, სპეციფიკურ თუ სპეციალურ სივრცეს, სადაც ის სრული ხმით აქლერდება, სულს მოითქვამს, მხრებს გაშლის...

გ. ბ: ამას ძალიან მწვავედ განვიციდი. სულ ამგვარ სივრცეს დავეძებ, ესაა ჩემი ოცნება. ჩემი იდეალი — ტაძრული პრინციპი, ჩვენი, პრიმიტიულად სასაცილო ექსპოკულტურის დონეზე მათ გამოფენას აზრი არა აქვს.

დ. ა: ამ გაგებით, შენს ნამუშევრებს სჭირდება გარკვეული კონტექსტი. აი, ჩვენ ხშირად მოვიხმობთ ხოლმე სიტყვას-მაყურებელი სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების აღქმული სუბიექტის გაგებით, და შეიძლება ითქვას, საყვებით სწორადაც: სახვითი ხელოვნების ნაწარმოები წარმოდგენაა, რებრეზენტაციაა. ამ გაგებით, ფერწერული ტილოს ესთეტიკური ჰერეტიკა ეთანადება მუსიკალური დრამისა თუ დრამატული სპექტაკლის ჰერეტას, ყურებას, აღქმას. ამ გაგებითაც ახასიათებს სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებს დროითობა, ტემპორალობა; რაც შეეხება იმ „დედისეულ“ — არქიტექტურისეულ წილთან მიბრუნებას, რამდენადაც ვიცი, შენ უკვე მოხატე გერმანიასა და საფრანგეთში მცირე ეკლესიები. ამ მხრივ, უთუოდ საინტერესოა და ყურადსაღ-

ბი თუნდაც ფაქტი ინდივიდუალისტი მხატვრის მუშაობისა რელიგიურ ხელოვნებაში.

ბ. ბ: ამ მხრივ, ჩვენთან, საქართველოში, თვით რელიგიის რესტავრაციის პირობებში, საიმედო პერსპექტივები იშლება.

დ. ა: ჩემი აზრით, ამ ეტაპზე, რელიგიური ინსტიტუტების აღდგენაზე, ანუ რელიგიის სოციალურ ინსტიტუციონალიზაციაზე უფრო შეიძლება იყოს ლაპარაკი.

გ. ბ: ალბათ. ისე კი, რადგან რელიგიურ ხელოვნებაზე ჩამოვარდა ლაპარაკი, უნდა ვთქვა, რომ სწორედ ამგვარი ხელოვნების პოზიციიდანაც ვლინდება თანამედროვე სამყაროში მხატვრის რაობის საკითხი, კერძოდ, საკითხი იმის შესახებ, თუ ვინ არის დღეს მხატვარი. რელიგიურ ხელოვნებაში ის მსახურია, რომელმაც პატიოსნად და კარგად უნდა შეასრულოს თავისი მოვალეობა; უფლის ნების გამომხატველია. ინდივიდუალური ნება აქ გამორიცხულია. ახალი დროის ხელოვნებაში კი იგი უკვე საკუთარ ნებას გამოხატავს. ასე ჩნდება თვითგამომრკვევი, საკუთარ სამყაროში ჩაბრუნებული მხატვრის ტიპი. პირდაპირი გაგებით, ეს ტრაგედიაა. მხატვარი სულ ავანსცენაზე იგი გაუთავებლად წარმოთქვამს მონოლოგებს. არადა, მხატვრის ფუნქცია თითქოს სხვაა: მ. ბახტინი წერდა: «Всякая лирика жива только доверием хоровой поддержке».

დ. ა: მოკლედ, მხატვართა უმეტესობა ისე გაიტაცა პერსონალური ემოციების გამომზეურებამ, ანუ იმდენად „შევიდა“ როლში, იმდენად გაიტაცა საკუთარი „მე“-ს, „ეგოს“-ს წარმოდგენამ, რომ დაავიწყდა კიდევ, ვისთვის კითხულობდა ამ გაუთავებელ მონოლოგებს, რისთვის „თამაშობდა“... მიიხედო მოიხედა და დარბაზი დაცარიელებული დახვდა. ხომ ძნელი წარმოსადგენია ბავშვი, რომელიც თავისთვის ტირის. ის მუდამ „ვილაციისთვის“ ტირის. როგორც კი ქრება „ვილაც“, ვისაც „ეძღვნება“ ის ტირილი, ბავშვი იმწამს ჩუმდგება. მისთვის მუდამ საჭიროა ვილაც;

ვისთანაც „გასდის“ ტირილი. ასევე ხელოვანიც.

გ. ბ: აი, რა საშიშია საკუთარი პერსონით ზედმეტი გატაცება, ანუ, როგორც შენ აღნიშნე საუბრის დასაწყისში. იმპერსონალური ემოციით „თამაშის“. და როგორც ანტაგონისტი ამგვარი მხატვრისა, მწიფდება ადამიანში მხატვარი-მკვლევარი.

დ. ა: ე. ი. ჩვენს წინაშეა ორი ტიპი მხატვრისა: პირველი, რომელიც, უბრალოდ, იფიქრებს, თუნდაც ძალზე ოსტატურად, თავის პერსონალურ განცდებს და მეორე — რომელიც, ამასთან, უცხოვდება, დასტანცირდება ამ განცდებისაგან, აანალიზებს მათ, იკვლევს, და არა, უბრალოდ აფიქსირებს. ასე იბადება ზელახლა პიროვნული საწყისისაგან თავისუფალი იმპერსონალური ხელოვნება.

გ. ბ: ჩემთვის რეალურად არსებობს ორი ტიპი მხატვრისა — დიონისური და აპოლონური. ამ აზრს მე, ცხადია ნიცშესგან ვსესხულობ.

დ. ა: შენგლერთან მათ მაგიური და ფაუსტური შეესაბამება.

გ. ბ: ჩემთვის იდეალია მხატვრის აპოლონური, ანუ ფაუსტური ტიპი.

დ. ა: როგორ წარმოგიდგენია მხატვრის დიონისური ტიპი?

გ. ბ: დიონისური მხატვარი შეგრძნებებით იკვებება. ვთქვამთ, დღეს დათვრა, ზვალ „ვობლას“ დახატავს, გუშინ ქალთან გახლდათ და დღეს ეროტიული, სექსუალური, მადისამძვრელი ტორსი დახატა. ამგვარი მხატვრები მისტიური, საკუთარ გრძნობებში, განცდებში ჩაღრმავებული ნატურები არიან. მე ასე ვიტყოდი: დიონისური მხატვრობა ორიენტირებულია სიღრმეზე, აპოლონური კი სიმადლისაკენ მიწრაფვის.

დ. ა: შენი აზრის თანახმად, დიონისური მხატვარია...

გ. ბ: ვან-გოგი. აპოლონურისა კი — სეზანი თუმცა, ზოგ შემთხვევაში ამ ორი ტიპის შერწყმაც ხდება.

დ. ა: შენ გინდა თქვა, რომ ინტუიციის სიღრმეში ისე შეიძლება ჩაყვინთო.



რომ ინტელექტის სიძაღლის ზედაპირზე ამოყო თავი?

გ. ბ: კი, ბატონო!

დ. ა: აპოლონურ მხატვარს როგორღა დაახასიათებდი?

გ. ბ: აპოლონური მხატვარი მკვლევარი-მხატვარია, იგი გონებისა და აზრის მეშვეობით ცდილობს სინათლე მოჰყვინოს ადამიანის სულში აღმოცენებულ განცდებს, ჩემი მიზანი ამ გზით სიარულია და ძიებები ამ გზაზე. ამ ძიებების პროცესი კი გულისხმობს ამაღლებულ რეტროსპექციას ისტორიისა და კულტურის სფეროში.

დ. ა: და არამც და არამც ინტროსპექციას საკუთარ თავში?

გ. ბ: არა, მე ამ გზას არასოდეს დავადგები.

დ. ა: მაგრამ, როგორ უთავსდება შენი პანმუსიკალური იდეალი ამ ესთეტიკურ სოკრატეზმს, რომლის დევიზიკია: „რაიმე, მშვენიერი რომ იყოს, უნდა იყოს გონიერი“, ანდა როგორ ზავდება შენში რომანტიკოსი პიროვნება და თეორიული ადამიანი, მუსიკის დიონისური, თავისი არსით ტრაგედულ სული, ტრაგედული მსოფლგანცდა როგორ უწყვილდება აპოლონურ, მეცნიერულ, ლოგიკურ მსოფლგანცდას. ბოლოს და ბოლოს, იგივე რიპარდ ვაგნერი, რომელსაც შენ ასე ეთაყვანები, ნიცშესათვის ხომ დიონისური შემოქმედის, და ამდენად, იდეალური ადამიანის ეტალონია. აი, კითხვები, რომელთაც პასუხსაც შენი მომავალი შემოქმედებითი პრაქტიკით მოველით. ერთი რამ ჩემთვის ცხადია, კერძოდ: შენს მიერ არჩეული მხატვრული მეთოდი გულისხმობს ფერწერის მეშვეობით ერთგვარ ისტორიულ-მითოლოგიურ ზონდირებებს ანუ ისტორიულ-მითოლოგიური ობიექტებით ჰერეტას და ამ გზით მიკვლევას, აღმოჩენას იმ შრეებისა, რომლის მოხელთებაც შეუძლებელია მხოლოდ საკუთარ განცდებზე, საკუთარ ფსიქიკაზე თუნდაც გულმოდგინე დაკვირვებით. და მაინც, ფერწერის საგანი ის უნდა იყოს, რაც მხოლოდ ფერწერით გადმოიცემა და ლიტერატურისთვის და საერთოდ, ხელოვნების დანარჩენი დარგებისთვის წვდომელია. მკვეთრად უნდა გამოიხატოს ნოს, თხრობითობა, როგორც ფართო ცნება და ლიტერატურულობა, როგორც შედარებით ვიწრო ცნება. როგორც წესი, ლიტერატურულად გადმოცემული დასურათებული ამბავი გაცილებით მწირ მხატვრულ-ესთეტიკურ ინფორმაციას შეიცავს, ვიდრე საკუთრივ ფერწერული ხერხებით თხრობა. მაგალითად, ველასკესი მუდამ რაღაცის მოგვითხრობს, მაგრამ იმავდროულად, მისი სურათები ინტერპრეტაციის ძალზე ფართო სპექტრს მოიცავს. რატომ? იმიტომ, რომ იგი რაღაც ამბავს მოგვითხრობს ფერწერულად და არა ლიტერატურულად. ყოველივე ეს განსაზღვრავს მისი ნამუშევრების „ლიაობასაც“ და ინტერპრეტაციის, გაგების უსასრულო შესაძლებლობებსაც იძლევა. რაც შეეხება, შენს სურათებს, უფრო ზუსტად, ფერწერულ სერიאלებს, ვფიქრობ, მათში იგრძნობა სწორედ პროგრამულობისაკენ სწრაფვა, სურვილი ლიტერატურული სიუჟეტის პლასტიკურში გადაზრდისა, ესა თუ ის მითოლოგიური თუ ისტორიული სიუჟეტი თავისთავად დასრულებული შეიძლება იყოს, მაგრამ ფერწერულ-პლასტიკური სიუჟეტი ანუ ლიტერატურული სიუჟეტის ფერწერული თხრობა, როგორც ჩანს, უნდა გამოიციხვადეს თავის თავში დარულებულობას, ის უნდა დასრულდეს აყურებელს წარმოსახვაში, დასრულდეს მისი ინტელექტუალური ძალისხმევის, მისი სულიერი აქტივობის ხარჯზე, ჩვენი საუბრის დასაწყისში შენს მიერ გაშლავებული მხატვრული მეთოდი ხელოვნების მეშვეობით ისტორიის გაგებისა, შესაძლოა, სადაოდ, მაგრამ ძალზე მომზიბლავად გამოიყურება, დილთას თანახმად, სწორედ ასეა: ბუნებას ახსნა სჭირდება, სულიერ ცხოვრებას კი — გაგება. ეს სიცოცხლის ფილოსოფიაში გაზიარებული თეზისია, მაგალითად, შპენგლერი ასე იტყვის: ბუნება უნდა აიხსნას ისტორიულად, ისტორია კი — პოეტურად. იმავე შპენგლერის თანახმად, ისტორია განცდის უშალო ფორმას, გულუბრყვილო, ჭაბუკური სა-



შუალებაა სინამდვილის ათვისებისა, რაც მთელ კაცობრიობას ახასიათებს, იმ დროს, როცა ბუნება — საშუალებაა გაცილებით მომწიფებულ ცნობიერებისა. ამდენად, ისტორიის წვდომის „ორგანო“ არ განსჯა, „არაიციო“, არამედ გრძნობა, განცდა. ამ მხრივ, აბსტრაქტულ, ცნებით აზროვნებას ცოცხალი ქვრეტა ენაცვლება, კანონს — სიმბოლო. ჩემთვის მაინც ღიად რჩება საკითხი: „აპოლონური მხატვრის“, მხატვარი-მკვლევრის შენეული იდეალი, როგორ უთავსდება ისტორიის პოეტურ გაგებას, ანუ ხელოვნების საშუალებით ისტორიული მოვლენების წილში დანთქმულ იღუმალ სულთან ზიარება ხომ, უპირველეს ყოვლისა, ინტელექტურ წვდომას უნდა გულისხმობდეს?

გ. ბ: ჩემი მიზანია, ხელოვნების გზით გავიგო ისტორია...

დ. ა: გასაგებია, მაგრამ ისტორიის გაგებასაც ხომ აქვს თავისი მიზანი? ეს მიზანი ადამიანის გაგებაა. დილთაის თანახმადაც ხომ ასეა: ადამიანს კი არა აქვს ისტორია, იგი თავადაა ისტორია. ადამიანმა რომ გაიგოს ვინ არის იგი, უნდა მიმართოს ისტორიას, ამ მხრივ, მხოლოდ საკუთარ თავზე დაკვირვება არაა საკმარისი, ადამიანი საკუთარ თავს შეიცნობს ისტორიით და არა ინტროსპექციით. აი, ეს იფელზეა ამოსავალ პრინციპად ისტორიის საზრისზე დაფიქრებული ყოველი სერიოზული შემოქმედისათვის. იქ, სადაც არ არსებობს ისტორიის ამგვარი გაგება, ინტერპრეტაცია, მხატვარი, რაოდენ გაწაფული ოსტატიც არ უნდა იყოს, ისტორიული სიუჟეტების უბრალო დამსურათებელია ილუსტრატორია, უკეთეს შემთხვევაში კი გრანდიოზული ისტორიული ბუტაფორიების კონსტრუქტორი.

გ. ბ: ყოველ შემთხვევაში, მე ისტორიული რეტროსპექცია მიხსნის ძერსპექტივას. ამ მხრივ, აპოლონური მხატვარი უკვე აღარაა მონოლოგისტი, იგი დიალოგს ემყარება, ისტორიისთან დიალოგს. აქვე ერთი საკითხსაც მინდა გავაწვფდე: დიონისური მხატვრობა მორალისტური მხატვრობაა, თავისი არ-

სით. ეგი თანაგრძნობაზეა აგებული აპოლონური კი — იმორალისტური თანაგრძნობის მომენტი გამორიცხებულია.

დ. ა: საესეებით სწორია. დიონისური მხატვრობა და საერთოდ, ხელოვნება, თანაგანცდადი, ანუ სიმპათიური, აპოლონურ მხატვრობაში კი ანტიპათიად არსებითი, რადგანაც იგი პრინციპულად გამორიცხავს თანაგანცდას. ამის გამოა, ალბათ, რომ ვან-გოგს მეტი თაყვანისმცემელი ჰყავს, ვიდრე სეზანს, გულიან-შვილს მეტი, ვიდრე კაკაბაძეს და ა. შ.

გ. ბ: გარდა ამისა, აპოლონური მხატვრობა, ჩემი აზრით, მამაკაცური მხატვრობაა. ალბათ დაკვირვებიანარ: დიონისური მხატვრის, როგორც მორალისტის მიერ დახატული პორტრეტი მუდამ განცდაშია დაფიქსირებული. დაძაბული თვალებით, აპოლონური პორტრეტი — მუდამ ფიქრშია, „გათიშული აქვს მზერა“. რაც მთავარია, დიონისური მხატვარი — უკეთესი პორტრეტისტი.

დ. ა: სამაგიეროდ, აპოლონური მხატვრობა უფრო მუსიკალურია და ფუგისა და კონტრაპუნქტის პრინციპზეა კონსტრუირებული.

გ. ბ: მუსიკალურია იმიტომ, რომ მუსიკა ლოგიკასთანაა დაკავშირებული. ესაა გრძნობისმიერი ლოგიკა. აპოლონურ მხატვრობაში ერთი თემა ათასგვარი ვარიაციით ვითარდება და ბოლოს ჰარმონიული მთელში ერთიანდება.

დ. ა: ალბათ, ინტერესმოკლებული არ იქნება იმის აღნიშვნაც, რომ აპოლონურ-მუსიკალური მხატვრობა ექსტატიური ტემპორალობის, ანუ დროის სამივე მოდუსის ერთდროული, სიმულტანური აღბეჭდვითაცაა ნიშანდობლივი. ამის მაგალითად ელ გრეკოს დასახელებაც კმარა. ელ გრეკო, როგორც ექსტატიკოსი, სწორედ აპოლონური საწყისის გამომხატველია.

გ. ბ: ამასთან, მხატვრობაში ექსტატიკური საწყისის გამოვლენის მთავარი წყაროა სინათლე, ტონალობა, დიონისურ მხატვრობაში არსებითია ფერადოვნება, საღებავის ტექსტურა-ფაქტურ-

რა, აპოლონურში კი — შინაგანი სი-
ნათლე.

დ. ა: ამ გაგებით, შენ ფერით კი არა,
შუქით წერ, ე. ი. ლუმიწარისტი ხარ და
არა — კოლორისტი ან ქრომატისტი.
ამ შემთხვევაში ერთმანეთს კონტრასტ-
ტულად უპირისპირდება არა ფერება,
არამედ თვით სინათლე და სიბნელე.
თვით ფერი კი, როგორც ასეთი, თავს
იჩენს ნათელიდან ბნელში გადასვლის
კულმინაციურ მომენტში.

ჩვენ ზემოთ აპოლონური, გონითი,
ინტელექტუალური ხელოვნება იმპერ-
სონალურობით დავახასიათეთ. კულ-
ტურის ისტორიაში შუა საუკუნეების
ხელოვნება იმპრესიონალიზმით აღბე-
ჭდილი. სახელდობრ, ბიზანტიური ხე-
ლოვნება. ანტიკური ხელოვნების პლა-
სტიკური ჰარმონიით ნიშანდებული ეს-
თეტიკური იდეალი ბიზანტიურმა ქრის-
ტიანულმა ხელოვნებამ დაუპირისპირა
ღმერთს, როგორც უზენაესი ტრანსცენ-
დენტური იდეის აბსოლუტური ღირე-
ბულება. სხვანაირად: ორგანულ ჰარმო-
ნიას შეენაცვლა ხაზოვანი, არაორგა-
ნული, დისჰარმონიული იდეალი. ეს
იყო სამყაროს დუალისტური მსოფლალ-
ქმა, რომელიც ესთეტიკური მიმეზისის
პრინციპს, როგორც ასეთს, გადასინ-
ჯავს და ემპირიულ რეალებს სიმბოლ-
ურ ნიშან-სიმბოლოებს ჩაუნაცვლებს.
აქედან — პრობლემა, როგორ უთანხმ-
დება აპოლონური ხელოვნების ჰარმო-
ნიული იდეალი, ანტიკური სამყაროდან
რომ იღებს სათავეს, იმპერსონალიზმის
იდეალს, რომელიც ბიზანტიური, ქრის-
ტიანული ხელოვნების დუალისტურ
მსოფლალქმაზეა ორიენტირებული?

გ. ბ: ამაზე სხვა დროს ვისაუბროთ!
მე ისევ სინთეზს მინდა დავუბრუნდე.
სინთეზზე საუბრისას მხოლოდ ხელო-
ვნებათა სინთეზი არ უნდა ვიკულის-
ხმოთ. ლაპარაკია დეტალისა და მთე-
ლის ურთიერთმიმართების ლოგიკაზე,
მაგ.: როცა ქანდაკებაში დეტალი დას-
რულებულია, ის ემსახურება მასინთე-
ზირებელს. ვთქვათ, აპოლონის ანტი-
კურ ქანდაკებაში თითი აბსოლუტურად
დასრულებულია, სრულყოფილი, იდე-
ალური, როდენთან ცალკე აღებული

თითმა დაუქმყოფილებლობის განცდა
შეიძლება აღძრას ჩვენში.

დ. ა: ვასაგებია, რადგანაც ანტიკური
ქანდაკების თითოეული დეტალი თავის
თავში დასრულებული მთელიცაა. გავი-
ხსენოთ ბერძნული ატომიზმი. თვით
ტერმინი „ატომი“ უიგივდება ლათინურ
„ინდივიდუუმს“, ლაპარაკია ატომის, რო-
გორც დეტალის განუყოფადობაზე, თა-
ვისთავადობაზე, მთლიანობაზე, ორი-
გინალურობაზე. სხვათა, შორის, მოდე-
რნისტულმა სკულპტურამ, მაგ., ჰენრი
მურმა, ეს მომენტი დამოუკიდებელი
პლასტიკურ-სააზროვნო სიტუაციის რა-
გში აიყვანა.

გ. ბ: მური ჩემთვის მისტიკოსია, დი-
ონისური მხატვარი, თუმცა ფორმის სუ-
ბსტანციაზე მუშაობისას ისეთი საოც-
რებები შექმნა, რომ მასთან სკულპტუ-
რა, ისევე, როგორც როდენთან. თავა-
დაა ღმერთი.

დ. ა: მურთან მასალის სიმართლე
განცდის სიმართლეში გადაიხარდა.
ამით მან ხელშეკრულ მიაგნო ქანდა-
კების აღფასა და ომეგას.

გ. ბ: ნიშანდობლივი ამბავია, რომ
დიონისური მხატვრები მუდამ მართა-
ლნი არიან, მაგრამ არა — მართებუ-
ლნი. აპოლონური ხელოვნება კი —
მართებულია, მაგრამ შეიძლება, მარ-
თაღი არ იყოს. ლოგიკა მუდამ მართე-
ბულია, მაგრამ შეიძლება მართალი არ
იყოს. მასალის სიმართლე მუდამ დიონი-
სური სტიქიიდან აღმოცენდება.

დ. ა: ჩვენი საუბაროც ალბათ, თავი-
სებური, თუნდაც ნაწილობრივი დადას-
ტურებაა იმისა, რომ კულტურისა და
ხელოვნების მთლიანი კონტექსტის გა-
უაზრებლად დღეს ძნელია. უფრო მე-
ტიც, შეუძლებელია, რაიმე ღირებუ-
ლის შექმნა. უკეთეს შემთხვევაში შეიძ-
ლება კარგ, სიმბათიურ ოსტატად ჩამო-
ყალიბდე. ამას წინათ ერთი გამოფენა
დავათვალიერე, შენი თაობის ერთი მხა-
ტერის ნამუშევრების გამოფენა. ზოგი-
ერთი რამ თითქოს მომეწონა კიდევ.
და მაინც, გამოფენიდან წამოვედი ში-
ნაგანად ცარიელი, არაფერი იქიდან მე
არ გამომყოლია. ეს, სამწუხაროდ, საე-
რთო ნიშანია ძალიან ბევრი ახალგაზრ-



და მხატვრის შემოქმედებისა, რაც სა-
თავეს, როგორც ჩანს, მათი მხატვრუ-
ლი და ესთეტიკური პოზიციის უქონ-
ლობიდან იღებს.

გ. ბ: საქმე ისაა, რომ ჩვენი მხატვ-
რების უმეტესობას, უბრალოდ, ეხერ-
ხება საქმე, ისინი მხატვრები არიან.
მხატვრობის, როგორც ხელოვნების არ-
სი კი კულტურის მაგისტრალურ დინე-
ბებში ჩართვა, საკაცობრიო კულტუ-
რული გამოცდილების შინაგანი სინთე-
ზირებაა, ინტელექტუალური გადახარ-
შვაა, სააზროვნო საფუძვლის გარეშე
ხელოსნობას ვერ გავცდებით.

დ. ა: კრიტიკამაც უნდა შეუქმნას
ხელოვნებას სააზროვნო საფუძველი.
თუ არა გვაქვს ლიტერატურა, კრიტიკამ
უნდა გამოიგონოს იგიო — წერდა ერ-
თი ლიტერატურული კრიტიკოსი, პირა-
დად მე, საკუთარი პრაქტიკიდან შემი-
ძლია გავიხსენო, რომ არცთუ იშვია-
თად მიტღია ამა თუ იმ მხატვრის შემო-
ქმედებისა თუ ცალკეული ნამუშევრის
პერმენენტული ინტერპრეტაცია, იმ
დროს, როცა ამ ავტორის საერთო კუ-
ლტურული „თეზაურუსი“ არ მაძლევ-
და ამის რეალურ საფუძველსა თუ სა-
შუალებას, ცხადია, ამისთვის პროფე-
სიონალი მხატვარი მზად უნდა იყოს,
პირდაპირ არ უნდა მიიღოს, როგორც
ქება, რადგან ამ შემთხვევაში მხატვა-
რი კრიტიკოსის „თვითგახსნის“ სა-
შუალებაა, საშუალება, კარგი გავებით.
კულტურის სისტემაში მხატვრის ჩარ-
თვაც ალბათ არ უნდა გავიგოთ სწორ-
ხაზოვნად: როგორც მხოლოდ გონი-
თი, რაციონალური ოპერაციები, ხან-
დახან იმასაც კი ვფიქრობ, რომ კაცი,
რომელიც მაქსიმალური სულიერი თვი-
თჯამობატვას აღწევს თავის ხელოვნე-
ბაში, აღარც კი ტოვებს ადგილს თეო-
რიული მანიპულაციებისათვის.

გ. ბ: კულტურის სისტემაში მხატვ-
რის ჩართვა მართლაც არ ნიშნავს მხო-
ლოდ ინტელექტუალურ მიდგომას. მა-
გალითად, გოეთეს ფერთა თეორია მე
მაძლევდა და მაძლევს საშუალებას, თა-
ვად ემოციური გამომსახველობითი სა-
შუალებებით ჩავერთოთ კულტურაში.
ლაპარაკია ფერისმადრამატურგიულ მა-

ნიპულირებაზე. გოეთეს თანახმად ხომ
ფერები მორალურ ურთიერთმიმავ-
ბაში არიან. ფერი ცოცხალი არსებაა.
არსებობს რაღაც ზღვარი მასალასა და
რეალურ სამყაროს შორის. გოეთეს თე-
ორიამ კი მომცა აშუალება, გადამელა-
ხა ეს ანტაგონიზმი, რაუშენბერგს აქვს
ნათქვამი: მე ვმუშაობ ცხოვრებასა და
მხატვრობას შორისო. მეც დაახლოე-
ბით ასე ვარ. აი, ახლა გამახსენდა ბა-
ტონ გივი მარგველაშვილის პიესა „მა-
ყურებელთა დარბაზი“, რომელიც „საბ-
ჭოთა ხელოვნება“ დაბეჭდა. ამ პიე-
საში ძალზე ღრმად არის დანახული და
გაანალიზებულიც ეს დაუძლეველი ან-
ტაგონიზმი რეალურსა და სულიერ,
ხელოვნებისმიერ სამყაროს შორის.

დ. ა: ეს მართლაც უჩვეულო პიესაა,
რომელიც რატომღაც ვერ გახდა ჩვენი
ლიტერატურული კრიტიკის ანალიზისა
და შეფასების საგანი. ეტყობა, მაინც
უცხო აღმოჩნდა ჩვენი სააზროვნო
ტრადიციისათვის.

გ. ბ: არადა, როგორი სიმპტომატური
სიტუაციაა დაფიქსირებული: ვილაც
სულ გიმზერს დარბაზიდან, და ამავე
დროს, არის რაღაც ბარიერი, მაგიური
სამყარო, ამასთან, ძალზე რეალური სა-
მყარო.

დ. ა: რამდენადაც ვიცი, შენც ძალიან
გაწვალეხს ეს პრობლემა, თუ იდეა-ფი-
ქსი: როგორმე წაშალო ზღვარი შენს
რეალურ ყოფიერებასა და ხელოვნე-
ბას შორის, ყოველ შემთხვევაში, წარ-
მოდგენით მაინც გაარღვიო მათი ბარი-
ერი. ამიტომაც ხარ გამოუღწეობელი
რომანტიკოსი.

გ. ბ: ყოველ შემთხვევაში, ჩემი ოც-
ნებაა, მუდამ შევინარჩუნო სამუშაო
ფორმა. ფერწერაში მუშაობა არ უნდა
იყოს დამოკიდებული ჩემს ფიზიკურ
ძალებზე, ახალგაზრდულ ენერჯიაზე.
უნდა გამოვიმუშაო მეთოდი, რომელიც
მომცემს საშუალებას, მაქსიმალური
სულიერი და ინტელექტუალური თვით-
გაღების ხარჯზე ვიმუშაო, ვიმუშაო მუ-
დმივად, ე. ი. ვიცხოვრო ხელოვნება-
ში.

დ. ა: მაგრამ, იმპულსი...
გ. ბ: იმპულსი, ამა თუ იმ სურათის



თუ მთელი სერიის დაბადებისა, ჩემთვის შეიძლება იყოს წიგნის ერთი ფრაზაც კი. მაგალითად, ემპედოკლეს სანდალი, ეტნას ფერდობზე რომ დარჩა, ეტნაში გადაშვების შემდეგ.

დ. ა: „წიგნიერება“ შენს მხატვრობას მართლაც ახასიათებს, და არცთუ მცირე ღონით. ეს კი ბეწვის ხილია, „ლიტერატურშიინაზე“ ვადებულო.

გ. ბ: ინგლისელი მხატვარი რ. ბ. კიტაჯი ამბობს: „ჩემთვის წიგნები იგივეა, რაც წარსულში პეიზაჟისტიკისთვის ხეობაო“. — ეს სიტყვები აბსოლუტურად ზუსტად გამოხატავს ჩემს დამოკიდებულებას წიგნების, ლიტერატურისა და თვით პეიზაჟის მიმართაც, გამოხატავს ჩემს ერთგვარ, თუ ხუმრობით ვიტყვი, „ბიბლიოფაგურ“ პრინციპს ხელოვნებაში.

დ. ა: რატომ ხუმრობით? მხატვარი ბიბლიოფაგი ისეთივე შემოქმედებით ფენომენად შეიძლება იქცეს, როგორც მხატვარი-კულტუროფაგი, რომელიც საზრდოობს საკაცობრიო კულტურის რელიქტებით, მაგრამ თავად უკვე ვეღარ გამოდგება ამგვარ საზრდოდ.

გ. ბ: ამ სახით ალბათ დეკადანსთანაც გვაქვს საქმი...

დ. ა: ალბათ...

გ. ბ: მაგრამ, თუ არ ვცდები, ამგვარ დეკადანსს მომავალი მინც გააჩნია — ეს არის „ბიბლიოფაგია“ ადამიანის არსებობის ისტორიული გამართლებების — ათროპოლოგიკის მიზნით.

დ. ა: და მინც, მზამზარეული, წიგნიერი მოდელები, იქნებ ერთგვარად ზღუდავს, ფრთებს აკვეცს შემოქმედებითი პროცესის თავისუფლებას. გარდა ამისა, ხელოვნება ხომ ექვებისა და ვარაუდების საუფლოა, როგორც კი ეჭვი და ვარაუდი ქრება, საგანი მეცნიერებას უვარდება ხელში. ხელოვნება კი ემოციური შემეცნების სფეროა და არა — თეორიული, კონკრეტული შემეცნებისა.

გ. ბ: ვინ იცის! იქნებ ხელოვნების საფუძველში სწორედ ეს „თამაში“ დევს, თამაში ეჭვებითა და ვარაუდებით?

დ. ა: მაგრამ, თუ რეალობა არ იძლევა დაეჭვების საშუალებას? ხომ

ცნობილია, რომ, რეალობა, რომელიც ემორჩილება ერთ დიდ, უზენაეს წესრიგს, არ ტოვებს ადგილს, ხელოვანის, როგორც ადამიანის დევევებისათვის.

გ. ბ: აქედან ისევ პრობლემა დგება: რა კავშირი აქვს რეალობასა და ხელოვნებას?

დ. ა: რა თქმა უნდა, ეს ხელოვნების ფილოსოფიის ძველთაძველი პრობლემაა: როგორ მიემართება, როგორ მოიცავს ხელოვნება და სინამდვილე ერთმანეთს, ანდა მოიცავს კი? ეს პრობლემა თავისებურად დაისვა მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმში. მაგალითად, რედლი-მეიდი გავიხსენოთ. ობიექტის ხელოვნება ხომ რეალობასა და ხელოვნებას შორის ზღვარის წაშლის პარადიგმაა. მაგრამ ეს მაინც, პუბლიკუმის ეპატაჟის ფორმაა. თუმცა, რედლი-მეიდი, არსებითად, ესთეტიკური კონკრეტუზაციის პრინციპს ემყარება. საესებით საკმარისია, ამა თუ იმ მზა, რეალურ ობიექტს შევხედოთ, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს, მაგრამ ამისათვის ინდივიდის ესთეტიკური ინტენციის სრული რეორგანიზაციაა საჭირო. არც ისე იოლია მარსელ დიუსანის „უნიტაზში“ „ესთენომის“ აღძვრა.

გ. ბ: ჩვენი უნიფიცირებული სტანდარტის პირობებში რედლი-მეიდს აზრი არა აქვს, მაგრამ რეალობასა და ხელოვნებას შორის ზღვარი შეიძლება მოირღვევს ისტორიზმშიც. საკმარისია გარკვეული დისტანცია, რომ ისტორია მიითსად იქცეს, განა მთელი ქართლის ცხოვრება მითოსი არ არის?

დ. ა: ამ მხრივ შენ არქაისტი ხარ. ვჩქარობ, დავაზუსტო — ავანგარდული არქაისტი. და აი, რატომ: ჩვენი დღევანდელი ავანგარდი, თავისთავად, როგორც ნავიანევი, თუმცა აუტოლებელი გამოძახილი ევროპული ავანგარდისა, თავიდანვე მოძველებული იყო, რომ იტყვიან, „ექსპლოატაციიდან გამოსული“. ამ გაგებით, ეს უფრო არქაული ავანგარდია. ვფიქრობ, შენ გაცილებით მარჯვე გზა აირჩიე, ესაა გზა ავანგარდული არქაიზმისა. ასე შესახება არქაისტის ნოვატორული პოზიცია თანამედროვე ხელოვნების კონტექსტში.

აკაკი კინოჟჳონიკაში „ლადო მესხიშვილის იუბილე ქუთაისში“

იროდიონ ერემიუშვილი

ძართული დოკუმენტური ფილმების შექმნის ისტორია ქუთაისში დაკავშირებულია კინოთეატრ „რადიომთან“, რომლის მეპატრონენი იყვნენ ტიხონ ასათიანი და პავლე მეფისაშვილი, ხოლო კინოშექანიკოსი — ვასილ ამაშუკელი.

კ. ამაშუკელის მიერ „რადიომისათვის“ გადაღებული ფილმების ჩვენება დაიწყო 1912 წლის ივნისში („კოლხიდა“, 1912, 27 ივნისი), მის მიერ გადაღებულ მოკლემეტრაჟიან კინოსურათებს შორის ყურადღებას იმსახურებს ისეთი ფილმები, რომლებშიც აკაკი წერეთელია აღბეჭდილი. ერთ-ერთი ასეთი ფილმია „ლადო მესხიშვილის იუბილე ქუთაისში“, რომელიც გადაიღეს 1913 წლის 10 მარტს და უჩვენეს მეორე დღესვე 11 მარტს (გ. ბუხნიკაშვილი, „თეატრალური ქუთაისი“, 1976, გვ. 115).

ახლახან მივაკვლიეთ ინფორმაციებს იმის თაობაზე, რომ აღნიშნული ფილმი უჩვენეს თბილისში, 1913 წლის 14-15 მარტს ელექტროთეატრ „აპოლოში“, რომლის შესახებ პრესა წერდა: „ელექტროთეატრი „აპოლო“ 14 და 15 მარტს საუცხოო პროგრამის გარდა, უჩვენებს სურათებს „ელ. ს. ალექსიმესხიშვილის 30 წლის მოღვაწეობის დღესასწაულისა. ქუთაისში 10 მარტს გამართულს“ („სახალხო გაზეთი“, 1913, № 845, 14 მარტი), ხოლო 30

მარტს, ს. აბაშელის მიერ გამართულ სალიტერატურო-სამხატვრო საღამოზე, ქართულ თეატრში, სადაც აკაკი წერეთელმა წარმოთქვა სიტყვა ხალხური ზეპირსიტყვაობის შესახებ.

საღამოს ვრცელ პროგრამაში, რომელიც შვიდი განყოფილებისაგან შედგებოდა, ნათქვამია: „II. ლეკლამაცია. წაიკითხავენ თავიანთ ნაწარმოებებს: აკაკი, ჭუმბაძე, გ. ქუჩიშვილი, ნ. ჩხიკვაძე, ი. მჭედლიშვილი, ი. რუხაძე ს. აბაშელი და სხვ.

III. აკაკი წარმოთქვამს სიტყვას ხალხური ზეპირსიტყვაობის მნიშვნელობის შესახებ.

IV. სინემატოგრაფი — აჩვენებენ ორ სერიას:

1. — ძველი ქართული დღეობა „სამება ოქროს კარიანი“.
2. — „ვლადიმერ მესხიშვილის იუბილე ქუთაისში“. („ილია“, 1913, №21, 29 მარტი).

სამწუხაროდ, ეს ფილმი არ შენახულა, მაგრამ იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნებული მასალების საფუძველზე შესაძლებელია აღვადგინოთ სავარაუდო შინაარსი.

ქართულმა საზოგადოებამ თბილისში 1913 წლის 10 თებერვალს ლადო მესხიშვილს გადაუხადა სასცენო მოღვაწეობის 30 წლის იუბილე. იუბილარი სცენაზე შემოიყვანა აკაკი წერეთელმა და საზოგადოებას მიმართა:



„ბატონებო! მოხარული ვარ, რომ შემთხვევა მომეცა წარმოვიდგინოთ ნიჭიერი მოღვაწე, რომელმაც 30 წელიწადი კეთილად გაატარა თქვენს სამსახურში და დაიმსახურა საზოგადო ყურადღება. საზოგადოების თანაგრძნობა ნიჭისადმი უდიდესი გვირგვინია. ამ გვირგვინის დღეს თვალით ვხედავთ და გილოცავთ ორივე მხარეს: თქვენ გულწრფელ სამადლობელ თანაგრძნობას და ნიჭს კი — ამ თანაგრძნობის მოპოვებას“.

იუბილარს სიტყვებით მიმართეს: ქალაქის თავმა ხატისოვმა, ქართული დრამატული საზოგადოების სახელით ნ. ერისთავმა, პოეტმა ირ. ევლოშვილმა, ქუთაისიდან: ნ. ჩხეიძემ, მ. ქორელმა და სხვ. („თემი“, 1913, № 111).

ლადო მესხიშვილის იუბილე ქუთაისში 1913 წლის 10 მარტს აღნიშნეს. საიუბილეო კომიტეტმა იუბილარს მოსაწვევე წერილი გაუგზავნა. დაიბეჭდა იუბილარის პატარა სურათები და მსწრეთათვის დასარიგებლად, დაისტამბა პლაკატები სხვადასხვა წარწერებით, მომზადდა ხორო და ორკესტრი, გამოიყო ბინა სასტუმრო „გრანდოტელში“.

თეატრი და მის წინ მოედანი მორთეს ბზის და დაფნის ფოთლებით. ახლო მაღაზიებში გამოფენილი იყო იუბილარის სურათი მორთული ხალიჩებით და ფერადი ელექტრო განათებით. ის. კვიციანიძის წიგნების მაღაზიაში იუბილარის მორთულ სურათს მხარს უმჭვნიებდა აკაკის, ვ. რუხაძის და დრამატული დასის სურათები.

დილდანვე დიდძალი ხალხი იყო თავმოყრილი თეატრისა და სასტუმროს წინ. მოუთმენლად ელოდნენ იუბილარის დანახვას.

11 საათზე ეტლი სასტუმროსაკენ დაიძრა იუბილარის გამოსაყვანად. გამოჩნდა თუ არა იუბილარი, გაისმა მქუხარე ტაშის ხმა. იუბილარი აიყვანეს ხელში და გაატარეს, მაგრამ მისი თხოვნით ისევ ეტლში ჩასვეს. ვაშას ძახილი, მუსიკის ხმა, იისა და ვარდების სროლა ქუჩებიდან და სახლების აივნებიდან არ წყდებოდა.

გზადაგზა სურათებს იღებდა სინე-

მატოგრაფი. თეატრთან იუბილარი ეტლიდან ხელით ჩამოიყვანეს და შიგში იყვანეს. გვირგვინებით მორთული სავარძელი, მომღერალთა გუნდი ეროვნული ტანსაცმლით და სხვა ამშვენებდა სცენას.

იუბილარი გამოიყვანეს სცენაზე ბელეტრისტმა დ. კლდიაშვილმა და აკაკიმ. პირველი სიტყვა და სალამი უძღვნა დ. კლდიაშვილმა. შემდეგ აკაკიმ გაიხსენა სცენის ისტორია ჩვენში და გახსნა დარბაზობა მგოსანმა თავის სიტყვაში ლაკონიურად ჩამოაყალიბა ქართული თეატრის დაარსების ისტორია და შესაფერისი დასკვნებიც გააკეთა:

„ბატონებო, თქვენც კარგად მოგეხსენებათ, რომ ამ ნახევარ საუკუნის წინად, თეატრის ხსენებაც არ ყოფილა საქართველოში. როგორც ბევრი რამ სხვადასხვა კულტურული დაწესებულება ჩვენში, ისე თეატრიც შემოიღო მაშინდელმა მთავარმართებელმა, მიხეილ სიმონის ძე ვარანცოვმა, რომ დაენახვებინა ქვეყნისათვის: აქ საძრახისი არ არის რაო, პირველად სცენა თავის სახლში გამართა და მოთამაშებულათუოჯახის შვილები გამოიყვანა. დამსწრე ხალხმა აღტაცებით მიიღო ეს წარმოდგენა; მაშინ მოიხმო ვარანცოვმა გიორგი ერისთავი და დაავალა, რომ დასაშეეღინა. უსასყიდლოდ დაუთმო სახაზინო თეატრი და ტრუპაც უზრუნველყო სუბსიდიით. მაშინ ქართველ ქალს საზოგადოდ ეთაკლებოდა სცენაზე გამოსვლა. სცენაზე თამაში და ლეჩაქის მოხდა ერთი და იგივე იყო და ამიტომაც ერისთავს მეტად გაუჭირდა. მაგრამ როგორც იქნა შეადგინა დასი, ჩამოიყვანა გორიდან ტფილისში და შეუდგა საქმეს, რომ წაეხალისებინა და გაემხნევებინა მაშინ დიდი ვითომ არტიისტები, მთავარმართებელი თვითონ ესწრებოდა რეპეტიციებზე და ხალხიც მისს პატივისცემისათვის ბლომად დაიარებოდა წარმოდგენებზე. ჯერ კიდევ არ იყო ხალხი თავისთავად, უბრძანებლად მიჩვეული თეატრს, რომ მთავარმართებელი გადაიყვანეს და მის ადგილზე სხვა დანიშნეს. მისმა მოადგილემ დაშალა ყველა კულტურული დაწესებ-

ულეზა ვარანცოვისა და მათ რიცხვში ქართული თეატრიც, წაართვა სუბსიდი-
ა და გამოუძახა საზაზინო თეატრიდ-
ნაც. დარჩნენ რიყეზე, მშრალად, მსახი-
ობები და ერისთავიც გულმოსული წა-
ვიდა ვორში. ერთმა მოთამაშეთაგან,
ივანე კერესელიძემ, რომ საქმე არ და-
ლუბულიყო, იქირავა შუა ბაზარში ქარე-
ასლა და აქ გამართა დროებითი სცენა.
დარიბ ხალხს ფული არ ჰქონდა და თა-
ვადანაურობამ, რომ დაინახა, მთავრო-
ბა აღარ სწყალობსო, შესწყვიტა თეატ-
რში სიარული. კერესელიძე გაკოტრდა
და თეატრიც მოიშალა.

გაიარა წელიწადმა და ქართული
თეატრის ხსენება აღარსად იყო! მიწყ-
და სრულიად. ქუთაისის გიმნაზიაში
მსახურობდა მასწავლებელი ივანე მოს-
იძე და იმან მოინდომა წარმოდგენის
გამართვა, რომ ქუთაისელები გამოეღე-
ვათინა! ამას დიდი ტანჯვა და ბევრი
ჭაბან-წყვეტა მოუხდა. გაიარა ორმა-
სამმა წელიწადმა და ჩვენმა მეგოსანმა
რ. ერისთავმა შეადგინა მოყვარულთა
წრე და შეუდგა წარმოდგენებს. ხალხი
ბლომად დაიარებოდა, რადგანაც მუდმი-
ვად თამაშობდა ეფრო კლდიაშვილი,
იმ დროში შესანიშნავი მსახიობი. ამ
წარმოდგენებს გრაფინია ლევაშევისამ
ხელი შეუწყო, სიტყვითა და მადლობ-
ით, რასაკვირველია და თეატრის შემ-
ოსავალს აზმარდა „ქალთა უფასო
შკოლას“. მთელი ორი-სამი სეზონი
თამაშობდნენ ქუთაისში და თანდათან
დასი მატულობდა. დასში გამოერია ნი-
ჭიერი მოთამაშე მაკრინე ჩიკვაძისა.

ამ დროს ტფილისში მივიწყებული
იყო თეატრი, თითქოს იქ მოთხოვნილე-
ბა არც კი ყოფილიყოს. ქუთაისიდან
ჩავიდა დასი ფურგონებით, რადგან მაშ-
ინ რკინიგზა არ ყოფილა და იქ ეფრო
კლდიაშვილის თამაშმა აღტაცებაში
მოიყვანა საზოგადოება და ისეთი ზედ
გავლენაც იქონია, რომ ახალგაზრდა
სემინარიელებმა ნ. ავალიშვილის მეთ-
აურობით ნემცების კლუბში გამართეს
დროგამოშვებითი წარმოდგენა და რო-
ცა იმათ მიემატა ისეთი დიდი ნიჭი,
როგორც იყო მაკო საფაროვისა, საზ-

ოგადოება შეუდგა სამუდამო თეატრის
შემოდებას.

ასე რომ, ძალდაუტანებლად, თავის-
თავად პირველად ქუთაისში დაარსდა
ქართული თეატრი და ფუნდამენტული გა-
დავიდა ტფილისში, სადაც საქმე უფ-
რო მოსახერხებელი იყო“.

აკაკის სიტყვა ნაკლებადაა ცნობი-
ლი მკითხველთა ფართო მასისათვის,
რადგან იგი არაა შეტანილი მეგოსნის
ტომეულებში.

პოეტმა ვარლამ რუხაძემ წაიკითხა
ლადო მესხიშვილისადმი მიძღვნილი
ლექსი „თაიგული“:

(ძღვნად ლადო მესხიშვილის)
შრომის შვილთა დამავალეს
მომერთმია შენთვის ძღვენა
და იმითი აღმენიშნა დიადი დღე
შვების მფენი.

მეც ვიკითხე, ვთქვი: „ყვავილებს
დაეკრფე ღამაზს ფერად-ფერადს,
გვირგვინს დაეწინა მშენიერსა,
თავს შეუვქობ სცენის ბელადს“.
მაგრამ, როცა ბალს მივაღექ,
ვნახე ზამთარს დაეთთვილა:
არსად ჩანდა ნაზი ია, არც

ზამბახი, არც ბილილა!
მუშათ უბანს მივმართე კვლავ,
იქ დაეკრიფე ვარდი სევდის,
საუკუნოდ დანარგავი და
აღზრდილი შავი ბედის –
და იმისგან ხელოვნურათ შეეკარ
უცხო თაიგული;

შიგ ჩავაქსოვ-ჩავაქარე
მშრომელთ წრფელი სიყვარული,
ზედ ცვარ-ნამად მოვაკურე მათი
ცრემლი მოკამკამე
და მოგართვი... რომ თვალთა წინ
გედგას იგი დღე და ღამე.
თუმცა ძღვენი ღარიბთა,
ოქროსავით ის არ ბრწყინავს,
მაგრამ თავის მნიშვნელობით
იალბუზსაც კი დაჩრდილავს!
(„დილა“, 1913, № 7, 12 მარტი).

ვ. რუხაძემ მეორე ლექსი – „ლადო
მესხიშვილს“ – გამოაქვეყნა გაზეთ
„მერცხალში“ (1913, № 33).

იუბილარს მიართვეს ადრეულები –
სახალხო უნივერსიტეტის სახელით
აღ. გარსევანიშვილმა, გრ. ნასარიძემ

და მ. ბერიშვილმა, წერა-კითხვის სა-
ზოგადოების ქუთაისის განყოფილებამ,
დრამატულმა საზოგადოებამ, ქალაქის
თვითმმართველობამ, შავი ქვის მრეწვე-
ლთა საბჭომ, ექიმთა საზოგადოებამ,
ყაუზნიშვილის გიმნაზიამ, ვექილთა კო-
როპორაციამ, ნოქრების და მუშების წა-
რმომადგენლებმა, სადგურის მუშებმა,
გაზეთების - „დილა“, „კოლხიდა“, -
რედაქციებმა, ჯიხიაშისა და ბაღდათის
მხარიდან და სხვა.

მისასალმებელი სიტყვები წარმოთ-
ქვეს: ი. გრიშაშვილმა, დ. მესხმა, გუც-
ან, ბაირონიშვილმა, ნინო ჩარექოვამ;
პატარა ბავშვებმა წაიკითხეს ლექსები.
აკოფოვმა შეასრულა სოლო სიმღერა.

იუბილარმა მადლობა გადაუხადა
საზოგადოებას და თქვა: „ნიჭი ზეგარდ-
მო ცხებული არაა, არამედ მას ქმნის
თვით ხალხი და მე ვალდებული ვიყავი
თქვენზე თქვენთვის გადმომეცა. კახე-
თში დაბადებული ვარ. ჩემი პირველი
სამშობლო იქაურობაა, მაგრამ ჩვენი
სამშობლოს სცენის აღორძინებას, გან-
ახლების სიმპტომებს, ნიშნებს, მე აქ
იმერეთის გულში ვხედავ და მიტომაც
ასე მომიხარია თქვენთან. ამიტომ ხელი
ხელს მივცეთ, გული გულს შეუვსო-
ნით და საერთო: ძალით ვიშროიოთ ამ
სცენის ასაღორძინებლად“.

სადილობის წინ „სევერნი სასტუმ-
როს“ ბაღში გადაიღეს იუბილარის და
სხვა არტისტების სურათები.

სალამოზე, ასევე ოცაქიებით გამოი-
ყვანეს სასტუმრო „გრანდოტელიდან“
იუბილარი. შეზვედრა კვლავ მილოცვე-
ბით დაიწყო. მგრძნობიარე სიტყვები
უთხრეს არტისტებმა. ადრესები მართ-
ვეს სამეურნეო სასწავლებლიდან, აფი-
შების გამკვერელმა გადასცა ლამაზ ჩა-
რჩოში ჩასმული პირველი აფიშები ქა-
რთული წარმოდგენებისა.

წაიკითხეს სხვადასხვა დაბა-ქალაქ-
ებიდან გამოგზავნილი დეპეშები.

ლადო მესხიშვილის მონაწილეობ-
ით ქუთაისის დრამატულმა დასმა წარ-
მოადგინა „სამშობლოს“ - მეხუთე,
„ურიელ აკოსტას“ - მეოთხე და „კინ-
ის“ - მესამე მოქმედება („დილა“,
1913, № 7).

ვეკებ რწმენას, ვეკებ სსნას

თამარ ჭუთათელაძე

ი. სამსონაძე - „აღდგომა გაუქმებულ სასა-
ფლაოზე“.

დამდგმელი რეჟისორი - შალვა გაწე-
რელია; დამდგმელი მხატვარი - აიენგო ტელი-
ძე; კოსტუმების მხატვარი - ნინო ფურცხვანი-
ძე; მუსიკალური გაფორმება - ნინო საყვა-
რელიძის, ქორეოგრაფი - ავთანდილ მნელიაძე.
საქართველოს სახელმწიფო თბილისის ექსპე-
რიმენტული თეატრი. 1991 წ.

შემოქმედებითი ინტელიგენცია
თუ თეატრის რიგითი მყურებელი, თეა-
ტრალური ხელოვნებისაგან ოდითგანვე
თავგანწირვით ითხოვდა სიმართლისად-
მი პირუთვნელ სამსახურს, თანამედრო-
ვეთა სასიცოცხლო პრობლემების მი-
ზზეთა კვლევას, უკეთესი მერმისისათ-
ვის აქტიურ ბრძოლას. სიმართლე კი
ზშირად მკაცრია, სასტიკი და დაუნდო-
ბელი, ზოგჯერ კი მავანთა და მავანთა-
თვის შეურაცხმყოფელიც.

ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება, -ეს
თემა ლიბტმოტივად გასდევს თბილისის
ექსპერიმენტულ თეატრში რეჟისორ
შალვა გაწერელიას მიერ ახალგაზრდა
დრამატურგის ირაკლი სამსონაძის პიე-
სის მიხედვით განხორციელებულ სპექ-
ტაკლს „აღდგომა გაუქმებულ სასა-
ფლაოზე“.

თეატრალურ ფიცარნაგზე ხე, ლი-
თონი, ჭუჭყი და ტალახისფერი საგნე-
ბი ერთმანეთში აირია. წუმბეში ჩაიძირ-
ნენ ადამიანები. სამყარო უზარმაზარ,
გაუქმებულ სასაფლაოს დემსგავსა...

„მიწა ჭამეთ ყველამ, მიწა!“ — სპექტაკლის დასაწყისიდანვე გადაურბენს დარბაზს სცენის სიღრმიდან მომსკდარი ჯაფით ქანცგაწვევტილი, გაბოროტებული დედაკაცის წყევლა.

მსახიობ მანონ აბაშიძის ჭუჭყით შემუსრული, სიძველისაგან გაცრეცილი თამარ გაანჩხლებული ანთხევს პირზე მომდგარ ცოფს. განუწყვეტლივ წყევლის და კრულავს ყველას, ვისაც სული უდგას, ვინც ცხოვრობს, არსებობს ან ტაბება ამა სოფლის სიამით, ვინც მძიმე ხვედრი არგუნა წილად. მონოტონური ძაგძაგით, ქშენით გადაჭრის იგი სცენას და თავის საკანში შეიმაღლება.

სეკდა დომინირებს ამ მიუსაფარ, განუკითხავ სამყაროში. დარდს, ტკივილსა და მარტოობას გამოუხრავს ადამიანთა გულეში.

ცრემლი ახრჩობს, სიმწარისა და სირცხვილის ალი მოსდებია მარინე — თამარ მამულაშვილს. შეურბცხყოფილსა და გულმოკლულს, განაწინი გამოუტანია საკუთარი თავისთვის. ვერავენ გაუგო, არავენ არ შეიყვარა, არავენ დააფასა ღირსეულად მისი სპეტაკი მოსიყვარულე გული და მეოცნებე სული. ძარღვებდაჭიმული- თმაგაწეწილი, სიფრიფანა ასული აქეთ-იქით აწყდება, ტუჩები მაგრად მოუკუმია, ცრემლსა და ტირილს ძლივს იკავებს. და უცებ მისი მზერა ოპერის მომღერალ ქალს (ნ. ბერაძე) გადააწყდება.

ამ ორი პერსონაჟის სულიერ კავშირს რეჟისორი ფაქიზი, ფარული ნიუანსირების საფუძველზე აჩვენებს.

ყვლმოდერებული სემანდაძაბული, თითქმის ფეხის წვერებზე დაიარება ნანა ბერაძის მომღერალი. იღუმალ, სანატრელ სამყაროსთან განმარტოებული მარად ზეცისკენ მიიღტვის მისი ფიქრით გადანიღული, ზღვისფერი თვალები. მისი ხმა, სულის სიღრმიდან ამოთქმულ გლოვას წააგავს. იგი თითქოს ვერ ხედავს თანამოსაუბრეს, სიტყვები სრულიადაც არ აინტერესებს, რადგან მოკვდავის სიტყვებს მისთვის აზრი დაუკარგავს. „როგორა ხარ მარინე?! დედა როგორ

არის, მამა, ძმა... ქმარი აქ არის?!.. — არაამქვეყნიური ხმით კითხულობს იგი. ავანსცენის კიდესთან მომდგარი არც ცდილობს მოისმინოს მის ზურგსუკან მდგარი დაბნეული მარინეს პასუხი. მომღერალმა ქალმა ხომ უთქმელდაც ყველაფერი კარგად უწყის. მოულოდნელად მიტრიალდება და ეკლესიის ზარს მიასურებს. მის გაუბედავ ზარის ძახილს ციური ზანზალაკების გაფანტული წკრილით გამოეპასუხნენ. ისედაც შემინებული მარინე სულ გაიწურა, გაილია, თავადაც დაუწყო ზარების გამოძმახელს ძებნა ზეცაში. ისევ შემოპკრა მომღერალმა ნოეს ზარს, მაგრამ დახეთ! — ბედის ირონია: ირგვლივ მატარებელმა გადაიაღვია: წრე დაარტყა მიდამოს, საღდაც, ყრუ სივრცეში გაუჩინარდა: მოატყუეს, დასცინეს, მასხრად აიგდეს, შეცდომაში შეიყვანეს საბრალო, წამებული მარტვილი. „ნახვამდის მარინე, ნახ-ვამ-დის!“ შორს, ძალიან შორს გასძახა, ფეხის წვერებზეც წამოიწია, რომ ხმა მიეწვდინა და უეცრად აჩქარდა, შემფოთებულმა საათს დაუწყო ჩანთაში ძებნა. „სამი ზდება, სამი... მაგვიანდება... ჩემი სიმღერის დროა“. განმარტოების უზენაესთან ბაასის წამები დგება.

გამსტერებული მზერა გააყოლა მარინე — თამარიკო მამულაშვილმა მომღერალს, მარტოდ დარჩენილი კი უნებურად კვლავ თავის მწარე ფიქრებს შეერთო. სასწრაფოდ გამოკვანბა სახრჩობელას ყულფი ნოეს ეკლესიის ქიმზე, თავი გაყო, ყელი მოიღერა და უეცრად გატყდა მისი სიამაყე, დაიმსხვრა ხელოვნური სიმშვიდე, ცრემლად გადმოიდგარა.

წარმოდგენის დასაწყისში თ. მამულაშვილი ცდილობს გვიჩვენოს სულიერთად ეგზალტირებული ახალგაზრდა ქალი, თვითმკვლელობაში რომ ეძებს შვებას, რათა გაექცეს მტანჯველ ყოფას, ამაღლდეს, შური იძიოს ადამიანზე. მისი აზრით ყველანი ბოროტების უნებლიე თანამზრახველები გამზდარან.

სახრჩობელას ყულფის შეხებისას, სიკვდილის სიახლოვის შეგრძნებისას კი არაამქვეყნიური სიბრძნით უნათდება



მარინე — თ. მამულაშვილი,
პატიკო — რ. კერვალიშვილი

გონება და პირდაპირ დგება ცხოვრების მკაცრ, უხეშ სასტიკ სინამდვილესთან. მისი თვითმკვლელობა ფუჭი და ამაოა. თვითმკვლელობის აქტით ვერაფერს შეცვლის. ვიღაცა წამოიტირებს, ცხოვრება კი კვლავაც ჩვეული გზით წავა. თავზარდაცემული თ. მამულაშვილის გმირი შემოღივიტით გარბის...

„მამულო, საყვარელო, შენ როსღა აყვავდები?!“ — ჩოხა-ახალუზში გამოკვართული. მამაბაბუელ ქამარ-ხანჯალზე ამაყად ზელებდაწყობილი შუა ხნის მამაკაცი იმეორებს საუკუნეთა მანძილზე უპასუხოდ დარჩენილ ამ კითხვას.

ტარიელ გიორგაძის მენატურეს, ქართული სიტყვაკაზმული პოეზიის სილამაზე, უდარდელობა და გარეგნული ხალისი მოურგია სასიცოცხლო ნიღბად. ამაყად, თავმოძწონედ დადის, პათეტიკურად ლაპარაკობს, მთელ თავის ძალღონეს უხმობს ღიდას (მ. აბაშიძე) წინაშე მომზიბლავად გავლის წადილით შემართული და სწორედ იმ წამს, როდესაც ცოლის თვალწინ ამაყად უნდა შეირხეს ღონემიხდილი ძირს დაენარცხება.

სირცხვილის აღმურთი მობერებული; გაყიდული, დამარცხებული მენატურე მიწას დააშტერდება და სცენიდან გაიბურწება.

სიბრალული და ზიზღი ერთდროულად ირეკლება ქმრის ტანჯვის მხილ-

ველ ღიდას თვალბში. ცხოვრების მკაცრ სიბრძნეს ბავშვობიდანვე წილწაყარქალს, მოყირჭებია გამეფებული ღუზჭირი ყოფა — სიყალბის, უძღურების, უიმედობისა და ბოროტების ეს „ეგზოტიკურა“ კერა. ეს მაცდური, გესლიანი დედაკაცი მზად არის თავისი ბასრი კლანჭებით ჩააფრინდეს და დაკორტნოს ყველა.

„პატიკო, სიგარუტი მომაწვიინე ბიჭო!“ — ლიდასაგან პატიკოს ეს გამოხმობა, ცარიელი დროის შევსების ახალგაზრდა კაცის გაქირდვის წადილითაა განპირობებული.

კატასავით იზმორება ღიდა — მარინე აბაშიძე, ვნებიანად მოისრისავს მოთენთილ სხეულს, ზარბად გადაყლაპავს გაზაფხულის მადისაღმძვრელ ჰაერს და ნიკოსა და გოჩას (ზურაბ პირველი, მერაბ შარიქაძე) გამოუდგება: „«АНАНИСТЫ» — გაჭიკვის მთელი ძალით — „შეიძლება კაცო მთელი დღე ერთმანეთს დასდევდეს ორი ამხელა მუტრუკა?!“

პიჯაკის წასაღებად შემობრუნებულ მარინეს სცენაზე პატიკო (რაფდენ კერვალიშვილი) და ღიდა (მარინე აბაშიძე) დახვდება. ასეთ დროს, ბუნებრივია, იგი გაურბის ღიდას ცინიზმს. ძმის ტუქკვასა და დაკითხვებს, მაგრამ უეცრად გადაიფიქრებს და მორჩილად დაეშვება ფიცრებზე.

რეჟისორისა და მსახიობის მიერ მიგნებული ეს ექსცენტრული სვლა, რაც მაყურებლის წარმოსახვაში კომიკურ აკორდად ფიქსირდება, ვფიქრობ, ზუსტად გამოხატავს გმირის განწყობილების ცვალებადობას. უნდა დარჩეს, გაუძლოს, მომხედური კი მოიგერიოს. დაამარცხოს, რადგანაც სწორედ სიცოცხლესა და რწმენამაა გმირობა.

„საწყალი... პატიკო, რატომ მღერის ოპერის მომღერალი კვირაში ზუსტად სამი დღე, პარასკევი, შაბათი და კვირა, თანაც ზუსტად სამ საათზე. არ გიფიქრია?!“ — კითხულობს გონებაარეული, შინაგანად დამაბული მარინე — თ. მამულაშვილი, წარმოსახვაში იხსენებს, საგულდაგულოდ სინჯავს, შიფრავს ამ იდუმალი ქალის ყოველ მოძრაობას,

ხმას, მის შეუცნობელ მზერას სიერცე-
ში.

ა. მახარობლიშვილის — ომარის ყო-
ველი გამოჩენა მარინესათვის დაკავში-
რებულია ყველაზე მნიშვნელოვან გა-
დამწყვეტ წუთებთან; იმ აღმოჩენასთან,
როდესაც მან დიდ რწმენაში უნდა გა-
დააბიჯოს. ომარის ყოველი შემოსვლა
ამხერვეს მარინეს იმედებს, წვევებს
ხსნისაკენ სავალი ფიქრების დინებას.

და მაინც, ომარი ერთადერთია სპექ-
ტაკლში, ვისაც ამ დამწუხრებულ ყოფა-
ში ხალხის და ზეიმი შეაქვს.

ღროდადრო ოპერის მომღერლის
რეჟიტატივები კვეთს გაუქმებული სასა-
ფლაოს დაზშულ ჰაერს. ავანსცენაზე
შემოფარფატდება, სცენაზე დაყრის თა-
ვის განუყრელ ქოლგა-ხელჩანთას ნანა
ბერაძის გმირი და განწმენდა-ამაღლე-
ბის მორიგ სეანსს ჩაატარებს.

„გური-გური-გური“ — წყალს უსხამს
მტრედებს. თანდათანობით ეჩვენება,
რომ თავადაც მტრედს დაემსგავსა.
ფრთები შეესხა, თითის წვერებზეც წა-
მოიწია და სანეტარო ფიქრებს მინდო-
ბილი ლაღად აფრინდა. ნაცნობი, ბინ-
ძური კედლებისა და ქოლგა-ხელჩან-
თის დანახვამ კი გამოაფხიზლა და კვლავ
ყოფიერების აშმორებულ მორევეში ჩა-
ყვია. „ხვალ, დიდი ჭექა-ქუხილი იქნე-
ბა, მთელი დღე და ღამე განუწყვეტლივ
იწვიმებს“, — მიზეზი ვეღარ ვაიხსენა და
საბრალოდ ამოიკვნესა; — „რატომ?!“.
„როდის დაეკარგე ხმა?!“ გაახსენ-
და ხმის დაკარგვის მიზეზი და
ქოლგით შეიარაღებული ისტერიული
კანკალითა და კივილით გამოუდგა უზნეო,
ცბიერ მონსტრს. „როგორა ხარ ნოე,
როგორა ხარ?!“ — კენესითა და ძაგძა-
ვით გააკვივის ნანა ბერაძის გმირი და
ქოლგის წვერით ჩხულებს შემცბარ
ნოეს.

დიდი თუ პატარა, კაცი თუ ქალი,
ხსნას, იმედს, რწმენას დაეძებს. ზოგს
ფული, ზოგს კაცი, ზოგს ღმერთი და
ზოგსაც ლამაზი და მალალი იდეალები
გაუხდია თავის სამიზნედ.

ჩაბნელებული სცენის სიღრმიდან
კვამლის ტალღები მოიგრაგნება. სიბნე-
ლესა და რუხ ჭავლს ერწყმის თმაგაყ-

წილი, ფეხშიშველი ნერვიული სპაზმე-
ბით ათრთოლებული მარინე — თამაშ-
ლაშვილი. კვამლს თეთრსამოსიანი მოგ-
ვები გამოეყოფიან და ერთ-ერთი მათგა-
ნი, რომელშიც ოპერის მომღერალი ქა-
ლი შეიცნობა, წყლით განბანს, განათ-
ლავს თავის წამებულ შეგირდს.

„მე წყლით განათლავთ, რათა მოინა-
ნით, ხოლო ჩემს შემდგომ მოძავალი
ჩემზე უძლიერესია..“ — ფონოგრამიდან
დარბეული ფრაზები ისეთივე შენელებუ-
ლი, მონოტონური რიტმით ხასიათდება,
როგორც მსახიობების მოძრაობები. გა-
ბზარული ხმა უკანკალებს, მაგრამ მისი
არჩევანი უკვე ნათელია: მარინემ რწმე-
ნაში გადააბიჯა.

ნათლობის სცენაში მსახიობების
(ნ. ბერაძე, თ. მამულაშვილი, ხ. პირვე-
ლი, მ. შარიქაძე, რ. კერვალიშვილი)
ძუნწი, ზუსტად გათვლილი და გამოზნუ-
ლი პლასტიკური ნახაზი ზეაწეულია,
პოზა—პათეტიკური. მზერა უსასრულო
სიერცეს მუდარით მიჩერებულია. ხსნა
მხოლოდ ზეციდანაა შესაძლებელი, ადა-
მიანების განწმენდა, მათი გადარჩენა,
უზენაესის ნებაზეა დამოკიდებული.

ლიდა — მ. აბაშიძე,
პატიკო — რ. კერვალიშვილი





მომღერალი — ნ. ბერაძე, წოე — რ. თავართქილაძე

თავდაპირველად შესაძლოა მოგვეჩვენოს, რომ სპექტაკლის მოქმედ პირთაგან მხოლოდ ნოეა ბედნიერი და უდარდელი. ამოდ... სამყარო დაძველდა ნოეც დაბერდა. ყველა და ყველაფერი განახლებას, ვიღაცის ძლიერ ხელს, განკითხვის დღეს ელის!

დრო-უამისაგან გათეთრებულ, თეთრ წვერსა და წარბებში ჩაძირულ, კოჭლსა და მახინჯ ნოე-რევაზ თავართქილაძეს, წლების მანძილზე მოხერხებულად მოურავია საფრად და ნიღბად თავისი სხეული. მთელი არსებით ჩაკარგულა, ფიტულს შერთვია და მის ფსკერზე გაყრნებულა ეს, ოდესღაც მოქნილი, სხარტი, დაუდგრომელი ქამელიონი. მხოლოდ დროდადრო თულა ამოხეთქავს ძველი სხეულის სიდრმიდან დიდი ნოეს ველიკანური, დესპოტური ენერგია, მგრგვინავი ხმა, შემზარავად რომ თავს დააცხრება მის ურჩსა და უმაღურ ტყვეებს.

„სამ კვირაში აღდგომა დღეც იქნება!“ — მუქარა ისმის ხელში ხასმისშემართულ, ზეცას მიბჯენილ ნოეს ფიქრიან გამოხედვაში, მის სუსხიან ხმაში.

„ვაა, რა კარგი იყო კაცო უწინ!!! არაფერი! საადღომოდ მასალას შემპირდნენ, ჩემი ხარჯით შევაკეთებ ამ ეკლესიას და საქმეც გაჩნდება“ — ძველებური რიხით გუგუნებს ყოფილი დიქტატორი.

ლოკოტინასავით დახვეული ჩია-პიგ-მეი, ზოგჯერ სრულიად შეუმჩნეველია სცენაზე. ცნობისმოყვარედ მაგრამ დაფარული ცინიზმით გაჭყურებს მომიტინგეთა თავყრილობებს, ნერვიულად იფურთხება მზესუმზირას და ხარბად ისრუტავს მისთვის სარფიან სიახლეებს. ნოე ყოველთვის იქ არის, სადაც საინტერესო ამბები ხდება. ამიტომაც მარად თანამედროვეა, უტყუარი ორიენტაციის ბრძემკაცი, სამყაროს მეზაირახტრე.

სძულს, აშმაგებს ნოეს თავისზე ძლიერი, თუნდ მისივე შვილი იყოს იგი. ბავშვობიდანვე შეიამხანაგა, მოდრიკა, გადააჯიშა ომარი, დანარჩენ ორ შვილს კი ხელი წაახმარა, რათა უკეთ დაემონა, გაესრისა შუათანა და ამით ჩამოერგცხა ჯერ კიდევ „თითისტოლა ბალღისაგან“ მიყენებული შეურაცხყოფა, მზილება, ომარისაგან ჩანერგილი შიშის, კომპლექსი.

შინაგანად კმაყოფილია ნოე — რ. თავართქილაძე ომარას ფუქსავატობით. ამავე დროს კი ზიზღს, სიმულვილსა და აღშფოთებას ვერ მალავს შვილის ოპტიმიზმის, თავხედური გამბედაობის, გამაღიზიანებელი კომწიობის გამო. სახეში მზესუმზირას ჩენჩოს შეაფურთხებს, ამაყად, გამომწვევად გაეცლება განრისხებული და სამი თითის კომბინაციას უჩვენებს: „აი, შენ ფული“.

ოცნებებითა და რწმენით. მაგრამ კვლავ ეჭვით მოეღიან სასაფლაოს ბინადარნი სააღდგომო განთიადს.

თამრო და მენატურე (მ. აბაშიძე, ტ. გიორგაძე) გაოგნებულები ისმენენ აზარტში შესული, ქრისტეს რჯულზე „მოქცეული“ მქადაგებლის სიტყვებს. ნოეს ორატორული ნიჭით გამოთაყვანებულები, ინერციული ჩაწალით მისდევენ მოსალოდნელი აღორძინების სიხარულით აცქმუტებულ-აჭყლოპინებულ ანტიქრისტეს, ანთებული სანთლით, პირჯურის მკრეხელური ვადწერით სააღდგომო ოდესღაც ყურმოკრული სააღდგომო საგალობლის ყრანტალით რომ ითხოვს განგების შეშწეობას.

ნოეს 30-იანი წლების ცნობილ ტრუბადურს, რჩეულთა და ვონიერთა დამსმენს, ჯალათსა და მესაფლავეს — ეკლესიის შეკეთება განუზრახავს. მის დაუნდობელსა და სასტიკ მარჯუნას უზემად ამოუღესია ოდესღაც მისივე ხელით ჩამოფხეკილი ფრესკები, მონგრეული გუმბათი თუ ქონგურები, მის მიერვე გაუქმებულსა და იავარქმინლ სასაფლაოზე ადამიანთა უფაქიხესი გრძნობებით სპეკულაცია, ეკლესიის სავაჭრო ქარვასლად გადაქცევა, ეშმაკის აღზევა დაუსახავს მიზნად.

„ნოე! ნოე!“ — ისმის ოპერის მომღერლის საზეიმო ძახილი. მოულოდნელობისაგან ზარდაცემული ნოე — რ. თავართქილაძე უკან გახტება და შეშფოთებული, კანკალით ახედავს ფრესკას, მოეჩვენება თითქოს შეზანზარებული ტაძრის სიღრმიდან უზმეს, დაემუქრნენ.

ნანა ბერაძის გმირი ნოეს სინდისის პერსონიფიცირებული მსაჯულია. ფეხდაფეხ სდევს, განუწყვეტლივ უთვალთვალებს და შეახსენებს მივიწყებულ ცოდვებს, განკითხვის დღის სიახლოვეს; „ნოე! წყლის მილი არ გამსკდარა ჯერ?!“

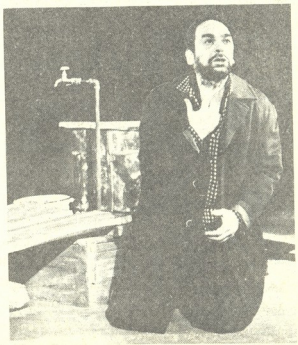
სიბრაზისაგან გაანჩხლებული, ჯერ კიდევ შიშისგან ფრყოლატანილი ნოე — რ. თავართქილაძე, მუდარით წამოიფვირებს: „რათა, ქალო, რათა!“ — და გაოგნებული თვალს გააყოლებს ღვთიურ სხივებზე გაწოლილი ქოლგიანი ქალის დემონსტრაციულ სელას, ნოეს ძრწო-

ლით გარდაებული მომღერლის სულში-ჩამწვდომ გალობას. წამიერად ჩაფიქრდება, წვერს მოიფხანს და ლაზათიანად შეუკურთხებს მომღერალს.

„სამოა ეს ოხერი სიცოცხლე, ოხ, რა სამოა!“ — ნეტარებით გააცხადებს თავისი ბედით, გონებითა და საზრიანობით კმაყოფილი, და ხარბად შესვამს თავისი კოჭლი ფეხისა და თეთრი მტრედების — სიმპაზინჯის, ბოროტების, განხეთქილების სადღეგრძელოს. მსახიობის სიტყვა და აფეთქებულსა ფეხსი, თანდათანობით ძუნწი, უძლური ხდება იმ უნაბირო სიხარულის გადმოსაცემად, რასაც გმირი ვანიცდის და მოზრდილი მონოლოგის ფინალი მსახიობის თავაწყვეტილ, სასიხარულო ფერხულში, მბრძანებლის საზეიმო ბალდადურში გადმოხეთქავს.

ბედნიერი, კმაყოფილია თავისი ცხოვრებითა და წარსულით ნოე — რ. თავართქილაძე, უბედურია, წაგებული ომარი — ალექო მახარობლიშვილი. მეხის გაყარდნასავე კვეთს რ. თავართქილაძის — ნოეს სასიხარულო მზაობას უძლები შვილის დანახვა. ერთი არასწორი, გაუთვალისწინებელდ რეაქცია და ნოე ხედება, რომ ომარი არ დაინდობს, ბოლომდე ამოხეთქავს წლების მანძილზე დაგროვილ ბალდამს, მისი

გიორგი — რ. ბალათურიანი





ომარი — ა. მახარობლიშვილი.
ლილა — მ. აბაშიძე

ჯიში და ჯილაგი გაწირავს, ჩაწიხლავს მას.

პერსონაჟთა გარეგნულ, აშკარა ბრძოლას კვეთს და ენაცვლება შინაგანი, გაცილებით უფრო მწვავე კონფლიქტი.

ა. მახარობლიშვილის ომარისთვის ეს შეხვედრა დიდი ხნის ნანატრი წამია. ეს მისი ცხოვრების ფსკერიდან თავდაღწევის, დიდ გზაზე გასვლის უკანასკნელი „მანსია“. ამ პიკანტურ, დელიკატურ „დიქტატორს“. მთელი არსებით სძულს გაუქმებული სასაფლაოს მახინჯი, ფეხუცა დიქტატორი, სწორედ ამ პიკანტურობას, მამაზე პრიორიტეტს ვერ პატიობს ნოე — რ, თავართქილაძე შუათანა შვილს. მორჩილება, მლიქვნელობა, მონური ინსტინქტები უცხოა ა. მახარობლიშვილის — ომარისათვის. ამიტომაც ეძნელება თავისი თხოვნის გამოთქმა და დიდხანს ეძებს მომგებიან, ლამაზ ფრაზებს.

მამა-შვილს უსიტყვოდ ესმით ერთმეორის. იცის ომარმა, რომ თხოვნა-მუდარა არ გაჭრის ნოესთან. ფეხუცა-

სათვის ფულის სიყვარული უტყუარული და უძველესია. მისი განუსაზღვრელი, ერთპიროვნული ძალაუფლების მაორი-ენტრიბელი კომპონენტია.

სულგანაბული, მოკუნტული, გაყუჩებული ნოე — რ. თავართქილაძე, უხერხულად ისრებს ხელებსა და წვერს მოთმინებით ელის, როდის თხოვს შვილი ფულს და გველნაბენივით იფეთქებს „სადა მაქვს, შვილო, ფული ხად, მიმასწავლე ერთი, მაჩვენე!“ მოგვანებით კი დაუმატებს — „ეკლესიის გუბათის შესაკეთებლად მაქვს. იქიდან ვერ მოგცემ!“

„ფულს არა, მამობას გთხოვ, შე ბებრო შენა!“ — მოთმინებადაკარგული დააცხრება ომარი, ცალი ხელით ზამბარასავით დაგრეხს და სკამზე დაანარცხებს.

ჭირის ოფლში გაღვრილი, მუხლებაკანკალებული, დამცირებული ნოე — რ. თავართქილაძე, არ ნებდება მეტოქეს, მამა-შვილი მტრებად იქცნენ. ფეხუცა არ აპატიებს ომარს „ყველაფრის“ ცოდნას. მამის შავბნელი სულის ხვეულებში წვდომას. „ნოეს დახრჩობის“ სცენა სპექტაკლში ერთ-ერთი საუკეთესოა. ახალგაზრდა მსახიობი, ღირსეულ პარტნიორობას უწევს სცენის ოსტატს.

„არა მაქვს, შვილო, ფული!“
„გაქვს! გაქვს!“ — გაჰკივის აცრემლებული ნოეს სიჯიუტით შეურაცხყოფილი ომარი — ა. მახარობლიშვილი და ბინძურ ფიცრებზე ჯვარს აკრავს, ახრჩობს აფართხალებულ-ახროტინებულ ანტიქრისტეს.

სპექტაკლის მეორე მოქმედების დასაწყისიდან შეინიშნება მარინე — თ. მამულაშვილის მიწიერი ყოფიდან სრული გაქცევის, განრიდების, სხვადაცევის წაღილი. ამიერიდან მას, ხშირად ეხედავთ მარადიული სიმშვიდის საუფლოში, ოპერის მომღერლის გვერდით საფლავებთან მჯდომარეს.

მტრედივით დაფრთხილებს იგი სცენაზე. აქეთ-იქით აწყდება კედლებს, ცდილობს გაარღვიოს ყოფიერების ჭუჭყიანი ჩარჩოები და რწმენა ჩაუნერგოს, განწმენდისა და ამალღებისკენ სავალი გზა გაუხსნას ადამიანებს.

კოპებშეყრილი თაძრო — მანონ აბა-

შიძე, ვაოცებული ადევნებს თვალს მარინეს უცნაურ ცვლილებას, მის ნიავესებურ ქროლას სცენაზე. — თამროს მარად გაბეზრებულ, მწუხარ სულს არ შეუძლია გაგება და შეგუება სხვის ხალისთან, ამაღლებასთან.

„გოგო! შენი ქმარი არ ჩამოსულა?!“ — მძულვარებით მიიძახებს „გასაფრენად“ შემზადებულს და ადგილზე გააქეპებს. ქმრის გახსენებაზე მარინეს თავზე ეგვრება ოცნებებისა და ზმანებების ნეტარი სამეფო: თურმე არაფერი არ შეცვლილა. ვაბირო ზებული თამროც ძველებურად ანთხევს შხამს და სულ უფრო მეტად ემსგავსება ზღაპრის საზარელ, სისხლმომწყურებულ ურჩხულს.

ნიკო და გოჩაც ცრადიციულად დასდევენ ერთმანეთს, ძლიერი კვლავაც ჩაგრავს სუსტს. ისევ ძველებურად გაისმის ნიკო — ზ. პირველის განწირული წივილი — „ნუ მირტყამ, გამოვლავდით!“ სულელური, ნასიამოვნები დიმილით, საკუთარ ღონესა თუ „სიმარჯვეში“ თავდაჯერებული დაძუნძულებს გოჩა — მ. შარიქაძე და „მსუბუქად“, გამოწვევად „დაამგრენს“ ფეხუცას ბარიკადებს. უეცრად ამ უბოროტო მეგობრების დაუსრულებელ მოტორულ რბენაში, უსაქმურობით მოდევნითი სხეულიდან იფეთქებს დაგუბებული ენერგია და ველურ ძალაში გადაიზრდება. ადამიანური თვითდამკვიდრებისათვის ბრძოლის ქვეცნობიერი ლტოლვა უნებურად სისასტიკეში ჰპოვებს შვებასა და საღისტურ თავდავიწყებას.

ღერწამივით თრთის ქარიშხალში ცის კედელს აკრული მარინე — თ. მამულაშვილი. უღონოდ იწვდის ხელებს ბიჭების გონს მოსაყვანად და ცრემლად იღვრება საკუთარი უძლურებით, განწირულებით შეძრწუნებული.

მისი მახილი შესწენილი იქნა. საღაც გაქრა ხის ჭუჭყიანი კედელი. შვებით ამოისუნთქა, მადლიერების გრძნობით გახედა სივრცეს და ფეხშიშველი ფრთხილად შეცურდა ღამაზ ზმანებაში: ციური შარავანდლით განათებული დარბაისელნი კრძალვით უზმოზენ მას, პატივით ეგებებიან, თავვანს სცემენ, მიწიერთა განწმენდილ ქაღალმერთად გა-

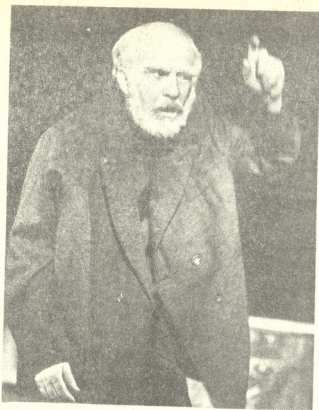
ნაწესებენ და ფრთხილი, ნაზი ბიძგი უბრუნებენ ადამიანებს — „ნუ გეშინოთ მარიამ, რადგანაც ჰპოვე მადლი ღმერთის წინაშე და აპა, მუცლად იღებ და შობ ძეს და უწოდებ მას სახელად იესოს.“

მარინე — თ. მამულაშვილს ჰალუცინაციებსა თუ ზეციურ სამკვიდროშიც თან სდევენ, თრგუნავენ შეახსენებენ თავს მისი უნებლიე, მიწიერი ცოდვები. თავდაპირველად იგი წმინდანთკრებულისაგან წინამძღვრად ვინმე მელნისფერ ანაფორიანს გამოარჩევს და შემფოთებული უკან გახტება: წამოსასხამიდან ომარის სახე გამოხედავს. მიწიერი ცხოვრების ხაზი ზოგჯერ ზმანებებშიც, ზოგჯერ კი შესაძლოა ზეცაშიც გრძელდება. პიროვნება ვალდებულია პასუხი აგოს თავის მიწიერ შეცოდებებზე.

მიწიერსა და ზეციურს, სინამდვილესა და ილუზორულ სამყაროს შორის რყევა-კონტრასტს ტანჯვით აღიქვამს მარინე. რეალობის წუმპეს დაბრუნებული შემოიღივით აწყდება კედლებს: „დამანებე პატივო თავი, დამანებე თავი!“ — მუდართა და სასოწარკვეთით გაჰკივის, ცდილობს მოიშო-

ნოე — რ. თავართქილაძე,
თამრო — მან. აბაშიძე





ნოე — რ. თავართქილაძე

როს ძმის მომავლებელი დენა-თვალ-თვალი, საკუთარ ფიქრებს შეერწყას, ცას დაუბრუნდეს. გონება ერყევა და ძმას ებლაუჭება — „ძალიან ცუდადა ვარ პატიო, ძალიან ცუდად!“

მსახიობი ცდილობს წარმოაჩინოს გაორებული ადამიანის სულიერი სამყარო, ტანჯვით რომ ესწრაფვის შეუფარდოს ერთმანეთს სინამდვილე და გამოწვინა-გონი, რეალური და ირეალური, მომავლისადმი რწმენასა თუ სრულ უიმედობას შორის.

„მე ვიცი, რომ სამყარო მხოლოდ მღვრიე ზღვა არ არის! ხსნა ძალიან ახლოსა!“ — ისტერიული შესტებით დატრიალდება სცენაზე, პირველად მოისინჯავს ქალღმერთის დამომძვრავე სიტყვებს, პოზებს, თვალები არაამქვეყნიური სხივით გაუნათდება და თითქოს ამა სოფლის საიდუმლოებრივი წრებრუნვის დაფარულ ჭეშმარიტებას მიაგნო, მრავალმნიშვნელოვნად გააცხადებს: „ოპერის მომღერალი გიჟი არ არის, ოპერის მომღერალი არის ხმა მლადადებლისა უდაბნოსა შინა, მაგრამ მოდის ის, ვისაც ჩვენ ყველამ გზა უნდა მოკუსწოროთ“. უეცრად მსახიობი გაირინდება, თითქოს მიწა იბრაო, სმენას მიუგვებს მომავალი

კაცის ფეხის ხმას და... მოკლედ ჩამოსცივა ზეცისაკენ აღმართული მკლავები: დიპლომატით საქმიანად მომავალი ომბრა — ა. მახარობლიშვილი თავმოქმედონე, მაკდური კაცის ორბროვან მზერას შეავლებს და — „ჭკვიანად იყავი შენ, ჭკვიანად!“ მოჩვენებითი მზრუნველობით თითს დაუქნევს, მუცელს მოუსინჯავს და მიეფერება დიდი ნოეს გაყურებულ ჯიშსა და ჯილაგს.

წელში მოხრილი, ფეხარეული, დადის სცენაზე, მუდამ მიწასა და თავის დარდიან ფიქრებს ჩაჩერებული, ნამთვრალევი, მოჩენილი და გამტკვრილი მხატვარი ოთარ ბალათურია. სპექტაკლის მეორე მოქმედების ეპიზოდები — ნოეს მოკვლის მცდელობისა და პატიკოსთან დიალოგის სცენები მსახიობს გამორჩეული შინაგანი ხისხისით მიჰყავს. მამობრივი სითბო და სიყვარული ამაღლებს და კიდევ სიბრავს მის გმირს: სწორედ მშობლიურმა სიყვარულმა დააძლევინა მონის კომპლექსი, აიძულა ამოეთქვა წლების მანძილზე დაგროვილი სიძულვილი და ნაჯახი შეამართინა ბოროტებაზე. ნოე — რ. თავართქილაძის არაადამიანურმა, სატანისებურმა ღრილმა კი ძველებურად დაამუნჯა, გააქვავა, ნაჯახი ხელიდან გაავადებინა და ძირს დასცა ნაკაცარი ინტელიგენტის წამიერი ამბოხი.

ომგადახდილს დაემსგავსა რ. თავართქილაძის გმირი. სიმწრის, შიშის ოფლმა დაუცვარა შუბლი, კოკარდიანი ქუდით სახე გაიმშრალა „ბრიყვ“ გიოს თავში ზიზღით ჩააფარა და შეურაცხყოფილი, კიბორჩხალასავით დაწითლებული მეპატრონე, ჩვეული ლანძღვა-გინებით გაშორდა ნასუფრალით ნაკვებ „ხეპრე მოვალეს.

ინტელიგენცია, მონობაში აღზრდილი დაბეჩავებული სული, უძღურია ღირსეული წინააღმდეგობა გასწიოს, დაამარცხოს უხეში, ველური ძალის დიქტატი.

რეჟოლუციური მოძრაობის ხაზი სპექტაკლში გერმანული მარშის ძლიერი, მჭახე, მელოდიის ფონზე შემოდის. სცენის სიღრმე სისხლისფერით იღებება, შემდეგ მკრთალდება. წყალდება.

თანდათანობით ნაცრისფერში გადადის და ორგანულად ერწყმის, იკარგება გამეფებულ სიბინძურესთან აღიანსში.

ყველაფერი შეორდება. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობებიც წარსულში მრავალჯგის განცდილი და გარდასული განახლების მორიგი ვარიანტია.

მამათა და შვილთა მარადიული ურთიერთჭიდილი სპექტაკლში ნოესა და ომარის, გიორგისა და პატიკოს ურთიერთდამოკიდებულებათა საფუძველზე ვითარდება. მაგრამ თუ ნოესა და ომარის კონფლიქტის საფუძველი სიძულვილია, გიორგი-პატიკოს ურთიერთობა თავგანწირული სიყვარულითაა გასხივოსნებული.

ო. ბალათურიასა და რ. კერვალიშვილის (პედაგოგისა და მისი შევირდის მიერ შექმნილი გმირები, ვფიქრობ არსებითად ერთგვაროვანი მონის კომპლექსით სნეული, არასრულფასოვანი აღმიანები არიან.

„პა-ტი-კოლო!.. სად მიდიხარ, სად?!“ — განწირული ზმით ყვირის მაწანწალა ძაღლივით საბრალოდ აღკმუტუნებული გიო — ო. ბალათურია და ნოესაგან ღირსებააყრილი, ესწრაფვის პატიკოს „მოქცევით“ შელახული ღირსების, პატივმოყვარეობის აღდგენას.

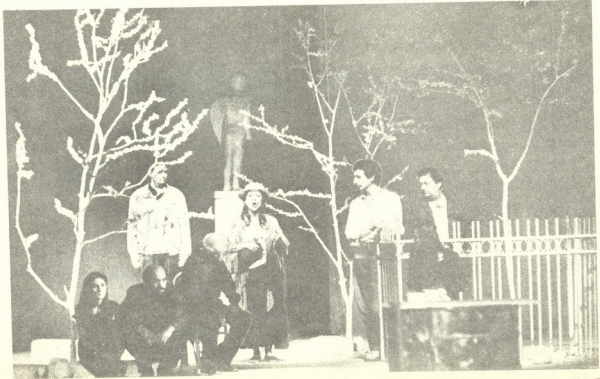
„წადი რა მამა სახლში. წადი რა!“ — ზიზლით უბიძგებს პატიკო და ახალგაზრდა მსახიობის მხერაში ზიზლთან ერთად გაერთება დაუძლეველი შიში, თანაგრძნობა და სიბრაღული მამისადმი.

პატიკო — კერვალიშვილი, გონებრივად თუ ფიზიკურად უძწიფარი, მოუმზადებელი ინდივილია, რევოლუციას ფეხუცას მახრჩობელა „სამეფოსაგან“ თავდახსნისათვის, კაცად ქცევისათვის მიჰკედლებია. „იქ იმ ცხრაბალიან ღელვაშიც იმიტომ დავედიარ, რომ პაატა გავხდე!“ — ამბობს იგი. „წიანები შენ იკითხეო!“ — მიამახებს მამას და ამით თითქოს საკუთარი თაობის სათქმელსაც გაცხადებს გაუფასურებული ცოდნის, შრომისა და ღირსებების ნოსტალგიაზე.

„მეზიზღების.. მეზიზღების!“ — ჯიუტად გაიმეორებს პატიკო — რ. კერვალიშვილი და მისი გაბზარული ხმიდან უნებურად თითქოს „მეშინია, გამიშვი; მიშველე!“ — შემოგვესმება. იგი მოჩვენებითი სიმშვიდით მიუშვერს მამას სახეს და თითქმის შეუხვეწება კიდეც: „გამარტყი უნდა გავიქცე, იქნებ სხვად ვიქცე; გავიზარდოო!“

„რა თქვი?!“ — თითქოს ვერ გაიგო გიომ პატიკოს შემახილი, აღარ იცის როგორ მოიქცეს, ეძნელება უცნაური, დამამცირებელი თხოვნის შესრულება,

სენა სპექტაკლიდან





ბარინე — თ. მამულაშვილი

მაგრამ მაინც შემოპკრავს გაუბედავად, დაეწვება ხელის გული, გაქცეულ შვილზე დადევნებას თუ მობოდიშებასაც დააპირებს, მაგრამ დაუძღვრებული სხეული შეუქანდება და ღონემიზილი გაჩანჩალდება სცენიდან.

მონობაში აღზრდილმა, უთანასწორო გაბრძოლებებით დაღლილმა, შიშით სხეულმა ინტელიგენციამ, ისეთივე არასრულფასოვანი, დაკნინებული თაობა შვა და აღზარდა, თავად რომ იყო ასე გაგრძელდა თაობათა ფიზიკური თუ სულიერი ძალების უნებლიე რეგრესი.

სამკუთხედი შეიქრა. უიმედოდ შეყვარებული უიღბლო მენატრე — ტ. გიორგაძე, კვალში ჩაუდგა თავის მიჯნურს.

ხელუბრამოყრილი, კითხვის ნიშანივით მოკაკეული, თმაგაბურძნული ჭალარა ჩოხოსანი, გამოცარიელებული შუშის თვალებით გაკურებს ცისკიდურზე თავის ჩამქრალ ვარსკვლავს.

მხარს აუქცევინ, შეენაცვლებიან ერთმანეთს მხატვარი და მენატრე. უბედური მამა — ო. ბალათურია საფლავებთან. მარადიული სიმშვიდისა და მყუდროების ნათელ საუფლოში დაასვენებს

ცხოვრებისაგან მრავალგზის ნაკვეთად მსხვრეულ ძვლებს.

მენატრე ქურდულად ჩაბლუჯავს სპექტაკლის დასაწყისში მარინეს მიერ მიძალულ თოკს, დას აღსარებას გაანდობს თავის გაუშვებელ სიყვარულზე, უმიზნოდ გატარებულ წარსულზე, უნუგვემო აწმყოზე, ხმალზე ხელებშემოჭობილი უკანასკნელად გაიჯგიმება და ძლივს გასაგონად არურჩულდება: „არწივი ვნახე დაჭრილა“... უეცრად დის სანუგვემოდ შემართულს ხმა ჩაუწყდება, ხელს ჩაიქნევს და წელში მოხრილი მიწას ჩამტვრეული გაუყვება ბილიკს. სასაფლაოს ბინადარნი, ჩაბნელებული სცენის სიღრმეში ანთებული სანთლებით გააცილებენ და გზას გაუნათებენ ნოეს ყველაზე პოეტურ, უბოროტო ხიზანს.

თუნდება სააღდგომო დილა. „ეკროპული დენდი“ ომარი თავისი ნამთვრალევი, გზაარეული „ლაშქრით“ სიმღერით მოეფინება სცენას. წარმოდგენის ბოლო, მეშვიდე სურათი, ვეფქრობ, სპექტაკლის ყველაზე ფეთქებადი ეპიზოდებითაა სავსე. სწორედ მეშვიდე სურათში წარმოთქმულ მონოლოგში ჩამოიხსნის ნიღაბს ალექო მახარობლიშვილის ომარი და გააცხადებს თავისი გმირის საწუხარს. თიობის სატკივარს,

ავანსცენაზე განლაგებულ, ნოეს ჭუჭყიან ფიცრებზე „მიყრილთა“ სიმღერა და ცეკვა, გადაჯიშებული, ავადმყოფური სულის, სასიკვდილოდ განწირულ ადამის შეილთა ხრინწიან, გოდებასა და როკვას წააგავს. საგარეოდ გამოწყობილი „ადმირალი“ და მისი ერთგული „მესაჭე“, ხელჩაკიდებულნი ტოკებენ თავიანთ ზომალდს. ნოესაც მისწვდა სიბერე. მუხლი ეღვენება. საკვოიაფი ხელიდან უვარდება და თამროს შემწეობით ძლივს მიჩანჩალებს თავისი დაშლილი, ნაფოტებად ქცეული კიდობნიდან.

რ. თავართქილაძის ნოე, ვეღარასოდეს შეაკეთებს თავის ეკლესიას. მონგრეული ტამრის გუმბათი, თუ დანაფოტებული კიდობანი ახალ „ადმშენებელს“, მომავალ ნოეს დაელოდება.

მომზიბლავი, იუმორით სავსე, მუდამ მოწესრიგებული ომარა — ა. მახარობლი-

შვილის გარეგნობაში მთელი სისრულითაა გაცხადებული გმირის მსოფლმხედველობა. „მე ყველაფერი ლამაზი მიყვარს!“ — ამბობს ნოესაგან დაჩაგრული, მოტყუებული შუათანა შვილი. ესთეტი კაცი, ცდილობს ლამაზად გაიცინოს, ლამაზად მოიტყუოს, ლამაზად ჩაიცვას, ლამაზად და ამყად გაიაროს, რომ ლამაზად დაფაროს სულში დატრიალებული ვარამი.

გიოს „ცხრაბაღიანი ღელვა“ ომარისთვის სახიობაა. „ცირკია რა!“ — წამოიძახებს მობეზრებული. დაღლილი, ირონიული სახით გახედავს ქალაქს, ფეხს ააყოლებს რევოლუციონერთა მარშის რიტმსა და გნიახს, „წარღვნისაგან“ მიშხფეებულ ტალახს ზიზღით ჩამოიფერთხავს და ზედ დააცხრება უსაქმურობისაგან გამოფიტულ ბიჭებს: „რას ჰგაგებარ, რას?!“

ომარი საღად ხედავს ამ ჭაობს, თავისი მღერიე ტალღებით წალეკავს რომ უქადის ყველას.

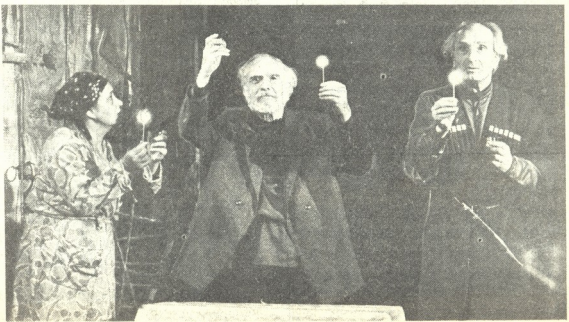
— „თქვენისთანა ენერგიით დატენილმა ბიჭებმა რაღაცას უნდა მიადწიონ, მთებს, მთებს უნდა აბრუნებდეთ. მაგრამ თქვენი ბრალიც არ არის, მე ხომ ვიცი, რომ აქ, ამ წუმბეში, ყველანი ძალაუნებურად ანანისტები გავხდებით!“ — აფეთქებული ფესტებით, განწირული, სასოწარკვეთილი ხმით გაჰკივის მსახიობი ავანსცენიდან და ბოღმისაგან აძაგძაგე-

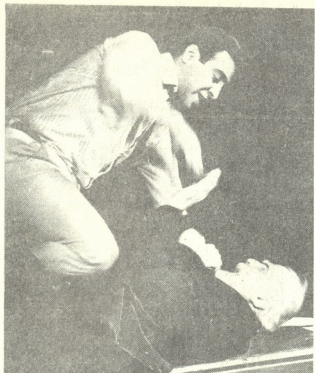
ბული, მთელი არსებით ესწრაფვის დაყაყუბული წუმბის გარღვევას, მის სიღრმეში დაძირულთა გამოფხიზლებას.

ქუთაისი, ტაშკენტი, სიმფეროპოლი, სტავროპოლი თუ ნალჩიკი ომარ — ა. მახარობლიშვილისათვის დიდ. ნათელ გზაზე გასვლის პატარა ბილიკებია; „იუგოსლავია, ვენეცია, რიმ!“ — კივის მსახიობი და შეშფოთებული ირწყვა ავანსცენის კიდეზე. რამხელა გზაა გასაუვლი, რამდენი საქმე საკეთებელი, რამდენი შრომა დასახარჯავი... „უნდა შევუბეროთ, უნდა ვიქეიფოთ, თორემ თავაწყვეტილი ქეიფი მიდის ჩვენს გარეშე!“ — სინანულით ამბობს ომარ — ა. მახარობლიშვილი რადგან იცის, რომ ველარასოდეს იქეიფებს რჩეულთა კრებულში. და მაინც, იბრძვის, იღვწის ა. მახარობლიშვილის ხელმოცარული, დიად მასშტაბებს შერკინებული, დაუდგრომელი გმირი. სასწრაფოდ შეკრავს თავის ბარგს, მხარზე მოიკიდებს, ჩემოდნებს აკრუვს და დაგვიანებული მგზავრი დაადგება ოცნებებისკენ მიმავალ გზას.

აღდგომა დღე დაისს უახლოვდება. უზარმაზარ. ფოჩებიან შალში გახვეული მარინე — თ. მამულაშვილის მოთმინება ზღვარს ებჯინება: ყოფიერებასთან ყოველგვარი კავშირი სამუდამოდ გაწყვეტილია. ახლა მარინე მოიხსნის შალს, ქალღმერთად გადაიქცევა და ყოვლადმღიერის ციური შარავანდელით,

თამარი—მან. აბაშიძე, ნოე — რ. თავართქილაძე მენატრე — ტ. გიორგაძე





ომარა — ა. მახარობლიშვილი.
ნოე — რ. თავართქილაძე

სანეტარო სიმშვიდით გასხივოსნდება. თვალისმომჭრელი სინათლის ტალღებში აელვარებული, გრძელი თეთრ საღამურში გამოწყობილი მარინე შვებით ამოისუნთქავს, თითქოს უზარმაზარი ლოდი გადაიგდო შალთან ერთად მკერდიდან, წელში გასწორდება და მადლიერების გრძნობით აღვისილი გახედავს სივრცეს. „ქრისტე აღსდგა!“ — „Без-СЛОВАМИ“ — დაეჯახება ცოდევის შვილის ჭუჭყიანი ხმის ტალღა და არაამქვეყნიური სიმშვიდით შემოსილი მარინე ფრთხილად მოხედავს, შემწყნარებლური ღიმილით მრავალმნიშვნელოვნად თავს დაუკრავს, ყველა შეცოდებას შეუნდობს მარინე აბაშიძის ლიდას.

ლიდასა და მარინეს დიალოგის სცენა, რწმენისა და ურწმუნოების, რეალურისა და ირეალურის მიწიერისა და ზეციურის, სიკეთისა და ბოროტების მარადიული, უთანასწორო ბრძოლად წარმოჩინდება.

„შენ ხომ თავიდან ომარასთან... არაა?!" — შემზარავად კისკისებს ლიდა — მარინე აბაშიძე და გააფთრებული ქალი სულმოუთქმელად აფრქვევს მთელ თავის „სიბრძნეს“, ჩემოდნებს უკან ჩასაფრებული დაჟინებით უთვალთვალებს, უკან

მისდევს, ყურში ჩასძახის და ცინიკურად თა და ირონიით გაქვლითილი ახალ-ახალი ბრალდებებით ჩხვლეტს. ეშმაკი ხარხარებს. ზეიმობს გამარჯვებას, ნეტარებს სულისა და ხორცის გვემით, მისი ფერიცვალებით.

ლიდა — მარინე აბაშიძის ყოველი „აღმოჩენით“ შეძრწუნებული თ. მამულაშვილის გმირი უარის ნიშნად ხელის მტკვანს უღონოდ გაახავსავეებს, საყველურით გახედავს სივრცეს, შემდეგ ღრმად ამოისუნთქავს და კვნესასავით გაისმება მისი — „შენ ცდები, ლიდა!“

„აი, ჩვენი ოპერის მომღერალი ქალი, ის ხომ ნოემ შეაცდინა, რის გამოც გავიქვდა საწყალი!“ — უკვე სიბრალულთა აცხადებს ლიდა. დაბნეული მარინე კი ველარ ახერხებს წინააღმდეგობას, მაგრამ შემცბარი კვლავ იმეორებს აკვიატებულ სიტყვებს და სცენის სფეროში „აკენესებული“ მომღერალ ქალს ჩაეკონება, მის ზვედრს ვაიზიარებს.

ლიდა — მ. აბაშიძემ თავისი მისია შეასრულა, რწმენისაგან განაიარაღა, გამოაფხიზლა, მიწას დაუბრუნა „შეშლილი ქალღმერთი“ და ღვარძლისაგან დაცლილი, კმაყოფილი გაშორდა რწმენისა და იმედების დაუნდობელ სასაკლავოს.

მამასთან დიალოგისას მარინეს უჭირს თავდაპირველი წინაღობის შემუშავება, გაზზარული რწმენის ნიღბის მორგება: წონასწორობის შენარჩუნება. ლიდას სიმართლით გულდაკოდილი, ყოფიერების სიბინძურით დამძიმებული მიიწევს წინ. იმედის, ხსნისკენ ამავე გოლოგოთაზე. დგება ეს წამი, როდესაც მისგან შველას ითხოვენ. აქ მსახიობი ესწრაფვის ერთ წამში ჩატიოს და წარმოაჩინოს გმირის უკანასკნელი გაბრძოლება საკუთარ თავთან, უკანასკნელი წამი, რომლის შემდგომაც ან ხსნა ან სრული სასოწარკვეთა უნდა მოეყლინოს მასაც და, მასთან ერთად, მთელს სამყაროსაც.

მარინე — თ. მამულაშვილის უკანასკნელი მონოლოგი სპექტაკლში წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. იგი რწმენას, იმედს ქადაგებს, ხსნას პირობება ადამიანებს, მაგრამ იგრძნობა, რომ სიტ-



ყვების ჭეშმარიტება თავადაც არ სჯერა. მონოლოგის ფინალში კი უკვე მღელვარებისაგან ხმაწართმეული, შეშლილი სახითა და ავადმყოფური ღიმილით შეუმჩნევლად იწყებს დირიჟორობას. ამ დროს იგი, თითქოსდა სამყაროს ბედის განმგებლის, მესაჭის ფუნქციას აბარებს ღმერთისგან.

ჯუტად ცდილობს მსახიობი დაბრუნოს და შთაინერგოს რწმენა, რომ სულ მალე, სამყაროს მართვის სადავეები სიკეთის ხელში აღმოჩნდება და ქალღმერთი მარიამი შვებას მოუტანს გატანჯულ, მრავალჭირთნათმენ აღამიანებს. მოულოდნელად სცენას გასაქცევად შემზადებულთა, თუ უკვე გაქცეულ დაბრუნებულთა უზარმაზარი ქარავანი შემოესევა და ცნობისმოყვარედ შეათვალიერებს „შეშლილის“ უცნაურ მოძრაობებს. ხსნის მაძიებელთა „ლაშქრისაგან“ გათვალული, სმენადამბული, „ლიმპორეული“ ქალღმერთი კი სულ უფრო მეტი ექსპრესიული ალტკინებით აძლიერებს სამყაროს მართვა-დირიჟორობას, „ნოე!.. ნოე!.. „ისტორიული კივილით შემოვარდება სცენაზე თავზარდაცემული ოპერის მომღერალი ქალი — ნ. ბერაძე. თავის განუყრელ ქოლგა-ხელჩანთას მიისვრის და მზერას სცენის სი-

ღრმისკენ გააპარებს. ისმის „მოგზაურთა“ ბარგის შემზარავი გრუხუნი. ვეღვე შემფოთებული გასცქერის სახრჩობელზე მოქანავე მენატრულ — ტ. გიორგაძეს. ცხოვრება კი კვლავაც ჩვეული ხისწრაფით წინ მიიჩქარის.

შალვა გაწერელიას რეჟისორული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულების, მათი ურთიერთ-ზემოქმედების ფაქტორთა კვლევა, ამჯერადაც ძალზე რელიეფურად წარმოჩინდა.

საზოგადოება სასტიკი და დაუნდობელია ინდივიდის პიროვნული „მე“-ობის გამოვლინების მიმართ და ყოველგვარი ნოვაცია, გამეფებული „სიმშვიდის“, დაკანონებული „წესრიგის“ რღვევის აქტად, ანარქიად, საკუთარ დისკომფორტად მიიჩნია.

შიში, ველური ძალა აღამიანების მართვის, მათი მორჩილების ერთადერთი იარაღია. გაუსაძლისი დუხჭირი ყოფა, პრაგმატიზმი — საზოგადოებრივი უმოქმედობის, გამეფებული რუტინის კანონზომიერი შედეგია. ინტელიგენცია, მთელი თავისი ფიზიკური თუ სულიერი ჰაბიტუსით უძღურია აღზევდეს და დამხოს ტოტალური მონის პრიმატი, მისი

სცენა სპექტაკლიდან



დიქტატი. საზოგადოება არავის აპატიებს მისგან განდვომას. სინამდვილისაგან გაქცევას, სხვადიქცევას.

სპექტაკლის ფინალური სცენა, ვფიქრობ, წარმოდგენის ვიზუალურად თუ აზრობრივად ყველაზე ემოციური, ეფექტური და ფეთქებადი ეპიზოდია, რეჟისორული პარტიტურის ძირითადი ქვაკუთხედი.

მთავარი მოქმედი გმირის, მარინეს (თ. მამულაშვილი) სწრაფვა ხსნისაკენ, გადარჩენისაკენ კულმინაციას სწორედ ფინალურ ეპიზოდში აღწევს და უმაღლეს მარცხით მთავრდება მისი იდეარწმენის ნიღბის მორგებისა, მოლოდინი სასურველი ცხოვრებისეული გარდატეხისა — მირაჟია და ანომალიურ გამოხატულებად, სიგიჟედ ფიქსირდება.

არსებული ყოფისაგან, გარემომცველი საზოგადოებისაგან გაქცევის, ამაღლების, ხსნისა და რწმენის მაძიებელი გმირი: ე. წ. მესია — ასეთია თ. მამულაშვილის მარინე; სპექტაკლის დამამთავრებელ ეპიზოდში კი სასოწარკვეთილი, უშიზნო, ურწმუნო ინდივიდი, ყოფიერების ჭაობშია დაძირული.

„ქვედაფერი დამველდა“ — ახალგაზრდა დრამატურგის მიერ ცხოვრებისეული პერიპეტეიების შესაშური ცოდნით გაცხადებული ფრაზა, მთელი სისრულითა და სიცხადით იქნა ადაპტირებული რეჟისორულ აზროვნებაში, სამსახიობო ინტერპრეტაციებში, სცენოგრაფიაში.

საუკუნოვანი ბრძოლისაგან სისხლდამშრალი, დაუძლურებული, მაგრამ ქართული სულისა თუ დიდების მარადერთგული, მისთვის „თავდადებული“ ჩოხოსანთა უკანასკნელი მოჰიკანია — ტ. გიორგაძის მენატურე: წარსულის რაინდთა გახუნებული, სევდიანი აჩრდილი, მიმჭკნარ ფიტულს დამსგავსებული.

მენატურე — ტ. გიორგაძის თვითმკვლევლობა პროტესტია. მომაკვდავი კაცის უკანასკნელი, მისუსტებული ამბოხი უშიზნოდ გატარებული წარსულისადმი, მკაცრი სინამდვილისადმი, ეს ისეთივე გაუბედავი „ჟესტია“, როგორც მის მიერ ნებაყოფლობით თვითგვემისთვის თანამეტხედრედ ლიდას არჩევა, ან ნოესთან სამადლობელო სად-

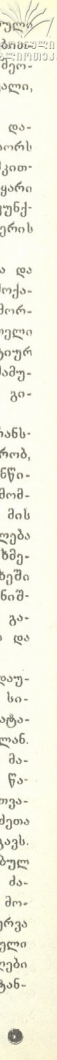
ლეგრძელოს ჟამს ამოთქმული ფარული ჯანყი. სწორედ ამგვარი გამოხდომები და იოხებს გულს დიდ ქართველ მეომართა გაძვალტყავებული შთამომავალი, „მოაზროვნე“ ნაკაცარი.

ბოროტებისაგან ხელოვნურად დათრგუნული სიკეთე და ნიჭი რეჟისორს ბოროტებისავე სამხილებლად, განმეითხავად უქცევია, ზეცასთან წილნაყარი მისნის, იოანე ნათლისმცემლის ფუნქცია მიუნიჭებია ნანა ბერაძის ოპერის მომღერლისათვის.

მარინეს, ოპერის მომღერლისა და მენატურისადმი. შ. გაწერელიას მოქალაქეობრივი პოზიცია, ვფიქრობ, გამორჩევით იდენტურია. ამიტომაც მთელი სპექტაკლის მანძილზე, ე. წ. მისტიურ შარავანდედში დააბიჯებენ თამარ მამულაშვილის, ნანა ბერაძის, ტარიელ გიორგაძის პერსონაჟები.

სპექტაკლის რეჟისორული ტრანსფორმაციიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, გიო — ო. ბალათურიაც ისეთივე განწირულია, როგორც მარინე, ოპერის მომღერალი და მენატურე. ამიტომაც მის ყოველ მონოლოგს კვეთს და ენაცვლება სისხლისგამყინავი აპოკალიფსური ხმები, რეკოლუციონერთა მარშის უხეში რიტმი. რეჟისორი თითქოს მიგვანიშნებს, რომ ინტელიგენციის ყოველი გაბრძოლება დასაბამითვე განწირული და უშედეგოა.

სამყარო, მისი დიქტატორი და დაუძლურებული მრეკვი, ტოტალური სიბერის, ფიზიკური განადგურების, კატაკლიზმების ზღურბლთან შეჩერებულან. ამაოდ ეძებს „ტკბილი ცხოვრების“ მაძიებელთა დახი აღორძინებას. მათი წადილი და მსვლელობა დედამიწის თვალუწვდენელ მერიდიანზე ადამის ძეთა დაუსრულებელ წრებრუნვას წააგავს. მთელი სამყარო უზარმაზარ, გაუქმებულ სასაფლაოდ იქცა. ხსნა არსად არის. ძალმომრეობა, ხელოვნური ღიმილი, მოჩვენებითი სიმშვიდე, ცრემლი, ურვა და ტკივილი — ყოფიერების განუყრელი თანამგზავრია. ადამიანი კი, ეს უძლები მიწიერი მარეონეტა, მხოლოდ ტანჯვისთვისაა მოვლინებული.



„რეინდი უმჯიკლო და უშიგარი“

(ოთარ მეღვინეთუხუცესის დაბადების 60 წლისთავის გამო)

ნოდარ გურაბანიძე

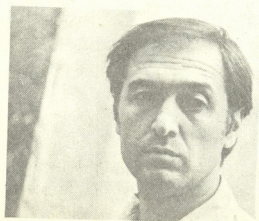
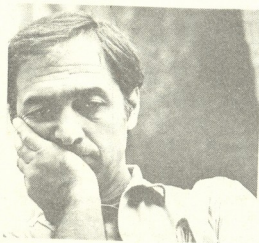
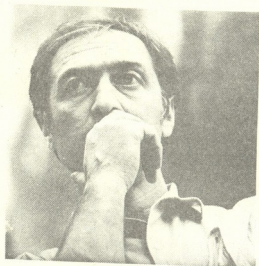
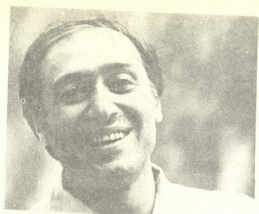
საძარბაველოში დეკემბერ-იანვარში ამტყდარი უძძაფრესი, ტრაგიკული დაბირისპირების დროს ბევრი მნიშვნელოვანი თარიღი „გამოგვეპარა“, სათანადოდ ვერ აღვნიშნეთ ქართული თეატრის ტრადიციული დღე (14 იანვარი), ვერ შევძელით კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სახელობითი პრემიების განაწილება, საკადრისი პატივი ვერ მივაგეთ ქართული სცენის გამოჩენილ ოსტატს ოთარ მეღვინეთუხუცესს, რომელსაც იმ დღეებში სამოცი წელი შეუსრულდა. სამწუხაროა, რომ ამ დიდმა მსახიობმა, ვითარებათა საბედისწერო გადახლართვის გამო, ვერ იხილა ქართველი მაყურებლის დიდი სიყვარულის გამოხატულება.

აბა, ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ ეს იუბილე გამართულიყო მშვიდობიანობის და სულიერი წონასწორობის დროს, როცა თეატრი იყო ერის კულტურის საამაყო კერა, მისი არტისტული ნიჭიერების უტყუარი დამამტკიცებელი. მაშინ ხომ შეუძლებელი იქნებოდა მარჯანიშვილის თეატრის მაყურებელთა დარბაზში მოხვედრა, შეუძლებელი იქნებოდა არა თუ შიგ შესვლა, არა-

მედ თეატრის წინ მოედანზე და ქუჩაზე გაგლაც კი.

ვერ ვიტყვი, რომ ოთარ მეღვინეთუხუცესს ქართველი ხალხის სიყვარული არ უგრძენია. ხშირად ვყოფილვარ წიწმე თუ როგორის აღტაცებით ხვდებოდნენ მას სხვადასხვა თავყრილობებზე, რა ანთებული თვალებით მიაპყრობდნენ მზერას მის მშვენიერ სახეს. მაგრამ ეს იუბილე სხვა იქნებოდა: განსაკუთრებული, კონცენტრირებული გამოვლენა პატივისცემისა და ხალხის გულში დაბუდებული სიყვარულისა. იმედს არ ვკარგავ, რომ შესაფერი დროც დადგება სამისოდ, მით უმეტეს, რომ დიდი შინაგანი პოტენციის, ძალის, ნიჭისა და ფიზიკური სიმჭვერის პატრონს ჯერ კიდევ დიდი გზა აქვს გასაუღელი სცენაზე და კინემატოგრაფში.

მე და ოთარი ერთ სკოლაში, ვაკეში მეექვსე სკოლაში ვსწავლობდით (ერთი კლასით წინ ვიყავი). ამ სკოლამ საქართველოს მრავალი გამოჩენილი პიროვნება აღუზარდა — აკადემიკოსები, მეცნიერებათა დოქტორები, საზოგადო მოღვაწეები, სპორტსმენები. ამ სასიქაღვლეადამიანთა წინა ხაზზე დგას დღეს ოთარ მეღვინეთუხუცესი. მაშინ კი ის იყო რო-



მანტიკული ყმაწვილი: სწორი, გრძელვადიანი თაფლისფერი თმები უკან ჰქონდა გადავარცხნილი. მაღალი, ხმელი, მოქნილი ყმაწვილის გამხდარ სახეზე დიდი ცისფერი თვალები განსაკუთრებული ცეცხლით ელავდა. უკვე მაშინ ვიცოდით, რომ მსახიობობას აპირებდა და ეს გარემოება უკვე სხვაგვარად განგვაწყობდა ზისდამი, რადგან ეს მაშინ, ომისშემდგომი თაობისათვის, ხელმოკლეობითა და სიდუხჭირით გამწარებულთათვის, ცოტა არ იყოს უცნაურად ჩანდა, მის ნერვულ, მოქნილ ფესტებში, მეყსეულ რეაქციებში, ემოციურ პლასტიკაში გამოცდილი თვალი, ალბათ, შეამჩნევდა მომავალი მსახიობის ყველა აუცილებელ თვისებას.

შემდგომ, ისე მოხდა, რომ რამოდენიმე წელი ერთად გაუატარეთ თეატრალურ ინსტიტუტში - ის სამსახიობო ფაკულტეტზე სწავლობდა, მე - თეატრმცოდნეობაზე. ინსტიტუტში მაშინ მხოლოდ სამი ფაკულტეტი იყო. შესანიშნავი პედაგოგები და მაღალი პროფესიონალები ქმნიდნენ ჭეშმარიტად კულტურულ, შემოქმედებით ატმოსფეროს, სტუდიურ სულისკვეთებას, სადაც ყველა ერთი ინტერესით ცხოვრობდა, რაღაც ერთიან შემოქმედებით პროცესში მონაწილეობდა.

ოთარი პირველი სემესტრებიდანვე ყურადღების ცენტრში მოექცა, მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ უკვე ამთავრებდა კურსს რამაზ ჩხიკვაძისა და გურამ ხალაიძის ჯგუფი. ინსტიტუტის სადიპლომო თუ საკურსო სპექტაკლებს, სხვადასხვა თეატრალურ სანახაობებსა და კონცერტებს უამრავი ხალხი ესწრებოდა. და, სრულიად ახალგაზრდა, პირველკურსელი ოთარ მეღვინეთუხუცესი ამ სადამოებზე კითხულობდა კრილოვის იგავ-არაკს („ლომი და კურდღელი“). დღეს ბ-ნ ოთარის სახელს უკავშირდება მსოფლიო დრამატურგიის დიადი როლები, უმმაფრესი დრამატიზმითა და ტრაგიზმით სავსე გმირთა სახელები და ბევრს, ალბათ, ვერც წარმოუდგენია, რომ მასში მკვეთრად სახასიათო, კომედიური მსახიობის ყველა საუკეთესო მონაცე-



მი სთვლემს (თუმცა, მკითხველს, ბარემ აქვე შევახსენებ „პროვინციელი ლომის“, მსახიობ ლეოს განსახიერებას ლალი როსებას „პროვინციულ ამბავში“). ამ პატარა იგავში ოთარ მეღვინეთუხუცესი მინიატურულ გროტესკულ თეატრს ქმნიდა, სადაც გაცოცხლებული იყო მარადიული კონფლიქტი თვითკმარ ძაღმოსილებასა და საკუთარი სისუსტისაგან წარმოქმნილ თავგანწირულ გაბედულებას შორის. დღესაც ნათლად ვხედავ შიშისაგან კიდევ უფრო გაწეილ სხეულს, პერში გაშეშებულ გრძელ ყურებს, დიდ, შექმრთალ-შეცბუნებულ თვალებს და მოღლილ, მაგრამ დიდი ძალით საესე ლომს, რომელიც გარინდებული წევს და მხოლოდ თვალები აშუქებს მრისხანებას.

ეს იყო არა ლიტერატურული ნაწარმოების კითხვა, არამედ ერთი ჟანრის ქცევა მეორე ჟანრად — თეატრად, სადაც ადამიანური ვენებები სხვადასხვა ნიღბებით პერსონიფიცირდებიან. დარწმუნებული ვარ — ამ გზას რომ გაჰყოლოდა, ძალზე თავისებური, განუმეორებელი სახასიათო მსახიობი დადგებოდა (მით უმეტეს, რომ მარჯანიშვილის თეატრში მისვლისთანავე ზაკისა და კუზნეცოვის „ორ ფერში“ ერთი თავქეიფა, აცენილი, „ძველი ბიჭის“ მკვეთრი სახე შექმნა), მაგრამ, როგორც ჩანს, საბედნიეროდ, განგებას სხვა რამ ენება და ოთარ მეღვინეთუხუცესმა თავისი ნიჭისა და ტემპერამენტის შესაბამისი ჭეშმარიტი გზა იპოვნა, რომელმაც მას საყოველთაო აღიარება მოუტანა. იმ როლთა შორის, რომლებმაც მას სახელი და დიდება მოუტანა, პირველ რიგში, მსურს მოვიხსენიო ჩონთა—არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ დადგმულ ვაჟა ფშაველას „მოკვეთილში“. ამ ორიგინალური, სრულიად ახლებურად გააზრებული სპექტაკლის ჭეშმარიტი მშენებელი იყო მსახიობის მიერ შექმნილი ეს სახე. პირველივე გამოჩენა უაღრესად ეფექტური იყო. მაღალი ბორცვის უკანა მხრიდან ანაზღეულად ამოიზრდებოდა ტანმადალი, მოსხლეტილი ვაჟაკის სხეული, უჩვეულოდ შვენიოდა მოკლე ჩოხა და ცხვრის ტყავის ქუდი. მაღლიდან მოის-

როდა მის მიერ მოკლულ მგელს, რასაც ქვეით მდგარნი შუშანა და ივანე აღტაცებით ზედბოდნენ ეს მოულოდნელი გამოჩენა, თითქოს „ლაშარის გორაზე შადგომა“ გაბრწყინებული სახით, რაღაც ლუთაებრივი ნიშნის მაუწყებელი იყო. ბუნების ლალი შვილი, ანთებული კელეტარით მიმზიდველი ჩონთა სწორედ ისეთი იყო, როგორც მას აღიქვამდა ივანე. სილაღე, ბუნებრიობა, შინაგანი თავისუფლება და კეთილშობილება სჭვითდა მსახიობის ყოველ პლასტიკურ ფესტში, გამოხედვაში, სიცილში, უბრალო დგომაშიც კი, რადგან ეს დგომა ნახტომისათვის მზადყოფნა იყო. მისი შეურყვანელი, აუმღვრეველი ბუნებისათვის უცხო იყო რაიმე ხინჯის იოტისოდენა გამოვლენაც კი, საიდანაც არ უნდა წამოსულიყო იგი. ქვეყნისათვის შეწირულის ნათელი ადგა სახეზე და ამის შეგრძნება ჩვენში გარდუვალი კატასტროფის მოლოდინს თუ გაუცნობიერებელ შიშს აღძრავდა. ეს მიმდრობი, კეთილგანწყობილი ვმირი ამავე დროს თავის თავში ატარებდა შეურიგებელ მრისხანებას, ბოხოქარ ვნებებს, რაც ძალზე თვალსაჩინო ხდებოდა ბახას შეპყრობისას. გაბარული, მაგრამ შეკოჭილი ბახა საბელზე ჰყავდა გამობმული და მძლავრი ბიძგებით მოათრევდა თავისი სახლის ერდოზე დასაბმელად, რათა შემდეგ, ძაღლის სალაფავი დეედა მისთვის. ორი რამ განაპირობებდა მის ასეთს მრისხანებას — ჯერ ერთი ის, რომ ბახამ შურისძიების მიზნით ქისტები შემოუსია სოფელს ანუ მიუტყევებელი ცოდვა ჩაიდინა — მტრის ხელით საკუთარი სირცხვილის მოწმენდა განიზრახა. ერთ ვაცზე, ჩონთაზე შურისგებას, მთელი სოფელი შესწირა. მეორე კი ისაა, რომ ჩონთა მთლად მართალი არაა ბახასთან, მასაც „ცოდვა აქვს“ — ბახას ხელდასმული ქალი მოიყვანა და ამით ერთგვარად დაარღვია ვაჟკაცობის დაუწერელი კანონი. საკუთარი ცოდვის ეს შეგნება (რაც მისი ტრაგიკული სიკვდილის საბაბი ხდება) მას აფორიაქებს, სტანჯავს, ახლებს და ბახას, დანდობის ნაცვლად, კიდევ უფრო ამცირებს, აგდებული, სარ-

კასტული ტონით მიმართავს—ქარქაშიდ-
ან არ ამოვიღებ ხმაღს ისე შეგებრძოლე-
ბიო, ამგვარ გახელებასა და მოწინააღმდე-
გვის შეურაცხყოფას არ უწონებენ ჩრხ-
თას მისივე ახლობლები. თვითონაც
გრძნობს, რომ ტრაგიკულ შეცდომას
სჩადის, მაგრამ წერას არის ატანილი,
კიდევ უფრო მეტის სიავით ამცირებს
ბახას, რადგან „წერა-მწერელს“ უკვე
აქვს გადაწყვეტილი მისი დაღუპვა. მა-
ლიან საწყევი ზნეობრივი შეცდომები
დაუშვა „კარგმა ყმაძ“, თემის თვალმა,
ლაშარის ჯვარის სიამაყემ. ჩონთა მიხ-
ვდა თავის შეცდომას და ხატობაზე ოთარ
მეღვინეთუხუცესი უჩვეულოდ რბილია,
მიმტევებელი, მზადაა ბახა დაიცვას (რა-
საც ბახა აღიქვამს როგორც კიდევ ერთ
დამცირებას), შეუნდოს, მასთან ერთად
შესვას ხატების სადღევრძელო. მსახიო-
ბი შინაგანი ცეცხლით განათებული სა-
ხით, რომელსაც მოუგერიებელი ღიმილი
არ შორდებოდა, ხატობაში მოსულთა
მიმართ თანაბრად ყურადღებიანი და
აღერსიანი იყო, სწორედ ისეთი როგორ-
იც ხალხის წარმოდგენით, გმირი უნდა
იყოს. ჩონთაც გრძნობს, რომ ყველასაგან
გამოირჩევა, გრძნობს, რომ ფშავის სა-
ლოცაებმა იგი გმირად სცნეს, განსაკუ-
თრებული ძალით აავსეს, ამიტომაც შე-
უძლია მიუტევეს სხვას (რომელიც მას-
თან შედარებით გაცილებით სუსტია, არ
არის ხატის რჩეული) თვით უმძიმესი
ცოდვაც კი. ამ სულიერი კეთილშობილე-
ბის კულმინაციის დროს უკნიდან მალე-
ლად მიპარული ბახა მახვილის ჩაქვით
მოუსწრაფავს სიცოცხლეს სწორედ იმ
წამს, როცა ამ სიცოცხლით სტკებოდა
ჩონთა.

ჩონთას სიკვდილი ოთარ მეღვინეთ-
უხუცესს ტრაგიკული მისტერიის დონე-
მდე აყვავდა. ჩონთა კვდებოდა და არც
კვდებოდა, მზის სხივი ქრებოდა და არც
ქრებოდა. ერთ ხალხურ ლექსში შექებუ-
ლია კელეპტარი, რომელიც იწვის, მაგ-
რამ არ პატარავდება. ასე კალაპტარი-
ვით ენთო ამ სიკვდილის აგონიაში ო,
მეღვინეთუხუცესის ჩონთა. ამ როლმა
გამომყვავა მისი შესაძლებლობის ძა-
ლიან ფართო სპექტრი — პოეტურ, ამა-

ღლებულ ემოციათა სრული შესაბამი-
სობა ფსიქოლოგიურ სიმართლესთან
მოქმედების შინაგან ლოგიკასთან, გამო-
ხატვის სიმძაფრის, პლასტიკური ნახა-
ტის ორგანულობა.

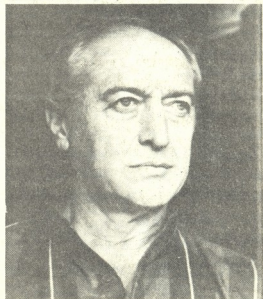
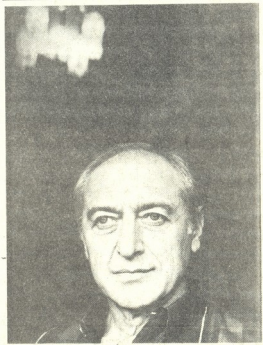
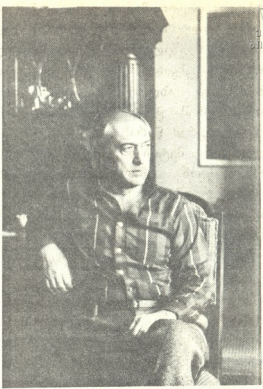
ჯერ კიდევ ინსტიტუტში განსწავლის
დროს მან ღრმად შეითვისა თავისი პე-
დაგოგების შეხედულებანი სამსახი-
ობო ხელოვნებაზე მსახიობის ად-
ვილზე მთელი სპექტაკლის სტრუ-
ქტურაში. უწყვეტი შინაგანი ხაზი,
ვითარებათა ურთიერთგანაირობება, ყო-
ველი ეპიზოდის მამოძრავებელი კონფ-
ლიქტი, გარეობა და გმირის ხასიათი,
პიროვნული მისწრაფებანი და რეალუ-
რი (სცენური) გარემოს მრავალგვერ-
დანი განსაზღვრულობა — ყველაფერი ეს
(მხოლოდ ესკიზურად აღვნიშნავ) ნათ-
ლად, ქმდითად თუ არა აქვს მსახიობს
გააზრებული და შინაგანი ხედვით პლას-
ტიკურად წარმოსახული, მაშინ ძნელია.
თუ შეუძლებელი არა, სპეციფიკურ ნიჭ-
სა და ოსტატობაზე ლაპარაკი.

ოთარ მეღვინეთუხუცესის ესთეტი-
კური კრედი ნათელია: სცენაზე პირველი
ნაბიჯებიდან მოყოლებული დღემდე მას
ღრმად სწამდა და სწამს, რომ უპირველე-
სი ფიგურა სპექტაკლში მსახიობია,
რომ მხოლოდ მას ძალუმს გადმოსცეს
დრამატურგის და რეჟისორის ჩანაფიქ-
რი. მისთვის მიუღებელია ე. წ. რეჟისო-
რული დიქტატი, თავსმოხვეული კონ-
ცეფციები, თუ კი ესენი მსახიობს მხო-
ლოდ შემსრულებლად, როლის განმასა-
ხიერებლად აქცევენ. იგი ღირსეული და
უპირველესი პარტნიორია არა მხოლოდ
სცენაზე მოქმედი მსახიობებისა, არამედ
სპექტაკლის ავტორების დრამატურგი-
პოეტის და რეჟისორისა. არც ისაა შემთ-
ხვევითი, რომ მისი დიდი როლები (სი-
რანო, მეფე ნიკოლოზი, სატინი, ფირო-
სმანი, ოიდიპოსი, დათა თუთაშხია) შე-
ქმნილია ბ-ნ გიგა ლორთქიფანიძესთან
თანამშრომლობით, რომელმაც შესანიშ-
ნავად იცის მსახიობის ნამდვილი ნიჭის
ფაწი და ყველაფერს აკეთებს მისი ინ-
დივიდუალობის გამოსავლენად.

ჭეშმარიტი მსახიობი — ოთარ მეღვი-
ნეთუხუცესისათვის, განუმეორებელი

მოვლენა, ინდივიდუალობა, შემოქმედ-
 ღია, რომელსაც თავისი სათქმელი აქვს,
 რომელსაც აქვს სურვილი გამოხატოს
 თავისი დამოკიდებულება სამყაროსადმი.
 საკმარისია თუნდაც ერთი წამით გადაუ-
 ვლოთ თვალი მის მიერ შექმნილ სახეებს,
 რათა დავინახოთ, რომ ამ განსაცვაფ-
 რებელ მრავალფეროვნებას მხოლოდ მი-
 სი ძლიერი პიროვნული თვისებები განა-
 პირობებს. აბსოლუტურად განსხვავე-
 ბული სახეებია უკუკაბი, სირანო დე ბე-
 რეკრაკი, ასეთი პოეტური გზებით წა-
 მრისახული და ოდიშოს მეფე — ვულკა-
 ნური ძალით და სიმბურვალით შექმნი-
 ლი, — მაგრამ ჩვენ არ შეგვიძლია არ
 შევნიშნოთ, რომ ორივეგან (სხვა მაგალ-
 ითების მოტანა მრავლად შეგვიძლია)
 წარმმართველია დიდი ფილოსოფიური,
 ზოგადსაკაცობრიო იდეა — პიროვნებისა
 და სამყაროს ურთიერთობა, მათ დაბირი-
 სპირებაში ჰარმონიის ძიება, საერთოდ,
 მას იზიდავს განსახიერება ისეთი გმირ-
 ებისა, რომელია მიმართ სამყარო მტრუ-
 ლადაა განწყობილი, სამკდრო-სასიცო-
 ცხლო უპირისპირდება მას, აქ მას აქვს
 თავისი მონაცემების, ნიჭის, ტემპერამე-
 ნტის გამოვლენის უდიდესი შესაძლებ-
 ლობა, რადგან სამყაროში პიროვნების
 თვითდამკვიდრება, ბრძოლის გზით ჰა-
 რმონიის მიღწევა (მიულწევლობის შე-
 მთხვევაში კი პიროვნების ტრაგიკული
 კატასტროფა) საკუთარი ადგილის პოვნა
 ურთიერთგამომრიცხავ სხვადასხვა სის-
 ტემათა თუ შკალათა ლაბირინთში, მოი-
 თხოვს არა მარტო დიდ ნიჭს, განცდის
 სიღრმეს, არამედ აზროვნებას, კულტუ-
 რას, ცოდნას...

იტალიაში, ბოლონიის საერთაშორი-
 სო თეატრალურ ფესტივალზე ყოფნისას,
 გამაოცა ოთარ მეღვინეთუხუცესის რად-
 აც დაუოკებელმა, იმანენტურმა წყურ-
 ვილმა მსოფლიოს შედეგების განუ-
 მეორებლობის საიდუმლოს წვდომისა.
 ფლორენციის მუზეუმებში, სინიორიის
 მოედანზე თუ აკადემიაში იგი ისეთი ში-
 ნაგანი მღელვარებით შესცქეროდა პლა-
 სტიკური თუ ფერწერული ხელოვნების
 ძეგლებს, თითქოს სურდა მთელი არსე-
 ბით შეეწოვა და სამუდამოდ აღებუჭდა





მეხსიერებაში (როგორც თეატრალური ამბობენ - ემოციურ მეხსიერებაში) ყოველი ღებალი მოძრაობისა და ფერით შექმნილი სამყაროსი. ეს ლტოლვა კულტურისადმი, მეტის ნახვის, მეტის შეტნობის, ახალი ემოციების აღძვრის ეს შემოქმედებითი იმპულსი, როგორც ჩანს, სულ მუდამ ახლავს მას. ამიტომაცაა, ალბათ, მისი საუკეთესო როლები რელიეფურად, პლასტიკურად გამოკვეთილი. ვადრესად (და მხოლოდ) დამახასიათებელი მოძრაობითა და ფესტიითა გაცოცხლებული. ამ თვალსაზრისით პირდაპირ დაუვიწყარია მისი ფიროსმანის ცეკვა, რომელიც შედგება, ჩემის აზრით, არა მარტო ხასიათის ღრმა წვდომისა, ან მხატვრის ცხოვრების საბედისწერო კონფლიქტების შეცნობის, არამედ თვით მხატვრის მთელი შემოქმედების ემოციურ სამყაროში გატარების. მე უერ ვიტყვი, კონკრეტულად რომელ დამახასიათებელ მოძრაობას იღებს მსახიობი მხატვრის ტილოებიდან, რაკურსს იყენებს მისი კომპოზიციებიდან, მაგრამ იმის თქმა კი შემიძლია, რომ აქ ვხედავ მთელ სამყაროს, მოლიან, დაუნაწევრებელ „ქვეყანას“, რომელიც მხოლოდ მხატვრის თავისებური ხედვის შედეგია. თუ პარადოქსული არ იქნება ამის თქმა, ვიტყვი მაშინ, რომ ეს სცენური ფიროსმანი თვით ფიროსმანის მიერ არის თითქოს დანახული და მისი ხილვებით გაცოცხლებული. შემოქმედთა, მხატვართა სცენური განსახიერების დროს უპირატესად თამაშობენ მათს „ცხოვრებას“, ყოფიერებაში თავსგადახდილ კონფლიქტებს. აქ კი ჩვენ გვაქვს ცხოვრებისა და თვით შემოქმედების იდუმალებათა წვდომა, გააზრება რეალური მოვლენებისა იმგვარად, რაც შეიძლება მხოლოდ პლასტიკით გადმოიცეს. პირადად მე, ამის შემდეგ სხვაანარი ფიროსმანის წარმოდგენა არ შემიძლია. იგივე შემიძლია ვთქვა მის მიერ შესრულებულ სირანო დე ბერჟერაკზე. ერთ ადრინდელ წერილში მე მას „რანდი და მენესტრელი“ ვუწოდებ. მართლაც, ეს იყო განსახიერება ვაჟკაცური ძალმოსილებისა და პოეტური ხულის აღმაფრენის. რექსანას იგი აღიქვამდა არა მხოლოდ რო-

გორც მშვენიერ ქალს, არამედ როგორც პოეზიის იდეალს. ისევე, როგორც შემოქმედის კომპლექსად „მაღალ კომედიას“, სადაც გმირს სხვადასხვა ფორაკიანი თავგადასავალი უფრო რომანტიკული შარავანდებით მოსავს, ვიდრე კომედიური სიტუაციისთვის დამახასიათებელი უცნაურობით, ოთარ მეღვინეთუხუცესის სირანო იყო განსახიერება შინაგანად თავისუფალი შემოქმედისა, რომელიც მახვილსაც ისევე მარჯვედ ხმარობს, როგორც კალამს. მისი სიცოცხლის ტრაგიკული სიკვდილი სწორედ თავისუფალი სულიერების კატასტროფა იყო იმ ვარემოში, სადაც ფარულ ინტრიგებს ხელისუფლების მაღალი ჩინოსნები ქსოვენ.

ოთარ მეღვინეთუხუცესისათვის არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია ძიება თავისი გმირის ზნეობრივი საყრდენისა, რადგან სწორედ ამ სულიერ მდგომარეობას ენიჭება უპირატესობა გმირის მოქმედების გასამართლებლად. ეს შინაგანი იმპულსი აქცევს მის პერსონაჟს ისტორიულ პიროვნებად, გმირად, რომელიც ებრძვის დროით, ზოგჯერ მთელი ეპოქითაც კი, განსაზღვრულ ეთიკურ ნორმებს.

ამ თვალსაზრისით მსახიობისათვის სრულიად კანონზომიერი იყო ნიკოლოზ მეფის ტრაგიკული კოლიზიის გააზრება და ასევე სრულიად არაკანონზომიერი, მიუღებელი - იმ პერიოდში დამკვიდრებული იდეურ-ესთეტიკური მრწამსით გამსჭვალული პარტიული ელიტისათვის. ოთარ მეღვინეთუხუცესმა გვიჩვენა არა დესპოტი, შეუზღუდავი უფლებებით აღჭურვილი მონარქის სახე, რომლის ვეულაზე ვიფური სურვილიც კი დაუყოვნებლივ სრულდებოდა რუსეთის იმპერიაში. არა, ეს იყო შინაგანი კონფლიქტებით, წინააღმდეგობებით გატანჯული კაცი. მას პქონდა თავისი სიმაართე, თავისი საქციელის ზნეობრივად გასამართლებელი საბუთები, მაგრამ იმახიკ გრძნობდა, რომ მის წინააღმდეგ გამოსულ ახალგაზრდა დეკაბრისტებსაც, ერას ამ რჩულ შეილება, თავიანთი სიმაართლე პქონდათ. მაგრამ სად იყო ამ ორ პიროვნულ, ინდივიდუალურ სიმაართლეთა შორის ისტორიული სიმაართლე?

აი, ტრაგიკული კითხვა, რომელზედაც იგი პასუხს ვერ პოულობდა. აქ იღებდი სათავეს მისი მტანჯველი ფიქრი, გაორება, მშფოთვარება, რომელიც საკუთარი თავისა და თავისი დიდი წინაპარი მეფეების წინააღმდეგ ამბოხებით მთავრდებოდა. უძლიერესი იყო ის სცენა, სადაც იგი მარტოდ დარჩენილი, დილოვს მართავდა საკუთარ თავთან და წინაპართა ლანდებთან. აქ მისი მღელვარება, სულიერი ტანჯვა უმაღლეს წერტილს აღწევდა და არღვევდა მის პიროვნულობას, ძლევამოსილი მეფის უძლური სასოწარკვეთა რაღაც ისტორიულად გარდუვალი საშიშროების წინააღმდეგ, მას აყენებდა უფსკრულის პირას, საიდანაც იწყება სულიერი წონასწორობის ისეთი დარღვევა, რომლის აღდგენა შეუძლებელი ხდება.

ოიდიპოსში მან საპირისპირო გზა გაიარა თითქოს: უფსკრულთან მისულმა, საზარელი, საბედისწერო შეცდომების შედეგად გატანჯულმა თავის თავში იპოვა ძალა სულიერი მთლიანობისაკენ, პიროვნული ღირსებების დაბრუნებისათვის. თვალებდათხრილი, საუკუნო სიბნელეში დანთქმული თიდიპოსის ხელახლა აღდგინების მოწმე ვხდებოდით სპექტაკლის ფინალში. თიდიპოსი უბრუნდებოდა თავის თავს, თავის უცოდველობას (ე. ი. იმ მდგომარეობას, როცა მან არ იცოდა თავისი ცოდვები), მაგრამ გაწმენდილი, არაადამიანური სიახამისაგან (რამაც გამოიწვია ღმერთების რისხვა) განთავისუფლებული და დიადი თავის ტანჯვაში, რაკი მან უკვე იცოდა თავისი ცოდვები. ეს გზა მან გაიარა, არა როგორც მსახიობმა, არამედ როგორც თიდიპოსმა, იმდენად ეჭვმიუტანელი იყო მისი ტანჯვა, აღშფოთება, ძიება, საკუთარი ფეხებისა და ბოლოს, უღმობელი განაჩენი საკუთარი თავის მიმართ. ეს იყო შეუპოვარი — და ამდენად განწირული — მაძიებელი სიმართლისა. ტირესიას წინასწარმეტყველება მასში იწვევდა გულწრფელ აღშფოთებას და იმდენად სულიერად ამაღლებული იყო საკუთარი სიმართლის ცოდნით, რომ თვით ეს ბრძენი, უსინათლო მოზუცი (ბედისწერის კიდევ ერთი მინიშნება საკუთარ სიბრძავეზე)



ოთარ მელენიეთუხუცესი მეუღლესთან გურანდა გაბუნისათან და ქალიშვილთან მარინესთან (ინგლისური ენისა და ლიტერატურის სპეციალისტი) ერთად.

მის თვალში მოჩანდა როგორც საცოდავი ვერცხლისმოყვარე, რომელიც სხვისი დავალებით მოქმედებს. მაგრამ ამ შინაგან თვითდაჯერებულობაში, უკვე ჩნდებოდა ბზარი და მსახიობი გვიჩვენებდა თუ რა კატასტროფული უფსკრული ალებდა პირს მის სულში. რაც უფრო უახლოვდებოდა სიმართლეს, მით უფრო ქმედითი ხდებოდა, რაც უფრო გრძობდა კატასტროფის გარდუვალობას, მით უფრო მიისწრაფოდა მისკენ. მის თვალეში დასადგურებულ მრისხანებას და შეუპოვრობას ენით უთქმელი ტანჯვის გამოხატულება ცვლიდა. მისი ჭაბუკური, ათლეტური სხეული თითქოს საცაა უნდა დამსხვრეულიყო ბედისწერის უღმობელო დარტყმებისაგან — მაყურებელი თითქოს ფიზიკურად გრძობდა დაუნდობელი ტრაგიკული წამის მოახლოებას, შიშით და პრწოლოვით ელოდებოდა გმირის უკანასკნელ ამოსუნთქვას, რომელიც თითქოსდა მისთვისაც უკანასკნელი

უნდა ყოფილიყო, თრთოლვით ელოდა განწყენდის, ანუ კათარზისის ქაჲს.

სამწუხაროა, რომ ეს სპექტაკლი, სადაც ასეთი ოაღი მხატვრული სახე შეიქმნა, ვერ იხილა ვეროჲის თეატრების მაცურებელმა. ბოლონიის ფესტივალზე წარმოდგენილი ეს სპექტაკლი პოლიტიკური კონფლიქტების მსხვერპლი გახდა. სწორედ იმ დროს უკიდურესად დაიძაბა ურთიერთობა იტალიის კომუნისტურ პარტიასა და სკკპ-ს შორის. ეს ფესტივალი, რომელსაც კომუნისტური გაზ. „უნ-იჭა“ მართავდა, თვით იტალიელი კომუნისტების მიერ იქნა ბოიკოტირებული, რის გამოც სპექტაკლზე ცოტა ხალხი მოვიდა. ოთარ მეღვინეთუხუცესმა კი იმ საღამოს ითამაშა ისეთის ძალით, რომ-ლითაც მანამდე არასოდეს უთამაშვნია.

ოტელო მისი არტისტული კარიერის ერთ-ერთი მწვერვალია. ჩვენ აქ ვხედავთ რენესანსული პიროვნების რღვევას, სამყაროს პარმონიის გადასვლას ქაოსში. სპექტაკლი, რომელიც რემინისკენციით იწყებოდა, თავიდანვე მოგვაცქვედა მკაცრი, დაუნდობელი სამყაროს ატმოსფეროში. პროლოგში, სვებდენიერი სიყვარულით გაცისკროვნებული ოტელოს ნაცვლად ვხედავდით გვემულ, თითქოს ჯოჯოხეთის ჯურღმულეებში ჩაგდებულ ტყვეს, რომელსაც დაუნდობლად სცემდნენ გრძელი შოლტებით. ეს სავარაუდებელი სცენა (შესაძლოა, მართლაც მომხდარიყო ასეთი რამ) ერთგვარ კამერტონად იქცა მსახიობისათვის. აქედან იწყებოდა მისი „აღდგომა“, ამალეება ყველაზე ადამიანური გრძნობის — სიყვარულის — წყალობით. იგი ღებდემონას შესცქეროდა როგორც ზეციურ ჯიღლოს, რომელიც ღმერთებმა მისთვის გამოიმეტეს გადატანილ ტანჯვათა გამო. ამ არსებაში იგი აერთიანებს მიწიერსა და ზეციერს, მისი სიყვარული ამ ქალისადმი არა მარტო საბედისწეროდ მლოვერებელია, არამედ საბედისწეროა, როგორც არსი მისი ამქვეყნიური არსებობისა. ამიტომაც მისთვის ღებდემონას ღალატი არა მარტო მისი პიროვნული ტრაგედიაა, არამედ კოსმიური კატასტროფა — რაკი დაირღვა ერთიანობა მიწიერსა და ზეციერს შორის, რაკი მიწა აუჯანყდა

ზეცას. ამიტომ როცა, თუმც გვიან-გრამ მაინც, აღსდგა სიმართლე, ანუ როცა ისევ გაერთიანდა მიწიერი და ზეციერი, ოთარ მეღვინეთუხუცესის ოტელოს უკვე აღარ შეუძლია გაუძლოს გამოთლიანების ამ სურათის ბრწყინვალეებას, რადგან ის ქაოსი, რომელიც მან გადაიტანა, მისი დიდი სიყვარულის და დიდი მიამიტობის შედეგი იყო, ანუ არა მარტო იავოა დამნაშავე ტრაგიკული კოლიზიის შექმნაში, არამედ თვით იგიც, ოტელოც...

არც ერთ როლში არ მომხდარა გმირისა და მსახიობის პიროვნების ისეთი იდენტიფიკაცია, როგორც დათა თუთაშხიაში. ეს როლი იქცა მსახიობის გარეგნული მშვენიერების და სულიერი სიმდიდრის ერთ-ერთ ყველაზე ნათელ გამოხატულებად. ქართველმა ხალხმა უმაღლე შეიყვარა ეს გმირი, რადგან მასში დაინახა ის იდეალი, რომლისკენაც იმანენტურად მიისწრაფოდა, რომელსაც თავის ფარულ, ამალეებულ ოცნებას უკავშირებდა. ამას გარდა, მასში ხედავდა იმას, რაც ისტორიული კატაკლიზმების გამო დაჰკარგა — ხედავდა თავის განუხორციელებელ გმირობას, თავის არარეალიზებულ სიკეთეს. ამიტომ დათა მისი ოცნების გმირიც იყო და სავსებით რეალური პიროვნებაც.

პირადად მე, ბევრს არ ვიცნობ ისეთ მსახიობს, რომელსაც თავისი რწმენა სამართლიანობისა, რაინდობის, თავისი ერთგულება მაღალი ეთიკური კოდექსისადმი, ასე ნათლად გადაეტანოს ზელოვნებაში.

ცხოვრებაშიც ისეთივე რაინდია, ისეთივე უშიშარი და ისევე უშიშკლო, როგორც მისი გმირები. ამიტომ იმთავითვე სავსებით ნათელი იყო ჩემთვის, რომ ეს დიდი ქართველი მსახიობი ყოველთვის ერთგული იქნებოდა თავისი მრწამსის, თავისი შეხედულების. სიმართლისა და მაღალი ზნეობის ერთგულება მან საქართველოსათვის მძიმე დღეებშიც სრულყოფილად გვიჩვენა...

ეს იყო მისი შემოქმედების, მისი მოქალაქეობის დიდი გამართლება...

გრცელ მასალას ოთარ მეღვინეთუხუცესზე უახლოეს ნომერში დავსტამბავთ. (რედ.)



სანგრძლივი განსორიკების შემდეგ

ნანა ქავთარაძე

მასზე ითქმის ქართველთა ბედის ნატეხიანო, ღმერთმა ნიჭის ბრწყინვალეობასთან ერთად ტრაგიკულის ტარებაც დაანათლა. ორად გააბიძგა მის სულსა და ზორცს ამთლიანებს მხოლოდ უზენაესი გრძნობა სიყვარულისა: ღმერთისა და მშობელი მიწის, ენისა და მეგობარ-ნათესაეების, პაწაწა მემკვიდრისა და იმ ხელოვნების, რომლის საკურთხეველზე უზომო მსხვერპლის მიტანა მოუხდა, რადგან სხვაგვარად მის სიცოცხლეს და შემოქმედებით წვას აზრი ეკარგებოდა.

ლექსო თორაძე... სიდიადე და ამაღლება ახლდა ზანგრძლივი განსორების შემდეგ „ქე ცდომილის“ პირველ შეხვედრას სიყვარულ ქართველ მსმენელებთან, მისი ნიჭით, ხელოვნებით, ბედით დაინტერესებულ თბილისელ საზოგადოებასთან.

ამ შეხვედრამდე უამრავმა ქარიშხალ-

მა გადაიარა ლექსოსა და ჩვენს თავზე. ალზევდა სტიქიური ძალა ბოროტებისა და შეეხო ჩვენს სულს, ყოფას, ურთიერთობებს, მარადიულ ფასეულობებს, მაგრამ შეხვედრაზე მოხდა ის საოცრება, რითაც ხელოვნების ყოვლისშემძლეობა რელიგიური ექსტაზის ტოლფასი ხდება—ლექსოს ნიჭის გამონათება, არტისტულმა ბრწყინვალეობამ, პოეტურმა სულმა და ზღვარდაუდებელმა ოსტატობამ აღადგინა ჩვენს სულში დარღვეული ჰარმონია.

„მეცი ნიჭსა გზა ფართო“ — ეტყობა ამ პრობლემის გადაჭრას ჩვენში კიდევ დიდი დრო და ძალისხმევა დასჭირდება, არადა თუ გრივოდ რობაქიძის სიბრძნეს ვენდობით „...ნიჭს ორი ცეცხლი აქვს: გენიის ცეცხლი, რომელიც შემოქმედებით შეიყვანს ქართველობას მსოფლიოში, და გულის ცეცხლი, რომელიც განწმინდავს ქართველთა“



დაბერებულს თვისებას“. ლექსოს გულის ცეცხლმა მართლაც მოგვეჩინა კათარზისული შარავანდედი.

ერთგვარი სიმბოლიკა იკითხებოდა ჰიანისტიისა და დირიჟორის მიერ შედგენილ პროგრამაში: ჩაიკოვსკის მეექვსე სიმფონია, რომელიც ჯანსუღ კახიძის დირიჟორობით შეასრულა საქართველოს ეროვნულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა, თითქოს ესადაგებოდა ლექსოს შემოქმედებითი გზის წარსულს, მის ტრაგიკულ საწყისს, პროკოფიევის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი კი — მის აწმყოს, მისი ნიჭის მზიანობას, მუსიკის დღესასწაულს რომ გვაზიარა.

საერთოდაც, ამ საღამომ ცხადყო ორი შესანიშნავი არტისტის ჯანსუღ კახიძისა და ლექსო თორაძის სულიერი ნათესაობა, გვაგრძნობინა მათ ხელოვნებაში განსხეულებული ეროვნული გენის ძალა, რამაც განუმეორებელი ხიბლი მიანიჭა პროკოფიევის მუსიკას და ამ დიდებული დუეტის არაჩვეულებრივი მთლიანობაც განაპირობა.

ლექსოს ნიჭი, მისი პიანოზმის დიდი შესაძლებლობები და მზარდი ოსტატობა ჩვენში არასდროს ყოფილა საკამათო. მაგრამ იმ სიმადღებმ, რომელიც უცხოეთში თვითდამკვიდრებისათვის

უდიდესი ძალისხმევით იქნა მიღწეული, მოლოდინს გადააჭარბა.

აღვნიშნავ რამდენიმე ნიშანთვისებას. პირველი—აზროვნების მასშტაბია. ლექსო ჩვენს წინაშე წარსდგა, როგორც ფართო თვალსაწიერის, კონცეფციურად მოაზროვნე პიანისტი, დრამატურგიული ალლოთი დაჯილდოებული მუსიკოსი, რომელმაც კარგად უწყის, რომ მუსიკა არ არის მხოლოდ დროსა და სივრცეში განფენილი ბგერების შეთანხმება, არამედ არის აზრი, ტკივილი, ფიქრი, პოლიტიკურ-სოციალური კატაკლიზმები; ვნებების დუდილი და ყველაფერი ის ცნობიერი თუ არაცნობიერი, რასაც ადამიანი კოსმიურ განზომილებებში გააჰყავს. ხედვის ამგვარმა მასშტაბმა და სხვა მომხიბველმა თვისებებმა განაპირობეს ლექსოს დიდი სიყვარული პროკოფიევისადმი და იმ საღამოსთვის შერჩეული ნაწარმოები — მეორე საფორტეპიანო კონცერტი, დღესაც რომ უაღრესად თანამედროვედ აღიქმება და არღვევს ჩვენს ტრადიციულ წარმოდგენებს საფორტეპიანო კონცერტის ჟანრისა და პიანოზმის გამომსახველობის საზღვრებზე.

პროკოფიევის აღნიშნული კონცერტი



დიდი იდეების სამყაროა, რომელშიც ყოველივე პირადული, სუბიექტური შენიღბულია, ხოლო სამყაროს მამოძრავებელ საწყისთა მექანიზმი ძალზე მკვეთრი და სახიერია. ეს პროკოფიევის სტილის ერთ-ერთი თავისებურებაა და ლექსომ იგი ჩვეული ნიჭიერებით გაითავისა. გაცილებით დიდ სულიერ ძალისხმევას მოითხოვდა ამ კონცერტის მხატვრული სამყაროს გლობალურ სივრცეებში შეღწევა და მონუმენტალიზმის იმ ზღვრამდე მისვლა, რომლის იქით მსმენელს აღარ გებადება კითხვა, ვის უსმენ — ოსტატს, თუ მხატვარს? იმ საღამოს ყველამ განვიცადეთ ბედნიერი წუთები ჭეშმარიტ მხატვართან შეხვედრისა და ალბათ ამიტომაც აღვიქვეით ლექსოს მიერ შესრულებული პროკოფიევის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი, როგორც ჩვენი „საუკუნის შვილის აღსარება“.

პროკოფიევის მეორე საფორტეპიანო კონცერტს ჩვენ კუსმენდით როგორც სიმფონიური მასშტაბის ქმნილებას მთელი თავის მრავალფეროვნებითა და საწყისთა კონტრასტებით — ეპიკური, ლირიკული, დრამატული, სკერცოზული, თუ გროტესკული. ლექსომ გვაზიარა ამ საწყისთა ჩამოყალიბების, გან-

ვითარების, გადაკვეთისა და გამთლიანების ურთულეს პროცესს.

მეორე — ბგერისადმი დამოკიდებულება და ტემბრული პოლიფონიის მაღალი ოსტატობაა. პროკოფიევის სამ-





ფაროს ორი ნიშანსვეტი-სტიქიურობა და პირველქმნილება, თითქოს, შეუთავსებელ საწყისთა იშვიათი შეთავსების საოცარი სამყაროა, რომელიც განსაკუთრებული სირთულეების წინაშე აყენებს შემსრულებელს მისი ხმოვანების გააზრების თვალსაზრისით. აქ არც რომანტიკოსების ბგერის სისავე და არც იმპრესიონისტების ნახევარტონები გამოდგება. ლექსოს დიდი წარმატება წმინდა პროკოფიევისეული ფერწერის იდუმალებაში წვდომამაც განაპირობა. ჩვენს მეხსიერებაში აღიბეჭდა წმინდა სკვიტური ენერგიის მოზღვავებისა და სახეების უმაღლესი დინამიზაციის მომენტებში ხმოვანების ზებუნებრივი სიძლიერე, ბგერის სიმკვრივე, სიუხეშე და ტოკატური სიმშრალე, ბარბაროსულე ძალმომრეობის ალუზიას რომ იწვევდა (I ნაწილის კადენცია და

IV ნაწილი), ზღაპრულ-სკერცოვანულ სახეთა ხმოვანების უწონადობა, საფარფატე და ბროლისებური გამჭვირვალეობით გახმოვანებული პროკოფიევისეული ლირიკა (II ნაწილი), ან მოუხელთებელი ირონიისა და სარკაზმის ხან „ჩურჩულით“ და ხან კვიმატით „წამოსროლილი“ ბგერებით ასახვა (III ნაწილი) და სხვა. ლექსოს მუსიკალური სმენა მართლაც საოცრებებს აღდენდა: მკვეთრად საპირისპირო დინამიკისა და სიძლიერის ხმოვანებათა მართვაში და მათს კონტრასტულ გამოთლიანებაში.

მესამე — პიანისტური ტექნიკის უნივერსალიზმია. ლექსო მოგვევლინა ფორტეპიანოს ჭეშმარიტ მეუფედ. ბრწყინვალეობით მოხილ არტისტად, XX საუკუნის მაღალი რანგის ვირტუოზად. ლექსომ არ იცის ტექნიკური ბარიერების სირთულე, მაგრამ როგორც ყველა დიდი ხელოვანისათვის, მისთვისაც ეს უნივერსალიზმი მხოლოდ საშუალებაა მხატვრული აზრის გადმოსაცემად, რაშიც დაგვარწმუნა პროკოფიევის კონცერტის მასშტაბებში წვდომამ. სწორედ ასე აღვიქვით ერთი შეხედვით გარეგნულად თითქოსდა თეატრალიზებული ფესტი, მაგრამ ჭეშმარიტად ლოგიკური წერტილი — I ნაწილის კადენციის კულმინაციური აკორდი, რომელიც ფეხზე ამდგარმა პიანისტმა მთელი თავისი ენერგიის ძალისხმევით შეასრულა.

ლექსოსთან შეხვედრა ჩვენთვის ორმხრივი დღესასწაული იყო: დაგვიბრუნდა საერთაშორისო მასშტაბის დიდი ქართველი პიანისტი და ჭეშმარიტი ხელოვნებისაგან ის სიამოვნება მივიღეთ, რომელმაც პოლიტიკურ ქარცეცხლში გაბმულ, დაღლილ მაგრამ სულიერ საზრდოს მოწყურებულ თბილისის მუსიკალურ საზოგადოებას ასეთი შვევა მოგვანიჭა.

მაღლობა ლექსოს, რომ გავვახსენა ძველებურად ლაღი და ხელოვნების მოტრფიალე თბილისი.

„დიდოსტატის“ გიტი

ფიქრია უზუნიძე

კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ ახალი სცენური ინტერპრეტაციის მნახველთა შარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში უთუოდ გაუწვილდებათ ყველა იმედი, თუკი მათი წარმოსახვა ისტორიული რომანის კლასიკური კანონებით გასცენიურების მომლოდინე დარჩება. „დიდოსტატის მარჯვენა“ თითოეული ქართველის ცნობიერებაში ჯერ კიდევ სკოლის მერხიდან იმკვიდრებს ადგილს: ვინ მოსთვლის, რამდენი „შპარგალკა“ დაწერილა ტრაგედული თემებით — მეფე გიორგის, ფარსმანის, არსაკიძის ან შორენას დახასიათება, სასულიერო და საერო პირები „დიდოსტატის მარჯვენაში“, „ხელოვნება თაყად უკვდავება“ და სხვა ამდაკარი. ჩვეულებრივ, ეს ფაქტორი სასცენო ხელოვნებისათვის მეორეხარისხოვანია და არ გაიაზრება სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, რადგან სხვა უფრო მნიშვნელოვანი პრობლემები (პროზის ინსცენირების, ლიტერატურულ გმირთა განსახიერების, ისტორიულ პერსონაჟთა გაცოცხლების, თეატრალური პირობითობისა და სხვა) გამოდის წინა პლანზე; მაგრამ, გვინდა თუ არა, ის მაინც გარკვეულ როლს თამაშობს სპექტაკლის ცხოვრებაში, რადგან თეატრში მოსული მრავალრიცხოვანი და ჭრელი მაყურებელი, ჩვეულებრივი რიგითი მკითხველის დონეზე თუ არა, სასკოლო პროგრამის ფარგლებში მაინც იცნობს ნაწარმოებს და უკვე გარკვეული (თუნდაც სტერეოტიპული) წარმოდგენა წინასწარ აქვს ჩამოყალიბებული.

დავით ანდლულაძის სპექტაკლი „დიდოსტატი“ დადგმული კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ მიხედვით სწორედ ამ ფაქტორს ითვალისწინებს, ოღონდ არა მაყურებლის, არამედ საკუთარი რეჟისორული კონცეფციის სასარგებლოდ; ანუ მისი დადგმა კი არ განამტკიცებს (ან უახლოვდება) მკითხველისა და მაყურებლის წარმოსახვაში მრავალგზის გააზრებულ სტერეოტიპს, არამედ მთლიანად ამსხვრევს მას და თხზავს კ. გამსახურდიას რომანის სრულიად დამოუკიდებელ თეატრალურ ვარიანტს, რომელიც კლასიკასთან დამოკიდებულების სითამამითა და სათქმელის მოულოდნელობით თავისებური შოკის მდგომარეობასაც იწვევს: როგორც წესი, ქართველი მაყურებელი ასგზის მწვავედ განიცდის ეროვნული კლასიკის თამამ ადაპტაციას, ვიდრე შექსპირის ან სხვა ავტორიტეტთა ნაწარმოებებში რეჟისორულ კუპიურებს.

კ. გამსახურდიას ნაწარმოები (ინსცენირების ავტორი გიგლა ხუზაშვილი) დ. ანდლულაძისათვის თავისებური ისტორიულ-მითოლოგიური სიუჟეტი — საფუძველი და საბაბი განსხვავებული აქცენტებისა და სათქმელის შემოთავაზებისათვის. ვფიქრობ, ამაში არაფერია მკრეხელური, თუნდაც იმიტომ, რომ თავად კ. გამსახურდიას რომანი წარმოადგენს მხატვრულ-ლიტერატურულ გადამუშავებას „მითისა“ სვეტიცხოველის ვინმე ლაზი ხუროთმოძღვრის არსაკიძის შესახებ.

ხეკორძულას წყალი მისვამს,
მცხეთა ისე ამივია,



ზვიად სპასალარი — გ. ჩუგუაშვილი,
მეფე ვიორჯი — გ. ბურჯანაძე

დამიჭირეს, მკლავი მომჭრეს,
რატომ კარგი აგივია“;

ამ ხალხურმა სტროფმა და თავად ტაძრის ჩრდილო ფასადზე ამოქანდაკებულმა გამოსახულებამ მისცა იმპულსი მწერლის წარმოსახვას. აკი რომანის პროლოგში გვეუბნება იგი: „წელიწადზე მეტია, რაც ეს ამბავი ჩემს სულში დღეს, იგი დაიწრიტა, ჩემს წარმოდგენაში სიტყვამ ხელ-ფეხი შეიხსნა და გადმოიღვარა ქალღმერთს, საუკუნოთა არმიერიდან გადმონათლინი“, ესეც რომ არ იყოს, ვფიქრობ, დღეს უკვე აღარ საჭიროებს დასტურს ის, რომ თანამედროვე რეჟისურა ფართოდ მიმართავს (და უნდა მიმართავდეს კიდევ!) თავისუფალ ინტერპრეტაციებს და კლასიკის „წაკითხვისას“ ნებისმიერი რეჟისორული ჩარევა მისაღებია, იუკი ის მყარი რეჟისორული კონცეფციის ლოგიკითაა ნაკარნახევი. ვფიქრობ, დ. ანდლულამის სპექტაკლს გააჩნია ამგვარი მყარი რეჟისორული

ლოგიკა, რომლის „წაკითხვაც“ თავად სპექტაკლის სახელწოდებიდან დაიწყო.

ჩემი აზრით, ის გარემოება, რომ აფიშაზე რეჟისორი აწერს „დიდოსტატს“ და არა „დიდოსტატის მარჯვენას“, უკვე ძალზე პრინციპული კონცეპტუალური განაცხადია და სპექტაკლის სათქმელიც სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ. მკითხველსა და მაყურებელს უთუოდ კარგად ახსოვთ რომანის სიუჟეტი და ამდენად დაწვრილებით არ შევჩერდები ნაწარმოების პერიპეტიებზე, მით უფრო, რომ სიუჟეტური თვალსაზრისით სპექტაკლში არაფერია შეცვლილი (საწყისი და ფინალური სცენების გარდა) რეჟისორი ინსცენირების ავტორთან ერთად ერთგულად მისდევს მოვლენებს. მე ვამბობ ერთგულად — სასცენო საშუალებების გათვალისწინებით, რადგან თეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ბატალურ, ნადირობისა და სხვა მისთანა სცენებს სპექტაკლი, ბუნებრივია, ვერ მოიცავდა.

ამისდამიხედვით, თუ როგორ ავებს დ. ანდლულამე მიზანსცენას, სვამს აქცენტს, „ამონტაჟებს“ ცალკეულ ეპიზოდებს, იკინძება ახალი წიგნი დიდოსტატის შესახებ, რომლის ცენტრალურ ფიგურად არა მეფე ვიორჯი, ფარსმანი, არსაკიძე ან შორენა, არამედ ზვიად სპასალარი იქცევა... და სპექტაკლის სახელწოდებაც „დიდოსტატი“ სწორედ ამ პერსონაჟის „შემოქმედ“ უნარზე მიუთითებს.

ქ. გამსახურდიას მწერლურ ღირსებათა შორის ჩემთვის ორი მათგანი ძალზე მნიშვნელოვანია: ფრაზის ახლებური კონსტრუქცია, რაც ყველასაგან გამორჩეულს ხდის ავტორისეული ენის მუსიკალობას, და ფერთა მეტყველება — ამგვარი და ამდენი ფერი, პართლაჟი, არცერთ ქართველ მწერალთან არ გვხვდება. მათგან ვერცერთს ვერ ნახავთ მარჯანიშვილელთა დადგმაში, რაც შესაძლოა სპექტაკლის ნაკლად მივიჩნიოთ, მაგრამ რეჟისორი, ფაქტიურად, განკვებ (და სავსებით გამართლებულად!) უარს ამბობს მათზე, რადგან ამჟღავნად

მისი ჩანაფიქრისათვის ისინი არ გამოდგება. ვფიქრობ, ასე გამიზნულად დ. ანდლულაძემ სპექტაკლის გაფორმებისთვის მიიწვია თემურ ნინუა, მხატვარი, რომლის ხელწერა ასევე მკვეთრად ინდივიდუალურია სამყაროს გრაფიკული ხედვით: ჩვეულებრივ, ის უპირატესობას ორ ფერს — შავსა და თეთრს, და მათ ტონებს ანიჭებს და ხადლაც ერთ დეტალში გაკრთება მეწამული. (გავიხსენოთ სპექტაკლები: „სტელა და ავი სულ“, „ფსკერზე“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ლეონი და ლენა“, „ბედი-მდევარი“). ბუნებრივია, თ. ნინუა ამ შემთხვევაშიც საკუთარი მრწამსის ერთგული დარჩა და სპექტაკლი მთლიანად შავ-თეთრის კონტრასტზე ააგო. სპექტაკლის პირქუშ, უფერულ ატმოსფეროს თავისებურ მაცოცხლებელ ფერს სძენს კოსტუმების ოქრო-მკედით ნაქარგი ფაქტურა და საერთო ფონზე აშკარად გამოიკვეთება მუქშინდისფერ სამოსიანი არსაკიძე. სპექტაკლის ასეთ კონტრასტულ „უფერულებას“ კ. გამსახურდიას რომანის „ფერთა მეჯლისთან“, გარდა რეჟისორული ჩანაფიქრისა, ვფიქრობ, ძალზე პროზაული მიზეზიც მოეძებნება და თანამედროვე ქართული თეატრის მწირი ეკონომიკური ბაზითაა განპირობებული: როგორ ვინდათ ისრიმისფერი, სინურისფერი ან ზოხბისყელისფერი ფაქტურა მიიღოთ (თავთუზისფერ-უნაბისფერზე რომ არაფერი ვთქვათ), როცა ჩვენს საწყობებში თავად ქსოვილიც კი ძნელად მოიძიება, თუმც ამ შემთხვევაში ფერთა სიუხვეზე უარის თქმა რეჟისორული ჩანაფიქრის ორგანულ ნაწილს შეადგენს (ნაკლი ღირსებად იქცევა). რეჟისორი ასევე უარყოფს სასახლის კარის სიდიადეს; თუმცა ქართველი მეფენი არასოდეს გამოირჩეოდნენ ფუფუნებისა და სიმდიდრის ფეტიშით. მოქმედების ასპარეზად მეფე გიორგის სასახლის დარბაზები როდი იქცევა, არამედ მთელი ამბავი მხატვრის სახელოსნოში გათამაშდება. დეკორაცია, ეგრეთ წოდებულ თეჯირთა პრინციპითაა გადაწყვეტილი, თეჯირის კედლებს წვერ-

წამახული ხის ბოძები დასდევთ: ამ სახელმწიფოში ურჩთა თავებს წამოტყველად მარგილებს ძებნა არ სჭირდება, ყველა კედელი შეერთებულია, უსახური, რამდენიმე გორგოლაჭებიან ბაწარზე მძიმე ლოდები კონწიალობს, ოსტატის შეგირდთა მომლოდინე. აქვე უზარმაზარი ხის ბორბალი გადაქცეულია. ეს დეტალი არაერთგზის გათამაშდება სპექტაკლის მსვლელობისას და სხვადასხვა სცენაში განსხვავებულ ფუნქციას იტვირთავს: ხან შრომისაგან დაღლილ ხელოსანთა დასასვენებელ ალაგად იქცევა, ხან ბედის ჩარხის მეტაფორად გარდაიქმნება, მერე სვეტიცხოველის მაკეტის დასათვალიერებლად დატრიალდება და ყველა კუთხით აჩვენებს კონსტრუქციის სიდიადეს. სპექტაკლის ვიზუალური სამყარო საინტერესოა და საგულისხმო, რადგან სცენაზე არ არის არცერთი დეტალი, რომელსაც არა აქვს საკუთარი ფუნქცია რეჟისორული კონცეფციის ამოხსნისათვის. ერთია მხოლოდ, რომ ტექნიკური საშუალებების უქონლობის გამო სცენაზე განლაგებუ-

მეფე გიორგი — გ. ბურჯანაძე,
არსაკიძე — რ. ჩხივიშვილი





ზეიად სპასალარი — გ. ჩუგუაშვილი
მეფე გიორგი — გ. ბურჯანაძე

ლი თეჯირების გადაადგილება, რომელიც სცენათა მონაცვლეობისას სწრაფად უნდა ხდებოდეს სათამაშო მოედნის სივრცეში და ცვლიდეს მოქმედების ადგილს (მათ თავად მსახიობები — ქრისტიანი, წარმართნი, მეომრები, ბერები, ხელოსნები — გადაადგილებენ), ძალზე მძიმედ და უხეშად სრულდება და სადაც კი კულტურის მხრივ ე. წ. „ჭუჭყის“ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს კი, რაც ყველაზე გულდასაწყვეტია, მოქმედების ემოციურ მუხტს აღუნებს.

რეჟისორი სპექტაკლს უსიტყვო პლასტიკური სცენით იწყებს. პროლოგი თავად ანდელუღაძის მიერაა შეთხზული და მას, ჩემი აზრით, საგანგებო მისიას ანიჭებს ავტორი.

...დილა მზატერის სახელოსნოში...
ძი უ-ბურანიდან გამორკვეული ხელოსნი ი სამუშაო დღეს იწყებენ. ყველა

ერთნაირ რუხ ფორმებში — ქულაჯა, წინსაფრებში შემოსილა. ხარაჩიშვილი აცოცებული შევირდები ჩაქურებს ლონივრად დაჰკრავენ ქვა-მარმარილოს, დროდადრო შეძახილით გაამხნევენ ერთმანეთს. ეს სცენა თითქმის სამიოთხი წუთი მიმდინარეობს, რაც თეატრისათვის ძალზე ხანგრძლივი დროა. მოქმედება ღუნედ იწყება. ტემპი თანდათან მატულობს, ძალაყინისა და ჩაქურის დარტყმის ხმები და მომუშავეთა შეძახილები ქართული საომარი ცეკვის „ხორუმის“ რიტმს გამოიმუშავენ. ასეთი ეფექტური სცენით იწყებს რეჟისორი სპექტაკლს, რაც შემთხვევითი როდია. თავის უწინდელ ნამუშევარ „გრაალის მცველთან“ დაკავშირებით რეჟისორი აღნიშნავდა, რომ მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია სპექტაკლის მუსიკა, რომელიც უბრალო მუსიკალური გაფორმების ფუნქციას კი არ ასრულებს, არამედ მოქმედების შინაგანი ქსოვილის ხერხემლად იქცევა: „მუსიკა თითქმის გადამწყვეტია სპექტაკლში. ის ჩემთვის ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ლიტერატურული პირველწყარო, მუსიკა იმთავითვე მონაწილეობს ჩემში. როდესაც სპექტაკლს ვღებამ, განუწყვეტლივ, ყოველწამიერად ვისმენ მუსიკას, შინაგან მუსიკას.“ („მე ახლა მგონია, რომ შემიძლია ვველაფერი ნულიდან დავიწყო“, „ხელოვნება“, 1990 წ. № 6. გვ. 77). როგორც ვხედავთ, რეჟისორი თავისი მრწამსის ერთგული დარჩა „დიდოსტატის“ შემთხვევაშიც: სწორედ ამ „შინაგანი მუსიკის“ მუხტით გამოირჩევა ზემოაღწერილი სცენა, რომელიც უთუოდ იმყრობს ყურადღებას, მით უფრო, რომ სპექტაკლი ასევე მთავრდება — ...მეფე გიორგი აღესრულა, შორენა ქარაფიდან გადაეშვა, მორიგელები საგან დანესტრილმა მარჯვენახელმოკვეთილმა არსაკიმემ სულეთს მიაშურა, და კვლავ გაგრძელდა ცხოვრება მხატვრის სახელოსნოში, ისტორიამ კიდევ ერთი „მითი გამოჭედა“ და კვლავინდებურად განაგრძო დინება.

რიტმის, „შინაგანი მუსიკის“ შეგრძნების თვალსაზრისით (კომპოზიტორი

იოსებ ბარდანაშვილი) კიდევ რამდენიმე ეპიზოდზე მინდა შევაჩერო ყურადღება. ესაა წარმართთა როკვის სცენები, რომელიც ორჯერ მეორდება სპექტაკლში და მითიურ-რიტუალური განწყობილება შემოაქვთ რეჟისორის ინტერპრეტაციაში (ქორეოგრაფი ავთანდილ ძნელაძე). სასურველი იქნებოდა, რომ ქორეოგრაფიულად უფრო საინტერესო ნახაზი შეეთხზა ავტორს და მსახიობებიც უფრო ზუსტად და ერთიანი ანსამბლურობით იცავდნენ ნახაზის სისწორეს. ეს სცენები, ჩემი აზრით, უდიდეს ემოციურ ზეგავლენას უნდა ახდენდეს მაყურებელზე თავისი იდუმალებით, მისტიურობითა და დამანგრეველი ძალით, მაგრამ, სამწუხაროდ, სპექტაკლში ეს პლასტიკური პასაჟები თანამედროვე აერობიკას უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე რელიგიური ექსტაზის ზეიმს.

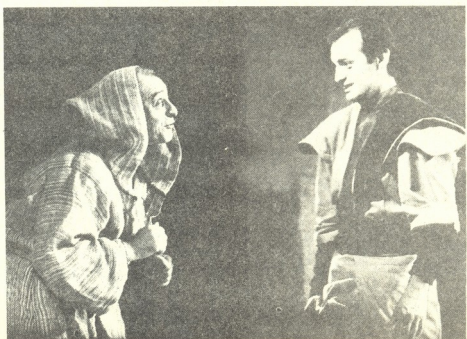
მე აღენიშნავდი, რომ რეჟისორი სპექტაკლში ცენტრალურ ფიგურად ზვიად სპასალარს (გივი ჩუგუაშვილი) აქცევს, ხოლო მოვლენები მისი დამანგრეველი ძალის ირგვლივ კონცენტრირდება. გ. ჩუგუაშვილის ზვიადი ჭკვიანი, გამჭრიახი, ეშმაკი და გაქნილი პოლიტიკოსია, რომელიც დიდ პოლიტიკურ თამაშს იწყებს და იგებს კიდევ. პოლი-



ფარსამან სპარსი — მ. ეგუტია,
მეფე ვიორგი — გ. ბურჯანიძე

ტიკური მაფიის ამ დიდოსტატის წინაშე უძღურნი არიან თავად მეფე და კათალიკოსი. მსახიობის გარეგნული პორტრეტი ზუსტად შეესაბამება რეჟისორის ჩანაფიქრს — ზვიად სპასალარის მტკიცე ნებისყოფა და უხეში ძალა აღ-

ფარსამან სპარსი — მ. ეგუტია, არსაკიძე — რ. ჩხიკვიშვილი





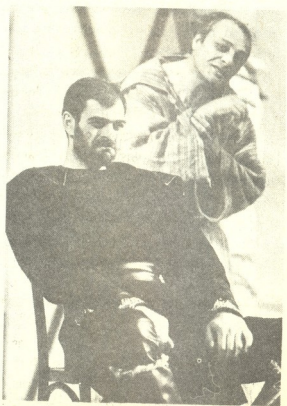
მამამზე ერისთავი — კ. თოლორაია.
მელქისედეკი — ი. უჩანავიშვილი

ვილად ჯაბნის ლბილსა და ადვილმო-
სადრეკ ბუნებით რომანტიკოს მეფეს,
ეშმაკობით უგებს წლების სიმრავლით
მოტეხილ მელქისედეკს და ოსტატუ-
რად ხლართავს პოლიტიკური ინტრი-
გის აბლაბუდას. აქი წერს კ. გამსახურ-
დია: „გაუშხელელ ზრახვათა შეცნობის
დიდოსტატიც იყოი ზვიად სპასალარი“.
დ. ანდლულაძე ცალკე გამოყოფს სპექ-
ტაკლში ეპიზოდს, როდესაც სენის
ცენტრში მდგარი ზვიადი გამჭოლი მზე-
რით დააკვირდება მაყურებელს, მის მიერ
მოელს საქართველოში დაგზავნილი
„დამსმენნი“ კი ფასეულ ცნობებს კრე-
ბენ შინა და გარე მტრების შესახებ.
რეჟისორის სათქმელი გაცხადებუ-
ლია: როდესაც ქვეყანას „ნგრევის დი-
დოსტატი“ მართავს, ფარსმანთა აღზე-
ვების ფაში დგება და რა გასაკვირია,
რომ დიდებული სეკტიცხოელის ხუროთ-
მოძღვარს მშვენიერი ტაძრის აგებისა-
თვის მარჯვენა მოკვეთონ. ეს, ჩვენს
აზრით, საინტერესოა და ძალზე მნიშ-
ვნელოვანი, მაგრამ, სამწუხაროა, რომ
მას „შეეწირა“, ფაქტიურად, არაერთი
სცენა და მხატვრული სახე. სამწუხა-

როა ისიც, რომ სპექტაკლიდან გამომდინარე
სულს ერთნაირად გამახსოვრდება სენის
ხაისძე (თემურ ქამხაძე) და არსაკიძე
(რევაზ ჩხიკვიშვილი), რასაც შეუძლე-
ბელია რაიმე გამართლება მოეძებნოს.

რეჟისორი წარმატებით გაურბის
ილუსტრაციულობას, რაც ფაქტიურად
გარდუვალია ესოდენ ვრცელი ეპიური
ნაწარმოების ინსცენირებისას, მაგრამ
რამდენიმე სცენაში გაუგებარია უხეში
ხარვეზი. მხედველობაში მაქვს ტოხაის-
ძისა და მამამზეს (კოტე თოლორაია)
სცენა, სადაც მოწამლულ ძაღლზე სა-
უბრისას თ. ქამხაძე გაშლილ მკლავებზე
ვითომდა დასვენებული მწვერის ლეშ-
ზე უთითებს მამამზეს, რაც სპექ-
ტაკლის საერთო პირობითი სამყაროს
ფონზე აშკარა ილუსტრაციის შთაბეჭ-
დილებას ტოვებს. ასევე გიორგისა (გია
ბურჯანაძე) და გირშელის (იოსებ გო-
გინაიშვილი) ლხინის, არსაკიძისა და
შორენას (ნინო ლორთქიფანიძე), არსა-
კიძისა და ვარდისახარის (ნანა მამა-
ლაძე) შეხვედრის ეპიზოდები, რომელ-
ნიც ილუსტრაციულობის გამო დამაკავ-
შირებელ სცენებად იქცევა და დამატე-

მეფე გიორგი — გ. ბურჯანაძე
ფარსმან სპარსი — მ. ენუტია



ბითი ინფორმაციის ფუნქციას ასრულებს.

სპექტაკლის პირობით გამოძახებულ საშუალებათა ლექსიკა მრავალფეროვანია და განსაკუთრებით ეფექტური, როცა ეს პირობითობა მეტაფორის დონეს აღწევს. ამ მხრივ რეჟისორის ფანტაზიის გამარჯვებულ მიმართა თალაგვა კოლონკლიძის (გიორგი გელოვანი) დასახის სცენა, რომლის პლასტიკური და ვიზუალური გადაწყვეტა (შუბებისა და შანდღების ეფექტი) ძლიერ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენს.

ფსიქოლოგიური დამუშავებითა და შინაგანი მუხტით ამკარად გამოირჩევა ფარსმან სპარსისა (მარლენ ეგუტია) და მეფე გიორგის ორივე ეპიზოდი და სცენა მელქისედეკ კათალიკოსთან (ირაკლი უჩანგიშვილი), რომელთაც კიდევ ერთხელ ცხადვებს, თუ რას ნიშნავს დიალოგის წარმართვის ჭეშმარიტულობა და პროფესიული ოსტატობა.

გულწრფელად უნდა ვაღიარო, რომ ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი იყო მეფე გიორგის სიკვდილისწინა მონოლოგის გ. ბურჯანიძისეული ინტერპრეტაცია, როდესაც სენტენციებით ასე კადატერითული ტექსტი მსახიობმა მარტივ ეტიუდად გაათამაშა, და შეუმჩნეველად ამაღლებული სიტყვები „დამიწდა“, სადა და ნათელი გახდა, ხოლო თავად მეფე, დიადი და შეუვალი, კვლავ გლახუნა ავშანიძედ იქცა, იმ გლახუნად, რომელსაც საზოგადო მოწყვნილობა-კაემნის ჟამს მიაშურებდა ნადველმოჯარული მეფე.

„...მე მრავალი ცოდვა მიმიძღვის ამქვეყნად, როგორც მეფეს, ისე როგორც კაცს. თითქმის ყველა ღირსება და ყველა ნაკლი ჩემი ხალხისა მიტარებია, ვაჟკაციც ვიყავი და მშვიშარაც, გულზვიადიც ვიყავი და ლოთიცა, მაგრამ ჩემი ხალხისთვის არასოდეს მიღალატინია“... მთელი ამ მონოლოგის მანძილზე მსახიობი გ. ბურჯანაძე ნელ-ნელა ხლართავს ძელიცხოველზე გამობოძულ სქელ ბაწარს, მარყუებულ კრავს; თოკი არ ემორჩილება, რადგან ყოველი მორიგი სიტყვის წარმოთქმაზე, ღონე ეღევა გიორგის, მეფე ჯვარს შეჭყურებს,

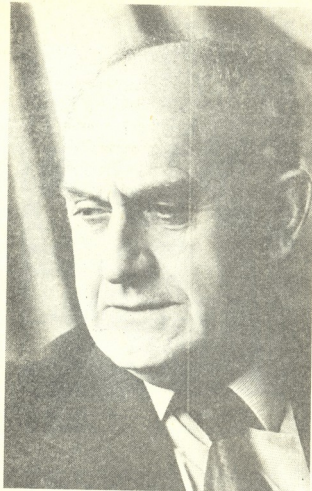


ზეიად სპასალარი — გ. ჩუგუაშვილი,
მელქისედეკ კათალიკოსი — ი. უჩანგიშვილი

მზერით ბაწარს დასდევს, რათა უფრო მოზერხებულად გადაიგრიხოს მაჯაზე და მტკიცედ მიამაგროს რასმე. ეტიუდის ამოცანა მარტივია, მოქმედებაც უბრალო, მაგრამ როდესაც რეჟისორი და მსახიობი „ამონტაჟებენ“ მონოლოგის ტექსტულურ ქსოვილსა და ფსიქოფიზიკურ მოქმედებას, კიდევ უფრო ტრაგიკული ხდება სიტუაცია, უკიდურეს განწირულებას პოულობს გიორგის აღსარება ღმერთისა და ჯვრის წინაშე და ხედები, რომ მართლაც — „არც სიკვდილში ჰქონია გიორგი მეფეს ბედი“.

„...ხელოვნება თავად უკვდავება. მხოლოდ ოსტატს ვერ დაუწევა სიკვდილი... ათასეული წლები წალეკავენ ირგვლივ ყოველივეს, მხოლოდ სვეტიცხოველი დარჩება, როგორც ღმერთთან და სიკვდილთან მეზობლი იაკობი“.

„დღეს მხოლოდ რწმენაა თავად უკვდავება, — ამბობს რეჟისორი, — რადგან ნგრევის და ფარისევლობის „სადიდოსტატოში“ ხელოვანს მარჯვენას კვეთენ“. ამიტომაც დ. ანდლულაძის დადგამაში ზეგადმოჭყურებს ძელიცხოველი ისტორიის სამჭედლოს, რომელიც კვლავ ელის ახალ მითს ჩვენი ისტორიისას.



„ფიროსმანის სიმღერის“ ავტორი

(არჩილ ჩიმაკაძის ხსოვნას)

გულბათი ტორაძე

მარტინელ მუსიკოსთა რიგებს გამოაკლდა თვითმყოფი შემოქმედი – კომპოზიტორი არჩილ ჩიმაკაძე (1919–1991).

მისი თვითმყოფობა მრავალი პარამეტრით ვლინდებოდა: არაორდინარული გარეგნობა და ასეთივე არაორდინარული, როული ადამიანური ხასიათი, ძლიერი, ხალასი, მკაფიოდ ინდივიდუალური ნიჭი, რომელიც, ამავე დროს, სამწუხაროდ, არ იყო შეერთებული შემოქმედებით ნაყოფიერებასთან. მართლაც, კომპოზიტორის თხზულებათა კატალოგი არაა ვრცელი, მაგრამ ვინც კარგად იცნობს მის შემოქმედებას, ის დაგვეთანხმება, რომ აქ თითქმის არ ვხვდებით უფერულ, უდიდამო ნაწარმოებებს. როგორც ერთხელ თქვა ჩვენგან უდროოდ წასულმა მინდია ჟორდანიამ, – არჩილს „არ ეხერხებოდა“ სუსტი ნაწარმოებების წერა! უკვე მისი პირველივე ოპუსი, 1942 წ. დაწერილი „ხორუმი“ კლარნეტისა და ფორტეპიანოსათვის, მტკიცედ დამკვიდრდა ჩვენი კლარნეტისტების საკონცერტო და

პედაგოგიურ რეპერტუარში და არც შემდგომი წლების ნაწარმოებები დარჩა შეუსრულებელი.

სამართლიანია აზრი, რომ ნებისმიერი ხელოვანისა თუ შემოქმედის ჭეშმარიტი ღირსება, „მხატვრული რეიტინგი“ მისი საუკეთესო კმინებებით გაიზომება და, ამ მხრივ, ა. ჩიმაკაძე მაღალი კლასის კომპოზიტორთა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ. თამაძად შეიძლება ითქვას, რომ „ქართლის გულისა“ და „ფიროსმანის სიმღერის“ ავტორს გარანტირებული აქვს ადგილი ქართულ მუსიკალურ პანთეონში და კვლავ სინანული უნდა გამოვთქვათ ამის გამო, რომ კომპოზიტორის მძლავრმა შემოქმედებითმა პოტენციამ მხოლოდ ნაწილობრივ აუპოვა რეალიზება მის არამრავალრიცხოვან თხზულებებში.

ა. ჩიმაკაძე ეკუთვნის ქართველ კომპოზიტორთა იმ შესანიშნავ პლეადას, რომელიც უშუალოდ ომისშემდგომ პერიოდში გამოვიდა სარბიელზე. თ. თაქთაქიშვილმა, დ. თორაძემ, რ. ლალიძემ,

ს. ცინცაძემ, ა. ჩიმაკაძემ წარუშლელი კვალი გაავლეს ქართულ მუსიკაში და ვაი რომ, არცერთი მათგანი დღეს ცოცხალი აღარაა. ამ შესანიშნავი ხუთეულის მიერ შექმნილი ნაწარმოებები ქართულ მუსიკალურ კლასიკად იქცა. არჩილ ჩიმაკაძე მათ შორის ყველაზე უფროსი იყო, მაგრამ დიდ შემოქმედებით სარბიელზე ყველაზე გვიან გამოვიდა, რის მიზეზიც ის გახლდათ, რომ მისი თავდაპირველი ცხოვრებისეული ინტერესები სხვა სფეროსკენ — მათემატიკისაკენ იყო მიპყრობილი (ამ განხრით დაამთავრა თბილისის უნივერსიტეტი). ფართო მუსიკალური საზოგადოებრიობისათვის იგი ცნობილი გახდა, როდესაც უკვე 33 წელი შეუსრულდა. ისე კი, აუცილებლად უნდა ითქვას, რომ ა. ჩიმაკაძე ქართულ მუსიკალურ ელიტაში უცბად, „ერთის დარტყმით“ შემოვიდა და დაამკვიდრა თავისი საჩინო ადგილი.

იმთავითვე იგი ქართული ეროვნული სტაილისა და ეროვნული თემატიკის ბაიარახტარად მოგვევლინა. არჩილის უსაყვარლესი შემოქმედი ზ. ფალიაშვილი იყო და „აბესალომის“ ავტორის მადლი, რაღა თქმა უნდა, სცხია მის მუსიკას, თუმცა პირდაპირი კავშირების შესახებ შედმეტი იქნებოდა ღაპარაკი. მეორე ამოსავალ წერტილად კი, ვფიქრობ, ნიკო სულხანიშვილის ვენიკალური ქორალი — „ღმერთო, ღმერთო“ უნდა მივიჩნიოთ. მისი ამაღლებული სული და მკაცრი სიდიადე შედმიწევნით ესატყვისებოდა ა. ჩიმაკაძის შემოქმედებით ბუნებას.

ბატონი არჩილი უზომოდ იყო შეყვარებული ყოველივე ქართულში, საქართველოს ისტორიაში, ლიტერატურაში, ხალხურ სიმღერაში, ბუნებაში (ლეგენდარულად იქცა მისი ფრაზა „ქართული წვიმის“ შესახებ!). შეიძლება ითქვას, რომ პატრიოტული სულითაა გამსჭვალული მისი მუსიკის ყოველი ტაქტი.

ეს იყო მაღალე ზნეობის, უკომპრო-

მისო და სპეტაკი ადამიანი. ასეთად დარჩება იგი ჩვენს მეხსიერებაში.

...პირველად ბატონი არჩილი ვნახე 1946 წლის შემოდგომაზე, როდესაც ერთ-ერთ „სიმფონიურ ორშაბათზე“ ოპერის თეატრში შესრულდა მისი სადამლომო ნამუშევარი — სიმფონიური პოემა „ღევვლეთა“ (ღირიჟორიზდა გრიგოლ კილაძე). მსმენელთა ტაშზე ავანსცენაზე გამოვიდა მაღალი, წარმოსადეგი გარეგნობის ვაჟკაცი, რომელიც აშკარად უზერხულად ვრძნობდა თავს ამ უჩვეულო სიტუაციაში.

შემდგომში იგი კარგა ხნით მიეფარა თვალსაჩიურს (მოსკოვში განაგრძობდა სწავლას) და პორიზონტზე გამოჩნდა 50-იანი წლების დასაწყისში. მახსოვს, ერთ დღეს კონსერვატორიის კლასში აღდევებული შემოვიდა ჩვენი საყვარელი მასწავლებელი ბატონი ლადო დონაძე და გვამცნო თავისი აღდევების მიზეზი. თურმე, ცოტა ხნის წინ კომპოზიტორთა კავშირში მას მოესმინა საფორტეპიანო შესრულებით ჩიმაკაძის კანტატა „ქართლის გული“, რომელმაც იგი აღტაცებაში მოიყვანა. განსაკუთრებით მოსწონებია ბატონ ლადოს, მისი სიტყვებით, მე-3 ნაწილის ტრაგიკული მუსიკა. ვავიდა რამდენიმე თვე და 1952 წლის შემოდგომაზე გაიძარტა „ქართლის გულის“ პრემიერა, რომელსაც გადაუჭარბებლად ვიტყვი, ტრიუმფულ წარმატება ხვდა წილად. პარტიტურას შთაგონებით წაუძღვა კომპოზიტორის ერთგული მეგობარი, ცნობილი ღირიჯორი ზ. ხუროძე, სოპრანოს პარტიას ასრულებდა ქალბატონი თამარ ბახტაძე. ოვაციას დასასრული არ უჩანდა, ეს იყო ნამდვილი ზეიმი, რომლის მსგავსს შემდგომ მე მხოლოდ ორჯერ შევესწარი: ა. მაჭავარიანის „ოტელიო“ (ეს მაინც უმაგალითო იყო!) და ო. თაქთაქიშვილის „მინდიას“ პრემიერებზე.

დიდი რუსი კომპოზიტორი დ. შოსტაკოვიჩი, რომელიც ესწრებოდა „ქართლის გულის“ პირველ შესრულებას, წერდა ვაზეთში: „ნიჭიერება პირდაპირ

ჩქეფს ამ კანტატაში. მას შეუწელებული ინტერესით ისმენ. გამომსახველი და კოლორიტული მელოდები, მშვენიერი პარმონია, გუნდისა და ორკესტრის ორიგინალური და უნარიანი გამოყენება, ნაწარმოების ღრმა შინაარსიანობა და იდეურობა — ყოველივე ეს, ისევე როგორც შინაარსისა და ფორმის პარმონიული ერთიანობა, ზიბლავს მსმენელს“. ძალიან ზუსტი და ამომწურავი დახასიათებაა. (შემდგომ კანტატას ვრცელი შინაარსიანი ნარკვევები უძღვნეს ა. წულუკიძემ — კომპოზიტორის ახლო მეგობარმა და ლ. დონაძემ, ჩვენს დროში კი — მ. ხვთისიაშვილმა).

ჩემის მხრივ, უყოფმანოდ შემძლია გავიგეორო ის შეფასება, რომელიც ჩვენს ჟურნალში მივეცი „ქართლის გულს“ ჯერ კიდევ 30 წლის წინ. „არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ზ. ფალიაშვილის ოპერების გენიალური საგუნდო ეზიზოდების შემდეგ, ქართულ ვოკალურ-სიმფონიურ მუსიკაში არ შექმნილა ასეთი მაღალი მხატვრული რანგის ნაწარმოები. მუსიკალური ენის თვითმყოფადობა და კეთილშობილება, მხატვრულ სახეთა სკულპტურული გამოკვეთილობა, ფორმის გაშლის ორგანულობა და ჭეშმარიტი სიმფონიზმი ა. ჩიმაკაძის კანტატას თანამედროვე მუსიკის საუკეთესო მიღწევათა რიცხვს აკუთვნებს“ („საბჭ. ხელ.“ 1961, № 6).

ამის შემდეგ „ქართლის გული“ კიდევ 4-ჯერ თუ 5-ჯერ შესრულდა (მათ შორის, მოსკოვსა და პრაღაში). ყველა ამ შესრულებას (პრაღის გარდა) დავესწარი და მუდამ წარმატება ისეთივე იყო, როგორც პრემიერაზე. და აი, უკვე 20 წელზე მეტია, რაც ნიჭიერებითა და შთაგონებით აღბეჭდილი ეს ნაწარმოები აღარ შესრულებულა საჯაროდ. არსებული, ტექნიკურად უხეირო, ჩანაწერები სავსებით არაადეკვატურ წარმოდგენას ქმნიან მიზ შესახებ. და მე აღარ მიკვირს. რომ ჩემი სტუდენტები, ზოგიერთი ახალგაზრდა კოლეგაც, რომლებსაც აღფრთოვანებით ველაპარაკები ხოლმე „ქართლის გულის“ შესახებ, უნდობლობით შემოსტკეპრიან თვალბეჭდით.

მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და

მივმართო ბ-ნ ზ. ხუროძეს — არჩილ ჩიმაკაძის შემოქმედების უპირველეს მოამბაგეს და ჩვენი სახელმწიფო კაპელის სამხატვრო ხელმძღვანელს ბ-ნ გ. მუნჯიშვილს:

— ბატონო, თქვენ ჩემზე უკეთ მოგეხსენებათ ა. ჩიმაკაძის „ქართლის გულს“ ჭეშმარიტი მხატვრული ღირსებები. ითავეთ კეთილშობილური საქმე, მოამზადეთ და შეასრულეთ ეს შესანიშნავი ნაწარმოები და თქვენ მოწმენი გახდებით, თუ როგორი წარმატება ხვდება წილად მუსიკასაც და მის შემსრულებლებსაც. ეს იქნება გარდაცვლილი კომპოზიტორის საუკეთესო ცოცხალი მემორიალი!

„ქართლის გულის“ შემდგომ ბატონ არჩილის ნიჭის თავყვანისმცემლები მოუთმენლად ველოდით მისი ახალი ნაწარმოებების გამოჩენას და ისინი, მართლაც, ჩნდებოდნენ, თუმცაღა არა იმ ტემპით და იმ რაოდენობით, როგორც იაც ჩვენ გვინდოდა. ასეა თუ ისე, სწორედ 50-60-იანი წლები იყო ა. ჩიმაკაძის ნიჭის გაფურჩქნის პერიოდი, როდესაც მან შექმნა თავისი თითქმის ყველა ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები, რომელთა შორის ნამდვილ შედეგებს ვხვდებით. ესაა, პირველ რიგში, რომანსი „შენნი დალანი“ (1954) და განთქმული „ფიროსმანის სიმღერა“ (1961).

პირველი მათგანი (ა. ბარათაშვილის ცნობილ ლექსზე) გვზიბლავს შინაგანი მგზვნებადებით, ექსპრესიული მელოდიკით, კეთილშობილებით, მქორეს კი, ვფიქრობ, არავითარი რეკომენდაცია არ სჭირდება — იგი ჭეშმარიტად სახალხო სიმღერად იქცა. „ფიროსმანში“ ტკბილ-ხმოვანი ქალაქური სიმღერის ტრადიცია უმაღლესი ესთეტიკური „სინჯის“ ხარისხშია აყვანილი.

გვერდს უმშვენებენ მას რომანსები „ნანა“ (აკაკის ლექსზე), „ნინო ჭავჭავაძეს“ (გ. ლეონიძის ლექსზე), საგუნდო სიმღერები „ანანურისა ციხეო“ (ხალხური სიტყვები), „გამოდმით შენ ხარ“ (ვაჟა-ფშაველას ლექსზე), „ჩემი მზარე“ (გ. ქუჩიშვილის ლექსზე), გუნდები ა კაპელა „ბორჯომის საღამო“,

„შევიშრობ ცრემლსა“ (ნ. ბარათაშვილის ლექსზე).

ა. ჩიმაკაძის საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს უდავოდ მიეკუთვნება „პროლოგი“ მუსიკალურ-ლიტერატურულ კომპოზიციიდან „ვეფხისტყაოსანი“ (1962), რომელზეც შეიძლება ითქვას, რომ იგი თავისი პოეტური პირველწყაროს ღირსია და ამით ყოველივეა თქმული. „პროლოგის“ ფილოსოფიურად ჩაღრმავებულ მუსიკაში წარმოჩენილია გენიალური პოეტისა და მოაზროვნის სახე. მუსიკის ეპიკური სიდიადე ორგანულადაა შერწყმული ლირიკულ და დრამატულ მომენტებთან.

კარგად მახსოვს წარმატება, რომელიც ხელა „პროლოგის“ მუსიკას და მის შემსრულებლებს (დირიჟორი კვლავ ზ. ხუროძე იყო). ტექსტს სერგო ზაქარიაძე კითხულობდა. ხომ წარმოვიდგენიათ, ეს რა იქნებოდა!

„ვეფხისტყაოსანი“ ა. ჩიმაკაძეს მოეძიებულები ჰქონდა, როგორც 8 ნაწილიანი კომპოზიცია. მოუთმენლად ველოდით შესანიშნავად წამოწყებული ჩანაფიქრის მთლიან განხორციელებას, მაგრამ ამაოდ. დამატებით დაიწერა და შესრულდა მხოლოდ ერთი ნაწილი („თინათინის მეფედ კურთხევა“) — რუსთაველის იუბილეს დღეებში 1966 წ. შემოდგომაზე.

50-იანი წლების მეორე ნახევარში არჩილი გაიტაცა დრამატული სპექტაკლებისათვის მუსიკის წერამ. მან ზედიზედ შექმნა პარტიტურები რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების სპექტაკლებისათვის, როგორებიც იყო „არაგველები“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „ბახტრიონი“, „ამირანი“, „ფიროსმანი“, „მედეა“, „ქეთევან წამებული“ და სხვა. მუსიკა ყველგან, როგორც წესი, თემატურად მკაფიო და სახოვანი იყო, განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ამ მხრივ „ბახტრიონის“ მუსიკა — დრამატურგიულად გააზრებული, დიდი შინაგანი მხატვრული პოტენციის შემცველი. ანტონ წულუკიძე, რომელმაც მთელ სპექტაკლს და საკუთრივ მუსიკას ერცელი, ძალზე შინაარსიანი წერილი უძღვნა,

თვლიდა, რომ კომპოზიტორს ფაქტურად მზად ჰქონდა მომავალი ოპერის მკაფიოდ მოხაზული ესკიზი. იგი და პიესის ავტორი — დრამატურგი დავით გაჩეჩილაძე რამდენიმე წლის მანძილზე ამაოდ ცდილობდნენ კომპოზიტორის დაყოლიებას, რომ მას გაეგრძელებინათ თავისი ესოდენ პერსპექტიული მუშაობა და შეექმნა საოპერო ნაწარმოები. სამწუხაროდ, კვლავ ჩაერთო ამოუცნობი ფსიქოლოგიური მუხრუჭები, რომლებიც ხელს უშლიდა კომპოზიტორს ბოლომდე მიეყვანა თავისი ჩანაფიქრი. საბოლოო ჯამში, შემოქმედებითი ინერცია დაიკარგა ისე, რომ თავისი მაქსიმალური აჩქარებისთვის არ მიუღწევია.

70-იან წლებში ჩიმაკაძემ დაწერა რამდენიმე კარგი საგუნდო ნაწარმოები, მაგრამ ძველ მწვერვალებს იგი ვეღარ მისწვდა. დიდი ხნის მანძილზე მუშაობდა პეროიკულ მუსიკალურ კომედიასზე „მაია წყნეთელი“ და, მართალია ვითხრათ, მაინცდამაინც არც ვკვებოდა, რომ როდესმე ვიხილავდით მას დასრულებულსა და სცენაზე დადგმულს. მაგრამ ამჯერად, საბედნიეროდ, პესიმისტური ვარაუდი არ გამართლდა. ნაწარმოები დასრულებულიც იქნა და წარმატებითაც შესრულდა. პრესა (მათ შორის, ან სტრიქონების ავტორიც) გულთბილად გამოეხმაურა პრემიერას.

თქმა არ უნდა, ეს იყო კარგი სპექტაკლი და კარგი მუსიკა, რომელმაც თავისი ადგილი დაიკავა თეატრის რეპერტუარში. მაგრამ, გულის სიღრმეში ჩვენ მეტის იმედი გვქონდა, უკეთესი გვიდოდა და თუმცა „მაია წყნეთელი“ არ იქცა არჩილის ახალ შედეგად, იგი კომპოზიტორის გედის სიმღერად დარჩა.

ამ მალაღნიჭიერი შემოქმედის საკომპოზიტორო გზისთვის თუალის შევლებით ვრწმუნდებით, რომ მისი „ოქროს ხანა“ ემთხვევა ათწლეულს 1952 — 1962. სწორედ ამ პატარა მონაკვეთში შექმნა მან ყოველივე ის, რაც საპატიო ადგილს უმკვიდრებს მას ქართულ მუსიკაში. უნებურად ისმის კითხვა, რამ შეუშალა ხელი შემოქმედებითი ძალების გაფურჩქვნის პერიოდში კომპო-

ზიტორს (მოგაგონებთ, რომ 1962 წ. იგი სულ 43 წლისა იყო) მთელი სისრულით გაეშალა თავისი უტყუარი ნიჭი? ცხადია, აქ მხოლოდ ვარაუდის გამოთქმა შეიძლება და მიზეზი, ალბათ, კომპოზიტორის ადამიანური ხასიათის თვისებებში უნდა ვეძებოთ. მეტისმეტად მოძთხოვნი და იჭუნეული, როგორც გარემომცველთა, ისე საკუთარი თავის მიმართ, იგი დღენიადავ ყოყმანში იყო თავისათვის მაქსიმალური მხატვრული ამოცანების დასახვით, ეს უკომპრომისო შემოქმედი თითქოს წინასწარ იჭრიდა უკანდასახვევ გზას. ერჩივნა საერთოდ ხელი აეღო თავის ჩანაფიქრზე, ვიდრე დაეშვა მისი არასრულფასოვანი (მისი აზრით) რეალიზება.

საფიქრებელია, თავისი როლი შეასრულა იმ გარემოებამაც, რომ კომპოზიტორი ფსიქოლოგიურად მოუმზადებელი შეჩვდა ქართულ მუსიკაში მომზდარ მხატვრულ-სტილისტურ ძვრებს 60-იანი წლების დასაწყისში.

მხატვრული გადაიარაღებისათვის მან არ ეყო შემოქმედებითი მოქნილობა და, რამდენადაც, ღირსების საქმედ მიაჩნდა უცვლელად შეენარჩუნებინა საკუთარი ხელწერა, იგი განუზრებლად მისდევდა ერთხელ და სამუდამოდ გაკვალულ გზას. თანდათანობით, თითქოს, შემოქმედებითი მუშაობის ხალისიც გაუნელდა.

რას იზამ? მივიღოთ კომპოზიტორი ისეთი, როგორიც იყო იგი. განა საკმარისი არაა ის, რაც გააკეთა და დაგვიტოვა არჩიდ ჩიმაკაქემ იმისათვის, რომ მისი სახელი ოქროს ასოებით ჩაიწეროს ჩვენს მუსიკალურ მატრიანეში?

„ქართლის გულისა“ და „ფიროსმანის სიმღერის“ ავტორს უზრუნველყოფილი აქვს მარადიული სიცოცხლე ქართულ მუსიკაში. რა შეიძლება იყოს ამაზე უფრო ხანუკვარი და სანატრული ადამიანისათვის, რომელმაც თავისი ცხოვრება მუსიკას უძღვნა.

ნიძო მარმა ვაარკვია, რომ ჩახრუხადის „ქება მეფისა თამარისა“ (თამარიანი) ერთი მთლიანი ხოტბა კი არ არის, არამედ თამარისადმი მიძღვნილი, ან მის სახელთან დაკავშირებული სახოტბო შინაარსის მოკლე ლექსების კრებულია (ნ. მარი, ქართული მეხოტბენი (XII ს.), სანკტ-პეტერბურგი, 1902, გვ. 39). ამის უცილობელი დადგენა მათამამებს, რომ ჩახრუხადის სახოტბო კრებულიდან, თეატრმცოდნეობითი თვალსაზრისით საინტერესო სახოტბო ლექსი გამოვარჩიო და განვიხილო. ეს არის „თამარიანის“ მეთოთხმეტე ხოტბა (ოდა), ერთსტროფიანი ლექსი „გვიან შენებრთა ძებნანი“. ამ ლექსში სოფოკლე მოხსენებულია ხოტბის ავტორთან ერთად: „ვერცა დამეტებს სოფოკლი არათუ ჩემი შესხმანი“. „სოფოკლე“ მხოლოდ პროფ. ივანე ლოლაშვილის გამოცემასა; წინარე გამოცემებში „სოფოკლეს“ ნაცვლად, გადაწერთა მიერ დამახინჯებით, სრულიად შეუსაბამოდ „სოფელი“ იკითხებოდა.

მთლიანად ეს ლექსი (ივ. ლოლაშვილის გამოცემით) ასე უდგერს:

1. გვიან შენებრთა ძებნანი,
რკინისა სამლა შესხმანი
2. შენთვის ხმა არისტოტელი
დიონოს წიგნთა შესხმანი,
3. მსგავსად აქილეუ-ტროელთა
უმირისიხგან შესხმანი,
4. ვერცა დამეტებს სოფოკლი,
არა თუ ჩემი შესხმანი.

(ივ. ლოლაშვილი, ძველი ქართული მეხოტბენი, გ. I, 1957, სტროფი 79).

ივანე ლოლაშვილის კონიექტორის (დამახინჯებული სიტყვების ამ აღდგენის) შესახებ „ქართული თეატრის ისტორიის“ 1965 წლის გამოცემაში ვწერდი და თანაც ვვარაუდობდი XII საუკუნეში ძველი ბერძნული ტრაგედიების საქართველოში წარმოდგენას (გვ. 435). ეს ვარაუდი ჰიპოთეზად ქცეული, მენანდრეს მიმართ გამოვაქვეყნე კიდევ (ჟურნ. „ხელოვნება“, 1991 წ. № 5).

ახლა, სოფოკლეს ტრაგედიების შუახუკუნეთა ქართულ სახილველში წარ-

სოფოკლა გეთოკრეაზე საუკუნის ქართულ სახილველში

(თეატრმცოდნეობითი ძიებათა)

დომიტრი ჯანელიძე

მოდგენის პრობლემას ვეხები. ეს პრობლემა გიორგი ერისთავმა წამოჭრა. როცა მან აღადგინა ეროვნული პროფესიული თეატრი, როგორც პოეტ-დრამატურგს შეფეროდა, მეტაფორა იხმარა და განაცხადა: „ის დაკარგული ძველი ეარსკვლავი აღმოგვიცნა“. ეს პრობლემა, მარტივი ენით, იმავე დროს გამოხატა დომიტრი ყიფიანმა: „ძველი დასაჯერებელია, რომ ქართველებს, რომელნიც თავის ენისათვის ითვისებდნენ სანსკრიტულ და ბერძნულ ფორმებს და იცნობდნენ ამ ენაზე შექმნილ მწერლობას, არ გადმოვლათ მათგან დრამატურული ფორმებიც და არ შეეტანათ თავის მწერლობაში, თუ გინდ თარგმნილი პიესები“ (გაზ. „კავკაზ“, 1854. № 37).

გ. ერისთავის პოეტური წარმოსახვის და დომიტრი ყიფიანის დასაშვები ეჭვების გზა-კვალს შეუდგეი; აღიძურის ცოდნის მოძიება შეხსიერება, გროვდება ძველი ბერძნული ტრაგედიების საქართველოში განხორციელების პრობლემასთან მეტნაკლებად დაკავშირებული ფაქტები, არაპირდაპირი, ირიბად და ცერად ნათქვამის მიწიშენებანი, ტარდება მათი სისტემატიზაცია, დროსა და „სიურცის დაუნჯებით“ პარალელების, ანალოგიების შერჩევა; შემდეგ ყოველივე ამის შეჯერება, შემოწმება მიხვედრიდან აღმაკვლად-დაღმავალი დაეჭვება: დარწმუნების, ჭოჭმანის, ტანჯვის გზაც უნდა მოვლიათ, რომ დასაშვებდნენ რამ გამოიკეთოს. ცხადია, ეს ვერც დაგაკამაყოფილებს ვერც ამაზე შევ-

ჩერდებით—ძიება, აწონ-დაწონა გრძელდება. პოეტის თქმისა არ იყოს—„ფრთხი ფრთხი გინდა, კიდევ ფრთხი გინდა“, რომ ფანტაზიითაც გაეცდეთ ცნობილის საზღვრებს და ყოვლად მაშველმა ინტუიციამ შეგაკძლებინოს ვარაუდი გარკვევით გამოთქვათ, ჰიპოთეზა შეიქმნას, რაც დაუცხრომელ ფიქრებში დღე-ღამის გასწორებას ითხოვს, რათა დაუჯერებელი რამ სარწმუნოდ იქცეს. ჩემი ჰიპოთეზა შეიძლება დადასტურდეს, შესაძლოა უარყოფილ იქნეს, მაგრამ, ვფიქრობ, რომ ვარაუდთა უკუგდების შემთხვევაშიც კი, სარგებლობა შეიძლება მოიტანოს, რამდენადაც საკითხის კვლევას კარი ეხსნება, ნიადაგი უნდდება და ხაგნის შემეცნებაში შევყავართ.

სოფოკლე საქართველოში. ანტიკურის რეაბილიტაციის პირობებში, ჩანარუხადის მიერ სოფოკლეს ხსენება, სრულიადაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი, ისტორიულ აუცილებლობას აცილებული, იჩქითად წამოსროლილი სახელი. ამ დროს ჩვეულებად არის ქცეული მითოლოგიური თუ ასტორიული ძველბერძნული პერსონაჟების სისტემატური მოხმობა, ყველა დარგისა და ჟანრის ნაწარმოებში. „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორის მიერ თამარ მეფე ძველბერძნული ღმერთების მოხმობით არის დახასიათებული: „შუენებითა მით აფროდიტიანითა და სიუზვით მით მზეებრთა აპოლონიანითა“ (ქართლის ცხოვრება,



ტრაგედის აქტიორი (გვიანი რომაული ხანის ქანდაკება სპილოს ძვლისაგან)

ტ. II, გვ. 32). ამავე ისტორიკოსის თქმით, თამარ მეფის შექება შეფერის ჰომეროსს („შემსხმელად ხამს ომიროს“, გვ. 2). ამიტომაც არის სრულიად გასაგებები ჩახრუხადის მიერ სოფოკლეს ხსენება.

შუა საუკუნეთა საქართველოში ამ „ელინოფილობას“ თავის ძირფესვი ექნება. კოლხეთის, ქართლის და ქართველებით დასახლებულ პონტოს სამეფოთა ქალაქებში თეატრები არსებობდნენ და, იგულისხმება, რომ იქ ბერძენი ტრაგიკოსებიდან სოფოკლეს ტრაგედია იდგმებოდა. აკი ლუკიანე სამოსატელი (დაახლ. ახ. წ. 120-190) გვამცნობს, რომ პონტოს სამეფოში „ადგილობრივი მცხოვრებლები ივიწყებდნენ ყველა სხვა

საქმეს და მთელი დღეები თეატრში იხსდნენ და უცქეროდნენ ტრატანუსს, კორიბანტებს, სატირებს და მწყემსებს“ (თხზ. (რუსულ ენაზე), მ.-ლ. ტ. II, ცეკვის ბელოვება, 79). გავიხსენოთ, აკად. გ. მელიქიშვილი ვარაუდობს, რომ ქართლის სამეფოში ალბათ წარმოადგენდნენ ელინულ და იქნებ ადგილობრივი აქტორების პიესებს („საქართველოს ძველი ისტორიის საკითხები“, 1959, გვ. 47).

შუა საუკუნეთა ხანაში ქართველობა კი არ იწყებდა, არამედ აღადგენდა და განაგრძობდა სოფოკლეს შემოქმედებასთან ნაცნობობას. მეთორმეტე საუკუნის დასაწყისში, ფილოსოფოსმა, გალობათმეტყველმა და მთარგმნელმა არსენ ივალთოელმა თარგმნა ბერძნულიდან გიორგი მონაზონის (მსოფლიო ისტორია) „ხრონოლოგია“, რომელშიაც იკითხება ძველი ბერძნული კულტურის მრავალ მოღვაწეთა სახელი და საქმე, და მათ შორის, სოფოკლე და ევრიპიდე (ს. ყაუხჩიშვილის გამოც. 1920, გვ. 140).

თვით ჩახრუხადის „თამარიანს“ თუ გადავხედავთ, ელინური სახელი გვხვდება 35-ჯერ, ზოგი მათგანი რამდენჯერმე: ათინა, არისტოტელი, აქილეუსი, ელადა, ელენი, კრონოსი, პლატონი, რეა, სელონი, სოკრატე, ზევსი, სოფოკლე, ტროელი, ჰომეროსი, პლატონი, აქილეუსი — ხუთ-ხუთჯერ. ეს მცირე სტატისტიკური გამოთვლა წარმოდგენას გვიქმნის, თუ რა ფართო სარბიელს მოიცავდა თამარის ეპოქაში ელინური ტრადიციების აღდგენა. საყურადღებოა, რომ ქართველთა მონასტერს მთაწმინდაზე (ათონში), თავის წიგნთსაცავში ქონდათ სოფოკლეს ტრაგედიები: „აიანტი“, „ელიქტრა“, „ოიდიპოს მეფე“ — ავტორის ბიოგრაფიით, ამასთანავე ესქილეს, ევრიპიდეს ტრაგედიები და არისტოფანეს კომედია (ს. ბელოკუროვი, არსენი სოფხანოვი (რუსულ ენაზე), მ. 1891, ნაწ. I. გვ. 13,369,373,389).

პროფ. გრიგოლ წერეთელი აღნიშნავდა, რომ ბიზანტიის ხანის სკოლებში ბერძნულ ტრაგედიებს ასწავლიდნენ. უნდა ვიფიქროთ, რომ სოფოკლეს ტრაგედიებს ასწავლიდნენ ათონის ქართულ

სემინარიამაც. (გრ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II.)

ისევე როგორც ბიზანტიაში, საქართველოშიც ფილოსოფიურ და რიტორიკულ სკოლებში, გელათის და იყალთოს აკადემიებში, აღბათ, მსგავსად ბიზანტიისა, ტარდებოდა თეატრალური შეჯიბრებანი, სწავლის კურსის დამთავრებისას იმართებოდა წარმოდგენები, ქალაქებს გაჩნდათ საკუთარი თეატრები (ვ. ვსევოლოდსკი-გრენდროსი, რუსული თეატრის ისტორია, მ. 1929, ტ. I. გვ. 212). რომ უფრო ნათელი გახდეს ჩახრუხამის მიერ სოფოკლეს მოხმობის მნიშვნელობა, მივმართოთ ქართული ხალხური კულტურის წიადს.

ხალხურ ხანახაობათა რეალიები და ტერმინები.

აკად. ნ. მარი, თურქეთის საზღვრებში მოქცეულ ქართველურ მხარეში მოგზაურობის აღწერილობაში გვამცნობს, რომ იქ ორ მწყობრად გაყოფილ ჯგუფურ ცეკვებს, საექსპრომტო ლექსებს სიმღერებით, ძირეული ჭანური ტერმინით, ეწოდება **ობირუ**, ხოლო ნასესხებით **ო-ტრადოდუ**. ქალთა ასეთივე ფერხულს უწოდებენ — **ტრადოდუ-შან-ს**. მეორე ჭანური ტერმინი **ო-ხორონე** (ცეკვა) აგრეთვე მომდინარეობს ბერძნულიდან (ნ. მარი, თურქეთის ლახისტანში მოგზაურობიდან (რუსულ ენაზე), პეტერბურგი, 1910). ნ. მარმა კი აღნიშნა, რომ ეს ტერმინები ნასესხებია, მაგრამ რა მნიშვნელობას ანიჭებენ ამ სიტყვებს ო-თავსართი და მან-ბოლოსართი, ამაზე არაფერი იყო თქმული.

ქართველ ენათმეცნიერთა გამოკვლევებზე დაყრდნობით, ჭანურ-მეგრული „ო“ თავსართი შეესატყვისება ქართულ „სა“ თავსართს. მაგალითად: **ო-ჯემალე-ე** (სა-მარილე), **ო-ცხენ-ე** (სა-ცხენე, თავლა), **ო-ხეამე** (სა-ლოცავი) (ვ. თოფურია, შრომები, თბ, 1979, ტ. III. გვ. 94). ამისდა მიხედვით **ო-ტრადოდუ** ნიშნავს სატრაგედიოს. ახლა ვიკითხოთ რას უნდა ნიშნავდეს ჭანური ქალთა ფერხულის სახელი **„ტრადოდუ-შან“**? ჭანური „შან“ ნაცვალსახელია და ქართულ „შენას“ შეესატყვისება (გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის სცენებიდან: „მე-

ნა შენი ჭირიბე გლახა ტრიაშვილი კახლავართ“). ა. ყიფშიძეს აღნიშნავდა აქვს, რომ „შან“ ნიშნავს „მე“-ს. ამისდა მიხედვით **„ტრადოდუ-შან“** უნდა ნიშნავდეს **„ტრაგედია-შენა“** (ტრაგედია-მე), ე. ი. მე (ფერხული) ტრაგედია (ტრაგედიისა) ვარ. ჭანური ვაჟთა და ქალთა ფერხულები **„ო-ტრადოდუ“** და **„ტრადოდუ-შან“** ერთი და იგივეს, **„სა-ტრაგედიოს“** უნდა ნიშნავდეს. არ შევცდებით თუ ვიტყვი, რომ ჭანური სიტყვების **„ო-ტრადოდუს“** და **„ტრაგოდუ-შანის“** აღმოჩენა, მათი მნიშვნელობის გახსნით — **„სატრაგედია“**, საქართველოში თეატრის არქეო-

სოფოკლე (ძვ. წ. IV ს. ქანდაკება ასტრ.)





თეატრალური ნიღბები (ერმიტაჟის კოლექციიდან პეტერბურგი)

ლოგიური აღმოჩენის ტოლფასია, რაც თავისთავად გულისხმობს საქართველოში სოფოკლეს ტრაგედიების წარმოდგენასაც. ტერმინი სა-ტრაგედო (ო-ტრაგოდუ) ორგვარად შეიძლება აიხსნას:

- ა). ძველი ბერძნული ტრაგედიისათვის გამოსაყენებელი ფერხული,
- ბ). ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში მის ქოროს ნაცვლად ჩართული ჭანური (ქართველური), ფერხული. ასეთი ჩართვები რეალურად არსებობდა. პავლითისათვის დაეიმოწმებთ პლუტარქეს ცნობას, ძე. წ. 53 წელს სომხეთში მსახიობმა იაზონმა - ავაგას როლის შემსრულებელმა, ევრიპიდეს ტრაგედიიდან „ბაკხელი ქალები“, ნაცვლად მანთევის თავისა, ხელთ აიღო და დაიჭირა ამ დროს დარბაზში შემოტანილი პართელებთან ომში დამარცხებული რომაელი სარდლის კრასის მოკვეთილი თავი და ასე განაგრძო თავისი როლის შესრულება (პლუტარქე, კრასი 33; გრ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, გვ. 307). ეს ჩართვა იმის დასტურად გამოდგება, რომ ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში მიღებული იყო წარმოდგენის თანადროული მიმდინარე ვითარების ამხაველი, აქტუალური მოტივის ჩართვა; - ეს დაეიმასოვროთ, შემდეგ გამოგვადგება.

ტერმინები ქართული დამწერლობი-

თი ძეგლებიდან. „მოსაწევართმეტვებდ უწოდებენ ტრაგიკულთა ფილოსოფოსთა... ვითარმედ მოიწის რაიო მოსაწევარი რაიმე უწევნელი მანქანებით, ე. ი. არს ღონისძიებით შთამოიყვანიან ღმერთები რაიმე და დახსნიან მოწევნული, ვინამ იმსხვერპლეოდაო რამ იფიგენია მანქანებით მოყვანებულმან არტემი მისცა ირემი და აღტაცებული ეტლით განირინა“ (იონე ქსიფილნოსის მეტაფორაზების ქართული თარგმანის (XII ს.) სქოლიო, კ. კვეკელიძე, ეტიუდები, ტ. XI, გვ. 83; დ. ჯანელიძე, სახიობა, წ. II, გვ. 130-135).

გლოვის მგოსანი - ტრაგიკოსი. „ტრადედია არის სატირალი ლექსის ქმნა, ანუ როკვანი, ანუ გლოვის მგოსანი“ (ვახუშტი ბატონიშვილი).

მანქანებით მოყვანებული ღმერთი - შეესატყვისება ლათინურს: დეუს ექს მახინა.

წინაგანწმენდა, წინაგანწავლა - კათარზისი. ეგრემ მცირის თარგმანში იკითხება: „მრავალ მოქმედთაგან კომედამსთა... წინაგანწმენდასა და წინაგანწავლასა მისთვის“ (ხელნაწერთა ინსტიტუტის ა ფონდის № 110, გვ. 434).

ძნობა - ფერხული. ხოტბის სახიობაა ხშიერი და საკრავიერი მუსიკის როკვასთან შეწყობილი. შეესატყვისება ძველბერძნულ თეატრალურ ტერმინს „ქორო“.

მნობათმთხველი: „რომ სიტყვა მე-
თხზნეს მეფისა მნობად“ (შავთელი).

მმნობარი — „მწყობრი“, „მემწყობ-
რე“, მეფერხულე, მგალობელი, მროკვე-
ლი, სიმებიან საკრავზე დამკვრელი
(ილია აბულაძე).

საზია: „მეფე სამასა-მღერას იქმს
მეტად მოილიხებდა“ (ვეფხისტყოსანი.
პ. ინგოროვას გამოც. სტროფი 20).

მრგვალი — წრისებური ფერხული.
მრგვალის მომვლელი, მეფერხულე;
ფერხისა — ორმწკრივი ფერხული.

ხორუში — ფერხული (აჭარა), ქორ-
ბელელა — ფერხული (ფშავი); ჭიშხაშ-
(სვანეთი), ჭიშხაშ-ფერხულობს (სვანე-
თი), ო-ხორონე-ფერხული (ჭანეთი),
ძაურალე, ხუჯიში, ორსხაპური, ოხო-
ხოია — ფერხული (სამეგრელო).

მოქმედი (ტრაგედიის), მემღერე,
მსახიობელი, შოთაშაშე, მესახიე —
აქტიორი.

ეს ტერმინები იმაზე მეტყველებენ,

რომ საქართველოში, ძველთაგანვე,
ტრაგედიის თეატრის კულტურა არა-
ბობდა, შუა საუკუნეებში იგი შენარ-
ჩუნებული, ანდა აღდგენილ იქნა. ყურა-
დღებას იქცევს ტრაგიკოსის აღმნიშ-
ნელი ორი ტერმინის — „მოსწევართ-
მეტყეების“ და „გლოვის მგოსნის“ ხმა-
რება. აქ სტადიალური განვითარების
ასახვასთან ერთად, ქართული ესთეტი-
კური აზროვნების თავისებურებაც ცხა-
დდება. მოსაწევართმეტყეებდ რომ „ტრა-
გიკულთა ფილოსოფოსი“ იწოდება, ეს
რუსთაველის მიერ პოეზიის განსაზ-
ღვრებას ეხმიანება: „შაირობა პირვე-
ლადვე სიბრძნის არის ერთი დარგი“ და
პროზის იგავ-არაკების საბასეული
კრებულის დასახელებასაც „სიბრძნე
სიცრუისა“ ეკილოკავება. ამისდა მი-
ხედვით, გასაგები ხდება, რომ ჩახრუხა-
ძე პოეტ-დრამატურგს სოფოკლეს (ტრა-
გიკულთა ფილოსოფოსს), ფილოსო-
ფოსებთან გაწონასწორებით უხმობს თა-

ვარჯიში). პომპეის მოზაიკა (ძვ. წ. II ს.)

სატიროთა დრამის ქოროს სამზადისი (სწავლებით





ნილაბი (დასავლეთ საქართველო. ვანი, ელინისტური ხანა)

ვის ხოტბაში „თამარიანი“. როგორც აკად. შალვა ნუცუბიძეს აქვს შენიშნული, ჩახრუხაძეს ოდებში პლატონთან არისტოტელეს უპირატესობა ენიჭება, „პლატონი არ დგას არისტოტელეზე მაღლა; უპირატესობა სრულიად გარკვეულად უკანასკნელს ეკუთვნის (შ.ნუცუბიძე, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, ტ: II, 1958, გვ. 162-165). ჩვენს განსახილველ მეთოთხმეტე ხოტბაში თამარის შესაქებად მოხმობილთა შორის უპირატესობა არისტოტელეს ეძლევა და სოფოკლეს გვერდით პლატონის მოხსენება, ალბათ, უხერხულადაც კი მიაჩნდა ჩახრუხაძეს, რამდენადაც პლატონი, ერთგვარი მერყეობის მიუხედავად, თავის სახელმწიფოში არ ითმენდა პოეტებს, იქიდან მათ აძეგებდა; დრამატულ ნაწარმოებებს ყველაზე ცუდ ფორმად — მიმბამძეველობით თხრობად მიიჩნევდა და ტრაგედიებს და კომედიებს უარყოფდა, დრამატურებს ებრძოდა (ს. წერეთელი, ნარკვევები ფილოსოფიის ისტორიაში, 1973, გვ. 381-384).

„მოსაწევართმეტყვებე“ — კომპოზიტია, ორი სიტყვისაგან „მოსაწევარი“ და „მეტყვებე“ შედგება; მოსაწევარი ის უბედურებაა, რაც ადამიანს ეწევა, თავს დაატყდება, ტყეობა — ამ უშველვებელზე მოთქმა-ვაებაა. სოფოკლე მოსაწევართმეტყვებეა, რამოინაოც მისი ტრა-

გედები მისი გმირების მოსაწევართმეტყველების გლოვის მგონობაა. ეს ქართული ტრაგედიის წარმომავლობის გასარკვევად საგულისხმოა, ამაზე სიტყვას არ ვავაგრძელებ, ამის თაობაზე ცალკე ნარკვევი მაქვს გამოქვეყნებული („სახიობა“, წ. III, ტრაგედიის ძველი ქართული განსახილველობა, გვ. 230-135), მაგრამ ეს კი მაინც სათქმელია, რომ ეს ტერმინები თავის სიუჟეტითაც და შინაარსობრივი სიღრმითაც მოწმობენ XI-XIII საუკუნეთა ქართული ესთეტიკური აზროვნების დაწინაურებას, მის მაღალ დონეს. ასევე საფერხულო და სამსახიობო ხელოვნების ტერმინები უნდა მოწმობდეს ქართული ტრაგედიის თეატრის XII საუკუნეში არსებობას, ტრაგედიის სახილველის რესტავრაციას და რეაბილიტაციას და ამის ნათელ შუქზე უნდა განიხილებოდეს ჩახრუხაძის ხოტბაში სოფოკლეს მოხმობა.

ხოტბის პირველი სამი ტაქის განმარტების ცდა. ჩახრუხაძის მეთოთხმეტე სახოტბო ლექსის შესწავლისათვის ნიადაგის შემზადებისა და მისადგომ-მისასვლელების გახსნის შემდგომ, ამ ლექსის შინაარსის და სიტყვაკაზმულობის ტაქობრივ განხილვას ვიწყებ, რათა სტრუქტურული, სიტყმურ-ფუნქციური ანალიზით ვცადო სოფოკლეს მოხმობის აზრის და მნიშვნელობის ამოხსნა. ამ ხოტბის პირველი ტაქები ეს არის:

გვიან შენებრი ძებნანი
რკინის ხანლოა შესხმანი

ჩახრუხაძე ამ ლექსით ამბობს: ხანდახანით (თამარ მეფეო) შენებრთ (შენს მსგავსის) ძებნანი გვანან რკინის ქალამნების ამოხსმას.

პირველ ყოვლისა ამ ლექსშიც ისე როგორც ხოტბათა მთელ კრებულში ადრესატი ამოცნობა: შენებრთა — ეს, რასაკვირველია, თამარ მეფეა. ამით წარმოჩენილია ამ ლექსის ბირთვი, რაც ყოველ ტაქში მთავრობს, თავის გარშემო გარემომცველ გარსებს იკრებს მოხმობილი პერსონაჟების, მათი საქმიანობის დახასიათებით, რაც ფორმის მართებით გამთლიანებულია რითმით „შესხმანი“, ეს რითმა — „შესხმანი“, ფორმალურ-ტექნიკურ დეტალზე შეტია,

რამდენადაც დაკავშირებულია ლექსის ბირთვთან, მასთან შესისხლხორცებულია და მთლიანობაში იკითხება, როგორც გვირგვინოსანის ქებათა-ქება.

თამარ მეფის მსგავსი სახეების ხანგრძლივად ძებნას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, რამდენადაც მსგავსისადმი წვდომისათვის გაჭრა უაღრესად მასშტაბურია და დიდად გასაჭირი, თითქმის შეუძლებელი, ამის გამოა რომ აუცილებელია რკინის ხამლთა (ქალამნების) ამოსხმა —ჩაცმა.

„რკინის ქალამნები“ — ეს ფუძესახილველისეულია, მითოლოგიურ-ზღაპრული მოტივია, ქართული ხალხური შემოქმედების წიაღიდან არის მოხმობილი, გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის მოთხრობიდან ოთარაანთ ქერივის ქადილი: „თუ გაჭირდა რკინის ქალამნებს ჩაეცვამ, რკინის ჯოხს ავიღებ ხელში და ხელმწიფემდე ვივლი“.

მეზოტბემ დროსა და „სივრცის დაუნჯებით“ ქვეყანა უნდა აიარ-დაიაროს ღვთაებრივის მსგავსი სახით, ან ღვთაებრივის ღირსი და შესაფერი მეზოტბის ძიებაში, და ამიტომ აუცილებელი ხდება „რკინის ხამლთა შესხმანი“.

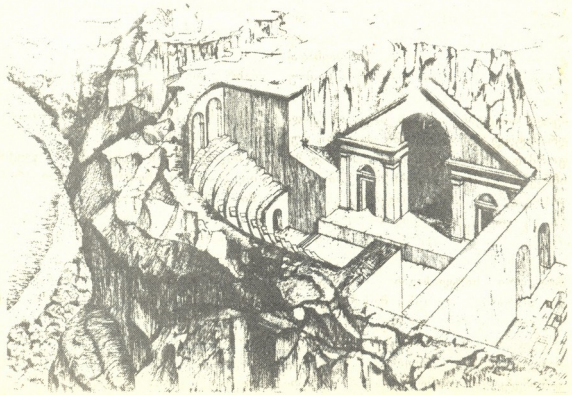
იერარქიული სქემით ეს — ზემოურთი შეცხადება, ამოზრდილია დამახლოებული ქვემოურთის ამონაკენსიდან: „ვერცა დამეტებს სოფოკლი, არა თუ ჩემი შესხმანი“, და ეს ფუძისა და მწვერვალის ერთმანეთთან მისწრაფება და მიახლოება ჰქმნის ოდის მომრგვალებულ მთლიანობას.

ახლა ვიკითხოთ „რკინისა ხამლთა ამოსხმით“ ძიების გზა-კვალი და ეთნიკური მიმართება. „თამარიანის“ ოცდამეთვრამეტე სტროფი გვამცნობს: „ელენთა შვილნი, ელადს სწავლულნი ენამხეობდეს სიტყვითა რჩევად“, — გასაგებად, გამოყოფილია „ელენთა შვილნი“, ხოლო ამათგან განსხვავებულნი, რომელნიც არ არიან ელენთა შვილნი, მაგრამ ელადში მიუღიათ სწავლა, იგულისხმება, რომ არიან ქართველები და ამის ნათელსაყოფად, ჩვენ მიერ განსახილველად შერჩეული ზოტბის მეორე ტაეპი გვამცნობს:

შენთვის ხმა არისტოტელი
ღიონოს წიგნთა შესხმანი.

აქ დაწყვილებულია „ელენთა შვილი“ არისტოტელი და „ელადს სწავლილი“

უფლისციხის თეატრი (ელინისტური ხანა. რეკონსტრუქცია)





ქართველი პეტრე იბერიელი,* ესენი არიან მიჩნეული იმის ღირსად და შესაფერისად, რომ ქებით ადიდონ თამარ მეფე. ჩვენი ოდის მეორე ტაპის სრული მნიშვნელობის გასაგებად გავიხსენოთ ჩაბრუნების ხოტბათა კრებულის შესავალი სტროფი „მო, ფილოსოფოსნო, სიტყვისა არსნო, თამარს ვაქებდეთ გულისხმიერსა“ (1-1), და თამარის საქებრად მოხმობილ ფილოსოფოსთა შორის პირველ რიგში დასახელებულია ელადს სწავლული ქართველი პეტრე იბერიელი, რომელიც ამ დროს, აკად. შ. ნუცუბიძის და პეტრე იბერიელის შრომების გამოცემულ ს. ენუქაშვილის შეხედულებით, შეფარვით ისევ დიონისოდ იწოდებოდა. „ელადს სწავლული“ პეტრე იბერიელის თან მიყოლებით მოხმობილი არიან „ელენთ შვილნი“: სოგრატე, უმიროს, პლატონ და, განსაკუთრებით, არისტოტელი.

მეთოთხმეტე ხოტბაში არისტოტელეს და პეტრე იბერიელის (დიონისის) დაწვევლება, თამარ მეფის ქების ღირს-შესაფერისობით, უკავშირდება და ეპარალებება ამავე ოდის დამაბოლოებელ ტაქს სოფოკლეს და ჩაბრუნების და-

წვევლებას თამარის ქებისათვის — აქვე იერარქიული სქემით ქვემოთი ფეხედ ვკვლინება ზემოურს.

ეს ზოგადად, ახლა უფრო ხელშესახებად. არისტოტელემ განათლებულ ხელისუფალს ერმიასს მიუძღვნა საკულტო პიმნის ფორმით დაწერილი ლექსი, რამაც ჩვენს დრომდე მოაღწია (უ. გაირი, ბერძენი ფილოსოფოსები, 1983, გვ. 126).

რაც შეეხება პეტრე იბერიელის (დიონის), ის თავის წიგნებში გამუდმებით ერთის (ღმერთის) ქებათა-ქებაშია და თანაც, მთელი მოძღვრება ჰქონდა შემუშავებული, თუ როგორ უნდა წარიმართოს „ქებათ-მეტყველებამ“; იგი შეწყობილი უნდა იყოს გალობასთან — ერთხმობით, ქებათმეტყველებამ და გალობა ერთზრახვობაა და მწყობრის (ქოროს — დ. ჯ.) შემოკლებულ და აჩრდილოვნებით ერთის (ღმერთის) დიდებაა (იხ. პეტრე იბერიელის შრომები, ეფრემ მციერეს თარგმანი, ენუქაშვილის გამოც. გვ. 179). ამდენად, პეტრე იბერიელის (დიონისის) წიგნთა შესზმანი ავტორის არისტოტელთან დაწვევლებით მიჩნევა თამარის ქება-შემკობის შესაფერისად სრულიად გამართლებულია.

გადავდივარ მესამე ტაქაზე:
მსგავხად აქილევ-ტროელთა
უმირიხიხან შეხხმანი.
 თამარიანში, როგორც ვთქვით, ჰომეროსი ხუთჯერ არის ნახსენები, ჰომი-

* დიონის—ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი, შ. ნუცუბიძის და პერნსტ პონიგმანის გამოკვლევებით, პეტრე იბერიელია. ამის საწინააღმდეგო შეხედულებანიც არსებობს, მაგრამ ჩვენ შ. ნუცუბიძესა და პ. პონიგმანს ვერწმუნებით.

ინობა (ქალთა ფერხული. მცხეთა, სვეტიცხოვლის ტაძრის ფრესკა XIV ს. გადმოიღო მხატვარმა ტ. შვიაკოვამ)





როსს მიეწერება ძალა, რომ მისმა სიტყვამ „გულსა უგმიროს“, ის ჩაბრუნადის ლექსით მოწოდებულია ძნობაში (საფერხულო ქებაში) თამარის „მსგავსების დასახაზავად“ (VII-54) — ამისდა მიხედვით, ნათქვამია „მსგავსად აქილევს ტრეულთა უმიროსისგან შესხმანი“. ერთი სიტყვით, ჩაბრუნაძე იმ აზრისაა, რომ თამარ მეფის შემოკობა-შექებისათვის ჰომიროსის რანგის შემოქმედია მოსახმობი.

ამ შესამე ტაეპიდან გადასვლაა შეოთხე დამაბოლოებულ ტაეპზე, რომელშიაც ერთად მოხსენებულია სოფოკლე და ხოტბის ავტორი ჩაბრუნაძე. ეს გადასვლა ჰომიროსიდან სოფოკლეზე სრულიად გამართლებულია, რამდენადაც როგორც ცნობილია, „ილიადას“ და „ოდისეის“ ქარავაზე სოფოკლეს 4 ტრაგედია შეუქმნია, ხოლო პოსტ-ჰომიროსული ეპოსის საფუძველზე — 36 ტრაგედია ავტორი იყო (გრ, წერეთელი). ანტიკურ ხანაში სოფოკლეს ტრაგედიის ჰომიროსად მოიხსენიებდნენ, ხოლო თვით ჰომიროსს — ეპიკურ სოფოკლედ. ციცერონმაც ჰომიროსს გვერდში ამოუყენა სოფოკლე (ორატორი I, 4).

ხოტბის შეოთხე ტაეპის განმარტების ცდა. შეოთხე ტაეპი ასე იკითხება:

ვერცა დამეტებს სოფოკლი
 არა თუ ჩემი შესხმანი.

ჩაბრუნაძე თავის თავს მოიხსენიებს სოფოკლესთან ერთად, ერთობლივია მათი ქმედება, სოფოკლე თავის შემოქმედებით და ჩაბრუნაძე თავის აზმანით (ქებით) იგულისხმებთან, როგორც თამარის შემამკობელ მგოსანთა წყვილი.

შეხოტბე ჩაბრუნაძემ „რკინის ხამლთა“ ამოსხმით“ ქვეყანა მოიარა, მიაკითხა არისტოტელეს, პეტრე იბერიელს (დიონოსს), ჰომეროსსაც კი, დაბოლოს, სოფოკლეზე შეჩერდა, თავის თავიც არ დივიწყა, ბერძენ ტრაგიკოსთან დაწყვილებით წარმოგვიდგა, მაგრამ თამარის შესაფერის და ღირსქების მოპოვებას ამანაც ვერ უშველა, და ხოტბა ასეთი შეცხადებით მთავრდება: „ვერცა დამეტებს სოფოკლი, არა თუ ჩემი შესხმანი“.

სოფოკლეს და ჩაბრუნაძის ამ ერთობლივი „შესხმანი“ განსამარტებლად მიემართავ შავთელის დავით აღმაშენებლისადმი ქებად ნათქვამს „მენანდარ გიცნობს, ოქრო-ხმად გიქმნის“ (იხ. ლოლაშვილის გამოც. 25-3). რაც ასე ამოვიცანით: მეთორმეტე საუკუნეში. წარმოდგენიათ მენანდრეს კომედია „სამედიატორო სასამართლო“, ქართული ძნობის (ფერხულის) გამოსვლებით დავით აღმაშენებლის ქება-შესხმადიდეებით (იხ. ჩემი ნარკვევი ჟურნ. „ხელოვნება“, 1991, № 5). ამის მსგავსად, სავარაუდებელია თამარის სადიდებლად სოფოკლეს ტრაგედიის წარმოდგენა, რომელშიაც ქოროს გამოსვლების ნაცვლად, ჩაბრუნაძეს ჩაურთავს თავის ქებანი თამარისი, რაც შესრულებული იქნებოდა ძნობით (ქართული ფერხულით). ბერძნულ ტრაგედიებში ქართული ფერხულების ჩართვა ხომ ქართული თეატრალური შემოქმედების უძველესი ტრადიციია, რაც მტკიცდება ჭანურში შემონახული ფერხულების სახელწოდებით „ო-ტრადილუ“, „ტრადილუ-მან“, სატრადელიოს მნიშვნელობით.

საკითხი წამოიჭრება, რამდენად შესაძლებელი იყო, რომ ტრაგედიის შინაარსის დაუზიანებლად, ქოროების გამოსვლების ტექსტი შეცვლილი ყოფილიყო ჩაბრუნაძის ქების შემსრულებელი ძნობის (ფერხულების) სიმღერებით? როგორც პროფ. გ. წერეთელი სოფოკლეს ქოროების განხილვისას დასკვნდა, ქოროების სიმღერები შემოკლებულია არა მარტო ზომით, ქორო მოქმედების გარეშე იდგა, მის წინაშე მომხდარის შემფასებელი იყო, განყენებული მსაჯული („ბერძნული ლიტერატურის ისტორია“, ტ. II, გვ. 131). ანტიკური მწერლობის მკვლევარი ა. ბუტი ამაზე უფრო შორს მიდის, როდესაც აცხადებს: თუ ქოროს სიმღერების გამოკლებით წაეკითხავთ სოფოკლეს ტრაგედიას, მისი არის მინც ნათელი რჩება („ბერძნული ლიტერატურის ისტორია“, (რუსულ ენაზე), მ-ლ. 1940, ტ. I, გვ. 373). აი, სწორედ ეს გარემოება, ქოროს მნიშვნელობის გაქარწყლება სოფოკლეს ტრაგედიაში და ქართული



თამარ მეფე (ვარძიის ფრესკა. XII ს.)

ტრადიცია, შორეული წარსულიდან მომდინარე, ბერძნულ ტრაგედიებში ქართული ფერხულის ჩართვისა, შესაძლებელს ხდის ვივარაუდოთ, რომ სოფოკლეს ტრაგედიიდან ამოვლით ქოროს სიმღერები (ამით ტრაგედიის შინაარსს არაფერი დაუსავდებოდა) და ნაცვლად ჩაერთოთ ჩახრუხამის ქება თამარისა, ქართული ძნობის (ფერხულის) შესრულებით.

ჩახრუხამე რომ თვით გამოდიოდა თავის ქების შემსრულებლად, ეს ივანე ჯავახიშვილს უკვე ჰქონდა შენიშნული: „გავიხსენოთ ჩახრუხამის შესხმანი, რომლითაც ავტორი მეფეს დარბაზობის დროს უკითხავდა“ („ქართული სამართლის ისტორია“, წ. II, ნაკვ. 2, გვ. 189).

თვით ჩახრუხამე არაერთხელ აღნიშნავს თავის ოდებში, რომ ის, როგორც მეხოტბე, საჯაროდ გამოდიოდა ძნობით (ფერხულით): „მწადარე ძნობა, ვრცლად განაბრძნობა, სამუსიკო შენსახამისად“ (77-14), ან „თამარ! შენ გიძნობ, ასულად გიცნობ – მზე დაუვალი შუქ-მომფინარი“ (21-1). ამისდა მიხედვით აღბათ, ჩახრუხამე თვით უპირობდა (ლოტბარობდა) ქუბის სიმღერით შესრულებას, ხვალობელთა და ძნობათა წინ უძლოდა ხმითა“ (ხაბა).

განსახილველ ტაეებში ჩახრუხამე სოფოკლეს მოღვენებით, მის გვერდი-გვერდ იხსენიება, რაც მათ ერთობლივ ქმედებაზე მიგვიითიებს. სოფოკლე და ჩახრუხამე ქართველი გვირგვინოსანის

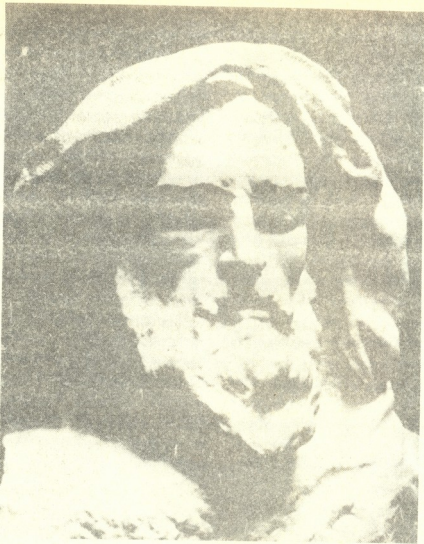
ქება-შესხმა-დადებისათვის არიან და წვევილებული.

ქართულ სახილვეში (თეატრში) უნდა წარმოედგინათ სოფოკლეს ის ტრაგედია, რაც ჰომეროსის, ან ჰოსტ-ჰომეროსულ ნაწარმოებთა ქარგაზე იყო აგებული და თანაც რაღაც მსგავსეებით ეხმიანებოდა, გვილოკავებოდა თამარის პიროვნებას. ასეთ ტრაგედიად შეიძლება დავასახელოთ სოფოკლეს „ელექტრა“—ტრაგედია „ილიადას“ გმირის აგამემნონის ქალიშვილზე შეთხოვლი. ეს ტრაგედია თამარის შემკობას ეხმიანება უკვე იმით, რომ მისი გმირი სამეფო ოჯახიდანაა და ამასთან ქალია. ელექტრა თავის ხასიათით და ქმედობის რაღაც თვისებით კიდევ ემსგავსება თამარ მეფეს და კიდევ განსხვავდება მისგან. ისე რომ, სოფოკლეს ამ ტრაგედიის თამარ მეფის ქებასთანაც ერთობლივი შესრულება თანაზომიერებაც არის და მკვეთრად გამოხატული დაპირისპირებაც. წარმოსადგენად „ელექტრას“ შერჩევას, ალბათ, ისიც ხელს უშართავდა, რომ საქართველოში ამ ტრაგედიას, ძველთაგანვე იცნობდნენ, მისი ხელნაწერი ნუსხა ხომ ათონის ქართველთა მონასტრის წიგნსაცავში ინახებოდა და ქართულ სამონასტრო სკოლებში, კვილისტრების სახით, ალბათ, წარმოადგენდნენ კიდევ.

საგულისხმებელია, რომ სოფოკლეს ტრაგედია „ელექტრა“ XII საუკუნის ქართული სახილველის მაყურებელთა მიერ თანამედროვეობისათვის დიდად მნიშვნელოვან ნაწარმოებად აღიქმებოდა, რამდენადაც თავისი შინაარსით ეპარალელუბოდა, ემსგავსებოდა იმ შაბუებით ამბებს, რაც დემეტრე პირველის, დავით მეხუთეს და გიორგი მესამის მეფობაში იყო დატრიალებული.

დემეტრე მეფეს, დიდგვაროვან დიდებულთა მხარდაჭერით, ტახტს ეცილება მისი ძმა ვახტანგი. დემეტრემ ეს შეთქმულება მოიგერია, ვახტანგი შეიპყრო, მას თვალები დათხარეს, შეთქმულების მეთაურს, ივანე აბულეთის ძეს თავი მოჰკვეთეს. შფოთი და ამბოხი ამით არ დამთავრებულა. ამის შემდეგ დემეტრე მეფეს, ისევ დიდგვაროვან დიდებულთა მხარდაჭერით, ებრძვის მისივე კაციშვილი დავითი, რამდენადაც მეფე უპირატესობას კაციშვილს გიორგის ანიჭებდა. დავითი მამას აუჯანყდა, გაიმარჯვა და გამეფდა კიდევ მისი ძმა — დემეტრე იძულებული გახდა ბერად აღკვეცილიყო. ბრძოლა აშხელადაც ამით არ დამთავრებულა. დავითმა მხოლოდ ექვსი თვე იმეფა. ის ეტყობა მოჰკლეს. დემეტრე ისევ მეფობას შეუდგა და თვითვე აკურთხა მეფედ გიორგი. დიდგვაროვანი ფეოდალები ახლა მეფე გიორგი მესამის წინააღმდეგ შეითქვენენ, განიზრახეს დავითის შვილის, უფლისწულ დემნას სამეფო ტახტზე აყვანა, დიდი აჯანყებაც მოაწყვეს. გიორგი მესამეს დაპატიმრებას და ტახტიდან ჩამოგდებას უპირებდნენ, მაგრამ მეფემ იმარჯვა, მოასწრო ძალების შეკრება და აჯანყებულნი დაამარცხა. უფლისწულ დემნას და აჯანყებულთა მეთაურს სასტიკად და უღმობლად გაუსწორდნენ. დემნას თვალები დათხარეს, დასაჭურისეს და წამებაში სული ამოხადეს. აჯანყების მეთაურს, ივანე ორბელსაც თვალები დასთხარეს, ხოლო მისი ძმა და ძმისწულები სიკვდილით დასაჯეს, ზოგს კი ვაძეკვა აკარეს (ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. II, 1948, გვ. 223-241; მ. ლორთქიფანიძე, საქართველოს საგარეო და საშინაო ვითარება XII ს. მეორე საუკუნის მეოთხედიდან 80-იანი წლების დასაწყისამდე, „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“, ტ. III გვ. 284-295).

სოფოკლეს ტრაგედია „ელექტრა“ ეხმიანებოდა, მხარს უბამდა ქართველი გვირგვინოსანის ქებათა-ქებას იმ მზრევაც, რომ „ელექტრას“ დრამა კანონიერების, სახელმწიფოებრივი წესრიგის დაცვის, სამართლიანობის, მშვიდობის განმტკიცების საზოგადოებრივ მისწრაფებას გამოხატავდა და ერთპიროვნული ხელისუფლების დევითი კურთხეულობის იდეას ემსახურებოდა. სოფოკლეს „ელექტრა“ ქართული სახილველისათვის შერჩეული იქნებოდა ტრაგედიის მთავარი გმირი ქალის თამარ მეფესთან „მსგავსების დასასახავად“ (51-55). ჩახრუხბამე ფიქრობდა, ალბათ, რომ ელექ-



ჩახრუხაძე.

ივანე ნიკოლაძის ქანდაკება

ტრა სოფოკლემ „დასახა სახებრ
(თამარისა) მსგავსი პოეზებად“ (25-3).
თამარი ჩახრუხაძის ხოტბით, ეღე-
მური, ზეციური სახეა: „მე რომ
თქვენ განხე, ეღემის სახე, მართ სამოთ-
ხისა შიახლებულად“ (85-2). ჩახრუხა-
ძის ქებაში თამარის სახე მითოლოგიურ
გაზრებაშია, ასტრალურ წიაღს მიე-
კუთვნება. აკი მეხოტბე მეფე-ქალს ასე
მიმართავს: „სახედ გსახობდეს რა მზე
ნათობდეს“ (86-24). ამიტომაც არის
თამარ მეფე ქებათმითუწვდომელი. მე-
ხოტბე შეჭაღაღდებს გვირგვინოსანს:
„აპოვნონ მცდარად და ვერ მიმხვდარად
შენი მსგავსების დასასახავად“ (51-55).
ეს ითქვა სოფოკლეს მიმართ, მაგრამ
ჩახრუხაძეს ძნობასთან ერთად, არც თა-
ვისი თავი ეხოტბება: „ეგრეცა მსგავსად
ვერ გმწობდეს გაგსად“ (38-4) და ამის
გამოა მეხოტბის გულის ამინაკენესა:
„ერცა დამეტებს სოფოკლი არა თუ

ჩემი შესხმანი“ (79-4). და მიინც საკი-
თხავს რა გამოღვევს რაშია სახელდობრ
თამარის და ელექტრას მსგავსება? –
უპირველეს ყოვლისა, ისინი ერთმანეთს
ემსგავსებიან თავის წარმომავლობით,
ორთავემ შეადლება იამაყოს თავ-თავისი
მამით – თამარი ქალიშვილია გმირი
მეფის გიორგი მესამის აკი, სამეფო სა-
სახლის კელეპზე გამოხატულია „მძლე-
თა მძლეველის. მით უძლეველის“ საქ-
მენი საგმირონი, ფრესკებზე თვით გი-
ორგი მესამე „ტანიითა გორგასლანიითა,
მკლავითა აქილაიხითა“ (აქილევსისია-
ნიითა) იხილება („ქართლის ცხოვრება“,
ტ. II, გვ. 25, ქრ. შარაშიძე, საერო კე-
დლის მხატვრობა, XIII საუკუნის სა-
ქართველოში, „მაცნე“, 1966, № 5, გვ.
184). ელექტრა ქალიშვილია გმირი მე-
ფის აგამემნონის – „ელენთაგან უმამაცე-
ხის“ („ელექტრა“, სტრ. 354-355).
ორთავე – თამარიც და ელექტრაც.



ხასიათდებიან მამისადმი უზადო ერთ-გულებით, მათი ხსოვნისადმი ღრმა პატივისცემით. ჩახრუხაძე თამარ მეფეს მიიჩნევს გიორგი შესაძის ღირსეულ მეძველედ, მისი მტვრზე ძლევათმოსილების გამგრძელებელ საჭეთმპყრობლად: „თანაგანწყობად მისად, სწორად მამისად“ (74-2), „მჯობე ყოვლისა მხნესა მამისად“ (75-8). ელექტრა ამბობს, რომ ჭკუაშემღილი უნდა იყოს ის, ვინც „ივიწყებს დაღუპულ მშობელს“ (სტრ. 142-143). ელექტრა ამაყობს იმით, რომ უმაბაცესი აგამემნონის ქალიშვილია.

ეს რაც შეეხება მსგავსებას, მაგრამ უნდა ითქვას მათ სხვაობაზედაც. ჩახრუხაძის ძნობით ქება სოფოკლეს ელექტრას მიმართ საპირისპიროც იყო, რამდენადაც „იპოვნენ მცდარად და ვერ მიმხვდარად“ თამარის „მსგავსების დასასახავად“ (51-55). ელექტრა, თუმცა მსგავსად თამარისა ორგულობისადმი მტკიცედ შეურიგებელია, მაგრამ თამარი მანც სხვაა — „ვერ მიმხვდარან თამარის მსგავსების“ „დასასახავად“. ელექტრა შურისმაძიებელია, სისხლის ამღებია, სიკვდილით დასჯის წამქეზებელია. აკი მამისძველეს რომ უსწორდება ორესტე, ელექტრა მას შესძახებს: „ძალი შეგწევდეს განმეორებით დაკარ“ (1389); თამარი, ელექტრას საპირისპიროდ დამნაშავეს სიკვდილით დასჯის, ასოთამოლების (ენის, ცხვირის, ზეფხის მოკვეთის, თვალების დათხრის), ტანჯ-განაგის დაკერის მოწინააღმდეგეა, აკი „ისტორიანი და აზმანის“ ავტორი გვამცნობს, რომ თამარ მეფემ „არცა განჯგა-ზავი უბრძანა ვისადმე კვრად, კიდე მქონებელი მესისხლეობისა და ასოთ მიღებისა“. ივ. ჯავახიშვილის დახასიათებით თამარ მეფეს „ჭირივით ეჯავრებოდა და უზიზღებოდა სიკვდილით დასჯა და სხვადასხვა დამასახიზრებელი სასჯელები... რაკი კანონით, ყოველთვის, როდესაც დამნაშავე სიკვდილით ან თვალდაბნელებით, ასოთამოლებით უნდა დასჯილიყო, განაჩენის აღსრულებისათვის მეფის თანხმობა და დამტკიცება იყო საჭირო, თამარ მეფე ამ თავის უფლებით სარგებლობდა, სახამართლოს განაჩენს „მოწყალებით“ არ ამტკიცებ-

და და ამ გზით ყველა ამგვარი ხასჯელი გააუქმა და მოსპო“. (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, ტ. II, 1948, გვ. 293-294).

ჩახრუხაძე, სოფოკლეს ელექტრას საპირისპიროდ, თამარ მეფეს ასეთი ლექსით შეაქებს: „მალაღი, დიდი, უკლები, მშვიდი, წრფელი“ (96-8). ან „ჯავარ მოცალე, ტკბილი მოწყალე ყოველთა კაცთა განურისხებლად“ (97-9), „მტკიცედ აქვს სჯული, ჩან მართლ-მსაჯული, მას რომ უზმობენ ღვთის სახიერსა“ (111-43).

ამგვარად, სოფოკლეს ტრაგედიის წარმოდგენაში, ჩახრუხაძის მიერ თამარ მეფის ქება ელექტრასთან დაპირისპირებით უფრო აღიქმებოდა და ამიტომაც, ითქმოდა რომ „ვერცა დამეტებს სოფოკლი“-ო, და რომ ეს განაჩენი რამდენადმე შეთბილებულიყო, თავის შესმანიც ქებათმპყვდომლად მოიხსენია.

ახლა კი თავს ნებას მივცემ, იგივე გავიმეორო, რაც მენანდრეს კომედიის წარმოდგენასთან დაკავშირებით ითქვა: ბიზანტიაში, მეზობელ სომხეთშიც შუა საუკუნეებში თეატრები არსებობდნენ და ძველბერძნულ ტრაგედიებს წარმოადგენდნენ. ისე, რომ ანაქრონიზმად არ ჩაითვლება სოფოკლეს ტრაგედიის წარმოდგენა, ქართული ძნობის ჩართვით, მივაკუთვნოთ XII საუკუნეს და ამგვარად ამოვხსნათ ჩახრუხაძის ლექსი.

მეთორმეტე საუკუნის მეზობტე-მოოსნების შავთელის და ჩახრუხაძის ლექსების მინიშნებათა მიხედვით, ვარაუდების დაშვებით, წარმოიქმნა ჰიპოთეზა თამარის ეპოქაში ძველბერძნული ტრაგედიების და კომედიების წარმოდგენისა, ქართველ მეფეთა შესხმა-ხოტბა-დიდებით, რის შემსრულებელი უნდა ყოფილიყო, ბერძნული ქოროს შენაცვლებით, ქართული ძნობა (ფერხული). ეს არც ისე საოცარი და მოულოდნელი უნდა იყოს. მხედველობაშია მისაღები, რომ ქართული რენესანსის ვითარებაში, ანტიკურთან ერთად, ფუძესახილველ-სული ქართველური ტრადიციების რეაბილიტაციას და რესტავრაციას ფართო გასაქანი მიეცა, რაც სრულიად კანონზომიერი განვითარების მოვლენად იაზ-

რება. გაეხსენოთ, რომ „მსგავსად აქი-
ლევ-ტროელთა უშიროსისგან შესხმა-
ნი“-სა, რუსთაველის ტარიელს „ტანს
კაბა ემოსა გარე-თმა ვეფხის ტყაყისა“,
როგორც ეს მითითებულია მიხაკო წე-
რეთლის, სიმონ ჯანაშიას, თამაზ გამ-
ყრელიძის, ვიანესლავ ივანოვის შრომე-
ბით, ვეფხისტყაოსნობა დასაბამს პოე-
ლობს ძველი აღმოსავლეთის ცივილი-
ზაციებში, შუმერების და ხეთების სამ-
ყაროში. ქართული „ძნობის“ (ფერხუ-
ლის) და ტყაოსნობის (ნიღბოსნობის)
კულტურა, თუ ახლო არა, შორეულ ნა-
თესობაში მაინც არის შუამდინარეთის
მითოლოგიურ-რიტუალურ საწყისებ-
თან და ამდენად, ყოველი ახალი ფაქ-
ტი, თუგინდ ძველბერძნულზე გადმოტა-
რებით, გვაახლოებს ქართული ენოსის
ძირის აღმოჩენასთან, რაც, როგორც
სპეციალისტები აღნიშნავენ მოსალოდ-
ნელი და შესაძლებელია შუმერთა წარ-
მოშობის საკითხის საბოლოო გარკვევა-
სა და გადაწყვეტასთან დაკავშირებით.

ყოველივე ამასთან ერთად, ხმის
ამაღლებით ესეც უნდა ითქვას: ისტო-
რიკოსი თავისი დროის შვილია, რაც არ
უნდა ღრმად იძირებოდეს წარსულის
საკვლევად, მას მაინც თანამედროვეო-
ბაზე უჭირავს თვალი. წინაპართა
ძნელბედობაში მოპოვებული ძირძვე-
ლი, — სინათლეზე გამოტანილი სადღე-
ისოდ უნდა იყოს მოსახმარი, სამერმისი-
საკენ პირნათლიერად გზის გამკვლევი.

ამ აზრით არის ეს მცირე ნარკვევი
დაწერილი, სრულიადაც იმიტომ არა,
რომ თავის ქაღილად ჩაგვეთვალოს: „რა-
ნი ვიყავითო გუშინ“, არამედ იმისათვის,
რომ თანამედროვე მშობლიური თეატ-
რისათვის, ეროვნული სახიერების ძიე-
ბა-აღლვენაში, იქნებ გამოსაყენებელი
იყოს აქ წარმოჩენილი გამოცდილება
ძველბერძნული ტრაგედიების ზოგად მა-
რადიულთან ეროვნულის, საჭირობო-
ტოს შერწყმა, უცხოური ქოროების
ნაცვლად, ტრაგედიის შესრულებაში
ქართული ფერხულების ჩართვა, მათი
ყოველმხრივი გამომსახველობის სრული
გამოვლენით.

502 წლიდან აღმოსავლეთში კვლავ
განაახლეს ბრძოლა სპარსელებმა. ევ-
როპაში, დუნაის სამხრეთით, დაიწყო
სლავებისა და ხუნების შემოსევა. ში-
ნააშლილობამ უკიდურეს ზღვარს მია-
ღწია. დედაქალაქს აღშფოთებდა ცირკის
პარტიების — შვეანებისა და ლურჯე-
ბის მეტოქეობა. ომით გაჩინაგებული,
ხარკის სიმძიმით წელში გაწყვეტილი
და უქმყოფილო პროვინციები ნების-
მიერ საბაბს ეძებდნენ, რათა იმპერი-
ისათვის თავიანთი მოთხოვნები წაეყე-
ნებინათ. ხელისუფლებას ხალხის მხარ-
დაჭერა აკლდა. ძლიერი მართლმადი-
დებლური ოპოზიცია, რომელიც თავი-
სი პოლიტიკის განხორციელებისათვის
იბრძოდა: პატივმოყვარე ავანტურის-
ტებს ნაირ-ნაირ საბაბს სთავაზობდა ასა-
მბობებლად; განსაკუთრებით საშიში
იყო ვიტალიანეს ამბოხება (514 წ.). და-
ბოლოს, რომაული ტრადიციის უტკნო-
ბი ხსოვნა, გამუდმებით რომ ასაზრ-
დოებდა რომაული სამყაროს — „რო-
მანიის“ აუცილებელი ერთიანობის
იდეას, დასავლეთისაკენ მიაქცევედა პო-
ლიტიკურ აზრს.

ამ არამყარი მდგომარეობიდან თა-
ვის დასაღწევად საჭირო იყო ძლიერი
ხელი, მკაფიოდ ჩამოყალიბებული და
მკაცრად მიზანდასახული პოლიტიკა.
ამნაირი პოლიტიკის განმახორციელებ-
ლად იმპერიას იუსტინიანე მოევლინა.

თავი II

იუსტინიანეს მმართველობა და
ბიზანტიის იმპერია VI საუკუნეში
(518—610)

1. იუსტინიანეს დინასტიის დასაბამი.
- II. იუსტინიანეს ხასიათი, მისი პო-
ლიტიკა და გარემოცვა. — III. იუს-
ტინიანეს საგარეო პოლიტიკა. — IV.
იუსტინიანეს შინა მმართველობა. — V.
ბიზანტიური ცივილიზაცია II საუკუ-
ნეში. — VI. იუსტინიანეს საქმის ია-
ვარყოფა (565-610 წ.).

ბიზანტიის იმპერიის ისტორია*

შარპ დილი

იუსტინიანეს დინასტიის დასაბამი

518 წელს, ანასტასის სიკვდილის შემდეგ, საკმაოდ ბნელმა ინტრიგამ ტახტზე აიყვანა გვარდიის მეთაური იუსტინე. ეს იყო მკვედრონელი გლეხი, ორმოცდაათი წლის წინათ ბედის საძებნელად ჩამოსული კონსტანტინოპოლში, მხნე დინამიკი. მაგრამ სრულიად უვიცი და უბიარა მეომარი, რომელსაც წარმოდგენაც არ ჰქონდა, როგორ უნდა ემართა სახელმწიფო. ამიტომაც ამ აღზევებულ მღაბიორს, რომელმაც დაახლოებით სამოცდაათი წლის ასაკში დასაბამი დაუდო ახალ დინასტიას, ძალიან გაუჭირდებოდა მისთვის მინდობილი მოვალეობისათვის თავის გართმევა. გვერდით რომ არ ჰყოლოდა სანდო მრჩეველი: ეს იყო მისი ძმისწული იუსტინიანე.

იუსტინესავით მკვედრონიის მკვიდრი, — რომანტიკული ტრადიცია, რომელიც მას სლავად მიიჩნევს. გაცილებით უფრო გვიანდელია და არავითარი ისტო-

რიული ღირებულება არა აქვს, — იუსტინიანე ჯერ კიდევ პირტიტველა ჰაბუკი იყო, როცა ბიძამისის მიწვევით ჩავიდა კონსტანტინოპოლში, სადაც პირწმინდად რომაული და ქრისტიანული აღზრდა მიიღო. საქმეში ნაცადს, გამჭრიახი გონებისა და ჩამოყალიბებული ხასიათის პატრონს ყველაფერი ჰქონდა საიშისოდ, რომ ახალი მბრძანებლის მრჩეველი გამხდარიყო. და მართლაც, 518-დან 527 წლამდე ის, იუსტინეს სახელით, ფაქტიურად მართავდა იმპერიას ერთპიროვნული მმართველობის მოლოდინში, მმართველობისა, რომელიც 527-დან 565 წლამდე გაგრძელდა. ამრიგად, იუსტინიანე თითქმის ნახევარი საუკუნის მანძილზე განაგებდა აღმოსავლეთ რომის იმპერიის ბედ-იღბალს. მან ღრმა კვალი დააჩნია თავის ეპოქას, რომელსაც მისი მბრძანებლური იერის ბეჭედი ზრის, რადგანაც საკმარისი იყო მარტოოდენ იმისი ნება, რათა შეეწყვიტა ბუნებრივი ევოლუ-

* გაგრძელება. იხ. „ხელოვნება“ № 11-12, 1991.

11. „ხელოვნება“ № 1-2, 1992.



ცია, აღმოსავლეთისაკენ რომ უბიძგებდა იმპერიას.

მისი ზეგავლენით, იუსტინეს მმართველობის დასაწყისშივე თავი იჩინა ახალმა პოლიტიკურმა ორიენტაციამ. კონსტანტინეპოლის მბრძანებლის უპირველეს საზრუნავად რომთან შერიგება და განხეთქილებისათვის ბოლოს მოღება იქცა. იმ მიზნით, რომ დასავლეთს დაზავებოდა და პაპისთვის თავისი ორთოდოქსული გულმოდგინება დაედასტურებინა, იუსტინიანე მთელი სამი წლის მანძილზე (518-521 წ.) გააფთრებით სდევნიდა მონოფიზიტებს აღმოსავლეთში. რომთან დაახლოებამ განამტკიცა დინასტია. ეგეც არ იყოს. იუსტინიანემ, თავისი შორსმჭვრეტელობის წყალობით, შესძლო რეჟიმის ურყევობის უზრუნველყოფა. მან გზიდან ჩამოიცილა ვიტალიანე, თავისი ყველაზე მრისხანე მეტოქე. მაგრამ იუსტინიანეს განსაკუთრებული პოპულარობა მოუხვეჭა მისმა სიუხვემ და ფუფუნების სიყვარულმა. ამიერიდან მან უფრო მეტზედაც დაიწყო ოცნება: იუსტინიანეს კარგად ესმოდა. რა დიდი მნიშვნელობა შეიძლებოდა ჰქონოდა მისი შემდგომი პატივმოყვარული მიზნებისათვის. პაპობასთან კეშირს; ამიტომ, როცა 525 წელს კონსტანტინოპოლში ჩამოვიდა პაპი იოანე, პირველი რომელიც მღვდელმთავარი, რომელიც ახალ რომს ეწვია, — ის დიდი ზარ-ზეიმით მიიღეს დედაქალაქში. იუსტინიანე გრძნობდა: რარიც მოსწონდათ ამნაირი ქცევა რომში, რასაც გარდუვალად უნდა გამოეწვია კონსტანტინოპოლის ღვთისმოსავი იმპერატორების შედარება აფრიკისა თუ აზიის ბარბაროსსა და არიანული ერების მიმდევარ მეფეებთან. აი, ამნაირი მიზნების განხორციელებას მიეღწეოდა იუსტინიანე, როცა 527 წელს, იუსტინეს სიკვდილის შემდეგ ბიზანტიის ერთპიროვნული მბრძანებელი გახდა.

იუსტინიანეს ხასიათი, მისი პოლიტიკა და ზარემოცვა

იუსტინიანე ნაკლებად ჰგავს თავის წინამორბედებს. — V საუკუნის მბრძანებლებს.

ამ აღზევებულ მდაბიობის ისართა ტახტზე დაბრძანებულს. და რომის იმპერატორი განმხარყო და მართლაც, ის იყო რომის უკანასკნელი დიდი იმპერატორი. მაგრამ მისი ქეშმარიტი გულმოდგინებისა და შრომის მოყვარეობის მიუხედავად. — ერთერთი კარისკაცი ამბობდა მასზე: „იმპერატორი, რომელსაც არასოდეს არ სძინავს“. — მიუხედავად იმისა რომ გამუდმებით ზრუნავდა წესრიგზე და გულწრფელად ცდილობდა მოქნილი მმართველობა დაემყარებინა. — მისი პირქუში და იკვნეული დესპოტიზმის. მისი მიამიტური პატივმოყვარეობის. მშფოთვარე მოღვაწეობისა და. არცთუ იშვიათად. მისი სუსტი და უნაათონების გამო. იუსტინიანე მაინც სასვეებით ჩვეულებრივი და მერყევი ბუნების მბრძანებელი იქნებოდა. მძლავრი გონების პატრონი რომ არ ყოფილიყო. ეს მაკედონელი გლეხი ორი დიდი იდეის ღირსეული წარმომადგენელი გახლდათ: იმპერიისა და ქრისტიანობის იდეისა. და სწორედ იმიტომ, რომ ამ ორი იდეის განსახორციელებლად იღვწოდა. მისი სახელი სამუდამოდ დარჩება ისტორიაში.

რომის გარდასული სიდიადის ხსოვნით გულსავე იუსტინიანე ოცნებობდა ოდინდელი სახით აღედგინა იმპერია. განუხრელად დაეცვა ურყევი უფლებები, რასაც ბიზანტია კვლავინდებურად ინარჩუნებდა დასავლეთის ბარბაროსული სამეფოების მიმართ და აედოქიანებინა რომაული სამყაროს ერთიანობა. კეისართა მემკვიდრეს სურდა მათსავით ცოცხალი კანონი, აპსოლუტური ძალაუფლების განსახიერება და. იმედროულად, უზადო კანონმდებელი და სახელმწიფოებრივი წესრიგისათვის დაუცხრომლად მზრუნველი რეფორმატორი ყოფილიყო. დაბოლოს, საიმპერატორო ძალაუფლებით თავმომწონე ცდილობდა მთელი ბრწყინვალეებითა და დიდებულებით, თავისი ნაგებობების სიდიადით სასახლის კარის ფუფუნებითა და, ცოტა არ იყოს, ბალღური პატივმოყვარეობით შეემკო საკუთარი ძალმორქმელება; პატივმოყვარეობით, რის შედეგ



გადაც იგი თავის სახელს („იუსტინიანესი“) უწოდებდა მის მიერ აგებულ ციხე-სიმაგრეებს, მისი მცდელობით აღდგენილ ქალაქებსა და მის მიერვე დაარსებულ მაგისტრატურებს, მას სურდა უკნობი დიდებით შეემოსა თავისი მეუფება და აქძულეობა ყველა ქვეშევრდომი, როგორც თვითონ იტყოდა ხოლმე. უსაზღვროდ ბედნიერად ეგარძობოდა თავი. იმის გამო, რომ მისი თანამედროვენი იყვნენ. იმპერატორი უფრო მეტზედაც ოცნებობდა. ღვთის რჩეულად, ამ ქვეყნად მის წარმომადგენლად და მის ნაცვლად რომ მოჰქონდა თავი, იუსტინიანე თავის უშუალო მოვალეობად თვლიდა განუხრებლად დაეცვა მართლმადიდებლობა. მის მიერ წარმოებულ ომებით, რომელთა რელიგიური ხასიათი უმკველია, თავდაუზოგავი ძალისხმევით, რომლითაც ის ცდილობდა მთელი დედამიწის ზურგზე გაეგრძელებინა მართლმადიდებლური სარწმუნოება, თუ ყველა იმ საშუალებით, რომლებითაც ის მართავდა ეკლესიას და ებრძოდა მწვალებლობას. ამ დიადი და პატივმოყვარული ოცნების განხორციელებას შესწირა მან მთელი სიცოცხლე და ბედმა გაუღიმა, რომ თანამდგომებად გამოუჩნდნენ ისეთი ჭკვიანი მინისტრები, როგორც იყვნენ ტრიბონიანე და პრეტორიის პრეფექტი იოანე კაპადოკიელი, ისეთი მამაცი მხედართმთავრები, როგორც იყვნენ ველისარონი და ნარსესი, უწინარეს ყოვლისა კი. უებრო პრჩვეელი „უღირსეულესი და ღვთავბოძებული მეუღლის“ სახით. ვისაც იგი სიყვარულით უწოდებდა თავის „უნახუნ ხიბლს“: ეს იყო დედოფალი თეოდორა.

იუსტინიანესი არ იყოს, წარმომავლობით თეოდორაც მდაბიორი გახლდათ. საიპოდრომე დათვების დარაჯის ქალი პოპულარული მსახიობი იყო, და თუ პროკოფი კესარიელის „საიდუმლო ისტორიის“ ჭორებს ვენდობით, თანამედროვეთა აღშფოთებას იწვევდა თავისი ბობოქარი ცხოვრებითა და მითქმა-მოთქმის საგნად ქცეული თავის უჩვეულო ავანტიურებით. უწინარეს ყოვლისა კი იმით, რომ იუსტინიანეს გულის მონა-

ღირება შესძლო, ცოლად შეართვეს თავი და მასთან ერთად ავიდა ტახტზე. ექვს გარეშეა, რომ ვიდრე ცოცხალი იყო. — თეოდორა 548 წელს გარდაიცვალა. — ის უდიდეს ზეგავლენას ახდენდა იმპერატორზე და უფრო სრული თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, მისივე თანაბარი უფლებამოსილებით მართავდა სახელმწიფოს, ეს იმიტომ, რომ თავისი მანკიერების მიუხედავად, — თეოდორას სული ელეოდა ფულზე, ხარბად მიეღტვოდა ძალაუფლებას და ტახტის შესანარჩუნებლად არცთუ იშვიათად მიმართავდა ცბიერებას, მზაკვრობას, სისასტიკეს და დაუნდობელი იყო მტრების მიმართ, — ეს პატივმოყვარე ქალი საუცხოო თვისებებით იყო შემკული: ენერგიით, სიმტკიცით, ძლიერი ნებისყოფით, ფრთხილი და ნათელი პოლიტიკური გონებით, და შესაძლოა, ბევრ რამეს უფრო მართებულადაც კი ჰქრეტდა. ვიდრე მისი უაგვუსტოესი მეუღლე. თუ იუსტინიანე ოცნებობდა ხელახლა დაუფლებოდა დასავლეთს და პაპობასთან კავშირის მეოხებით აღედგინა რომის იმპერია, წარმომავლობით აღმოსავლელი თეოდორას მზერა აღმოსავლეთისაკენ იყო მიპყრობილი, რადგანაც უფრო ზუსტად ითვალისწინებდა რეალობას და უკეთ გრძნობდა დროის მოთხოვნებს, დედოფალს სურდა ბოლო მოეღო აღმოსავლეთში ატეხილი რელიგიური დაეისათვის, რაც დიდ ზიანს აყენებდა იმპერიის სიმშვიდეს და ძალმოსილებას, სხვადასხვაგვარი დათმობის და შემწყვარებლური პოლიტიკის წყალობით შემოერიგებინა სირიისა და ეგვიპტის განდგომილი მცხოვრებნი და, თუნდაც რომთან განხეთქილების ფასად განემტკიცებინა აღმოსავლეთ იმპერიის ერთიანობა. კაცმა შეიძლება იკითხოს: უკეთ ხომ არ აღუდგებოდა წინ სპარსელებისა და არაბების მძლავრობას ის იმპერია, რომელზედაც ოცნებობდა თეოდორა, — უფრო კომპაქტური, უფრო ერთგვაროვანი და უფრო ძლიერი? ასეა თუ ისე, ყველაფერს ეტყობოდა დედოფლის მტკიცე ხელი — აღმინისტრაციასაც, დიპლომატიასაც. რელი-



გიურ პოლიტიკასაც. რავენის წმიდა ვიტალოუსის მოხაიკებს შორის, რომლებიც ამკობენ აბსიდას, თეოდორას პორტრეტი, მისი სამეუფო სიდიდის მთელი ბრწყინვალეობით, როგორც ტოლი — ტოლს, დღემდე უმშვენებს მხარს იუსტინიანეს გამოსახულებას.

იუსტინიანეს საბარბო პოლიტიკა

იუსტინიანეს ტახტზე ასვლისას იმპერიას ჯერ კიდევ ვერ დაეღწია თავი მძიმე კრიზისისაგან, რომელმაც V საუკუნის დამთვევს მოიკვა იგი. იუსტინიანე მეფობის უკანასკნელ თვეებში, კავკასიაში, სომხეთსა თუ სირიის საზღვრებზე იმპერიის პოლიტიკით უკმაყოფილო სპარსელებმა ხელახლა დაიწყეს ომი. ასე რომ, ბიზანტიელთა ლაშქრის უკეთესი ნაწილი აღმოსავლეთს მიჯაჭვული აღმოჩნდა. ქვეყნის შიგნით, მწვანეებისა და ლუჯების ბრძოლა ძალზე საშიში პოლიტიკური დაძაბულობის წყაროდ ჩიებოდა, რასაც კიდევ უფრო ამძაფრებდა ხელისუფლების სავალალო კორუფცია, საყოველთაო აღშფოთებას რომ იწვევდა ხალხში, იუსტინიანეს გადაუდებელი ამოცანა იყო თავი დაეღწია ამ სიძნელეებისათვის, რომლებიც ხელს უშლიდნენ დასავლეთის მიმართ მისი პატივმოყვარული ზრახვების განხორციელებას. იმპერატორი ვერ ხედავდა, ან არ უნდოდა დაენახა რაოდენ დიდი იყო საფრთხე, იმპერიას რომ ემუქრებოდა აღმოსავლეთიდან: ამიტომაც, არა ერთი და ორი დათმობის ფასად, 532 წელს დაუზავდა „დიდ მეფეს“, რამაც საშუალება მისცა თავისუფლად გამოეყენებინა თავისი ლაშქარი. მეორეს მხრივ, მან სისხლში ჩახარჩო შინააშლილობა, როცა იმავე 532 წლის იანვარში, მრისხანე ამბოხების შედეგად, რომელსაც შეამბოხეთა საომარი ყიყინის მიხედვით „ნიკა“ ეწოდა, კონსტანტინეპოლში მთელი კვირის მანძილზე საშინელი ხანძარი მძვინვარებდა და მდინარეებამდე დიოდა სისხლი. ამ ამბოხებისას, როცა კაცს შეიძლებოდა ეფიქრა, რომ ტახტის დამხობას ბევრი აღარაფერი უკლდა, იუსტინიანემ, უწინარეს ყოვლისა, თეოდორას ქედუხრე-

ლობისა და ველისარიონის, ენეკეისა წყალობით შეინარჩუნა ძალაუფლება მაგრამ, ასეა თუ ისე, ამბოხების უმაღალით სისასტიკით ჩახშობას, რის შემდეგაც ჰიპოდრომზე ოცდაათი ათასი გვამი დარჩა. უშუალო შედეგად მოჰყვა დედაქალაქში მდგომარეობის საკმაოდ დიდი ხნით განმტკიცება, ხოლო იმპერატორის ძალაუფლება უფრო აბსოლუტური გახდა. ვიდრე ოდესმე, 532 წელს იუსტინიანეს ხელფეხი გაეხსნა.

იმპერიის აღდგენა დასავლეთში. — დასავლეთის მდგომარეობა ხელს უწყობდა იმპერატორის გეგმების განხორციელებას. როგორც აფრიკაში. ისე იტალიაშიც, ბარბაროს მწვალბელთა უღელქვევებში მგმინავი მოსახლეობა დიდი ხანია მოითხოვდა იმპერატორის ძალაუფლების აღდგენას იმპერიის პრეტორი ჯერ კიდევ იმდენად დიდი იყო, რომ თვით ვანდალები და ოსტგოთებიც კი აღიარებდნენ ბიზანტიის პრეტენზიების კანონიერებას. ამიტომაც იყო, რომ ამ ბარბაროსულ საქმეებს, მათი სწრაფი დაქვეითების შედეგად, აღარ შეეძლოთ წინ აღდგომოდნენ შეტევაზე გადმოსულ იუსტინიანეს ლაშქარს, ხოლო ურთიერთუთანხმოება ხელს უშლიდათ იმაში, რომ გაერთიანებულებიყვნენ საერთო მტრის წინააღმდეგ საბრძოლველად. 531 წელს, როცა გელიმერის მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდება ბიზანტიის დიპლომატიის საბაბი მისცა აფრიკის საქმეებში ჩაერთვით, იუსტინიანე, თავისი ძლევამოსილი ლაშქრის მრისხანე სამხედრო ძალაზე დაყრდნობით, დაუყოვნებლივ შეეცადა ერთი დარტყმით გაეთავისუფლებინა აფრიკის მართლმადიდებლური მოსახლეობა „არიაული ტყვეობისიგან“. 533 წელს ველისარიონმა ბოლომდე დასხა ათი ათასი კვეითისა და ხუთი თუ ექვი ათასი მხედრისაგან შემდგარი ლაშქარი და კონსტანტინეპოლიდან საომრად გაემართა. ელვისებური ბრძოლა ბრწყინვალე გამარჯვებით დამთავრდა. დეკიმუსა და ტრიკლარტის მარტომთან დამარცხებული, უაუტკევის პაპუას მთაზე გამაგრებული და ბიზანტიელების მიერ გარშემორტყმული გე-



ლიმერი იძულებული შეიქნა იარაღი დაეყარა და მტერს დანებებოდა (534 წ.). ორიოდე თვის განმავლობაში ცხენოსანთა რამდენიმე ათასულმა—რადგან სწორედ მათ შეასრულეს გადამხვეტი როლი—ყოველგვარი მოლოდინის საპირისპიროდ განადგურა გეზუნ-რინის სამეფო. ძლევამოსილ ველის-არიონს ტრიუმფი მოუწყვეს კონსტანტინოპოლში. და თუმცა თხუთმეტი წელი (534-548 წ.) კიდევ დასჭირდა ბერბერებისა და იმპერიის მიერ დაჭირვებულ ჯარისკაცთა ამბოხების ჩახშობას, იუსტინიანეს მაინც შეეძლო ეამაყა აფრიკის უმეტესი ნაწილის დაპყრობით და ქედმაღლურად მიეთვისებინა ვანდალიისა და აფრიკის იმპერატორის ტიტული.

იტალიელი ოსტგოთები არც კი განძრეულან ვანდალთა სამეფოს განადგურებისას. მალე მათი ჯერიც დადგა. 534 წელს დიდი თეოდორიხის ასული ამალასუნტა მისმა მეუღლემ თეოდატემ მოკლა, რამაც იუსტინიანეს საბაბი მისცა ოსტგოთთა სამეფოს საშინაო საქმეებში ჩარეულიყო. მაგრამ ამჟერად ომი გაცილებით უფრო ხანგრძლივი და სისხლისმღვრელი გამოდგა. მართალია, ველისარიონმა გარკვეულ წარმატებებს მიაღწია: სიცილია (535 წ.), ნეაპოლი, შემდეგ კი რომიც აიღო, სადაც მთელი წლის მანძილზე (537 წლის მარტიდან 538 წლის მარტამდე) ალყაში ჰყავდა გამომწყვდეული ოსტგოთების ახალი მეფე ვიტიგესი, ბოლოს, რავენაც დაიმორჩილა (540 წ.) და დატყვევებული ვიტიგესი კონსტანტინოპოლში მიჰგვარა იმპერატორს, — მაგრამ გოთებმა, გაქურდიან და ენერგიული ტოტილას წინააღმდეგობით, ხელახლა მოიციეს ძალი. საკმაოდ მცირერიცხოვანი ლაშქრით იტალიაში წარგზავნილი ველისარიონი დამარცხდა (544-548 წ.), და საჭირო შეიქნა ნარსესის ენერგია, რათა ბიზანტიელებს ტავანასთან მუსრი გავილთ ოსტგოთებისათვის (552 წ.). ბარბაროსთა ნაშთები გაენადგურებინათ კამბანიასში (553 წ.) და ლევტარისისა და ბუტილინუსის ფრანკი ურობები-საგან გაეთავისუფლებინათ ნახევარ-

კუნძული (554 წ.). იტალიის ხელახლა დაპყრობას მთელი ოცი წელი დასჭირდა. იუსტინიანემ, მისთვის ჩვეული ოპტიმიზმით, კვლავ ძალიან მალე ირწმუნა საბოლოო გამარჯვება და, შესაძლოა, სწორედ ამიტომ, დროულად არ მიმართა გადამჭრელ ზომებს, რათა ერთი დარტყმით გაენადგურებინა გოთების სამხედრო ძალა. იმპერატორის გავლენისათვის იტალიის დამორჩილება ხომ მეტისმეტად მცირერიცხოვანი ლაშქრით — ოცდახუთი თუ ოცდაათი ათასი მეომრით სცადეს, რის შედეგადაც ომი უსაშველოდ გაქინურდა.

იუსტინიანემ ასევე ისარგებლა ესპანეთში შექმნილი მდგომარეობით, რათა ვესტგოთთა სამეფოს დინასტიურ შუღლში ჩარეულიყო (554 წ.) და ქვეყნის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილს დაუფლებოდა.

ამ ძლევამოსილი ომების შედეგად იუსტინიანეს შეეძლო ეამაყა იმით, რომ თავისი ოცნების განხორციელება შესძლო. მისი ჯიუტი პატივმოყვარეობის წყალობით, დაღმაცია, იტალია, მთელი აღმოსავლეთ აფრიკა, ესპანეთის სამხრეთი, ხმელთაშუა ზღვის დასავლეთ აუზის კონძულები — სიცილია, კორსიკა, სარდინია, ბალეარის კუნძულები კვლავ რომის ერთიანი იმპერიის ნაწილად იქცა. მონარქიის ტერიტორია თითქმის ერთიორად გაიზარდა, სეფტის აღების შემდეგ იმპერატორის ძალაუფლება თვით პერკულესის სვეტებამდე გავრცელდა. თუ სანაპირო ზოლს გამოვრიცხავთ, რომელსაც ვესტგოთები — ესპანეთში, ხოლო სეპტომანები და ფრანკები პროვანსში ინარჩუნებდნენ, შეიძლება ითქვას, რომ ხმელთაშუა ზღვა კვლავ რომის ტბად იქცა. რათქმა უნდა, არც აფრიკა და არც იტალია თავიანთი უწინდელი ვრცეულობით არ შესულან იმპერიის შემადგენლობაში; ეგეც არ იყოს, ხანგრძლივი ომების შედეგად ისინი უკვე გამოფიტულნი და გაპარტახებულნი იყვნენ. მიუხედავად ამისა, შემოხსენებულ გამარჯვებათა წყალობით, იმპერიის პრესტიჟი განუზომლად ამაღლდა, და იუსტინიანეს არ დაუშურებია არაფერი თავისი



წარმატებების განსამტკიცებლად. აფრიკა და იტალია უწინდებურად პრეტორიის ორ პრეფექტურას ქმნიდნენ, და იმპერატორი ცდილობდა, იმპერიაზე ძველებური წარმოდგენა ჩაენერგა მოსახლეობისათვის, აღდგენითი სამუშაოების წყალობით, ქვეყანა ოდნავ მაინც იმუშებდა ომით მიყენებულ ქრილობებს, თავდაცვის ორგანიზაცია — დიდი სამხედრო შენაერთების შექმნა, სასაზღვრო ხაზების დაწესება, რომლებსაც საგანგებო დანიშნულების რაზმები — „მონაპირენი“ იცავდნენ, და საზღვრების გასწვრივ მძლავრი ციხესიმაგრეების აგება უზრუნველყოფდა ქვეყნის უსაფრთხოებას. იუსტინიანეს შეეძლო ეამყა იმით, რომ დასავლეთში აღადგინა ის სრული მშვიდობიანობა და „სრულყოფილი წესრიგი“, რაც მას ჭეშმარიტად ცივილიზებული სახელმწიფოს ნიშნად მიიჩნებდა.

აღმოსავლეთის ომები. — საუბედუროდ, ამ ხანგრძლივმა ომებმა და თავდაცვითმა ღონისძიებებმა გამოფიტეს იმპერია და აღმოსავლეთს ჩამოაშორეს მისი ყურადღება; აღმოსავლეთმა კი სასტიკად იძია შური.

სპარსეთთან პირველი ომი (527-532 წ.) მხოლოდ წინასწარ მათწყებელი იყო იმ საფრთხისა, იმპერიას რომ ემუქრებოდა. რაკი მოპირისპირე მხარეთაგან ვერცერთი ვერ ბედავდა ორმად შეტოპვას, ომის შედეგი გაურკვეველი დარჩა. ველისარიონმა გაიმარჯვა დარასთან (530 წ.), მაგრამ დამარცხდა კალინიკუმთან გამართულ ბრძოლაში (531 წ.), ასე რომ, ორივე მხარე იძულებული შეიქნა დროებით მაინც დაედო ზავი. მაგრამ სპარსეთის ახალი მეფე ხოსრო ანუშირვანი (531-578 წ.) ენერგიული და პატივმოყვარე მბრძანებელი, იმათ რიცხვს როდი ეკუთვნოდა, ვინც შეიძლება ამნაირ შედეგს დასჯერებოდა. რაკი ბედავდა, რომ ბიზანტიის ყურადღება უწინარეს ყოვლისა, დასავლეთისაკენ იყო მიმართული და მისი მეტოქის უპირველესი საზრუნავი მსოფლიო ბატონობის მოპოვება გახლდათ, რასაც იუსტინიანე არცა მალავდა, — სპარსეთის მეფე 540 წელს სირიისაკენ დაიძ

რა და ანტიოქია მოაოხრა: 541 წელს შეიჭრა ლაზების ქვეყანაში და აიღო: 542 წელს დააქცია კამბაენა; 543 წელს სომხეთში დამარცხა ბერძნები; 544 წელს კი მესოპოტამია დაარბია. თვით ველისარიონმაც ვერ შესძლო მისი დამარცხება. ბიზანტია იძულებული შეიქნა დაზავება ეთხოვა (545 წ.), რაც შემდეგ არაერთხელ განმეორდა დაბოლოს, 562 წელს ოროკდაათი წლით დაიდო ზავი. რომლის თანხმდაც იუსტინიანე ვალდებულებას კისრულობდა ხარკი ეძლია „დიდი მეფისთვის“ და ხელი აეღო ყოველგვარ მცდელობაზე, სპარსეთის ტერიტორიაზე ექადაგა ქრისტიანობა, მართალია, ყოველივე ამის ფასად მან შეინარჩუნა ლაზების ქვეყანა. ძველი კოლხეთი, მაგრამ ამ ხანგრძლივი და დამანგრეველი ომის შედეგად საფრთხე, რომელიც იმპერიას ემუქრებოდა, ნაკლებ საშიში როდი გახდა.

ამავდროს, ევროპაში, დუნაისპირა საზღვრები ველარ უძლებდა ბარბაროსთა მოწოლას. 540 წ. ჰუნები ცეცხლით და მახვილით შეიჭრნენ თრაკიაში, ილირიაში, საბერძნეთში, კორინთოს ისთმოსამდე, და ლამის კონსტანტინოპოლს მიადგნენ; 541 და 551 წელს სლავებმა დაარბიეს ილირია, ხოლო 552 წელს თესალონიკეს დაემუქრნენ; 559 წელს ჰუნები კვლავ გამოჩნდნენ კონსტანტინოპოლის მისადგომთან, და ხანში შესული ველისარიონის სიმამაკემ რის ვაივავლახით იხსნა დედაქალაქი, ბარბაროსთა სხვა ტომებთან ერთად არენაზე გამოჩნდნენ თავგასული ხუნძებიც, მუქარით რომ მოიწევდნენ იმპერიაზე, რათქმა უნდა, არცერთ ამ შემოსევას არ დაუმყარებია უცხო თესლოთა მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივი ბატონობა ბიზანტიაში, მაგრამ ბალკანეთის ნახევარკუნძული მაინც საშინლად გაპარტახებულ იქნა. იმპერიას აღმოსავლეთში ძალიან ძვირად უჯდებოდა იუსტინიანეს მიერ დასავლეთში მოპოვებული ბრწყინვალე გამარჯვებები.

თავდაცვითი ღონისძიებები და დიპლომატია. — მიუხედავად ამისა, იუსტინიანე ცდილობდა უზრუნველყო



ტერიტორიის დაცვა და უსაფრთხოება როგორც დასავლეთში, ისე აღმოსავლეთშიაც. დიდი სამხედრო შენაერთების ორგანიზებითა და ყველა საზღვარზე საბრძოლო მიჯნების (limites) დაწესებით, რომლებსაც საგანგებო დანიშნულების რაზმები (limitanei) დარაკობდნენ, მან ბარბაროსთა თვალწინ აღადგინა ის, რასაც უწინ „იმპერიის საფარს“ (praetentura imperii) უწოდებდნენ. მაგრამ, უწინარეს ყოვლისა, იმპერატორი ცდილობდა საზღვრების გასწვრივ აღემართა ციხე-სიმაგრეები, რომლებიც კონტროლს უწყვედნენ ყველა უმნიშვნელოვანეს სტრატეგიულ პუნქტს და მრავალკეც ბარიერს ქმნიდნენ მომხდურთა გზაზე. მათ მიღმა მდებარე მთელი ტერიტორია, მეტი უსაფრთხოებისათვის, მკვიდრად ნაშენი კოშკებით იყო მოფენილი. ბევრ ადგილას დღესაც შეხვდებით ამ დიდებული კოშკების ნანგრევებს, კოშკებისა. ასობით რომ აღმართულიყვნენ იმპერიის ყველა პროვინციაში, ისინი არიან უტყუარი მოწმენი იმ გრანდიოზული ძალისხმევისა, რისი წყალობითაც, იუსტინიანემ, პროკოფი კესარიელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „იხსნა იმპერია“.

დაბოლოს, საომარ მოქმედებათა კვალდაკვალ, ბიზანტიის დიპლომატიკაც ცდილობდა მთელ გარე სამყაროში განმტკიცებინა იმპერიის პრესტიჟი და უზრუნველყო მისი გავლენა. წყალობისა თუ ფულის მარჯვე განაწილებითა და იმპერიის მტრებს შორის განხეთქილების ჩამოგდების უებრო უნარის მეოხებით დიპლომატია ბიზანტიას უქვემდებარებდა მონარქიის მეზობლად მოთარეშე ბარბაროსებს და უვნებლყოფდა მათი შემოსევის საფრთხეს. ქრისტიანობის გავრცელების გზით, ის ბიზანტიის გავლენის სფეროს უმორჩილებდა ბარბაროსთა ტომებს. მისიონერთა მოღვაწეობა, რომლებმაც შავი ზღვიდან აბისინიის ზეგანსა და სპარსის ოაზისებამდე განავრცეს ქრისტიანობა, შუა საუკუნეებს ბიზანტიური პოლიტიკის ერთ-ერთ უარსებითეს მომენტად ვველინება.

ამრიგად, იმპერიამ შექმნა ვასალურ კლიენტურა; მათ რიცხვში შედიოდნენ სირიელი და იემენელი არაბები, ჩრდილო აფრიკელი ბერბერები, სომხეთის მოსაზღვრე ლაზები და ქანები, ჰერულები, გეპიდები, ლომბარდები, დუნადსპირელი ჰუნები და შორეული გალიის ფრანკი მბრძანებლები, გალიისა, რომლის ეკლესიებშიც რომაელთა იმპერატორის მზევრძელობას შესთხოვდნენ ღმერთს, კონსტანტინოპოლი. სადაც იუსტინიანე საზეიმო შეხვედრებს უწყობდა ბარბაროსთა მბრძანებლებს, მსოფლიოს დედაქალაქი გეგონებოდათ. და თუმცა მცოვანმა იმპერატორმა თავისი მმართველობის ბოლო წლებში მართლაც დაუშვა სამხედრო უწყებათა დეზორგანიზება და გადაქარბებული მნიშვნელობა მიანიჭა გამაჩანაგებელი დიპლომატიის პრაქტიკას, დიპლომატიისა, რომელიც ფულს ურიგებდა ბარბაროსებს და საბიფათოდ აღაგზნებდა მათ ანგარებას, — ერთი რამ მაინც უეჭველია: ვიდრე იმპერია საკმაოდ ძლიერი იყო და შეეძლო თავი დაეცვა მისი დიპლომატია, რომელსაც სამხედრო ძალა უმაგრებდა ზურგს, თანამედროვეთა თვალში კეთილგონიერების, დახვეწილობისა და გამჭირაობის ქეშმარიტ სასწაულად ჩანდა. მიუხედავად იმ აურაცხელი მსხვერპლისა, რადაც დაუჯდა იმპერიას იუსტინიანეს უსაზღვრო პატივმოყვარეობა, თვით მისი მგმობელნიც კი აღიარებდნენ, რომ „დიდსულოვანი იმპერატორის ბუნებრივი მისწრაფება იყო იმპერიის საზღვრების განვრცობა და მისი განდიდება“ (პროკოფი კესარიელი).

თარგმანი ბაზანან ბრეხვაცამეშ.

(გაგრძელება იქნება)



ენრიკ კარნეგი

კარნეგი-პოლი — დიდების საუკუნე*

პარდისფერი აგურით ნაგები ექვს-სართულიანი შენობა ჩაკარგულია ცათამბჯენთა შორის და მაინც, უმისოდ, ისევ როგორც თავისუფლების ქანდაკებისა ან ცეცხლოვანი ღამის ბროდვეის გარეშე, ნიუ-იორკი ძნელი წარმოსადგენია. კარნეგი-პოლი მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმული საკონცერტო დარბაზია. აშშ-ის საშინაო საქმეთა სამინისტრომ იგი საეხეობით სამართლიანად გამოაცხადა ეროვნულ ისტორიულ ძეგლად. „კარნეგი-პოლის“ 100 წლიანი იუბილეს დღეებში ქვემოთხსენებულ ფაქტებს განვიხილავთ დროშების გვერდით ეკიდა მძიმე უოლსფერი ფარდა, რომელსაც ოქროს ასრებით ეწერა: „მუსიკის შექმნით იქმნება ისტორია: 100 წელი“.

„ისტორიის თვალსაზრისით 100 წელი არც თუ ისეთი დიდი ვადაა — ასე მიაჩნია კარნეგი-პოლის მთავარ ისტორიკოსს, საარქივო განყოფილების გამგეს ჯინო ფრანჩესკონის, — მიუხედავად ამისა, დღეს კარნეგი-პოლი მხარს უმშვენებს მსოფლიო მუსიკალური კულტურის ისეთ შესანიშნავ ცენტრებს, როგორცაა ვილანის „ლა სკალა“.

პარიზის „გრანდ ოპერა“ და დიდი თეატრი მოსკოვში“.

სახელგანთქმული ამერიკელი მუსიკოსი ისააკ სტერნი, რომელიც ამჟამად ხელმძღვანელობს ამ საკონცერტო დარბაზის წარმართველ კორპორაციას, ამტკიცებს, რომ სიტყვები „კარნეგი-პოლი“ იქცნენ სინონიმად არა მარტო დიდებული მუსიკისა, არამედ იმ ყოველივე საუკეთესოს, რასაც გვთავაზობს ამერიკა. კარნეგი-პოლი სანუკვარი ოცნებაა მთელი მსოფლიოს არტისტებისათვის“.

თავის დროზე, ალბათ, ვერავინ უწინასწარმეტყველებდა ესოდენ ბრწყინვალე მომავალს ამერიკის „ფოლადის მეფის“ ენრიკ კარნეგის მიერ 1887 წელს განხილულ პროექტს. ე. კარნეგი უყოყმანოდ როდი მიიღო მონაწილეობა საკონცერტო დარბაზის მშენებლობაში დარბაზისა. რომელიც განკუთვნილი იყო მისი მეგობრის ნიუ-იორკის საგუნდო საზოგადოების თავმჯდომარის, კომპოზიტორ უოლტერ დამროშისათვის. ახალ მუსიკალურ სცენას თავისი ადგილი უნდა მოეპოვებინა რთულ კონკურენტულ ბრძოლებში.

მუსიკალური ნიუ-იორკი არც იმხანად ჩამორჩებოდა ცივილიზებულ სამყაროს, თუმცა ზოგიერთი დღესაც ცდილობს ცრუ ინფორმაციის გავრცელებას. ნიუ-იორკის ფილარმონიის ორკესტრის

* ს. ზაბაჩინა და ს. კუზნეცოვის წინამძღობარე პუბლიკაცია გადმოებულია ქურნალიდან „ახორ პლანეტი“, 1991 წლის № 27.



სტრი ჩამოყალიბდა 1842 წელს. ვენის ორკესტრთან ერთდროულად. 1854 წლიდან ნიუ-იორკში ფუნქციონირებდა მუსიკალური აკადემია, 1883 წელს კი გაიხსნა „მეტროპოლიტენ-ოპერა“, ცნობილი მუსიკოსები გამოდიოდნენ პატარ-პატარა საკონცერტო დარბაზებში, რომლებიც ეკუთვნოდნენ მუსიკალური ინსტიტუტების ისეთ სახელგანთქმულ მწარმოებლებს, როგორებიც იყვნენ სტეინუეი, ჩეკირინგი, ენაბე.

აღბათ, უოლტერ დამროშის მამის მიერ დაარსებული საგუნდო საზოგადოებისათვის შენობის მოპოვების მცდელობა წარმატებით არ დაგვირგვინდებოდა, რომ არ წარმოქმნილიყო ბედნიერად თანხვედრილი მოვლენების ჯაჭვი.

ენდრიუ კარნეგი გატაცებული იყო კლასიკური მუსიკით. იგი ეტრფოდა გუნდის მომდგრალს ლუიზა უაიტფილდს. უკოლო მილიონერი მომდგრალ ქალს ეარშიყებოდა ექვსი წლის მანძილზე. იგი დაქორწინდა მასზე მხოლოდ 1887 წელს, დედის გარდაცვალების შემდეგ. ახლად დაქორწინებულეზმა (კარნეგი 52 წლისა იყო, მეუღლე კი 22 წლით მასზე ახალგაზრდა გახლდათ) ევროპაში გადაწყვიტეს თავლობისთვის გატარება. სრულიად შემთხვევით (ასე ამტკიცებენ მისი ბიოგრაფები) უოლტერ დამროში მათ გეშე აღმოჩნდა. აქ შედგა ფოლადის მაგნატისა და ახალგაზრდა კომპოზიტორის ნაცნობობა (ამერიკული ვარიანტი „სლაფური ბაზრისა“, სადაც დაიბადა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი). ოკეანის სივრცეებში გამართულ საუბრებს მოჰყვა საბმელეთო შეხვედრები. ურთიერთობა გაგრძელდა შოტლანდიაში, სადაც კარნეგიმ საზაფხულოდ კოშიკი დაიქირავა. ამერიკაში მომავალმა დამროშიმა შოტლანდიაში შეიარა უჟანა გზაზე. იგი აღსავსე იყო გამოჩენილი გერმანელი პიანისტის და დირიჟორის ჰანს ფონ ბიულოვის შემოქმედებებიდან მიღებული შთაბეჭდილებებით. შესაძლოა, მისმა შთაგონებულმა განწყობილებამ დაარსმუნა კარნეგი საკონცერტო დარბაზის მშენებლობის დაფინანსების აუცილებლობაში.

ასეა თუ ისე, ამერიკაში დაბრუნებულმა ენდრიუ კარნეგიმ დააარსა სააქტიონერო კომპანია „მიუზიკ-პოლ კომპანიი ოფ ნიუ-იორკ ლიმიტედ“. მშენებლობისათვის 300 ათას დოლარად იწარით იქნა აღებული მიწის ნაკვეთი (რომელიც დღეს ჟურნალ „ბიზნეს უიკ“-ის დაანგარიშებით 4,5 მილიონ დოლარად ფასობს) ნიუ-იორკის იმდროინდელ გარეუბანში, სადაც დღეს 57-ე ქუჩა ჰკვეთს მეშვიდე ავენიუს. ენდრიუ კარნეგიმ საკონცერტო დარბაზის მშენებლობისათვის საერთო ჯამში გაიღო 2 მილიონი დოლარი (სადღეისო ფასების მიხედვით ეს თანხა 32,6 მილიონ დოლარს შეადგენს).

იხანადა ნიუ-იორკი განიცდიდა სამშენებლო ბუმის პერიოდს. ქალაქს აშენებდნენ გამოსცილი არქიტექტორები. მაგრამ კარნეგი პროექტის განხორციელებისათვის ეძებდა ისეთ ადამიანს, რომელიც თვსებოდა არა მარტო მშენებლობაში, არამედ მუსიკაშიც. მისი არჩევანი შეჩერდა არქიტექტორ უილიამ ბერნეც ტატპილზე, რომელიც კლასიკური მუსიკის დიდი თაყვანისმცემელი იყო, იგი გახლდათ საგუნდო საზოგადოების მდივანიც.

ტატპილმა საქმეს გატაცებით მოჰკიდა ხელი. იგი ეძებდა აკუსტიკური თვალსაზრისით ოპტიმალურ არქიტექტურულ გადაწყვეტას. ამ მიზნით მან მოიარა ევროპის ცნობილი საკონცერტო დარბაზები, დააგზავნა ურიცხვი რაოდენობის კითხვარები. მიუხედავად იმისა, რომ მშენებლობას აფინანსებდა „ფოლადის მეფე“, საკონცერტო დარბაზის კარკასი ფოლადის ნაცვლად უნდა აგებულიყო ბეტონისა და აგურისაგან.

სააღმშენებლო სამუშაოები მიმდინარეობდა საკონცერტო დარბაზის განსნის დღემდე. მოწვეული მუსიკოსები რეპეტიციებს ატარებდნენ მშენებელთა ჩაქუჩების აკომპანემენტის ჰქვეშ.

იტალიური აღორძინების სტილში შესრულებულმა შენობამ თანამედროვეებზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. თუმცა, ეს გარემოება სულაც არ იძლეოდა თვით საკონცერტო დარ-



კრიკატურა იმ გამოჩენილ მეოცსებზე, ვის გამოულა კარნევი-პოლ-

ბაზის პოპულარობის გარანტიას. უფრო მეტიც, ისმოდა სკეპტიკოსთა ხმები, ბევრს ეჭვი ეპარებოდა, რომ გამოჩნდებოდნენ ამ სიშორეზე წასვლის მსურველები — დარბაზი მდებარეობდა ქალაქის ბოლოს, იმ ბორცვის მახლობლად, რომელსაც ადგილობრივი მაცხოვრებლები საძოვრებად ხმარობდნენ. ამიტომაც ამ ადგილს „სათხოს“ უწოდებდნენ.

მაგრამ უკვე 5 მაისის ნაშუადღევს, დარბაზის გახსნის დღეს, ცხადი გახდა, რომ კარნევის ვარაუდი გამართლდა. როგორც ცნობილია საკონცერტო სეზონის გახსნის პატივი დასდეს ჩაიკოვსკის, რომელსაც თავისი ნაწარმოები უნდა ედირიყორა. დიდი კომპოზიტორის მოსმენის სურვილი იმდენად დიდი აღმოჩნდა, რომ ნიუ-იორკის საზოგადოების ნალებმა არაფრად ჩააგდო გზის სიშორე. კონცერტის დაწყებისათვის „ენდრიუ კარნევის მიუზიკ-პოლად“ წოდებული საკონცერტო დარბაზის მოუყირწყლავი მისადგომები, მეოთხედი მილის მანძილზე, მდიდრული ეკიპაჟებით გაივსო. ბილეთების ღირებულება იყო ერთიდან ორ დოლარამდე, რაც იმდროისათვის საკმაო ფასს წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა, გაიყიდა ყველა — 2800 ადგილი.

ამობენ, რომ ხალხმრავლობით შემ-

ცბარმა არქიტექტორმა ტატკილმა ექვმიტანა იმ რვა ბიძის სიმყარეში, რომლებსაც აივნებზე განლაგებული ლოჯები ებჯინებოდა. პანიკამ იმდენად შეიპყრო ტატკილი, რომ მან მიატოვა კონცერტი, სასწრაფოდ გაიქცა სახლში და მთელი ღამე გაატარა სამუშაო მაგიდასთან, — სინჯავდა ნახაზებს. ამოწმებდა საკუთარი გამოთვლების სიზუსტეს. ყველაფერი სწორი აღმოჩნდა: არქიტექტორის შალა არ ეყო, საკუთარი პირმშოს დაბადებას დასწრებოდა.

პირველივე კონცერტი დიდი წარმატებით ჩატარდა. ამის შემდეგ ზედიზედ გაიმართა კიდევ 5 კონცერტი. პირველი საღამოს შემდეგ გაზეთი „ინგინგ პოსტი“ წერდა: „5 მაისი სამუდამოდ დარჩება ამერიკის მუსიკალურ ისტორიაში, როგორც მიუზიკ-პოლის გახსნის თარიღი. ეს დარბაზი ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების ცენტრად გადაიქცევა მომავალ საუკუნეში“.

სიმართლე მოითხოვს ითქვას, რომ საზოგადოების დიდი ნაწილი არ იზიარებდა ამგვარ ოპტიმიზმს მიუზიკ-პოლის მომავლის მიმართ, თვით სახელწოდებაც კი ქარაფშუტულად მიაჩნდათ ცნობილ ევროპელ მანსტროებს (ამ სახელწოდებაზე ოფიციალურად უარი ითქვა 1894 წელს, როცა საკონცერტო პროგრამებზე პირველად გაჩნდა ამა-



მინდელი სახელი „კარნეგი-პოლი“, რასაც მანამდე მხოლოდ ზეპირსიტყვიერებაში მიმართავდნენ, ზოგიერთი თვლიდა, რომ ეს ანალი დარბაზი ვერ გაუწყვედა კონკურენტის სხვა უკვე აღიარებულ და ფართოდ ცნობილ მუსიკალურ დაწესებულებებს, „პუბლიკა ვერ გაუძლებს ამ სახის მუსიკის გაზრდილ რაოდენობას“ — კატეგორიულად ამტკიცებდა სტენიუეი ჟურნალში „მუსიკალური კურორტი“.

ამასობაში კარნეგი განაგრძობდა ფიქრს საკონცერტო დარბაზის ფინანსურ კეთილდღეობაზე, ეს საკითხი მას იმდენად აწუხებდა, რომ მოითხოვა მძლავრი ელექტრო გენერატორების დადგმა საკონცერტო დარბაზის სარდაფებში, როცა დარბაზი არ ფუნქციონირებდა, ძრავები ქალაქისათვის ამუშავებდნენ ელექტროენერგიას, რასაც ღირსი ფული მოჰქონდა.

მიუზიკ-პოლის პირველი საკონცერტო სეზონის შესანიშნავ მოვლენად იქცა 31 წლის პოლონელი პიანისტისა და კომპოზიტორის იგნაც იან პენდერეცის გამოცვა. მისმა გამოცხადებულმა წარმატებამ (სხვათა შორის, 1919 წელს პენდერეცემ დაიკავა დამოუკიდებელი პოლონეთის პრემიერ-მინისტრისა და საგარეო საქმეთა მინისტრის პოზიციები) მთელი მსოფლიოს მუსიკოსთა შორის წარმოიშვა რწმენა, რომ დიდება მოაქვს კარნეგი-პოლში გამოსვლას, თვით კარნეგისათვის კი ეს სეზონი წამგებია ილმონდა. იგი იძულებული იყო დანაკლისი დაეფარა საკუთარი ჯიბიდან.

საქმეს არ უშველა არც საკონცერტო დარბაზის გაფართოების იდეამ, შენობას მიენატა ორი ფლიგელი, რომლებშიც ბინა-სტუდიები განლაგდა. შემდგომში აქ ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ გამოჩენილი მუსიკოსები, მხატვრები, მსახიობები, ერთ-ერთ მათგანში ცხოვრობდა და ვარჯიშობდა ასიედორა დუნკანი, მეორეში იმყოფებოდა ლეონარდ ბერნსტაინი, როცა იგი ნიუ-იორკის ფილარმონიული ორკესტრის დირიჟორის ასისტენტად მუშაობდა.

მას შემდეგ, რაც 1925 წელს კარნეგის ქვარცმამ საკონცერტო დარბაზი გაა-

ყიდა 185 მილიონ დოლარად, კარნეგი-პოლს მძიმე დღეები დაუდგა. იზრუნა ოდა დარბაზის დიდება, შენობის მდგომარეობა კი ღლითილდე უარესდებოდა.

კრიტიკული მომენტი დადგა 50-იან წლებში, როცა საკონცერტო დარბაზი მოხერხებული საქმოსნების ხელში ჩავარდა, რომლებმაც განიზრახეს მისი დახრევა. საქმიან წრეებში ამ ადგილზე ავტომანქანების სადგომის გაშენების გეგმა იხილებოდა, ნაწილი კი კარნეგი-პოლის კინოთეატრად გადაკეთებას მოითხოვდა. დღეს ყოველივე ეს წარმოუდგენლად გვეჩვენება. მაშინ კი კარნეგი-პოლი რეალური საფრთხის წინაშე იდგა. ხომ აღიგავა პირისაგან მიწისა შორისხლოს მყოფი „მეტროპოლიტენ-ოპერას“ ძველი შენობა.

მადლობა დმერთს, რომ „მუსიკალურ ვეტერანს“ დამცველებიც აღმოუჩინდნენ. ისავე სტერნის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა „კარნეგი-პოლის დამცველი მოქალაქეების კომიტეტი“, რომლის შემაღველობაში შევიდა ბევრი ცნობილი მუსიკოსი, ბიზნესმენი, საზოგადო მოღვაწე.

„კარნეგი-პოლის განადგურება, პრაქტიკული მოსაზრებებიდან გამომდინარე, წარმოადგენს უბასუხსმგებლობის აქტს, რომელსაც ზიანი მოაქვს ამერიკის შეერთებული შტატებისათვის, არყვეს მის პრესტიჟს მთელ კვილიზებულ სამყაროში“ — ეწერა ხელისუფალთა სახელზე გაგზავნილ დეპეშაში, რომელსაც ხელს აწერდნენ პაბლო კახალი, ლეონარდ ბერნსტაინი, იაშა ზეიფცი, იუჟინ ორმანდი, ვლადიმერ გოროვეცი და ბევრი სხვა გამოჩენილი მუსიკოსი.

ნელსონ როკფელერის დახმარებით, რომელიც იმხანად ნიუ-იორკის შტატის გუბერნატორი გახლდათ, და ქალაქის მერის რობერტ ვაგნერის მონაწილეობით, საზოგადოებრიობამ მიადწია იმას, რომ 1960 წლის მაისში გამოიკაცა სპეციალური საკანონმდებლო აქტი, რომელმაც ქალაქის ხელისუფლებას კარნეგი-პოლის გამოსყიდვის უფლება მისცა. ეს მოხდა მისი დანგრევის დაღვენილ ვადამდე სულ რამდენიმე საათ-



კარნეგი-პოლის ხედი.

ით ადრე, საკონცერტო დარბაზის მარ-
თვა დაეწავლა არაკომერციულ საფუძ-
ველზე ჩამოყალიბებულ „კორპორაცია
კარნეგი-პოლს“, რომლის პრეზიდენტი
დღემდე ისააკ სტერნია.

კარგენი-პოლი გადაარჩინეს დანგრე-
ვისაგან, მაგრამ ეს წარმოადგენდა მხო-
ლოდ საქმის ნახევარს: ეს არც თუ დი-
დი მოცულობის შენობა, თავისი არქი-
ტექტურით ვენეციელი დოჯების სასა-
ზღეს რომ გვაგონებს, ადვილად მოეკე-
ცოდა მის გარშემო ყოველი მხრიდან
ამოზიდული გიგანტური ცათამბკენებ-
ის ქვეშ, და თუ ეს არ მოხდა, ამას
ნიუ-იორკელები უნდა უმადლოდნენ გა-
მოჩენილ არქიტექტორს სიზარ ჰელს.
სწორედ მან მიუშენა კარნეგი-პოლს 60
სართულიანი ცათამბკენი, რომელმაც
არა თუ დათრგუნა ეს მყუდრო შენობა,
არამედ შეუქმნა მას თავისებური საქუ-
სარი, ორგანული ფორმა.

ასაკი უდავოდ ემჩნევა შენობას, რომ.
ელშიც ყოველწლიურად 150 კონცერ-
ტი იმართება, სხვადასხვა სახის ღონი-
სძიებებთან ერთად. ამიტომაც 1981
წელს დაიწყო საკონცერტო დარბაზის
სარესტავრაციო პროგრამით გათვალის-
წილებული სამუშაოები. ეს პროგრამა
უნდა განხორციელებულიყო რამდენი-
მე ეტაპად. ექსპერტების აზრით, მსო-

ფლიო პრაქტიკაში ამ ტიპის შენობებ-
ის გადასარჩენად გამოიზნული ეს ყვე-
ლაზე ძვირადღირებული პროექტია.
მისი ღირებულება 50 მილიონი დოლა-
რია.

1986 წლის 15 მაისს კარნეგი-პოლს
შეიღი თვით დაიხურა. ამ დროში მოხ-
და მთავარი დარბაზის რესტავრაცია,
შეიცვალა სცენისა და დარბაზის იატა-
კი, აღდგენილი იქნა ნაძერწი ორნამენტი,
კარნეგი-პოლის ისტორიაში პირველად
გაჩნდა ლოფტები. 1987 წელს ასეთივე
სამუშაოები ჩატარდა მცირე კამერულ
დარბაზშიც, დანარჩენი სარესტავრაციო
სამუშაოები ჩატარდა დარბაზების და-
უხურავად, თავისი ასწლიან იუბილეს
კარნეგი-პოლი შეხვდა განახლებული
და გაახალგაზრდავებული.

კარნეგი-პოლის საიუბილეოდ გაიმარ-
თა დიდი ზეიმი, მიუხედავად იმისა,
რომ ქალაქი იქნამად განიციდდა სერი-
ოზულ ფინანსურ სირთულეებს. ამას
წერდა „ნიუ-იორკ ტაიმსი“. ეს არ იყო
ცარიელი სიტყვები. ქალაქის ბელისუ-
ფლებამ, საბსრების ნაკლებობის გამო,
არ ჩაატარა საზეიმო პარადი, რომელ-
იც ეძღვნებოდა ქვეყნის ჩემპიონატში
გამარჯვებულ საფეხბურთო გუნდს
„ნიუ-ჯერსი ჯაინტს“. ეს კი, დაგვირ-
წმუნეთ, დიდი მსხვერპლია ნიუ-იორკე-

ლებისათვის. ამავე მიზეზის გამო ზაფხულისათვის გადაიტანეს სპარსეთის ყურეში ამერიკელი ჯარების გამარჯვების აღსანიშნავი პარადი.

მაგრამ არავის მოსვლია თავში გაეუქმებინა ის საზეიმო კონცერტები, რომლებიც უნდა გამართულიყო 5 მაისს კარნეგი-ჰოლში, მოიძებნა სახსრები საიუბილეო ბანკეტისთვისაც, რომელიც გაიმართა ქალაქის ერთ-ერთ ყველაზე ძვირადღირებული სასტუმროს „უოლდორფ-ასტორია“ რესტორანში.

„დღეს — თქვა მთავარი კონცერტის დაწყებამდე ისააკ სტერნმა — ჩვენ აღვნიშნავთ ასწლიან იუბილეს იმ საკონცერტო დარბაზსა, ურომლისოდეს წარმოუდგენელია თანამედროვე მუსიკალური ხელოვნების ისტორია. მაგრამ ჩვენ ყველას უნდა გვახსოვდეს, რომ მას თავისით არ მოუპოვებია ეს დიდება. კარნეგი-ჰოლის დიდებას ქმნიდნენ მის სცენაზე გამოსული მუსიკოსები...“

საიუბილეო ზეიმმა მესხიერებაში აღადგინა კარნეგი-ჰოლის ისტორიის ბრწყინვალე მონაპოვრები.

განაცხადი უმაღლეს მხატვრულ დონეზე კარნეგი-ჰოლის პირველივე კონცერტზე გაკეთდა. ეს განაპირობა შორეული რუსეთიდან პეტრე ილიას ძე ჩაიკოვსკის მოწვევამ. დარბაზის გახსნაზე ორკესტრმა ჩაიკოვსკის დირიჟორობით შეასრულა ბეთჰოვენისა და ბერლიოზის ნაწარმოებები, აგრეთვე თვით დიდი კონსოლიტორის „საზეიმო მარში“, რომელიც ალექსანდრე მესამის კორონაციისათვის დაიწერა.

ესე ჩაეყარა საფუძველი კარნეგი-ჰოლის დიდებას, მის სახელთან დაკავშირებულია განვლილი 100 წლის მუსიკალური ხელოვნების უდიდესი მიღწევები. „კარნეგი-ჰოლი სახელგანთქმულია მის სცენაზე გამოსულთა წყალობით — აღნიშნავდა ზევით უკვე ციტირებული ჟინო ფრანჩესკონი — ყოველი გამოჩენილი არტისტის გამოსვლა ზრდიდა საკონცერტო დარბაზის დიდებას, დარბაზისა, რომელიც თავის მხრივ აძლიერებდა ყოველი გამოჩვეულების დიდებას“.

კარნეგი-ჰოლის ჰერკლეშ მსოფლიოს

წამყვან ორკესტრებს დირიჟორობდნენ უოლტერ დამროში და გუსტავ მალერის იუჯინ ორმანდი და ჰერბერტ ფოსტ-რაიანი, ლეონარდ ბერნსტაინი და ლეონარდ სტაკოვსკი, არტურო ტოსკანინი და ფრიც რაინერი, ატურ როდინსკი და ბრუნო ვალტერი...

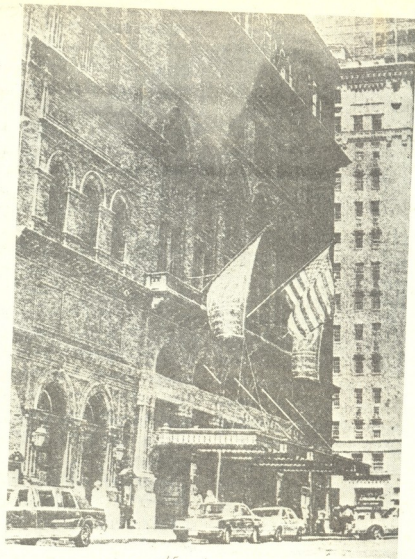
კარნეგი-ჰოლის კედლებს ეფინებოდა პრაქტიკულად ყველა გამოჩენილი პიანისტის ვირტუოზული დაკრის ბგერაობა. 1906 წელს ამ დარბაზში თავმოყრილ აუდიტორიაზე გამოაგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა 72 წლის კამილ სენ-სანსმა, უმწიკვლოდ რომ შეასრულა თავისი მეხუთე საფორტეპიანო კონცერტი, 1909 წლის ნოემბერში კარნეგი-ჰოლში შედგა სერგეი რახმანინოვის დებიუტი, დიდმა მუსიკოსმა აქ დაუტოვა თავისი მეორე საფორტეპიანო კონცერტი. 1928 წელს კი კარნეგი-ჰოლის სცენაზე გამოჩნდა მაშინ ჯერ კიდევ ნაკლებად ცნობილი პიანისტი ვლადიმერ გოროვიცი.

ჩაიკოვსკის სახელობის პირველ საერ. თაშორისო კონკურსზე მოპოვებულმა გამარჯვებამ კარნეგი-ჰოლის კარი გაუხსნა ახალგაზრდა ვან კლიბერნს. ნიუ-იორკის ხელისუფლებამ მას ტრიუმფალური შეხვედრა მოუწყო: იგი ერთადერთია მუსიკოსთა შორის, ვისაც პატივი ჰვდა ბროდვეიზე საზეიმოდ ჩაეველო საავტომობილო კორტეჟით.

კარნეგი-ჰოლის შესანიშნავი აკუსტიკური შესაძლებლობები (თუმცა, ამბობენ რომ მისი აკუსტიკა გაუარესდა 1986 წლის რეკონსტრუქციის შემდეგ) იზიდავდა თანამედროვეობის გამოჩენილ მომღერლებსაც. მის სცენაზე გამოდიოდნენ შლიაპინი და ლილი პონსი, ენრიკო კარუზო და მარია ანდერსონი, მარია კალასი და ჯული გარლანდი.

ხმაურიანი, თავკარიანი ბროდვეისაგან განსხვავებით კარნეგი-ჰოლი, პირველ რიგში, კლასიკურ მუსიკასთან ასოცირდება. მაგრამ, მისი დიდების ერთერთ მიზეზს წარმოადგენს ის, რომ იგი ეფებდაფებ მიჰყვება დროს. ჯაზს სწორედ კარნეგი-ჰოლმა მისცა „სამგება“ დად მუსიკაში.

ჯერ კიდევ 1912 წელს მის სცენაზე



კარნეგი-ჰოლი

შედგა ამერიკაში ერთ-ერთი პირველი გამოსვლა ორკესტრისა „იუროპ კლუბ კლაბ“, რომელსაც ჭეიშ რიზი ხელმძღვანელობდა. ჭაბურ თემას კარნეგი-ჰოლში ანვითარებდნენ ჯორჯ გერშვინი და ლენა ხორნი, ბენი გუდმანი და ფრენკ სინატრა, ელა ფიცჯერალდი და ლუი არმსტრონგი, დიუკ ელინგტონი და ბილი ჰოლიდეი. მოგვიანებით „კლასიკოსი კარნეგი“ სიხარულით მასპინძლობდა ისეთ განსხვავებულ შემსრულებლებს, როგორებიც არიან ლაიზა მინელი და ედიტ ჰაფი, პიტ სიგერი და ჯონ ბაიეზი, ბობ დილანი და ბილი კროსბი.

60-იანი წლების დასაწყისში, როცა ამერიკას როკისგან აზანზარებდა, კარნეგი-ჰოლი არ შეუშინდა „სერიოზული მუსიკის ცენტრის“ რეპუტაციის შერყევას. დარბაზის ისტორიის მნიშვნელოვან თარიღად იქცა 1964 წლის 12 თებერვალი, როცა მის სცენაზე შედგა პი-

რველი და ერთადერთი გამოსვლა ლივერპულელი ოთხეულისა — ანსამბლისა „ბილზი“, ამავე წელს კარნეგი-ჰოლში გამოვიდა „როლინგ სტოუნზი“. შემდეგ კი ამ ენარის სხვა ვარსკვლავებიც.

ბგერაგაუმტარმა კედლებმა კარნეგი-ჰოლი ვერ დაიცვეს საზოგადოებრივი ცხოვრების ვნებათა ღელვისაგან, საკონცერტო დარბაზის სცენა არაერთხელ ქცეულა იმ ორატორთა ტრიბუნად, რომელთა გამოსვლების თემა შორს იყო მუსიკის სამყაროსაგან, ჯერ კიდევ 1892 წელს კარნეგი-ჰოლმა პირველმა ქვეყნის დიდ საკონცერტო დარბაზებს შორის თავისი სცენა დაუთმო ზანგური დასახლების წარმომადგენელს. მომღერალ სირიეტ ჯოუნს. მოგვიანებით ამავე სცენიდან მსმენელებს აჯადოებდა მარიან ანდერსონის აღმაფრთოვანებელი კონტრალტო. მან მხოლოდ 1955 წელს შეძლო იმ რასობრივი ბარიერის გარ-



დევია, რომელიც ზანგ მომღერლებს უკრიდა „მეტროპოლიტენ-ოპერას“ სცენისაკენ მიმავალ გზას. 20-იან წლებში გამოჩენილ ზანგ მომღერალთაგან კარნეგი-პოლში ეღერდა როლანდ ჰაისის ტენორი და პოლ რობსონის ბანი.

დღევანდლამდე კარნეგი-პოლი მისდევს ტრადიციას, რომლის მიხედვითაც მის სცენაზე გამოსვლის შესაძლებლობა ეძლევა ყველას, ვისაც აქვს სათქმელი კაცობრიობისათვის. 1910 წელს ამერიკელების წინაშე პირველად მოახდინა თავისი რევოლუციური ცეკვების დემონსტრირება ლევენდარულმა აისედორმა დუნკანმა.

კარნეგი-პოლის მაღალი ტრიბუნით სარგებლობდნენ პოლიტიკური და საზოგადო მოღვაწეები, მწერლები და განმანათლებლები, აქ ეღერდა ქალთა თანასწორუფლებიანობისათვის მებრძოლი სუფრაჟისტი-ქალის, აშშ-ში ფემინისტური მოძრაობის ფუძემდებლის ემელინ პანკჰერტის მგზნებარე სიტყვები. 1901 წლის 31 იანვარს კარნეგი-პოლში წარსდგა ლონდონის გაზეთ „ტაიმის“ ნაკლებად ცნობილი კორესპონდენტი უინსტონ ჩერჩილი (დიდი ბრიტანეთის მომავალი პრემიერ-მინისტრი), იგი აუდიტორიას უზიარებდა სამხრეთ-აფრიკულ შთაბეჭდილებებს, ყვებოდა ბურებთან მძვინვარე ომის ამბებს. 1922 წლის 12 აპრილს კი აქ სპირიტუალზე ლექციას კითხულობდა არტურ კონან დოილი — საქვეყნოდ ცნობილი ავტორი მოთხრობებისა შერლოკ ჰოლმსის შესახებ.

1912 წელს კარნეგი-პოლში მგზნებარე წინასაარჩევნო სიტყვით გამოდიოდა პრეზიდენტი ტელორ რუზველტი. ისტორიკოსებს ეს გამოსვლა მიაჩნიათ რუზველტის პოლიტიკური კარიერის ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტად. მიუხედავად ამისა, ამ გამოსვლამ ვერ მიიძღრო ამომრჩეველთა უმრავლესობა. მოგვიანებით კარნეგი-პოლის პუბლიკა უსმენდა რუზველტის მემკვიდრეებსაც — ვუდრო ვილსონს, რომელმაც ამ ტრიბუნიდან ამერიკელ საზოგადოებრიობას გააცნო მის მიერ ხელმოწერილი ვერსალის ხელშეკრულება, კაცობ-

რიობას რომ ამცნო პირველი მსოფლიო ომის დასასრული.

კარნეგი-პოლის დარბაზში სხვადასხვა დროს გამოდიოდნენ ალბერტ ეინშტეინი და ბერტრან რასელი, მარია სკლადოვსკია-კიურემ აქ გააყვთა განცხადება რადიუმის აღმოჩენის შესახებ, ამ სცენიდან მიმართავდნენ საზოგადოებრიობას მარკ ტვენი, ერნსტ ჰემინგუეი და რაბინდრანატ თაგორი. მხატვრული კითხვით აჯადოებდა მსმენელებს შეუდარებელი სარა ბერნარი, ორატორული ხელოვნებით — აშშ-ის სოციალისტური პარტიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი იუჯინ დებსი.

1968 წლის თებერვალში, ფანატიკოს-რასისტების მიერ მუხანათურ მკვლელობამდე ცოტა ხნით ადრე, კარნეგი-პოლში გამოვიდა ზანგების მოქალაქეობრივი უფლებების გამოჩენილი დამცველი მარტინ ლუთერ კინგი.

კარნეგი-პოლის საძირკვლის ჩაყრის აღსანიშნავ საზეიმო ცერემონიაზე მისმა ფუძემდებელმა იწინასწარმეტყველა, რომ ეს ახალი საკონცერტო დარბაზი „იარსებებს მრავალ წელს და შევა ამერიკის ისტორიაში“. თანამედროვეებმა ეს მიიჩნიეს მეთისმეტად თამამ განცხადებად.

კარნეგი-პოლის 100-წლიანი იუბილეს დღეებში ტელეკომპანიამ „ტი-ბი-ესმა“ კომენტარი გაუყვთა ამ განცხადებას და დასძინა: „კარნეგის იმედი სავსებით გამართლდა“-ო.

კარნეგი-პოლის ღირსებას შეესაბამებოდა აქ ჩატარებული საიუბილეო კონცერტები. სულ სამი კონცერტი ჩატარდა. პირველი დღის 9 საათზე გაიმართა. საკონცერტო დარბაზი ამერიკელმა მოსწავლეებმა შეავსეს. მათ წინაშე წარსდგა ნიუ-იორკის შვიდი საჯუნდო კოლექტივი, ეს არ იყო შემთხვევითი. ეს გუნდები მონაწილეობდნენ იმ პირველ კონცერტში, 100 წლის წინ რომ გაიმართა კარნეგი-პოლის სცენაზე.

ლაპარაკი იმაზე, რომ მომდევნო ორი კონცერტის ბილეთები დიდი ხნით ადრე გაიყიდა, ზედმეტად მიგვაჩნია. მათი ფასი მერყეობდა 50-დან 1000 დოლარამდე.



თვით ამ კონცერტზე წარმოდგენას გვიქმნიან მათში მონაწილეთა სახელები. ნიუ-იორკის ფილარმონიის ორკესტრს დირიჟორობდა ამ სახელგანთქმული კოლექტივის სამხატვრო ხელმძღვანელი ზუბინ მეთა და „მეტროპოლიტენ-ოპერას“ სამხატვრო ხელმძღვანელი ჯიმს ლევაინი. კონცერტში მონაწილეობდნენ ვოკალური ხელოვნების ოსტატები ჯესი ნორმანი და მარლინ ჰორნი. პლასიდო დომინგო და სამუელ რამეი, მევიოლინეები ისააკ სტერნი და მილოროსტროპოვიჩი. ტელეკომპანია ტი-ბი-ვისი ოთხი საათის მანძილზე აწარმოებდა ამ კონცერტის პირდაპირ ტრანსლაციას. „როცა გამოდინარ ამ დარბაზში და გესმის, თუ როგორ ჟღერს აქ შემსრულებელთა ხმები — აღნიშნა პლასიდო

დომინგომ — გესმის თუ რატომ სარგებლობს ეს დარბაზი ასეთი მაღალხარისხის პუტაციით“.

„ძალიან ვღელავ — თქვა საზეიმო კონცერტის სველაზე ახალგაზრდა მონაწილემ 19 წლის მიდორიმ — ამ დარბაზის კედლები სუნთქავენ ისტორიით. მე შეყვარებული ვარ კარნეგი-ჰოლში“.

„კარნეგი-ჰოლი სულაც არ არის ხნიერი — გამოაცხადა აპლოდისმენტების ფონზე საკონცერტო დარბაზის დირექტორმა — ჯიმს ვოლფენსონმა — დღეს მან უბრალოდ თავისი არსებობის მეორე ასწლეულში შეაბიჯა. დარწმუნებული ვარ, რომ ეს ასწლეულიც ისეთივე წარმატებული იქნება“.

ამაში ეჭვი არ ეპარება არც ერთ ხელოვნების მოყვარულს.

გადაეცა წარმოებას 21.01.92 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდალ 02.03.92 წ.
საბუქდი ქალაქი 5,25,
ქალაქის ფორმატი 70x108¹/₁₆.
ფიზიკური ნაბუქდი თაბაი 11,5.
საალტრაცხო-საგამომცემლო თაბაი 19,65.
შეკეთა № 33 ტარაქი 2500.

ეურნაღი დაბუქლილია მ. ხაბოვის და
ი. კვაჭანტირაძის ფორტები.

რედაქცია ბოდიშს უხდის ხელისმომწერლებს
ქალაქლის დეფიციტის გამო გაორბული
ნომრებისათვის

ჟურნალ „ხელოვნების“ მკითხველებს!

ძვირფასო მკითხველებო!

არასოდეს ქართულ კულტურას და ხელოვნებას არ გასჭირვებია ისე, როგორც დღეს უჭირს. საქმე მხოლოდ მატერიალურ-ფინანსურ სიძნელეებში როდია (თუმცა, სწორედ ამის გამო გამოდის გაერთიანებული ნომრები ჩვენი ჟურნალისა). კრიზისი უფრო ღრმა და სერიოზულია: ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს საშინელი პროცესი — ხალხმა დაჰკარგა ინტერესი საკუთარი ეროვნული კულტურისადმი. თეატრები და საკონცერტო დარბაზები ცარიელია, იშვიათად იმართება თეატრალური და მუსიკალური პრემიერები, სულ უფრო და უფრო ნაკლებად ეწყობა მხატვართა დიდი გამოფენები, უკანასკნელ ხანს არც ერთი მნიშვნელოვანი ქანდაკება არ დადგმულა ქართულ მინაზე.

ჩვენი ჟურნალი ერთი იმათგანია, რომელიც ცდილობს კვლავ გააღვივოს ხელოვნების სიყვარულის მინავლებული ცეცხლი...

კულტურის გარეშე ხალხი სიბნელისათვისაა განწირული,

ხელოვნების გარეშე, ადამიანის სული უფსკრულში გადაეშვება...

ამიტომ ვთხოვთ ყველა იმ მძლავრ სანარმოს, გაერთიანებას თუ ფირმას, ვისთვისაც ძვირფასია ქართული კულტურა — დახმარების ხელი გამოუწოდოს ჟურნალს — იკისროს სპონსორობა, გაილოს შესაბამისი თანხა მისი არსებობის შენარჩუნებისათვის.

ეს არა მარტო პრესტიჟის საქმეა, არამედ ეროვნული მოვალეობაც.

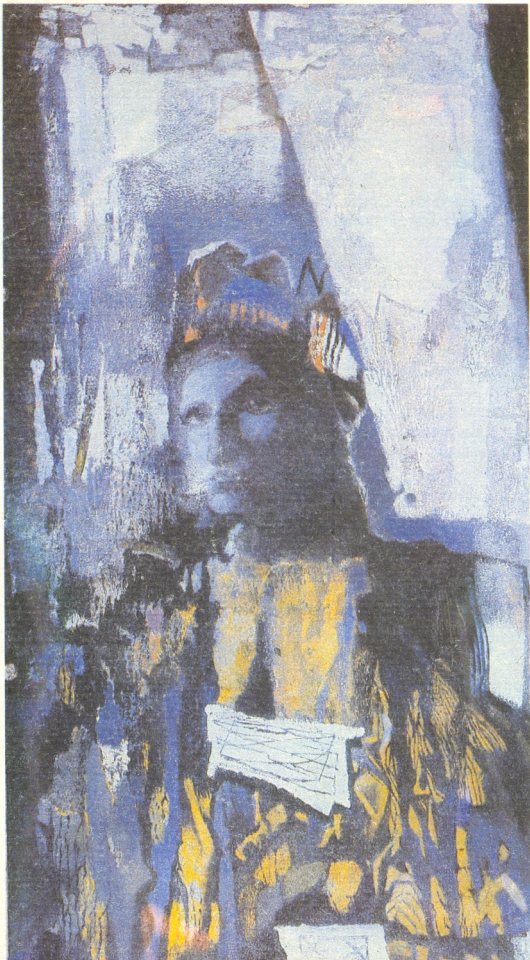
ველით თქვენს გამოხმაურებას.

რაქაძე

6 36/114

საქართველოს
მემორიალური
სამუშაო

ფანსი 6 მან.



0692360 76177