



ISSN 0132-1307

ქართული  
საბიბლიოთეკო

# ზელოვნება 5-6·92





ქართული  
წიგნების  
კავშირები  
შპს  
ქართული გამომცემლობა  
1921 წლიდან

# სელფენება

თავისუფალ საქართველოს —  
თავისუფალი ხელოვნება

5 • 6 1992

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს  
ეკველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურაბანიძე

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ჟურნალისმწერობა  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 250029 თბილისი, უწყნაღის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-17-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე

საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „სამშობლო“  
თბილისი, 1992

# ნომერები:

ფარნაოზ კოტიშვილი —  
კაცური-კაცი (სრულწიგნობიანი ადამიანი) და დიდი გად-  
ლი, დიდი ცოდვა, როგორც ილია მართლის მსთებრის  
ამოსაგალი . . . . . 2

ბესიკ ხარატიანი —  
მხატვრული შემოქმედების ზოგიერთი საკითხი არმოკაბი-  
ტულ მსთებრისათვის . . . . . 41

მერაბ შამარდაშვილი —  
აზრი კულტურისათვის . . . . . 59

რუსთაველის კრემის ახალი ლაშქარბები . . . . . 128

**მხატვრობა**

იუზა ბუციკაძე —  
XVI საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან 17

მანანა წერეთელი —  
სამკაულეობი სიკრებადანი . . . . . 51

ირაკლი ციციშვილი —  
კულტურის კმელთა დაცვის პრობლემები . . . . . 90

დავით ანდრიძე —  
ნიკაძეილსა და ახალ დაბადებანს შორის ანუ რემკვიში  
ირაკლი ფარჯინანისა . . . . . 130

**თეატრი**

პიტერ ბრუკი, იური კაგარლიუკი —  
„ცხოვრება ახლა სხვა რიბში ვიღის“ . . . . . 69

ეოერ გუგუშვილი —  
მონოლოგი ბაბრათონიების შესახებ . . . . . 83

**მუსიკა**

ლალი იშაიშვილი —  
„მუსიკით ცმცხლობ...“ . . . . . 96

ელიზაბედ ხალანჩიკაძე —  
ამტორისული „რემისურის“ საკითხისათვის . . . . . 100

ანტონ წულუკაძე —  
ოთარ თაქთაქიშვილის სოკარო მსთებრისა და ქართული  
ოპერის ახალი პრობლემები . . . . . 106

მეგნი შავარიაანი —  
ისებ თელავის მსთებრის „კება ვაჟისა“ შესახებ . . . . . 160

**კინო**

გარი კუნცევი —  
„სკირალი“. კინოშეხარისა . . . . . 148

კორა წერეთელი —  
როში შნაიღერი . . . . . 170

## სალოვნება

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: ირაკლი ფარჯინანის ნამუშევრები.



# ქაბუჩი-ქაბუ (სრულღირსებიანი ადამიანი) და ღიღი ვადღი, ღიღი ხოდვა, როგორც ილია მართლის ასოციაციის ამოსავალი

შარანოვ კოტეტიშვილი

სტუდენტობის დროიდან (პირველივე მონახაზიდან) დაწყებული, სიცოცხლის ბოლომდის ილია ჭავჭავაძის უმთავრესი საზრუნავთაგანი სრულღირსებიანი ადამიანი და ამ კაცური-კაცის მიმართებაა სამყაროსთან, გარემომცველ საზოგადოებასთან (რომელსაც, უმეტეს შემთხვევაში, სამწუხაროდ, „სწორე სამართალი“ არ გააჩნია).

მწერალი გულისტკივილით გრძნობს, რომ ბუნების სიდიადე („მშვენიერად აყუდებულიყვენენ დიდებულნი მთანი, მაგრამ იმ მთების დიდებულება არ ისახებოდა იმ გუბეშია: მღვრიე ზედაპირი გუბისა ვერ გადმოიციმს დიდებულების სახეს, მაგას ანკარა წყალი უნდა“) ცრიატლება, იკარგება ცხოვრების მყარ ოხშივარში, რომლის გამოც „გონებას“ და გულს ობი ეკიდებოდა“. უმთავრესი უბედურება — კი ის არის, რომ ყოფიერების „ხავსმოკიდებულ გუბეში“ მობინადრე „ორფეზიან მხეცებში კაცის სახის მქონენიც იყვენენ, მაგრამ ძალიან ცოტა“.

ფრიად საგულწისხმოა, რომ „კაცია-ადამიანის“ წინასიტყვის პირველივე ვარიანტი ჩამოყალიბებულ „კაცური-კაცის“ ცნებას (რომელსაც მესამე ვარიანტი „ნამდვილი ადამიანის სახით“ თითქოსდა განმარტება ეძლევა) ყველგან, ყველა ვარიანტში ახლავს სავალალო რეალობა, რომ „ნამდვილი კაცები“ (IV ვარიანტი) „ძალიან ცოტანი“ არიან.

უთუოდ საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ ილია ჭავჭავაძე პრიმიტიული (ბევრჯერ დემაგოგიური) მრავალრიცხოვნების უპირატესობით კი არ ზომავს ჭეშმარიტებას, არამედ აზრის სიჯანსაღით: „...ის ერთი მუჭა ხალხი განპირებული, რომელთ შორის ჭაბუკნიც არიან და პატიოსანნი მოხუცნიცა, თუ ამ აღწერას ჭეშმარიტებას შეამცნებს, დამლოცავს მე“, და რაც მთავარია: „იმ ერთ მუჭა ხალხის „ბარაქალა“, (თუ ველირსე ამას), იმოდენა წუშპელების ხროვის „ბარაქალას“ უნდა ერჩივნოს ყოველს იმას, კინც იცის აზრის აწონა

არა იმითა, რომ ათასმა თქვაო, არამედ იმითა, რომ ურთმა თქვა და კარგმა თქვაო: ოქრო მცირეა, მაგრამ ძვირია“ (III ვარ.).

ეს კონკრეტული მოსაზრება თავიდან ბოლომდის გასდევს ილიას დიდ მამულიშვილობასა და სიტყვაკაზმულ მემკვიდრეობას — არსად არ ჩავარდნილა ცდუნებაში, რომ „ბევრით“ განესაჯა და ეპყლია გზა; ამიტომ, ბარემ აქვე ვთქვათ, რომ მის არც ერთ ნაწარმოებში მასა განყენებულად, სანაქებოდ არ არის ნაჩვენება: გაიხსენოთ თუნდაც „გლახის ნაამბობში“ ის ადგილი, როცა მოძღვარ-მასწავლებელი უჯდათ გლეხს ჩააგონებს ვანათლების სიდიდეს — მრეული სულ ერთ სიტუაციაში რამოდენიმეჯერ ცეკლის ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებს...

განა რაიმეთი საპატრიცემულოა გასართობად, სეირის საყურებლად თავშეყრილი ქალაქელობა, რომელიც ახალგაზრდა ყმაწვილის ჩამოხრჩობას, თავისივე თანამოყვასის სიცოცხლის მოსპობას გულშეუჭირებლად შესცქერის და ისეთი მხიარული თახთახით გაეცლება იქაურობას „ერთ ცვარ ცრემლსაც“ კი არ ჩამოაგდებს; სრულიად კმაყოფილი „ჭყაყანებდა და ლაზღანდარობდა კიდევ“ ეს „ხალხის გროვა“. ერთადერთი ალაღი პეტრეა, რომელსაც აწვალებს კითხვა: კაცი „კატა ხომ არ არის, აილო და ჩამოჰკიდო; რაც უნდა იყოს ღვთის სული ადამიანია“.

ამ ნაწარმოების ერთი უმთავრესი საფიქრალი კი ის არის თუ ადამიანის „პატარა გულში რამოდენა ცოდვა და მაღლი ტრიალებს“ და რომ წუთისოფელში „ცოდვაც და მაღლიც... ხალვათად დაღის“. მართალმა კაცმა მაღლი უნდა აძლიეროს, სიკეთე თესოს, რადგან „ღმერთი გულს უფრო სინჯავს“ და „მინამ საქმეს სასწორზედ დასდებდეს, ჯერ გულში ჩახედავს ადამიანს“...

„გლახის ნაამბობი“ ცოდვა-მაღლის, სამყაროს, ბუნების „თავისუფალი სილა-

მაზის“, კაცთა მოდგმის თანმდევი უბედურების ტკივილია და მისი ვაება, რომელიც შესავალშივე (I თავი) ასე მკაფიოდ ამოიტვიფრა, თავიდან ბოლომდის გასდევს მოთხრობას.

ნადირობის ტრფიალის „მოუწყინარ“, ხალისიან გართვაში“ ამბის მოხრობელს ჩამოუყალიბდება ერთი უმთავრესი მცნებათაგანი მწერლის ესთეტიკისა: „თუ გნებავთ, ამასაც კი ვიტყვი, რომ ნადირობა ცოდვაა: ყოველი ხულიერი ღვთის დანაბადია, ყველას აქვს თანასწორი ნება ამ თვალუწვდომელ ქვეყანაში ცხოვრებისა...“

სამყაროში კი სისხლის წყურვილი ქოთქოთებს და ამ დაუნდობლობის მოთავე თურმე ადამიანია, მან დაარღვია უბოროტობის იდილია: „პირველი სისხლი უბოროტო ქვეყანაზედ კაცმა კაცი-სა დაანთხიო“ და ამას საღმრთო წერილი გვარწმუნებსო (ამ ფრაზაში წინასწარ გაიელვა იმ უბედურებამ, რომელიც მოთხრობაში ჩუმ-უბოროტო არსებებს გადახდებათ, თან მთელი ნაწარმოების მორალი, ეთიკა სწორედ საღმრთო წიგნითა და მქადაგებელით, განმანათლებელი მღვდლით ხორციელდება; კომპოზიციური საყრდენი, საღარდებელი, ღრმატკივილიანი ურვა ავტორისა იმით მკვეთრდება, რომ „კაცი მოსისხლეა“ და მისი მოსისხლე გული ღელდება და ღელდება მეტის მოუთმენლობისა გამო“, როდის დათურგნის „თავისუფალ სილაპაზესა“; მისთვის არაფერია, რომ ნატიფი, ნაზი, მიმზიდველად ამაყი შშვენირება — „ბუნებისაგან მიწიჭებული მაღლი“, სიკეთე მოსპოს, დაუნანებლად გაანადგუროს, ჰარმონია დაარღვიოს, სიტურფე გააქროს, არარობად აქციოს, სიცოცხლე წაართვას ღვთის დანაბადებ არსებას...

ხელოვანის უმთავრესი საფიქრალი მარად კაცობრიული უბედურებაა: „...ჩვენ თითონ სულიერთა მეუფენი, ჩვენ თითონ ქმნილებათა გვირგვინნი, ჩვენ თითონ ღვთის სახისანი ერთი-ერთმანეთს არ



ვუთმობთ იმ [ერთ მტკაველ - ფ. კ.] ადგილსა, - რაკი მოვიგონებდი, რომ ყოველ კაცის ნაფეხურსა ერთი მუჭა კაცისავე სისხლი შეუშვარია“...

„გლახის ნაამბობი“ შესავალშივე ამბავილებს ყურადღებას, რომ ბუნების, სამყაროს, სიცოცხლის, მშვენიერების, სიტუარფის სიდიდე-კდემამოსილება უპირველესად სწორედ ადამიანებში შეიბღალა და ნადირობისა თუ ირმის სიკედლილის ეპიზოდში ალეგორიულად გაბროს, თამროს, პეპიას უსასოო ბედისწერის შტრიხებია გავლებული. უმთავრესი კი ის არის, რომ კომპოზიციურად ამ უზადო ნაქარგში მოთხრობის მასულდგმულებელი - სიცოცხლის, როგორც განუშეორებელი განმის პრობლემა წარმონდა.

გაბროს მიერ თავსგადახდენილის თხრობის დასაწყისშივე რუსთაველის (რომლის სტრიქონებიც სისტემატურად არის მოხმობილი) „ვა, სოფელო, რა შიგან ხარ...“ - ქართული კულტურის მაგისტრალურ საზრუნავს, კაცთმოყვარეობის სულისკვეთებას მიგვანიშნებს; ეს სულისკვეთება კი XIX საუკუნემ მთელ მსოფლიოში „განადიდა, გააძლიერა, გააფართოვა“ - ილია ჭავჭავაძე პირველივე ნაწარმოებით ეპოქალურ, საკაცობრიო (მარადკაცობრიულ) პრობლემატიკას სწვდება.

საგანგებო მნიშვნელობისაა, რომ ილია მართლისათვის პიროვნების აუცილებელ პატივისცემასთან ერთად, რაც ეპოქის ერთ უმთავრეს მამოძრავებლად იქცა, - განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კაცის რაობაზე დაკვირვება; ამიტომაც შემოქმედების დასაწყისიდანვე, ადრინდელ ჩანაფიქრშიაც, ილია მთელი სერიოზულობით მიჯელობს, რომ „ორფეხიან მხეცებში კაცის სახის მქონენიც იყვნენ“ („კაცია ადამიანი“. წინასიტ. I ვარ.), რომ ცხოვრების გუბეში „...მრავალი ცხოველი მოჩანდა, ნამეტნავად ორფეხნი, რომელთაც იქ ადამიანებს ეძახოდნენ“.

მწერლისათვის გამორჩეულად საინტერესოა ამ წინადადების მომდევნო ფრაზაში ნახსენები „ნამდვილი ადამიანის სახის“ მქონეთა განსაზღვრა,

რადგან „...ისინი კი, ღვთის წინაშე მიანები არიან [...] ისინი ისე არიან, რომ სხვანი ვერც კი ხედავენ, თუ კარგა გონიერად არ დააკვირდნენ“, მართალია, „...მათ იმ გულმხურვალეთ, ამ წუმპეში პატივი არა აქვთ“, მაგრამ მოაზროვნე ხელოვანი „კარგა გონიერად“ აკვირდება ამ სახელის მატარებელთ და გულისტკივილით ასკვნის, რომ ყველა, ვისაც „იქ ადამიანებს ეძახოდნენ“ არ არის ღირსი კაცად წოდებისა.

კაცობა ილიასათვის გამორჩეული ცნების მქონეა; ამ მხრივ ნიშანდობლივია მისი შემდეგდროინდელი მიგნება, რომ „...ქართველის აზრით კაცობა ერთობ ადამიანისა“ საბატო და დიდი სახელია: სხვა რაა უდიდესი და უპატიოსნესი კაცობის სახელზედა ადამიანისათვის“...

ილიას ესთეტიკის უმთავრესი საზრუნავიც სწორედ კაცური-კაცი, დიდ მაღლს ზიარებული სრულღირსებიანი პიროვნებაა („...რომ იცხორეო, ეს იგი ეცადო - რომ ვით მამა ზევის იყო შენც სრული“). ანგარიშგასაწყვია ორი მომენტიც: წინასიტყვის მეორე ვარიანტში „ამ გუბეს ქართველები, ქვეყნის სამასხროდ, ცხოვრებას ეძახიან“ - ეს. მაკის ნაჩურჩულებად გადმოგვცემს მოთხრობელი („წამჩურჩულა ვილაცამ. მივიხედე, ვნახე, რომ ეშმაკი იყო“); აშკარაა, მწერალს არ ემეტება მთლიანად ხალხს მიაწეროს ეს დამამცირებელი ფრაზა და ეშმაკის მოჩვენებას იშველიებს. ასევე, საყურადღებოა, რომ პირველ, მესამე და მეოთხე ვარიანტს ახლავს ჯანსაღი, ნათელი, „კაცური-კაცის დაუღვროშელი შრომით“ აყვავებული ცხოვრების ხილვის იმედი: „თუმცა ის სიკეთე შენ მოძმეთათვის და თვისა შენთვისაც შორს არის, მაგრამ ისიც კარგია, რომ ხილვით მაინც დასტკე...“ (მომავლის სიკეთის ეს რწმენა ხომ მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნების უიშვიათეს შედეგში („ოთარაანთ ქვრივი“) სპეციალური XX თავით („დასაწყისი განთიადისა“) ჩამოყალიბდა. ესეც ერთხელ კიდევ მიგვანიშნებს, რომ ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა იმთავითვე სამომავლო სიკეთით, იმედინანობით, შვიდ-



ფეროვანი ცისარტყელის (რომლის გამოც რა არ დასწამეს) სხვიმოსილებით სულდგმულობდა...

საწყისი სრულდირსებიანობისა (კაცურ-კაცობისა) მადლმოსილებაა, მადლის წადილია, ამადლებული იდეალების ქონაა და ვიდრე მადლის გამოვლენის მხატვრულ განსახებას გაეიხსენებდეთ — ბარემ აქვე დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ ლუარსაბ-დარეჯანობა არა მარტო ფიზიკური უმოქმედობა-უუნარობაა (როგორც არსებითად წარმოჩენილია) — არამედ უპირველესად და უპირატესად სწორედ ლამაზ იდეალთა, ზეალმამფრენ ოცნებათა, გონებრიობის, აზროვნების, ინტელექტის უბადრუკობაა; აკი „კაცია ადამიანი?!”-ის წინასიტყვაობის მესამე და მეოთხე ვარიანტები გვამცნობს, რომ „...ის ორფეხა წუმბელები სულ წიხლებს ისვრიან, სხვა ასონი კი, ნამეტნავად თავი, უძრავადა აქვსთ“. — მაშ, ილიასათვის ლუარსაბობა პირველ ესკიზითვე (იმთავითვე) გონების, თავის უმძრაობა-უქონლობას ნიშნავდა და სწორედ ამიტომ ყოვლად შეუწყნარებელია არჩილ-კესოსთან მისი რაიმეთი დაკავშირება, ისინი დიამეტრალურად საპირისპირო სამყაროს შვილნი, ურთიერთგამომრიცხავი ლიტერატურული ტიპები, მოვლენათა განმასახიერებელნი არიან და ანალოგია უხერხულია...

ილია ჭავჭავაძის ღრმა რწმენით განათლება-გონების გახსნა აუცილებელი საყრდენია ადამიანობას ზიარებისათვის და რაკი „...ადამიანობას პირველი ადგილი უნდა დაეთმოს ბავშვის წყრთნასწავლებლაში“ იმისათვის, „რომ კაცი კაცად გაზდეს, ამის ღონედ მარტო ცოდნა და განათლებაა. არა ღონე არ ექნება გაუნათლებელს კაცს თავის ჯაჭვის დასამტვრევად“, საზოგადოებას, „ქვეყანას გონების გახსნა უნდა, ქვეყანას სწავლა უნდა, ქვეყანას გაზრდა უნდა“. ამიტომ არის, რომ ილია, როგორც მხატვარი — მოაზროვნე და როგორც მოღვაწე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სწავლა-აღზრდის პრობლემას: არ არის არც ერთი წელი მის გონიერ ცხოვრებაში, რომ ამ მომენტისათვის ყურადღება არ დაეთმო, ხოლო

მისი მღვდელნი მთელი თავისი არსი მოძღვარ-განმანათლებელია, რომელმაც სწავლა-ცოდნასთან ერთად ყველაზე უძვირფასეს — მადლს ალვიძებს გარშემო მყოფებში; გაბრო ხომ მადლის გზაზე მავალად მიიჩნევს: „...კაცს რაკი ღვთის მადლი ჩაეხახება გულში, მდიდარია თუ ღარიბი, მინც მადლის გზაზე წავა“ და რაკი „მადლით, მადლით იყვენენ სავსენი იმის ჩაფიქრებული თვალები!“ — დაბეჯითებით ამტკიცებს მთხრობელი: „ღიღი მადლი უნდა უტრიალებდეს კაცს გულში, რომ ისე გამოსცეს, გამოატანოს თვალებს, როგორც იმის თვალებისათვის გამოეცა და გამოეტანა“.

ამ მხროვაც საინტერესო ინტერპრეტაცია ეძლევა ცნობილ „რასაცა გასცემ, შენია, რაც არა — დაკარგულია“. „ღმერთმა ყველას გონება და გული, სიკეთის შემლება დაგვირიგა, ზოგს, მართალია, ცოტა, ზოგს ბევრი, მაგრამ ბევრს ბევრი მოეკითხება, ცოტას — ცოტა. იმისათვის კი არ დაგვირიგა, რომ იმ ზარმაც მონასავით (რომელმაც მიწაში ჩაფლა ნაბოძები — ფ. კ.) კიდობანში, ან მიწაში დავმალეთ. — იმისათვის, რომ ბევრი გაჭირვებულია ქვეყანაზედ, უნდა გავცეთ, რომ მოვივით რამე, თორემ ხელცარიელები დავრჩებით, როცა ღმერთი მოგვეკითხავს. ამიტომაც არიან ეგრე გულმართალნი ეს სიტყვები: „რასაცა გასცემ, შენია, რაც — არა — დაკარგულია“. ის ღვთის მადლი, რომელიც ყოველ კაცსა თავდაპირველვე ჩაგვსახებია, ჩვენთვის დაკარგულია, თუ სიკეთე არ მოვაგებინეთ“...


საგანგებოდ უნდა მივაქციოთ ყურადღება იმ გარემოებას, რომ ილია ჭავჭავაძეს დაბეჯითებით სჯერა-რა ინდივიდის თვითგანწმენდის, ამადლების, სულიერი სისპეტაკისა — ამავე დროს, არსად არ ივიწყებს, რომ აუცილებელია შესაფერისი გარემო პირობები და საზოგადოებრივი ყოფაც, თორემ რაც არ უნდა ზნედიდი იყოს პიროვნება — ის ვერ შეძლებს თავისი სიკეთის გამოვლენას; ნაწარმოების ეპიგრაფად წამძღვარებული ხალხური სიბრძნის („რას ქნას კარგმა მონარდმა დროზე შაში

თუ არ მოვა“) გარდა, რომელიც პარველივე სტრაქონით, წინასწარვე ვკამცნობს ინდივიდის დათრგუნვის ტრაგედიას — საგანგებო მნიშვნელობისა თვით გაბროს განმარტება: მართალია ოსტატმა „გზა გაშიკაფა, მაგრამ ყამმა მიმუხთლა და არ დამაცალა ზედ გამეჯლო.. მომიტანა კლდე ქვეშა და, ხომ ხედავ, ისე ვქრები, როგორც ცეცხლი, როცა გარედამ ჰაერი არა შეეღის!..“

ეს თვალთახედავ (ინდივიდის შინაგანი განწყენდისა და გარემო-ვითარების, საზოგადოებრივი ყოფის ერთიერთ შეხამება ცხოვრების გამარჯვებისათვის) უთუოდ ბევრად უფრო გონივრული და პროგრესულია, ვიდრე იმ ხანად გავრცელებული მრწამსი, რომ მხოლოდ პიროვნების განწყენდაა გზა ხსნისა (მომდევნო წლებში თ. დოსტოევსკის ერთ უმთავრეს დებულებად რომ იქცა და რამაც მაშინვე მძაფრი კამათი გამოიწვია. ილია ჭავჭავაძე ამ მხრივაც უაღრესად გაწონასწორებული, რეალისტური შორსმჭვრეტელობის მხატვარ-მოაზროვნეა...

მაღლისა და სიკეთის, ნამუშაყარის დოვლათიან შემოდგომას „ლამაზი, მზიარული, თბილი გაზაფხული“ მოდევნება უთუოდ ქვეცნობიერად „ყოველ კაი კაცის“ ნამუშევარ-ნაღვაწის გამრავლება-აღმოცენება-აყვავებაც არის და მლოცველის წადილში („დემერთო! მოსავალი მოდის და გულმართლად მოამკვირე ყოველ მუშაკსა!..) თვით „ავტორის სახეცაა“ ჩართული.

ნაწარმოების შესავალსა და იმ ნაწილში (VI თავის ჩათვლით), რომელიც ჟურნალში („საქართველოს მოამბე“) გამოქვეყნდა თვალნათლივ წარმოჩნდა მწერლის ესთეტიკური საზომი: ქვეყნად დაბუდებულ უკუღმართობაში, ბოროტების აღზევება-თარეშში, იძულება ადამიანის პიროვნება, რომელიც სითბოსა, სიხარულისათვის „იწო. მოვლენილი ზეციერისაგან; ინდივიდი კაცურ კაცად, ღირსების მქონედ განათლების, გონგახსნილობის გზით ყალიბდება და მასწავლებელი, ახალგაზრდის დამკვლიანებელი თვით უნდა იყოს დიდი მაღლით აღსავსე და გასაწვრთნელსაც ამ

მაღლით უნდა მსჭვალავდეს მოძღვარმა გამომშვიდობებისას  რა კიდევ: „მშვიდობით, ჩემო გაბრიელ! მართალი იყავ და სიმართლეს სდიე, გზა ყოველთვის კაცური გაქნება“.

საგულისხმოა, რომ მოძღვრება-შთავონების, კეთილის მფენი სიტყვის საგანგებობასთან ერთად ავტორი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას, რომ აუცილებელია ადამიანის (განსაკუთრებით სამართლის მქალაგებლის) სიტყვა და საქმე ერთმანეთს ერწყმოღეს: „მზე რად უხმა ის დენეს დამზრალს ყვავილსა, რაც თბილი სიტყვა დაჩაგრულს გულსა.. ოო!.. სითბო?.. დიდი რამ არი!.. დედამიწის ზურგი იმითი აყვავდება ხოლმე, წუთის-სოფლის ცხოვრება იმითი მოისხამს ყვავილსა!“, მაგრამ კაცურ-კაცობა, მაღლსნაზიარობა მაშინ არის, როცა თბილ სიტყვას ასეთივე ქმედება მოსდევს: „მაგრამ რა სიტყვა!.. ცარიელ სიტყვას ის მღვდელი არა სჯერდებოდა. მერე შევიტყე, წელიწადნახევარი თურმე ინახავდა — თვითონ ღარიბი-დავდებულ ქმარსა და ცოლსა?“ ამ დებულებას აძლიერებს მეორე — დასახრჩობად განწირული უცნობისათვის თავის გადადების მაგალითიც...

მწერლის მოურჩენელი გულისტკივილი, შინაგანად წამმართავი დარდი, რაც მის ესთეტიკას ბიძგს აძლევს და საფიქრლად უხდის, ის არის, რომ ბევრჯერ სიცოცხლეს „წუთისოფელი იმიტომ პრქმევია, რომ ყველაფერი წუთობითა სცოდნია, უხედურობის მეტი“ და რომ ბევრი ალაღმართალი, წმინდა გულის ადამიანი კენესით მოსთქვამს თავის უღაჯობას აზავებულ ბოროტების პირისპირ: „დემერთო! რამდენი ამასთანა ცრემლი იღვრება ამ შენგან გაჩენილ დედამიწის ზურგზედ, მაგრამ სიავე ადამიანისა აქამდის არ ჩაირეცხა“. სიავე, სიბოროტე ძალზე ბევრჯერ ისე აკალხდება, რომ დიდი ბოროტების კატეგორიამდის ადის, ხოლო მისი ფარვაში მთელი პერიოდების. ეპოქისაც კი ნიშანდობლივ თვისებად იქცევა და ასეთ დროს, ბოროტების ჯანდსა თუ კურუმში იძირება, ცრიატდება ის დიდი მაღლი, რამაც უნდა გაათბოს, აყვავოს კა-





კობრიობა. ყველაზე საშინელი უბედურება ის არის, რომ ბოროტების ქარბო-ბოლა ადამიანების უმეტეს ნაწილს (არც თუ ისე იშვიათად აბსოლუტურ უმრავ-ლესობას) ჩაიხვევს ხოლმე, მორალსა და ზნეობას წაუბილწავს, კაცისათვის უკა-დრის გზაზე დააყენებს, ცხოველის დო-ნემდის დასულს უპიროვნო, ორფეხ სუ-ლიერებად აქცევს რომელთაც „პირი ჰქონდა მართო ჭამისათვის“.

და ამიტომაც, ილია ჭავჭავაძე მთელი სიცოცხლის მანძილზე თვით იყო რა უპირველესად „მთლიანი პიროვნება“ (აე. ზურაბიშვილი), სრულქმნი-ლი ადამიანი — შემოქმედებითაც ღირ-სებიან, ზნემაღალ პიროვნებათ დასტრი-ალეზდა თავს, ვინაიდან მისი სტრუქტო-რის დროინდელი (1858 წ. 26 დეკ-დათარილ.) საგულისხმო განაცხადი:

„ყველას გაეუძლებ, როგორც კლდე ქვისა, ბედთანა ბრძოლა ვით მეშინება?! ხოლო ჩემ თავის არაფრობისა არ ძალმიძს, ძმანო, ვერრით გაძლებს!“

— ნიშნავდა, რომ მომავალი მოდგაწისა და ხელოვანისათვის უმთავრესი იყო ად-ამიანის მიერ არაფრობიდან, უპიროვნე-ბობიდან დაღწევა და გამართულ ინ-დივიდად, თვითსახიან პიროვნებად ყო-ფნა.

„ბევრი ვიტანჯექი“—ო გვამცნობს ამ უსათაურო ლექსის პირველივე სტრი-ქონი და მართლაც ბევრი იტანჯა, იწვა და იღაგა, განვლო უსასტიკესი ჭიდილის გზა მხატვრული ქმედების ფენომენტან და ილია მართლის (რა ზედმიწევნითი, გონიერული ზედწოდებაა— ილია მეო-რის მაღალგონიერება და ეროვნულ-ზნეობა ამ ცნების მისხილადაგებაშია: ჩანს) ესთეტიკის ამოსავალი — ადამიანის არსი და რაობა, მისი მიმართება სამყაროსთან 80-იანი წლებიდან სხვადა-სხვა სერიოზულ ასპექტში გამოვლენილ 80-იან წლებში ქართული პროზის (სიტყვაკაზმული მწერლობის) „ობოლი მარ-გალიტით“ (როგორც პირველივე მოსმე-ნის დროს უწოდეს) დაგვირგვინდა...

„ოთარანთ ქერივი“, თუ მხოლოდ

შინაარსს არ გავეყვებით და მრავალგზის საგულისხმო აზრს, მარად კაცობრიულ პრობლემატიკას, ესთეტიკურ მრწამსს დაეაკვირდებით — უძვირფასესი განძია არა მართო ავტორის მხატვრული აზ-როვნების, არამედ თანამედროვე და მო-მავალი ადამიანის სრულღირსებთან-ობის გასარკვევადაც.

ნაწარმოების ოცდაორივე კარი მა-რადკაცობრიულ პრობლემატიკასთან ერთად სწორედ ამ ზნე-ხასიათის სათა-ყვანო კაცურ-კაცობის, სრულღირსებია-ნობის ზორცმესხმაა. თხზულების და-საწყისშივე პიროვნებას ის შინაგანი ღირსებისა და ხელშეუვალობის მკვეთ-რი შტრიხი აჩნდება, რაც ძლიერი ინ-დივიდუალური ბუნების აუცილებლობა და რაც უკანონობა — ძალადობის წინა-შე შეუპოვრობის ნიშანია. პიროვნების ღირსების პატივისცემა უპირველესი მოთხოვნაა განვითარებული, ჰუმანური, ცივილიზებული სამყაროსი და ოთარა-ანთ ქერივის ფსიქოლოგიურ-ესთეტი-კური მოდელის ამ ნიშანთვისებით დაწყება მრავალმხრივ საგულისხმოა ილიას მხატვრული აზროვნების გასათ-ვალისწინებლად.

და ამ უპირველეს ნიშანსვეტს ადა-მიანის თვითარსებობისას იქვე ერწყმის კაცთა მოდემის უდიდესი მონაპოვარის — სიტყვის მნიშვნელობა-ღირსებისა და გულის პრობლემა. მიზანი და ერთად-ერთი დანიშნულება ადამიანის ამტყვე-ლებისა — თავისი გულის ნადების გა-მოხატვა ახალ საუკუნეებში შეიმდგრა და სიტყვა ხშირად სათვალთმაქცო, თვალისასამებელ, ნიღაბის ასაფარებელ საშუალებად იქცა, დაკარგა სიხალასე, სიალამართლე, სიტყვა კი „მოსაკიდე-ბელი ჩანგალია, რომ გული ან აქეთ მო-სწიოს, ან იქით, [...] გული აღგილიდან უნდა მისძრას-მოსძრას კაცმა, თუ კაცს კაცის სიკეთე უნდა“, მუდმივად უნდა ქმედებდეს — ირჯებოდეს, ვინაიდან სწორედ „უგულო გული“—ა საქმეს რომ გაურბის, მცონარობამდის რომ მიჰყავს კაცი. ამიტომაც არის, რომ „ვია იმას, ვისაც უსაქმოდ მოასწრობდა ხოლმე: ძირიანად ამოიღებდა, ძირიანად მოს-თხრიდა“.

მეორე თავის ქვეპრობლემა („პილ-პილმოყრილი მადლი“) აღრმავებს მცონარობა, გაურჯელობის გმობას და ადამიანში დავიწყებული ადამიანობის გაღვივებას, ვინაიდან თავი და თავი, როგორც იმავე წელს (1887) დაწერილ სტატიამ ბრძანებს — პიროვნებისა, საზოგადოებისა და ერისთვის თვითმოქმედება და როცა „თვითმოქმედებას, გამრჯელობას და მხნეობას — ამ დედაობებს წარმატებისას — ძირი უღებდაო“, როცა „ადამიანი გადაეწვევა თავისთვის პატრონობას და მოვლას. ამ გადაწვევას ხომ უღონობა, დაუძლურება სულია და ხორცისა მოსდევს და ეს უღონობა, დაუძლურება კედომაა, ხრწნაა, აგებულების დაშლა და დარღვევა“.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ილია ჭავჭავაძე ადამიანის ღირსების თვალსაზრისიდან გამოდის, ვინაიდან, გარდა იმისა, რომ ძნელია სხვისა მოიმედებით ცხოვრება — „გლახა, მათხოვრობა, ჯერ ერთი სათაკილოა“. ეს სტრიქონები პირდაპირი გასაღებია ოთარაანთ ქერივის მათხოვრებთან დამოკიდებულებისა, ვინაიდან, მართალია „გლახა, მათხოვარა ისე არ მოადგებოდა კარს, რომ ოთარაანთ ქერივს რითიმე არ გაეკითხა“, მაგრამ გაახსენებს „დადილია ეგ შავის მიწით ამოსავსები პირი, შე პირშავო, შენა, და შენი დღენი ძალსხავით სხვას შეჰყურებ, ავერ გამოხრულ ძვალს გადმომიღებენო“, „ქვეყნისა არა გრცხვენინან“. „აი გაგიხმეს ეგ ხელ-ფეხი! რისთვის გასხია ეგენი მაგ მუტრუკს ტანზედ, თუ ვერ მოგიხმარებია? ქვეყანას თავის თავი კი შეუნახავს, რომ ეგ შენი ბრიყვი თავიც ინახოს? ფუ, შენს ნამუსსა!..“ საწყისი ნიშანი ადამიანობისა თავისთავადობაა, თავისით გაკვლევა ცხოვრების გზისა და არა სხვისით მოიმედება.

ილია ჭავჭავაძე სხვისა ხელის შემყურე უნდელი, ხელთგამოუვადი უქნარა-უქონელის („აქაო და გლეხიაო“) მატებარი კი არ არის, — არამედ ხარისტიანი, გამრჯე, მუყაითი, თავისი მუდმივ ქმედებით ფეხზემდგომი პიროვნების ღირსსაცნაური თვისება-ზანთათის განმადიდებელია („ამის პატრონი შეძლებუ-

ლი კაცი უნდა იყოსო, „გლეხი კაცობის კვალბაზედ ოთარაანთ ქერივის მხურსა შეჰნატრება“). ასეთი მეოჯახე ყოველთვის ცდილობს გონივრულად განავოს და გამოიყენოს მონაგარი („ხუთი ქისა“), რათა სამომავლოდაც მტკიცე საყრდენი ქონდეს — ადამიანობისათვის მეურნე ჭკუაა საჭირო და აუცილებელი...

ოთარაანთ ქერივის, როგორც წამყვანი პერსონაჟის, სრულღირსებანიობა მემკვიდრის ქცევა-ქმედებაში ახალი ნიუანსებით ვლინდება; ერთი მეტად მწვავე (თვით სახელწოდებაშიც რომ არის აქცენტირებული — „გიჟია თუ რა“) ქვეთავი სწორედ ამ ერთბუნებანიობის აღნიშვნით იწყება: „ეს ხასიათი დასჩემდა გიორგისა. დედასავით, — თავისი იყო, თუ სხვისა, — თუ ცუდი რამ იყო, გამოეკიდებოდა“. და მასვე მოსდევს მწერლის მრწამსის, მისი აზროვნების გასარკვევად ფრიად საყურადღებო განმარტება: „ბევრს ამისათვის არ მოსწონდა გიორგი. კაცო, რა უნდა, სხვის საქმეში რად ერევაო? არა ერთი და ორი იმახდა ამას სოფელში“.

ილია ჭავჭავაძე „ბევრით“, „უმეტესობით“ კი არ საზღვრავს სიკეთე-სიმართლის არსს, არამედ გამოირჩეული ერთეულებით; უთუოდ ღრმად სწამს, რომ ეს ერთეული პიროვნებანი ბევრისა და უმეტესისაგან ხშირად დევნილ-გაკიცხულები, ანდა გიჟებად შერაცხულები არიან. კაცობის საზომით გამართული ინდივიდები ვერა ჰგუობენ, რომ ადამიანმა „ნამუსის ქული“ აიხადა და ლაფში გადააგდო; მათ სწამთ, რომ „თუ ეს მართლა ვაჟკაცია, საქმეს არ უღალატებდა“. უბედურებაც იმაშია, რომ „...ნამუსახილ კაცისაგან ქვეყანა დალუპული. კაცი კაცს ვეღარა ჰნდობია“. ახალი საუკუნეების ერთი თავსატეხთაგანი პრობლემა ხომ კაცის კაცთან ნდობაც არის და ილია ჭავჭავაძის ესოტიკაში მას სათანადო ადგილი აქვს განკუთვნილი.

ავტორი გულისტკივილით ხედავს, რომ უბირი მასა კარგსა და გამოირჩეულს უმეტეს წილად ვერ უკვებს. უცხოობს, ეთიშება, მტრულადაც კი ეკიდება „ბიჭო-და, ეს კაცი ან გიჟია, ან ღეთისაგან

მოზავნილი“, თანაც თურმე კეთილშობილი, უანგარო საქციელი, როცა სხვისაზედაც ისევე შეგვტკივა გული, როგორც საკუთარზე ე. ი. როცა პიროვნული, წვრილმანი ჩემია — შენია კი არა, — არამედ თავისთავად კარგის, კეთილის კეთებაა, მისთვის მხარდაჭერაა, ნამუსის ქუდის ნირშეუცვლელად ტარებაა არსებითი, — თურმე მათთვის „რომ არ გაგონილა?“ და სწორედ, რაკი არც კი უნდათ შეისმინონ მისაბაძი და დაინახონ გამორჩეულად ღირსეული — ეჭვობენ კიდევ: „მაგის გულში ან ღვთის მადლი ჰტრიალებს, ან ერთი რაღაც უბედურებაა მაგის თავსა“, და რაკი-ღა ვიორგი (იგივე ოთარაანთ ქვრივი) პირნათელობის, საქმის ერთგულების თავგამტკბეული ქომაგია, იმ უმეტესობის (თანასოფლელების, იგივე სოციალურ მდგომარეობაში მყოფი გლეხების) აზრით „ეგ კაცი ან ვიფია, ან ერთი რამ ღვთის ნიშანია მაგის თავზედ-მეთქი“.

საყურადღებოა ისიც, რომ თურმე: „ღედაც ზომ მაგისთანა გადარეული და დამთხვეული ჰყავს, მამაც კი — ღვთის წინაშე — ცოტა არ იყოს, მოუსვენარი კაცი იყო, ეგებები იმანაც იცოდა“. ამ ფრაზით დასტურდება, რომ ოთარაანთ ქვრივი, თევდორე, გიორგი ერთმანეთის შემავსებელი სახეებია. უმთავრეს-კი სწორედ სოფლის სასამართლოდან შინისაკენ მიმავალ მოყაყანეებს წარმოათქმევინებს შემოქმედი: „მაგათში ან დიდი ცოდო ჰტრიალებს, ან დიდი მადლი. აქ სხვა ნიშანწყალია“.

დიდი ცოდოს (ბოროტების) და დიდი მადლის ურთიერთ ჭიდილი (ოდით-განვე რომ აწუხებდა კაცობრიობას) XIX საუკუნემ ახალ ჰუმანისტურ-ფილოსოფიურ კატეგორიამდის აიყვანა; მსოფლიოს დიდ მოაზროვნეებთან ერთად ილია მართალი ამ ურთულეს პრობლემას გონივრული მხატვრული სახეებით წარმოაჩენს და ნიშნის წლებიდან მოყოლებული, თითქმის ყველა ნაწარმოებში მეტ-ნაკლებად არეკლილი — „ოთარაანთ ქვრივში“ მთელი სისრულაა გამოიკვეთება. ამკარაა, რომ მწერლისათვის ოთარაანთ ქვრივი-გიორგი, არჩილი-კესო, თევდორე-სოსია მეწის-

კვლე დიდი მადლით მირონცხებულა კაცურ-კაცობის ნაირსახეს წარმოადგენენ.

იმდენად მნიშვნელოვანია მადლისა და ცოდვის (ბოროტების) არსი, რომ მომდევნო თავებში (რაკი დაწურულად ჩამოყალიბდა ფილოსოფოსთათვისაც საჭირობოტო დებულება „მაგათში ან დიდი ცოდო ჰტრიალებს, ან დიდი მადლი“) კვლავ ღრმავდება მასზე მსჯელობა: ჯერ მშობლის („ჯავრი ღედსა“) მძიმე განცდებიანი შინაგანი მონოლოგით თითქოს-და ჩვეულებრივ ოჯახურ სადარდებელს ერწყმის და რაკი „ადამიანის გული თვალთუწვდენი ორმოა“ (თვით ილიას ესთეტიკის ერთი განზომილება) ღედას შავ ფიქრად სწორედ მოუტევებელი ცოდვის შიში აედევნება და აფორიაქებს: „... ზომ კაცი... ღმერთო ნუ მაფიქრებინებ, ღმერთო, ცამრგველის გამჩენო! რა ვიცი?... ამ ტიალ წუთისოფელში ფათერაკი ბევრია... ღმერთო, მაშორე... ფუ, ეშმაკსა და იმის თავსა და ტანსა!“

მწერალს უნდა მიგვანიშნოს, რომ განსაკუთრებით ახალ საუკუნეებში ასე გაიოლებული ადამიანის სიცოცხლის ხელყოფა, არად ჩაგდება კაცის სისხლისა — მოუტევებელი ბოროტმოქმედება, იგივე „დიდი ცოდვა“ (ჩვეულებრივ „ყოველდღიურობათ“ რომ იქცა) ამაზრუნენ რამ არის, ადამიანობის სულის შემამაჩწუნებელია: „რაკი ამისთანა ფიქრმა ერთხელ გული ამოუფრთხო ბუდიდამ, უძილობისაგან გალახულმა, ფიქრის ჭიდილში მოქანცულმა ოთარაანთ ქვრივმა თავი ვეღარ დაუჭირა გულს, ვეღარ დაიწყნარა, ვეღარ დაიმორჩილა“ და ძილშია-კი „ღმერთო, მიხსენ! ღმერთო, მიხსენ!“ — იმეორებდა.

მომდევნო ქვეთავის თვით სათაურივე მიგვანიშნებს ატეხილ სადარდების სასტიკ დამთრგუნველობაზე — „გასტეხს ქვასაცა მაგარსა...“, ისევ და ისევ ავი შიში შეუნდობი ბოროტებისა: „ცოდო... სისხლი... ჩაიქოლე თავი, ოთარაანთ ქვრივო, ჩაიქოლე...“

და ბუნების იდილიურ სურათთან გიორგის ზეადმტაც-მეოცნებე განწყობილე-



ბის თანაზიარობის სცენას ავტორი, დედა-შვილის მრავალ მნიშვნელოვან, ფსიქოლოგიური ლოგიკურობით გამართულ დიალოგში კვლავ ცოცხა-მადლის ჭიდილზე ამახვილებს ყურადღებას და როგორც-კი გიორგიმ იკითხა: — „მადლი სუბუქია და ცოლო მძიმე განა, დედი?...“ — „დედას ელდა ეცა. ოთარაანთ ქვრივმა ყურები აცქეიტა, ცოლო რად ახსენაო, ჩვეულმა და ჭირვეულმა ფიქრმა ხელახლად დაჰქოლა და მოუშუშა გული“. „ეს წუთისოფელი ცოლო და მადლის ჭიდილია, სხვა არაფერი“ — განმარტავს დედა და შვილს ჩაკვირებული მშობლის მდგომარეობას ერთვის ავტორის კომენტარი: „დამნაშავე სამაკედინო განაჩენს ისე გულის ფანცქალით არ მოელოდინება, როგორც ამ ფამდ დედა შვილისაგან პასუხს ელოდა“. ამ კომენტარით ძლიერდება მწერლის ესთეტიკის ერთი წარმართავი დებულების (წუთისოფლის ცოლო-მადლის საყრდენზე ტრიალი) მნიშვნელობა, რომელიც მომდევნო ფრაზითაც მკვეთრდება: „— უცოდველი ვინ არის? ისეთისაგან კი ღმერთმა მიხსნა, — უპასუხა შვილმა.

დედას გულზედ მოეშვა“...

„უცნაური ნასკვი“, რომელიც დედა-შვილის დიალოგში აილანდა (ჯერ იყო და „დედას ელვასავით გაურბინა რაღაცა ფიქრმა“, შემდეგ „ოთარაანთ ქვრივმა ეხლა კი თითზედ იკბინა, თითქო რაღაც ენიშნაო, რაღაცას მიაგნოვო“; აკი გიორგის დაღუპვის იმ საშინელ წამებაში „დედას კი თითქო არ ეუცხოვა ეს ამბავი“), თხრობაში ჩართავს „ცოდნის ღურბინდ მომარჯვებულ“ მწიგნობართანუ ცხოვრების მეორე დინებას („სიცოცხლე ორ ტოტად დადის: მთაზრე და მოსაქმე ცხოვრებად“). საყურადღებოა, რომ ამ ახალ გმირთა გაცნობა კეთილ-დადებითი მხარეებით იწყება: „სოფელი ძალიან ემადლიერებოდა ამ და-მძასა. კაი ხალხიაო, ვველა ამას იძაზდა, ვისაც კი დაეკითხებოდიო“. ეს კეთილადამიანური, იქვე, მთავარ გმირთა ურთიერთ დამოკიდებულებით თანდათან მკვეთრდება: ინტელიგენტები „ბევრს იცი-

ნებდენ ხოლმე მოწონების სიცილითა, როცა კი უცნაურის ქცევის და სიჭკუაპასუხის ამბავს ამ დედაკაცისას (ოთარაანთ ქვრივისას — ფ. კ.) გაიგონებდნენ“. იწონებენ, პატივსაცემ დედაკაცად მიაჩნიათ „და ერთი შემთხვევაც არა ჰქონიათ, რომ სიყვარულით და თავაზით არ მოეკითხნათ, როცა კი ოთარაანთ ქვრივს შეჰხვედრიან“, აკი არჩილი ასე მიმართავს გიორგის: „როგორ არის შენი პატიოსანი დედა?“, ანდა: „შენისთანას ხად ვიშოვი. განა არ გიცნობ...“ (არჩილი იცნობს, აფასებს — თანასოფელი გლეხები კი ვიფიას ეძახიან) თვით ოთარაანთ ქვრივც არჩილსა და კვსოზე დაბეჯითებით ამბობს — „ჭკუა აქეთ და იმიტომაო“.

ცოდნის ღურბინდმომარჯვებული არისტოკრატები დინჯი გონიერებით სჯიან ოთარაანთ ქვრივის დაურიდებელ პირში მიგებებს და „მართლის გულით“ პასუხობენ: „— ბრძენი დედაკაცი ხარ, ნათლიდედ, ბრძენი!.. და აქ ხდება ერთი მნიშვნელოვანი, გმირის ხასიათის, მისი ბუნებისათვის თითქოს-და შეუფერებელი რამ: „სხვა ღროს იქნება ერთი თავისებური მკვახე სიტყვა უტკიცა ოთარაანთ ქვრივს ამ ქებისათვის, მაგრამ ეხლა კი განუშდა, შერე თითონაც უკვირდა, ნეტა ენა რამ დამიბაო“.

ავტორმა „გააჩუმა“, რადგან მწერლის სული თვალთახედვა მათ დაპირისპირებას კი არა — არამედ ურთიერთ გაგება-დაფასებას, მართალი გულით შეცნობას (რაც, ცხადია, კლასობრივ შერიგებას არა გულისხმობს; მისი ამოსაყალი კაცურ-ადამიანურ ღირსებათა აღიარება, დანახვა და გაზიარება...).

სრულღირსებიანი ადამიანის ესთეტიკის სულისა და შინაგანი რაობის, დაუშრეტელი სითბოს, „მზიან-ჩრდილიანი“, უმწვავეს დრამატულ-ფსიქოლოგიური ჯახილის უბადლო ხორცმსხმა „ორი თვალი“. ძნელად თუ დაიძებნება მშობლიური გრძნობის ასეთი მძიმე დაღადისი; ერთის მხრივ ლიტანიობა ამ აღლებული ზნეობის სიწმინდე-თავსგადაღებისა და მეორე მხრივ შეუწონავი ტკივილები საკუთარი მეობის უარყოფისა...



დასაწყისშივე ამოიტვიფრა ქვეთავის (საერთო სითბო-სუნთქვად რომ გასდევს მთელ თხზულებას) კონტრასტულ განცდათა გეზი; ოთარაანთ ქერივის სიამოვნებაზედ, რომ გიორგი ძლივს გამხიარულებული ნახა — ავტორი მრავალმნიშვნელოვნად განმარტავს: „სიამოვნებთა კი სთქვა?...“

ამაზედ ჰოც ითქმის და არაცა. ეს რალაც „მზიან-ჩრდილიანი“ სიამოვნება იყო. მზიანი იმიტომ — რომ უხაროდა შვილის სიხარული, ჩრდილიანი იმიტომ — რომ ეწუხებოდა დედური წუხილი, სტიკიოდა დედური გული, — რად უხარიან ჩემგან წასვლა და სხვაგან ყოფნა! მზე და ჩრდილი, ნათელი და ბნელი, ტკივილი და ამება ერთმანეთში გაება და ჩაეწნა“. მომდევნო თვითუული სტრაქონი ამ ფსიქოლოგიური დაძაბულობით არის დამუხტული და მხატვრული სიმართლე უმშვენიერეს ტიპოლოგიურ ოსტატობას აღწევს. შემოქმედებით-ესთეტიკური მადლმოსილება განსაკუთრებით აფორისტული ბრძენმეტყველებით იძერწება: „ჩემგან მიდის, თითქოს ძაფიც არ იჭრის; სხვაგან მიდის, თითქო თოკით ეწვევიან“ ანდა: „ჩემგან მიდის და პატარა ნადველიც უკან არ ახედებს... განა აქ არა დაპრჩა-რა!... სხვაგან მიდის და სიხარული მარტო წინ აყურებინებს... განა ყველაფერი იქ არის, სულ ყველაფერი!..“ — ეს ზომ ამქვეყნად ყველა მშობლის მეტ-ნაკლებად გამოხატული გულის კვნესაა!..

გულჩათუთქული დედის ფიქრები საჭირობოტო აზრს უტრიალებს, შინაგანი მონოლოგი აღრმავებს მტკივნეულ პრობლემას: „—დედა-შვილობაში შეჩემობა რად არის?“, „დედა-შვილობაში ორი თვალი რად უნდა იყოს? [...] გული რად იხედება გარეთ ორის თვალითა, რად? — რატომ ერთი თვალი არ ებრმავის, როცა მეორე იყურება?... ვინ ვისთვისაო, — რა საკითხავია დედა-შვილობაში?“ ოთარაანთ ქერივის პირით შემოქმედი აღიარებს, რომ ამ ტიაღ წუთისოფელში „ვინ რომ საკითხავი ყოფილა!“ ვინ — ვისთვისაო და სამწუხაროდ „ამის ჭიდილი ყოფილა დედა-შვილობაცა!..“ და ბოლოს ფიქრთა მო-

რევში დიდხანს მოტრიალე **„გულმა და გონებამ“** (ილიას ესთეტიკისათვის სწორედ მათი ერთიანობა, ჰარმონიისა უმთავრესი) ჩამოძერწა დასკვნითი ფრაზები ქვეთავისა, რომელიც არსებითად ამ ცისქვეშეთში ყველა მშობლად ხსენების ღირსი, ნამდვილი პიროვნების თვითგანჩინება, დაუნდობელი მსჯავრია საკუთარი მეობის მიმართ. „—არა, შვილო!.. შენ გაიხარე, შენ!.. მე კი... მე ჩემისად მაყურებელს თვალს დავიბრმავებ და შენისად მაყურებლით-და ვივლი და ვიცოცხლებ...“

ფსიქოლოგიურ გრძნობა-განცდათა უმძიმეს მუხტს მომდევნო თავში („უცნაური წკიპურტი“) — „თანატოლთა“, თითქოს-და თანაბართა დიალოგით მივეყვართ ავტორის თვალთახედვასთან, რომ **„არც უწიგნურობა ვარგა და არც მარტო წიგნებიდამ გამოხედვა. უწიგნოდ თვალთახედვის ისარი მოკლეა და მარტო წიგნითაც საკმაოდ გრძელი არ არის“**, და „რომ ყველა გონიერი კაცი იგავ წიგნია. ყველა გონიერი კაცი, თუნდა უწიგნოც, ზოგჯერ მწიგნობრის-თვისაც კი ოსტატია“.

**გონიერი კაცის პრობლემა** და ცოდნა-სწავლის შერწყმა ცხოვრების, პრაქტიკული გამოცდილების უნართან, „ორ ტოტად მავალი სიცოცხლის“ — მოაზრე, და მოსაქმეს ურთიერთ აუცილებელი შევესება-განსრულების აზრი მთავრდება მწიგნობარი კაცის ალალმართალი აღიარება-დასკვნით, „რომ მე მაგას (უსწავლელ გიორგის—ფ. კ.) შევირდად მივებარები, დიად, შევირდად. ჩვენ რანი ვართ მაგასთან!.. დეე, გავსწავლოს და გვეწურთნოს!..“

ილიას ღრმა რწმენით დამლუპველია **უსწავლელობა-უწიგნურობა!** „რომ კაცი კაცად გახდეს, ამის ღონედ მარტო ცოდნა და განათლებაა“, „რომ ქვეყანას გონების გახსნა უნდა, ქვეყანას სწავლა უნდა, ქვეყანას გაზრდა უნდა, მაგრამ ამავე ღროს **„ქვეყანაზედ ბევრამ არის უწიგნოდაც ნასწავლი, ამეებსაც ცოდნა უნდაო“** — ათქმევენებს ინტელიგენტ არჩილს და „უვიციობის ცუდმედობას“ უწოდებს ნასწავლი ხალხის



უკადრისობას „ჭკუა უწიგნო ტყაბუჭ-ქვე-შაც“ იგულისხმებ.

ილია ჭავჭავაძის მრწამსისათვის შე-  
უწყნარებელია განთვისთვისებულად  
რომელიმე მხარის უპირატესობა; მის-  
თვის ერთადერთი ნიშანსვეტი სრული  
ღირსებთანობაა (ანდა აკ. ბაქრაძის გა-  
მოთქმა რომ ვიხმართ „ზნესრულო-  
ბაა“)<sup>6</sup> და ამ იდეალისაკენ მსვლელი  
მასთან - მიახლოებული კაცური-კაცი  
რომელ ფენაში, რომელ წრეშიც უნდა  
იყოს - თანაბრივ საპატივცემულაა.

სრულღირსებიანობის მაღლნაცხები  
გიორგის ლტოლვა მშვენიერებისაკენ,  
ვარსკვლავებისაკენ მისი მზერა, ჭრულ-  
ჭრულ ოცნებათა ფერები ის ამალღებუ-  
ლობა, რაც პრაქტიციზმისაკენ დაშო-  
რებულ კაცურ-კაცს ყოველთვის თან  
სდევს, „დიდი ნაშუსის“, მართალი გულის  
თვით ილიას ტერმინით „გულთა სრული“  
ადამიანის სახება, რომელსაც „მინამ  
ჭკუა იტყვის, ჭკუა ურჩევს, გულმა  
იცის, რა ჰქმნას.“ ამისთანა შინაგანად  
ფაქიზ ადამიანს კიდევ უფრო აკეთილ-  
შობილებს სიტურფე-სიღამაზის უმან-  
კო ლოლიავი...

მწერლის ესთეტიკური არიალი შე-  
სატყვისად იშლება იმ ყვაილნარში,  
რომელიც სახლის წინ გიორგის სი-  
ბეჯითითა და კესოს ყურადღებით მო-  
იკაზმა - თავისთავად (ქვეცნობიერად)  
მიგვანიშნებს, რომ მშვენიერი ადამიანის  
(თვით სამყაროს გვირგვინის) არსე-  
ბობა მშვენიერი ბუნების, მისი მომხიბ-  
ვლელობის, სიღამაზის, ესთეტიკური  
ტკბობის გარეშე არ შეიძლება. აკი თვით  
ოთარაანთ ქვრივის ეზო-კარმიდამო სი-  
ფაქიზის ნიმუშია: „ეზო წმინდაა, ფა-  
ქიზად შენახული და ღერფენიდა მო-  
ყოლებული ჭიის კარამდე სიგრძე-სიგა-  
ნეზედ მწვანით აბიბინებული. [...] კა-  
ცის თვალს ეამებოდა, რომ ეს ეზო  
ენახა“. ასევეა თვით სახლის შიგნი-  
თაც: „სახლში რომ შესულიყავით, ყვე-  
ლაზედ უწინარეს თვალში გვეცემოდათ  
სიფაქიზე და დაგვილ-დაწმენდილობა  
იქაურობისა“.

ბუნება სიმშვენიერის წყაროა და  
ადამიანი ამ სიტურფეს კიდევ უფრო  
აღიადებს, იმსჭვავლება მისი სიკეთით,

ამიტომაც ასე ზეადმტაცია კესო თავის  
ყვაილნარში: „ლონიერი ბუნება...  
ადამიანის გამრჯელი ხელი თითქო  
ერთმანეთს შესჯობებოდნენ, - აცა  
ვინ ვის აჯობებს ამ ბაღის გაღამაზება-  
სა და შემკობაშიო. ერთსაც და მეორესაც  
თითქო თავი არ დაეზოვათ, და რაც  
მაღლი ჰქონოდათ, სულ აქ დაეპნიათ,  
სულ აქ დაებღერტნათ“.

ბუნებისა და ადამიანის ეს მშვენი-  
ერების ჰარმონია იმით არის მომხიბ-  
ლავი, რომ ორივე მაღლს აფრქვევს.  
დიდი მაღლის მარადიულობას თვითო-  
ეული ადამიანი უნდა ეზიაროს, ხელს  
უწყობდეს, ბუნებას მაღლის „დაბღერ-  
ტაში“ უნდა უბავდეს მხარს; ადამიან-  
მა თავის ირგვლივ ლამაზი, ფაქიზი  
სამყარო უნდა შექმნას - მაღლით უნ-  
და აყვავილნაროს გარემო, ვინაიდან  
ილია ჭავჭავაძის გააზრებით ადამიანი  
უპირველეს ყოვლისა ესთეტიკური-  
ტელექტუალური არსებაა.

სრულღირსებიანობასთან გიორგის  
თანაზმარობის, ამალღებული სულის  
რომანტიული ზესწრაფვა ბუნებრივ-ღო-  
გიკურია მისი იმ მეობისა, რაც შე-  
მოქმედმა დაგვიხატა და უკვე წარმო-  
ჩინილ ნიშატს წინა თავში ემატება  
საქმისა და მოსაქმის ურთიერთ გაყრის  
საშინელება, რაც ახალ ეპოქებში (და  
განსაკუთრებით ჩვენს დროში) დამანგ-  
რეველ სენად იქცა. ამიტომაც არის  
აქცენტირებული გიორგის სახეში ის  
კეთილშობილება, როცა „სხვისასაც ისე  
ერჩის, როგორც თავისას“. თავისთავად  
საქმისადმი კეთილსინდისიერი დამო-  
კიდებულება ერთი დიდი გზაა სრულ-  
ღირსებიანობისაკენ („საქმე და მოსაქმე  
ერთმანეთს გაჰყოდა და ეს მართალმა  
ბულმა იუცხოვა, არ შეიფერა“).

არჩილის (უთუოდ თვით ავტორის)  
დაბეჯითებითი რწმენით ის, ვინც „სა-  
წანახდენოდ გამხდარი საქმე ნახა,  
იქვე ხელთუძრავი მოსაქმე და გულმა  
არ მოუთმინა“, ლამაზ არსობასთან მიახ-  
ლოებულია, რადგან „ეს დიდი ნიშან-  
წყალია კაცობისა“. კაცობის დიდ ნი-  
შანწყლიანი პიროვნება ჭეშმარიტად დი-  
დი (ღრმა) გრძნობა-განცდათა პატრონია,  
ხოლო ქვეთავი, რომელსაც „განა თვი-

სონ კი იცოდა?" ეწოდება, განუმეორებელი ფსიქოლოგიური სიძლიერით არის აღსავსე და თვით მწერლისაგან ასე მახვილგონიერულად გარჩეულ რუსთაველისეულ „აწ წადით, ვერას გითხრობს“ უთანაბრება. აქვე, საინტერესოა, რომ მწერლის ესთეტიკურ-სტილისტურ ხელწერას ავსებს XIII თავის დასასრულს მეტად კოლორიტული სახე სოსია მეწისქვილისა, რომელიც ოთარაანთ ქვრივ-გიორგის სხიენათელეობას აძლიერებს მადლმოსილებს გამოკვეთილი ანარქულია; იმ დროს, როცა არჩილის სახლში თავმოყრილნი განურჩეველი უმადურობით ვერც-კი (ან არც-კი) ზედებიან გიორგის კეთილშობილებას და ენაწწლაკეობით „ახალი ცოცხის“ „თეორიით“ ნათლავენ (და რა საინტერესოა, რომ სწორედ „სხვა მხარეზე“, „ხიდს იქით“ მდგომი არჩილი მშვენივრად იგებს ყველაფერს!..) „კაცი ძველი, გულნახვეული, გულჩაკეტილი, ჩუმი და ამიტომ ყველასაგან დაბრმავებული“, სოსია მეწისქვილე დაბეჯითებით უარყოფს მასის დაუფიქრებელ მსჯავრს: „ — ეგ სხვა დედის შვილია! მავას ოთარაანთ ქვრივის შვილს ეძახიანო!"; ეს „უცოლოდ, უშვილოდ, უთვისტომოდ“ დაბერებული კაცი, რომლის „ვარსკვლავი მარტო ამოსულიყო სადღაც და ოდესღაც და ეხლა მარტოვე ჩადიოდა დინჯად და მშვიდობიანად, ტკბილად და უწყინარად“ ყოველივე ამას „ხმა ამოუღებლივ“, თავის გულში ამბობდა“ და რაც ილია ჭავჭავაძის აზროვნების განმსაზღვრელია: „ამბობდა ამათში (ხალხში, მასაში, უმეტესობაში ფ. კ.) მარტო ერთადერთი კაცი“. — საუბედუროდ, ცხოვრებაში ერთად-ერთნი არიან გამკვებ-შემცნობნი სიკეთისა. ამავე დროს, აღამიანთა ზატვის ეს სტილისტური ერთიანობა კომპოზიციურადაც აღუღაბებს თხზულებას...

გიორგის იდეალი ვერ განხორციელდა, რადგან ორ ტოტად მავალი სიცოცხლის მექანიკური (უბრალოდ) შეერთება კი არა — არამედ ორივესათვის აუცილებელი განსრულებაა საჭირო; ორივეს აკლია, ის რაც მეორეს გულუხვადაა აქვს; დიდი მადლის სრული განსა-

ხება, ანუ ნამდვილირსებიანობა მაშინ მოხდება თუ ერთი და მეორეც ერთმანეთისაგან შეივსებს მას, რაც აკლია. ილია ჭავჭავაძე მათ ხელოვნურად შეკავშირებას, ანდა კესოთა დანაშაულებას კი არა გულისხმობდა, არამედ ბევრად უფრო ღრმად საჭირობოტო პრობლემა, ეროვნულ-საკაცობრიო დიაბაზონის ტკივილი აწუხებდა. და თუ ერთნი (ბევრჯერ დიდი ხელოვანნიც) უპირატესობას ანიჭებდნენ ან ერთ მხარეს (უმეტესწილად მოსაქმეთ და ფ. წ. „ჭუჭყიანი მუყივის“ იდეალს ქადაგებდნენ) — ჩვენი საამაყო მამულიშვილი ორივე მხარის საუკეთესოს წარმოაჩენს სრულღირსებიანობის საზომიდან; თან მისი მხატვრული აზროვნება წუთისოფლის რეალურ სატიკვარს მკაფიოდ ზედავს და შესატყვის გზასაც გვიჩვენებს, ჭვრეტს მომავლის სავალს, იმ „დასაწყისს განთიადისას“, რასაც უნდა გააჰყვეს კაცობრიობა თუ უნდა დიდ მადლზე დამყარებული სიცოცხლე აუხეიმოს...

მწერლის ესთეტიკით ნაწრთობი მომდევნო თავებიც („ალბად!..“ „ზარი“), ახალ კიდევანს აძლევენ ჩანაფიქრს, შინაგან მიზნსწრაფვას; ორივე მხარე პირმართალი, ნამუსსმეტაკი და ალალია თავის ქმედება-ლტოლვაში, ზოლო სტრიქონები: „დადუმდა, შედგა ყველა და მარტო დედა-შვილობის საცოდობა-ლა თავის დიდებულის ზართი ჰლადადებდა უთქმელად, უტყვად, ხმა-ამოუღებლად“ — აღრმავეებს ილიას მრწამსს, რომ ჭეშმარიტი გრძნობა ადვილმეტყველი ვერ არის, მძიმე განცდა ჰპორკავს, რადგან: „ამას მარტო თვალი გულისა-ლა თუ ჰხედავდა და ყური გულისა-ლა თუ ისმენდა!.. ხორციელი სმენა, ხორციელი ხედვა ამისათვის უღონოა“.

უადრესად სიმპტომატური ქვესათაური (XVIII) — „უკანასკნელი განდობა“ სათაყვანო გიორგის წადილთა გარდა, თითქოს-და თვით შემოქმედის ესთეტიკური ჩანაფიქრის განდობაც არის: ღირსაცნობი, მაღალზნეობრივი აღამიანი იდეალისაკენ, სიტურფე-სიმშვენიერიისაკენ იმზირება მუდამ, ზეშთაგონებას შეჰხარის, ყოველდღიურობით



ვერ იფარგლება და თუ ხშირად ეს აღ-  
მაფრენა იმსხვრევა ხოლმე - არცკი ნა-  
ნობს, რადგან ხილამაზის ტრფივლი თა-  
ვისთავად ბედნიერებაა: „ამისთანა დროს  
სიხარული, ბედნიერებაა, იგვი სიცოცხ-  
ლეა, მხოლოდ ხანმოკლე და შუერჩენე-  
ლი“. ე. ი. ადამიანისათვის სიცოცხლე  
ბედნიერებაა, როცა, თუნდაც წუთიე-  
რად მიძიბველვლობას ეზიარება.

ცაში ვარსკვლავის მზერა (თუნდაც  
ფათერაკადა და ბედისწერად ქცეული)  
ზეშთავიგნების, სიხარულის, მუდმივ თან-  
მღევი ღბენის წყაროა და განწირული  
ვიორგის „არა ვნანობ, არა!“. იმის  
დასტურია, რომ კაცური-კაცის წადილი  
ფრთაასხმული ოცნებით იფერადებს წუ-  
თისოფლის წარმატვლობას, რის გარეშეც  
სიცოცხლე არაფრად უღირს!.. თუმ-  
ცა წმინდა გულით ქმედება-საქციელს  
ზოგჯერ უკუღმართად მონათლავენ-  
ხოლმე და ჩირქსაც კი სცბებენ, რადგან  
თურმე „სხვის გულში - მართალი ად-  
ვილი საპოვნელი არ არის“. და ილია  
ჭავჭავაძის მთელი გულისყური სწორედ  
„სხვის გულში“ მართლის ძიებისაკენ  
არის მიპყრობილი, იმდენად, რომ ვი-  
ორგის გასვენების მძიმე ვითარებაში  
შვილზე მსასოებელ დედას არც კი ახ-  
სენებს, „ივიწყებს“ და მთელი აქცენ-  
ტი გადააქვს ორ ტოტად მავალი ცხო-  
ვრებისა და ადამიანთა ურთიერთდამო-  
კიდებულებაში ნახევარ გულით, მადლ-  
დაწრეტილი არსებობისაკენ, რაც კაცთა  
შორის მაერთებელ ხიდს ამსხვრევს,  
სთიშავს და ერთმანეთს უპირისპირებს  
ერთი სხეულის ორ ნაწილს...

ილია ჭავჭავაძის მხატვრული აზ-  
როვნებისა და მთელი მოღვაწეობის უმ-  
თავრესი საფიქრალი გამუდმებით ის  
არის, რომ „ღვთის მსგავსებით შექმნი-  
ლი სახე ადამიანისა“ მეორეს „ერთი-  
ტყლაპი რამ“ ჰქონია, რაკი „თვალე ერთ-  
მანეთისათვის ველარ მიგვიწვდენია,  
თვალი მართალი და უტყუარი“. მოსაქმე  
და მოაზრე ნაწილი საზოგადოებისა  
ისე დაშორიშორდა ერთმანეთს, რომ ან  
დიდ მანძილზედ ბევრი რამ განსაკუთ-  
რებით „უღონო თვალს“ თეთრი შავად  
ენვენება, რადგან „ხედვა გაძლიერებუ-  
ლი“ არა აქვთ იმით, რაც „სწავლაა და

ცოდნა“. ერთიანის ნაცვლად მწიგნობარ-  
თა და ცხოვრების დუღილში ჩაკრულ-  
ადამიანთა „ორი სხვადა-სხვა ქვეყანაა“  
ცალ-ცალკე შემოვლებული დობით, მაი-  
შორის დაღის „მარტო ერთი პტყველ-  
ენა მწიგნობარისა [...] და ხარბი ხელე  
გაუძაძორისა“ და აძიტომაც ხასწავლე  
ხალხის მადლი, საკუთ არა სწამთ მე-  
ორე მხარეს, მეორე კიდურზე დარჩე-  
ნით: „ჩემი რაღოვ?“ „რად მიხამს  
კეთილსაო“. უბედურებაც იძაძია, რომ  
ორივე მხარეს მადლი ჩაუხვლდა, თუ  
მთლად არა, - ხანახკეროდ მაინც: „გუ-  
ლი... გული, ესე იგი, ის მადლი, რაც  
ენას და ხელს უნდა ასაქმებდეს, მართ-  
ლა რომ აღარ არის. ან არის და დამუხ-  
კებულია, დაყრუებულია, თითქო იძა-  
თაც და ჩვენც მოგვეკვდომოდეს, თუ  
მთლად არა, ერთი ნახევარი მაინც, ან  
ცალოვალა და ცაღვერა ნახევრობლა  
ცხოვრობთ და ვკითხვლობთ ერთძა-  
ნეის. აქ ცდომბა უეჭველია, იძიტომ რომ  
სწორედ ის თვალბა დახუჭული, ის ყუ-  
რბა დახმული. რომელიც სჭრის სხვის?  
ხედვად, სხვის ხმენად, გული რა არის?  
მარტო ერთად-ერთი კაცე რომ ყფფი-  
ლიყო ქვეყანაზედ, გულიც არ იქნებოდა  
გული მადლია, და მადლი მარტო ორს  
შუა მსაქმობს“.

ორ ადამიანს, ორ ფენას, ორ სხვა-  
დასხვა მდგომარეობაში, სხვადასხვა  
საფეხურზე მდგომბა შორის საურთი-  
ერთო შუქმფენად მადლი უნდა წარუძ-  
ღვეთ და გარდა იმისა, რომ ორივე მხა-  
რეს („იმთაც დაა ჩვენც“) დაშრეტიათ  
მთლად თუ არა, ერთი ნახევარი მაინც  
- უბედურებას ისიც აძლიერებს, რომ  
ერთა შუა მოსაქმე მადლბა რომ იძა-  
ღლოს გამწირველის გარდა, აუცილვკე-  
ლია შემწირველიც, რომელიც ამ მადლს  
წრფელად მიიღებს, ის მეორე-კი მადლზე  
ღამორდა, ჩაუკვდა გული. ურწმუნო-  
ბა-უნდობლობით გამოსცქერის თავის-  
საფეს, ეროვნული სხეულის ერთ, მას-  
ზე არა ნაკლებ უსაჭიროეს ნაწილს და  
ასე იკარგება-იკვეთება ერთიანი ერო-  
ნული ორგანიზმბი, რაც ილიას დაბეჯი-  
თებითი რწმენით ნელ-ნელა ხრწნაა, რად-  
გან „ნახევარ კაცად, ნახევარ გულით  
ცხოვრება სიკვდილია, კვდომბა...“





ილია მართლის ესთეტიკის იდეალი სრულღირსებიანი კაცი, (კაცური კაცი); სრული გულით (დიდი მადლით) აღსავსე ადამიანია. და თუ ინტელიგენტის კეთილშობილობით არჩილი მოსაქმეთა შერჩენილი ნახევრის სიკეთეს აფასებს, რადგან „საქმეა სიცოცხლე“ და „იმართი ცოცხალი ნახევარი [...] მაინც ჰსაქმობს“ (მართალია „ავად თუ კარგად“ — და არა მთლად გამართულად!), მაგრამ იქვე წარმოათქმევენებს საყურადღებო შენიშვნას, რომ „ადამიანს ადამიანობა უნდა ემჩნევოდეს. აქ არის თავი და ბოლო ქება-დიდებასა“. აზრი უფრო ღრმავდება და მოსაუბრის მკაცრ დასკვნას იღებს: „...ადამიანობით ისინი ჩვენზედ უარესნი არიან. გლეხკაცისთანა ხარბს, გლეხკაცისთანა გაუტანელს, გლეხკაცისთანა შეუბრალებელსა დუმადურს ძნელად თუ ნახვე სადმე. მაშინაც კი როცა თავის მოძმე გლეხს ვიწროში მოატანს: დაარჩობს, მიწასთან გაასწორებს. სხვას ვილა სჩვიის...“ კესოს საყურადღებო დებულებას, რომ ქებათა-ქებების თავი და ბოლო ადამიანობაა, რაკილა გლეხკაცობის მწვავე შეფასება მოჰყვა — ავტორი მსწრაფლ მეორე მოსაუბრის, ინტელიგენტი არჩილის პირით აწონასწორებს და „ასწორებს“: „მაგრამ ცხოვრება მაინც იმათშია, იქა ჰდულს ძარღვებში მორაული სისხლი, იქა სცემს თითონ სიცოცხლის ჰარღვიცა, რაცა სთქვი, ეგ ჭეჭყია, ჭაფია მდულარე ცხოვრებისა, თავზედ მოგდებული. ძირში კი წმინდაა. მაშ რა სწინავს იმისთანა კაცურ-კაცს, როგორც გიორგი იყო, ან იმისთანა დედაკაცს, როგორც ოთარაანთ ქვრივია?“ და რაკი-ლა ფაქტობრივად ეს „ცხოვრების წიგნი“, „ცოცხალი ხატი ღირსებისა“ მიელსოფელში ერთადერთია — ამ დიალოგის აზრი, შინაგანი მიზანსწრაფვა ორთა საუბრისა (უმეტესწილად მხოლოდ არჩილის განსჯას იღებენ მხედველობაში, რაც მაგისტრალურ დებულებას — „არც უწიგნურობა ვარგა და არც მხოლოდ წიგნებიდან გამოხედვა...“ — ცალკერმ განხნას აძლევს) განამტკიცებს ავტორის თვალსაზრისს, რომ მოაზრე და მოსაქმე ცხოვრების ურთიერთ შევსება-განსრუ-

ლებაა აუცილებელი. მათ შორის მაერთებელი ხიდი კი კაცობრიობის განწმენკვაა. ლილმა საუკუნეებმა ჩატეხა, რადგან: „ოქ, უკან ბნელა... დამეა... — და ხიდი ჩატეხილი“... აუცილებელია შეცნობა იმ სიბნელისა, უკუნისა, რომელმაც ჩატეხა ხიდი ადამიანთა ურთიერთობისა, შეგნებული გამოტირება გათიშულობისა, რაკი „ცრემლიანი ცოდნა უკანა სწევას და ჰბუგავს, წინა ჰნამავს და ამწვენებს“, უკანის (განვლილის „ცრემლიანი ცოდნა, თუ ცოდნიანი ცრემლი“ შუქია მომავლისა და „დასასწვისია განთიადისა“...

საგანგებოდ დასაკვირვებელია ის გარემოება, რომ ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკისათვის დიდი მადლით აღვსილი; სრულღირსებიანი ადამიანი, ამ იდეალთან აღწეული პიროვნება იშვიათია, როგორც მწიგნობართა, სწავლა-ცოდნის შორს საყურებელი დურბინდით აღჭურვილთა, ისე ცხოვრების დუღილს შეჭიდებულთა შორის, რაც თავისთავად გულისხმობს იმას, რომ მხატვარ-მოაზროვნეს კლასთა კი არა, კაცთა (კაცურ-კაცთა) უწყვეტი ერთიანობა ესახება იმედად. მას მუდმივ საზომად გაუხდია „...ვის რა ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი, ან ერობრივი სამართალი მიუძღვის ერთმანეთის წინაშე“ და ადამიანობის, კაცურ-კაცობის ღირსების მქონე, მადლით გულსავსე პიროვნება მაჩინია სამყაროს მშვენებად... რაკილა მწერლის დებულებით მოვლენა, ამბავი საშუალებაა შეფარული აზრის გამოსახატავად, რაკი მკითხველთ გვარიგებს „სულს ადევნე გულისყური და არა ზორცსაო, აზრსა და არა ამბავსაო, რადგანაც ამბავი მართო აზრის გამოსახატავად არის აქ ჩართული და მოგონილიო“ — ხელოვნების ქმნილების სრული აღქმისათვის არა კმარა მხოლოდ თვალთ ხედვა, — აუცხლებელია ნანახ-მოსმენილის (და განსაკუთრებით წაკითხულის) გონებითა და გულით შეცნობაც. ამ დებულების განსამარტებლად არის მოტანილი „კაცია-ადამიანის“ დასასრულს „დედაკაცობა და ადამიანობა“ დაკარგული, შიშველ-ტიტველი, ფეხებდახეთქილი, მოხუცებული ქალის ეპიზოდი: „მე მინა-



ხავს ის საცოდავი დედაკაცი, ქალაქის ბიჭებს დაეჭირათ და ხუთ გროშად მთელი საათი ახტუნებდნენ პამპულასავით. მე მინახავს, რომ იმათში ბევრი იცინოდა და ზოგიერთს კი ამ საცოდავის დედაკაცის მაგ ყოფაზედ გული უტიროდათ. ვინ იყო ამათში მართალი? მოცინარენი, თუ მოტიარლნი? ორივენი, იმიტომ, რომ ერთნი თვალთა ჰხედავდნენ მარტო, და თვალისათვის მართლა სასაცილო იყო, მეორენი კი თვალთაცა და გონებითაცა, გონებას-კი — ძნელად თუ გაეცინება“. მკითხველს „გონების ძალა“ უნდა ჰქონდეს, რომ „მწუხარე ჭეშმარიტება“ შეუდრეკლად მიიღოს და აუცილებლად „იმისთანა გულიცა“, რომლითაც გზა-კვალ-არეულს შეიბრალებს, ვინაიდან „რა მადლია ქვეყანაზე, რომ ყველა სხვა მადლი იქილამ გამოდიოდეს, როგორც სხივები მზისაგან? მწამს და ვაღიარებ, რომ ამისთანა მადლი — მადლია სიბრალეულისა“, „მადლი სიბრალეულისა დედა ყველა სხვა მადლისა. ადამიანის გულს ამან უნდა აწოცოს თავისი ძუძუ“. აქვე შევნიშნოთ, რომ სიბრალეული, სხვის ვებაზე ტირილი, გულწრფელი ცრემლი გონებით უნდა იყოს შემეცნებული, („ცოდნინანი ცრემლი“) და არა იმხანად მოლად ქცეულ პათეტიური „ყოველთა შებრალება“, რომლითაც ადამიანებში დადის „მარტო ერთი პრტყელი ენა მწიგნობარისა“.

მეორე მხრივ, მთელი პოეტიკა ილია ჭავჭავაძისა, მისი ქმნალობის პროცესი ეფუძნება იმ განზოგადების პრინციპს, რომლითაც „უნდა ჰგაედეს და არ უნდა ჰგაედეს“ და „მოგონილი ამბით“ აზრის გამოხატვას, „არყოფილისა ყოფილად“ წარმოსახვას, ვინაიდან „მთელი ეგრეთწოდებული სიტყვაკაზმული ლიტერატურაც ამ საფუძველზეა აშენებული: მოგონილის ამბით ცხადჰყოს მართალი“; ამიტომ არის, რომ ბეგრჯერ არა ჭეშმარიტი ამბავი რეალური სინა-

მდვილე გგონია, რადგან „აი ეს სიბრალეული გარდაქმნა, ანუ უკეთ ვაჭყობ“  
**ქმნა არყოფილისა ყოფილად**, მარტო შემოქმედს შეუძლიან და ამიტომაც ამ ღვთიურს ძალღონეს ქმნისას შემოქმედობას ეძახიან“ „ქმნა არყოფილისა ყოფილად“ ხომ ამჟამინდელი ტერმინით იგივე „მხატვრული სინამდვილე“ და ამ მხატვრული სინამდვილით (და არა პრიმიტიული ამბისეულით) ილია მართლის თვალსაწიერი „კაცად-კაცის ზოგადი ტიპია“ და „რამდენადაც მწერლის შემოქმედების ძალი სწედება ამ ზოგადკაცობის ტიპსა, იმდენად მწერალი დიდია, იმოდენად მსოფლიო“.

ქართული სიტყვა-კაზმული აზროვნების სიდიადე — ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკაც სწორედ ამ დონის მოვლენაა და მას „იმ უშველებელ სარკმლიდან“ უნდა სინჯვა, საიდანაც „მთელს კაცად — კაცობას თვალი გადაეკლებოდეს“.

**შენიშვნები:**

1. ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ სამყაროს მეტ-ნაკლებად ყველა მკვლევარი ეხება, ვისაც კი XIX ს. მეორე ნახევარზე უწერია; არის ცალკე წიგნებიც: განსვენებული მიხ. ზანდუკელისა — ილია ჭავჭავაძის მხატვრული ოსტატება, 1960 წ., მ. დღუშავასი — ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა, 1960 წ.; ნაშრომებში ძირითადად მოხმარებულია მწერლის თეორიული გამოთქვამები, რომლებიც უთოდ გზამკვლევეა მისი თვალთახედვის გასაგებად, მაგრამ საფარვეზოდ უნდა წარმოჩნდეს და უპირველესი ადგილი დაეთმოს **მხატვარ-მოაზროვნეს**, ვინაიდან ქმნალობის პროცესი აღრმავეს, ავრცობს, სრულს ქმნის, შოღვს სისავსით აელენს ხელოვანის ესთეტიკის დიაპაზონს. სწორედ ამიტომ, გადაწყვეტი მნიშვნელობა მაინც ნაოსტატარში განსახიერებულს უნდა მიენიჭოს.
2. ილ. ჭავჭავაძე, თხზ. სრ. კრ., პ. ინფოროვას რედ. ტ. 11. უსარგებლობთ ამ გამოცემით.
3. კარგა ხანია ეს აზრი ბოვინობს და მისწავლეთა თუ სტუდენტათვის გამიზნულ წიგნებშიც დაისადგურა.
4. თ. დოსტოვესკის დებულებანი არ გაიზიარეს ტურგენევმა, პიექსკიმ და სხვ. ამ თვალსაზრისით მწვავედ გააკრიტიკა პროფ. ა. დ. გრადოვსკიმ (იხ.: *Дневник писателя*, 1880 г.)

პოლემიკა გამოიწვია დოსტოევსკის იმეამად განმარტებულმა პუშკინის ძეგლის გახსნის გამო წაკითხულმა სიტყვამ; ბაქტრობა 80-ში წლებშია გამართული და ი. ჭავჭავაძის ფრიად გონივრული თვალსაზრისი ოციოდე წლით ადრეა გამოთქმული.

5. კ. აბაშიძე სტატიაში „ილია ჭავჭავაძე და ტოლსტოვი“ მოიხსენიებს კერძო და პლატონ კარატაევს შებარისპირებით ასკვნის, რომ ერთი მთავარი დირსება ილიას შენაქმნისა არის დებულება: „ტყუილებრადოდ არავის დაეწაგვინებო.“, ხოლო ტოლსტოის გმირი ცხოვრების დამანგრეველ პასურობას ქადაგებს, რაც თვით ავტორის ფილოსოფიას შეადგენს: „ამ ფილოსოფიის ლოგიკური დასკვნაა ის უცნაური „არა წინააღმდეგ ბორცსა“, რომელზედაც დახატულია ტოლსტოიმ მთელი ქრისტეს მორალი“. ეტიუდები, ტ. I, 1911 წ.; იხ. ი. ჭავჭავაძე ქართ. ლიტ. კრიტიკაში, 1957, ი. ბორცვაძის რედ., გვ. 475-490.

6. აკ. ბაქრაძე, ილია ჭავჭავაძე, 1984.

7. აკად. დ. ლიხაჩოვის თქმით „ქუეყიანი მუეციის“ უპირატესობის ქადაგება მიუღებელია, ვინაიდან ადამიანი უპირველეს ყოვლისა, ინტელექტუალური არსებაა.

8. ლ. ხანიკიძე ფრიად პოპულარულ ნაშრომში ასკვნის: „ოგი კვლავ როგორც ჭეშმარიტი მამა თავგანწირვით იბრძოდა შეერიგებინა (ხაზგასმა ჩემია - ფ. კ.). ერთმანეთზე სამტროდ შემართული შეილები: „თავადიც“, „აზნაურიც“, „გლეხიც“, „ბურჟუაც“, „პროლეტარიც“, ...“

9. ღირსეული პიროვნების, დიდი მადლის, „მშენიერების ჰარმონიის“, „ლაშაზი არსის“ ესთეტიკას ილია მართლის შემდგომ სხვადასხვა მხატვრული ხელწერითა და ასპექტით განასახებენ აღ. ყაზბეგი, ვაჟა და XX ს. დასაწყისის მწერლები ვასილ ბარნაველი („უცვალებელი მშენიერება“) და შ. არაგვისპირელი (ხელოვნებისა და ტრფობის სიდიადე შემუშვიკვლავ გაუბზარავია).

უთოოდ სწორი იყო კ. აბაშიძე, რომ „ილიასა და ვაჟას შორის [ჩაუმატებდით - აღ. ყაზბეგს - ფ. კ.] განუწვევებელი კავშირია. მათი ლიტერატურული მოღვაწეობა ფოლადისაგან გატეილის ჯაჭვით არის გადაბმული“, ეტიუდები, ტ. II.

„კეთილის“ ცნებაზე ძველ ქართულ აზროვნებაში საინტერესო მოსაზრებებს ვეთავაზობს აკად. შალვა ხიდაშელი.

# XVI საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან

## იუზა ხუსკივაძე

გვიანა პერიოდის ქართული მონუმენტური მხატვრობის განხილვისას წინარე საუკუნეთათვის უჩვეულო მრავალი საკითხი აღიძვრის. ამ საკითხთაგან უმრავლესი, ბუნებრივია, თვით ჩვენი ქვეყნის ისტორიის იმჟამინდელი მდგომარეობიდან მომდინარეა და იქვეა საძიებელი.

გვიანა შუა საუკუნეები ჩვენს ისტორიაში ძნელბედობად ინსენიება. ძნელბედობა კი ქართულ საისტორიო მეცნიერებაში, ქვეყნისათვის მეტად რთული და თითქმის ჩიხში მოქცეული ვითარების შესაბამისად, განსაკუთრებული აზრის მატარებელია.

ქვეყნის პოლიტიკური რღვევისა და დაშლის XIII საუკუნეში ჩასახული პროცესი თითქმის მთლიანად გასრულდა XV საუკუნისთვის. „ყოველი საქარ-



თველო“ ჯერ რამდენიმე „საქართველოდ“ დაიშალა, შემდეგ კი — ამ „საქართველოებმა“ დაკარგეს „საქართველოობა“ — ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად გადაიქცნენ. ესენი ახლა უკვე გარკვეულ პოლიტიკურ-ადმინისტრაციულ ერთეულებს წარმოადგენენ, რომელთა მმართველთ, ძირითადად მიინც, ოღესღაც ერთიანი ქვეყნის რომელიღაც ნაწილის დამოუკიდებლობის სურვილი ამოძრავებთ. ცნობიერი საქართველო, მისი საზოგადოებრივი აზრი თუმც ცოცხალია, მაგრამ მისი ცხოვრება შეუწყვეტილი, ლამის განწირული ბრძოლაა ეროვნული თვითმყოფადობის გადარჩენისათვის. ქრისტიანულ სამყაროს მოწყვეტილი, ყოველმხრივ „დაჩიხული“ ქვეყანა უკვე საგრძნობლად დამრეტილი შემოქმედებითი ენერჯის ანაბარაა დარჩენილი. წინარე საუკუნეთათვის დამახასიათებელი მსოფლშეგრძნება და ამაღლებულის ის განსაკუთრებული განცდა, ის თამამი იდეები, რომელთაც თავისი სიღრმისა და თავისებურებით გამოირჩეულობის მეოხებით ქართულ აზროვნებაში, ლიტერატურაში, ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში ახალი ერა უნდა დაემკვიდრებინათ, თითქოსდა უკვალოდ დაკარგულიყოს. უღმობელმა ისტორიამ, ბედის უკუღმართობით, ეს ყოველივე ქვეშ დაიტანა და განვითარების საშუალება ხელოვნურად დაუხშო.

ამგვარ პირობებშიც — მაშინ, როცა ჩვენი ქვეყანა (უკვე XIII საუკუნის მეორე მეოთხედიდან) აცდენილია განვითარების ბუნებრივ გზას, ჩნდება აღმავლობის ცალკეულ ეტაპები (XIV საუკუნისა და XV საუკუნის მხოლოდ პირველ ნახევარში, XVI საუკუნის დამდეგს და ამავე საუკუნის გასულს, თითქმის მთელს XVIII საუკუნეში). ოღონდ ისიც უნდა ითქვას, ამ სულიერი გამოცოცხლების მოკლე-მოკლე პერიოდებში ქართული კულტურული ცხოვრების შინაგანი პროცესი იმდენად არათანაბარია, ხშირად არაპარამონიული, რომ სხვადასხვაგვარად არის არეკლილი ჩვენს მწერლობაში, ხუროთმოძღვრებაში, მწერლობაში, მართალია, მკირეოდენი დახანებით,

მაგრამ შეძლო თავისებურად აეღობინებინა ძლიერი ტრადიციული ნაწილები რაც შემდგომში ახალ სიმაღლეთა წვდომის საწინდრად იქცა კიდევ; ოღონდ იგივე შეუძლებელი შეიქნა სახვით ხელოვნებაში (ნაწილობრივ-ხუროთმოძღვრებაშიც). რადგან გარეშე, საერთო ისტორიულ ფაქტორს აქ უკვე შინაგანი — მხატვრობის სისტემის საზოგადო კრიზისიც დაემატა.

შუასაუკუნოვან ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში განვითარების რამდენიმე ეტაპი განირჩევა. ადრეულ საუკუნეებშივე (იმისდა მიუხედავად, თუ რა ესთეტიკური ღირებულებისაა ეს მხატვრობა) სრულიად აშკარაა მისი, როგორც კულტურულ-ისტორიული მოვლენის, გარკვეული სისტემურობა, იქმნება მეტ-ნაკლებად განვითარებული ფორმები. მუშავდება ღრმა ქრისტიანული შინაარსის გადმოცემისთვის საჭირო მხატვრული ხერხები (ეს თანაბრად ეხება საერთო დეკორატიულ პროგრამის გააზრებასაც და სახვით-ფერულული ამოცანების გადაწყვეტასაც). ეს პროცესი, როგორც ცნობილია, საკმაო ხანს ყალიბდებოდა და XI საუკუნისთვის დაგვირგვინდა კლასიკური ნიმუშების შექმნით. ამ დროიდან მოყოლებული ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში თუმცა აშკარა ცვლილებები შეიმჩნევა, მაგრამ ეს ცვლილებები სრულიად გარკვეული მსოფლმხედველობით წარმოქმნილ, სამდროოდ უკვე ჩამოყალიბებული სისტემის ზოგად პრინციპებს კი არ ეხება, არამედ მხოლოდ სახვითს ამოცანებსა და ხერხებს, თვით სისტემა კი ფართო გაგებით, ვიმეორებთ, მისი არსებობის ბოლო პერიოდამდე უცვლელია, ტრადიციული. ეს იმას ნიშნავს, რომ ქართულ ტაძართა კედლის მოხატულობა თავისი არსებობის დასასრულამდე ინარჩუნებს საგანგებო ქრისტიანულ მნიშვნელობას ე. ი. შეესაბამება იმ საკრალურ შინაარსს, რომლის გამოხატვის ამოცანაში გამოიწვია მისი არსებობა.

რაც შეეხება სახვითი ამოცანების მხატვრულ გადაწყვეტას, აქ სხვა სიძნელეები ჩანს. XIII საუკუნის მიწურუ-



ველითის წმ. ელისა ეკლესია

ლამდე ქართველი მხატვრები წინამორბედი ხანის მიღწევებით ისე საზრდოობდნენ, რომ ყოველმხრივ ინარჩუნებდნენ პროფესიონალიზმის მაღალ დონეს. ამავე საუკუნის გასულს საქრათველოში შემოდგომა პალეოლოგოსთა სტილის სახელით ცნობილმა მემკვიდრეობამ, რომელიც ვერ შეითვისა, ვერ შეისისხლბორცა ეროვნულმა შემოქმედებამ. თუ აქამდე საქართველოს მხატვრობა აშკარა ეროვნული ნიშნებით გამოირჩეოდა და აღმოსავლეთ საქრისტიანოს სხვა სკოლებთან მისი შედარება მხოლოდ ზოგადი ეპოქალური თვისებების მხრივ შეიძლებოდა, ახლა ჩვენში, როგორც ითქვა, შემოტანილ იქნა მთლიანად ბიზანტიაში ჩამოყალიბებული სტილი, ყველა მისი მეთოდითურთ. მეტიც, ზოგჯერ ჩვენი ეკლესიები საგანგებოდ მოწვეულ ბიზანტიელ მხატვართა მიერ

იხატებოდა. ქართული ფერწერის თავისებურებანი, ცხადია, არ გამჭრალა, მაგრამ შედარებით სუსტად წარმოჩინდებოდა ერთობ იშვიათად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მოხდა პალეოლოგოსთა ხელოვნების მხატვრული ხერხების ნამდვილად თავისებური გადამუშავება. სულ მალე (XV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან მოყოლებული), შემოქმედებითი უუნარობა უკვე აშკარად დაეტყო ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ძირითად ნაკადს. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ საქართველო ამ მხრივ გამონაკლისი არ ყოფილა — ეს მოვლენა თითქმის საყოველთაოდ იქცა მთელი სამართლმადიდებლოს ქვეყნებისათვის: აღმოსავლეთ საქრისტიანოს შუა საუკუნეთა დიდებული ხელოვნება ყველგან თვალნათლივ კარგავდა სასიცოცხლო ძალას, შაბლონებისა და გა-



რეგული ჩვევების ნაკრებად იქცეოდა. საამდროოდ უკვე კარგა ხნის მიმჭრალია ის შემოქმედებითი სწრაფვა, რომელმაც თავის დროზე ქრისტიანული შინაარსის გამოხატვის არულყოფილი ფორმა შექმნა (ატენი, ყინცვისი). ეს ფორმა ახლა, ამ მოგვიანო დროისთვის ჩვევადქცეული ხერხების ბრმად გადმონერგვის ნაყოფია უფრო და ამიტომაც ვეღარ შეესატყვისება თავის მაღალ დანიშნულებას, ქრისტიანული ცოცხალი შინაარსის გამოხატვის მოთხოვნილება კი აუცილებელს ხდის შემოქმედებითი ცხოვრების შემდგომ გაგრძელებას, აღარ არსებობს სკოლა, სადაც მომდევნო დროის შემოქმედნი პროფესიულად დაოსტატდებიან, და, თუკი არსებობს, ძნელადღა ეთქმის სკოლა, რადგან ნიადაგამოცლილი, იგი თითქმის მთლიანად მოკლებულია შემოქმედებით ძიებებს. ამგვარ ყოფაში შემოქმედთა შემწვდ გამოსახვის ის უზოგადესი წესი რჩება მხოლოდ, რაც თავიდანვე ქრისტიანული რწმენითაა ნაკარანხევი და, ამდენად, კვლავაც ახლობელია მოდევნო თაობის შემოქმედთათვის.

ჩვენში ეს ახალი შემოქმედი, ამ ძნელბედობის ხანაში, საკრალური ხელოვნების საყოველთაო მოთხოვნილებიდან მოვიდა. მრევლიდან შემოქმედად გადაიქცა თითქოს და თუმც მოკრძალებული, მაგრამ აუცილებელი წვლილი შეიტანა — არ დაუშვა წყვეტილი ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

ასე რომ, შინაგანად უკვე გამოფიტული, XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის უკვე ნაკლებ სიცოცხლისუნარიანი ტრადიციული მიმდინარეობის პარალელურად იმგვარი ნაკადიც წარმოჩინდება, რომელიც შემოქმედებთს იმპულსს შეიტანს ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის მოგვიანო დროის ნიმუშებში.

კედლის მონუმენტური მხატვრობის ერთმანეთის გვერდიგვერდ მიმდინარე ამ ორი მხატვრული ტენდენციის გამოკვეთილი არსებობა XVI საუკუნისთვის ხდება აშკარად შესაცნობი. ამ პერიოდის ძეგლთა ერთი რიგი სამეფისკარაა — ამდენად შეიძლება ითქვას, რომ

ოფიციალური ხასიათისაა და თითქმის მთლიანად მინდობილია (როგორც თემის გააზრების, ისე იკონოგრაფიული პროგრამისა თუ კომპოზიციის მხრივ) გვიანბალეოლოგოსური ან ათონური სკოლის მხატვრულ ტრადიციებს. მეორეში კი, სადაც ხალხური ხელოვნების ზოგი ნიშან-თვისებაა შეთვისებული, ოფიციალური რიგის ძეგლთა მეტ-ნაკლები გავლენის მიუხედავად, ადგილობრივი ტრადიციით საზრდობდენ.

ეს მხატვრული ტენდენცია (იმ მხატვრულ ნაკადში გამქლავებული, რომელიც პირობითად მეორედ მოვიხსენიეთ), ერთიანი ქართული მოვლენაა — ერთიანად ჩნდება როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში: კახეთში (მალრაანი, ფიჩხოვანი, კალაური, ზეგანის წმინდა მარინა, ვაჩანაძის ნს მცირე დარბაზული ეკლესია, ნაწილობრივ ერელაანთ საყდრის მოხატულობაც), ქართლში (ვახტანა, ტნუსი), იმერეთში (ქალა, ვანი, ტაბაკინი, ობჩა, წითელხევი, გელათის წმინდა ელია, ილემი, ქორეთი, თუზი, მღვიმევი, კულაში — მოხატულობის პირველი ფენა), გურიაში (გომარეთი, ციხისფერი), სამეგრელოში (სეფიეთი, წალენჯიხის სამხრეთ-დასავლეთის ეგეტერის მოხატულობის XVI საუკუნისეული ფენა), აფხაზეთში (ცხელკარი), რაჭაში (ბუგეული, ფარანეთი), სვანეთში (ლხეთაგი).

კედლის მონუმენტური მხატვრობის ეს თავისებურად განვითარებული მხატვრული მიმდინარეობა ლოკალური კი არა, ერთიანი ქართული მოვლენაა რომ არის, საგულისხმოდ ფაქტორია: პოლიტიკურ მთლიანობას მოკლებული ქვეყანა, როგორც ჩანს, ამ გვიან საუკუნეებშიც სულიერად ერთიანია, ერთიანი მხატვრული აზროვნებით, ერთიანი კულტურით გამოთლიანებული.

ყველა ხსენებულ ძეგლში შემორჩენილი მხატვრობის ქრონოლოგიური საზღვრები XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისა და XVI-XVII საუკუნეების მიჯნად მოდის. ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით, ეს მხატვრობა—

მაშინაც კი, როცა ნაგებობა ადრეულ საუკუნეებშია აშენებული — ძირითადად, გვხვდება მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიებში (გამონაკლისი ორისამია მხოლოდ: ილემის მომცრო ზომის ბაზილიკა თუ ზეგანის წმინდა მარინას გეგმაში ჭვრისებრი ფორმის მინიატურული ნაგებობა, რომელთა მხატვრობაც ისევ და ისევ დარბაზული სივრცის შესატყვისად არის მოაზრებული). ამ მხატვრობის დამკვეთნი (ზოგჯერ ამ მხატვრობის მომცველ ეკლესიათა მშენებლებიც) ადგილობრივი ფეოდალები არიან, ივიათად — გლეხთა თემიც კი. აღსანიშნავია ისიც, ამ დარბაზული ტიპის ნაგებობათა უპრეტენზიო, ყოფისათვის ჩვეული, მცირე და ინტიმური სივრცე უფრო რომ შეესატყვისება იმდროინდელი ხელოვნების აღნიშნული ნაკადის ბუნებას. ადგილობრივი ოსტატების მიერ შესრულებული მხატვრობა ასეთ დამკვეთთათვის, ცხადია, უფრო ხელმისაწვდომია, მაგრამ, ამასთან, ცხადია ისიც, რომ სწორედ ამ სახის, სწორედ ხალხურთან წილნაყარი ხელოვნებაა საზოგადოების ამ ფართო ფენისთვის მისაღები, ეროვნულიც: ხალხურობა ხომ უკვე თავისთავად გულისხმობს ეროვნული ელემენტის აქტივობას.

ნიშანდობლივია, რომ ეს მხატვრული ტენდენცია არ ჩანს (და თუ ჩანს მხოლოდ ნაწილობრივ და ისიც ნაკლებ საშკაროდ), სამეფო კარისთვის ვანკუთენილ იმეამინდელ მოხატულობაში. აქ ისევ და ისევ ის ტრადიციული ნაკადი აგრძელებს არსებობას, რომელიც ამ დროისათვის მხოლოდ ინერციით მომდინარეა, აქვე ისიც უნდა ითქვას; თვით ეს (მხოლოდ პირობითად ოფიციალურად მოხსენიებული) მხატვრული შემოქმედებაც რომ არ არის ერთნიშნა, სწორხაზოვნად შიშდინარე. ამგვარ მოხატულობათა ერთ ჯგუფში, ასე თუ ისე თითქოსდა თავჩენილია ადრეული ხანის ქართული მონუმენტური ფერწერის ზოგი თავისებურება (მაგალითად, მარტივის მოხატულობის XVI საუკუნისეული ფენა), მეორეგან კი ის რა-



ილემი, XVI ს. მთავარანგელოზი

მდენადმე გაუხეშებული სახის გვიანპალეოლოგოსთა მხატვრობის ნიმუშები წარმოგვიდგებიან, რომელთაგან უმრავლესშიც შემოქმედებითი ძიების სანაცვლოდ ფორმულებად ქცეული გარეგნული ჩვევები მოქმედებენ (გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიისა თუ ალავერდის ტაძრის აფსიდის მოხატულობა). ჩვენ აქ არაფერს ვამბობთ ამავე, მოგვიანო დროის სამეფო კარისთვის გაგამიზნულ მოხატულებებზე, რომლებიც უცხოელი — ბერძენი ან მოსკოველი — ოსტატების მიერაა შესრულებული (ნეკრესი, გრემი, სამთავრო). ეს მხატვრული შემოქმედება იმდენად ქართული შუა საუკუნოვანი მხატვრობის ორგანული ნაწილი კი არ არის, რამდენადაც უცილობელი ფაქტია ჩვენი ქვეყნის ხელოვნების ისტორიისა. ყველა ეს მხატვრობა შესრულებულია იმ კვალიფიციური ოსტატების მიერ, რომლებიც არცთუ შორეული წარსულიდან აღებულ სხვადასხვაგვარ ნიმუშებზე არიან დახელოვნებულნი. მაგრამ საიმდროოდ თვით ეს ნიმუშებია იმდენად გამოფიტული, რომ მათში შეუძლებ-



ლი ხდება შემდგომი შემოქმედებითი აღმოჩენები. ამის მიუხედავად გასაკვირი როდია, რომ სამეფო კარისთვის, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სწორედ ეს დამკვიდრებული უკვე მიღებული და, რაც მთავარია, გაწაფული საშემსრულებლო ოსტატობით მოწოდებული მხატვრობა იყოს მოსაწონი. მათთვის ამ ყაიდის მხატვრობაში ტრადიციულობაცაა შენარჩუნებული და ოსტატობის დონეც, — მაშინ როცა, ამ ოფიციალური, ამ სხვადასხვაგვარ სტილურ თავისებურებათა მომცველი მხატვრული ნაკადის პარალელურად მოქმედი, ხალხურობას ნაზიარები მხატვრობა დეკორის ტრადიციულ სისტემას წარმოგვიდგენდა არა მარტო ახლებური, შესამჩნევად გაუბრალოებული, მარტივი ხედვით, არამედ ისეთი ხელობითაც, რომელიც ჩვეულ ნორმებს დიდად იყო დაშორებული. ამიტომაც ვერ მიიღებდა იგი იმხანად ოფიციალურ სახეს.

და მაინც, როგორც ითქვა, გვიან საუკუნეებისთვის ეს უკვე ფართოდ გავრცელებული მხატვრული შემოქმედებაა, რომელშიც მოქცეულია ჩვენი მხატვრობის არცთუ მცირედი ნაწილი. ეს ნაკადი, რომელიც თელ XVI საუკუნეს მოიცავს, უცილოდ, მეტ ესთეტიკურ ღირებულებასაც ატარებს — სწორედ რომ ერთგვარი სიცოცხლისა და უშუალობის მოჭარბების ხარჯზე; აქ მხოლოდ ეროვნული სახე კი არა, შემოქმედებითი სწრაფვაც არის გამჟღავნებული და, ამდენად, სწორედ ეს ნაკადი ხდება ქართული ფერწერის, როგორც საგანგებოდ მნიშვნელოვანი, საეკლესიო ხელოვნების სიცოცხლის გახანგრძლივების საშუალება. აქედან — ამ მოგვიანებით წარმოქმნილი მხატვრობის ისტორიული ღირებულება, მისი ისტორიული მნიშვნელობა.

ამგვარი მსჯელობისას ისიც საკუთარსხმობა, რომ XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის — ქართული კედლის მხატვრობის ამ ყველაზე კრიზისული პერიოდისთვის — თავჩენილი და მთე-

ლი XVI საუკუნის განმავლობაში აღმოცენდა მომძლავრებული, ხალხურობით აღბეჭდილი ნაკადი ჩვენი მხატვრული შემოქმედებისა, XVII საუკუნისთვის რომ აღარ გვხვდება წინანდელი სახით. ეს გასაგებია: ხალხურმა ხედვამ მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთში შეძლო კედლის მონუმენტური მხატვრობის იმჟამინდელ ნიმუშებში, მათს უუნარო, შემოქმედებითად უსიცოცხლო სქემებში შეეტანა ჩვეულებრივის, კონკრეტულის გარკვეულად ცოცხალი ელემენტის მატარებელი განცდა. ეს კი შემდგომი განვითარებისთვის ხელშემწყობი ფუნქცია იყო არსებითად. მხოლოდ მშველელი და არა მონაცვლე, რადგან მისივე განსაკუთრებული სპეციფიკის — სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, თუნდაც მეტად მწირი სახვითი საშუალებების გამო, ხალხური ნაკადი ვერ შეძლებდა გადამწყვეტი კორექტივი შეეტანა, სრულად გადაეხალისებინა კედლის მონუმენტური მხატვრობის იმდროისთვის თუმც სქემადქცეული. მაგრამ მაინც მკაცრად ჩამოყალიბებული სისტემა. ალბათ, ამიტომაცაა, XVII საუკუნისთვის ის მხოლოდ შორეულ გამოძახილად, თითქოს შენიღბული სახით რომ არის ძველს შერწყმული, XVII საუკუნის ძველთა იმ ჯგუფში, სადაც ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძირითადი მიმართულება იკვეთება (ზედმძივნებით მაინც აქ გამოყვანილ საკტიტორო პორტირეტში) შესამჩნევია გვიანპალეოლოგისური მხატვრული სქემების გაცხოველება XVI საუკუნის ხალხურობას ნაზიარები ხელოვნების შემოქმედებითი გამოცდილების თავისებური მუხტით, რამაც ეს დამასრულებელი ეტაპი ჩვენი მონუმენტური ფერწერისა ეროვნული ელფერიტაც დატვირთა (სამაგალითოა ამ მხრივ მარტივის მხატვრობის XVII საუკუნისეული ფენა და ნიკორწმინდის მოხატულობა). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ XVI საუკუნის ხალხურობას წილნაყარმა მხატვრულმა ნაკადმა, თავისთავად სულიერ ფაქტულობასთან ერთად, რაღაც ოდენო-



ბით, სამომავლო გზის მატარებელი წა-  
ნამძღვარიც შექმნა.

ახლა თითქოსდა მეტად გამოაშკარავ-  
და, თუ რატომ შეეპარჩიეთ განხილვის  
საგნად ჩვენი ხელოვნების ისტორიის  
გვიანა ერიოდის მონაკვეთებიდან სწო-  
რედ XVI საუკუნის კედლის მონუმენ-  
ტური მხატვრობის ეს ერთი ნაკადი. ზო-  
გადი სახის ამ წინასწარი მსჯელობითაც  
ჩანს, გვიანა საუკუნეების ქართული ხე-  
ლოვნების განვითარების საერთო სუ-  
რათის წარმოსაჩენად რა განსაკუთრე-  
ბული მნიშვნელობა აქვს ამ თავისე-  
ბურად მომდინარე ნაკადის შედარებით  
ჩამოუქნელსა და, ერთი შეხედვით,  
თითქოსდა ნაკლებფუნქტურ მხატვრულ  
შემოქმედებას. იქნებ ესეც, ამ მხატვ-  
რულ ნაკადში მოქცეულ ძეგლთა და-  
უხვეწავობა, საშემსრულებლო ოსტა-  
ტობის შედარებით დაბალი დონე იყო  
იმის მიზეზი, რომ მათ სულ უკანასკ-  
ნელ დრომდე ნაკლებად თუ ექცეოდა  
ხელოვნების ისტორიის მკვლევართა  
ყურადღება<sup>1</sup>.

ყველა ეს ძეგლი, შესრულების ოს-  
ტატობის არათანაბარი დონის მიუხე-  
დავად სრულად წარმოგვიჩენს მსგავსი  
შემოქმედებითი მისწრაფებით გაერთი-  
ანებულ, ამ ერთიანი მხატვრული ნაკა-  
დისთვის დამახასიათებელ თავისებუ-  
რებებს. გვიანა პერიოდის ჩვენი ქედ-  
ლის მხატვრობის განვითარების საერ-  
თო სურათი, ცვლილებები — ადრეულ  
ნიმუშებთან შედარებით გამოვლენილი,  
ყოველ მათგანში დამახასიათებლად  
ჩანს: მხატვრული სტილის მომდევნო  
ეტაპით განსაზღვრული, მოხატულობის  
დეკორის არცთუ ტრადიციისამებრ მო-  
ახერხებული სისტემა იქნება ეს, რელი-  
გიური აზროვნების ცვალებადობით აღ-  
ბეჭდილი ეკონოგრაფია, თუ მრავალი  
სახვითი თავისებურება, რომელთაგან  
უმთავრესს ხალხურ ხელოვნებასთან  
მიმართება განაპირობებს.

ხალხური ხედვის შეჭრის, ხალხურ-  
თან დაახლოების პროცესი, მართალია,  
ადრეული პერიოდის, თვით განვითარ-  
ებული შუა საუკუნეების კედლის  
მხატვრობის ნიმუშებშიც შეინიშნებო-



წითელბევი, XVI ს. ეკლესიის მამა

და, მაგრამ მხოლოდ აქა-იქ, მხოლოდ  
პროვინციული სკოლის რომელიმე ოს-  
ტატთან იყო გამოკვეთილი (მაგალი-  
თად, როგორც არმაზის კანკელისა და  
ხეს მთავარანგელოზთა ეკლესიის მო-  
ხატულობა). ახლა კი, ხალხური შემო-  
ქმედებისკენ მიქცევა (იქნებ, გახალ-  
ხურების საზოგადო პროცესი) იმდე-  
ნად მნიშვნელოვანია, რომ შესამჩნევად  
განსაზღვრავს გვიანა პერიოდის საკმაოდ  
ვრცელი მონაკვეთის ერთ მთლიან მხა-  
ტვრულ მიმდინარეობას.

ამ მხატვრული ნაკადის სრულიად  
აშკარა მიმართება ხალხურ ხელოვნე-  
ბასთან არაერთგზის არის აღნიშნული  
სამეცნიერო ლიტერატურაში<sup>2</sup>.

ყოველი ამ ძეგლის ზერეფე მოხილ-  
ვითაც ჩანს, რომ ის ხელოვნების ადრე-  
ულ ნიმუშთა ჩვეულ სქემებთან შედა-  
რებით უკიდურესად უბრალოა, ბუნებ-  
რივად უშუალო, ზოგან — აშკარად  
გულუბრყვილოც, დეკორატიული თუ  
ექსპრესიული გამომსახველობის მხრივ.  
ეს ხომ ის მხატვრობაა, სადაც ყოველ-  
მხრივ გამარტივებულია ტრადიციული  
გამომსახველობითი ხერხები და სადაც



ასახვის საგანი ხშირად პირდაპირ და შეულამაზებლად არის გადმოცემული. აქვე, ამ მხატვრობის საუფლო სცენებშიც კი, მეტ-ნაკლები სიჭარბით ასახული, ის მხატვრული მოტივებიც უნდა ვახსენოთ, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ყოფაში გვხვდება და სხვა. სწორედ ამდენად, მათი განხილვისას შეუძლებელია არ გაჩნდეს აზრი ამ ნაკადში რაღაც ისეთი ხედვისა, რაღაც იმნაირი დამოკიდებულების შეჭრისა, რამაც ხალხური ხელოვნება უნდა შეგვახსენოს. ეს აშკარაა, რადგან ყველა შემოხსენებული ნიშანი, მართალია ძალზე ზოგადად, მხოლოდ გარეგნული დახასიათებით, მაგრამ მაინც მიუთითებს, ამ ყაიდის ხელოვნების თავისებურებას.

განსახილველად შემოთავაზებული მხატვრული ნაკადის მიმართება ხალხურ ხელოვნებასთან არ არის ერთიანი პრინციპი. ამ გზის დასახვა ამიტომაც თავიდანვე მოითხოვს ხალხური ხელოვნების, ამ თავისებური ბუნების მქონე შემოქმედების რაობის გარკვევას, მისი სტრუქტურის არსებითი ნიშნების დახასიათებას. სხვაგვარად, ალბათ, შეუძლებელიცაა იმის დადგენა, ჩვენი კედლის მხატვრობის განხილულ ნაკადში წარმოქმნილი ხელოვნების არსება თუ რამდენად შეესატყვისება ხალხურობის რაობას, რაც საბოლოოდ იმასაც გვიჩვენებს, თუ რამდენად არსებითია ამ „ახალი“ ნაკადის განსხვავება ადრინდელი მხატვრული სისტემისგან. ან იქნებ ასეც ითქვას — წარმოადგენს თუ არა ამ გვიანა საუკუნეებში შექმნილ მხატვრულ ნიმუშთა ერთი გარკვეული ჯგუფი არსებითად განსხვავებულ მოვლენას.

ხალხურ ხელოვნებაზე მსჯელობისას პირველ რიგში, ის უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მას არ აქვს სტილური ხელოვნების კანონზომიერებანი და რომ პასიურია ოფიციალური ხელოვნების სტილის მიმართ. ხალხური ხელოვნების წარმოქმნის ტრადიციები და დრო განსხვავებულია — შესაძლოა ხანგრძლივად ერთმანეთს დაშორე-

ბულ სხვადასხვა ეპოქასაც ემთხვევა თვნიდეს. ეს ხელოვნება არ არის ახალს, არამედ, დროდადრო ცალკეულ მხატვართა ინდივიდუალური შემოქმედების ხარჯზე გამდიდრებული, ტრადიციულს ამკვიდრებს და არსებითად მისით საზრდოობს. ტრადიციის უწყვეტობა ძირითადი პირობაა ხალხური ხელოვნების საარსებოდ. ამიტომაც ამ გარემოში მცხოვრები ოსტატი, რომელსაც, ჩვეულებრივ, მემკვიდრეობით აქვს მიღებული ეს ხელობა, საკუთარ შინაგან ხატსაც მიდევნებელი. საგანგებო მოაზრების გარეშე იყენებს ტრადიციულ სახვით მოტივებსა და საშუალებებს. ეს არ არის პიროვნული ხელოვნება და ავტორის ინდივიდუალობაც უფრო მეტად სხვადასხვა დეტალთა ვარიაციულ სახეცვლილებებში თუ გამოიხატება.

ხალხური ხელოვნების აქ აღნიშნული თავისებურება თავიდანვე, განმარტების გარეშეც გამოირიცხავს კედლის მონუმენტური მხატვრობის ხალხურად დასახვის ცდას. რაც შეეხება სახვით ხერხებს, აქ შედარებით იოლია სხვაობის მიკვლევა, ოღონდ ყველა ამ ხერხის შეცნობისას ის უნდა გავითვალისწინოთ, თუ როგორ, რაგვარად არის ეს ხერხები ამ სხვადასხვაგვარად წარმოქმნილ ხელოვნებაში, განსხვავებული ამოცანების შესაბამისად გამოყენებული.

ხალხური ხელოვნების მრავალ მახასიათებელს შორის უპირველესი, ალბათ, მისი ნიშნობრიობა (სახვითობის საწინააღმდეგოდ) და აქედან გამომდინარე, მისი ბუნებრივი უბრალოებაა. შემდეგ კი, მრავალი კონკრეტული ნიშან-თვისება, რომელთაგან უმთავრესია: ფორმათა ზოგადობა, მისი ნიშნადი მახასიათებლების ხაზგასმა-გამოკვეთა, მათი გამკვეთრება (მეტყველი ექსტების შეგნებული გადიდება იქნება, ეს თუ, მოტივთა მრავალგზისი გამეორება და სტილიზაცია). დეკორატიულობაც ერთი უმთავრესი ნიშანთაგანია ხალხური ხელოვნებისა (ოღონდ ესაა, დეკორატიულობა აქ სხვა აზრით

იხმარება, ვიდრე კედლის მონუმენტური მხატვრობის მიმართ, სადაც ის მთელის ხაზოვან და ფერადოვან პარმონირებას გულისხმობს). ამდენად, ბუნებრივია, რომ მასში სძლევეს ორნამენტულობა. ადამიანთა, ცხოველთა და მცენრეთა კონკრეტული გამოსახულებებიც კი დეკორატიული სტილიზაციის პრინციპს ემორჩილება (ინარჩუნებს რეალური გამოსახულების მხოლოდ უზოგადეს და უმთავრეს დამახასიათებელ ნიშნებს). ხალხურ ხელოვნებას ასევე ახასიათებს: სრული სიმბრტყეობა, სიმბრტყის თანაბარი შევსება, ფორმის ელემენტთა წესრიგი (ღერძის გამოყოფა, სიმეტრია, გაორმაგება, მარტივად რიტმული მწკრივები, კონცენტრული განლაგება ცენტრის გარშემო), ნათელი ნახატისებრ მტკიცე ხაზთა დინება, გაუზავებელი ინტენსიური ფერადოვნება. და კიდევ ერთი — მონუმენტური ფორმა შესაძლოა შემოგვხვდეს ხალხურ სახვითს შემოქმედებაშიც, მაგრამ ხალხური ხელოვნება არასოდეს არ არის მონუმენტური იმ გაგებით, როგორადაც ეს მაღალ ხელოვნებაშია დამოწმებული.

დასასრულ, უნდა ითქვას ისიც, რომ, ჯერ ერთი — ცალკე აღებული ყველა ეს ნიშანი შეიძლება შემოგვხვდეს სხვადასხვა რიგის ინდივიდუალურ შემოქმედებაშიც, მაგრამ მათი ერთობლიობა შეიძლება მივიჩნიოთ ხალხური შემოქმედების თვისებად. და მეორე — ხალხური შემოქმედების ყველა ეს გარეგნული მახასიათებელი, თავისთავად მხატვრულად კი არ არის მნიშვნელოვანი, არამედ საშუალებაა მხოლოდ ტრადიციული ყოფისგან გამოუცალკევებელი კიდევ ერთი რამ ნივთის შესაქმნელად. ამიტომაც უბრალოა მათი სამეტყველო ენა და ამიტომაც ამ სამეტყველო ენით შექმნილ ნაწარმოებში რთულ მხატვრულ ფორმებში გათვითცნობიერებული ოსტატის სიწირფლემ კი არ ჩანს, არამედ გულუბრყვილო უშუალობა, ხშირად მიაბიტომაც კი.

ხალხური შემოქმედების ამ ნიშანთვისებათა შორის უმეტესი მართლაც

გვაგონებს ჩვენი ეკლესიების მომხატვრობა-ოსტატთა იმ სამეტყველო ენას იმ სახვითს ხერხებსა თუ საშუალებებს, რომლებიც მათ განვიღვლილი ყიდის. ამიტომაც აქვთ გამოუცხადელი მთლიანად გვაგონებს, რადგან ყველა ეს სამეტყველო ენა სრულიად სხვაგვარი, ხალხურისთვის უცხო ამოცანის გადაწყვეტად არის გამიზნული და გასაგებია, უკვე სხვაგვარი დატვირთვის მქონე, საბოლოოდ იძლეოდეს კიდევ განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს.

ხალხური ხელოვნების უმთავრესი თვისებებურება ხომ, არსებითად მაინც, დასახული ამოცანის სრულიად უბრალო სახვითი საშუალებებით უბრალოდ გადაწყვეტაა (მისი სიციცხლის იმ ეტაპზე, რომლის დასასრულსაც ჩვენ შევხვდებით და ხალხურად დავასახელებთ). ეკლესიის ინტერიერის მოხატვა კი, როგორც ცნობილია, შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში შემუშავებული საკმაოდ რთული სისტემის მომარჯვენას როდი გულისხმობს მხოლოდ, არამედ ამ სისტემის შესატყვისი ტრადიციული ხერხების გათვალისწინებასაც. ეს ხომ იმ სირთულის მთლიანობაა, რომელიც შეუძლებელია მხოლოდ ხალხური აზროვნებით იყოს ნასაზრდოები.

გვიანა პერიოდის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მომხატველი ოსტატები ნაკლებად არიან განსწავლულნი ამა თუ იმ მხატვრული სკოლის პრინციპებსა და ამოცანებში. მიუხედავად ამისა, მათი შემოქმედება ძველი, ტრადიციული სქემის გაუბრალოებით და გამარტივებით ამ სისტემის ფარგლებში რჩება. მართალია, ამგვარ ოსტატს ხალხურ შემოქმედთან ახლოებს ხედვის ერთგვარი გულუბრყვილობა და სისადავე, მაგრამ განსხვავებაც აშკარაა. პირველთან უკვე არსებულის გადამუშავებასთან გვაქვს საქმე, რადგან როგორც არ უნდა მოშლილიყო ტრადიციები, უკვე ჩამოყალიბებული, დამკვიდრებული ფორმები მაინც მოახდენდა შემოქმედებას (მართო სახარების შინაარსში კი არ იყო შეუძლებელი არსებითი ცვლილებების მოხდენა



ნა, არამედ მხატვრულ მეტყველებაშიც). ჭეშმარიტად ხალხური შემოქმედება კი, როგორც ცნობილია, ხალხის ცხოვრების წესს, მის ყოფას უკავშირდება უშუალოდ და ერთგული რჩება საკუთარი ტრადიციული ნაკადისა იმის მიუხედავად, რომ თანდათან მივიწყებულია ამ ტრადიციის დასაბამი. ამდენად ხალხური შემოქმედება ვეღარ აცნობიერებს იმ საგანგებო დანიშნულებას, რომელიც მისი საწყისებისთვის უმთავრესი იყო. სწორედ ამის გამოა, ქრისტიანული შინაარსის გადმოცემა, როგორც განსაკუთრებული სახელო მნიშვნელობის ამოცანა, მისთვის შემოქმედების ახალ, ძალზედ მაღალ პირობად რომ რჩება. აქვე ისიც ხომ უნდა გავიხსენოთ, ხალხურ სახვითს ხელოვნებას თავისივე გამომხატველობითი ხერხებით ასახული სამყარო რომ აქვს, პროპორციათა აგებისა თუ მოდელირების მის მიერვე შემუშავებული წესი და ის გამოყენებითი საგანი, რომელზეც ამგვარად წარმოქმნილი ხელოვნება დაიტანება: რაიმე ქსოვილი იქნება ეს, თუ კერამიკული ქურჭელი, ხეზე კვეთილობა თუ საფლავის ქვა. ხალხური ხელოვნება, მართალია, ქმნის მონუმენტურ ფორმებს, მაგრამ მხოლოდ გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. კედლის მხატვრობა ე. ი. სპეციფიკურად მონუმენტური ხელოვნება, მისთვის ისევე უცხოა, როგორც დაზღურობა, სადაც რთული სიუჟეტური კომპოზიციები უნდა გაიშალოს...

ასე რომ, განხილული ჯგუფის გვიანა ნიმუშებზე მკვლობისას უფრო მეტად პროფესიული მხატვრობის ერთგვარ გახალხურებაზე შეიძლება სიტყვის ჩამოგდება და არა დამოუკიდებელი გზით წარმართულ მონუმენტურ ხალხურ ხელოვნებაზე. ხალხური ხედვის, ხალხური დამოკიდებულების შემოჭრას პროფესიულ მხატვრობაში თან სდევს თვით მხატვრული ხედვიდან მომდინარე ფორმათა სიმარტივე, გარკვეული სისადავე, ჰარმონიულ საწყისთა უბრალოება: არ ჩანს სივრცისა და კედლის მახვილგონიერი გამოყენება, რთუ-

ლი კომპოზიციური სტრუქტურა, მილირების რთული ხერხები; შენაწილებების მანერაში, ნახატსა თუ ფერადოვნებაში არ შეინიშნება შუასაუკუნოვანი პროფესიული მხატვრობისთვის დამახასიათებელი დახვეწილობა და სხვა. მაგრამ პროფესიული ხელოვნების ამ დროისთვის აზრგამოკლილი ხერხების თუმცა სრული უკუგდებით არა, მაგრამ მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციულ სქემებში ხალხური ხედვისა თუ სახვითი მეტყველების მოშველიებით, მათში გარკვეული კორექტივის შეტანით ქართულ ეკლესიათა გვიანა დროის მომხატველნი ისევე ისწრაფვიან მხატვრული მთლიანობისკენ, ისევე უახლოვდებიან, ასე თუ ისე შედარებით დაბალ მხატვრულ დონეზე. ჩვენთვის ორგანულ მხატვრულ სისტემას.

მოგვიანო დროის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა შემსრულებელ ოსტატებს, როგორც ჩანს, ერთმანეთისგან განსხვავებული, თუმცა რაღაცით თანმხვედრი ხედვისა თუ სისტემების ნაერთი ეძლევათ სამეცკვიდროდ. ერთი მათგანი ახლახან ვახსენეთ: ხალხური შემოქმედების ის მულმივად — ხან ფარულად, ხანაც აშკარად — მოქმედი მეცკვიდრობა, რომელიც ორგანული ჩანს ჩვენი ოსტატებისთვის აქვე უფრო არსებითი, კედლის მონუმენტური მხატვრობის უკვე უშუალოდ მოქმედი მეცკვიდრობაც არსებობს: ჰალოლოგოსთა ჩვენს ნიადაგზე გადმოტანილი მხატვრული შემოქმედება და დეკორის ჩვენივე ტრადიციული სისტემა. ეს სამივე მხატვრული სისტემა, თუმცა მთელი თავთავიანთი სისავსით არა, მაგრამ მაინც არსებობდა და ახლა უკვე, როგორც ითქვა, ეკლესიის მომხატველთა ინდივიდუალობაზე, მათს მხატვრულ ხედვაზე იყო დამოკიდებული თუ რა. რაგვარად და რამდენად იქნებოდა ამ მეცკვიდრობიდან შეთვისებული.

ამ არცთუ ერთნიშნა მეცკვიდრობაზე საუბრისას მათ შემთვისებელთა მსოფლგანცდაც გასათვალისწინებელია, რადგან ეს ის არსებითია, უკვე დამახა-

სიათებლად რომ განსაზღვრავს საბოლოო მხატვრულ შედეგს.

გვიანა შუა საუკუნეებისთვის, როგორც ჩანს, თვით რწმენის შიგნით ხდება თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი მონაცვლეობა: რწმენა ახლა უფრო სუბიექტურია, უფრო სოფლისეული, საამსოფლო. ამგვარი რწმენის შინაარსი კი ვეღარ ემთხვევა გამოსახვის ტრადიციულ ფორმას (რწმენის შინაარსის შეცვლა ხომ ფორმის განახლებას მოთხოვს). ასახვის შუასაუკუნოვან მხატვრულ სისტემაში წარმოქმნილი ტრადიციული ფორმა შესამჩნევად ბოჭავს გვიანა დროის იმ მცირე დარბაზულ ეკლესიათა მომხატველებს, რომელთაც დახელოვნებაც აკლიათ და რომლებიც არცთუ ტრადიციული გაგებით აღიქვამენ რელიგიურ შინაარსს. ამ გვიანა საუკუნეებში, როგორც ჩანს ორმხრივი კრიზისია — მხატვრული დონის დაქვეითებას, გარკვეული თვალსაზრისით, ქრისტიანული რწმენის შესაბამისი ცოდნის კრიზისიც ემატება.

ამდენად, გასაგებია: იმჟამინდელი ოსტატი უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს ჭეკიწიური, საამსოფლო საგნების

სამყაროში და შესაბამისად ქვედა რეგისტრის გამოსახულებანი (პირველყოვლისა — კტიტორები) უფრო „ბუნდობლივად“, უფრო ცოცხლად არიან მხატვრულად დახასიათებული. იერარქიის მაღალი სფერო, რომლის საგანგებო მნიშვნელობა ოსტატისთვის, მართალია, სრულიად უდავოა, მაგრამ თითქოსდა მიგან განსხვავებულია და მხატვრის ხელი საშემსრულებლო ოსტატობის, გაწაფულობის მზრიაცნაკლებად დაჭერებულო, აქ მეტად ფრთხილობს, რათა ზედმეტად არ შეიჭრას წმინდა გამოსახულებათა სიდიადეში. გარკვევით ჩანს ჩვენი ეკლესიების მომხატველ-ოსტატებს საუფლო სცენათა საკრალური შინაარსი არცთუ ტრადიციისამებრ რომ აქვთ განცდილი და მხატვრული ფორმაც ამის შესაბამისად ვეღარ ეფარდება ჭართული ფერწერის ოდინდელ გამომსახველობას (დაკარგულია ტრანსცენდენტურისა და მისტიურის განცდა და ფორმისმიერი მონუმენტურობა). აქედან გასაგებია ისიც, რომ ამ არა მარტო დაუხელოვნებელ, არამედ რწმენის მიმართაც უკვე განსხვავებული დამოკიდებულების მქონე

ბუგულო, XVI ს. შობის კომპოზიცია





ოსტატთ, აღარ ძალუძთ იმ ძირითადის მიკვლევა, რომლის გამოყოფაც ვაუბრალაობის შედეგად ისეთსავე მხატვრულ შემოქმედებას მოახდენდა, როგორსაც ინტუიტიური შერჩევა-განზოგადობდა.

ტრადიციული შუასაუკუნოვანი მხატვრული სისტემის დაშლის პროცესი თითქოს სახეზეა, მაგრამ ისიც ხომ არის, რომ ამ პროცესში, ამავე სისტემის ფარგლებში, გვიანა მხატვრობის ერთი ნაკადი რომ გარკვეულად ისწრაფვის ტრადიციული მხატვრული ფორმისადმი, რაღაც ოდენობით და უკვე თავისებურად, დამახასიათებელი იერის შენარჩუნებას. ეს მხატვრობა, პალეოლოგოსურ სქემების ზეგავლენის მიუხედავად, ძირითადად ადგილობრივი ტრადიციით საზრდოობს. შემოქმედების ამგვარ პროცესში მას ხალხური ნაკადიც შეეღოს, რომელიც, უკვე თავისთავად ასე თუ ისე ინახავს ტრადიციულს.

ამ საგულისხმო, როგორც ითქვა, ამ არცთუ ცალსახა შემოქმედებითი პროცესის ანარეკლია განსახილველად შერჩეული ის რამდენიმე ძეგლი, სადაც, ხსენებული გავლენების მიუხედავად, უმეტესად მაინც ახლებური ხედვის შესატყვის გადაწყვეტას ვხედავთ. სიტყვა ახლებური, შესაძლოა, აქ ზუსტად არც იყოს ნახმარი, რადგან ეს ხედვა უფრო მეტად მაინც ადრინდელი მიდგომის, ადრინდელი ნორმებისკენაა მიმართული, ოღონდ, ამის მიუხედავად, აღბეჭდილია გარკვეული თავისებურებით. ეს, უპირველესად, იკონოგრაფიით ჩანს, შემდეგ კი — შესრულების მანერით (ნახატისა და ფერის თავისებურებით), ამა თუ იმ ტრადიციული მოტივის სახეცვლილი გამოყენებით.

როგორც განსახილველად წარმოდგენილ, ისე ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში იკონოგრაფიული პროგრამა ისეა შედგენილი, რომ მისი მომცველი ესა თუ ის თემა მხოლოდ თეოლოგიურ იდეას კი არა, არამედ მის მხატვრულ მისწრაფებასაც მიგვანიშნებს.

ერთი ასეთია „ვედრების“ საკონქო

კომპოზიცია. ეს თემა, რომელიც XI საუკუნიდან მოყოლებული თითქმის საუკუნოვანად გავრცელებულია ჩვენი ეკლესიების (განსაკუთრებით დარბაზულ ეკლესიათა) მხატვრობისთვის, მოგვიანო დროისთვის მხოლოდ განხილული ჯგუფის, სწორედ რომ ამ მხატვრული მიმდინარეობის ძეგლებზეა დამოწმებული (ეს მაშინ, როცა ამავე დროისა და ხელოვნების ამავე დარგის ოფიციალურ მხატვრულ შემოქმედებაში, სადაც პალეოლოგოსური სქემებია სრულად გაბატონებული, სხვაგვარი არჩევანია — „ვედრების“ სანაცვლოდ აქ ღმრთისმშობლის თემა შემოთავაზებული). ეს ნიშნავს, რომ ყველა ჩვენი ძეგლი, პალეოლოგოსური ხელოვნების სახვითი ფორმების მეტნაკლები გავლენის მიუხედავად, თავიდანვე ორიენტირებულია ქართულისთვის უფრო-ორგანულ, ტრადიციულად უფრო ჩვეულ მხატვრულ შემოქმედებას.

ჩვენი ადრეული სქემების გახსენების მაგალითია განხილულ რამდენიმე ძეგლზე საკონქო კომპოზიციად წარმოდგენილი „ქრისტე დიდებითა“ და ისიც, საკუთრბეგლის მეორე, „ჩართულ“ რეგისტრად, როგორც კედლის მხატვრობის XII და XIII საუკუნეების მთელ რიგ ნიმუშებზე, მოციქულთა ნახევარფიგურები რომ გამოისახებიან (ორივე ეს ის თემაა, რომელიც ასევე არ იცის ამავე დარგისა და დროის ჩვენივე სამეფისკარო მხატვრულმა შემოქმედებამ).

ისიც იგივეს ნიშნავს, რომ განხილული ბუნების ძეგლთა უმრავლესობაში (ისევე და ისევე ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით) საქრისტიანოს ცნობილ წმინდანთა გვერდიგვერდ ადგილობრივი წმინდანებიც არიან წარმოდგენილი (წმინდა ნინო და სისო, დავით გარეჯელი და იბერიის მესვეტად მოხსენიებული ანტონ მარტომყოფელი). ამასთან ამ ეკლესიათა მომხატველი-ოსტატები ჩვენი „პანთეონის“ ყველა წმინდანის მიმართ სრულიად განსაკუთრებულ დამოკიდებულებასაც იჩენენ: ისინი სატრიუმფო თაღზეც გამოისახე-



ბიან, ხოლო ერთგან — საუფლო ციკლის სცენარშიც არიან ჩართული (ბუგეული).

ამავე კონტექსტში ის წარწერებიც ჩნდება საგულისხმოდ, რომლებიც საუფლო სცენებსა და წმინდანთა ცალკეულ გამოსახულებებს ახლავს ხოლმე ჩვეულებისამებრ. თუ მოგვიანო დროის ოფიციალური რიგის ყველა ძეგლი ძირითადად ბერძნულ ან ბერძნულსა და ქართულ წარწერებს იყენებს, ჩვენთან წარწერები მხოლოდ ქართულია, ასომთავრული (იშვიათად მხედრულთან შერეული). მეტიც, „ვედრების“ საკონქოკომპოზიციის ყოველმხრივ გამორჩეულ ქრისტეს ფიგურასთან საუკუნეების მანძილზე თითქოსდა სრულად დაკანონებული ბერძნული მონოგრამის სანაცვლოდ რამდენიმეგან ფართო ასომთავრული წარწერა ჩნდება— „ქრისტე მაცხოვარი“ (ქორეთი). ესეც ხომ ადგილობრივის, ჩვენივე ტრადიციული მსოფლგანცდის ამსახველი ერთი ნიშანთაგანია (მაცხოვარი მხსნელს ნიშნავს, რაც საბოლოოდ იმას მიგვანიშნებს, რომ „ვედრების“ ჩვენეულ კომპოზიციაში ძირითადი მახვილი მსაჯულზე კი არა, მხსნელზე არის გადატანილი). სრულიად უჩვეულო მაგალითები იძებნება საუფლო სცენათა წარწერებშიც: ერთგან, მირქმის ამსახველ კომპოზიციაში, ტრადიციული წარწერა — სახელდება „მირქმა“ კი არ იკითხება, არამედ სახარებისეული სიტყვა „მიგებება“. ამით მომხატველმა-ოსტატმა სიტყვიერადაც საზეიმოდ წარმოგვიდგინა სცენაში ასახული მოვლენა და ეკლესიის მრევლის ყურადღება მთლიანად ღვთისმოვლენაზე, ძე-ღმრთისას თავყანისცემა-შეგებებაზე გაამახვილა.

ზემოთქმულს ისიც უნდა დავამატოს, რომ განხილულ მონახტულობათა იკონოგრაფიული პროგრამა თუმც თავისებურად, მაგრამ ყველგან მხოლოდ „ათორმეტ დღესასწაულთა“ ციკლით არის შედენილი. ოფიციალური რიგის ჩვენივე გვიანა ძეგლებისგან განსხვავებით, აქ არც ბიბლიური პირველსახეებია ასახული<sup>4</sup> არც დამოუკიდებელ სცენებად მოტანილი ქრისტეს ცხოვ-

რების ქვეციკლები (ბავშვობის, ვნები-სა თუ აღდგომის ცალკეული ეპიზოდები)<sup>5</sup> და არც, ახლა უკვე პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრებული, თვით ლიტურგიის გართულების შედეგადაც წარმოჩენილი ახლებური თეოლოგიური თემები.

ყველაზე მთავარი და არსებითი — გვიანა დროის ოფიციალური რიგისა და განხილული ყაიდის ძეგლთა მონახტულობაში იკონოგრაფიულ სქემათა სხვაობის აღმნიშვნელი მაინც ისაა, რომ საუფლო სცენები სრულიად სხვადასხვაგვარი მიდგომით, შეიძლება ითქვას, სხვადასხვაგვარი პრინციპითაა კედლის სიბრტყეზე განაწილებული.

განხილულ მხატვრულ ნაკადში მოქცეულ ძეგლთა იკონოგრაფიული პროგრამა, ბუნებრივია, ყველგან ისეა შედგენილი, რომ გამოსნის ქრისტიანული იდეა, მისი ძირითადი არსი წარმოგვიდგინოს, მაგრამ საგულისხმო უფრო ისაა, ამ იდეის გამოსაყვეთად ახლა უკვე შედარებით თავისებური, არცთუ ტრადიციული გზა რომ არის არჩეული.

ამ ძეგლთა მოხილვისას ჩანს, რომ აქ კედლის მხატვრობის არც მყარი ტექტონიკური სტრუქტურაა დაცული და არც „ათორმეტ“ დღესასწაულთა მომცველი სცენების განაწილების ზუსტი ისტორიული თანამიმდევრობა, არც ამ სცენების განლაგების ლიტურგიული წესი. ტექტონიკურიობის სანაცვლოდ მომხატველი ოსტატები არათანაბარი ზომის სცენების რიტმულ მონაცვლეობას გვთავაზობენ, ხოლო მაცხოვრის ცხოვრების ციკლის ისტორიული თანამიმდევრობის საპასუხოდ — ერთად, მონახტულობის ერთ განსაზღვრულ მონაკვეთზე წარმოგვიდგენენ თეოლოგიურ იდეით გაერთიანებულ სცენებს. ეს ასე ხდება: სცენები ერთმანეთთან კავშირში მხოლოდ მაშინ აღიქმება თუ მათ პორიზონტალურ რეგისტრებად, მიყოლებით კი არ წაივითხავთ ჩვეულებისამებრ, არამედ ვერტიკალურ მონაკვეთებად, ერთმანეთთან აზრისმიერ აუცილებელ კავშირში, რითაც, საბოლო-

ოდ, არა მარტო ვრცლად, არამედ უფრო მეკეთრად წარმოჩინდება შინაარსობლივად განსხვავებულ სცენებში დატეული ერთიანი თეოლოგიური იდეა (წინასწარუწყებისა თუ გამოცხადების, მსხვერპლისა თუ ხსნის)⁵.

საუფლო სცენების წარმოდგენის ამგვარი წესი თავისებურია, ძირითადად მაინც, XVI საუკუნის ამ ერთი მხატვრული მიმდინარეობის ძეგლთათვის დამახასიათებელი. (ამ ძეგლთა მომცველი მოხატულობა კი, როგორც თქვა, უპირატესად მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიებში გაშლილი. იშვიათ გამოჩაყლისს ემთხვევებშიც, როცა ეკლესიები ბაზილიკურია ან გუმბათიანი. გეგმაში ძვრისებრი ფორმისა, მოხატულობის ისევე და ისევე დარბაზული სივრცის შესატყვისად არის მოაზრებული).

საუფლო სცენები, რომლებიც ადრეული თუ მოგვიანო დროის უმრავლეს დარბაზულ ეკლესიათა მოხატულობამ შემოგვინახა, უმნიშვნელო გადახრებს თუ არ ჩავთვლით, ისტორიული თანამიმდევრობით არიან განლაგებული. არსებობს მცირეოდენი გამოჩაყლისიც, სადაც, თუმცა ზუსტად ჩვენის მსგავსი არა, მაგრამ მასთან მიახლოებული პრინციპია სცენების განაწილებისა. ერთგან (მაცხვარიშის მხატვრობა 1140 წლისა) ის პრინციპია მოხმობილი, როცა ერთსადაცავე კედელზე სცენების განლაგება ისტორიული თანამიმდევრობით კი არ ხდება, არამედ ერთმანეთის გვერდგვერდ წარმოდგენილი, სხვადასხვა ისტორიულ დროში განვითარებული ამბები ერთიანი თეოლოგიური იდეის გამოხატველად გვევლინება (თითქმის იგივე XIII საუკუნის თანლილ-თარინგზელისა კამარის მოხატულობაშიც ჩანს), მეორეგან კი (იმ დარბაზულ ეკლესიებში, რომლებიც მეფის მხატვარ თევდორეს ხელით მოიხატა) — გრძივ კედლებზე გაშლილი, სხვადასხვა დროში განვითარებული მოვლენები ქრისტეს ცხოვრებისა ოსტატმა თითქმის ვიზუალურად დააწყვილა, როგორც ერთი თეოლოგიური იდეის ორი სხვადასხვაგვარი გამოხატულება და, ამდგ-

ნად, კიდევ უფრო გააღრმავა. აფართოვა ამ სცენათა იდეალური კონსტრუქცია (დაახლოებით იგივე პრინციპი შეინიშნება იფრარში, ლავურკისა და ნაკიფარში. ასევეა ამავე მხატვრის წრეში მოქცეულ ორ ძეგლშიც — წვირმის „მაცხვარიშისა“ და „ჩობან-თარინგზელში“).

ხსენებული ნიმუშები ამ მხრივ გამოჩაყლისი არ არის. ქრისტოლოგიური ციკლის არცთუ ტრადიციონალურ გამოსახულებას, არცთუ ისტორიული თანამიმდევრობით წარმოდგენის წესი ასევე ჩნდება ჩვენს მიერ განხილულ ძეგლებთან არა მარტო ქრონოლოგიურად უშუალოდ მომდინარე, არამედ საერთო ელფერთაც თითქოსდა მსგავს — ანაჟურის დარბაზული ეკლესიის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობაშიც. საუფლო სცენები აქ ისეა დაჯგუფებული, რომ ერთმანეთის საპირისპიროდ ნათლად გამოიკვეთოს ორი თეოლოგიური იდეა: ღვთაების განკაცება და უფლის დიდება.

მოხმობილი მასალა იმას გვარწმუნებს, სხვადასხვა დროის ჩვენთვის ცნობილ დარბაზულ ეკლესიათა მხატვრობაში, მართალია, იშვიათად, მაგრამ მაინც რომ ჩნდება ის ნაკლებტრადიციული წესი სცენების განაწილებისა, რომელიც მოგვიანებით ჩვენს ძეგლებშიც აისახა თავისებურად, რაც შეეხება თავისებურებას, ეს, ბუნებრივია სხვადასხვა ხასიათის სხვაობას გულისხმობს. ჯერ ერთი — თუ კლასიკური პერიოდისა და მისი მომდევნო დროის მხატვრობაში სცენების განაწილების ამგვარი წესის ერთეული შემთხვევებია მხოლოდ, ჩვენს ძეგლებში ის უკვე არა მარტო ერთადერთი დადგენილი წესის უფლებით სარგებლობს, არამედ განსაკუთრებული მნიშვნელობაც აქვს მიიწეობული. ამასთან, ხსენებულ ძეგლებში არ ჩანს არც ჩვენის მსგავსი რთული თეოლოგიური კავშირები და არც ის, როცა ერთი თეოლოგიური იდეა აუცილებლად ორი ან მეტი სცენის თავისებური დაჯგუფებით იყოს გამოკვეთებული და არა ასე ნაწილ-ნაწილ მო-





ბუგეული, XVI ს. წმ. მამა.



ბუგეული, XVI ს. ღვთისმშობლის ხარების კომპოზიციიდან

წოდებული. ყველგან — როგორც სამაგალითოდ მოხმობილ, ისე სხვა, დანარჩენ ძეგლებშიც (როგორცია მაგალითად, ფაფისის არცთუ ისტორიული თანმიმდევრობით განლაგებულ სცენათა მომცველი მხატვრობა) გაცილებით მეტი მთლიანობაა და გაცილებით მკაფიოდ მოწოდებული არსებითი იდეაც თავიდანვე ძალადაუტანებლად აღსაქმელი.

თუ კლასიკური პერიოდის ძეგლებში ნაწილი აუცილებლად გულისხმობს მთელს, აუცილებლად მთელის შემადგენელია, ამ გვიანა პერიოდის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მოხატულობაში, როგორც ჩანს, მთელი შედგება ნაწილებისგან, რომელთაც შეფარდებითი დამოუკიდებლობა აქვთ მოპოვებული.

ჩვენს მოხატულობაში მხოლოდ შეფარდებითი, ასე თუ ისე მაინც ნაწილობრივი დამოუკიდებლობა აქვთ დამკვიდრებული, არა მარტო ერთიანი იდეის მომცველ ცალკეულ სცენებს, არამედ ზოგიერთგან მხოლოდ, უკვე

თვით ცალკეულ კედელთა მთლიანად მომცველ და ამდენად უკვე რამდენიმე სცენისგან შედგენილ, შინაარსობლივად განსხვავებული მუხტის მქონე სხვადასხვა ციკლსაც. ასე რომ გრძივ კედელთაგან ერთზე (რომელიც, სამხრეთითაა) ქრისტეს მიწიერი ცხოვრების სცენებია გაშლილი, მეორეზე კი — საზეო. საამისოდ ერთ-ერთ ძეგლში (ბუგეულის მხატვრობაში) გრძივ კედლებზე გაშლილ სცენებს, მხოლოდ აზრობრივად, ისინიც ემატებიან, რომლებიც მათ მიმდებარე დასავლეთის კედლის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე არიან შესაბამისად წარმოდგენილი. ხოლო მეორეგან (ჟალის მხატვრობაში) ამ სხვადასხვა მხარეს მიმართულ კედლებზე გაშლილ სცენათა შორის მხოლოდ აზრობრივი კი არა, ფორმალური კავშირიც ჩნდება და გრძივ კედელთა მეორე რეგისტრის ის სცენები, რომლებიც დასავლეთისას ემიჯნება ახლა უკვე, სანახევროდ გადადის ერთი კედლიდან მეორეზე (სამხრეთ-დასავლეთიდან დასავლეთის კედელზე არიან #გადაკეცი-



ლი“, ხოლო დასავლეთიდან-ჩრდილო-დასავლეთზე). როგორც ჩანს, ეს ორი, სხვადასხვა მხარეს მიმართული კედელი მომხატველი-ოსტატისთვის ერთ სიბრტყედ გაშლილი სასურათო არეა, სადაც თავისუფლად შეიძლება ერთი და იმავე სცენის წარმოდგენა. რაც შეეხება ამ გრძივ კედელთა ჩამკეტ დასავლეთის კედელს — მის შუანა მონაკვეთზე დატანებულ ვერტიკალურ მახვილს (ერთ ღერძზე განლაგებულ კარსა და სარკმელს და მათ გაყოლებაზე გაშლილ ორნამენტულ ზოლს), ის იმ თავისებური წყალგამყოფის როლს ასრულებს მთლიანად მოხატულობაში, საიდანაც თანაბრად მოიხილება ქრისტეს ცხოვრების თუმცა ერთიანი იდეის მომცველი, მაგრამ, როგორც ითქვა, შინაარსობრივად განსხვავებული მუხტის მქონე ორი სხვადასხვა ციკლი — მიწიერი და ზეციური, „სოფლისეული“ და „ზესთასოფლისეული“.

მიწიერ და ღვთაებრივ მოვლენათა ამსახველი სცენების ასე თავისებური გამოიყვნა პრინციპული ხერხია მხატვრისა. და ალბათ, იქნებ ყველაზე დამახასიათებლადაც, სწორედ ამ მხრივ გამოჩნდა ტრადიციულისგან ასე თუ ისე განსხვავებული ის ახლებური მიდგომა, რომელიც თვით ქრისტიანული რწმენის შიგნით მომხდარ თვალთახედვის „უთხის ერთგვარი მონაცვლეობით“ უნდა აიხსნას.

საუფლო ციკლის სწორედ რომ ამ სახით წარმოდგენამ თვით ცალკეული სცენის მიმართაც შეცვალა მომხატველი-ოსტატის დამოკიდებულება. განხილული წრის ძეგლებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, თუ რა განუზომლად გაიზარდა შინაარსის წილი გამომსახველობაში. მოხატულობის სახიფათოდ უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებული დეკორი ვეღარ მოიცავს იმ აზრს, რასაც უნდა იტყვდეს და მთავარი მახვილიც ახლა უკვე ამა თუ იმ საუფლო სცენის შინაარსის განვრცობილ თხრობაზე გადაინაცვლებს ისე, რომ სრულიად თავისებურ იკონოგრაფიულ ვარიანტებსაც წარმოქმნის ეს საგულისხმო პროცესია:

თუ წინათ, კლასიკური პერიოდის მოხატულობაში ამ მხრივ მინიშნება იყო საკმარისი, ახლა საჭიროა განმარტება. დაბეჯითებით მტკიცება, ახსნა, ოღონდ არა მხატვრული ფორმის დახვეწით, არამედ შინაარსობრივი კავშირების გართულებით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ ფორმის გამარტივება-გაუბრალოების თანმდევად რთულება და მძაფრდება მასში დატეული თეოლოგიური აზრი. საუფლო სცენებსა და ცალკეულ გამოსახულებებს შორის ჩნდება ისეთი აზრობრივი კავშირები, რომლებიც მოვლენათა არსებას მიუთითებენ. აქედან, სცენების განაწილების ის არატრადიციული სისტემა, რომელიც, ერთი შეხედვით, უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს. ამ „უცნაურობათა“ ერთობლიობა გვიჩვენებს გამოსახულებათა შინა არსის გართულებას და წარმოაჩენს საღმრთო წერილს, ყოველგვარი საღმრთისმეტყველო აზროვნების ერთიანი ნიადაგის გამძაფრებულ მნიშვნელოვნებას. სწორედ ეს შეფარული, მხოლოდ მზადყოფი აღმქმელისაგან ამოსაყოთხი ქვეტექსტი ანიჭებს საგანგებო ღირსებას ამ გაუბრალოებულ, ზოგან გაუხეშებულ გამოსახულებებს ღირსებას — იმ თვისებას, რომელსაც მონუმენტურის სახელით მოვისწინებთ და რომელიც ამ ყაიდის მხატვრობით შემკულ ეკლესიას აქცევს საგანგებო სივრცედ.

აქვე ისიც აღსანიშნავია, რომ კედლის ამგვარი მხატვრობა კლასიკური პერიოდის ძეგლებთან შედარებით დანავ განსხვავებულ აღქმასაც გულისხმობს. ამ მხატვრული სისტემის განმსაზღვრელი იდეა, ტრადიციისამებრ, თუმცა ისევე ერთიანია, მაგრამ ამ ერთიანობაში, როგორც ითქვა, გაჩნდა თეოლოგიური აზრის რთული ხვეულები, საუფლო ციკლის სცენათა შინაარსის განსაზღვრება-დადასტურებანი, საღვთო წერილის ეპიზოდთა ახლებური კავშირები, შინაარსისეული მხარის გამძაფრებამ ცალკეულ ხატსა და სისტემის ერთიან იდეას შორის წარმოქმნა საშუალოდ რგოლი, — ციკლი. რომელიც



ქორეთი, XVI ს. ფრაგმენტი ფერისცვალება-ამაღლების კომპოზიციიდან

მელიც განვრცობილ თბრობად წარმო-  
დგენილ, რამდენიმე ხატისგან შემდგარ  
ჯგუფს უკავშირებს მთავარს, იდეას .  
კედლის მხატვრობის ამგვარად გააზრე-  
ბამ თითქოსდა შედარებით მეტად შეა-  
ნელა მისი მოხილვის პრინციპი. ეს  
ასეა, რადგან იმ სამყაროს მოხილვაში,  
რომელსაც ამგვარი მხატვრობით შემ-  
კული ეკლესია იტევს, გაჩნდა რამდენი-  
მე კომპოზიციისგან შედგენილი შინა-  
არსის გამაერთიანებელი, შედარებით  
მნიშვნელოვანი დიდი სადგურები. მათ-  
მა წარმოქმნამ კი რამდენადმე დაარღ-  
ვია ის წინანდელი, თუ შეიძლება ითქ-  
ვას, წინასწარგანზრახული „თავისუ-  
ფალი“ სვლა, მხატვრული ერთიანობის  
საწინდარი რომ იყო, ამიტომ ყოველი  
კომპოზიცია და მათი ციკლური ერთი-

ანობა, წინანდელთან შედარებით, ახლა  
უფრო მეტად დამოუკიდებელია. ეს,  
ერთი შეხედვით, შეიძლება ზოგად-  
ვერობული ცნობილი ტენდენციის ნაგ-  
ვიანევი პროვინციულ გამოძახილად მიგ-  
ვეჩნია, მაგრამ დაკვირვებისას ცნაურ-  
დება ამ მოვლენის შინაგანი „ქართუ-  
ლი“ მიზეზიც და ისიც, შინაარსის გაღ-  
რმავებით გამოწვეული ეს მკირე ცვლი-  
ლება ისევე ნამდვილი ერთიანობის და-  
საცავად რომ იყო მიმართული.

სახვითი ამოცანების გადაწყვეტის  
მხრივ, მხოლოდ ზოგადად თუ ვიმსჯე-  
ლებთ, ყველა აქ განხილულ ძეგლში თი-  
თქმის ერთგვაროვანი სურათია (საბო-  
ლოო მხატვრული შედეგის მიუხედა-  
ვად, რასაც, ბუნებრივია, ოსტატისმიე-

რი ხედვის თავისებურება განაპირობებს).

დინამიურ-დეკორატიული სტილი, რომელიც ჩვენს გვიანა დროის ძეგლებში მოქმედებს, ამ პერიოდის მონაპოვარი რომ არ არის, ეს ცნობილია — ის ხომ ადრეულ საუკუნეებშივე კედლის მონუმენტური მხატვრობის განვითარების შედეგად მიღებული, ასე რომ, განხილულ ძეგლებში ამ მხრივ არაფერია ახალი (აქაც, ყველგან — კომპოზიციითა მარტივ სიბრტყევან-ხაზოვან რიტმზე დაფუძნებული, სხვადასხვა ძეგლში სხვადასხვაგვარი წარმატებით გამოვლენილი, ერთიანი მხატვრული ხასიათის წარმოქმნის სწრაფვა), სხვა საქმეა, რომ ეს თავისებური მხატვრული სტილი ახლა უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებულია, რამდენიმეგან გაუხეშებულიც და, რაც მთავარია, მათში ხალხური ხედვისთვის დამახასიათებელი რიგი ნიშნებია შერჩეული, ზოგან მხატვრულად შერწყმულიც. განსაკუთრებით საგულისხმოა კიდევ ის, რომ აქ ყველგან ბევრი რამ ისეთი წარმოჩინდება, რაც იმჟამად მოქმედ გვიანპალეოლოგურ მხატვრულ მემკვიდრეობას კი არ შეგვახსენებს მხოლოდ, არამედ ისე აღიქმება, როგორც ჩვენივე კლასიკური მემკვიდრეობის შორეული გამოძახილი.

ყველა კომპოზიციას განხილული ჭრუვის ყველა ძეგლში, საფუძვლად უდევს მარტივი სიმეტრიული სქემა. მარტივია სიმშრალისა და მონოტონურობის დაძლევის ხერხიც, რაც, ძირითადად, ამა თუ იმ სცენის დამსწრე პერსონაჟთა ფიგურების არცთუ მოძრავი ვერტიკალების მონაცვლეობითა და სრულიად მარტივი ფერადოვანი რიტმით მიიღწევა.

სიუჟეტურ კომპოზიციითა ლაკონიურობაც ერთი უმთავრეს თვისებათაგანია განხილული ყაიდის მხატვრობისა. ეს მით უფრო საგულისხმოა, თუ ამავე პერიოდის ოფიციალურ მხატვრულ წრეებში გაბატონებულ იმ ზოგად პოსტიზანტიურ მხატვრულ ტენდენციას ვაჭიფაღისწინებთ, რომელთა ნიმუშებ-

შიც შრავალფიგურაციანობითა და ბოთი დეტალების სიმრავლითა და მორჩეული. ჩვენთან როგორც ითქვას, სხვაგვარი მიდგომა და შედარებით იშვიათად თუ ჩნდება სახვითი დეტალებით გადატვირთული სცენები. შესამჩნევად, თითქოს განგებ შემცირებულია მოქმედ პირთა რიცხვი, გამოტოვებულია ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი ზოგიერთი კონკრეტული დეტალი — განსაკუთრებით ის, რომელსაც პარადულისა და ემოციური სიმძაფრის წარმოქმნის, პრეტენზია შემოაქვს სურათში. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენთან არსებითად მაინც ისაა შესამჩნევი მოკრძალებით წარმოდგენილი, რაც აუცილებელია ამა თუ იმ სცენის ამოსაცნობად. ამ მხრივაც ყველა ჩვენი ძეგლი ჩვენსავე ძველ ნიმუშებს უფრო შეგვახსენებს, ვიდრე ამავე მოგვიანო დროის იმ სამეფისკარო მხატვრულ შემოქმედებას, სადაც პალეოლოგოსთა სტილის სრული, ზოგან კი, იქნება, ბრმა მინდობაა აშკარად საგრძნობი.

თუ პალეოლოგოსურ მხატვრულ სტილს მინდობილ ძეგლებში აშკარაა ნარატიულობა, იმგვარ დეტალთა შემოტანა, რომელნიც არ არიან ახალი აზრის მომტანნი და, ამდენად, ასე ვთქვათ, მხატვრული ფორმით განვრცობილი თხრობისკენ მისწრაფებაა გარკვევით საგრძნობი, ჩვენთან, ძირითადად მაინც, ყოველ ახალ ელემენტს ახალი აზრი მოსდევს, რაც თვით შინაარსული წიადის განვრცობის საწინდარია. სწორედ ამიტომ, ზოგადი ლაკონიზმის პირობებში, განხილულ მონატულობათა სიუჟეტურ კომპოზიციებში ჩნდებიან ისეთი პერსონაჟები და ისეთი სახვითი დეტალები, რომლებიც საღვთო წერილის წიადში რთული შინაარსული კავშირებით აზროვნებაზე მიუთითებენ.

ამ ორ მხატვრულ მიმდინარეობას შორის წარმოქმნილი ამგვარი სახის სხვაობა თუმცა არსებითია, მაგრამ ეს ხელს როდი უშლის ჩვენი ეკლესიების მონახტველ-ოსტატებს მათ მიერ შექმნილ ნიმუშებში პალეოლოგოსთა სახვითი მოტივების თვისებურად გამოტა-



ქორეთი, XV ს. წმ. თევდორე

ნას. ეს მოტივები კი ისეთი სახისაა, იმგვარი ხასიათის მატარებელი, რომ ხშირად შესამჩნევად აფერმკრთალებენ ამ ლაკონიურ, თავიდანვე ნათლად აგებულ კომპოზიციას მკაფიოებას. ამიტომაც, არცთუ იშვიათად, ჩნდება დეტალთა შედარებითი სიუხვე — ძირითადად იქ, სადაც ნაგებობათა მწყკრივი ან მთის პეიზაჟური ფონია გაშლილი; იქაც, სადაც სამოსი ფიფქისებრი ორნამენტით არის ჭარბად მოჩითული და სხვა. ამის მიუხედავად საერთო შთაბეჭდილება ჩვენს ძეგლებში შედარებით მაინც განსხვავებულია.

ფიგურათა პოზები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, დაუძაბავია. ძალზე იშვიათია ფიგურათა მყიდვე და აზიდული პროპორციებიც — ის პროპორციული სისტემა ფიგურათა გამოსახვისა, რომელიც პალეოლოგოსთა მხატვრულმა შემოქმედებამ დაამკვიდრა კედლის მხატვრობის ჩვენს ნიმუშებში. მხოლოდ იშვიათად ასევე ჩანს ფიგურის ოდნავ თითქოსდა გართულებული მოძრაობა. მათი მოხაზულობა მარტივია.

ყველგან — ზოგადად აღებული ფორმა, ბრტყლად დატანილი ნაოჭები, მინიმალური პლასტიკური დეფორმაცია, ტონალური გრადაციის ან მოცულობითი ფორმის მოდელირების თითქმის სრული უარყოფა. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ჩვენი ეკლესიების მონახატველი-ოსტატები განზრახ მიისწრაფოდნენ, რათა წარმოსადგენი ხატი იყოს მარტივი, უბრალო, იქნებ, სისადავით — ხელოვნების ქართული ნიმუშის ამ თითქოსდა თანდაყოლილი თვისებით — გამორჩეული<sup>5</sup>.

ხაზი ყველგან ერთგვაროვანია, ძირითადად, ერთი სიძლიერის, ერთნაირად გამკვეთრებული, როცა ფორმას შემოწერს და მაშინაც, როცა შიდა ნახატად გამოიყენება (ესეც, ალბათ, ერთი ნიშანთაგანი უნდა იყოს ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის ამოსაცნობად).

ხაზის გამომსახველობითი მნიშვნელობა განსაკუთრებით სახეების შესრულებისას ჩანს. წმინდანებისა და კტიტორთა სახეების შესრულების მანერა,

მართალია, სხვადასხვაგვარია, — აღრეული, თვით XIV საუკუნის მხატვრობისგან განსხვავებით, — მკვეთრად წინააღმდეგობრივიც კი, მაგრამ „ხაზობრივისადმი“ საერთო ტენდენცია ორივეგან მაინც აშკარად საგრძნობია, წმინდანთა სახეებზე, თუმცა მხოლოდ უმწეო იმიტაციად ჩნდება პალეოლოგისთა ხელოვნების ტრადიციების შორეული გამოძახილი (სახის მოვარდისფრო-ოქროს ტონი — ამჟამად უკვე ჰარბად თეთრანარევი, წითურები ლოყებზე, იშვიათად — მოწითალო, უფრო ხშირად კი — მომწვანო ჩრდილები, ძირითადად, მაინც თვალის უბებთან), მაგრამ ეს ისე გაუცნობიერებლად, ზოგან ისე მკრთალად, ამასთან, ისე უმნიშვნელოდ არის გამოყენებული, რომ ვერ ჩრდილავს მკვეთრ გრაფიკულობას, ვერ დევნის ხაზის გამომსახველობის მნიშვნელობას, ამიტომაცაა, საუფლო სცენებში წარმოდგენილ პერსონაჟთა მონიღისას მათი სახეების მხოლოდ ხაზით გამოყვანილი ნაწილები რომ იკითხება გამორჩეულად. ეს ხაზები, მაშინაც კი, როცა მოქნილია, ფუნჯისმიერი მონასმით სიბრტყეზე დატანილი, მაინც მკვეთრია, ხშირად მოუხეშავიც, მაგრამ მნიშვნელოვანია ყველა შემთხვევაში. ჩანს, რომ სწორედ ეს, სწორედ ამგვარი ბუნების ხაზია შემსრულებელი-ოსტატის ძირითადი სახვითი საშუალება.

იგივე ჩანს, მთლიან ფიგურასა თუ რაიმე საგანზე დაკვირვებითაც, ოღონდ აქ, სილუეტის შემოწერისას, ხაზი, ახლა უკვე ძირითადი, გარშემომწერი კონტური, ოდნავ თითქოსდა მეტი სიმკვეთრისაა. ამგვარი ბუნების ხაზით მკაფიოდ შემოსაზღვრული და მკვეთრად გამოყოფილი ფერადოვანი კლავები ასე თუ ისე ზუსტად შეესატყვისება გარკვეულ აზრობრივ მახვილებს. ფერადოვნება სულ ორი-სამი ფერის — თბილისისა და ცივის მარტივ მონაცვლებზეა აგებული. აქ არც ფერის სადაფისფერი უღერადობა ჩანს და არც ოქრასის ფართო სიბრტყეები, რომლითაც პალეოლოგოსურ მხატვრობას მთლიანად

მინდობილი ძეგლებია გამორჩეული მოხატულობის ძირითად ფერთანადაც ყვანი აუცილებლად ცივი ფერია, რომელიც ჩარჩოს უქმნის თბილ ფერს, მათი ტონალური სახეცვლილება აქა-იქ ფერადოვანი ვარიაციის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. ყველა ეს ფერი „ყრუა“, გაუმკვირვალი, სასურათო სიბრტყეზე სქელ, ხაოიან ფენად დატანილი და აუცილებლად მონაცრისფროს ნარევი. სწორედ ეს მონაცრისფროს მინარევი, უკვე თავისთავად, აწყნარებს და კრავს მთლიან მოხატულობას. მთავარი მაინც ისაა, ფერადოვანი შეხამება, განხილული ბუნების უმრავლეს ძეგლში, მხატვრის თვალთ რომ არის დანახული. ეს კი აუცილებელ პირობად ჩნდება მკაფიო კოლორისტული სტრუქტურის წარმოსაქმნელად.

ნიმუშებზე დამოკიდებულება, რაც ასე ხშირია განხილული ყაიდის ძეგლებში, მათს სრულ მინდობას არ ნიშნავს. ძალზე იშვიათად მხოლოდ აქა-იქ თუ გვხვდება სანიმუშო მასალის პირდაპირი გადმოღების, მისი გამეორების პრეტენზია (პლასტიკური დეკორის წარმოქმნისა თუ ფერწერული მოდელირების იმიტაციის ცდა). აქ, როგორც ითქვას, უბრალოა ყოველივე: ხაზიც, ფერიც, ფორმაც და, რაც მთავარია, ყველა ეს ელემენტი, კომპოზიციის ყოველი შემადგენელი ნაწილი მსგავსი ბუნებისაა — თუმცა. მარტივია, ერთნიშნა, მაგრამ განხილულ ძეგლთან უმრავლესში ერთმანეთს შეთანხმებულია. ამ ეკლასიის მომხატველდ მხოლოდ იშვიათად თუ სურთ წარმოქმნან იმის შთაბეჭდილება, რაც მათს „საშემსრულებლო დონეს აღემატება. მათი ძალა, არსებითად, მათსავე შეულამაზებელ ხედვაშია. მეტიც შეიძლება ითქვას, ჩვენი ეკლესიების მომხატველმოსტატებმა, შესაძლოა მთლიანად არა, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში მაინც ისე უშეალოდ, უბრალო მრეკლისთვის, თუ შეიძლება ითქვას, ისეთი ინტიმური ხასიათით გადმოსცეს საუფლო სცენებში ვაშლილი, თითქოსდა ბავშვური მზერით დანახული თხრობა, რომ

შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში, ამ უკიდურესად გაუბრალოებული, მეტად მწირი სახვითი საშუალებებითაც შეძლეს წარმოქმნათ თავისივე ხედვის შესატყვისი განწყობილება. ამდენად, ამ ეკლესიების მონახატველთა დაუხვეწაობა, შესრულების ტექნიკის სიმარტივე, მათ მიერ შემოთავაზებული ფორმის ჩამოუქნელობა თითქოს ნაკლი კი არ არის ამ მხატვრობისა, არამედ თავისებური მომხიბვლელობისა და განუმეორებლობის საწინდარია. განხილული ჯგუფის ძეგლების უმრავლესობა ამ მხრივაც (და არა მხოლოდ ხალხური ხელოვნებიდან ნასესხები მოტივების გამოყენებით) უახლოვდება ხალხურ ოსტატთა ნახელავს.



ჭორეთი, XVI ს. ფ. მამა

დასასრულ, ესოდენ მარტივი სახვითი საშუალებებით მიღებული ერთი მნიშვნელოვანი შთაბეჭდილება: სასურათო სიბრტყის მოხილვისას თვალს ხედება მახვილების მკაფიო სიმეტრიული განლაგება, რაც მონუმენტურობის მხატვრულ ეფექტს შეგვახსენებს. ამგვარივე შთაბეჭდილების წარმოქმნისთვის შეგვაძლავს ისიც, რომ, ჭერ ერთი, ძირითადი სახვითი ფორმები არა მარტო დიდი ზომისაა, არამედ, შეიძლება ითქვას, „წყნარია“, „დინჯი“, მართალია, დანაწევრებულია; მაგრამ თვით ფორმა იმდენად მარტივი, რომ მისი დანაწევრება, ამ გვიანი ეპოქისთვის არცთუ დამახასიათებლად, ნაკლებდაქუცმაცებული ჩანს. და მეორე — შესამჩნევად მთლიანია თვით ფორმის მონახაზიც, რაც თავისებურ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. ის, მართალია, მოუხეშავია, დაუხვეწავიც, არცთუ გააწაფული ხელით სიბრტყეზე დატანილი, მაგრამ გარკვეული მნიშვნელოვანებითაა უმრავლეს შემთხვევაში წარმოჩენილი.

თვით მთლიანი სქემაც მოხატულობისა იმდენად ნათელია, სისადავით აღბეჭდილი, რომ ნებაუნებურად შეგვახსენებს ჩვენივე კლასიკური ხანის მხატვრულ შემოქმედებას. მოხატულობა, მართალია, მთლიანად თითქმის თანაბრად ფარავს კედლის სიბრტყეს, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მაინც შესამჩნევია,

მხოლოდ თავისებურად, რალა თქმა უნდა, მონუმენტური მხატვრობისთვის აუცილებელი წესრიგი. განხილული ყაიღის ძეგლთა მომხატველი — ოსტატები ამა თუ იმ სურათის გადმოსაცემად დიდ ფორმატებს მიმართავენ და კომპოზიციებს საკმაოდ სადა და ტექტონიკურ სქემებში ათავსებენ — მარტივი, მაგრამ ნათელი ლოგიკა ჩანს როგორც საერთო, ზოგად სქემებში, ისე ცალკეული კომპოზიციისა თუ ცალკეული ფიგურის აგებაში.

ამგვარი მხატვრობის ნიმუშები, მხოლოდ ზოგადი შთაბეჭდილებით, ყოველ შემთხვევაში ერთი შეხედვით მაინც, თითქოსდა უახლოვდებიან კლასიკური პერიოდის მხატვრულ შემოქმედებას: სიბრტყე, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში იკარგება, ორივეგან მეტად არის გამოვლენილი, ხაზის თავისთავადობაც ორივეგან აშკარად ჩანს და, რაც მთავარია, ორივეგან შე-

სამჩნევია მონუმენტურობის თავისებუ-  
რი გრძობიდან მომდინარე საერთო სი-  
მშვიდე. ერთი მხრივ შთაბეჭდილება  
ისეთია, თითქოს ამ გვიანა დროის მხა-  
ტვრობამ უკუავდო მისი უშუალო წი-  
ნამორბედისთვის, პალეოლოგოსთა ხე-  
ლოვნებისთვის დამახასიათებელი ცხო-  
ველზეულობა და კვლავ დაუბრუნდა  
კლასიკურ სისადავეს. მეორე მხრივ, ამ  
ძეგლებში ისეთი რამ წარმოჩინდება,  
რაც პალეოლოგოსთა მხატვრულ შემო-  
ქმედებას შეგვახსენებს. ეს კომპოზიცი-  
ური მახვილების სიმრავლის, მისი ცალ-  
კეული ნაწილების სიუხვეზე ითქმის,  
რომლებიც აშკარად აქვეითებენ მონუ-  
მენტურ სიმკაცრეს. დეტალთა ხსენებუ-  
ლი სიჭარბე თხრობითობის ელემენ-  
ტსაც აძლიერებს, ოღონდ მათი გადმო-  
ცემის ხერხია იმდენად მარტივი, რომ  
ისინი ცხოველხატულ ეფექტს კი არ  
წარმოქმნიან პალეოლოგოსთა ხელოვ-  
ნების ამავე დარგის ნიმუშთა მსგავსად,  
არამედ ხალხური ნაწარმოებებისათვის  
დამახასიათებელ თხრობითობას მოგვა-  
გონებენ. სწორედ აქ ჩნდება ამ გვიანა  
დროის ძეგლებისთვის დამახასიათებე-  
ლი ის აშკარა წინააღმდეგობა, რაც შე-  
უძლებელია არსებულები კლასიკურსა  
და პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში. შუ-  
ასაუკუნოვანი კლასიკური მხატვრობა,  
მონუმენტური ფორმების შესაბამისად,  
უარს ამბობს თხრობით დეტალებზე  
(კომპოზიცია უკიდურესად ლაკონიუ-  
რია, ხოლო ფორმა, დამუშავების მიუ-  
ხედავად, უკიდურესად მთლიანი). პა-  
ლეოლოგოსთა ხელოვნება, მართალია,  
ისწრაფვის დეტალთა სიუხვისკენ, მაგ-  
რამ დაკვირვებისას ჩანს, რომ აქ არა-  
ფერია მხატვრულად ზედმეტი — დე-  
ტალთა სიმრავლე სრულად შეესატყვი-  
ება მის ცხოველხატულ სტილს, პალე-  
ოლოგოსთა შემოქმედება შუასაუკუნო-  
ვან კლასიკურ ხელოვნებასთან შედარე-  
ბით, მართალია, ნაკლებ მონუმენტური-  
ცაა და ნაკლებად მკაცრიც, მაგრამ,  
კლასიკური ხელოვნების მსგავსად,  
ისიც აუცილებლად მთლიანია მხატვრუ-  
ლი თვალსაზრისით. სწორედ ამგვარ  
მთლიანობას არის მოკლებული განხი-

ლულ უმრავლეს ძეგლთა მონიტურობა —  
მოკლებულია თუნდაც მონუმენტურობა,  
რომ დეტალთა დამახასიათებელი სიუხ-  
ვე აშკარად ეწინააღმდეგება სახვით-  
გამომხატველი ხერხების სიმარტივეს.  
ამიტომაც არ ჩანს ის ლაკონიზმი, რო-  
მელიც ამ უკიდურესი სიმრტყოვანები-  
სა და ხაზოვანების, ფორმის სიმარტი-  
ვისა და მოდელირების სიმარტივის შე-  
სატყვისი იქნებოდა. სხვაგვარად რომ  
ვთქვათ, საერთო კომპოზიციური სქე-  
მის მარტივი აგებულება, კომპოზიცი-  
ური მახვილების მარტივი განლაგება,  
პლასტიკური ფორმის მარტივი მოხაზუ-  
ლობა აშკარად ვერ ეგუება შემოხსენე-  
ბულ ჭარბ დეტალიზაციას. ეს იმას  
ნიშნავს, რომ განხილული რიგის მოგ-  
ვიანო დროის მხატვრული შემოქმედე-  
ბა სტილისტურად ახალი მოვლენა კი  
არ არის არამედ, არსებითად, შუასაუ-  
კუნოვანი პროფესიული მხატვრობის  
დაკნინების შედეგია. აქ, მართალია,  
შეინიშნება სიანლის ელემენტები (რაც  
შემდგომ განვითარებას გულისხმობს),  
მაგრამ ჭერაც არ ჩანს ძველი სისტემის  
დაძლევის, ძველი სისტემიდან განთავი-  
სუფლების შესაძლებლობა. აქვე ხალ-  
ხური ხელოვნების ზოგი თავისებურება,  
მისი ზოგიერთი მოტივიც წარმოჩინდე-  
ბა, მაგრამ არ ჩანს ხალხური ხედვის-  
თვის დამახასიათებელი ორგანული სი-  
სადავე და ამ სისადავით აღბეჭდილი  
ორგანული მთლიანობის — ის ტრადიცი-  
ა, რომელიც თუნდაც შორეულად მიგვა-  
ნიშნებდა ხალხური ხელოვნებიდან წა-  
რმომავლობას.

შუასაუკუნოვანი პროფესიული მხატ-  
ვრობის დაკნინებისა და, იქნებ, რღვე-  
ვის პროცესში, ბუნებრივია, ძნელდება  
ამ მოგვიანო დროის ძეგლთა უმრავლე-  
სობაში მხატვრულ მთლიანობაზე სიტ-  
ყვის ჩამოგდება<sup>10</sup>, და, მართლაც, ვედლის  
მხატვრობის განხილული ნიმუშები  
ისევე არიან მოკლებული მხატვრული  
მთლიანობის მაღალ ხარისხს. მაღალ-  
მხატვრულობას, როგორც ამავე დროის  
ოფიციალური რიგის სხვა, დანარჩენი  
ძეგლები, თუ სამაგალითოდ გელათის  
ღმრთისმშობელისა და წმინდა გიორ-



გის ეკლესიათა ან ლევან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ, XVI საუკუნის მოხატულობას ავიღებთ, დავინახავთ, რომ მხატვრული სტილის მთლიანობის ნიშნები თუმცა მრავალ კომპონენტშია გამჟღავნებული (პლასტიკური ფორმის ერთიანი ხასიათი, მოდელირებისადმი ერთიანი მიდგომა, ერთიანი გადაწყვეტა, ერთი ტიპის სტილიზებული ფორმა, სახვითი და მასალისეული წყობის ერთი ხაზი, ე. ი. თუ რამდენად სიბრტყითა და სიღრმისეული, რამდენად პროპორციულია და უტრირებული), რაც მხატვრული ხედვის ერთიანობაზე მეტყველებს, მაგრამ საბოლოოდ მინც ნაკლებად ვგრძნობთ მხატვრულ მთლიანობას. ეს ასეა, რადგან ყველგან, მოხატულობის ყოველ მონაკვეთზე შეიგრძნობა შესრულების სიმშრალე, თუმცა ზუსტი და ნატიფი, მაგრამ უსიცოცხლო ხაზი, სწორი რიტმული მონაცვლეობით მოტანილი, მაგრამ ერთიანად უსახური, უმეტყველო ფერადოვანი სიბრტყეები.

კედლის მხატვრობის განხილულ ნიმუშებში, სამაგალითოდ მოტანილ ძეგლთა ფონზე, ფორმა აშკარად უფრო მარტივია, უფრო სიბრტყითაა, თითქმის მოკულობით-სივრცობრივი მოდელირების გარეშე წარმოდგენილი. შესაბამისად, არ ჩანს სიბრტყე-სივრცის, დინამიკა-სტატიკის ჰარმონიული კონტრასტი, რაც, ბუნებრივია, ამარტივებს სურათის საერთო წყობას, მაგრამ ამ ნიმუშთან უმრავლესში სახის დახასიათების სიმარტივის საპირისპირო ისეთი ნიშნებიც შეინიშნება, რაც გარკვეულად წარმოშობს ჰარმონიას, დაპირისპირების ახალ მომენტს. სწორედ ეს ქმნის უშუალოდ მარტივად და მეტყველად მოტანილი ხასიათის განცდას, რაც, საერთო მთლიანობის ნაკლოვანების მიუხედავად, მხატვრულად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ზუსტად გათვლილი ის პლასტიკური ფორმა, რომლითაც სამეფისკარო მხატვრობის საშემსრულებლო ტექნიკით თითქმის სრულყოფილი ნიმუშებია გამორჩეული.

მოგვიანო დროის ამ მცირე ზომის ეკლესიების მომხატველად ხალხის წიგლიდან გამოსული ოსტატი უნდა წარმოვიდგინოთ — ოსტატი, რომელსაც აკლია პროფესიული გააფულობა; მხატვრული ხერხების დახვეწილობა და სინატიფე, ძველი, უშასაუქნოვანი მხატვრული სისტემა სწორედ ამგვარი ხელოვანის მიდგომით, მისი თავისებური ხედვით არის გაუბრალოებული და, ამდენად, გარდაქმნილი, გარკვეულად სახეცვლილიც. ეს სახეცვლილება იმ რიგის, იმ ბუნებისა არ არის, რომ ახალ მხატვრული სისტემა მოგვეცეს, რადგან ნიმუშებზე ამ ნაკლებდახელოვნებული ოსტატის მიდგომაში არ ჩანს ასახვის საგნის ის ახლებური მხატვრული განცდა, რომელიც საშუალებას მისცემდა ამ უბრალო ხერხებით გამოეყო და თვალსაჩინოდ წარმოედგინა ასახვის საგნის დამახასიათებელი, ახალ მხატვრულ ხარისხად განცდილი მისი არსებითი ნიშნები. ეს ასეა, მაგრამ ისიც ხომ არის, ამის ელემენტები ყველგან რომ მინც აშკარად ჩანს, განსაკუთრებით — საგანგებო მნიშვნელოვნებით წარმოდგენილ კტიტორთა პორტრეტში, სადაც არა მარტო მეტი კონკრეტულობაა ნიუანსისმიერი თავისებურებით წარმოჩენილი, არამედ ამ კონკრეტულობაში გამოვლენილი მეტი სწრაფვაც მხატვრული სახის დახასიათებისა, მეტი შემოქმედებითი უშუალობაც. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ საერთო პირთა პორტრეტის შესრულებისას განხილული წრის ამა თუ იმ ეკლესიის მომხატველი ყველგან მხატვარია და არა უბრალოდ შემსრულებელი.

**შენიშვნები:**

1. XVI საუკუნის ამ მხატვრული მიმდინარეობის ძეგლთან უმრავლესი ცნობილია სამეცნიერო ლიტერატურაში, ოღონდ საგანგებოდ მხოლოდ ერთია გამოკვლეული (ტაბაყინი). უკეთ არის შესწავლილი ამ ჯგუფის რამდენიმე ეკლესიის მხატვრობაში წარმოდგენილი ისტორიული პორტრეტები (Г. Алибегашвили, светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, 1979).

<sup>2</sup> T. Virsaladze, Монументальная живопись Грузии: история искусств народов СССР, III, 1977, стр. 278. И. Мамашвили, Народная струя в грузинской монументальной живописи, II международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977. Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრომი.

<sup>3</sup> Renate Ytzelsberger, Volkskunst und Hochkunst. München, 1983.

В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, 1957. გრ. კაცნაძე.

ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, 1962. ბ. ბარნოვი, წერილები, 1989. დ. თუმანიშვილი, „ხალხური ნაკადის“ გამო შესაბამისების ქართულ საექლესიო ხუროთმოძღვრებაში, ზელნაწერი, 1967. მ. თაბუკაშვილი, ზოგი რამ სიმძვლევისთან სიახლოვისთვის, სპექტრი, 1989, 1.

<sup>4</sup> იშვიათი გამოჩენისა ტაბაკინის ეკლესიის მონატილობა.

<sup>5</sup> გამოჩენის ამ მხრივაც ისევ და ისევ ტაბაკინის მხატვრობა.

<sup>6</sup> მაგალითად, ქალის მონატილობის პირველი და მეორე რეგისტრის ერთდროულად ვერტიკალური მონაკვეთის ორი სცენა — „ხარება“ და „ლაზარეს აღდგენა“ თუმცა სხვადასხვა ისტორიულ დროში გამოიღო ამბავი საუფლო ციკლისა, მაგრამ ორივე ხომ წინასწარუწყობის თემის მომცველია და გასაგებია ამ ერთიანი თეოლოგიური იდეის მეტად გამოკვეთის მიზნით მათი დაწყვილება. ან გამოცხადების საზრისის მქონე ისეთი სცენების დაჯგუფების მაგალითი, როგორც „ფერისცვალება“—„ამაღლება“, რომელთაც ზოგჯერ „ნათლისღება“ ემატება (ბუგეუსლის მონატილობა). ანდა „იერუსალემად შესვლის“, „ჯვარცმისა“ და „ჯოჯობეთის წარმოტყვევების“ სცენების ერთმანეთის ზემოთ და ეგემოთ გაშლა, რათა მეტად წარმოჩინდეს, უფრო მძაფრად გაეხადდეს ხსნის საზრისი (ქართეთის მონატილობა).

<sup>7</sup> ანაწილის მონატილობა თუმცა მაღალიანად პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის წიაღი-დან იმთხრობილია, მაგრამ აქვე სულ მცირედ ის თვისობრივად შეიძინევა, რაც სულ რაღაც ორი-სამი ათეული წლის შემდეგ იმ ნაკადში იმძლავრებდა მთელი სისრულით, რომელიც ბალხურთან ნახიარებ მხატვრობად სახელდება (აქ ჩვენ პალეოლოგოსურ მხატვრულ ნიმუშთან შესამჩნევად განსხვავებულ, შედარებით გამარტივებულ კომპოზიციურ სქემებსაც ვგულისხმობთ და იმასაც, ფერადოვანი შეხამების ამ დახვეწილი გემოვნების მქონე ოსტატის ნახვლაგში ფერადოვანი სიბრტყეები, მრავალშრიანი წერის ტექნიკის გამოყენების მიუხედავად, მინც რომ ლოკალურ ლაქებად აღიქმება. ხოლო მათი განლაგება გარკვეულ რიტმულ მხვი-

ლბსაც წარმოქმნის ჩვენს მირ განხილულ მეგლოთა ანალოგიურად. აქედან ანაწიურად მხატვრობის ის შედარებით თავისებური ელფერი, რომლითაც იგი შესამჩნევად განსხვავდება XV საუკუნის ჩვენსავე ნიადაგზე წარმოქმნილ პოსტიზმანტიური მხატვრული შემოქმედებისგან: ნაბატევის მონატილობა იქნება ეს, თუ ალავერდის ტაძრის მოგვიანო მხატვრობის შემორჩენილი ფრაგმენტები.

<sup>8</sup> მაგალითად, ქალის მონატილობის „ჯოჯობეთის წარმოტყვევების“ სცენაში იკითხის მიერ ხილული კიბეც გამოისახება, რომლის თავზე დგას ღვთისმშობელი, შუამდგომელი ღმერთისა და კაცთა მოდგმისა. ქორეთის დარბაზის მომხატველი, ხარების წინასწარუწყობისა და ღმერთის წარმოგზავნილისადმი ქალწული მარიამის თანხმობის ჩვენების მიზნით, „ხარების“ მისეულ სცენაში ღმერთსმშობლის ორ ფიგურას გვიხატავს. ამასთან არა მარტო ერთად, უნტერვალოდ წარმოგვიდგინს უფლის გამოცხადების ორ სცენას — „ფერისცვალება“ და „ამაღლება“, არამედ აქვე იმ სამ მიმოქცულსაც გამოისახავს, რომელიც ექვის კითხვებით მიმართეს მაცხოვარს. ბუგეუსლის მხატვრობის „ნათლისღების“ სცენაში იესეს უშულო წინაპარი — დავით წინასწარმეტყველიც არის გამოყვანილი. მეტიც, ამავე ეკლესიის მხატვრობაში ადგილობრივი წმინდანები ისე შემოდიან „ხარების“ ამსახველ სცენაში, როგორც დამსწრე პერსონაჟები. წითელხევის მხატვრობაში აღდგომის ხატების მომცველ სცენათა — „ლაზარეს აღდგენებისა“ და „ჯოჯობეთის წარმოტყვევების“ სანაცვლოდ თავად „ილდგომა“, საფლავზე აღმდგარი მაცხოვარია წარმოდგენილი. გელათის წმინდა ელისა მხატვრობას „მირქმის“ კომპოზიციური უფლის ის სახელმძღვანელო მთავარანგელოზები ჩნდება, რომელიც სიხშირად ეჩვენება იოსებ მართალს და სხვა.

<sup>9</sup> სიტყვა „თანდაყოლილი“ აქ მხოლოდ პირობითად არის ნახმარი, როგორც რაღაც ხანგრძლივის, საუკუნინიდან საუკუნეში გარდამავალი თვისების სინონიმი.

<sup>10</sup> მთლიანობას ამ შემთხვევაში მხატვრული ღირსების მნიშვნელობა აქვს და არა ეპოქისეული სტილის ეკლექტიკობისა თუ ერთიანობის.

# მხატვრული შემოქმედების ზოგიერთი საკითხი პროფესორულ ესთეტიკაში

ზენიკ ბარათელი

რობორც ცნობილია, მხატვრული შემოქმედების პრობლემა აღმოცენდა ესთეტიკასთან ერთად, როგორც მისი ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემა. პლატონმა მას მიუძღვნა დიאלოგი „იონი“. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ არისტოტელეს „პოეტიკის“ დაკარგულ ნაწილებშიც ვრცლად იქნებოდა განხილული აღნიშნული საკითხი, თუმცა რა საზიოთაც არის ჩვენამდე მოღწეული „პოეტიკა“, იგი მაინც ვკაძღვეს საფუძველს წარმოდგენა ვიქონიოთ არისტოტელეს შეხედულებაზე ამ საკითხში.

ნეოპლატონიზმშიც, კერძოდ პლოტინოს კონცეფცია მხატვრული შემოქმედების საკითხში პრინციპულად ახალს არ შეიცავს პლატონის კონცეფციასთან შედარებით. პლოტინიც იმ აზრისა იყო, რომ მხატვრული შემოქმედება ღვთაებრივი აქტია. „ფიდიასს — წერს პლოტინი, — არ შეუქმნია ზევსი ბუნებაში არსებული ორიგინალის მიხედვით“<sup>1</sup> ხელოვანი ჰქმნის იმ იდეის მიხედვით, რომელიც არასოდეს არ არის მოცემული ემპირიულ სინამდვილეში და, მაშასადამე, მისი წვდომა არც შეიძლება ცდისეული შემეცნების გზით. იგი ღვთაებრივი აქტის შედეგია.

რაც შეეხება შუა საუკუნეებს, მისთვის უცნობია „მხატვრული შემოქმე-

დების“, და კერძოდ „მხატვრული ასახვის ცნება“. ამ მხრივ, ერთ-ერთი ყველაზე საყურადღებოა ნიკიფორე პატრიარქის აზრი მხატვრული შემოქმედების (ეს გამოთქმები პირობითია) შემდეგ საფეხურებზე:

1. „შემოქმედებითი საწყისი;
2. შემქმნელი ძალა;
3. ობიექტის სპეციფიკა;
4. მასალა;
5. თვით წარმოქმნა, — როგორც შემოქმედების მწვერვალი“.<sup>2</sup>

შესაბამისი ადგილები არეოპაგიტული წიგნებიდან ნათლად მოწმობს, რომ სამყაროს წარმოქმნა გააზრებულია სახის შექმნის მსგავსად, რაც მხატვრული შემოქმედების პროცესში იგულისხმება

როგორც ცნობილია, მხატვრული შემოქმედების პროცესში, უპირველეს ყოვლისა, მოქმედებს ის მიზანი, რომელსაც ხელოვანი ისახავს, იდეა, რომელიც უნდა განასახიეროს, „განასხეულოს“ მან მხატვრულ ნაწარმოებში. მხატვრული შემოქმედების წარმმართველი ძალა სწორედ იდეაა.

არეოპაგიტის მიხედვით სამყაროს წარმოქმნა, მისი კანონზომიერება — პიროვნული, ღვთაებრივი აბსოლუტის ნებისა და მისი შემოქმედების შედეგია. ღმერთი ნეოპლატონიზმში და კერძოდ

არეოპატიკაში გაგებულია როგორც ხელოვანი, ანუ ღმერთი-მხატვარი.

ამ პროცესში მოქმედებს ღმერთი-ხელოვანის მიზანი, რომელსაც ის ისახავს და რაც უნდა განახორციელოს თავის შემოქმედებაში, მისი შემოქმედება კი მხატვრული შემოქმედების ანუ ურია, ხოლო მისი იდეა — სამყაროს წარმოქმნის იდეა, რომელიც ნაკარნახევია ღმერთი-ხელოვანის მიზნით, გამოითქმება სახეთა მეშვეობით.

ამრიგად, როცა ირკვევა საკითხი — თუ როგორ წარმოიქმნა სამყარო, ფაქტურად პასუხი ეძლევა კითხვას, თუ როგორ იქმნება მხატვრული სახე. ეს იმითომ, რომ სამყარო სახედ მიიჩნევა, მისი წარმოქმნის იდეა, როგორც უკვე ითქვა, სახეთა მეშვეობით გამოითქმება.

მხატვრული სახე არეოპატიკაში გაგებულია როგორც აბსოლუტის თვითრეალიზაციისა და თვითგამოხატვის მხატვრულ შემოქმედებაში გამოერება. სამყაროს წარმოქმნა პირველსაწყისიდან ამ პროცესის (მხატვრული შემოქმედების) ანალოგიურია. ამასთან სამყაროს მშვენიერება სხვადასხვაგვარად მტკიცდება. მაგ., სამყარო მშვენიერია, რადგანაც იგი შექმნილია ღმერთის მიერ, რომლის თვისებაც არის მშვენიერება; სამყაროში არის სწრაფვა ღმერთისაკენ, ანუ მშვენიერებისაკენ („რამეთუ მსგავსად ნათლისა ყოველთა ზედა აღმობრწყინებულისა მისცემს ყოველთა შარავანდელსა კეთილ-მოქმედებისა თვისისა წყაროისასა და ყოველთა თავისა მიმართ თვისისა მიუწოდს და ყოველად ყოველთა შორის განფენითა თავისა თვისისა მიმართ შემოპკრებს ყოველთა“)<sup>2</sup>. მშვენიერება სამყაროს მთელ იერარქიურ სტრუქტურას მსჭვალავს, რომელიც ორ ძირითად — ზეციურ და მიწიერ — სფეროებად იყოფა. ყველაზე მაღალი მშვენიერების (ღირებულების) მოვლენები ციური მოვლენებია, რადგან პირველსაწყისის, როგორც უმაღლესი მშვენიერების, კეთილშობილური და უმშვენიერესი ნაწილი ცაშია ჩაღვრილი და ციურ სხეულთან შეერთებული.

მნათობების სული იმდენად წმინდაა,

რომ ნეოპლატონიკოსებს ისინი ზილურ ღმერთებად მიაჩნიათ. სწორედ პირველსაწყისის ხილული ღმერთი, პირველსაწყისის ანალოგია, სახე, არეოპატიკაში არის მზე. სამყაროს მეორე სფეროა მოვარის ქვეშეთი, ანუ მიწიერი სამყარო, ბუნება მთლიანობაში. სამყარო წარმოადგენს რანგობრივად განლაგებულ, პირველსაწყისისაგან მეტნაკლები „მანძილით“ დაცლებულ არსთა ერთობლიობას. რიგი ამ მოვლენებისა „პატიოსანი“, რიგი „საშუვალი“ და რიგი „უკანაისკნელი“. უმაღლესი რიგი აღებულია „ზილულთა ამთგან პატიოსანთა“, რომელთა საფუძველს ამაღლებული, პირველში ზეზთან ახლო მყოფი არსნი წარმოადგენენ მეორე რიგი აღებულია არსის „საშუვალითაგან“. ხოლო საბოლოო რიგი „უკანაისკნელისაგან“, ყველაზე უფრო დაბალი რანგის მოვლენებისაგან, — ლოდი, მხეცა და თვით მატლი, — რომლის სახითაც აგრეთვე გვევლინება ღმერთი.

სამყაროში ყველა საფეხურზე ნაწილდება მშვენიერება. ეს კი საფუძველდაებულია მათი წარმოქმნელის მშვენიერებით. ამ მხრივ საინტერესოა არეოპატიკულ წიგნში — „ზეცათა მღვდელთმთავრობისათვის“ — შემავალი სპეციალური თავი „რაი არს მღვდელთმთავრობი“, სადაც ლაპარაკია იერარქიაზე. ავტორი ამბობს, რომ იერარქია არის წმინდა მწყობრი, შემოქმედებისაგან რად ღვთისსახოვანებას, მიმსგავსებულ მეცნიერება და მოქმედება, რომელიც მასზე გადმოსული უზენაესი ბრწყინვალეების ძალით ღვთის მსგავსებად მადლდება საკუთარი ბუნების შესაბამისად.

იერარქიაში იგულისხმება წმინდა წესრიგი, „ღვთისმთავრული სიმშვენიერის ხატი, რომელიც იერარქიულ წესთა და მეცნიერებათა მიერ წმინდად აღასრულებს თვითგაბრწყინების საიდუმლოებებს და თავის დასაბამს ძალისამებრ ემსგავსება“<sup>3</sup>. ხოლო იერარქიის წესი ისაა, რომ ზოგი უნდა განიწმინდოს, ზოგი განათლდეს და ზოგმა განწმინდოს, ზოგი განათლდეს და ზოგ

მა განათლოს, ზოგი სრულყოფილი გახდეს, ზოგმა სრულყოფა მისცეს.

აქვე არეოპაგატიკის ავტორი ვინაილავს საკითხს, თუ რა არის იერარქიის მიზანი. იგი ამბობს: „ზოლო პირი მღვდელთ-მთავრობისა არს ღმრთისა მიმართი, რაოდენ მისაწვდომელ არს მკაცრება და ერთობა მისისა მქონებლობითა წინამძღურად ყოვლისავე სამღვდლოება ჰქლოვნებისა და მოქმედებისა და საღმრთისა მის შუენიერებისა მიმართ მიუდრეკელად უკვე ზედავს. ხოლო რაოდენ უძლავს, ეგოდენ ზოლო დაისახვის და თვისა მას მწყობრსა ღმრთის მგალობელთასა ქანდაკებად საღმრთოდ სრულ ჰყოფს სარკელ საწადელ სახილველად“.

როგორც ვხედავთ, იერარქიის მიზანია ღვთისადმი, პირველსაწყისისადმი, უმაღლესი მშვენიერებისადმი მიმსგავსება და ერთობა მასთან, როგორც ყოველი წმინდა მეცნიერებისა და მოქმედების წინამძღვართან.

იერარქიის საფეხურები, მათი ბუნების შესაბამისად, ერთმანეთს ემსგავსებიან, ჰბაძავენ, და მათი კავშირიც ამ მსგავსება-ბაძვით, უფრო ზუსტად, განსახოვნებით, თანაც მშვენიერების მომტანი განსახოვნებით აისახება. იმის გამო, რომ სამყაროში იერარქიის ყველა საფეხურზე ნაწილდება მშვენიერება და რომ ეს საფუძველდებულია მათი წარმოქმნელის მშვენიერებით, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ იერარქიული წყობის ესთეტიკურობაზე. ეს უკვე ცალკე საკითხია და სპეციალურად აქ ვერ შევხებით. დავემყოფილდებით მხოლოდ ამ ესთეტიკურობის კონსტატირებით.

როგორც ვხედავთ, იერარქიის მიზანი იგულისხმება განსახოვნების საფუძველზე არსებული მსგავსების მიღწევა, რომლის საშუალებითაც ზორციელდება სარკესებური არეკლა განსახოვნების პირველშიზეზისა, მისი „ქანდაკებისა“.

ამრიგად, იერარქია არის მეცნიერება, რომელსაც აქვს თავისი წესრიგი, წესი და მიზანი, სადაც სიკეთე როგორც უმაღლესი მშვენიერება და მშვენიერება როგორც უმაღლესი ესთეტიკურა

ღირებულება მთელ იერარქიას ახასიათებს და მსჭვალავს.

შრომაში „ზეცათა-მღვდელთმთავრობისათვის“ ნათქვამია, რომ თითოეული უკვემოესი დასი ღვთიურ ნათელს, პირველსაწყისის მშვენიერებას ეზიარება უზემოესის გზით. ყველაზე კვემო არსებები „ანგელოზები“ არიან. „ანგელოზთა“ მწკრივი ღვთიურს ეზიარება უფრო ზემდგომი, „მთავარანგელოზთა“ მწკრივის გზით, „მთავარანგელოზნი“ — კიდევ უფრო ზემდგომი, „მთავრობათა“ მწყობრის შუამავლობით და ა. შ. უზემოესი მწკრივი, რომელიც უშუალოდ ეზიარება ღვთაებრივს და ღვთის გვერდით არის დაფუძნებული, ესაა „სერაფიმთა“ წმინდა დასი. „სერაფიმებს“, რომლებიც ზეციური იერარქიის უზემოეს საფეხურზე ღვანან, უშუალოდ მხოლოდ „ქერუბიმების“ მომდევნო დასი უკავშირდება, ზოლო უფრო ქვევით მდგომია „საფდართა“ დასი.

არეოპაგატიკის მიხედვით თითოეული იერარქია გამოხატავს ღმერთთან სიახლოვეს და, აქედან, ღმერთთან მიმსგავსების ზარისხს, რამეთუ თითოეული იერარქიის მიზანი არის ღმერთთან მიმსგავსება. ანგელოზები ერთმანეთისაგან იერარქიულად განსხვავდებიან სწორედ ამ მიმსგავსების შემძლეობის უნარით და ამ განსხვავებული შემძლეობით ჰქმნიან ღმერთთან სიახლოვის საფეხურებს. რამდენადაც ღმერთი არის წყარო და სათავე ყოველგვარი მშვენიერებისა, სიკეთისა, სიბრძნისა, სრულყოფილებისა და ა. შ., მისგან გამომდინან სხივებს, მოედინებიან რა ღვთის შუაგულიდან და მოაქვთ რა ის, რაც დაფარულია ამ შუაგულში, ყოველივე ამით მოაქვთ მშვენიერება, სინათლე, სიბრძნე, ძლიერება, სრულყოფილება და სხვა.

ყოველი წინა საფეხური უფრო მსგავსია ღვთაებისა და უფრო ღვთაებრივია, ზოლო ყოველი მომდევნო ნაკლებ მსგავსია და, შეიძლება ითქვას, ნაკლებ ღვთაებრივცაა. ესე იგი ღმერთთან ყველაზე ახლოს მყოფი ანგელოზნი „მეორე ნათელ სახელ“ და „ზატად პირველისა ნათლისად“ იწოდებიან, ანუ ყველაზე

მა განათლოს, ზოგი სრულყოფილი გახდეს, ზოგმა სრულყოფა მისცეს.

აქვე არეოპატიკის ავტორი განიხილავს საკითხს, თუ რა არის იერარქიის მიზანი. იგი ამბობს: „ხოლო პირი მღვდელთ-მთავრობისა არს ღმრთისა მიმართი, რაოდენ მისაწუღოძელ არს მიგავსება და ერთობა მისისა მქონებლობითა წინამძღურად ყოვლისავე სამღვდლომსა ჰელოვნებისა და მოქმედებისა და საღმრთოისა მის შუგნიერებისა მიმართ მიუდრეკელად უკუე ზედავს. ხოლო რაოდენ უძლავს, ეგოდენ ხოლო დაისახვის და თვისსა მას მწყობრსა ღმრთის მგალობელთასა ქანდაკებად საღმრთოდ სრულ ჰყოფს სარკედ საწაედელ სახილველად“.

როგორც ვხედავთ, იერარქიის მიზანია ღვთისადმი, პირველსაწყისისადმი, უმაღლესი მშვენიერებისადმი მიმსგავსება და ერთობა მასთან, როგორც ყოველი წმინდა მეცნიერებისა და მოქმედების წინამძღვართან.

იერარქიის საფეხურები, მათი ბუნების შესაბამისად, ერთმანეთს ემსგავსებიან, ჰბაძავენ, და მათი კავშირიც ამ მსგავსება-ბაძვით, უფრო ზუსტად, განსახოვნებით, თანაც მშვენიერების მომტანი განსახოვნებით აისახება. იმის გამო, რომ სამყაროში იერარქიის ყველა საფეხურზე ნაწილდება მშვენიერება და რომ ეს საფუძველდებულია მათი წარმოქმნელის მშვენიერებით, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ იერარქიულ წყობის ესთეტიკურობაზე. ეს უკვე ცალკე საკითხია და სპეციალურად აქ ვერ შევხებით. დავკმაყოფილდებით მხოლოდ ამ ესთეტიკურობის კონსტატირებით.

როგორც ვხედავთ, იერარქიის მიზანი იგულისხმება განსახოვნების საფუძველზე არსებული მსგავსების მიღწევა, რომლის საშუალებითაც ხორციელდება სარკისებური არეკლა განსახოვნების პირველში ზეზისა, მისი „ქანდაკებისა“.

ამრიგად, იერარქია არის მეცნიერება, რომელსაც აქვს თავისი წესრიგი, წესი და მიზანი, სადაც სიკეთე როგორც უმაღლესი მშვენიერება და მშვენიერება როგორც უმაღლესი ესთეტიკურა

ღირებულება მთელ იერარქიას ახასიათებს და მსჭვალავს.

შრომში „ზეცათა-მღვდელთმთავრობისათვის“ ნათქვამია, რომ თითოეული უკვემოესი დასი ღვთიურ ნათელს, პირველსაწყისის მშვენიერებას ეზიარება უზემოესის გზით. ყველაზე ქვემო არსებები „ანგელოზები“ არიან. „ანგელოზთა“ მწკრივი ღვთიურს ეზიარება უფრო ზემდგომი, „მთავარანგელოზთა“ მწკრივის გზით, „მთავარანგელოზნი“ — კიდევ უფრო ზემდგომი, „მთავრობათა“ მწყობრის შუამავლობით და ა. შ. უზემოესი მწკრივი, რომელიც უშუალოდ ეზიარება ღვთაებრივს და ღვთის გვერდით არის დაფუძნებული, ესაა „სერაფიმთა“ წმინდა დასი. „სერაფიმებს“, რომლებიც ზეციური იერარქიის უზემოეს საფეხურზე ღვანან, უშუალოდ მხოლოდ „ქერუბიმების“ მომდევნო დასი უკავშირდება, ხოლო უფრო ქვევით მღვთმია „საყდართა“ დასი.

არეოპატიკის მიხედვით თითოეული იერარქია გამოხატავს ღმერთთან სიახლოვეს და, აქედან, ღმერთთან მიმსგავსების ზარისხს, რამეთუ თითოეული იერარქიის მიზანი არის ღმერთთან მიმსგავსება. ანგელოზები ერთმანეთისაგან იერარქიულად განსხვავდებიან სწორედ ამ მიმსგავსების შემძლეობის უნარით და ამ განსხვავებული შემძლეობით ჰქმნიან ღმერთთან სიახლოვის საფეხურებს. რამდენადაც ღმერთი არის წყარო და სათავე ყოველგვარი მშვენიერებისა, სიკეთისა, სიბრძნისა, სრულყოფილებისა და ა. შ., მისგან გამომდინარე სხივებს, მოედინებიან რა ღვთის შუაგულიდან და მოაქვთ რა ის, რაც დაფარულია ამ შუაგულში, ყოველივე ამით მოაქვთ მშვენიერება, სინათლე, სიბრძნე, ძლიერება, სრულყოფილება და სხვა.

ყოველი წინა საფეხური უფრო მსგავსია ღვთაებისა და უფრო ღვთაებრივია, ხოლო ყოველი მომდევნო ნაკლებ მსგავსია და, შეიძლება ითქვას, ნაკლებ ღვთაებრივიცაა. ესე იგი ღმერთთან ყველაზე ახლოს მყოფი ანგელოზნი „მეორე ნათელ სახედ“ და „ზატად პირველისა ნათლისად“ იწოდებიან, ანუ ყველაზე

მიმსგავსებულად ღმერთთან, ხოლო ყველაზე მეტად დაშორებულნი — ყველაზე ნაკლებად მსგავსნი არიან ღმერთისა. მიზანი ღმერთისადმი მიმსგავსებაა, ანუ მასთან სიახლოვე.

ამრიგად, არეოპაგიტული მოძღვრების „ზეციური იერარქია“ სამი ტრიადის ანუ ცხრა საფეხურისაგან შედგება:

1. სერაფიმი, ქერუბინი, ტახტნი (საყდარნი);
2. მეუფებანი, ძალნი, ხელისუფლებანი;
3. მმართველობანი, მთავარანგელოზნი, ანგელოზნი.

სერაფიმებს სიმბოლურად გამოსახავენ ანთებული ცეცხლის ენებით, ცეცხლის გიჟიზებით. მუდამ მოძრაობაში მყოფნი სერაფიმები ანთიან და ბრიალებენ, ღვთისაგან გასცემენ აგრეთვე სურნელებასო.

ქერუბინები არიან სიბრძნის ანგელოზნი. ცოდნა, სიბრძნე — ეს არის ყოვლის მხედველობა, ყოვლის მჭვრეტელობა, ყოვლის აღმქმელობა. ამიტომ ქერუბინთა სიმბოლური გამოსახულებაა უამრავი თვალები ფრთებზე.

არსებობენ სიბრძნის ძალები და რადგან უკვე არსებობენ „ტახტნი“, მათ შემოერთებენ „ხელმწიფენი“ ანუ მეუფებანი, მეუფებათა ძალები. მეუფებათა ძალებს, მეუფების ანგელოზებს მოჰყავთ „ძალის“ ანგელოზნი, ანუ ძალთა ძალნი, რამეთუ მეუფება არ არსებობს ძალის გარეშე. ისინი პირდაპირ ასე იწოდებიან: „ძალნი“ არა იმიტომ, რომ სხვა იერარქიას არა აქვს ძალა, არამედ იმიტომ, საკუთრივ ძალის, მძლავრობის თვისებას განასახიერებენ. რამდენადაც თვითეული იერარქია რომელიდაც თვისებაში მოჰგავს ღმერთს, რადგან ყველაზე მეტად იმ თვისებას წამოიღებს ღვთისაგან, „ძალთა“ შესახებ შეიმძღვება ვთქვათ, რომ ისინი წამოიღებენ საკუთრივ ძალის თვისებრიობას, მძლავრობას. ძალთა ანგელოზებს მოჰყავთ „ხელისუფლების“ ანგელოზნი ანუ ხელისუფლებანი, რომლებიც ამთავრებენ მეორე ტრიადას.

მესამე ტრიადა, რომელიც ეკვრის

„მეუფებათა“, „ძალთა“ და „ხელისუფლებათა“ ტრიადას, იწყება მმართველობის ძალთა იერარქიით. მმართველობას მოჰყვებიან მთავარმეუფებელი. ანგელოზთა მწკრივის მთავარი თვისებაა „განმცხადებლობა“, „მეუფებლობა“, რაც ამავე დროს ნიშნულია ყველა სხვა მწკრივისათვის. თითოეული მთვანი თავის ქვემდგომს რაღაცას „უცხადებს“, „აუწყებს“, ესე იგი ყველა ისინი „მაცნეები“, „მეუწყებლები“, „განმცხადებლები“ არიან. ისიც უნდა ითქვას, რომ უქვემოესი უზემოესი თვისებებს არა მთელი სისავსით, არამედ ნაწილობრივ; არასრულად.

„მრავალ-სახეთა მათ ანგელოზებრთა ხატო-მოქმედებათა თითო-ფერებისა გარდამოვიდეთ და კუალად ამათ მიერ, ვითარცა ხატის მსგავსებათა, სიმარტივისა მიმართ ზეცისა გონებათამს აღჰსნით აღვიხილნეთ“, ამბობს არეოპაგიტის ავტორი. აქ აღნიშნულია, რომ ანგელოზთა სიმრავლე იდეალთა მრავალფეროვნებას და მათ განსახიერებას მოასწავებს.<sup>10</sup>

იდეა, რომელიც უნდა განასახიეროს ღმერთმა-ხელოვანმა ანუ ღმერთმა-მხატვარმა, გამოხატვას ჰპოვებს გრძნობად-კონკრეტულ მოვლენებში. აქ ისინი სახეს, ფორმას იძენენ, ესე იგი ხდება იდეის გათვალსაჩინოება. მაშასადამე, მხატვრული სახე მოცემულია როგორც ხატი, სურათი, მაგრამ პირველსაწყისის ეს სახე (მხატვრული სახე) არ დაიყვანება მისი შინაარსის მხოლოდ თვალსაჩინო, გრძნობად-კონკრეტულ მხარეზე, რადგან ამ მხარის გარდა მან საგნის არსიც უნდა გამოხატოს, რაც მოვლენის ბუნებას განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოავლენს.

მხატვრული სახე, არეოპაგიტის მიხედვით, არა მარტო ხილულ სამყაროში არსებული მოვლენების ამსახველი ხატია, არამედ მათ შორის გარკვეული დამოკიდებულების გამოხატველიცაა, რაც ამ მოძღვრებაში განხილულია პირველსაწყისიდან სამყაროს წარმოქმნის, როგორც ამომდინარეობის შედეგი.

მხატვრული სახე „უბრალო“, „ჩვეუ-

„ღებრივი“ ხატი კი არ არის, არამედ, როგორც ითქვა, იგი, ერთის მხრივ, ასახული მოვლენისადმი ღმერთ-ხელოვანის დამოკიდებულების გამომხატველია და; მეორეს მხრივ, იმის მაჩვენებელი, რომ ეს დამოკიდებულება ასახულის არსებასთანაა შესიტყვებული. ეხე იგი პირველსაწყისის ამ სახეებმა საგნის არსიც უნდა დაგვანახონ და იდეური შინაარსიც გამოხატონ, კერძოდ, უნდა გვაჩვენონ თუ რა ტიპის მხატვრული სახეები რა იდეებს განასახოვნებენ, ეს იდეები კი იმ სახეებს, რომლებიც გრძნობად-კონკრეტულ მოვლენებშია გათვალსაზიანებული, მონიჭებული აქვთ პირველსაწყისიდან იმ უნარების მიხედვით, რითაც ისინი ემსგავსებიან პირველსაწყისს, ვინაიდან ყოველ არსებას რაც ახასიათებს, სწორედ მისგან, პირველსაწყისისგან, როგორც უმაღლესი მშვენიერებისაგან, აქვს მიღებული. „და ერთბაშად ყოველთა რაოდენობა გრძნობადი აქუს სული ანუ ცხოვრება, ესე ყოველნი სახიერებისგანვე სულიერ და ცხოველ არიან“<sup>11</sup>.

ამრიგად, მხატვრულმა სახემ არეოპაგოტიკის მიხედვით საგნის არსიც უნდა დაგვანახოს და იდეური შინაარსიც გამოხატოს. აქ სახეზეა გარკვეული ერთიანობა (არსისა და იდეური შინაარსის ერთიანობა), რომელიც ტიპურობის (ცხუ)ას გულისხმობს. როგორც ჰბედავთ, მხატვრული სახის საკითხმა, მისმა განხილვამ სრულიად ლოგიკურად მიგვიყვანა ტიპურობის ცნებამდე.

თუ რა ტიპის მხატვრული სახეები რა იდეებს განასახოვნებენ, ეს საკმაოდ დეტალურადაა განხილული არეოპაგოტიკულ წიგნში „ზეკათა-მღელთმთავრობისათვის“. ავტორი ჯერ მიუთითებს იმ ნიშანზე, თუ რა იწვევს ცეცხლს, ესაა ხახუნი. ამის შემდეგ გამოჩნდება „ცეცხლიც“ თავისი ბუნებისა და თვისებების შესაფერისად. აქვე განმარტებულია „საზისმეტყველებითი“ შინაარსი: „ზეცი-სა არსებათა ცეცხლის სახედ აზმნობენ, რაითა გამოაჩინონ მათი იგი ღმრთის სახეობაი და რაოდენ დასატყვენელ არს ღმრთის მსგავსებაი“<sup>12</sup>.

ხილულ მოვლენებს შორის ცეცხლი

არის ის მოვლენა, რომელიც დეოთების, ღმერთი-ხელოვანის მრავალ ხატს შეიცავს. ცეცხლი როგორც გრძნობად-კონკრეტული მოვლენა ყველგან მკვიდრობს. იგი შეურევლად ვლინდება ყველაფერში და ამავე დროს ყველაფრისაგან განცალკევებულია. იგი არის ყოველად კაშკაშაც და დაფარულიც. ის უნაწილდება ყველას, ვინც კი რაითმე უახლოვდება მას. ცხოველყოფელი სიმბურვალით განაახლებს ყოველივეს, გაასხივოსნებს შეუბურველი გამობრწყინებით. იგი არის მოუხელთებელი, უცვლელი, ზეადმავალი, სწრაფმოქმედი, ამალღებული, მარადმოძრავი, თვითმოძრავი და სხვათა მამოძრავებელი, თვითონ კი სხვას არაფერს საჭიროებს, ფარულად აღორძინებს თავის თავს და რომელ ნივთშიც დაივანებს, იქ გამოავლენს საკუთარ სიღიადეს. იგი ძლიერ მოქმედი და ყველაფერში შეუმჩნეველად დამკვიდრებული.

აი ასეთია ცეცხლის ის მრავალმხრივი დახასიათება, რომელსაც ვხვდებით არეოპაგოტიკულ წიგნებში. აქ განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ნიშნები, რომლებშიც კარგად ჩანს „ცეცხლის“, როგორც მხატვრული სახის ერთი-ერთი ტიპის, გამოვლენების ესთეტიკური ნიშან-თვისებები.

ავტორი ცეცხლს განიხილავს როგორც ამალღებულ და მშვენიერ მოვლენას. ეს მახასიათებლები მასში ჩადებულია თვით ღმერთი-ხელოვანის, უმაღლესი მშვენიერების მიერ. ცეცხლი არის ის გრძნობად-კონკრეტული მოვლენა, სადაც ხდება იმ იდეის გათვალსაზიანება, რომელიც ღმერთშია. აქ ცეცხლი წარმოდგენილია მშვენიერებისა და ამალღებულის მნიშვნელობით. ახასიათებს რა ცეცხლს არეოპაგოტიკის ავტორი, იმასაც ამბობს, რომ მსგავსი ნიშნები ცეცხლს შეიძლება კიდევ სხვაც აღმოაჩინდეს, რაც ეთვისება და გრძნობადი სახით გამოვლინდება უზენაესი მშვენიერების მოქმედებას.

როგორც ვხვდავთ, ცეცხლის ამდაგვარი დახასიათება ქმნის იმ ერთიანობას, საგნის არსიც რომ უნდა დაგვანახოს და იდეური შინაარსიც გამოხა-



ტოს. აქ საყურადღებოა კიდევ ერთი მომენტი, რაც უფრო თვალსაჩინოს ხდის ცეცხლის როგორც მხატვრული სახის გარკვეული ტიპის მსგავსებას პირველსაწყისებთან. საქმე ისაა, რომ პირველსაწყისი, წარმოქმნის რა მოვლენებს, არ ხდება ამის გამო ნაკლოვანი, ასევეა ცეცხლიც; იგი ყოვლად ბედნიერი სახით გასცემს რა თავის თავს, მაინც არასოდეს კლებულობს.

„ხოლო დრეხითა და ვითარცა ძიებისა რაჲსმე მიერ თუხებით და საყუთრებით მყის გამოჩინებულ ქმნითა და კუალად დაუმჭირველადვე წარვლტოვილთა მოუკლებლად ყოველთავე მათ შინა ყოვლად ნეტართა თავისაგან თუხისა მიმცემელობითა“<sup>13</sup> — ამბობს არეოპაგიტის ავტორი.

ამსოლუტი ერთნაირი ძალით მოკფენს სამყაროს თავის მშვენიერებასა და სიკეთეს, რომელიც, როგორც უკვე ითქვა, რანგობრივად არის განლაგებული „პატიოსან“, „საშუალოთა“ და „უკანაისკნელი“ რიგის მოვლენებად. სწორედ ეს განაპირობებს ამ მოვლენათა მიერ უზენაესი მშვენიერების ათვისების ხარისხსაც. ამას კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის ავტორის შემდეგი მსჯელობა. როდესაც შშის სხივი პირველ და უმეტესად გამჭვირვალე ნივთიერებაში მიაღწევს, ადვილად განივრცობა მასში, უცხადესად გამოავლინებს თავის ელვარებას. მაგრამ როდესაც უფრო და უფრო სქელ ნივთიერებას მოეფინება იგი, მაშინ ნათლით განსხვიოსნებული საგნები, რომლებიც თავიანთი ბუნებით ვერ ახერხებენ პირველსაწყისის მიერ მინიჭებული ბრწყინვალეების გადაცემას, თანდათან თითქმის სრულ გაუმტარებლობაშიღვე შესუსტებენ მას.

ასევეა ცეცხლის მაგალითზე; მისი სიმზურვალე უკეთესად ვადაეცემა იმ ნივთიერებას, რომელიც სხვებზე უფრო ითვისებს სითბოს, თანაც ადვილად ემსგავსება და ემორჩილება მას. საწინააღმდეგო და გაუმტარი ბუნების საგნები ან მხოლოდ შესუსტებულად, ანდა საერთოდ არ ავლენენ გამაცხელებელი ენერჯიის კვალს. ამგვარი რამ უფრო მეტად შესაძენვეია არამონათესავე ნივთი-

ერებებში, რომლებსაც სითბოს მიძღვნილი საგნების მეშვეობით გადაეცემა მზურვალეობა ცეცხლი ჯერ ადვილად აალებად სხეულებს ალაგზნებს, შემდეგ კი მათი მეშვეობით, შეძლებისდა მსიყდრით, აცხელებს წყალს ან რაიმე მრელად გასათბობ ნივთიერებას. ყოველივე ამას მოწმობს შემდეგი სიტყვები არეოპაგიტის კიდან: „კუალად მჭურვალეობაცა იგი ცეცხლისაი მაშინ უფროდესა მისცემს თუხსა თუხსა, რაჲმის პოუნენს უმეწყყნარებულესნი და მსგავსებისა მის მისისა მიძართ ადვილად მიძავალთა, ხოლო წინააღმდეგობთა მიძართ და წინაგანწყნებთა არსებთა ანუ ყოვლად არა“<sup>14</sup>

როგორც ვხედავთ, საინტერესოა პირველსაწყისისა და მის სახეს შორის ამკარა კონკრეტულ შემთხვევაში ცეცხლის საშუალებით არის გამოხატული ციური არსებები, რითაც ჩანს ციური არსებების შეძლებისამებრ სწრაფვალვითისაღმძი, მისი ბატკა სამყაროს მთლიანობაში (ზეციური აქნება თუ მიწიერი) რანგობრივად არის განლაგებული. ი. ი. სწრაფვა ახეთია: ცეცხლი, ციური არსებები (მაგ., მზე) და ა. შ.

საინტერესოა ისიც, რომ არეოპაგიტის ავტორი ციურ ძალთა შესატყვის ხატებს ჩვენი სხეულის ნაწილებითაც წარმოადგენს. მაგ., მხედველობის უნარი, სმენის ნიჭი, კემოს გასინჯვის უნარი, შეხების უნარი, — ხდაც ხდება ღუთაებრივი იდეების განსახოვნება (ციური სხეულები საბოლოოდ მათკენ ისწრაფვიან). ასეთი კლასიფიკაცია თავისში მოიცავს ჩვენი სხეულების ნაწილს შემდეგნაირად: მხრები, მკლავები, ხელები (განხილულა როგორც ქმნის, ქმედებისა და კეთების ძალად).

არანაკლებ საინტერესოა მომდევნო ნაწილი, ხდაც ლაპარაკია „სხილენძის“ სიმბოლიკისა და „ილექტროის“ შესახებ. სხილენძი გულისხმობს ცეცხლოვნებას (იგი ცეცხლოვნების სიმბოლოა), ან ოქროსფერობას, რაც შეეხება „ილექტროის“, იგი ძვირფასი ლითონია (შედეგა ოქროსა და ვერცხლისაგან), რომელიც ერთდროულად ოქროსაც ემსგავსება და ვერცხლსაც: „ილექტროის

უკუ, ვითარცა თანად ვერცხლის ფერს და ოქროს ფერი ოქროს ფერობისა მიერ გამოძაინებული უღბოლველობისა და განუღვენელობისა, მოუკლებელი ბინისა და უხრწნელისა ბრწყინვალეობისა, ხოლო ვერცხლის ფერობითა ნათლის სახელობისა და საჩინოებისა და ზეცისა მის „ბრწყინვალეობისა“.<sup>15</sup>

აქ ნათქვამია, რომ „ილექტრომ“ მოასწავებს, ერთის მხრივ, ოქროსებრ უღბოლველ, დაუკლებელ, შუუსუსტებელ და შუურყვეველ ელვარებას, ხოლო მეორეს მხრივ — ვერცხლისებრ კამკაშა, ნათლისახოვან და ციურ ციავს.

საყურადღებოა ფერთა ის სიმბოლიკა, რომელიც აღებულია ქვათა მრავალფერადი სახეებიდან. ასე მაგალითად: „სითეთრე“; — უნდა მოასწავებდეს „ნათლისახოვნებას“; „სიმწვანე“ — „სიჭბუკეს“, ანუ გაფურჩქენას; „სიწითლე“ — „ოქროსფერობას“.

ასეთია არეოპაგიტულის მიხედვით, მხატვრული სახეების ის ტიპები, რომლებიც ღვთაების იდეებს განასხვავებენ და სადაც მკაფიოდ ვლინდება მისი არსებიდან გამომდინარე ნიშან-თვისებები. ეს ნიშან-თვისებები, ამასთანავე, აუცილებელია და არა შემთხვევითი. თანაც ეს ტიპური სახე („ცეცხლი“) თავისთავად ერთეულია, მაგრამ რამდენადაც მასში ტიპური, დამახასიათებელი, გამოხატველი ნიშნებია კონცენტრირებული (სიკამკაშე, გასხვივონება, ამაღლებულობა, სიდიადე, მშვენიერება და სხვ.), იგი ზოგადის ფუნქციის მატარებელია. ის ზოგადია იმდენად, რამდენადაც ისეთი სავანია, რომელიც მოვლენათა მთელი ჯგუფის წარმომადგენელია, „გვარის ნიშნა“, — როგორც იტყვის ბალზაკი.

როგორც ცნობილია, მხატვრულმა სახემ, თავისთავად როგორც ერთეულმა, მოვლენათა გვარი უნდა გამოხატოს. ამისათვის მას (ამ სახეს) გამახვილება, გაძლიერება სჭირდება. ის ნიშნები, როგორცაა სიკამკაშე, გასხვივონება და ა. შ. ამ, სახის გამახვილებასა და გაძლიერებას უწყობს ზელს. გამახვილებების პროცესში განსაკუთრებულ როლს ე. წ. ესთეტიკური კატეგორიები თამა-

შობს. ესე იგი სახის გამახვილება წარმოებს ესთეტიკური კატეგორიების მიმართულებით. არეოპაგიტუკაში მხატვრული სახე, იქნება ეს ზეციური („მზე“, „ვარსკვლავები“) თუ მიწიერი („ცეცხლი“, „სპილენძი“) მოვლენა, ხასიათდება ტიპური ნიშნებით და ეს ნიშნები მას აუცილებლობით მიეწერება და არა შემთხვევითობით. ეს მოვლენები მშვენიერების წარმოშენია, ხაზი უნდა გაესვას მათს საყოველთაო მნიშვნელობასაც.

ამრიგად, არეოპაგიტული ესთეტიკის ყოველი მხატვრული სახე, რომელიც გათვალსაჩინოებულია გრძნობადკონკრეტულ მოვლენებში, მშვენიერების წარმოშენია. იგი არსებობს არა მხოლოდ უმაღლეს საფეხურებში, არამედ გრძნობად სამყაროშიც; „მზეში, ვარსკვლავებში, ცეცხლში, ლოდში, კლდეში“ და „მისცემს თვსა თვისსა“.<sup>16</sup> სახის გამახვილება წარმოებს ესთეტიკური კატეგორიების მიმართულებით, და პირველ რიგში იგი (სახის გამახვილება) განიხილება მშვენიერის კატეგორიასთან კავშირში, სადაც გამოჩნდება ამაღლებულის მნიშვნელობაც.

მშვენიერება ერთ-ერთი ცენტრალური მოვლენაა არეოპაგიტულ ესთეტიკაში. სწორედ მშვენიერება არის ის ღირებულება, საიდანაც ამ მოძღვრებაში იწყება ესთეტიკური ძიება. მშვენიერება არეოპაგიტუკაში იმ სფეროს მიუთითებს, სადაც უნდა მოხდეს განსახიერება. მშვენიერება ისევეა „განფენილი“ სამყაროში, როგორც სიკეთე. სიკეთეცა და მშვენიერებაც პირველსაწყისში ერთად არსებობენ და მისი შინაგანი ბუნების გამოხატველ, ძირითად პრედიკატებს წარმოადგენენ. ამიტომ მათ შორის შინაგანი კავშირიც ბუნებრივია. ესე იგი სიკეთესა და მშვენიერებას საერთო საფუძველი აქვს; ეს არის პირველსაწყისი.

არეოპაგიტულ მოძღვრებაში სიკეთე ყველაფრის საფუძველია. თუ რომელიმე არსება მას ვერ იღებს, ეს მისი ბრალია, უფრო სწორად, მისი უუნარობის შედეგია. „ხოლო რომელ რამ ვერ მიიღებს ნათელსა მისსა ესე არა

უმწერებისა და არცა სიმცირისა და ნათელთ-მომცემლობისა მისისა, არამედ უმარჯობისაგან ნათელთა მიმღებელთაისა<sup>17</sup> — ამბობს ავტორი.

არეოპაგიტული მოძღვრება ჟარყოფს ორი საწყისის დაშვებას. ამიტომ არსებობს მხოლოდ სიკეთე, ხოლო ბოროტებას არსებობა არ გააჩნია. იგი „არცა არს, არცა არსთა შორის არს“<sup>18</sup>. ბოროტება გაგებულა როგორც სიკეთის შესუსტება, მისი კლება. საყურადღებოა ისიც, რომ ბოროტება არ არსებობს არც ანგელოზთა და, რაც უფრო საინტერესოა, არც ეშმათა შორის. „ბუნებით ბოროტნი“ არც ეშმაკები არიან. ესე იგი სიკეთე არსებობს, ბოროტება არა (ეს საკითხი საკმაოდ ვრცლად არის განხილული შრომაში „საღმრთოთა სახელთათვის“).

არეოპაგეტიკის მიხედვით სიკეთე გადის თავისი თავიდან და ეფინება ყოველივეს; ხდება სიკეთის „მშვენიერი“ გასვლა, რაც ხორციელდება გონების სისასუსთ. პირველსაწყისში სიკეთეც და მშვენიერებაც ერთად, ერთ მივლში, „ერთში“ არსებობენ. როდესაც ხდება სიკეთის „მშვენიერი“ გასვლა თავისი თავიდან და წარმოიქმნება ხილული სამყარო, სადაც ადგილი აქვს გრძობად-კონკრეტულ მოვლენებს, აქ უკვე სიკეთეცა და მშვენიერებაც ცალ-ცალკეა, აბსოლუტური მოვლენები — დამოუკიდებელი კატეგორიები.

ამრიგად, თუ არსებობს სიკეთე, ხოლო ბოროტება არა (მას საწყისი არა აქვს, „არა არს არს ბოროტი“<sup>19</sup> — რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს: ბოროტება არსი არ არის), და სიკეთე, როგორც ითქვა, „მშვენიერი“ გასვლა ყოფილა საკუთარი თავიდან, ეს შესაძლებლობას გვაძლევს ვთქვათ, რომ მშვენიერებაც, ისევე როგორც სიკეთე, არსებულა, ხოლო მისი საწინააღმდეგო — მაზინჯა, უგვანო, — ისევე როგორც ბოროტი, არარსებულის არსებები (როგორც ეს სიკეთის შემთხვევაში იყო). თუ ვერ მიიღებენ მშვენიერებას, ეს მათი უუნარობის შედეგია, რადგან ისევე როგორც სიკეთე, მშვენიერებაც ერთნაირად ეფინება ყოველივეს. იგი არის „მიზეზი

და მძვრელი შემოქმედებითი და მკრებელი ყოველისაგან თუსი<sup>20</sup> თისა“<sup>20</sup>, — ნათქვამია არეოპაგიტულ წიგნში „საღმრთოთა სახელთათუს“.

თუ ბოროტება სიკეთის კლება, სიკეთის ძალის შესუსტება იყო, მაშინ გამოდის, რომ სიმაზინჯა, უგვანო, მშვენიერების ძალის შესუსტებაა, რაც არსებათა უუნარობით აიხსნება, არსებები ხომ რანგობრივად არიან განაწილებულნი, ყოველ საფეხურზე ხდება მშვენიერების განაწილება, მაგრამ ზოგი ეს არსებები ნაკლებუნარიანნი არიან. გავიხსენოთ ცეცხლის, როგორც მხატვრული ტიპის, მაგალითი. მისი სიმშურთვალე უკეთესად გადაეცემა იმ ნივთიერებას, რომელიც სხვებზე უფრო ითვისებს სითბოს, თანაც ადვილად ემსგავსება და ემორჩილება მას. ესე იგი მშვენიერება ყველა საფეხურს უნაწილდება ერთნაირად, ათვისება კი ხდება განსხვავებულად, უნართა შესაბამისად. ანალოგიურია მზის სხივის განფენა. „განფენამ ესე შარავანდედთა მზისთა უპირატესათა უკუე ნივთთა მიმართ და ყოვლისასა უშვენიერესთა ადვილ მისაცემლობით მიიწევს და ამით გამოუსაჩინოესად გამოაბრწყინებს თუსთა კამკამებათა, ხოლო მიეფინოს რამ უზრქესთა ნივთთა, უმცირესიდა აქუს თუსთა მიმცემლობითა საჩინოება უმარჯობისაგან გუარისა“<sup>21</sup>.

მზის სხივი, როგორც ნათქვამია ზემოთ მოტანილ მსჯელობაში, ადვილად და კარგად აღწევს გამჭვირვალე ნივთიერებამდე, მაგრამ როცა ის სქელ ნივთიერებებს მიეფინება, ეს უკანასკნელნი თავიანთი გაუმტარი ბუნების გამო ვერ აზერხებენ მონიჭებული მშვენიერების ბრწყინვალეობის ათვისებას და თითქმის სრულ გაუმტარობამდე შეასუსტებენ მას. აქედან ირკვევა, რომ მშვენიერების ძალის შესუსტება ან პირიქით, მისი გაძლიერება ამთვისებლის ბუნებით არის გამოძინარებული. ამთვისებლის ბუნებიდან გამოძინარეობს. რაც შეეხება ღვთაებრივს, მას ჭაახლოვდებით მშვენიერების მატებასთან ერთად. რაც უფრო მშვენიერია საგანი, მით უფრო მეტია მასში ღვთაებრივი.

„ამიტომ თუ დავიწყებთ ჭიდან, თანდა-  
თანობით უნდა ავიდეთ უფრო მშვენიერ-  
თან, ვიქვით, ჭიაზე უფრო მშვენიერია  
ცეცხლი, ცეცხლზე უფრო — ცა, ვარს-  
კვლავები, მზე და ასე სულ მალა და  
მალა“.<sup>22</sup>

მართალია, ეს უკვე პირველია. წყის თავისთავში უცვლელად რება, მაგრამ მაინც „ეხსნება იგი ყოველ არსებას თავისი მიძღვებლობითი უნარის მიხედვით“. შეიძლება ითქვას არეოპაგიტულ ენაზე, რომ მიიღებ იმდენ მშვენიერებას, როგორც ტახტიც გიდავს სულში.

სიკეთე და მშვენიერება „ერთში“ არსებობენ „როგორც მიზეზი ყოველთა შემკრებელ“. მშვენიერება და სიკეთე, როგორც „ერთში“ არსებული, ერთიანობით გადაწყვეტილი და მოაზრებული, ქმნიან ჰარმონიას, „შეწყობილებას“.

ჰარმონია კავშირი და თანხმობაა. მისთვის დამახასიათებელია ერთიანობა და მთლიანობა, რაც თავის საფუძველს ჰოულობს პირველსაწყისის, როგორც უმაღლესი ღირებულების, არსებაში. თავდაპირველად სიკეთეცა და მშვენიერებაც აქ არიან გაერთიანებულნი. სწორედ პირველსაწყისი არის, ერთის მხრივ, ის მთლიანობა, რომელიც ამავე დროს ერთიანობაც არის, ხოლო მეორეს მხრივ — ეს ერთიანობა განაპირობებს მთლიანობას.

ამრიგად, პირველსაწყისი, როგორც უმაღლესი ღირებულება, თავისი ეთიკური და ესთეტიკური ასპექტით არის ის მთლიანობა-ერთიანობა, სადაც ზორციელდება ჰარმონიის პროცესი და ხდება მისი გამოვლენა, გამოაშკარავება.

სიკეთე და მშვენიერება აუცილებელი პირობაა ჰარმონიისა, მაგრამ ამასთანავე არასაკმარისიც. (ჰარმონიის ეს აუცილებლობა მხატვრული სახის სრულყოფილებაზე მეტყველებს, რაც ესთეტიკური ღირებულების წარმოძქვნიც). ამ ჰარმონიის სრული სახის შექმნას რაღაც აკლია, და აკლია ის, რისი მიმატებაც მას (ჰარმონიას) აქცევს „შეწყობილებად“, ის, რაც მშვენიერებასა და სიკეთეს ერთმანეთისაკენ მიიზიდავს (ისინი კი ისწრაფვიან ერთმანეთისაკენ,

როგორც „ერთში“ მყოფნი და არსებულინი), რაც დააკავშირებს და დაახლოებს ერთმანეთთან. მაგრამ ეს დაკავშირება გარეგანი კი არა, შინაგანი უნდა იყოს, ასეთი შინაგანი დამაკავშირებლის როლში გამოდის „ეროსი“, „ტრფიალება“, რომელიც არის არსთა კეთილმოქმედი ძალა და მისი დანიშნულება არის კეთილყოფაში მდგომარეობს. „და არს საღმრთოცა ტრფიალებათ კეთილისა მიერ კეთილის ყოფისათვის“.<sup>23</sup> სწორედ „ეროსი“, „ტრფიალება“ არის პირველსაწყისის ერთ-ერთი თვისება, რომელიც სიკეთისა და მშვენიერების დამაკავშირებლის როლშია წარმომდგარი, როგორც მისი შინაგანი, იმანენტური ძალა.

მამასადამე, „ეროსი“, „ტრფიალება“ არის სიკეთისა და მშვენიერების შინაგანი კავშირი, უფრო ზუსტად, იგი ამ შინაგანი კავშირის გარეგანი გამოხატულებებია, რომელიც ერთიანობასა და მთლიანობაში ვლინდება. ამიტომ მოითხოვენ ისინი ერთმანეთს და მათი თანხმობა არის ჰარმონია.

არეოპაგიტის მიხედვით „ეროსი“, „ტრფიალება“ პირველმიზეზში ადრევე იყო მოცემული და მან არ დაანება უმოქმედოდ ყოფნა პირველმიზეზს და უბიძგა ქმედობისკენ, „რამეთუ თვთ იგი კეთილის მოქმედი არსთა ტრფიალებით, სახიერებისა შორის ზემთააღმატებით წინაძთვე იყო. რომელი იგი არ უტევა მან უშობლად თუსა შორის თუსსა ყოფად, არამედ აღძრა იგი მოქმედების ყოფად ყოველთავე მოქმედების ყოფად ყოველივე აღმატებულითა“.<sup>24</sup>

„ეროსი“, „ტრფიალება“ არის ის, რაც აღძრავს მოქმედებას, იგი არის იმ მოქმედების გამოიწვევი, რომელიც შემოქმედების საწინდარია, უფრო სწორად, მხატვრული შემოქმედებისა, საიდანაც სამყაროს წარმოქმნა ხდება მხატვრულ სახეთა შექმნის მსგავსად, იმ სახისა, უპირველესად მშვენიერებას რომ წარმოაჩენს.

პირველსაწყისი არის „ეროსის“, „ტრფიალების“ სიჭარბე. იგი უბიძგებს მას ქმედებისაკენ. ერთიც და მეორეც

ერთმანეთს საჭიროებენ, პირველი (პირველსაწყისი) ვერ განახორციელებს მეორის („ეროსის“) გარეშე მოქმედებას, ხოლო მეორე ვერ იარსებებს პირველის გარეშე, რადგან „ეროსი“ პირველსაწყისში არის მოცემული. მათი ეს ორმხრივი დამოკიდებულება საშუალებას გვაძლევს ეს პროცესი გავიაზროთ როგორც შემოქმედებისა და მოქმედების გამოშატაველი, სადაც პირველსაწყისი ასრულებს შემოქმედების, ხოლო „ეროსი“ ამ შემოქმედებისათვის მოქმედების გამოწვევს როლს.

„ეროსი“ — მოქმედებაა, პირველსაწყისი (გაგებული როგორც „ღმერთმხატვარი“, ხელოვანი) შემოქმედებაა. „ეროსი“, როგორც მოქმედება, წინაპირობაა პირველსაწყისისათვის, როგორც შემოქმედებისათვის — ამ შემოქმედების უპირველესი მიზანია სახეების შექმნა, ეს სახეები კი უწინარესად მშვენიერების წარმომჩენია. მხატვრული შემოქმედება მაშინ არის ნამდვილი, თუ ის მშვენიერებისკენაა მიმართული და არ ღალატობს მას. სწორედ „ეროსი“ არის ის, რისი საშუალებითაც მხატვრული სახე წარმოაჩენს მშვენიერებას.

„ტრფიალების“ ცნებასთან დაკავშირებით, ხაზი უნდა გაუკეთდეს ერთ ასეთ მომენტს. არეოპაგეტიკის ავტორი საყვედურობს იმათ, ვინც „ტრფიალებს“ უიგივებს სიყვარულს. „რამეთუ ჩემდა საგონებელ არს ღმრთის-მეტყველთათს, ვითარმედ ზოგად შეპრაცხეს მათ სახელი სიყუარულისა და ტრფიალებიანად<sup>25</sup>. ავტორის აზრით, ტრფიალება აღემატება სიყვარულს, იგი უფრო მეტია ვიდრე სიყვარული, რადგან „ჭეშმარიტი ტრფიალებაი უფროის სიყვარულისა“.<sup>26</sup>

თუკი „ტრფიალების ცნება განსხვავებულია სიყვარულის ცნებისაგან, მაშინ რა იგულისხმება მასში? როგორც ითქვან, არეოპაგეტიკის ავტორი ღმერთს მიაწერს სრულყოფილების, მშვენიერების და სიკეთის უნარს. ღმერთს იმთავითვე უნდა ახასიათებდეს „ტრფიალება“, როგორც მასში მოცემული მარადიული ძალა, ხილულ სინამდვილეში არსებულში იდეა. ხილულ სინამდვილე-

ში არსებული სიყვარულში კი უნდა იყოს ღვთაებრივი ძალის გამოვლენის ფორმა. აღნიშნულს უნდა ადასტურებდეს ავტორის აზრი, რომლის თანახმადაც ხორციელი მშვენიერება არის დაშორება ჭეშმარიტი „ტრფიალებისაგან“. როგორც ავტორი განმარტავს, „ამისთვის თავთა თუსად მიიხუჭეს ნაწილებსა ზედა ჰორცთშუენიერისა განყოფისასა, რომელი — იგი არა ჭეშმარიტი ტრფიალებაა არს, არამედ კერპი ოდენ, გინა თუ უფროსდა განვრომაა ჭეშმარიტისა ტრფიალისაგან“.<sup>27</sup>

მართალია, აქ ლაპარაკია ჭეშმარიტ ეროსთან, „ტრფიალებასთან“ დაშორებაზე, მაგრამ ეროსი საფუძველია იმ აზრით, რომ სიყვარული, რომელიც არსებობს არსებობს, მისგან მომდინარეობს.

როგორც ვხედავთ, ესთეტიკური აზროვნებისათვის საერთოდ და კერძოდ არეოპაგეტიკისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მოძღვრებას სიყვარულზე. რომელიც უმთავრესი სახით ჩამოყალიბებულია არეოპაგეტულ წიგნში „საღმრთოთა სახელთათუს“ (თავი დ.).

როგორც ვხედავთ, არეოპაგეტული მოძღვრების ცენტრშია პირველსაწყისი ერთი, ყოველთვის შემოქმედი, საწყისი, მიზეზი, დასაბამი და დასასრული. იგი არის: სიკეთე — კეთილი, მშვენიერება — მშვენიერი, სიყვარული — საყვარელი და ამასთანავე სასურველი.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მომდევნო პერიოდებში არცერთი მნიშვნელოვანი ესთეტიკური თვალსაზრისი არ შემუშავებულა. თვით რენესანსის და აღორძინების პერიოდის ჩათვლით, რომ არ ყოფილიყო გათვალისწინებული არეოპაგეტული მოძღვრება სიყვარულის შესახებ.

#### შენიშვნები:

1. პლოტინი, ენკაფიდი V, 9.
2. იხ. J. J. Фрейберг. Византийская литература второй половины IX—XII вв. Памятники византийской литературы IX—XIV вв.. М., 1960. стр. 16.
3. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დონისე არეოპაგელი), შრომები, თბ., 1961, გვ. 35.
4. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 108

5. იქვე.  
6. ვ. კელოძე, წმ. დიონისე არეოპაგელი. — სლავოსმეტველო კრებული. თბ., 1987, №3, გვ. 202.

7. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 119.

8. იხ. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 116-119.

9. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 142.

10. როგორც დ. ზუმბაძე წერს, არეოპაგიტუსი მოძღვრების ზეციური მისტერიალური ყოფნა, რომელიც თავისთავად გულისხმობს მიწიერ მისტერიებს, არის უშუალო საფუძველი და საყრდენი დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიისა“. მთელი „ღვთაებრივი კომედია“ არის მისტერიალური ხელთდასმის დიდი პოეტური სურათი. ეს შიშობიერ პოეტური ნათელილება დანტე ალიგიერის აღნიშნავს, რომ მისი ზეციური იერარქია ეყრდნობა დიონისე არეოპაგელის ზეციურ იერარქიას. დ. ზუმბაძე, დიონისე არეოპაგელი და დანტე ალიგიერი, „მეცნე“, 1872, №3, გვ. 23-54.

11. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 71.

12. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 82.

13. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 144.

14. იქვე, გვ. 146.

15. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 148.

16. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 110.

17. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 15.

18. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 48-49.

19. იქვე.

20. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 36.

21. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 135.

22. დ. ზუმბაძე, დიონისე არეოპაგელი და დანტე ალიგიერი, „მეცნე“, 1972, №3, გვ. 23-54.

23. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 36-37.

24. იქვე, გვ. 38.

25. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 40.

26. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 40.

27. პეტრე იბერიელი (ფსევდო — დიონისე არეოპაგელი), შრომები, გვ. 40.

# სამკაულები საირხედან

## მანანა წიკრიტელი

„საირხეში აღმოჩენილმა საყურეებმა საგრძნობლად გაამდიდრა და გაამრავალფეროვნა საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული ნახევარმთვარისებური საყურეების არც თუ ისე დიდი კოლექცია და გარკვეულად ხელი შეუწყო იმ ფაქტის დადასტურებას, რომ საყურეების ეს ტიპი კოლხური ოქრომკვდლობის სხვადასხვა სახეობას ენერტებში მზადდებოდა.“

ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს კოლხეთში ნახევარმთვარისებური ფორმის საყურეების ფართო გავრცელება და ის კონკრეტული სახეცვლილება, რაც განიცადა ადგილობრივად ამ საყოველთაოდ ცნობილმა სამკაულის ტიპმა. ეს ინტერესი განპირობებულია საირხის სამაროვანზე ამ სახის საკიდების დიდი ჯგუფის არსებობით, რომელშიც ერთიანდება აქ მიკვლეული საყურეების ნახევარზე მეტი.

დასახელებული ჯგუფი შეიცავს ორი ძირითადი ტიპის საკიდებს. პირველი წარმოადგენს გახსნილ ბოლოებზე ხერტილ ოვალურ რგოლს, რომელიც ქვემოთ თანდათან ნახევარმთვარისებურ გამსხვილებაში გადადის, ეს უკანასკნელი მიღებულია სათანადოდ გამოტვიფრული ორი ნახევრის შერჩილვის შედეგად. ნახევარმთვარისებურ გამსხვილება ბოლოვდება კონუსებით.

რომლებიც მავთულის სადა ხეივებს წარმოადგენენ (სურ. 1, 2, 3).

ამ ფორმის საყურეები ფართოდაა გავრცელებული ძველ აღმოსავლეთსა და ხმელთაშუაზღვისპირეთში, საცმაო რაოდენობით ვხვდებით ჩრდილო შავი ზღვისპირეთსა და დნებრისპირეთში, მათი არსებობის ქრონოლოგიური დიაპაზონი მოიცავს ძვ. წ. VIII-VI სს.<sup>2</sup> ა. ჰყონია, ვანის ნაქალაქარზე მოპოვებული საიუველირო ნაწარმის განხილვისას, ნახევარმთვარისებური ფორმის საკიდებთან დაკავშირებით მიუთითებს, რომ კოლხეთის ტერიტორიაზე დამოწმებული ცალები ზოგადად იმეორებენ ასე ფართოდ გავრცელებულ საყურეთა ფორმას, მაგრამ, ამავე დროს, გარკვეულ თავისებურებებსაც ამჟღავნებენ:

— საყურის ბოლოები ვახვრეტლიან და ნახვრეტებთან ღერო ოდნავ გამსხვილებულია, ყურსაკიდი რგოლი შემკულია ორნამენტალური სარტყლით და ვარდულით.

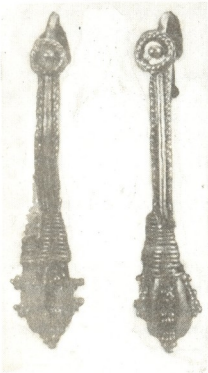
კოლხეთში ამ სახის საყურეები გვხვდება საირხეში (სამარხი № 5 — ხუთი ცალი, სამარხი № 10 — ერთი წყვილი, სამარხი № 8 — ერთი ცალი);<sup>3</sup>

ვანში (სამარხი № 6 — ერთი წყვილი) რაჭაში — ერთი წყვილი<sup>4</sup> და ქვესი ცალი ფიჭვნარში, ძვ. წ. V ს-ით დათარიღებულ კომპლექსებში, აქვე დამოწმებულია ამავე ტიპის ბრინჯაოს საკიდებიც.<sup>5</sup>

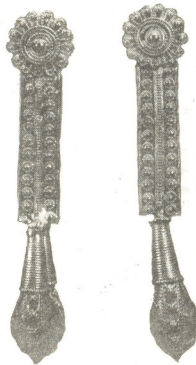
სამკაულთა ამავე ჯგუფში განვიხილავთ ფირფიტოვან, მთვარისებრი მოყვანილობის საყურეებს (ხუთი წყვილი), აქედან სამი წყვილი აღმოჩნდა № 8 სამარხის ჩრდილო კამერაში დაკრძალულ სამ მიცვალებულთან, წყვილი კი ამავე სამარხის მთავარ კამერაში. რამდენადმე უფრო დახვეწილი წყვილი დამოწმებულია ელინისტური ხანის № 6 სამარხში (ბაეშვის).<sup>6</sup> (სურ. 4). ანთროპოლოგთა აზრით, № 8 სამარხის მთავარ კამერაში ასაკოვან ქალთან ერთად დაკრძალული იყო 10-12 წლის გოგონა, რომლის კუთვნილიც უნდა იყოს ეს ეგზემპლარები.

ორივე ტიპის საყურე ზოგადად ერთი ფორმისაა და იმეორებს ნახევარმთვარისებურ მოყვანილობას, მხოლოდ ერთ შემთხვევაში იგი მოცულობითია, ხოლო მეორეში — სიბრტყობრივი, ამავე დროს, ფირფიტოვანი ცალების მხატვრული და ტექნიკური დამუშავება

სურ. 1.



სურ. 2





შედარებით მარტივია და საკმაოდ დაუ-  
ღვეარიც.

ამ სამკაულების ერთ ჯგუფში გაერ-  
თიანება, გარდა ვიზუალური მსგავსე-  
ბისა, განპირობებულია შემდეგი ფაქ-  
ტითაც — № 5 სამარხის ჩრდილო კა-  
მერის მიცვალბულთა კუთვნილი, მო-  
ცულობითი ნახევარმთვარისებური ფო-  
რმის საყურეები, ქრონოლოგიურად  
დაცილებულ, მაგრამ ანალოგიურ და-  
კრძალვის რიტუალში შეცვლილია იგი-  
ვე ფორმის სიბრტყობრივი საკიდებით  
(სამარხი № 8). აქედან გამომდინარე,  
შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ორივე  
დასახელებულ შემთხვევაში, განსხვა-  
ვებული ტექნიკური საშუალებებით  
ასახულია ერთი სიმბოლური შინაარსი,

საირხული ფირფიტოვანი ნახევარ-  
მთვარისებური სამკაულის ჩვენთვის  
ცნობილი ერთადერთი ანალოგი, ასევე  
ძვ.წ. IV ს-ით დათარიღებული, ითხვი-  
სის მეორე მდიდრული სამარხის ვერ-  
ცხლის საყურეა.<sup>7</sup> ზოგადად კი ამ ხა-  
სიათინ საყურეებთან მსგავსებას ავლენ-  
ენ წრიული, გახსნილი ბოლოებგა-  
ხვრეტილი რგოლები. მათი და საირ-  
ხული ცალების მხატვრული გააზრება  
სრულიად იდენტურია, სიბრტყობრივი  
საყურეების ფირფიტოვანი ნაწილი  
აღიქმება, როგორც მრგვალგანივკვე-  
თიანი ღეროს შემდგომი დამუშავების  
შედეგი. იმ შემთხვევაში თუ მსგავსი  
საყურეები თანადროულ არქეოლოგი-  
ურ მასალაში გამოჩნდებიან სახით  
გვხვდება, შესაძლებელია გამოვთქვათ  
ვარაუდი წრიული რგოლების მეორადი  
დამუშავების შესახებ, რაც გამოწვე-  
ული უნდა იყოს რაიმე კონკრეტული  
მიზეზით. ასეთად გვესახება მისწრაფე-  
ბა მარტივი ტექნიკური საშუალებებით  
აისახოს ნახევარმთვარისებური ფორმა,  
ამ სამკაულის დაკავშირება მთვარის  
ასტრალურ კულტთან უფრო დამაჭე-  
რებლად მოგვეჩვენება, თუ გავითვა-  
ლისწინებთ ბ. კუფტინის მოსაზრებას,  
რომელიც შესაძლებლად მიიჩნევდა  
შესქვლებულ, გახვრეტილ ბოლოებში  
დაენახა ფრინველის თავის სტილიზე-  
ბული გამოსახულება, ხოლო ფრინვე-

ლი კი მთვარის ერთ-ერთ სიმბოლურ  
ნიშანს წარმოადგენს.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ საყო-  
ველთაოდ გავრცელებული მოცულო-  
ბითი ნახევარმთვარისებური საყურე-  
ები ცალკეულ შემთხვევაში შემკულია  
სწორედ ფრინველის სკულპტურული  
ფიგურებით. აქვე შევნიშნავთ, რომ,  
კონკრეტულად, დასაკრძალავი რიტუ-  
ალისათვის განკუთვნილი სამკაულის  
დამზადების ფაქტი გამოჩნდის არ  
წარმოადგენს. ამ მოვლენასთან ზოგად  
მსგავსებას ავლენს ჩრდილო შავი-  
ზღვისპირეთში დამოწმებული გვიანან-  
ტიკური ხანის ე. წ. ცრუ საყურეების  
(ложные серьги) დამზადების წესი,  
საქართველოს ტერიტორიაზე ნახევარ-  
მთვარისებური ფორმის სამკაულები  
წარმოადგენილია, როგორც ტექნიკური,  
ისე დეკორაციული შემკულობის თვალ-  
საზრისით შედარებით მარტივად და  
რთულად ნაკეთები ნიმუშების სახით,  
დამოწმებულია დაბალი ხარისხის ოქ-  
როსა და ბრინჯაოსგან დამზადებული  
ცალები. ყოველივე ეს უნდა მიუთი-  
თებდეს ამ სახის საყურეების საყო-  
ველთაო პოპულარობაზე, განურჩევ-  
ლად მომხმარებლის სოციალურ-ეკო-  
ნომიკური მდგომარეობისა.

ამის საფუძველზე შესაძლებელი  
ხდება წინამორბედ ეტაპზე ვივარაუ-  
დოთ გარკვეული წინამძღვრების არსე-  
ბობა, რომლებმაც ხელსაყრელი პირო-  
ბები შექმნეს ამ ტიპის სამკაულის ორ-  
განული გათავისებისა და საყოველთაო  
გავრცელებისთვის.

გარედან შემოტანილი ფორმა შესა-  
ძლებელია მივიჩნიოთ ისეთი საკრალურ-  
ი შინაარსის ობტიმალურ გამოხატუ-  
ლებად, რომლის განსაკუთრებულმა  
პოპულარობამ ადგილობრივი რწმენა-  
წარმოდგენების კომპლექსში, განსა-  
ზღვრა მისი ფართო გავრცელება, ამავე  
ღეროს, თუ ნახევარმთვარისებური ფო-  
რმის საკიდებში აისახა უკვე არსებუ-  
ლი ტრადიციული იდეა, მას ახალი, შე-  
მოტანილი ფორმის გაჩენამდე ექნებო-  
და ადგილობრივ კულტურაში დამოწ-  
მებული პლასტიური შესატყვისი,







ლსა და ცარიელტანიან რგოლებს. აქვე ავტორი გამოთქვამს ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ვარაუდს — ნოსირის განძში შემავალ, გავარსით შემკულ, გახსნილ ცილინდრულ რგოლს განიხილავს როგორც გარდამავალ ფორმას სპარსულ ხეობსა და ახალგაორის მარცვლოვანი ორნამენტით შემკულ საყურეებს შორის. ამ ორ სამკაულს ერთ ტიპს აკუთვნებს ი, გაგოშიძე.

ამგვარად, ქართული ოქრომკვედლობის ისტორიის კვლევის ერთ-ერთ ეტაპზე გამოიკვეთა შემდეგი მოსაზრება — ძვ. წ. VII-VI სს-ით დათარიღებულ, ოქროს ნივთების შემკველ კომპლექსებში, რომელთა საფუძველზე შესაძლებელია თვალი გავადგენოთ ადრეანტიკური ხანის ტიპური საკიდების ჩამოყალიბების პროცესს (ბურთულიანი, სხივანა) გამოიყოფა არქაული ხასიათის სამკაულების ჯგუფი. ისინი საქართველოს ტერიტორიაზე ფართოდ გავრცელებული და უძველესი ტრადიციების მქონე ცარიელტანიანი სპარსული ხეობის შემდგომი განვითარების შედეგს წარმოადგენენ, ხოლო ანტიკურ ხანაში გვევლინებიან ახალგაორის განძის ცნობილი გავარსიანი საკიდის სახით.

განვლილი რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში მოპოვებულმა მრავალრიცხოვანმა არქეოლოგიურმა მასალამ, უკვე ცნობილი ცალკეული კომპლექსების თარიღების კორექტირებამ დღეისათვის ნათელპყო მკვლევართა ვარაუდის სამართლიანობა და, ამავე დროს, გამოამჟღავნა ამ ზოგადი მოვლენის დამახასიათებელი კონკრეტული ნიშნები.

უპირველეს ყოვლისა, ახალმა აღმოჩენებმა ცხადყო, რომ ნოსირის განძის ცილინდრული რგოლი (ძვ. წ. VII ს.) და ახალგაორის განძის გავარსით შემკული სასაფეთქლეები (ძვ. წ. IV ს. ბოლო) ერთი რიგის ნივთებია და მიუხედავად მნიშვნელოვანი ქრონოლოგიური დაცილებისა, ასახავენ ანტიკური ხანის სამკაულის ერთ-ერთი ტიპის განვითარების საკვანძო მომენტებს.

ზოგადად ამ ჯგუფს განეკუთვნება სკულპტურული გამოსახულებებით და ცვარათი შემკული სასაფეთქლეები ურეკიდან (ძვ. წ. VIII ს.), ნიგვზიანის სამაროვანზე აღმოჩენილი ვერცხლის ბოლოებგახსნილი რგოლი, რომლის ბოლოები მტაცებლის თავის იმიტაციას წარმოადგენენ,<sup>10</sup> ოქროს სასაფეთქლეები ერგეთის სამაროვნიდან,<sup>11</sup> ადრეანტიკური ხანის წყვილ — ოქროს საყურე ციხისძირიდან,<sup>12</sup> ციხია-გორაზე მიკვლეული ოქროს სამკაულები,<sup>13</sup> ამავე პერიოდის უნდა იყოს ცვარათი შემკული მთვარისებური საკიდი კახეთიდან.<sup>14</sup>

ამგვარად, განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ძვ. წ. VIII-IV სს. გამოიყოფა სამკაულების ერთი ჯგუფი, რომელიც ერთი მხრივ მკიდროდ უკავშირდება წინამორბედ ადგილობრივ ტრადიციებს, ხოლო მეორე მხრივ თავის კომპოზიციური გადაწყვეტით მნიშვნელოვნად განსხვავდება თანადროული საიუველირო ნაწარმისაგან. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მათ შემკულობაში თავს არ იჩენს ადრეანტიკური ხანის საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი საყურეების ყველა ტიპის გამაერთიანებელი ორიგინალური დეკორაციული მოტივი (სარტყელი, ვარდული), თუ გაერთიანების წინებთ ჩამოთვლილი ნიმუშების დათარიღებას, ეს მოვლენა სრულიად ლოგიკურია, დასახელებული დეკორაციული მომენტი ჩნდება თითქმის ერთდროულად სხვადასხვა სამარხში (ძვ. წ. V ს. შუა წლები), ხოლო განსახილველი ჯგუფის შემადგენელი სამკაულების ერთი ნაწილი აღმოჩნდა ძვ. წ. VIII-VII სს-ით დათარიღებულ კომპლექსებში, მეორე ნაწილში, რომელიც ადრეელინისტურ ხანას განეკუთვნება, მნიშვნელოვანწილად გამოვლენილია აღმოსავლურ კულტურასთან კონტაქტის კვალი.

ამავე დროს, ადრეულ ეგზემპლარებს აერთიანებს ერთი კომპოზიციური სქემა — მდიდრულად შემკული გახსნილი ცილინდრული რგოლი, რაც, როგორც ეთნოგრაფიული მასალები მიგვითითე-

ბენ, მთვარის გამოსახულებას უკავშირდება. ცის სამყაროს ასახვასთან უნდა იყოს დაკავშირებული მათი ბოლოების შემკობა მტაცებელთა სკულპტურული გამოსახულებებით.

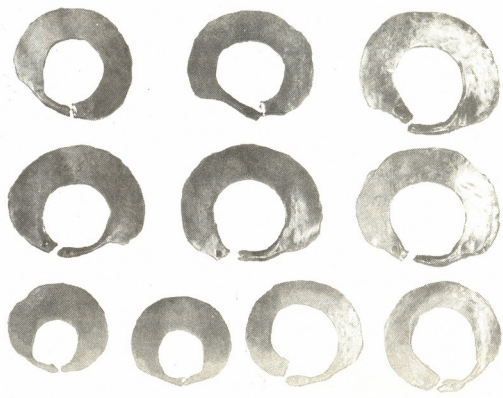
შემდგომ ეტაპზე (ანტიკური ხანა) შესაძლებელი ხდება განვასხვავოთ ორი ტენდენცია. ერთის მხრივ ტრადიციული ცილინდრული რგოლი ივსება ნახევარმთვარისებური ელემენტებით (ახალგორის განძი, ციხისგორა), ხოლო მეორე შემთხვევაში ცილინდრული რგოლის მარტივი ფორმა რთულდება რადიალურად გაშლილი სხივებით (ახალგორის განძი, საირხე) რაც მზესთან უნდა იყოს დაკავშირებული. ციხისძირის ეგზემპლარები ამ ორი მომენტის შეთავსების ცდად გვესახება. ცნობილია, რომ ადრეანტიკური ხანის საქართველოში ნაყოფიერების კულტის პარალელურად დასტურდება ციურ მნათობთა, განსაკუთრებით კი სოლარულ ღვთაებათა თაყვანისცემაც. წარჩინებულთა სამარხულ ინვენტარში მათი ამსახველი სიმბოლოების არსებობა მაუწყებელია ასტრალური პანთეონის

მყარი რელიგიური სისტემის არსებობისა.

ამ მოვლენას ძველი კოლხეთის სატაძრო ცენტრების კვლევისას ეხება მ. ინაძე. იგი შენიშნავს, რომ სამარხში ჩასატანებელი ნივთების შერჩევას შემთხვევითი ხასიათი არ ჰქონია, დაკრძალულებს ნებისმიერ მდიდრულ სამკაულს კი არ ატანდნენ, არამედ ნაყოფიერებისა და ასტრალურ ღვთაებათა თაყვანისცემასთან დაკავშირებულ საკულტო-რიტუალური დანიშნულების ნივთებს. ავტორი ამ მომენტის ერთ-ერთ გამოხატულებად მიიჩნევს საკიდების მზისებრი ვარდულებით შემკობას და მათ ნახევარმთვარისებურ ფორმას.<sup>15</sup>

ამგვარად, ადრეანტიკურ-ელინისტური ხანის სამკაულების ერთი ჯგუფი, მიუხედავად უალრესად დიდი მხატვრული ღირსებისა და მნიშვნელობისა, არ გვესახება იმ მხატვრული პროცესის უშუალო ნაწილად, რომელიც წარმოდგენილია ადრეანტიკური ხანის ტიპური საყურეების სახით (სხივანა, ბურთულიანი).

სურ. 4.





ამ სამკაულების დეკორაციული შემკულობის სიმბოლიკის ტრადიციულობა დაკავშირებულია შედარებით ადრეულ, ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეებით დათარიღებულ ნივთებთან და, აქედან გამომდინარე, უფრო არქაულ ტრადიციასთან.

ცხადია, რომ ის ზოგადი განვითარების ხაზი, რომელიც დამახასიათებელია ანტიკური ხანის ოქრომჭედლობისათვის, სამკაულთა ამ ჯგუფთან მიმართებაში დარღვეულია. სწორედ ამიტომ ძლიერი ადგილობრივი ტრადიციის პირობებში ახალი ეტაპის შესაბამისი ელემენტების შეთვისება არ შეიძლება იქნეს „ჩამონაკეთული და სრულყოფილი“ სტილის ნიმუში.

ამ მოვლენას მიუთითებდა ა. ჯავახიშვილი „ახალგორის განძთან“ დაკავშირებით, როდესაც წერდა:

„გაწაფული თვალი უთუოდ შენიშნავს ახალგორის ოქროს ნაწარმში ფორმებისა და დეტალების ერთგვარ სიკრულეს და სიმრავლეს. თითქმის ყოველ მათგანში ჩანს განსხვავებული ფორმების და განსხვავებული სტილის ნიშნების შერწყმის ცდა, ადგილობრივი ტრადიციის საფუძველზე“.

ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეყო ანტიკური ხანის საიუველირო ნაწარმიდან სამკაულების ერთი ჯგუფი და აგვეხსნა მათთვის დამახასიათებელი ორი მოვლენის გამომწვევი მიზეზები. პირველი, — გარედან შემოტანილი ნახევარმთვარისებური ფორმის საყურეების ფართო გავრცელება და ადგილობრივ მასალასთან ორგანული შერწყმა; მეორე, — ადგილობრივი სამკაულების ერთი ჯგუფისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, რომლებიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება თანადროული და იგივე ფუნქციური დანიშნულების ნივთების სახასიათო თავისებურებებისაგან. ჩვენი ვარაუდით ორივე მოვლენა განპირობებულია ერთი მიზეზით. შევეცდებით დავაკონკრეტოთ იგი.

ზევით უკვე შევნიშნეთ, რომ ძვ. წ. VI ს-ს ბოლოს საბოლოოდ ჩამოყალიბდა საყურეების ორი ტიპი, — ბურთუ-

ლიანი და სხივიანი. ი. გაგოშიძემ VI-VII სს. მასალის ანალიზის საფუძველზე წარმოაჩინა მათი ზოგადი კომპოზიციური სქემის ჩამოყალიბების პროცესი. ადრეანტიკურ ხანაში დასახელებული სამკაულის ორ სახეობას ემატება ნახევარმთვარისებური ფორმის საყურეები. ამ პერიოდში სიახლე გამოიხატა დეკორაციული შემკულობის მრავალფეროვნებით (თვით დეკორაციული შემკულობის მოტივები, აგრეთვე ძირითადად წინა ეტაპზე ჩამოყალიბდა). ძვ. წ. VI-IV სს. ხდება ახალი ფორმებისა და დეკორაციული მოტივის ორგანული შერწყმა, მათი მთლიანობაში გააზრება, იქმნება დეკორაციული მოტივების და ხერხების ერთიანი სისტემა მთელი კოლხეთის ტერიტორიაზე. ყოველივე ამის საფუძველზე, ადრეანტიკური ხანის საქართველოს ტერიტორიაზე მიკვლეული სამკაულები ხასიათდება მკვეთრად გამოვლენილი თავისთავადობით, გამოყენებული ფორმებისა და დეკორაციული მოტივების სტაბილურობით. ყალიბდება საყურეების რამდენიმე ორიგინალური, დასრულებული ტიპი, ამავე დროს, ყოველი ტიპი, ერთი კომპოზიციის საფუძველზე მრავალფეროვანი დეკორაციული გადაწყვეტის შესაძლებლობას იძლევა. ყოველივე ამან მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია მთელი ანტიკური ხანის ადგილობრივი საიუველირო ნაწარმის ხასიათზე.

იმ დროს, როცა ყალიბდება აღნიშნული სამკაულების ფორმა და დეკორის ხასიათი, უკვე ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეების კომპლექსებში გამოიყოფა სამკაულების მნიშვნელოვანი ჯგუფი, სრულიად ჩამოყალიბებული ფორმით და შესატყვისი მდიდრული დეკორით, რომელიც გენეტურად უკავშირდება თრიალეთურ ცარიელტანთან ხეივებს. თუ მდიდრულად შემკული ცალები იშვიათი გამოჩაყლისის სახით გვხვდება, სპირალური ხეივები მოცემულია ამ პერიოდის თითქმის ყველა კომპლექსში. როგორც შევნიშნეთ, ფართოდ გავრცელებულია იგივე ფორმის ბრინჯაოს



ნიმუშებიც. თვით ეს ხეივანიც ნაწილობრივ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, უმეტეს შემთხვევაში მათი ბოლოები და შუა ნაწილი ოვალურადაა გაბრტყელებული, ცალკეულ ცალებზე. გაბრტყელებულ ნაწილზე, უკანა მხრიდან ბურცობია ამოყვანილი; გვეზდება ერთნახევარსპირალური ხვია, რომლის მხოლოდ ბოლოებია გაბრტყელებული. ზოგადად ამ ჩჯუფის ხეივანზე ცალ ბოლოზე რთული ყულფია გაკეთებული: შეცვლილია ხვიის მიმართულება, რათა ყველა გაბრტყელებული ნაწილი წინა მხარეს მოხვდეს. ზოგ საკიდს ეს დამატებითი უკუღმა ხვია მარჯვნივ აქვს, ზოგს მარცხნივ. ამჟამად, რომ ამგვარი საკიდები წყვილ-წყვილად კეთდებოდა. მიმდინარეობს საუკუნეებით ჩამოყალიბებული ფორმისა და შეცვლილი ფუნქციონალური მოთხოვნების შესაბამისობაში მოყვანის პროცესი.

სწორედ ამ დროს, ძვ. წ. VI-V საუკუნის საზღვარზე, სპირალური ხეივნი წყვეტენ არსებობას და იცვლებიან ნახევარმთავარისებური საყურეებით. თუ გავითვალისწინებთ ამ ორი პლასტიკური ფორმის ვიზუალურ მსგავსებას, ორივე შემთხვევაში მთავარის ასტრალურ კულტთან სავარაუდო კავშირს, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მოხდა ერთი ფორმის მექანიკური შეცვლა მეორეთი; ამავე დროს, გასათვალისწინებელია ამ ფორმის გავრცელების პირობებიც. ნახევარმთავარისებური საყურეები საქართველოს ტერიტორიაზე გვხვდება არა გამონაკლისის სახით, როგორც ცალკეული ნიმუში, რომელიც განკუთვნილი იქნებოდა გარკვეული სოციალური ფენისათვის, არამედ მათ გავრცელებას უფრო ფართო ხასიათი ჰქონდა, დღეისათვის ქობულეთ-ფიჭვნარში, ძვ. წ. V ს-ით დათარიღებულ კომპლექსებში, ოქროს ექვსი საყურეა მიკვლეული, ერთი — ოქროსი — კოლხურ სამაროვანში, აქვე, 1978 წელს აღმოჩენილი იყო იგივე ფორმის ბრინჯაოს ნიმუშებიც.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ნახევარმთავარისებური საყურეები ბითად უნდა მივიჩნიოთ ოქროს სპირალური ხეივნის სიმბოლური სახის შემდგომი განვითარების შედეგად, ამ შემთხვევაში სრულიად ლოგიკურად გვესახება სამკაულების და საყოველთაოდ მიღებული ტიპის ორგანული შერწყმის ადრეანტიკური ხანის საქართველოს ტერიტორიაზე მიკვლეულ სამკაულებთან.

**შენიშვნები:**

- 1 ჭურბა ნადირაძე, საირხე საქართველოს უძველესი ქალაქი, თბ., 1990 გვ. 49.
- 2 ა. ჭყონია, ოქროს სამკაულები ვანის ნაქალაქიდან, ვანი VI, თბ., გვ. 26-27.
- 3 ჭურბა ნადირაძე, დსახ. ნაშრომი, გვ. 22-27.
- 4 ა. ჭყონია, დსახ. ნაშრომი, გვ. 27.
- 5 А. Кахидзе, Восточное Причерноморье в античную эпоху, Батуми, 1981, стр. 49—53.
- 6 ჭურბა ნადირაძე, დსახ. ნაშრომი, გვ. 47, 64.
- 7 ჭურბა ნადირაძე, იქვე, გვ. 64.
- 8 ი. გავრიძე, მასალები ქართული ოქრომკვდლობის ისტორიისთვის, სსშ XXXII, გვ. 30.
- 9 ალ. ჯავახიშვილი, ქართული მხატვრული ხელოვნობის ისტორიიდან, საბჭოთა ხელოვნება 6, 1956 წ.
- 10 თეიმურაზ მჭქვლაძე, კოლხეთის ადრეკინის ხანის სამაროვნები, თბ., 1985, გვ. 56, 84.
11. Т. К. Микеладзе, Н. П. Мигдишова, Р. Н. Папуашвили, Основные итоги полевых исследований колхидской экспедиции, ПАИ, 1982, стр. 38.
- 12 ნ. იზნაიშვილი, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ექსპედიციის ციხისგორის რაინის 1988 წლის ანგარიში. სამარბი № 297.
- 13 გ. ცქიტიშვილი, კავთისხევის არქეოლოგიური ექსპედიცია, 1987 წელს ჩატარებული სამუშაოს ანგარიში, ინახება არქეოლოგიურ კვლევის ცენტრში.
- 14 საქართველოს რესპუბლიკის ხელოვნების მუზეუმის საგანძური, 152-153.

# აზრი კულტურაში\*

## მერაბ მამარლაშვილი

მე ისე მინდა განესაჯო კულტურაში აზრის საკითხი, რომ ვიგულისხმობ აზრი როგორც სასწაული და როგორც შეუძლებლობა, — რომ ის სასწაულის გზით ჩნდება კულტურაში, რომელშიც განხორციელებული აზრისთვის მაშინვე მოინახუება ან ყოველთვის არსებობს, როგორც ანტისამყაროში, რაღაც ანარეკლები თუ სახეები, რომლებსაც ჩრდილები არ სდევთ და რომლებიც ფრანსუა ვიიონის გამოთქმა რომ ვიზმართ, — „უსიცოცხლოდ“ ცოცხლობენ. ვაკეპს რა საქმე სწორედ ამ სახეებთან, აზრის საკითხი უნდა დავსვათ როგორც საკითხი იმისა, თუ „როგორ შეიძლება ამ თავსატეხიდან თავის დაღწევა“? განსაკუთრებით მაშინ, თუ ეს თავსატეხი ეპიდემიური ხასიათისაა. ესაა უცარი და მასობრივი ეპიდემია, რომლის იქითაც გამოკვეთილად იკითხება, ჩემი აზრით, რაღაც შინაგანი თვითმკვლელობა. ანუ აზრის საკითხი სხვა მხრივ, იმავდროს თვითმკვლელობის საკითხზე პასუხის ძიებაცაა, ოღონდ, თვითმკვლელობისა არა მთლად იმ აზრით, როგორც ამაზე ლაბარაკობდა, ვთქვათ, კამიუ, არამედ სხვაგვარი აზრით — როგორც ძველი დროის ფილოსოფოსები იტყოდნენ, ადამიანის ბუნებაში საწყისი ბოროტების არსებობის აზრით. ეს საწყისი ბოროტება კი, როგორც ჩანს, იმ უშუალოაშია, რომლის

დაძლევაც თვით ადამიანს არ ძალუძს. ის მწიწკნავ ზიწვსავით ზის ადამიანში, რომელიც ცდილობს ჩქარა მოიშოროს ის, მაგრამ მანამდე ადამიანი თანახმაა მთელი სამყარო დაადანაშაულოს არასრულყოფილებაში და, ვერ ამჩნევს, რომ სწორედ ამით თვითმკვლელობის აქტს სწადის ჯერ გარემომცველი სამყაროს მოსპობით, შემდეგ კი ამ სამყაროდან საკუთარი ფესვების ამოძირკვით. ჩემის აზრით, სწორედ ეს ფესვებია აუტანელი.

და, აი, ეს აუტანელი ზიწვი, როგორც ჩანს, შეიძლება მხოლოდ აზროვნების აქტით ამოცვალოს ადამიანის სხეულს.

შეიძლება ვსთხოვთ: „მაღალი სულიერება“ ხომ არ იწყებს მოქმედებას ამ დროს?

ვფიქრობ, რომ ტერმინ „მაღალი სულიერებას“ ძალზე ფრთხილად უნდა მოვეკიდოთ. ის ხომ შეიძლება ძალზე „დაბლა“ იყოს მოქცეული. ეს არავინ იცის, ისევე, როგორც არავინ უწყის, სად მდებარეობს სხეული (ვიგულისხმობ ამ პრობლემასთან კანტისეულ დამოკიდებულებას). გაწონასწორებულობის, ჰარმონიის გრძნობა, რომელიც მოქცეულია უბრალოეს ადამიანურ ჭირვეულობებში, მათ შორის, ვთქვათ, სიზარმაცეში, მხოლოდ პოსტფაქტუმალ გამოიყურება, როგორც აქტი რაღაც სულიერებისა. მთელი უბედურება ისაა, რომ სულიერების ლოკალიზება ფაქტობრივად შეუძლებელია. მაღალი ცნებებით ოპერირება ყველაზე დიდი ცდუნებაა ადა-

\* დაბეჭდილია ჟურნალში „ფილოსოფიები ნაუ-ი“, მოსკ. 1989 წ. № 11 და მ. მამარლაშვილის წიგნში «Как я понимаю философию», М., 1990 г.



მიანისთვის, რომელიც ამ ცდუნებას ხალისით ემორჩილება, რაკი ფიქრობს, რომ უკვე ამ ცნებების მომარჯვება — მოხმარების ფაქტიც კი ამაღლებს მას. სინამდვილეში კი პრობლემა ისაა, რომ ცნებები, საერთოდ, როგორც ასეთი, თავიანთ თავში არ შეიცავენ აზრის ანალიტიკურ ვითარებებს.

აზრის ვითარება ყოველთვის არის რაღაც დამატებითი ცოცხალი აქტი, რომელიც ხდება ცნებათა, მათ შორის მალა ცნებათა მნიშვნელობის მხარდამხარ. უკვე მომხდარი ასეთი ვითარება განურჩეველია ცნებისგან, რომელიც მას, ვაი რომ, არ შეიცავს. ცოცხალი მხოლოდ თავისი არსებობით წარმოგვიჩენს თავის თავს, ხოლო ცნებაში ცოცხლისა და მკედრის განსხვავებისთვის ხელის ჩაჭიდება ჩვენ არ ძალგვიძის.

ის, რასაც ვამბობ, ძალზე მნიშვნელოვანი მგონია იმიტომაც, რომ ეს საშუალებას გვაძლევს მივუახლოვდეთ იმის გაგებას, რაზეც ჩვენ ნამდვილად ვფიქრობთ ან რაც ჩვენ ნამდვილად გვაწუხებს. როცა ვლაპარაკობთ კულტურაზე, ისტორიული გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ კულტურა არ არის მალა ცნებების ან მალა ღირებულებების ერთობლიობა. კულტურა ეს არ არის თუნდაც იმიტომ, რომ არავითარი ღირებულებები, არავითარი მიღწევები და არავითარი მექანიზმები ამ შემთხვევაში უსაფრთხოების გარანტიას არ წარმოადგენენ. ყოველთვისაა შესაძლებელი კულტურის ნებისმიერი სიმაღლეებიდან უფსკრულში ჩაშვება.

აქედან გამომდინარე ის, რასაც მე კულტურის ვითარებას ანუ, ასე ვთქვათ, აზრის ვითარებას დავარქმევდი, ესაა გარკვეული ისტორიული წერტილი, თავის თავს დაყრდნობილი, თავბრუდამხვევ მრუდზე ცოცხლად მყოფი წერტილი და უკულტურობა მის უკან არ დგას. კულტურა არ არის რაღაც, ქაოსიდან წარმოიქმნება. ქაოსი და უკულტურობა არც უკანაა არც წინ, არც გვერდზე, არამედ ის გარს ერტყმის ყოველ ისტორიულ წერტილს. ისევე, როგორც მათემატიკაში რაციონალური რიცხვები ყოველ წერტილში გარშემორტყმულია ირაციონალური რიცხვებით. მათ შორის იმიტომაც, რომ ჩვენი აზრების არსებობის თვით ფორმაც კი (რამეთუ უფორმოდ არაფერი არსებობს) ფუნდამენტურად გულისხმობს თავის სახელწოდებას. ანუ მოითხოვს სამყაროს ონტოლოგიური წყობისა და აზრის მიერ დატოვებულ სიცარიელეს, რომ ის შეივსოს ცოცხალი აქტით, ცოცხალი, დამაბუღი, ნებისყოფიანი ვითარებით. აზრი რომ იყოს, უნდა იყოს იმის ნებისყოფა, რომ იყოს აზრი, ამას, სიტყვად მოიტანა და, წმიდა აზრი ჰქვია. ეს ის შემთხვევაა, როცა ტერმინი „აზრი“ თითქოს გაზვიადებულია, რადგან აზრი მექანიკურად არ იქმნება. შევეცდები ნათქვამი ავხსნა რწმენის მაგალითზე.

ყველასთვის ცნობილია გამონათქვამი, რომელიც ჩვეულებრივ, სასაცილოდ ყვდეს. სახელდობრ: „მწამს, რამეთუ ეს აბსურდია“, „მწამს, რამეთუ ეს შეუძლებელია“ (ორი ვარიანტი), მაგრამ მას ხომ, ვინც ეს თქვა, კარგად ესმოდა, თუ რას ნიშნავს რწმენის ვითარება. მართლაც, როგორ შეიძლება ვირწმუნოთ ის, რასაც თვით რწმენისგან დაპოუცივებლად ახდენს რაღაც მექანიზმი. ასეთ ვითარებებთან მიმართებით ტერმინი „რწმენა“ უბრალოდ ზედმეტია — ოქმანის წესით ის აფორიზმი უნდა იყოს. რწმენაზე ნამდვილად მხოლოდ მაშინ შეიძლება ლაპარაკი, როცა ვსაუბრობთ რაღაც ისეთზე, რაც შეუძლებელია არსებობდეს თვით რწმენის აქტის გარეშე. ანუ რწმენის საგანი ან რწმენა შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, რაც სხვაგვარად შეუძლებელია არსებობდეს ან რისი არსებობაც სხვაგვარად აბსურდია. მისტიკოსებმა ეს დიდი ხანია იცოდნენ. მათ ჩინებულად ესმოდათ საქმის არსი, არსი ცნობიერების იმ აქტებისა, რომლებიც აქ ხდება, როცა ამბობდნენ, რომ რწმენის საგანია თვით რწმენა, რომ ეს არის თვით რწმენის უნარისა და ძალის განახლება და აღდგენა. სხვა საქმეა, რომ ისეთი აქტები უკვე მათი აღსრულების დროს განზავებულია რაღაც შინაარსით, რაც ჩვენითვის მკლავდება იმავე აქტების საფუძველზე და ამიტომ ჩვენ თვით ამ



აქტს ვერ ვამჩნევთ წმიდა სახით, მაგრამ სწორედ ამისთვის (რათა მას ჩაეწვდეთ) არსებობს საგანგებო ტექნიკა—ტექნიკა რელიგიური და ფილოსოფიური აზროვნებისა.

გამოდის, რომ კულტურას ვუბრუნდებით, — მისი პრობლემა ფაქტიურად ის კი არაა, თუ როგორ გამოვიყენებთ ადამიანის სულის, ადამიანის უნარის არსებულ და ჩვენთვის ცნობილ ქმედებებს, არამედ ის, თუ რამდენად გვესმის, რომ ყველაფერი ეს არათვითმპარია, არათვითაწყობილია, რომ ქაოსი, როგორც ვთქვი, უკან კი არაა, ის თვით კულტურის შიგნით არსებულ ყოველ წერტილს არტყვია გარს და კულტურის დამატებით, გამუდმებით შევსებად პირობას წარმოადგენს აღსრულება — ყოველთვის შემთხვევითი — სახელდობრ ამგვარი ცოცხალი ვითარებებისა ან ცოცხალი აქტებისა, რომლებიც თავისთავად ღირებული სასარგებლო მოვლენები კი არაა, არამედ ისინი წარმოადგენენ იმას, რასაც კანტი უწოდებდა „უსასრულო ღირებულებებს“ ან „უმიზნო მიზნებს“. ღირებულება ხომ, განმარტების თანახმად, არის რაღაც დასრულებული, ჩვენ კი ვლაპარაკობთ „ღირებულების უსასრულობაზე“, ესე იგი, იმაზე, რასაც არასოდეს, დროის არცერთ მოცემულ მომენტში არა აქვს არავითარი კონკრეტული, ოდენობითი ღირებულება, არამედ გარღვევას, გადასწევას წარმოადგენს.

ასე რომ, თუ ეს აქტები არ აღსრულებია, თუ კულტურაში საკმარისად არ არიან ის ადამიანები, რომლებსაც ძალუბთ მთელი თავიანთი საკუთარი ძალიხმბევით ამის მხარდაჭერა, მაშინ არაფერი ეს არ არსებობს. და თუ რამე მაინც არსებობს, ეს მხოლოდ ცოცხლისგან განურჩეველი აჩრდილებია. დავიმოწმებ ჩვენი ადამიანური არსებობისთვის უკადრის ერთ-ერთი მაგალითს.

ვევლიხმბობ საკითხს, დაველით თუ არ დაველით ღვინო, როგორც ცნობილია ჩვენი კინოფილმებიდან, ტელეგადაცემებიდან გაქრა უმარტივესი ადამიანური ფესტები, რომელთა მეოხებითაც ადამიანი მადლა სწევს ფიალას, უჭახუ-

ნებს მას თანამესუფრეს, პირთან მიაკვს და ცლის, და ამიტომ, თურმე, შეიძლება პუშკინის ტექსტიდან ამოგდებულ იქნეს „И пунта пламень голубиный“. ან «Содвинем бокалы». ეს სხვა რაა, თუ არა აჩრდილთა მახინჯი ფერხული? ფეხის ორი დაბაკუნება, სამი ტაშის შემოკვრა. თითქოს საგაღდებული იყოს, რომ ყველამ, მახინჯ ფერხულში ჩართულმა, რაღაცა შეასრულოს. „აუცილებლობის“ ყოველი ასეთი აქტის უკან, რასაკვირველია, კონკრეტული ახსნა დგას. ამ ფერხულში ჩართვის მიზეზები ყოველთვის კონკრეტული და ადამიანურად გასაგებია. როგორც გასაგებია მაგალითად, ისიც, რომ სადაც ყველაზე ნაკლებად ხდება გაგების აქტები, იქ ყველაზე მეტად ვრცელდება — სიტყვა-ენის სიზშირის ლექსიკონს თუ შევადგინთ — გამოთქმები: „გესმის“, „შენ ხომ გესმის“, „რასაკვირველია, მესმის“, „ჩვენ გვესმის“.

და, აი, ყველა ეს ერთმანეთს გადაინასკულო საიღუმლო, ყველასგან გაზიარებული ურთიერთგაგება არის სწორედ ლოგიკა აჩრდილების ამ სამეფოსი, რომელშიც ცხოვრება, თუკი ოდნავი მაინც მგრძნობიარობა გვაქვს, შეუძლებელია; რადგან საქმე ის კი არაა, რომ ჩვენ გეცნო ან ფეხშიშველი ვართ, არამედ ის, რომ ჩვენ, უწინარეს ყოვლისა, ჩვენს ყოფიერებაში ვართ დაჭრილინი. და როდესაც ეს მახინჯი ფერხული სრულდება უზარმაზარი ქვეყნის მასშტაბით, ქვეყნისა, რომელიც მსოფლიო მნიშვნელობაზე აცხადებს პრეტენზიას, მაშინ ყოფიერებას ადგება თითქოს უჩინარი, მაგრამ სინამდვილეში ფრიად საგრძნობი ტკივილები, რითი დამთავრდება ეს? რა შეუძლიათ ადამიანებს, რომლებსაც ძალუბთ იცხოვრონ, აი, ასეთი თითქოს ადამიანური კანონების თანახმად? ასეთ ადამიანებს თავის დროზე ნიცმე, რომელსაც განსაცვიფრებელი მგრძნობელობა ახსასათებდა, ეტყობა, არაშემთხვევით, „უკანასკნელ ადამიანებს“ უწოდებდა. ჩვეულებრივ, როცა ნიცმეზე ლაპაკობენ, იხსენებენ მის „ზეკაცს“, მაგრამ მხოლოდ ის არა დგას ნიცმეს სიმბოლიკაში. მას თი-



თქოს. სამხანაჯიანი სიმბოლო აქვს: ესაა „ზეკაცი“, რომელიც არ არის რაიმე რეალური არსება ან ადამიანთა რეალური ჯიშის, რომელიც სხვებზე მაღლა იდგებოდა, არამედ ესაა ადამიანისათვის რაღაც უკიდურესი მდგომარეობა, მხოლოდ რომლისკენ სწრაფვითაც შეიძლება ადამიანად იქცეს.

ფორმულის სწორედ ეს მეორე წევრია ის არსება, რომელიც შეიძლება ადამიანი იყოს, თუკი ის თავისი თავის ტრანსცენდენტირებას ახდენს ზეადამიანთან. ყოველივე არსებული ხომ, როგორც ვილაცამ თქვა, იმისათვის, რომ თავის თავად იქცეს, თავის თავს უნდა აღმატებოდეს.

და ფორმულის მესამე წევრი — „უკანასკნელი ადამიანი“ ე. ი. სწორედ ის, რომელიც თავისი თავის აღმატების აქტს არ ხრადის.

უკანასკნელი ადამიანი ასე აღიწერება: „ეხენი არიან ადამიანები, რომლებმაც უკვე არც იციან, თუ რა არის ეარსკვლავი, თავიანთი თავის შექმლუბა არ შეუძლიათ, ამბობენ: „ჩვენ ბედნიერნი ვართ“, ...და თვალს გიკრავენ“, — ეს ფაქტურად ნიციშდანი მოტანილი სიტყვებისტყვიითი ციტატაა.

აქედან, ჩემის აზრით, გამომდინარეობს ძალზე ბევრი კულტურული რეალია და ფაქტურად კულტუროლოგიის მთელი პრობლემატიკა და, რაც უმთავრესია, მისდამი ჩვენი ინტერესის მიზნები. ამ შემთხვევაში საუბარია კულტურის განვითარებისა და არსებობის ზოგადი ფარულ წინამძღვარზე. და ამას, რაც მე ნაწილობრივ აღვწერე როგორც აჩრდილების სამყარო, რასაკვირველია, ამ წინამძღვრებთან ყველაზე პირდაპირი დამოკიდებულება აქვს. პირდაპირი დამოკიდებულება აქვს იმ რეალურ კატასტროფასთან, რომელსაც ჩვენ განვიცდით და რომელიც ყველა სხვა კატასტროფაზე უფრო საშინელი კატასტროფაა. ვგულისხმობ ანთროპოლოგიურ კატასტროფას, ე. ი. გარდაქმნათა რაღაც თანხმძღვრული რიგით ადამიანის ცნობიერების გარდასახვას აჩრდილებას ან სახეთა ანტისამყაროს მი-

მართ, სახეებისა, რომლებსაც, <sup>თავის</sup> მხრივ, ჩრდილები არა აქვთ. ვგულისხმობს <sup>სარკის-</sup> ხმობ გადასვლას რომელიც <sup>სარკის-</sup> მიღმა სამყაროში, რომელიც შედგება ცხოვრების იმიტაციებისაგან და ამ იმიტირებულ ადამიანში ისტორიულმა ადამიანმა თავისი თავი, რასაკვირველია, შეიძლება ვერ იცნოს.

და თანაც, რელიგიური კულტურა სულაც არაა მუზეუმებში და ის არ დაიყვანება ამ მუზეუმის მონახულებაზე. არამედ ის მდგომარეობს ყოფნის ან არყოფნის იმ ვანცდამი, რომლის აღწერაც ვცაბდ.

ჰოდა, ყველაფერ ამას ფუნდამენტური დამოკიდებულება აქვს აზრობას, აზრის აქტის შესრულების ჩვენებულ შესაძლებლობასთან.

რამდენადაც კულტურის პრობლემებზეა საუბარი და არა მეტაფიზიკასა და ონტოლოგიაზე, ასე ვიტყვოდი: კულტურები უკვდავია. ნებისმიერი კულტურის სიბრტყეში სიკვდილი არასოდეს ჩნდება. ნებისმიერი კულტურის არე უსასრულოა. ეს სიერცე ჰკავს იმას, რაზეც თავის დროზე ამბობდა ვიტგენშტეინი თვალის შესახებ: „თუალის არე უსასრულოა“, ჩვენ რომ არ დავინახოთ, რე მანძილზეც არ იყოს, თვალი დაინახავს: თვალი ხედავს იმას, რასაც ის ხედავს. კულტურაშიც ასევეა. კულტურა უსასრულოა, მაგრამ ამგვარ უსასრულობაში, ბუნებრივია, არის ცუდი უსასრულობის ელემენტიც. და, მეტიც, მისგან ამოვარდნა და აზრთან მიბრუნება აუცილებლად დაკავშირებულია სიკვდილის სიბოლოვს გაჩენასთან, რადგან ჩვენ აზრს მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია მივუახლოვდეთ, თუ გარდაუვისახებით და, რაც ვიყავით, ის აღარ ვიქნებით. მაშასადამე, ყოფიერების ონტოლოგიური წყობა თავის თავს ავლენს მხოლოდ ჩვენი ძალისხმევის შედეგად როცა, ჯერ ერთი, ჩვენ განსხვავიებას განვიცდით იმისგან, რაც აქამდე ვიყავით, და, მეორეც, აქამდე მივდივართ ჩვენივე თავის განუწყვეტელი განგრძობით. აქ არის კულტურული სიბრტყეების მკვეთრი რაღაც ვერტიკალი, და ამ ვერტიკალზე არის რაღაც სიმბოლიკა, რომ



მელიც თვით სიმბოლოებში არასოდეს არაა მოცემული.

ყოველი კულტურა უკვდავია. და მხოლოდ ვერტიკალურ კვეთს შეაქვს მასში ეს ახალი მდგომარეობა, ე. ი. გაცნობიერებული ან ფიქრით აწონ-დაწონილი სიმბოლო სიკვდილისა, როგორც მდგომარეობა, რომლის შემდეგაც წარმოინდება ყოფიერება და ჩვენ შეგვიძლია აზრის ვითარებაში აღმოვჩნდეთ. ჩვენი ნაღდი ლოგიკური და კულტურული საშუალებების ვარჯიშით ან უბრალოდ განგრძობით ჩვენ ამას ვერ გავაკეთებთ. და აქედან მე ვუბრუნდები იმ სულიერებას, რომელზეც ვლამპარაკობდი დასაწყისში, იმ ტრანსფორმირებულ მდგომარეობებს, რომლებშიც აღდგება, ხელახლა იქმნება რეალობის მთლიანობა, ყოველთვის სხვაგვარი, ვიდრე ჩვენი წარმოდგენები და მათგან პროექტირებული ლოგიკური შესაძლებლობები.

როგორც ჩანს, სამყაროში მოქმედებს რაღაც ძალა, თავად ჩვენზე უმეტესი ძალა, რომელიც ჩვენში, იქ, სადაც უარი ვთქვით, ჩვენსავე თავზე, წარმოშობს რაღაც მდგომარეობებს, რათა ღირსი ვიყოთ იმისა, რაც ჩვენ შეიძლება გარდავგვხდეს.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმის გაგება, დანახვა, რაც სამდვიოლად არსებობს, შესაძლებელია მხოლოდ მოსაზღვრე მდგომარეობებში. შეგახსენებთ კანტის დიად აზრს, რომელიც ძალზე ზშირად არასწორად ესმით.

ის, რასაც კანტი ამბობდა ცნობიერების საზღვრებზე, ჩვეულებრივ ასე ესმით, რომ არსებობს ზოგიერთი საზღვარი, რომლის იქითაც ადამიანი ვერ გავა: საზღვრები ჩვენი გონებისა, მოქმედებისა და ა. შ. მაგრამ ის, რომ ასეთი საზღვრები არსებობს, ხომ თავისთავად იგულისხმება. კანტისთვის პრობლემა ეს არაა. ადამიანის გონებისა და მისი შესაძლებლობების საზღვრები აქ არაფერი შუაშია. კანტის მიერ დასმული პრობლემა პრობლემაა მოსაზღვრე მდგომარეობებისა, ე. ი. იმ მდგომარეობებისა, რომლებიც პრინციპ-

ში მხოლოდ საზღვარზე არსებობენ. პრობლემა თვით ამ საზღვრების პრინციპობით შექმნილი არეებისა, დაძაბულობებისა. მაგალითად, წმინდა ნებისყოფა არის ზღვრული წარმოდგენა ანუ ზღვრული მდგომარეობა, რომელიც არა სოდეს არ არის ნაწილი იმ სამყაროში, რომელიც საზღვრით შემოიფარგლება, თუმცა ამის გამო თვით სამყაროში რაღაც შეიძლება მოხდეს. ან, ვთქვათ, იდეალი არის ზღვრული მდგომარეობა. მე არ ვგულისხმობ, რომ ის იდეალურია, რამდენადაც სამყაროში არ არსებობს სამართლიანი, იდეალური საზოგადოება, რომელიც იქნებოდა რაღაც რეალური ფაქტი, რომელზეც ორიენტირება და რომელთანაც მიახლოება შეგვეძლებოდა. ენგელსმა თავის დროზე შექმნა, ჩემის აზრით, საკმაოდ უხეირო ყოველდღიური სიტყვათხმარებიდან ნასესხები მეტაფორა, მეტაფორა ანტიპოტიისა, ე. ი. ფარდობით დამაჯამებელ ჭეშმარიტებათა შეკრების გზით აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან რაღაცანიად მიახლოებისა. ჰოდა, ეს შეუძლებელია თვით ცნებათა ბუნებიდან, იქიდან გამომდინარე, თუ როგორაა მოწყობილი საერთოდ ადამიანური მისწრაფებები. იმისთვის, რომ სამყაროში არსებობდეს რამე, რაც იმის ღირსი იქნებოდა, რომ მას მშვენიერი, სამართლიანი და ა. შ. ეწოდოს, აღნიშნული გაცნობიერებული მდგომარეობები უნდა არსებობდეს. სამყაროს წიადში არ არსებობს ერთნაირი ან რაღაც ერთმანეთს მიახლოებული მდგომარეობები; ნებისმიერი მდგომარეობა ერთნაირად საზღვრულია და ერთნაირად შორსაა უსასრულობიდან.

არ არსებობს მეტი ან ნაკლები სრულყოფილება. უპირატესი ყოველთვის იმდენადვეა უპირატესი, როგორც ნებისმიერი სხვა უპირატესობა. სამყარო ასეა მოწყობილი, ჩვენი ტვინი კი სხვაგვარადაა მოწყობილი და, იმის მიხედვით, თუ როგორაა ის მოწყობილი, ჩვენი ყოველდღიური, ჩვეულებრივი წარმოდგენების თვალსაზრისით, ჩვენ არ ძალგვიძს ჩვენი ძალების, ჩვენი ფიზიკური, სავიწროვი ხედვის განგრძო-



ბით მივიღეთ აზრთან. ამისთვის საჭიროა, ვიმეორებ, უარი ვთქვათ ჩვენი თავის (უწინდელის) პროცირებაზე დროის მომდევნო შემდგომ მომენტში.

მაშასადამე, კულტურის მთელი პრობლემა (იმ კულტურისა, რომელიც სხვა კულტურებზე კარგია) ასეთია: შესაძლებელია თუ არა მოხდეს ცვლილება სამყაროში, შეგვიძლია თუ არა ვიყოთ მხოლოდ ისეთი, როგორც ვართ, თუ სამყაროში შესაძლებელია მოხდეს ცვლილებები, კერძოდ, შესაძლებელია თუ არა ადამიანის თავის თავზე ამაღლება? არსებითად ევროპული კულტურის მოწოდებაც ხომ ესაა. ამიტომ კითხვა ბევრწილად შეეხება არა უბრალოდ კულტურას, არა კულტურულ-ისტორიულ რეალებს, არამედ ჩვენს რეალურ სულიერ მოთხოვნებებს, ანუ „ადამიანს კულტურაში“ და ამ კითხვის პასუხი არ შეიძლება საბოლოოდ დასრულებული იყოს თუნდაც იმ-იტომ, რომ ამ კითხვას ჩვენ თვითონ ვუსვამთ ჩვენს თავს. მაგრამ მე იმის თქმა მინდა, რომ თუ ჩვენ მას ჩვენს თავს ვუსვამთ, ეს იმას მიშნავს, რომ ჩვენს თავს ვეკითხებით ჩვენს სათავეებზე, ე. ი. ვეძებთ ჩვენს სულიერ სამშობლოსთან, სახელდობრ კი ქრისტიანულ ევროპულ კულტურასთან კმავე შეერთებას; ამასთან, სიტყვა „ქრისტიანულს“ მე ვხმარობ, რასაკვირველია, არა მისი კონფესიური აზრით, მე ვგულისხმობ შეცვლის ჩვეულ უნარს. და ამას დავემატებ: იქ, სადაც ადამიანს ეს არ ძალუძს, იქ უკვე მუშაობს რაღაც საწყისი განმასხვავებელი ცნება, რაღაც ნაპერწკალი, თვით ადამიანის არსებაში მოცემულ შინაგან სახეობაში მარტოებელი და საჭიროა ამ სახეზე ორიენტირება ნებისმიერი გარეგნული ავტორიტეტების, მითითებებისა და ნებისმიერი იდეალური იერარქიის გვერდის ავლით. უბრალოდ ორიენტირება ან გზა და საკმარისია ამ გზაზე დავედოთ და მაშინ ჩვენ რაღაც ვიშველის. მაგრამ მთავარია, რაც არ უნდა მოხდეს, ღირსება არ დაუკარგოთ. ესაა ახალი დროის კულტურის ფუნდამენტი ანუ საფუძ-

ველი. საჭირო იქნება ადამიანის ბოლა სამყაროს პირისპირ, არსებობა იმე გარანტიებისა, საჭირო იქნება რაღაც ღია სივრცე, რომელშიც გახაზული იქნება ერთადერთი, მხოლოდ შენი გზა, რომელიც თვითონ შენ უნდა განვლო. სიტყვამ მოიტანა და, ეს განსაზღვრა განათლების განსაზღვრას ემთხვევა.

როგორც ცნობილია, განათლება სუფთა ნეგატიური ცნებაა, ე. ი. ესაა ცნება, რომელიც არ აღნიშნავს რაიმე ერთობლიობას პოზიტიური ცოდნისა, რომლის გავრცელება და ადამიანებისთვის გადაცემა შესაძლებელი იქნებოდა. განათლება, კანტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის კაცობრიობის მოწიფული მდგომარეობა, როცა ადამიანებს აქვთ თავიანთი გონებით ისე ფიქრისა და მოქმედების უნარი, რომ ამისთვის გარეშე ავტორიტეტები არ სჭირდებადეთ და სხვის ნება-სურვილზე არ დადიოდნენ. ასე რომ, საკითხავია: განათლებული ვართ ჩვენ?

და მეორე კითხვა: რას ვეძებთ ჩვენ, როცა ვლაპარაკობთ კულტურაზე? და რატომ ვლაპარაკობთ მასზე?

როგორც ჩანს, როცა ჩვენ კულტურაზე ვლაპარაკობთ, ვუბრუნდებით განათლების საწყის მნიშვნელობას, რომელიც იქცა ახალი დროის ფუნდამენტად, ე. ი. ვუბრუნდებით მის ისეთ ნიშან-თვისებებს, როგორცაა პიროვნების აქტიურობა, მისი უფლებები, საკუთარი უფლებების საჯაროდ გამოხატვა და ა. შ. და მეორე წინამძღვარი, რომელიც აქ ასევე მნიშვნელოვანია, ეს არის განსხვავება იმ არსებობას შორის, რომელზეც ფიზიკურად დაკვირვება შეიძლება და იმას შორის, რასაც ფილოსოფოსები ეძახიან არსებობას, ისინი კი არსებობას ეძახიან განხორციელებულ არსებობას, რომელსაც ასე იხსენიებენ: „ყოფნა“, „ისტორიულ არსებობაში შესვლა“, რაც აშკარად განსხვავდება განზრახვისაგან. ისევე, როგორც ვთქვამთ, მოვალეობის განზრახვა განსხვავდება თვით მოვალეობისგან, აზრის განზრახვა-თვით აზრისგან, კულწრფელობის განზრახვა-კულწრფელო-



ბისგან, ღირსების განზრახვა-ღირსები-სგან. საგნობრივ განზომილებაში ჩვენ არ შეგვიძლია ერთმანეთისაგან გავარჩიოთ, მაგალითად, ღირსება და ღირსების განზრახვა (მით უფრო, რომ თვით ამ განზრახვის მატარებელში ის გამოიხატება ცნებათა და წარმოდგენათა მენტალური შინაარსით). საქციელი აზრის მომხდარი მდგომარეობაა. და რაკი მოხდა, ის უკვე შეუქცევადია. როგორც ასეთ შემთხვევაში კანტი იტყვოდა, „წმიდა ნებამ განსაზღვრა თავისი თავი“. და ეს არაა დამოკიდებული შედეგებისგან, თვით საქციელის იდეალიზაციისგან ან უიღბლობისგან. მის „სიწმიდზე“ მითითება ჯერ კიდევ არაფერს ამბობს ნების განსაზღვრაზე, თუკი ეს მოხდა. ისევე, როგორც სიტყვამ მოიტანა და, არც სამართლებრივი სისტემის მოქმედების უსამართლობაზე მითითება არ ახასიათებს თვით სამართლებრივ სისტემას. რატომ? იმიტომ, რომ კანონის მიზანი კანონია. კანონის მიზანია არა კანონიერების დაცვის ეხა თუ ის შემთხვევა, არამედ კანონი, ისევე, როგორც რწმენის მიზანსა და საგანს წარმოადგენს რწმენა, ხოლო აზრის მიზანსა და საგანს — აზრი.

მაგალითად, ჩვენ ყველამ ვიცით განზრახვით კანონიერ მიზანთა უზანო-ნოდ განზორციელების ფაქტები, როცა სიმართლეს, ან სოციალურ სამართლიანობას ძალდატანებით ადგენენ. სწორედ ეს არის დარღვევა სამყაროს ძირითადი ყოფითი და ონტოლოგიური წყობისა, სამყაროსი, რომელშიც კანონები მიიღწევა მხოლოდ კანონებით და არა განზრახვებით, რაც არ უნდა კარგი განზრახვებიც იყოს. იგივე შეიძლება ითქვას თავისუფლების შესახებაც. ზოგჯერ ამბობენ: „მიჩვენეთ ჭეშმარიტი სამართალი, ჭეშმარიტი სამართლიანობა“ და როცა ამას ვერ აჩვენებენ, ჩვეულებრივ, პასუხობენ: „აი, ხომ ხედავთ, გინდა აშერიკა აიღეთ, გინდა რუსეთი, — ყველგან ერთი და იგივე ვითარებაა. ადამიანები ყველგან ცრუობენ“. ეს იგულისხმება, რადგან, სამყაროს ყოფითი მოწყობის თანახმად, თავისუფლება მხოლოდ თავისუფლებას წარმოშობს

და სხვას არაფერს. შეუძლებელია მესაგნობრივად ჩვენება, მით უფრო-ბეში ჩადება.

ამგვარი რამეების წარმოსაჩენად არსებობს ფორმები, სამართალი არის ფორმა და მხოლოდ ფორმა. და ის მანამდეა ცოცხალი, სანამ ჩვენ არ ვცდილობთ შინაარსის მიხედვით მის განაწილებას ადამიანებს შორის რაღაც სამართლიანის სახით: ფორმა მხოლოდ იმის მიღწევის შანსია, რაზეც ის ღალატებს.

მაშასადამე, გვაქვს მართლწესრიგის ფორმა.

ხელოვნება ფორმაა. მეცნიერება ფორმაა. რისი ფორმაა?

ამ სააზროვნო მოწყობილობებს პირობითად „დროის მანქანებს“, ან „აზრის მანქანებს“ დავარქმევ. რატომ დროისა? ბუნებრივია, ჩვენ თუ კულტურული სიბრტყეების მკვეთრ ვერტიკალზე ვისაუბრებთ, ამ ვერტიკალზე ყოველი წერტილი უსასრულობის პროექციაში განლაგებულ თითოეულ კულტურულ სიბრტყესთან მამართლებით იქნება დროის დგომა, რომელიც ჩვენ მოცემული გვაქვს წამის ფორმით, წამი კი შეიძლება მთელი მარადისობა იყოს. მისი განზომილებები არ ემთხვევა წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ჩვეულ განსხვავებებს. მიუხედავად იმ განსხვავებებს, რომლებითაც მსჯელობისას უკვე ვისარგებლვ.

მე ვთქვი, რომ ტერმინ „აზრს“ ჩვენ ვხმარობთ ორი მნიშვნელობით მაინც. ის გარდაუვლად გაორებულია, ერთის მხრივ, მით აღვნიშნავთ აზრის განზრახვას ან, ასე ვთქვათ, აზრის ვითარების წინასწარგანზრახვას, რაც ნიშნურ-საგნობრივ სფეროს მიეკუთვნება, მეორეს მხრივ კი ეს მისი რაღაც ცოცხალი მდგომარეობაა. პირველ შემთხვევაში საუბარია აზრის ლოგიკურ შესაძლებლობებზე. აზრის განზრახვა აზრის ლოგიკური შესაძლებლობებია. მეორე შემთხვევაში ესაა პირველისგან ცნებობრივად განსხვავებული მინიშნება ცოცხალი აზრის არსებობისა. პოტენცია, შესაძლებლობებისგან განსხვავებით, არის იმავდროულად თავი-



სი განხორციელების ძალით მფლობელი შესაძლებლობა. ცოცხლად განხორციელებული აზრი, მაგრამ ერთსაც და მეორესაც ჩვენ აზრს ვუწოდებთ. თუმცა მეორე მნიშვნელობით (აზრის მდგომარეობა) ის ანალიტიკურად არ შედის იმავეს აღმნიშვნელი ცნების შინაარსში... ვთქვათ, სიკეთის მდგომარეობა ანალიტიკურად არ შედის სიკეთის ცნებაში. როცა მოხდება, ის ცნებასთან ახლოს მიდის, მაგრამ არ შეიძლება კონკრეტული საქციელი სიკეთის ცნების გამომხატველი ტერმინებით შევაფასოთ. ეს შეუძლებელია.

ამასთან დაკავშირებით შეგახსენებთ კანტის კიდევ ერთ ფორმულას, რომელიც რამდენადმე სხვაგვარად ჟღერს. კანტი, მოგეხსენებათ, აზრის სულ სხვადასხვა ორბიტებს დასტრიალებდა და კვლავ და კვლავ ერთ წერტილს უბრუნდებოდა, ამბობდა, რომ „იდეებიდან იდეებით შეცნობა შეუძლებელია“; ან, როცა ამბობდა, რომ გონება ყოველთვის „მხოლოდ ალბათობას“ ფლობს; მხედველობაში ჰქონდა სწორედ მხოლოდ ის, რასაც მე ვუწოდებ ანალიტიკური შეუცვლელობა, ე. ი. აღვნიშნე, რომ გონების ზოგიერთი ფაქტი გონების ცნებაში ანალიტიკურად არ ექცევა.

ფაქტიური მხარე არის სწორედ მხარე ცხოვრებისა, ე. ი. შესაძლებლობის ცოცხალი ძალა და არა უბრალოდ ლოგიკური შესაძლებლობა ან განზრახვა, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ჩვენ ვლაპარაკობთ აზრებზე და ვხმარობთ ტერმინ „აზრს“.

და მეორე მომენტიც, რომელიც ჩემთან ფიგურირებდა: აზრი ეკუთვნის მხოლოდ იმას, რაც არსებობს მომენტში და არსებობს აზრის შიგნით, რაც თითქოს ცოცხალი მოძრაობის მომენტია. არსებობს მომენტში.

ეს ხომ უბრალო რამაა. არსებობს მუსიკალური ბგერის ნოტური ჩანაწერი. მაგრამ მე ვამტკიცებ, რომ ბგერა მხოლოდ მაშინ არსებობს, როცა ის სრულდება; ყველა კულტურული მოვლენა ასეთია: წიგნი იკითხება და ის არსებობს მხოლოდ მაშინ, როცა მას კითხულობენ. სხვაგვარად ის არ არ-

სებობს. სიმფონია მხოლოდ მაშინ არსებობს, როცა ის სრულდება. ჰეიზაჟი მაშინ არსებობს, როცა მას უყურებენ, როგორც ახლა ხილულ სურათს, რადგან თავად ბუნება ჰეიზაჟს არ წარმოადგენს; ბუნება ქვების დახვევა, ბალახთა, წყალთა და ხეთა სიმრავლეა.

და ეს საზოგადოებასაც ეხება. ადამიანთა საერთო ცხოვრება ჯერ კიდევ არაა საზოგადოება, საზოგადოება არის ის, რაც არსებობს ადამიანთა ტევადობის შესრულების მომენტში, ადამიანთა ტევადობისა, ე. ი. ფორმისა, რომლის მეოხებითაც ხდება საზოგადოებრივი მოვლენები. საზოგადო მხოლოდ ამ მოვლენების წყალობით არსებობს. მაგრამ ეს მოვლენები ხომ შეიძლება ხდებოდეს ან არ ხდებოდეს. როგორც სიტყვები, რომლებიც შეიძლება მხოლოდ ნიშნები, უსისხლხორციო ნიშნები იყოს და მაშინ ჩვენ საქმე ღუბლებთან გვექნება. თავიდან ჩვენ ვკვდებით ასოში, ნიშანში, შემდეგ კი ვიწყებთ „ცხოვრებას“, ცხოვრების იმიტირებას. მოვიტან მაგალითს, ან, უფრო ზუსტად, ორ მაგალითს.

მსგავსი კვაზიარსებობა, ან, როგორც უკვე ვთქვა, სარკის მიღმურ სამყაროში არსებობა, რომელშიც ჩვენ არ შეგვიძლია აზრის აქტის ჩადენა, დაკავშირებულია, იმასთან, რომ დარღვეულია თავად აზრის შინაგანი წყაროები, თანაც, არა რაიმე ცენზურისმიერი აკრძალვების შესაბამისად, არამედ უბრალოდ იმიტომ, რომ ყველაფერი უკვე თითქოს შესრულებულია. სულის ნებისმიერი მოძრაობა, რომელიც მხოლოდ ახლა ხდება, უკვე აღნიშნულია და ჩვენ ორიენტაციას ვიღებთ მხოლოდ ნიშნის ნიშანზე. ანუ მოჩვენებითობის მოჩვენებითობაზე. ამის გამოც ხდება, როგორც ჩანს (რამდენადაც ყოველთვის გარდაუვალია ამგვარი რეგრესია), ჩვენს კულტურაში—და აქ მაგალითზე გადავივიარ — ალორძინება მკვდართა კულტისა, ფიოდოროვის პოპულარული იდეებისა. ფიოდოროვი კოდვლად ცოცხალთა მოუწოდებდა მკვდართა გაცოცხლებისკენ, მკვდრეთით აღ-



დგინისკენ. განსაკვირებელია, რომ რუსი ინტელიგენცია, რომელიც სახალხო ინტელიგენციაა, არც XX საუკუნეში ასრულებს თავის ინტელექტუალურ მოვალეობას აზრის ღირსების შენარჩუნების თვალსაზრისით.

ამ ცოტა ხნის წინათ გაზეთში წაეაწიდა ამის აღწერას, თუ როგორ იპოვეს პიონერებმა ამის დროს დაღუპულთა ნაშთები. ამის შესახებ მასალა დაბეჭდილი იყო მეხსიერების პრობლემა-სა და დაღუპულთა წინაშე ვადის მოხდის კონტექსტში. ასე რომ, აღწერის თავად კონკრეტულმა მატერიალად ამის აღმწერი ადამიანის მდგომარეობამ და იმან, რაც აღიწერებოდა, — პირადად მე შემამჩნუნა.

და კიდევ, ამ მაგალითის დასასრულებლად დაძებნე, რომ მე დიდი ხანია მაქვს ეს შეგრძნება. ეს ღეტალი მე არ ვიციდი, მაგრამ ის იმდენად მეტყველია, რომ თავის თავზე თვითონვე ღაპარაკობს. ძალზე ხშირად ხომ ჭეშმარიტება უნებლიედ გამოითქმის. მას არ კულინსხობენ, მაგრამ ის უცებ წარმოგვიჩნდება. საუბარია ღვინის დამარხვის ამსახველ დოკუმენტურ კაღრებზე, სადაც შემამჩნუნა პლაკატმა. ანუ მან შემამჩნუნა არა თავისთავად, არამედ დამთხვევით, იმის პირდაპირ გამოხატვით, რასაც მე ვფიქრობდი ამის თაობაზე. აი, ის დიდი ასოებით დაწერილი პლაკატი: „ღვინის საფლავი — კაცობრიობის აკვანი“, აი, გამოხატვა იმისა, რაც მე მალეღვებს: სიცოცხლე სიკვდილის შემდეგ. სიცოცხლე როგორც სიცოცხლის იმიტაცია. და ამასთანავე დაკავშირებული ის, რასაც მე უწოდებდი ენობრივ დაჩქარებას, ოღონდ უკუმიმართულებით, როცა ჩვენ ვიწყებთ სიცოცხლეს სიკვდილის შემდეგ, როგორც გოგოლის გმირი ბაშმაჩკინი, რომლის სულიერი ცხოვრებაც აშკარად პროვოცირებული, რაიმე აზრს მოკლებული მკვდარი ასო იყო. ასო, სიტყვა, ჩვეულებრივ, არის დაგვირგვინება სულის ცხოვრებისა, აქ კი ყველაფერი პირუკუა, თუმცა ამაში არის თავისი პოეზიაც, თავისი რაღაც ადამიანურობაც, განსაკუთრებუ-

ლი ლოგიკაც კი, მათ რიცხვში, უკუბრუნებითი დაჩქარებაც. ჩვენ ხომ დი სისწრაფით, ჯერ სიკვდილით ე. ი. იმის შეუსრულებლად, რისი შესრულებაც ჩვენს წუთისოფელში გვეწერა, რაკი განვითარებაში ჩვენი ფაზი ხელიდან გავუშვით, საბოლოო დეგრადაციას განვიცდით. ცნობილია, რომ არსებობს ისეთი რამეები, რომლებიც, თუკი ისინი ბაშემის ცხოვრების მეხუთე წელს არ მოხდა, მაშინ არასოდეს ზდება. მომდევნო წლებში ამის ანაზღაურება არაფრით შეიძლება. მისი კომპენსირება არავითარ, ყველაზე მძლავრ გონებასაც კი არ ძალუძს, თუკი იგი თავისთავად არ არის მოცემული ან თავისთავად არ მოხდა.

ამგვარ რამეებს აქვს დროის ნიშანი — „ახლა“. ოდესღაც არ მოხდა — და მორჩა.

და მე ვფიქრობ, რომ რუსეთის ისტორიაშიც თავის დროზე ბევრი რამ არ მოხდა — და მკვდარი აღმოჩნდა. ამის შედეგად ჩვენს თვალწინ განვითარდა ევროპა და მოგვცა თავისი, მათ რიცხვში უარყოფითიც, ნაყოფი. ჩვენ კი გავიქაჩეთ ევროპის რომელიღაც შემდგომი მდგომარეობისკენ, ისე გავიქაჩეთ, არ გავვივლია არავითარი — არამართო თანამედროვე-ევროპული, არამედ წინაევროპული, მდგომარეობებიც კი და ხელიდან გავუშვით ჩვენი ჟამი. და ჩვენი მომავალი საზოგადოების აშენების სისწრაფე ფაქტიურად შემზარავი და უფრო სამტყვიერი კარნახი აღმოჩნდა იმისა, რაც თავად ჩვენ არ გავვივლია და არ განვიცვლია. იმიტომ, რომ ჩვენი ენა ხომ ევროპულია. ჩვენი შეეკსი და სხვები ევროპულ ენაზე ღაპარაკობდნენ, მაგრამ მათთვის კაპიტალიზმი, ბიურგერობა, მოქალაქეობრივი საზოგადოება — ყველაფერი ეს იყო განვლილი ეტაპები, რომელთა გუველულობა შეიძლებოდა. სინამდვილეში კი სოციალისტურ გარდაქმნათა სისწრაფე ხელიდან გაშვებულის გამოდევნების სისწრაფედ განიმარტებოდა. შემზარავი სისწრაფეა, ოღონდ, შებრუნებული, უკუ მნიშვნელობისა. მაგრამ ამას ხომ აზრი ახდენდა. მე



აღწერე ის აზრი, რომელიც არ ასრულებს აზრის კანონებს.

აზრის კანონებს კი მხოლოდ გამართული, აწყობილი „მანქანები“ — „დროის მანქანები“ ასრულებს. და უკანასკნელი მაგალითი.

ყველაფერი, რაც გამოძგონებითია, რაც საგნობრივია, უკვე სხვა სახით გვევლინება, — დუბლირდება. ავიღოთ თეატრი, როცა ჩვენ სპექტაკლზე მივდივართ—იდეალურ შემთხვევას ვიღებ, — წინასწარ ვიცნობთ ტექსტს. ყველაფერი ცნობილია, მაშ, თეატრი რა საჭიროა? რა ხდება? ის ხდება, რომ თეატრში ჩვენ ვეფარდებით იმას, რაც შეუძლებელია გვექონდეს, რისი სხვაგვარად გაგებაც შეუძლებელია. თეატრი არის „მანქანა“ ჩვენი იმ მდგომარეობაში შეყვანისა, რომელიც მხოლოდ მაშინ აღსებობს, როცა სრულდება, ერთის შეხედვით ყველაფერი ეს ტექსტში წერია, მხოლოდ დაჯექი და წაიკითხე, მაგრამ გაგება, რომ ეს ხდება, მხოლოდ თეატრში ხდება.

შენ გაიგე, შენ შეიცვალე, შენში მოხდა კათარზისი, მაგრამ სიტყვები შენგან წაუდინენ, რადგან ამოქმედდა ორგანიზებული ძლიერი ფორმა.

მეცნიერებაც ასეა. ესე იგი, ყველა ეს „მანქანა“ ისეა გაკეთებულ-შეკრული, რომ ჩვენში ძალუძთ იმის წარმოშობა, რის წარმოშობასაც ჩვენ ბუნებრივად გზით ვერ შევძლებდით, ჩვენში არსებული მენტალური და ფიზიკური ძალებით.

და, ბუნებრივია, ასეთი „მანქანები“ მოითხოვენ საზოგადოებისთვის საჭირო სივრცეს, რადგან როცა ეს სივრცე ქრება, აზრიც ქრება. სახელდობრ, საჯარო სივრცეა თვით აზრის პირობა. ის იმისთვის კი არ არსებობს, რომ ვიღაცას გული ატკინოს, ვიღაც გაანაწყენოს, არამედ იმ პირობის თვალსაზრისით, რომ საერთოდ რაღაც შეიძლება იყოს. აზრი არსებობს მხოლოდ შესრულებით, მხოლოდ სივრცეში, რომე-

ლიც დაუკავებელია რაიმე ცრფრმელებით, აკრძალვებით და ა. შ.

ყველაფერი ეს აზრის შინაგანი პირობებია, რადგან ჯერ ერთი, ის არ სუფევს ადამიანის თავში, ის სივრცობრივია, სხვაგვარად ვერც მოახდენს არტიკულაციას და ამიტომ ამ თვალსაზრისით არ შეიძლება არსებობდეს საიდუმლო ცოდნა — ცოდნა თავისთვის. თითქოს ჩვენ წაგვართვეს გარე სივრცე, შიგნით კი ჭკვიანები ვართ და ყველაფერი გვეხმის.

ბლოკი ამბობდა, გარე სივრცის მოშლა ჰარმონიის მოშლააო. ის ამგვარ შესაძლებლობას უშეუბღა. ე. ი. არა მაშინ, როცა ჰარმონიის ქმნილებები მახინჯდება ან იღვევება, არამედ როცა მოშლილია შინაგანი წყაროები, შინაგანი შესაძლებლობები აზრისა, იშლევა, ქარწყლდება თავად აზრი, რადგანაც არსებობს კანონი: მთელი ადამიანი ადამიანშია. ჩვენ ჩვენამდე შორიდან მოვდივართ. ძალიან შორიდან. და, კაცმა რომ თქვას, იმ დროში (და სივრცეში), სანამ ჩვენამდე მოვდივართ, შეიძლება ბევრი რამ მოხდეს — შენს თავამდე შეიძლება ვერც მოაღწიო, იმ ანგარების გამო, რომელზეც ვილაპარაკე.

და მეორე. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მთელი აზროვნება არ არის საკმარისი აზრისთვის, ერთი შემთხვევითი აზრისთვისაც კი. საჭიროა კიდევ ის მოვლენები, რომლებსაც მე ვუწოდებ ცოცხალი აქტები, ცოცხალი მდგომარეობები, რომლებსაც აქვთ შესაძლებლობის ონტოლოგიური ან ყოფითი პირობები. ეს პირობები შეიძლება მოიშალოს. და მაშინ არ კმარა, ვთქვათ, მეხსიერების სურვილი, იმიტომ, რომ შეიძლება იცოდე, რომ საჭიროა გახსოვდეს, მაგრამ პრობლემა ეს არაა. ჩვენში ახლა განუწყვეტილად ამბობენ, რომ უნდა გვახსოვდეს, რომ საჭიროა არსებობდეს, მეხსიერება, ტრადიცია და სხვ. ყოვე-

# „სსოპკაბა ახლა სხვა რიტმში მიდის“...

თანამედროვეობის უდიდეს რეჟისორს პიტერ ბრუკსა და ინგლისური თეატრის ცნობილ სპეციალისტს, ბრუკის წიგნის „ცარიელი სივრცის“ მთარგმნელს, პროფესორ იური კავარლიცკის შორის, ეს საუბარი პარიზში შედგა. მოსაუბრენი თანამედროვე თეატრისა და დღევანდელობის უმწვავეს პრობლემებს შეეხნენ.

ვიმედოვნებთ, ჩვენს მკითხველს დააინტერესებს პიტერ ბრუკის უადრესად ორიგინალური მოსაზრებანი და შეხედულებანი სამსახიობო და სარეჟისორო შემოქმედებაზე.

რედ.

**იური კავარლიცკი.** შარშან, სამხატვრო თეატრის ძველ შენობაში ვნახე პიტერ შტაინის მიერ დასავლეთ ბერლინში განხორციელებული ჩეხოვის „სამი და“. ამ რეჟისორის რეპუტაცია ისე დიდია, რომ მთელი მოსკოვი მიაწყდა თეატრს. მართლაც, სპექტაკლი თავისებურად შესანიშნავია. ეს იყო „განცდის სკოლის“ ნამდვილი დემონსტრაცია. ყოველი მსახიობი სპექტაკლში იმ ადა-

მიანად გრძნობდა თავს, რომელსაც თამაშობდა, როლის ყოველი მონაკვეთი მათ მიერ „განცდილი“ იყო, სპექტაკლში ბრწყინვალე მიზანსცენები და მიგნებანი გვხიბლავდნენ. ყველაფერი ეს ალტაცებას იწვევდა. მაგრამ სპექტაკლი ოთხსაათნახევარს გრძელდებოდა — კლასიკური კანონების თანახმად სწორედ ერთნახევარჯერ მეტი ხანგრძლივობით, ვიდრე ეს მიღებულია —

ლივე ეს უზრობაა იმ პირობების გარეშე, რომელთა ძალითაც საერთოდ რამე შეიძლება არსებობდეს.

ვიმეორებ, არის განსხვავება აზრის განზრახვასა და ხსოვნას შორის. საქმე ის კი არაა, რომ შეიძლება გინდოდეს რაიმე გახსოვდეს. იმის სურვილი, რომ გახსოვდეს, ჯერ კიდევ არაა ცოდნა. როგორც ოდესღაც თქვა ვალოშინმა:

И в бреду не может  
забыться,  
И не может проснуться от сна.

ჩატველიმოს ბოდვისას, როცა არც თავდავიწყება შეგიძლია და არც გამოღვიძება. ეტყობა, სწორედ ეს შუალედური მდგომარეობაა ჩვენი მდგომარეობა, თუ ჩვენ ჩვენი „დროის მანქანები“ არა გვაქვს.

თარგმანი  
ჯუმაბარ თითთარია



და ცოტა არ იყოს, დაგვღალა კედელ-საქეტყველო საინტერესო იყო, მაგრამ დასასრულსკენ — მოსაწყენი. არ იფიქროთ, რომ პარადოქსების გამოთქმას ვცდილობდე, მაგრამ პართლაც ეს ასე იყო. მაგრამ, აი, ამ ორიოდ დღის წინ აქ, პარიზში, თეატრ მოსადორში ვნახე ერომ სავარის „დარტანიანი“ — ძალიან ცოცხალი, ირონიული, უამრავი რეჟისორული მიგნებებით სავსე საქეტყველო მსახიობები ბრწყინვალედ თამაშობდნენ, მაგრამ „წარმოდგენის სკოლის“ ფარგლებში და ამიტომ ჩემთვის, რუსულ სცენურ ტრადიციებზე აღზრდილი კაცისათვის, უკვე მეორე აქტიდან მოყოლებული, აღარაფერი იყო საინტერესო, კაცმა რომ თქვას, რეჟისორმაც ამ დროისათვის უკვე ამოწურა თავისი რესურსები. ასეთია ორი უკოდურესობა, რომლის მოწმეც გავხდი ამ მოკლე ხნის მანძილზე, ვიცი, თქვენ ერთსაც გაუბრბოდი და მეორესაც, ამასთან დაკავშირებით ასეთი კითხვა დამებადა, ჩარლზ მორთვიცი, რომელთანაც თქვენ მუშაობდით და რომელიც უფრო ცნობილია როგორც თეატრალური კრიტიკოსი, ვიდრე რეჟისორი, ამბობდა ერთხელ, რომ სტანისლავსკინ შექმნა სცენური ხელოვნების გრამატიკა, ბრუცი კი ახალი სინტაქსისის შექმნის ცდილობსო, რას იტყვოდით ამის გამო?

**პატერ ბრუცი.** მე მგონია, რომ მეტაფორების ძიება ყოველთვის საზიფათოა და მკადარი. ხოლო თეატრის ენის გაყოფა გრამატიკად და სინტაქსისად მოთუფროა მიუღებელი. ამაში არის რალაც სიყალბე. თეატრის ენა და ჩვენი ყოველდღიური ურთიერთობების ენა სრულებითაც არ არის ერთი და იგივე. როცა მე ვლაპარაკობ თეატრის სხვადასხვა „ენებზე“ იმ აზრით, რომელსაც ინგლისელები, ფრანგები, რუსები აქსოვენ მასში, აქ ყველაფერი როდი ემთხვევა ჩვენს წარმოდგენას იმ ენაზე, რომელზედაც ვლაპარაკობთ. აქ ერთმანეთთან შეუთავსებელი ელემენტებიც არსებობენ. რაც შეეხება სტანისლავსკის, უნდა ვთქვა, რომ მან თეატრში სე-

რითხულობა შემოიტანა. დროს იგი გულსხმობდა იმ ხელოვნებას, რომელიც საუკუნეების განსხვავებულ კულტურათა საზღვრებში, თავის თავში აერთიანებდა როგორც ამაღლებულს, ასევე მდაბალს. აქ არის გარკვეული პარალელი თეატრის ისტორიასთან, ყოველი თეატრის ისტორიაში ასევე არის აღმასკლის და დაცემის პერიოდები. აგრეთვე ჩახვრძლივი პერიოდები მთელმთავრ არსებობისა, რომელსაც ჩვენ მცდარად ვუწოდებთ კომერციული თეატრების გამარჯვებათა პერიოდებს, კომერციული ხელოვნება მოხნად ისახავს ორიდან ერთ მიზანს: მან ან ფული უნდა „აკეთოს“, ანდა მათურებელს მოაწონოს თავი. თავის დროზე ინგლისში, იმისათვის, რომ განმეტკიცებინა თავისი სოციალური მდგომარეობა, თეატრი ცდილობდა მეფისა და სასახლის კარის დიდებულების გულის მოგებას. ასევე ეწადა მოსწონებოდა „ქუჩის ადამიანს“ (რათა საარსებო ვროშები ეშოვნა), ანდა ბურჟუაზიას, რათა დიდება მოეძკო და დიდარი ფული გასჩენოდა. რომელზედაც დიდადაა დამოკიდებულ ადამიანის ადგილი საზოგადოებაში.

- 6. კ. ევგენი ვახტანგოვის ხელოვნებას თუ იცნობთ კარგად?
- 3. ზ. ძალიან ცუდად ვიცნობ. ამას წინათ ვნახე მისი ერთი დადგმა „პრინცესა ტურანდოტი“. რომელმაც სცენაზე ოცდაათი თუ ორმოცდაათი წელი გასძლო და პირდაპირ თავზარი დამეცა. ასევე შეძრწუნდებოდა, ალბათ, ვახტანგოვიც. ეს იყო რალაც პაროღა ვახტანგოვზე. ასეთი რამ გარდაუვალა, მაგრამ ჩვენი საუბრის საგანს მიუთხრუნდეთ. ის, რაც თქვენ მაძებთ შტაინის მიერ დადგმულ ჩეხოვზე, ძალზე საინტერესო და სარწმუნოა. სწორედ ეს მიგვაბრუნებს გრამატიკის, სინტაქსისა და ენის შესახებ სასძველოდ. თეატრის ისტორიაში მრავალჯერ უცდიათ შექმნათ ახალი, ფუძემდებლური თეატრალური ენა. ოციან წლებში გაჩნდა თეატრალური თეატრის კონცეფცია. ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, კონცეფ-

ცია ისეთი თეატრისა, სადაც ნაპოვნი იქნებოდა ზუსტი შესაბამისობა სპექტაკლის კონცეფციის, განათების, დეკორაციის და მეტყველების მანერისა. შესაძლებელია არსებობდეს თეატრის სხვა, განსხვავებული ენაც. ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ იაპონიის თეატრი განსაკუთრებულ, თავის ენას ფლობს. ნატურალისტური თეატრიც ეძებდა საკუთარ თეატრალურ ენას. მას უნდა ეპოვნა ზუსტი შეთანხმება გარეგნულ, ვიზუალურ სამყაროს და ადამიანის ქცევათა შორის. ასეთი იყო სტანისლავსკის თეატრი, ჩვენ შეგვეძლო გვეწოდებინა მისთვის ტოტალური თეატრი განსაკუთრებით მაშინ, როცა ეს თეატრი პროექტისა ახდენდა მასურებელზე. მაგრამ ადამიანური ურთიერთობისათვის შექმნილი და გეოგრაფიულ კოორდინაციებთან მიბმული ენა, თუმცა კი ვითარდება, მაგრამ საუკუნეების მანძილზე არ იცვლება თავისი არსით... ჩვეულებრივ ენათაგან განსხვავებით თეატრალური ენა უფრო მეტად იცვლება. მასში არის ერთგვარი ფარდობითობა და სწორედ ესაა შესანიშნავი და ძალზედ მნიშვნელოვანი. თუ ჩვენ მთლიანად მზერას შევავლებთ თეატრს, დავინახავთ, რომ არსებობს „ომედიის ენა“, „თამაშის ფრანგული მანერა“ და ა. შ. მაგრამ ყველა ეს ე. წ. „თეატრის ენები“ — არ ასრულებენ ენის არსებით მიზანდასახულობას — ისინი არ არიან ადამიანთა უშუალო ურთიერთობის განმსაზღვრელი და, მაშასადამე, დღეს ისინი დაკნინებულნი არაა. იმისათვის, რომ მათ შეასრულონ თავიანთი მიზანდასახულობა, ისინი უნდა განახლდნენ, მაგრამ თეატრში ენის განახლება მისი განადგურების ტოლფასია. მიზანი იმაშია, რომ სცენაზე მოვიტანოთ რაღაც ახალი, მეტყველებაზე უფრო შორს მიმავალი, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ: უნდა დავამკვიდროთ მასურებელთან პირდაპირი ურთიერთობა, სცენაზე ნაჩვენები ცხოვრების მეშვეობით. ამასვე ადასტურებს თქვენს მიერ სამაგალითოდ მოხმობილი ჩეხოვიც. უნდა გვანსოვდეს: იმისათვის,

რომ სცენაზე გავაცოცხოთ ეს მოვლენა, უცილობლად უნდა ავაშორებოდეთ მასურებლის ინტელექტი, გრძნობა და თვით სხეულიც კი. ამის მიღწევა კი შესაძლებელია მხოლოდ თეატრალური მოქმედების დინამიკის საფუძველზე. კრივის გამო შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იქ, მოქმედებაში, ძალზე აქტიურადაა ჩართული მასურებლის სხეული. ემოციები კია ვალდებულები, მაგრამ ძალზე უმნიშვნელოდ, ხოლო ინტელექტი, საერთოდ გამორიცხულია. იმ მასურებლისათვის, რომელიც ორი ოსტატის საჭადრაკო პარტიას ადევნებს თვალს, ასევე არაა უცხო ემოციები; მაგრამ აქ უპირველესად უნდა ვილაპარაკოთ ინტელექტზე, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში ადამიანის სხეულზე და არც ღრმა ადამიანურ გრძნობებზე. აქ მხოლოდ სურვილია ამა თუ იმ მოჭადრაკის გამარჯვებისა, ანდა წყენა წაგებულ პარტიის გამო. არაფერია აქ გარდა წაგების სიმწუხრისა ანდა გამარჯვების სიხარულისა. ეს სრულიადაც არ არის ის, რასაც განიცდის ჯულიეტა. საშუალო ნიჟის მსახიობი იოლად გადის ფონს ღრმა აზრების გარეშე. იგი აცინებს ან ატირებს მასურებელს, აქტიურებს ადამიანის სხეულს, და თქვენ იღებთ გარეშეც შესძლებს წარმატების მოპოვებას, მაგრამ დიადი დრამატურგი ერთბაშად იყენებს სანახაობის სამივე ელემენტს. იგი აღვიძებს ინტელექტს ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი აზრით და მასურებლის ტვინი მის სპექტაკლზე მუშაობს უფრო სწრაფად და უკეთესად, ვიდრე ყოველდღიურ ცხოვრებაში. იგი თითქოს ღრმა ძილიდან გამოდის. დიადი დრამატურგი აიძულებს მასურებელს განიცადოს ისეთი გრძნობები, რომელსაც ადგილი არა აქვს მის ჩვეულებრივ ყოფაში. ამას კიდევ რაღაც ფიზიკური რამ ემატება. მასურებელი გაუნძრევლად ზის სავარძელში, მაგრამ იგი გრძნობს, რომ მისი სხეული თითქოსდა მისდაუნებურად ორგანულად ეთანაბრება ამა თუ იმ ვითარებაში მოხვედრილი მსახიობის სხეულს. მხოლოდ ასეთნაირად ხორციელ-



დება მაყურებლის შეხვედრა დიად მხატვართან. ამაშია მისი თავისებურება, აი, რატომაა, რომ იმავე შექსპირის შესაძლებლობანი მხოლოდ თეატრში ვლინდება. პროფესორებს დამარწმუნებლად შეუძლიათ გახსნან შექსპირის პიესების ინტელექტუალური საფუძვლები და მე აქ, სრულიად არ ვაპირებ მათი შრომის დამეცობას, მაგრამ თავისთავად მეცნიერული მიდგომა, რომელსაც სახეებით ძალუძს კრიტიკული გონების მოთხოვნაა დაემაყოფილება, სრულიად უძლეურია, როცა ადამიანი მოდის თეატრში და თავის ადგილს იკავებს დარბაზში. თუ იგი სპექტაკლის აღქმისას იყენებს თავისი სამი შესაძლებლობიდან მხოლოდ ერთს, ამას ზიანის მეტი არაფერი მოაქვს. ის თეატრი, სადაც ასეთმა მაყურებელმა მოუხშირა სიარულს, უეჭველად დაკნინდება. თეატრისადმი ამგვარი მიდგომის გამო ხშირად საყვედურობენ კრიტიკოსებს. მაგრამ გარდა ამისა, მრავალი წლის მანძილზე კიდევ არსებობს ერთი არაჯანსაღი ტენდენცია: როცა მაყურებელი უყურებს სპექტაკლს და ცდილობს გაიგოს თუ რაში მდგომარეობს „პიესის ახლებური წაიკთხვა“, თითქოსდა პიესა დისერტაცია იყოს, მსახიობი კი უნივერსიტეტის ლექტორი, რომელიც ამ პიესის მისეულ გაგებას მოგვითხრობდეს. ამაშია, ჩემი რწმენით, რაღაც დამდაბლებული, რადგან თეატრისადმი ამგვარი დამოკიდებულებისას, არ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ადამიანის სხეულისა და სულის გამოცოცხლებაზე. ასეთ დროს ყველაფერი დაყვანილია აზრთა გაცეცხლა-გამოცვლის დონემდე, თანაც, უფრო მეტად, ელიტარულ მაყურებელთა შორის და თეატრი ემსგავსება რაღაც სადისკუსიო კლუბის მსგავს დაწესებულებას.

ზოგიერთ ქვეყანაში, შესაძლოა გერმანიაშიც — მე არ მინახავს შტაინის სპექტაკლი და მასზე მსჯელობას არ მოვყვები — დამკვიდრდა ჩვევა იმისა, რომ ჩეხოვი ინტელექტუალის თვალთ წაიკითხონ. ეს სახეებით შესაძლებელია, ზოგჯერ საინტერესოა და მე არ ვაპირებ

ამის შესახებ აზრის გამოთქმას. მაგრამ ვიტყვი, იმას, რაც მე აბსოლუტური ჭეშმარიტება მგონია: თუ თქვენ დღეს არ ხელმძღვანელობთ პიესის სასიცოცხლო შინაარსის გახსნის სურვილით, თქვენ, როგორც დამდგმელ რეჟისორს, იცოდეთ, ხელი მოგეცარებათ.

ა. კ. ვშიშობ, რომ მგონი სწორად ვერ გამოვიტყვი. შტაინმა ბევრი რამ გააკეთა „სამი დის“ ცხოვრებისეული შინაარსის გასახსნელად, ესაა მხოლოდ — მან ყოველთვის როდი მიავნო სათანადო რიტმს.

პ. ზ. სწორედ რაღაც მაგის მსგავსზე ვაპირებ ახლა ლაპარაკს. ჩეხოვი სტანისლავსკისათვის იდეალური მასალა იყო. ჩეხოვის პიესები შეიცავენ დრამატურაგის ჩემს მიერ უკვე ხსენებულ სამივე თავისებურებას და მათი გახსნა იყო თეატრის ამ ოსტატის უმაღლესი მიზანი. სტანისლავსკი ცდილობდა, რომ სცენური გაფორმება რაც შეიძლება მიმგვანებოდა სინამდვილეს და ამიტომაც მისწრაფვოდა მეტი დეტალიზაციისა და რეალურობისაკენ. ასეთი იყო მისი ხერხი სიმართლის გამოხატვისა. დღეს კი ეს ყოველივე აღარ ნიშნავს სიმართლეს. თუ მაყურებელი ხედავს მაგიდებს, სკამებს, ფარდებს, ეს ჭერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ მას აუცილებლად შეეჭმნება რაღაც განსაზღვრულ ადგილზე ყოფნის შთაბეჭდილება. ოდესღაც ეს მართლაც ასე იყო. დღეს ეს ასე აღარაა. ჩვენს დროში მაყურებელს უნდა, რომ მსახიობმა შესძარს იგი. ესეც კი არ ყოფნის, მისთვის ახლა სულერთია, რომ იგი თითქმის ცარიელ სცენას უყურებს, მსახიობიც მთლად ისეც აღარაა ჩაცმული, როგორც წარმოსახულ დროში იცვამდნენ. ცხოვრება ახლა სხვა რიტმში მოდის, მაყურებელიც სხვა რიტმში ცხოვრობს და სპექტაკლი მხოლოდ მაშინ იძენს აზრს, როცა სცენიდან ნაჩვენები ამბავი მის გრძნობებს შეესაბამება. ოდესღაც, საფრანგეთში ერთ მოხუც მესაათეს შევხვდი, რომელმაც განსაცვიფრებელი რამ მიაშობო. თურმე, ძველად, შვეიცარიაში დამზადებულ საათებს არ გააჩნდათ ისე-

თი დამაჩქარებელი, როგორც დღეს აქვთ. ამას უმაღლეს მივხედებით თუ მათ წიკწიკს მივუვადებთ ყურს, ას წელზე მეტი ხნის წინ, მანამდე სანამ ელექტრონული საათი შეიქმნებოდა, მესაათეები მიხვდნენ, რომ ცხოვრება აჩქარებული გახდა და ამიტომაც საათებსაც უნდა გაუყვოდეს დამაჩქარებელი, ახლა საათის მექანიზმი სხვა რიტმში მუშაობს, ასე რომ, საბოლოო ჯამში საქმე ეხება ცხოვრების მოძრაობას, ეს კი უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე გრამატიკისა და სინტაქსის საკითხები.

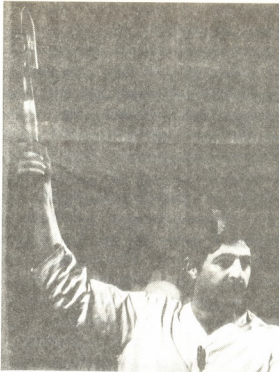
თ. კ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დროის მსვლელობასთან ერთად მაყურებელს ეცვლება აღქმა და ხომ არ ემუქრება მსახიობს იმის საშიშროება, რომ აღარ იყოს ნაწილი იმ აუდიტორიისა, რომლისკენაც მიმართავს თავის ხელოვნებას? ამასთან დაკავშირებით ხომ არ გიფიქრიათ დიდროს ნაშრომზე „პარადოქსი მსახიობზე“? სტანისლავსკიმ „პარადოქსი“ ვერ გაიგო და მიანჩნდა, რომ დიდრო მხოლოდ საკუთარ აზრებს გამოსთქვამდა. მაგრამ ეს ასე არაა. ძირითადი განსხვავება დიდროსა და სტანისლავსკის შორის იმაშია, რომ, დიდროს აზრით, როლი მსახიობზე მალა დგას და მსახიობი თანდათანობით მიიწვევს მისკენ, თანდათან იქცევა იმ ადამიანად, რომელიც სცენაზე უნდა განახორციელოს, ეს ხანგრძლივი პროცესია და ყველაზე უკეთ ეს საქმე გამოსდის იმას, რომელიც სავევებით მოკლებულია ინდივიდუალობას. როცა ადამიანი ძლიერი ინდივიდუალობაა, მას უჭირს სხვა ადამიანად ქცევა. სტანისლავსკი სხვაგვარად ფიქრობდა. მისი აზრით, ნიჭიერი ადამიანის, ნიჭიერი მსახიობის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი ამოუწურავია და როლში მან თავისი თავიც უნდა გახსნას და ამ გზით გარდაისახოს თავის გმირში — რადგანაც, სტანისლავსკის მიხედვით, მასში უკვე არის ეს სხვა ადამიანი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მსახიობი მდიდარი ბუნებისა და ძლიერი ნების პიროვნება უნდა იყოს, დიდროს აზრით, მსახიობი

პიროვნება არ უნდა იყოს, რას ფიქრობთ ამის გამო?

პ. ბ. ძალიან, ძალიან რთული კითხვა... როცა ვლაპარაკობთ ასეთ საგნებზე, მე წინასწარ უნდა გავიაზრო მეცნიერული თვალსაზრისით თუ რამდენად სწორადაა დასმული საკითხი. ჯერ მხოლოდ იმას ვიტყვი, რაც ჩემთვის აქსიომაა. ან „აქეთ“ ან „იქით“ თქმა მაშინვე პარადოქსამდე მიგიყვანს. იქნებ, შემოთავაზებული განსაზღვრება ძირშივე მცდარია და თუ ამ გზას გავყვებით, შესაძლოა გზას ავცდეთ. მოდით ჯერ ეს განვსაზღვროთ. ემთხვევა თუ არა ერთმანეთს ეს ორი ცნება — ინდივიდუალობა და პიროვნება.

თ. კ. რასაკვირველია, არ ემთხვევა.  
პ. ბ. მართალია, არ ემთხვევა. მაგალითად, უინსტონ ჩერჩილი განუყოფელი ინდივიდუალობა იყო და ამიტომაც ადვილია მისი კოპირება. მასში იყო ყველაფერი ის, რაზედაც შეიძლება იოცნებოს კარიკატურისტმა და მსახიობმა (მისი როლის შემსრულებელმა) — მას ჰქონდა მეტყველების განსაკუთრებული მანერა, განსაკუთრებული შინაგანი რიტმი, ქცევის თავისებური მანერა, მიმიკა, პირიდან მოუშორებელი სიგარა. ეს მას იშვიათ ინდივიდუალობად აქცევდა. თუ ყოველივე ამას ჩაუფიქრებთ, აღმოაჩენთ, რომ ამგვარი ინდივიდუალობის სიღრმესულ ფენას მხოლოდ და მხოლოდ სახის ნაკვთები შეადგენენ, რომლებიც განახლებას არ განიცდიან, ანუ ეს არის ის, რასაც ჩვენ გარეგნობას ვუწოდებთ.

სიმაართლე რომ ვთქვა, დიდი ინდივიდუალები, რომლებსაც შევხვედრებარ, მლოდინენ ხოლმე. მცირე ხნის შემდეგ მე მათთან თავს ცუდად ვკონობდი. სახელგანთქმული კომიკოს ხელმძღვანელი კლოუნი და დიდი ორატორი ხანგრძლივი ურთიერთობისას ასევე გვლიან. თქვენ ამჩნევთ, თუ როგორ მეორდებიან. პირიქით — დიდი პიროვნება სულ მუდამ ვითარდება: შინაგანად ეს ადამიანები უფრო ცვალებადნი ხდებიან. მოხუცი გლენჯაკის პაროდირება ძალიან ძნელია, თუ ეს კაცი მართ-



პოლიტბიროს აკაბაბადმი  
 „უპარპვარე თუთაბერი“  
 კომპოზიტორი — ნოდარ გაბუნია  
 ლიბრეტო — პეტრე გრუზინსკისა  
 რეჟისორი — თემურ აბაშიძე  
 მხატვარი — ლომგული მურუსიძე  
 ქორეოგრაფი — გივი ოდიკაძე  
 მუს. ხელმ. — რუსუდან ელიავა  
 კონცერტმეისტერი — გიორგი შერგელაძე



ქართულ თეატრალურ „უვარუვარიანას“ კიდევ ერთი ხაინტერესო ნაშუშეგარი შეეშაბა — რუსთავეის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში რეჟისორმა თემურ აბაშიძემ დადგა კომპოზიტორ ნოდარ გაბუნიას მიუზიკლი „უვარუვარე თუთაბერი“. — ორ მოქმედებად (ლიბრეტოს ავტორია პეტრე გრუზინსკი).

ეს არის ცოცხალი, მზიარული სანახაობა-სპექტაკლი, რომელშიც კარგად არის შერწყმული მოქმედება, სიტუვა და მუსიკა. რეჟისორის მიერ მიგნებულია უვარუვარეს შეტამორფოვების დინამიური ბუნება, მისი ხასიათის და განწყობილების მტრუველი ფონი. უთუოდ ხაინტერესო სცენური სახეა ბ. კავაბაძის უვარუვარე, რომელიც ბოლომდე პროვინციალურ „ბელადად“ რჩება, რადგან შინაგანი პროვინციალიზმისგან ვერ აღწევს თავს, რაც უფრო დიდი სივრცე ეძლევა ახელ გმირს სამოქმედოო მით უფრო აშკარა ხდება კომიური შეუსაბამობანი, რაც

უვარუვარე — ბ. კავაბაძე,  
 ტიტე ნატუტარი — გ. ლეკვა,  
 სცენა სპექტაკლიდან



უფრო შებად ესწრაფვას საზოგადოებას, მით უფრო ნათლად უხედავთ მის „ვიწრო“ ბუნებას. ამ „შობაბალი“ გზიარის მისწრაფება „ზემოთ“ მრავალი კომიკური სცენის სათავე ზდება.

სახასიათო როლებისათვის შეხებაშისი ხერხებითაა გათამაშებული კაკუტას (მ. სხირტლაძე), ქუჩარას (ს. კიკნაძე), გამოძიებელის (გ. ტყეშელაშვილი) როლები. გროტენესკულია და ორგინალური გ. დევიას ტიტე ნატუტარი.

უკლებლივ უფელა მხახიობს შეენიშნავთ, რომ პოლიკარბე კაკაბაძის ტექსტი არ საკირიებს მთ „დახმარებას“, მით უფრო, რომ ეს „ჩამატებაში“ შაინცდაშაინც დიდი ვეშოვნებითა და სისხარტით არ გამოირჩევიან (ზოგაერთი „ხუმრობა“ უხამსობას ესაზღვრება). ნაწილობრივ ენება ეს შენიშვნა რეჟისორსაც, რომელმაც მრავალი „თავისუფალი“ სცენა ჩართო კომპოზიციასი, რისი აუცილებლობაც, ცოტა არ იყოს, საეჭვოა.

მხატვარ ლ. შურუსაძეს სცენოგრაფია უსეტად შეესებაშება მოქმედებას, აქტიურია, მეტველი ფონია და რეისორის შიერ ჩართულია მოქმედებაში სხვადასხვა დეტალის სწრაფი შეტაშორფოშებით. დრამატული თეატრის კვალობაზე „გუნდი“ (მდივანი ქალები და ოფიცრები) საკმაოდ პლასტიურია (ქორეოგრაფი გ. ოდიკაძე) და საგუნდო სახიშდერო პარტიებხაც რიგაინად აბრულებს (მუსიკალური ხელშეღწეული რ. ელიავა, კონცერტმეისტერი თ. ჩიქოვანი).

ჩვენ დაძახულ დროში რუსთავის დრამატულმა თეატრმა ამ სანახაობა-სპექტაკლით შვირე ხნით მაინც დაგვაფიწყა ვირ-ვარამი და გამოგვიყვანა მუმუნვარე ფიქრებიდან. ეს უკვე კარგი საქმეა.



სცენა სპექტაკლიდან.



გამომძიებელი — გ. ტყეშელაშვილი

სცენა სპექტაკლიდან.





ლაც ბრძენია. საქმე იმაშია, რომ ჭეშმარიტი შინაგანი თვისებები განუმეორებელია. ეს ადამიანები ძალზე ღრმანი არიან და რაც უფრო შედიან ასაკში, მით უფრო ძნელი ხდება მათი გამოსატყვა. გაცილებით ადვილია მიბაძოთ ჩერჩილს, რეიგანს, სტალინს, ვიდრე ბუდი-სტური მონასტრის წინამძღოლს, ვინაიდან იგი თქვენს წინ სავსებით გარინდული ზის, ძალზე მშვიდია, სახის გამოთქმევენება თითქმის არ ეცვლება, ასევე თითქმის სულ არ მიმართავს ექსტიმულაციას, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მის შესახებ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის პიროვნება. და მე მგონია, რომ მსახიობი არის იღუმალი. დღემდე შეუცნობელი ნაერთი პიროვნების და ინდივიდუალობის. იგი ისიცაა და ესეც. და იგი — არც ესაა და არც ის. სინამდვილეში მსახიობი ძალიან დაკავებულია. იგი იმ ადამიანს ჰგავს, რომელმაც თავისი თავი შექმნა როგორც ძლიერმა პიროვნებამ და ამავე დროს იძულებულია განუწყვეტლივ მიბაძოს რომელიმე სხვა ადამიანს, რადგან თეატრი ცხოვრების იმიტაციაა.

რეპეტიციების პროცესში, როგორც ეს მე წარმომიდგენია, მსახიობი განსხვავებულ სტადიებს გადის. პირველხანებში ჩვენს წინაა მისი საკუთარი პიროვნულობა და იგი მის მიერ შექმნილ სახეში მეორდება. იგი მიჰყვება მისი ჩვეულებრივი გრძნობების, ცხოვრების ჩვეულებრივი გაგების, მისი, როგორც ასეთის, პიროვნების კარნახს. შემდეგ — სტანისლავსკის მიხედვით — სწორედ ეს არის მსახიობის როლზე მუშაობის პირველი სტადია — იგი ცდილობს სიღრმეებში შეჭრას და თავის თავში ცხოვრების მისეული გაგების იღუმალების პოვნას. ამ დროს იგი მიჰყვება ტექნიკურ ზერსს „მე — შემოთავაზებულ ვითარებაში“, ანუ, თავის თავს უსვამს კითხვას: „როგორ მოვიქცეოდი, ეს ყოველივე მე რომ შემთხვევოდა?“ მეორე ზერხი იმაში მდგომარეობს, რომ თავის სანახევროდ მივიწყებულ მოგონებებში ისეთი რამ მონახოს, რაც დაეხმარება აქამდე გაუგებარის

გაგებაში. ეს მსახიობს ეხმარება აქტიურად ში ღრმად შესაჭრელად და თავისი სულიერი რესურსების აქტივიზაციაში. შემდეგ მოდის სტადია იდენტიფიკაციისა, დგება სხვა ადამიანში გადასვლის მომენტი. ამ მომენტში მსახიობი ჯერ კიდევ თავის თავთანაა დარჩენილი, მაგრამ უწინდელზე უფრო მდიდარია სულიერად. ყველაფერი ის, რაც მას შეუძლია თავის თავში აღმოაჩინოს, ეხმარება როლამდე ამაღლდეს.

ბ. კ. მაგრამ ეს არაა ყველაფერი!  
 ბ. ბ. რასაკვირველია, არა. ეს მხოლოდ პირველი ორი ნაბიჯია. მაგრამ, ისე რომ ვთქვათ, როცა ჩვენ განვსაზღვრავთ ჩვენთვის პირველ, მეორე, მესამე ეტაპებს, ეს ძალზე სქემატურად გამოიყურება, მით უმეტეს, რომ ეს ეტაპები აუცილებლად არ მიჰყვებიან ერთმანეთს თანმიმდევრულად. ეს ყოველივე შეიძლება მოხდეს ნებისმიერი თანამიმდევრობით ანდა ერთდროულადაც კი. მესამე ეტაპი, მაგალითად, მე ასე მესმის. რაც უფრო ღრმად იჭრება მსახიობი როლში, მით უფრო სუსტდება ბარიერი შინაგანსა და გარეგანს შორის. შემდეგ კი საერთოდ ქრება იგი, და მსახიობის უღრმესი გამოცდილება უკვე აღარ არის პირადი გამოცდილება. ამის მიღწევა შესაძლებელია მხოლოდ ჭეშმარიტი დიალექტიკური პროცესისას, როცა გარეგანსა და შინაგანს შორის ურთიერთგაცვლა ხდება. უკანასკნელი ორმოცდაათი წლის მანძილზე, როგორც მე მგონია, სამსახიობო სკოლები ვერ გასცილდნენ პირველსა თუ მეორე ეტაპს. ამ ფარგლებში მსახიობი დაბალ დონეზე რჩებოდა. როცა ის ცდილობდა რაიმე დიდ როლს, ვთქვათ, შექსპირის როლის თამაშს და თავის თავს ეუბნებოდა „მე ვარ სწორედ ჰამლეტი“. მაშინ იღებდა რაღაც დიდს და უტოლებდა რაღაც მცირეს, ხოლო ჰამლეტს განიხილავდა როგორც ჰაბუკ სტუდენტს ან როგორც ახალგაზრდა მუშას, ან თავისი ფსიქოლოგიური პრობლემებით შეჭირვებულ თანამედროვე ამერიკელს.

ჩვენი „ეგო“ არ წარმოადგენს რო-



ლს გაგებისათვის შესაფერ კარაღს. აქ ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მხოლოდ მსახიობის დროებით მდგომარეობაზე. უმთავრესი ნაბიჯი კი გულისხმობს იმას, რომ ჩამოიბერტყოს ეს „ეგო“ და მაშინ მსახიობი — მე ჰეშმარტ მსახიობზე მოგახსენებთ, თუმც ეს სწორია აგრეთვე მუსიკის მიმართაც — თავისთვის აღმოაჩენს, რომ მასში ჩაბუღებული უღრმესი სიმართლე მხოლოდ მისი სიმიდრე კი არ არის, არამედ სულ სხვა რამეა, რაზედაც ფილოსოფოსი იტყოდა — ეს წითელ საღებავში ჩაშვებული თეთრი მატყლიაო. რა არის ახლა აქ მატყლი და რა არის საღებავი? სინამდვილეში საღებავი შევიდა საღებავის მატარებელში და მსახიობი მთლიანად შეერწყა როლს. ამ მომენტში და ამ ადგილას ახლა მის გარდა აღარ არის სხვა ჰამლეტი, ამ მომენტში. მთელს სამყაროში. მაგრამ მომდევნო მომენტში და სხვა ადგილას, სხვა გეოგრაფიულ წერტილში, ეს საღებავი აღწევს სხვა მასალაში, თუნდაც ამ დროს იქ იგივე მსახიობი იყოს. აი, რატომ უნდა იყოს მსახიობი გულგახსნილი ცხოვრების მიმართ და ეს გულგახსნილობა, რომელიც ენათესავება ღრმა მსახიობურ მოკრძალებას, მისგან მოითხოვს, რომ მან თავის თავში განავითაროს აქტიური მსახიობური ინტუიცია. საბოლოო ჯამში ჩვენს პარადოქსს ამოხსნის ეს უნატიფესი ინტუიცია, რომელიც არ ეკუთვნის არც ავტორს, არც ტექსტს, არამედ ეკუთვნის მხოლოდ ცხოვრებას.

ა. კ. რას ფიქრობთ პოლიტიკურ თეატრზე, მაგალითად, პისკატორის თეატრზე, რომელიც მთლად როდი მოსწონდა ისეთ პოლიტიზირებულ დრამატურგს, როგორიც ბრეტტია. განა ეს ტერმინი ყოველთვის ერთმნიშვნელოვანია? მე ვლაპარაკობ გროტოვსკიზე. რატომ უწოდებთ იგი თავის თავს „პოლიტიკურ გურუს“?

პ. ბ. იმიტომ, რომ კომუნისტურ პოლონეთში მუშაობდა. ეს თავის გადასარჩენი ტრიუკი იყო მხოლოდ...

ა. კ. განა თქვენ არ ბრძანებთ „რა-

საც ჩვენ ვაკეთებთ საბოლოო ჯამში. პოლიტიკააო...?“ განა დიდი უსამართლეობა არ შეგხვდათ, როცა დადგით „US“ — ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ მიმართული სპექტაკლი?..

პ. ბ. თეატრში ყველაფერი დამოკიდებულია ადგილისა და დროის პირობებზე. ყოველი საზოგადოების პოლიტიკურ ცხოვრებაში ანდა ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში არის მომენტები, როცა ყველაფერი პირდაპირ უნდა ითქვას და არის მომენტები დაღუპებისა. ვისაც რუსული ცხოვრების გარკვეული პერიოდი გაუვლია, ყველაზე უკეთ გაიგებს ამას. ოცდაათიან წლებში — სტალინური რეჟიმის ყველაზე საძაგელ წლებში — მხოლოდ გიგი თუ გამოვიდოდა ქუჩაში და ხალხს ეტყოდა, თუ რას ფიქრობს იგი სტალინზე, სხვა ვითარებაში სიმართლის თქმა სახიფათო იყო, მაგრამ ასე თუ ისე, მაინც ხერხდებოდა. ამ ბოლო წლებში თქვენთან გამოჩნდა პიესები, სადაც აშკარად ლაპარაკია იმაზე, რაც ხალხმა შეიტყო. ძველად ამის დაწერას ვერ გაბედავდნენ. მე ვნახე ბრეტის ზაზე დაწერილი პიესა (ბრუკი გულისხმობს მ. შატროვის პიესას, რედ.). პიესა, არ უნდა ამას ლაპარაკი, ცუდია, მაგრამ თქვენი მასურებლისათვის იგი გაცილებით მეტს ნიშნავდა, ვიდრე უცხოელისთვის, რომელიც ამაში რევოლუციურს ვერაფერს ხედავდა. ეს არ არის ცუდი მაგალითი იმისა, რომ თეატრი დროისა და ადგილის პირობების მორჩილია. პისკატორის მხოლოდ ერთი სპექტაკლი ვნახე ლონდონში, ლონდლო და დამდღელი რამ იყო.

ა. კ. პისკატორი მაშინ ძლიერ მოხუცი იყო (დაიბადა 1893 წ. რედ.).

პ. ბ. რასაკვირველია. მაგრამ მთავარი სხვაა — მე უკვე სხვა ისტორიულ ვითარებაში ვცხოვრობდი და არა მაშინ, როცა იგი თავის თეატრს ქმნიდა. მე არ შეინტერესებხს ძველი დროის თეატრი. იგი წარსულს ეკუთვნის. პისკატორის მაშინდელი სპექტაკლები სცენიდან წარმოთქმულ ორატორულ სიტყვას წარმოადგენდა. მასურებელს მაშინ ნაკლებ-





ბად აინტერესებდა — მართლა კარგ თეატრში დადის თუ არა, ახლა რაიმეს აძლევს თუ არა ეს თეატრი? იგი გაბრალებული იყო ტექნიკის სიმრავლით და კინემატოგრაფიული „ჩანაბრებით“, ბრეტსაც თავისი მნიშვნელობა ჰქონდა განსაზღვრულ ადგილზე და განსაზღვრულ დროში, მაგალითად, მისი „გალილეო“ არ შეიცავს ღრმა ადამიანურ შინაარსს, ამ პიესაში გადმოცემულია ისტორიის ბრეტისეული კონცეფცია, რომელიც თავს იყრის მეცნიერების ისტორიისა და ობსკურანტიზმის წინააღმდეგ მებრძოლი მეცნიერი ადამიანის ისტორიაში. ყოველივე ეს ძალზე ზერელეა და ძალზე შორსაა თანამედროვეობისაგან. არცერთი დიდი ფიზიკოსი, დაწყებული ჭერ კიდევ ენრიკო ფერმიდან, ვერ გაიზიარებდა ბრეტის აზრს, რომ გალილეომ ახალი ერა დიფიყო მეცნიერებაში, კინაიდან ყველაფერი, რაც კი მან გააკეთა, შეიძლება რომ განმეორდეს, პიესა გულუბრყვილოა, მასში მხოლოდ თეთრი და შავი ფერებია, გმირებიც ასეა — ან კარგები არიან, ან ბოროტმოქმედნი, ეს არის ტიპიური მაგალითი ისტორიისა, რომელიც პროპაგანდად აქციეს. მას შესაძლოა ჰქონდა მნიშვნელობა თავისი დროისათვის, მაგრამ დრო შეიცვალა, და ახლა ძველი ბრეტისეული სპექტაკლიდან დარჩა მხოლოდ ტექსტი, ჩემთვის უინტერესო. ამ პიესაზე ასეც შეიძლება ლაპარაკი და ისეც, მაგრამ პირადად მე ამ ტექსტზე მუშაობაში არ დაეხარჯავდი ექვს თვეს, როგორც ეს გაეკეთე „მაჰაბჰარატზე“ მუშაობისას, რომელიც შეუდარებლად უფრო ღრმა ნაწარმოებია ვიდრე ეს პიესა, მე მგონი ეს სარწმუნო მაგალითია.

ბ. კ. გროტოვსკიზე მინდა გკითხოთ...  
 ბ. ბ. გროტოვსკი სტანისლავსკის მიერ მითითებულ გზას მიჰყვება. მე ყოველთვის სათანადოს მიუზღავდი მას, ეს დიდი, სერიოზული ადამიანია, ერთერთი ყველაზე სერიოზული, სტანისლავსკის შემდეგ, იგი თეატრს განიხილავს ისევე, როგორც მის ადგილას და მისსავე ასაკში განიხილავდა, ალბათ

თეატრს სტანისლავსკი... გროტოვსკიზე მინდა გკითხოთ...  
 ხელახლა აღმოაჩინა სერგო ბუგაჩოვა. და მისკენ თავისი საკუთარი მიმართულებით გაეშურა. სტანისლავსკისაგან განსხვავებით იგი შეეცადა დაინახა რეალობა არა მის გარე ფორმებში, გროტოვსკი ახალ პირობებში შეშობდა და მან სთქვა: გარკვეული ფორმები — ეს არის წინააღმდეგობა. ჩვენ უნდა ვიპოვოთ ახალი ხერხები შინაგანი რეალურობის გამოსახატავად. გროტოვსკიმ აღმოაჩინა, რომ ადამიანურ ემოციებს აქვთ თავიანთი ფესვები როგორც სულიერ სამყაროში, ასევე შეტაფიზიურ სამყაროში. მაგრამ, რაკი კომუნისტურ სამყაროში სიტყვა „სულიერი“ უფრო მეტ ფეთქებად ძალას შეიცავს, ვიდრე სიტყვა „ტროცკი“, მას არ შეეძლო ამაზე ამყარად ელაპარაკა, მით უმეტეს, რომ მეორე სიტყვა — „შეტაფიზიკური“ — ჯობია სერთოდ არ წარმოთქვა თვით დასავლეთშიც კი. ინტელექტუალთა წრეში.

ბ. კ. კათოლიციზმს კულისხმობთ?  
 ბ. ბ. არა. თვით ეკმბრიჯისა და მასაჩუსეტის მაღალ ინტელექტუალურ წრეებში — „შეტაფიზიკური“ — ძლესაგინებელი სიტყვაა, თანაც იგი თანაბრად აფრთხობს რუსულ და დასავლეთის ფილოსოფიური თუ მეცნიერულ აზრის წარმომადგენლებს. ასე ბუჩიბრივად იბადება კითხვა, მაინც რატომ არ დასტოვდა მაშინ პოლანეთი გროტოვსკიმ? თუმცა გასაგება — თავისი სპექტაკლებით მის ხალხს გააქტიურობა სურდა, და როცა წინ წავიდა ამ გზით, გაჩნდა ადამიანის სულის წინააღმდეგობა სტანისლავსკიზე შორს წასვლის სურვილი (ანუ იმაზე უფრო შორს, რასაც სტანისლავსკიმ ჩეხოვის პიესებზე დადგმულ შესანიშნავ სპექტაკლებში მიადგინა), სერიოზული ძიებანი იწვევდა დიდი შინაგანი კონცენტრაციის აუცილებლობას, თანაც ამ კონცენტრაციის სხვაგვარ ხასიათს, სამხატვრო თეატრის პრინციპებიდან მისი ერთგვარი განდგომა ნაყარნახევი იყო იმის მოთხოვნისგან, რომ უმცირეს სცენურ გარემოში მიეღწია სულიერი ცხოვრების



უმეტესი კონცენტრაციისათვის. ამით იყო მსახიობთა სიმცირე. ასე თანდათანობით მივიდა იგი იმ დასკვნამდე, რომ გრძნობათა ზუსტი გამოხატვა შეუძლებელია სცენური მოქმედებიდან შორს მჯდომი მრავალრიცხოვანი მსაყურებლის თვალწინ. მაშასადამე, სცენური სივრცე უნდა იყოს ძალზე შეზღუდული, ასევე მსაყურებელთა რაოდენობაც. სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე იგი სულ უფრო და უფრო ნაკლებ მსაყურებელს იწვევდა. ბოლოსდაბოლოს იგი უცილობელ დასკვნამდე მივიდა, რომ — რაკი პირადი ურთიერთობანი ორ ადამიანს შორის ყალიბდება, ამიტომაც ეს ურთიერთობა ყველაზე სრულად ვლინდება სწორედ ორი ადამიანის კავშირში. ამის შემდეგ მას უკვე აღარ სჭირდებოდა ჩვეულებრივი თეატრი და მან გამოიგონა ტერმინი „პარა-თეატრი“, რაც ბერძნულად ნიშნავს „თეატრის ახლოს“. გროტოესკისათვის ეს ნიშნავდა, რომ უაღრესად პირადული, უაღრესად ინტიმური შინაგანი ცხოვრების გამოხატვის საშუალებანი მაინც უაღრესად თეატრალური უნდა იყოს. ბევრს შეცდომით მიაჩნდა, რომ იგი საერთოდ გამოეთხოვა თეატრს, მაგრამ იგი ამტკიცებდა, რომ კვლავ ძველებურადაა დაკავებული თეატრით, მაგრამ ახლა ეს თეატრი უბრალო თეატრი კი არაა, არამედ თეატრალური ლაბორატორიაა. ამის გაგება არ იყო ადვილი.

მ. კ. ვგონებ, თქვენთვისაც ეს ყოველივე ხომ აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება თქვენს შეხედულებას თეატრზე. როგორც ცნობილია, და თქვენც ეს არაერთგზის აღგინიშნავთ, მსაყურებელში ხედავთ თეატრის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილს. რასაკვირველია, თქვენც ჭკონდათ ერთგვარი „ლაბორატორიული პერიოდი“, მაშინ, როდესაც ჩარლზ მოროვიცთან ერთად შექსპირის სამეფო თეატრის ეგიდით დააარსეთ სახელოსნო, რომელსაც უწოდეთ „სინასტიკის თეატრის სახელოსნო“. თქვენ მაშინვე მიუთითეთ ამ სახელწოდების პირობითობაზე, მაგრამ ახლა სხვა რამეს გეკითხებით: თვით თქვენმა დახუ-

რულმა სახელოსნომ დიდხანს ვერ გუნძლო მსაყურებლის გარეშე. ამიტომ იწყეთ სპექტაკლების ჩვენება, თუმცა ისინი დადგმული იყო ლაბორატორიული მუშაობის გამოცდილების გათვალისწინებით, იყო მოგონებანი ამ პერიოდზე, ავტოციტატებიც კი, ასეთ სრულიად სხვა ხასიათის სპექტაკლში, როგორც იყო „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, როცა ბრძოლის სცენაში მსახიობები, ხელში პატარა სანთლებით, სისხლის ნაკადულებს ხატავდნენ გამჭვირვალე ტილოზე. მაგრამ, რაც მთავარია — თქვენ მსაყურებელთან კონტაქტის გარეშე ცხოვრება არ შეგიძლიათ. განა ამიტომ არ დადიოდით აფრიკაში, ავსტრალიაში თუ ამერიკაში? გროტოესკი კი საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობდა.

მ. ზ. რას იზამ, ყველას თავისი გზა აქვს. რასაკვირველია, ახლა, როცა მან დასტოვა პოლონეთი და იტალიაში მუშაობს ძალზე ვიწრო წრეში, იგი იყენებს იმ შესაძლებლობასაც, რაც მას ერთმა ამერიკულმა უნივერსიტეტმა მისცა. მაგრამ, ყველაფერი ის, რასაც აკეთებს, გარკვეული თვალსაზრისით, მსოფლიო თეატრალური პრაქტიკის აბსოლუტური ნოვაციაა. იგი აწარმოებს ღრმა კვლევა-ძიებას, ცდილობს გაიგოს, თუ როგორ ხდება, რომ რაღაც სპონტანური, ადამიანის არსის სიღრმეებში დანთქმული მოიცავს მთელ ორგანიზმს და მიჰყავს იგი გარეგნული გამოსახველობის აუცილებლობამდე. ეს არის მალელი სულიერი ვარჯიში, რომელშიც არის რაღაც ისლამური, რაღაც ბუდისტური — მათი უმძაფრესი ეზოთერმული ფორმებით, ამის შედეგად გროტოესკი განუდგა ჩვეულებრივი თეატრალური წარმოდგენის სამყაროს, მაგრამ სრულიადაც არ გაუწყვეტია კავშირი თეატრთან, რადგანაც მისი ინტერესები კვლავ ამ სფეროში ძევს. რასაკვირველია, ეს ქლერს როგორც პარადოქსი, მაგრამ სინამდვილეში აქ არაფერია პარადოქსალური.

მ. კ. მაინც რა მოვუხერხოთ განსხვავებას თქვენსა და გროტოესკის შორის?

3. ბ. განსხვავება არის, წინააღმდეგობა — არა! ეს საკითხის ხელოვნური დაყენებაა. ადამიანები ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და მათი განსხვავება არ უნდა განვიხილოთ როგორც წინააღმდეგობა. რასაკვირველია, ჩვენ ჩვენი გზები გვაქვს. ამაში საშიში არაფერია. საშიში ისაა, როცა ადამიანები ერთმანეთის ბაძვას იწყებენ.

4. კ. ვგონებ, თქვენ უნდა გაინტერესებდეთ დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილი ანატოლი ვასილევის ნაშუქვრები. რას გვეტყვით მასზე.

ბ. ბ. როგორც იქნა, უხერხული კითხვა დამისვით, რადგან სრული პასუხის გაცემა არ შემძლია. მისი ერთი სუბექტური ვნახე მხოლოდ. რაღაც-რაღაცეები მომეწონა. მცირე ხნით ვისაუბრეთ, საინტერესო კაცი მეჩვენა.

4. კ. ჩვენს თეატრში ახლა ორი მიმართულებაა. ერთი ძველად დამკვიდრებული პოლიტიკური აკრძალვების დაძლევის ლაშობს, მეორე — ესთეტიკურის.

ბ. ბ. აი, როცა ასეთი განსხვავება არ იქნება, მაშინ გექნებათ დიდი თეატრი. მაგრამ მანამდე ორივე მიმართულების მხატვრებმა თავიანთი მუშაობის ხასიათი უნდა შეცვალონ.

4. კ. ...ჩვენ რევოლუციების ეპოქაში ვცხოვრობთ. როგორ გგონიათ, რანაირად აისახება ეს ყოველივე თეატრში?

ბ. ბ. არც ერთი რევოლუცია წარმატებული არ იქნება ვიდრე არ შევძლებთ საკუთარი თავისა და სხვების უკეთ შეცნობას. რევოლუცია ადამიანის ენერჯის გამოხატვის ერთ-ერთი ფორმაა. და თუ ამ ენერჯის წყაროს სათანადოდ ვერ ჩაგწვდებით, რევოლუცია გარდუვლად მივა თვითუარყოფამდე.

რა დასკვნა გავაკეთოთ? პესიმისტური? მივიღოთ ის აზრი, რომ რევოლუციაა უაზრობა? არავითარ შემთხვევაში! უბრალოდ, უნდა შევიმეცნოთ თუ მართლა რა არის რევოლუცია და სად შეუძლია მას მიგვიყვანოს, მთლად პატიოსანნი და სამართლიანნი რომ ვიყოთ, მაშინ უნდა დავეთანხმოთ იმ აზრს, რომ

საზოგადოება—მცირედ, ქვეყანა მთლად ანად მხოლოდ ნელ-ნელა, წინააღმდეგობის დაძლევის გზით მიდის წინ. ეს უნდა ვალიაოთ, როგორც დადგენილი ფაქტი. ასეთ დროს საჭიროა ასფალტის სატექანი და არა რბოლების მანქანა, თუმცა ეს სატექანი მანქანა გაცილებით ნელა მოძრაობს, იმისათვის, რომ წინსვლა მაინც განხორციელდეს, აუცილებელია გექონდეს იდეალური მიზანი, მაგრამ იდეალის სიცოცხლისუნარიანობა არ იქმნება ლოზუნგების მეშვეობით, ეს იყო XVIII საუკუნის ყველაზე დიდი შეცდომა. არ არის საკმარისი, რომ ადამიანს უაპო უკეთეს ქვეყანაზე და არც ის კმარა, რომ ეს ქვეყანა უჩვენო. მან იგი მთელი თავისი არსებით უნდა იგრძნოს მხოლოდ და მხოლოდ მაშინ გაუჩნდება მას ამ ქვეყნისათვის ბრძოლის სურვილი. მაშინ, როცა მასზე მორალის ტერმინებით გველაპარაკებიან, ეს მოსაწონია ეთიკური მოსაზრებებით, მაგრამ ეს ნაკლებად გვმატებს ენერჯიას. ამაში ხომ არ მდგომარეობს ეკლესიისა და ყველა პოლიტიკური პარტიის სისუსტე მთელს მსოფლიოში? ადამიანებს საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე უნდა ვაისწავლოთ. სწორედ თეატრი ფლობს ყველა იმ სპეციფიკურ საშუალებებს, რომელიც გვეხმარება ადამიანებს გადავცეთ სხვისი გამოცდილება ისე, რომ იგი მის საკუთარ გამოცდილებად იქცეს. აი, აქ იღებს სათავეს ჩემი ღრმა რწმენა იმისა, რომ თეატრი არაფრის მაქნისი არაა, უკეთეს იგი ყოველსომცველ ადამიანურ გამოცდილებას არ გადააქცევს თითოეული მაყურებლის პირად გამოცდილებად. სამხედრო მუსიკა და პარადებიც ასევე ქმნიან ერთიანობის გრძნობას, მაგრამ ეს ყალბი გრძნობაა. თეატრი კი არის პაწაწინტელა სივრცე ნაყრძალისა, რომელსაც თავისი პრივილეგიები აქვს. სწორედ აქ კპოვებს რადიკალური რევოლუციური გამოცდილება ყველაზე სრულყოფილ გამოხატულებას. თეატრიდან წამოსულნი აღმოვიჩნდებით ხოლმე უზარმაზარ არასრულქმნილ სამყაროში, მაგრამ



სწორედ იმიტომ, რომ ასე პატარაა თეატრი, ასე რადიკალურია იგი. თეატრი თავისუფალი უნდა იყოს ნებისმიერი შეზღუდვისაგან, რითაც ასე მდიდარია ჩვენი საზოგადოება.

**ა. კ.** როცა არტოზე ლაბარაკობდით, ერთხელაც არ შეხებინართ მის მთავარ თეორიულ დებულებას. არტოს მიხედვით თეატრმა უნდა გვაჩვენოს სისასტიკე, რათა ადამიანებმა თავის თავზე აღარ ისურვონ იმის გამოცდა, რაც თეატრი ვანიცადეს. ამაში ხელდავდა არტო თეატრის თავისებურ საზოგადოებრივ-თერაპევტულ დანიშნულებას. თქვენ ამაზე ლაპარაკს თავს არიდებდით მაშინაც კი, როცა მუშაობდით „სისასტიკის თეატრის სახელოსნოში“, თან ეს სახელი ხომ არტოს პატივისცემის ნიშნად დაარქვით ამ სახელოსნოს?

**პ. ზ.** არ მგონია, რომ არტო მთლად სერიოზულად უნდა მივიღოთ. არტოსათვის პირდაპირ არასოდეს მიმიბაძავს. ამის შესახებ სავსებით ნათლად ვწერდი. მაგრამ იგი მაგალითია იმ კაცისა, რომელიც ყველაფერში უკიდურესობამდე მიდის. ეს თავისებურად საინტერესოა. არც მეტი და არც ნაკლები. ისიც კიდევ ერთი ის ადამიანი ვინც სერიოზულობისკენ მიისწრაფვის. ეს ცნება კი ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, იმისგან დამოუკიდებლად თუ რა შინაარსითა იცადვისლი. იგი უცილობლად მოგვაგონებს იმას, თუ რა არის თეატრის საზოგადოებრივი დანიშნულება. თუმცა არტოს თეორიის შინაარსი ერთობ შეზღუდული იყო. ნუ დაგვაიწიფებდა, რომ ეს ყმაწვილი კლინიკური შეშლილი იყო. მართალია, იგი იყო ძალიან სუფთა, ძალზე საინტერესო და ძლიერი ადამიანი, მაგრამ ამავ დროს იყო შეშლილი და კაი გვარიანი ექსტრემისტიც. ამით ბევრია ნათქვამი.

**ა. კ.** გათხოვთ, კინოში თქვენს მუშაობაზე გვიამბოთ რამე.

**პ. ზ.** კინოში უფრო მიჭირს მუშაობა ვიდრე თეატრში. თუმცა კინოში მუშაობა მომწონს. სიძნელეების სათავე თვით მე ვარ. მე ჩემებურად ცხოვრებ-

ბასა და აზროვნებას ვარ მიჩვეული. მიყვარს მუდმივი ცვლილებები და ყველაფერს, რასაც გასაკეთებლად ჩაქვიფიერებ, წინასწარ უნდა მოვეზომო. შეამჩნევდით, ალბათ, რომ კოხცებზე გრძელ-გრძელ პასუხებს ვიძლევი. საქმე ისაა, რომ განუწყვეტლივ ვარჩევ შესაძლებელ ვარიანტებს, როცა ვლაპარაკობ, მაშინ ვარკვევ თუ რისი თქმა მწადია. მე ვცილილობ, რაც შეიძლება ზუსტად გიპასუხოთ და საბოლოო გადაწყვეტილებამდე ერთობ თანამიმდევრულად მივდივარ, როცა ვწერ ან ვკარნახობ, ვერასოდეს ვერ ვახერხებ მთელი აბზაცის ერთბაშად დათავებას. ვწერ, ვასწორებ დაწერილს, ვათეთრებ, ვშლი, ხელახლა ვკითხულობ დაწერილს და ხელახლა ვათეთრებ. ზუსტად ასეთნაირად ვმუშაობ თეატრშიაც. ვატარებ რეპეტიციას, ვამოწმებ შედეგებს, ვცვლი, ვუბრუნდები უკვე გაკეთებულს, რალაცას ვანვითარებ, რალაცაზე უარს ვამბობ და ასე გრძელდება მანამდე, სანამ ძალიან ნელა არ მივდივარ იქამდე, რაც მე მაქმყოფილებს. ეს რალაციანიად მიაგავს შრომას მოქანდაკისა, რომლის ჩანაფიქრი ქვის ლოდთან ნელ-ნელა იკვეთება. ფილმზე კი იმგვარად მუშაობა, როგორც მიჩვეული ვარ, არ შეიძლება. რასაკვირველია, გადაღებული მასალა შემდგომ უნდა დაამონტაჟო და მონტაჟისას შეგიძლია მნიშვნელოვან შედეგებს მიალწიო. მიყვარს ეს პროცესი. ეს ჰგავს რედაქტირების პროცესს, ხოლო ტექსტი რედაქციის შემდეგ თვალნათლივ უმჯობესდება. მაგრამ მაინც მისი ტყვე ხართ, კინოში კი გადაღებული მასალის ტყვე ხართ. ეს ძალიან დიდ სიძნელეებს მიქმნის, რადგან მუშაობისას მსურს ყველაფრის სრული ბატონ-პატრონი ვიყო. მინდა, რომ მთელი მასალა მთლიანად ჩემს განკარგულებაში იყოს. ასეთ დროს ვაღწევ უცილობელ შედეგებს, რამდენადაც მუშაობის პროცესში ვახერხებ ახალ დონეზე ასვლას, ჩემი სურვილის მიხედვით რომ მქონდეს ფული, ყველაფერს თავიდან გადავაკეთებდი. არის ხალხი, რომელთაც იმდენი ფული

აქვთ, რომ თავის თავს ამის უფლებას აძლევენ — ესენია — ველი ალენი, მაგალითად, ან სტენლი კუბრიკი. მაგრამ ცხოვრებაში ერთხელაც არ დამიდგამს კომერციული ფილმი, მაშასადამე, არც მქონია დიდი ფული. გვარიანად მდიდარი რომ ვიყო, მე გაკეთებულ ფილმს ხელახლა გადავხედავდი, რაღაც რაღაცეებს შევცვლიდი, რამდენიმე ხნის შემდეგ მივუბრუნებოდი და კიდევ ერთხელ რაღაცას შევცვლიდი. ასე გაგრძელდებოდა სამი წელი და ბოლოსდაბოლოს მივიღებდი ფილმს, რომელიც შეიძლება რომ მომწონებოდა. და რადგანაც არასოდეს ამგვარად არ მიმუშავნია, ამიტომაც სხვანიარად ვმუშაობდი. „მარატი-საღი“ და „მიოთხარით მე სიცრუე“ — ნაჩქარევდაა გაკეთებული, იმ სპექტაკლების მიხედვით, რომლებიც სცენაზე უკვე განვახორციელებ. საქმე ისე ეწყობოდა, რომ იძულებული ვიყავი ავჩქარებულყავი. კინოში ორი რამაა ჩემთვის განსაკუთრებით რთული: რაღაცის სწრაფი ფიქსირების აუცილებლობა და შემოქმედებითი აზრის გაცვლა-გამოცვლის (საიდანაც შეიძლება ახალი იმპულსების მიღება) შეუძლებლობა. თეატრში სხვაგვარადაა. იქ მსახიობები სრულფასოვანი პარტნიორები არიან და ასევე მონაწილეობენ ფორმის ძიებაში. რასაკვირველია, ჩვენ ვაძლევთ მათ მითითებებს, ვეხმარებით, ვამხნევეთ, მაგრამ ეს ფორმა, რომელსაც მაყურებელი შემდგომ აღიქვამს, სპექტაკლის თავისებური შინაგანი ვიბრაციაა, რომელსაც მსახიობი გამოსცემს. ამიტომაცაა, რომ თეატრალურ მსახიობთან ჩატარებული რეპეტიციები ურთიერთზეგავლენის პროცესია. როცა ფილმზე მუშაობთ, კარგ ადამიანურ ურთიერთობაში უნდა იყოთ ყველა ტექნიკურ მუშაკთან, ასევე სცენარისტთან, ოპერატორთან და რედაქტორთან. მაგრამ არც ერთი მათგანი არ მონაწილეობს იმ „ვიბრაციაში“, რომელზედაც ვლაპარაკობდი. ადამიანი, რომელიც კამერას ამოძრავებს, ადამიანი, რომელიც ლილაქს თითს აჭერს, ხმის ოპერატორი, პასუხს

აგებს ფილმის ცალკეულ ფრაგმენტებზე, მაგრამ ეს აბსოლუტურად სრულსხვა რამაა. გადასაღებ მოედანზე რეჟისორი მარტოა. ბევრს მოსწონს რეჟისორობა, ეს კი, ჩემის აზრით, იგივეა, რაც მწერლად ყოფნა. რეჟისორი განუწყვეტლივ მარტოა თავის თავთან. იმათ მოსწონთ, მე — არა. ეს ვითარება გზოქავს. მე გუნდთან ერთად მიყვარს მუშაობა. პირდაპირ ვტყბები ამ ამბით. ამიტომაცაა, რომ ასე იშვიათად ვწერ ხოლმე. წერა კი მიყვარს. მაგრამ მაგიდასთან დაჯდომა მიჭირს. მწერლად რომ დავბადებულყავი, ძალიან მომეწონებოდა ის ამბავი, რომ ნახევარი ცხოვრება სრულ იზოლაციაში უნდა გამეტარებინა. მაგრამ სხვა ბუნების კაცი ვარ. მე ადამიანებთან უნდა ვიმუშაო. უკვე ვთქვი, რომ ორი ფილმი „მარატი-საღი“ და „მიოთხარით მე სიცრუე“, დიდი სიძნელებების გადალახვასთან იყო დაკავშირებული, თუმცა დიდის გატაცებით ვმუშაობდი ორივეზე. „მიოთხარით მე სიცრუე“ გავაკეთე მცირე ჯგუფთან ერთად ერთ თვეში და მთელი ამ ხნის მანძილზე, რაც დოკუმენტურ კადრებს ვიღებდით, ქუჩაში ვიყავით, ცხოვრების შუაგულში. „მარატი-საღი“ თვრამეტ დღეში გადავიღეთ, ამან ძალთა წარმოუდგენელ კონცენტრაცია მოითხოვა, რაც შეეხება სხვა დანარჩენ ფილმებს...

ა. კ. რას გვეტყვით თქვენს ფრანგულ ფილმზე. მე მხედველობაში მაქვს „მოდერატო კანტაბილე“, თქვენს ფილმებს შორის, გამოგიტყდებით, ყველაზე მეტად ეს მომწონს.

პ. ბ. ეს სიყვარულის ამოფრქვევა იყო, ჩვენს სამს — (ყნა მორო, ბელმონდო და მე) — შორის რაღაც განსაკუთრებული ურთიერთობა დამყარდა. ფილმს ჩემს საყვარელ ადგილებზე ვიღებდით. ყოველივე ამაში იყო რაღაც პირადული. ზოგს ეს ფილმი ძალიან მოსწონს და ამის გამო ჩვენ უბედნიერესები ვიყავით, ზოგნი კი მასში სავსებით ვერაფერს სახეიროს ხედავდნენ. ისე რომ გითხრათ, ნაკლებად მანტერესებს ჩემი ძველი ფილმების ბედი.

ეს წარსულის საქმეა. ეს არ ეხება მხოლოდ „მოდერატო კანტაბილეს“. უკანასკნელად ეს ფილმი ამ ერთი წლის წინ ვნახე და ესეც მხოლოდ იმიტომ, რომ ვილაყამ მისი ვიდეოკასეტა მომცა. ფილმი მომეწონა. ამას ვერ ვიტყვი სხვა ჩემს კინოფილმებზე. თეატრში გარკვეულ მომენტში ვგრძნობ, რომ მუშაობა დასრულებულია. ასე იყო, მაგალითად, „ზაფხულის ღამის სიზმართან“ დაკავშირებით. მე მივხვდი, რომ სამუშაო დასრულდა, იმიტომ რომ აღარა მქონდა მოთხოვნილება რაღაც შემეცვალა სპექტაკლში. მით უმეტეს, არ მქონია სურვილი მისი გადაკეთებისა. ყველაფერი თითქოს ერთმანეთს მოერგო, მიესადაგა, მწყობრად დალაგდა. ყველაფერს მივადწიეთ. რაზედაც ვოცნებობდით, სპექტაკლი იყო მთლიანი, მაშასადამე, დასრულებული. ეს გრძნობა ძალიან გასაგებია. ასეთი რამ მე თეატრში რვაჯერ თუ ცხრაჯერ განმიცდია. ასე იყო, მაგალითად, „იკების ტომზე“ მუშაობისას.

ბ. კ. ეს სპექტაკლი ინგლისში ძალიან არ მოეწონათ. მასზე კარგი აზრი არც წამიკითხავს და არც მომისმენია.

ბ. ბ. ეს მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ ამა თუ იმ სპექტაკლის აღქმა სხვადასხვა ქვეყანაში შეიძლება სავსებით განსხვავებული იყოს. თუმცა, მე მხოლოდ ისა ვთქვი, რომ მასზე მუშაობა დასრულებულად მიიჩნა. ჩემის აზრით, არც შედეგი იყო ურიგო. ამერიკაში მათურებელი ღრმად შესძრა ამ სპექტაკლმა. რაც შეეხება კინოს, აქ არასოდეს არ გამჩენია მსგავსი გრძნობა დამთავრებულობისა, ყოველთვის ასე მეგონა, რომ სადღაც შუა გზაზე შეეჩერდი...

# მონოლოგი ბაგჰაჯიონაბის შესახებ

ეთერ ბუგუზვილი

ეს ჭეშმარიტად მონოლოგია, მონოლოგი, რომელსაც შეუძლია ჩვენში, მესხთ თუ უნებლიეთ, აღძრას ბევრი ასოციაცია, შეეხოოს რაღაც გაციფლებით უფრო მნიშვნელოვანს, ვიდრე გარდასულ დღეთა ნოსტალგიაა.

მაგრამ, არც მოვლენათა ხიშორეს, არც დაუნდობელ დროს არ შეუძლია დაუკარგოს ადამიანს ინტერესი საკუთარი ისტორიისადმი თუმცა ინტერესი შეიძლება აბსტრაქტულიც დარჩეს, თუ არ დაიხატება ძისი რეალიზაციის კონკრეტული გზები.

ეს რეალიზაცია შეიძლება სხვადასხვა ფორმით მოვევლინოს: იქნება ეს სამეცნიერო კვლევა, მოკლევანა პრაქტიკა, მატინე თუ ისტორიის მხატვრული ასახვა პრაქტიკაში, დრამატურგიაში, ქანდაკებაში, ფერწერაში და ა. შ.

ამ თეატრისთვის ქართული თეატრი როდი წარმოადგენს გამოსავლის შეუძლებელია ყოველივე ამის ჩამოთვლა რაც ქართულმა თეატრმა გააკეთა (და, რასაკვირველია, დრამატურგიაშიც) ჩვენი მშობლიური, ჭეშმარიტად ტრაგიკული ისტორიის შეცნობისა და სცენა-



ზე წარმოდგენისათვის ამ შემთხვევაში არც თეატრმცოდნეები იდგნენ განზე. ისინი თავიანთ ნაშრომებში იკვლევდნენ და აშუქებდნენ წარსულს. ისტორიულ მასალაზე შექმნილი სპექტაკლები, როგორც წესი, მაყურებლის გაძლიერებულ ყურადღებას და ინტერესს იმყრობდნენ, სიამაყისა და ტკივილის გრძნობას იწვევდნენ ხალხის ტაჩავისა და უბედურებისადმი, რომელსაც დასასრული არ უჩანს! სცენაზე ისტორიული მოვლენების შემოქმედებითი ასახვის ყოველი ცდა მხოლოდ ასე აღიქმებოდა და ამ აღქმაში აისახებოდა უამრავი გრძნობა, გარდა ერთისა — მაყურებლის გულგრილობის.

„ერთი მსახიობის თეატრმა“, რომელიც ჩვენი თანამედროვეობის უდიდესი მსახიობის ვერიკო ანჯაფარაძის სახელს ატარებს და რომელსაც ხელმძღვანელობს კოტე მახარაძე, მაყურებელს უჩვენა თავისი ახალი ნამუშევარი — „ბაგრატიონები“. თითქოს არ არის არაფერი უცნობი და გაუკმეკმეკი სამეფო დინასტიის ბედში, რომელსაც ათასი წლის განმავლობაში ემყრა საქართველოს ტახტი. მაგრამ, თეატრს ძალუძს სასწაულის მოხდენა. ძალუძს ახლებურად ააჟღეროს, სიმძაფრე შესძინოს ჩვენთვის კარგად

ნაცნობ მოვლენებს. აქ ისტორიულ წარსული ახლებურად იაზრება, როგორც სცენური ფენომენი.

ორ სათხე მეტ ხანს გრძელდება კოტე მახარაძის მონოლოგი, შესვენების გარეშე. სცენაზე ერთი მსახიობი დგას, მის წინ კი თეატრალური ინსტიტუტის სასწაულო თეატრის მაყურებელთა დარბაზია. რაშაკ კი არ არის მათი გამყოფი, რადგანაც ამ თეატრს საერთოდ რაშაკ არ გააჩნია — თავიდანვე ასე იყო ჩაფიქრებული სცენის კონსტრუქტორის ლეონიდ ვერნიცკის მიერ (რასაკვირველია, ჩვენს კონტრაქტ-ბედაგოებთან შეთანხმებით). სცენის ასეთი გადაწყვეტა გულისხმობდა მჭიდრო კონტაქტს სტუდენტებსა და მაყურებელს შორის. ეს კონტაქტი აუცილებლად აღმოჩნდა პროფესიონალის, მაღალი რანგის მსახიობის — კოტე მახარაძისათვის.

მაგრამ ყველა კონტაქტს თავისი ზღვარი აქვს. მაყურებლის ყურადღება უსახლეროდ როდია. იგი, როგორც წესი, შეიძლება გაიფანტოს, რადგან თითქმის შეუძლებელია „შეუსვენებლივ“ ერთ ობიექტზე ყურადღების მიპყრობა და თუმცა მაყურებელს გრძნობა კარნახობს, რომ „გაითშვა“ არახასურველია, ყოველთვის როდი აღწევს ხოლმე საწაულესს.

და აი საოცრება! კოტე მახარაძის

თეატრში ყველაფერი პირიქითაა, მე ვიტყვი. ლოგიკის საწინააღმდეგოდაც კი. მსახიობს ორ საათზე მეტ ხანს „უჭირავს“ დარბაზი. დამაბუღობას კიდევ უფრო აძლიერებს ტექსტით დაინტერესება. დარბაზი უსმენს ტექსტს. უფრო ზუსტად, ცდლობს ჩასწვდეს. მეტიც, მაყურებელი თითქოს ავსებს მას თავისი წარმოსახვით.

მაშ ასე, ტექსტი. მისგან დავიწყით, რადგან ასე თუ ისე ტექსტია თეატრის საფუძველი. თუ ტექსტი (ვგულისხმობ დრამატურგიული საწყისი) არსებობს, სპექტაკლი შეიძლება გამოვიდეს, თუ ის არ არის — საშველი არსაიდან მოვა.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში არ მტოვებდა აზრი იმის შესახებ, თუ რა საკვირველი სინატიფით, თანმიმდევრულად, დამაჯერებლად და დრამატულად ჟღერს ლევან სანიკიძას — ისტორიკოსს, მწერლის, დრამატურგის — ტექსტს. ვფიქრობდი იმაზე, რომ მხოლოდ ამ საწინა ერთიანობას (ისტორიკოსი, პროზაიკოსი, დრამატურგი) შეეძლო ასეთი შედეგის მოცემა. საქართველოს ისტორია ავტორს „სისხლში“ აქვს, ხოლო მწერალი, თითქოსდა, „ავსებს“ დრამატურგს. შესაძლოა პირიქითაც არის? პროზაულ ტექსტში მკაფიოდ იგრძნობა დრამატურგიული საწყისი. არა, ის არ იკვეთება დიალოგებში, რომლის გარეშე, როგორც ცნობილია, პიესა არ არსებობს; არც რემარკებში, რომლებიც მსახიობებსა და რეჟისორებს საშუალებას აძლევს ისეთი სელები მოეგონონ, რომ მათი ქცევები ლოგიკას ეთანხმებოდეს. მაგრამ, არის ამ პროზაულ ისტორიულ ტექსტში რაღაც ისეთი, რაც გვაძლევს საშუალებას დრამატურგიულ საწყისზე ვიმსჯელოთ. მასში ჩადებულია კონფლიქტური სიტუაციები, ქმედითი ხაზები, მებრძოლ ძალთა განვითარების გზები, მოვლენათა დრამატიზმი და, რაც მთავარია (შეიძლება ყველაზე მთავარიც კი!), მასში არა უბრალოდ ისტორიული პერსონაჟებია, არამედ მათი მხატვრული გააზრებაა, უფრო ზუსტად კი, — მხატვრული სახეებია, რომლებიც ასე

ბრწყინვალედაა წარმოდგენილი კონფლიქტის მახარამის მიერ.

ლევან სანიკიძის ტექსტში თითქმის სრულად, მაგრამ არა ბოლომდე ამოწურულადა (სცენის პირობებში ამის განხორციელება შეუძლებელია), მოცემული მთელი დინამიკის ისტორია, მისი მრავალსაუკუნოვანი გზა, რომელიც ვარდებით როდი იყო მოყვნილი. პირიქით, ეს იყო რთული, ეკლანი გზა, აღსავსე მძიმე ძვრებით, სიკვდილითა და მარცხით, ტრაგიკული კოლიზიებითა და გამარჯვებებით.

სცენის პირობებში ყველაფერს ვერ გასწვდები, სცენას (მათ შორის ერთი მსახიობის თეატრსაც) თავისი კანონები აქვს. ისინი დროის ცნებებს ემორჩილებიან, დრო კი, — უფრო სწორად სცენური, თეატრალური დრო — უსაზღვრო არ არის. იმ თეატრში და იმ ჟანრში, რომელშიც კოტე მახარაძე მუშაობს, დრო მითუმეტეს შეზღუდულია. ერთხელ, ჩემს წერილში გურამ ხალაბაძეზე მე დავწერე: „მსახიობი-მკითხველი — ესეც თეატრია“. დიახ, ეს ასე!

იმაში, რომ კოტე მახარაძე ერთი მსახიობის თეატრში მოვიდა, თავისი ლოგიკა და კანონზომიერება არსებობს. ეს იმიტომ კი არ მოხდა, რომ ჩვეულებრივ დრამატულ თეატრში ის შეზღუდული იყო რეპერტუარით ან საერთოდ, შეზღუდულობას გრძნობდა და სთვლიდა, რომ მისთვის საჭიროა დამოუკიდებლობა და მაყურებლის ყურადღების მიპყრობა თავისკენ და მხოლოდ თავისკენ. მთავარი ისაა, რომ კოტე მახარაძე ჭკვიანი, განათლებული, მოაზროვნე და ინტელიგენტი ადამიანი და მსახიობია. ოჰ! რა სამიში იყო სულ ახლახან ამაზე ლაპარაკი ხდამალდა! თვით ცნება „ინტელიგენტური“ გადაიტყა სალანძღავ, საგინებელ ცნება... დღეს თავისუფლად შეგვიძლია ჩვენ ვიამაყოთ იმით, რომ ქართულ თეატრში არსებობენ ინტელიგენტური მსახიობები — პიროვნებები (ზოგიერთი ვაი-კრიტიკოსის მოსაზრების საწინააღმდეგოდ). და მერე როგორი აუცილებელია ეს თეატრისათვის, მითუმეტეს ისეთი თეატრისათვის, სადაც შენ მარტო ხარ, მა





ყურებელთან პირისპირ. აქ ხომ, როგორც რენტგენის სურათზე, ყველაფერი ჩანს, აქ კერაფერს დაფარავ ვერც რევისორული მანიპულაციებით, ვერც კონსტუმის ბრწყინვალებით. ვერც მახვილი დიალოგით, ვერც ძლიერი პარტნიორით. აქ ვერაფერი გიხსნის - ვერც დეკორაციები, ვერც შუქთა თამაში. მეტყველებაც კი, როგორც შესანიშნავიც არ უნდა იყოს, იგი ვერ გიშველის აქ... მაყურებელია შენი ერთადერთი პარტნიორი. მონოლოგი მისკენა მიმართული და მხოლოდ შენზეა დამოკიდებული როგორ, რომელი ხერხებით გახდება ეს მონოლოგი მისთვის გასაგები, ცოცხალი, ადვილად მისაწვდომი, შესძლებ თუ არა აანთო, ალაგზნო, დაინტერესო მაყურებელი და გადააქციო იგი შენს თანამონაწილედ.

ღვეან სანიკიძის ვრცელი ტექსტი მსახიობისგანაც ისეთივე დიდი ძალღონის ხარჯვას მოითხოვს, როგორც ავტორს გაუწევია. საქმე ხომ მხოლოდ იმაში არ არის, ტექსტი მაყურებელამდე მიიტანო, ისტორიული მოვლენები და პროცესები აზლებურად გაააზრებინო, მთავარი ისაა, გადააქციო ეს ტექსტი სცენისთვის მისაწვდომად, ე. ი. მოუნახლო მას ქმედითი თეატრალური საფუძველი.

შეიძლება დაიბადოს კითხვა - რა არის ამაში განსაკუთრებული? განსაკუთრებული კი ის არის, რომ ურთიერთგანწყობა და კონტაქტი ერთი მსახიობის თეატრში გაცილებით რთულად და განსხვავებული ხერხებით მიიღწევა. ვიდრე ჩვეულებრივ თეატრში. ეს აზრი შეიძლება ძალზე მოკლედ და პრიმიტიული „ფორმულით“ ჩამოყალიბდეს: ერთი ყველასათვის - ყველა ერთისათვის.

აქ მთელს დატვირთვას თავის თავზე ერთი მსახიობი იღებს. იგია ვალდებული მაყურებელს თვალწინ დაუხატოს ეპოქის სურათიც, ააგოს ყველა მოვლენის ქმედითი ხაზი, ამ მოვლენებში ბონაწილედ ყოველ პერსონაჟში იგრძნოს და გამოავლინოს პიროვნება და შექმნას მისი მხატვრული სახე. ამავე დროს უნდა შექმნას მთელი იმ ეპო-

ქის ატმოსფერო, რომელშიც მოღვაწეობდნენ მისი გმირები, მაყურებელამდე მიიტანოს ყოველი მათგანის განსაკუთრებული ბედი, თვისებები, მსგავსება და განსხვავება. ასეთია „მოცემული პირობები“, რომელიც მსახიობმა უნდა განახორციელოს. განა ეს ადვილია? შესწევს ერთ მსახიობს ამ სიროულეების გადალახვის ძალა? არადა მას თითქმის სურს მიუღწევდეს ხიმაღლეს მაღალწიხს დოკუმენტალიზმა, ისტორიზმი და მსჯელობის ობიექტურობა შეაერთოს თეატრალურ გააზრებასთან, მხატვრულობას. თან და ემოციურ განწყობასთან.

გაიხსენებ (ვისაც ნახავი აქვს სექსტაკლი) და დარწმუნდებით, როგორი ცვალებადია ტექსტის ხაზი. გველივით მიიკლავება და ამ ჩვეულებში საჭიროა - შეტიც - აუცილებელია, ერთი მდგომარეობიდან შორეუმი ფაქიზი ნიუანსებით გადასვლა, დამატრალურად საწინააღმდეგო სცენურს სიტუაციებისა და ასეთივე საწინააღმდეგო ადამიანური ხასიათების გააზრება.

კოტე მახარაძეს ესმის ეს სიროულეები და თამამად ეჭიდება მათ.

მახსოვს, ოდესღაც პავლე მარკოვმა თავის ერთ-ერთ წერაღში შესანიშნავი რუსი დეკლამატორის ვლადიმერ იახონტოვის შესახებ თქვა, რომ მისი თამაშის ლიტერატურული ქარგა რამდენიმე ნაწყვეტისაგან შედგება. ამ ნაწყვეტებისგან, რომლებიც უფრო განწყობის ერთობით არიან დაკავშირებული, ვიდრე თხრობის სიმწვდობით.

მე შემთხვევით რადი მოვიყვანე ეს აზრი. მიხდა ვთქვა: კოტე მახარაძესთან ყველაფერი უკლებლია. აქ მეფობს სწორედ თხრობის მწყობრა - ძაფი, ხოლო განწყობის ერთობა ცვალებადია. ვფიქრობ, რომ სწორედ ესაა საჭირო ლიტერატურული მასალის სცენური განხორციელებისას, მსახიობი ჭვალდებულია მოცემული ტექსტი გააფერადოს, გაამდიდროს თავისი შესრულებით, თავისი ხედვითა და საღებავებით, გრძობითა და ნიუანსებით, მას ევალდება სხვადასხვაგვარი, მრავალფეროვანი და ცვალებადი ხასიათების მოძებნა და ბე-

რი რამ ისეთი, რითაც ეპოქისა და გმი-  
რების მხატვრული სახეები იქმნება.

სწორედ ეს გზა აირჩია კოტე მახა-  
რამძემ. განწყობის ერთიანობა მან შეცვა-  
ლა მისი სხვადასხვაობით. და ეს ლოკი-  
კურია. მსახიობის განწყობილება იცვლე-  
ბა იმ სიტუაციებში მიხედვით, რომლებ-  
შიც მისი გმირები ზედებიან, ან რომ-  
ლებიც ამა თუ იმ პერსონაჟის ქცევას-  
თან, ქმედებასთან, მის პიროვნებასთანაა  
დაკავშირებული. და აი სწორედ ამ დროს  
მსახიობის შესრულებაში ყველაზე რთუ-  
ლი და დამაბული მომენტი დგება. ეს  
მომენტი უშუალოდაა დაკავშირებული  
ასეთ მნიშვნელოვან სცენურ პრობლე-  
მასთან, როგორცაა გარდასახვის პრობ-  
ლემა. მაგრამ აქვე უნდა დავძინოთ, რომ  
გარდასახვა — ამ სიტყვის პირდაპირი  
გაგებით, — აქ არ ზღვება და არც შეიძ-  
ლება მოხდეს. არ შეუძლია ერთ მსახიო-  
ბს გარდასახოს ლიტერატურული  
მონტაჟის ყველა სახეში. ამას არ გუ-  
ლისხმობს არც ნაწარმოების ფანრი, არც  
სპექტაკლის ჩანაფიქრი, არც თვით ერ-  
თი მსახიობის თეატრის სპეციფიკა. და  
მაინც, მსახიობმა უნდა მონახოს გამოსა-  
ვალი.

კოტე მახარაძეს კარგად ესმის ეს  
სირთულე და დაჟინებით ეძებს გამოსა-  
ვალს. ეძებს და პოულობს კიდევ კი-  
თხულობს რა თავის ტექსტს, ის აფე-  
რაძებს ამ ტექსტს სხვადასხვა საშუ-  
ალებების მრავალნაირი საღებავებით.  
სცენური თამაშის ხერხის ცვალებადო-  
ბით ქმნის ბავრატინების სახეებს.

მე არ წამოძვდენია — ეს თამაშია,  
სცენური თამაში, რადგანაც ჩვენს წი-  
ნაშეა მსახიობი, რომელიც შესანიშნა-  
ვად გრძნობს სცენას, ფლობს მის სა-  
მყაროს. დიან, ის ძერწავს უამრავ სა-  
ხეს და ამავე დროს თავისთავადი  
რჩება.

„შარიანი“ მკითხველი იკითხავს:  
„ეს როგორ? ლიტერატურულ თეატრში  
პერსონაჟების სახეები ზომ არ იქმ-  
ნება?“. ასეთ შეკითხვაზე პასუხი ნა-  
წილობრივ უკვე ზემოთ ვავეცი. მაგ-  
რამ არსებობს კიდევ ერთი მომენტი,  
რომელიც აგრეთვე დაკავშირებულია  
წმინდა თეატრალურ, სცენურ ცნებებ-



თან. მსახიობს, რომელსაც დავალებუ-  
ლი აქვს მოვლენებით გაჯერებული  
ტექსტი, ვალდებულია უჩვენოს ამ  
ტექსტისადმი, მისი გმირებისადმი და-  
მოკიდებულება. ეს დამოკიდებულება არ  
უნდა იყოს პასიური, პირიქით, აქ აუ-  
ცილებელია შემსრულებლის აქტიურო-  
ბა, თუ გნებავთ, მისდამი მიკერძოებუ-  
ლი დამოკიდებულებაც კი. თამამად შე-  
იძლება ვთქვათ, რომ სწორედ კოტე მა-  
ხარაძეა ის მსახიობი, რომელიც თავისი  
ფანტაზიით, სხვადასხვა სამსახიობო სა-  
შუალებებითა და ხერხებით, თუ გნე-  
ბავთ, მიზანსცენების სხვადასხვაობით,  
ერთი სცენური მდგომარეობიდან მეო-  
რეში გადასვლებით: ზმის მანიპულა-  
ციით, მელოდიათ (აქ „თამაშობს“ ალ-  
ფრთოვანება და გულისწყრომა, ირონია  
და სინაზე, ჩაფიქრებულობა და მწარე  
ჩაიბინება, ფორტე და პიანო და ა. შ.),  
პლასტიკით და შესტიკულაციით (ის  
ხან უკიდურესად აქტიურია, ხან პირი-  
ქით — მშვიდი და დახვეწილი. ჭარბად

სარგებლობს ამ ხერხებით და სწორედ აქ ჩანს მისი ფაქიზი არტისტიზმი და სრული სცენური თავისუფლება.

მსახიობის მაყურებელთან ურთიერთობაში არსებობს კიდევ ერთი ნიუანსი: და სწორედ ამ შემთხვევაში, ამ თეატრის შესახებ მსჯელობა შეუძლებელია თვით მაყურებლის წარმოდგენისა და „წარმოსახვის“ გათვალისწინების გარეშე. აქედან გამომდინარე კი აუცილებელია მაყურებლის ნდობა მსახიობისადმი, შემსრულებელთან მჭიდრო კონტაქტის დამყარების სურვილი, მსახიობის გაგება და იმის დანახვის მცდელობა, რაც წინასწარ ამ უამრავ, ზოგჯერ კი უნიშვნელო ნიუანსებში, შტრიხებსა და ინტონაციებში, ფესტებსა და პოზიზიაში, ბოლოსდაბოლოს, ხმასა და თვლებში, მის სიკეთითა და კეთილშობილებით სავსე სულშია დამალული.

მსახიობი სცენურ თამაშში შედის ის თავისებურად „აშენებს“ მიზანსცენებს. ხან ჩაფიქრებული ჩამოჯდება ტახტის საფეხურებზე, ხან იმავე ტახტს იდაყვებით დაყრდნობა, ხან ზეღში აიღებს მეფის გვირგვინს, ან სამეფო კვართხს, ხან სცენის ნაპირას დადგება, ხან სცენის სიღრმეში გადავა, უცბად რისხვით „აფეთქდება“ და ა. შ. მსახიობი ხშირად „ათამაშებს“ სცენურ აქსესუარებს, იმ მცირე რიცხოვან დეტალებს, რომელთაც მხატვრად გოგი გუნიათ გაამდიდრა სპექტაკლი. ცარიელ სცენაზე მხოლოდ მეფის ტახტია აღმართული. ტახტის წინ — რამდენიმე საფეხურია. ტახტი ოქროსია — განა შეიძლება სხვანაირი იყოს? მასზე სამეფო მანტიია დადებული, აქვე — ოქროს გვირგვინია. ეს ნივთები, როგორც შესანიშნავი სიმბოლო სამეფო დინასტიის დიდებისა, აღიქმება, როგორც ისტორიის მაჯისცემის ნიშანი. და მსახიობი „ათამაშებს“ მონეტულ პირობებს, „რთავს“ ამ ნიშნებს თავის თხრობაში და ამით ხაზს უსვამს მათ თანაზიარობას მოქმედებასთან.

შეითხველი ალბათ მიხვდა, რომ ვოველივე ეს სპექტაკლის რიტმთანაა

დაკავშირებული. რიტმი სპექტაკლს ქმედითობასა და დაძაბულობას ანიჭებს.

ნათქვამი კიდევ ერთ მომენტთან არის დაკავშირებული, ვგულისხმობ სპექტაკლის წმინდა თეატრალურ ხერხს. მსახიობი სცენაზე გამოდის ყოველგვარი პოზის; პომპეზურობისა და ყოყმანის გარეშე. პირიქით, გამოდის — ჩვეულებრივად, შინაურულად. აცვია შავი სვიტრი, არავითარი მანტიები, მოხასხაში, ლაბადა ან აბჯარ-აბჯარი. არავითარი მინიშნება წარსულზე, ისტორიზმზე, მისი ტანსაცმელი ხაზს უსვამს, რომ ის ჩვენი თანამედროვეა და გვესაუბრება ყველასათვის ცნობილ მოვლენებზე. ეს ყოველდღიურობა უცბად თავის უფლებებში შედის და ასევე უცბად და სწრაფად ბადებს სწორედ იმ, ესოდენ აუცილებელ კონტაქტს, რომლის გარეშე თხრობა შეუძლებელია. მსახიობი თითქოს გვეუბნება: „მე მსურს თქვენ წაიყვანოთ შორეული გზით, საუკუნეების სიღრმეში. მაგრამ მე თქვენთან ერთად ვიქნები, მე-თქვენი თანამედროვე ვარ. მაშ, მოლით, ყველამ ერთად უკან მოვიხედოთ. მაგრამ ჩვენი დროც არ დაივიწყოთ. მიდით, ერთად ვნახოთ ბოლოსდაბოლოს ვინ ვიყავით ჩვენ და საითკენ მივდივართ. ვივრნით არსი იმისა, თუ რა იყო მაშინ, იყო თუ არა ყველაფერი ისე, როგორც გგვონია, თუ მხოლოდ ბორცტება და გესლი, უსამართლობა და უღმერთობა ბატონობდა? ხომ არ ვუჭვდებით ჩვენს დღევანდლობაში ამ „ნიშნების“ განმეორებას? თუ „პირდაპირი განმეორება“ არ არსებობს, ხომ არ ჩნდება წარსულთან რაღაც მსგავსი პარალელები? ჩავიხედოთ შიშინ საუკუნეების სიღრმეში, ალბათ ისინი ბევრ რამეს გვასწავლიან, ოდნავ მაინც გამოგვაფიზნებენ და დაგვგზობრიბიან სწორედ იმ გზის ბილიკის მიგნებაში, რომელსაც ღუთის ტაძრამდე მივყავართ.

ეს სიტყვები სპექტაკლში, რა თქმა უნდა, არ არის. მაგრამ ამ აზრით გასჭვადულია მოელი მოქმედება. გახსნა-თრეული ძალით ეღერს იგი იმ მონაკვეთში, სადაც შიშის თხრობა ბაზალეთის ტრაგედიაზე...



კულტ მახარადის სექტაკლი უაღრესად საინტერესო და ჭეშმარიტად თანამედროვე მოვლენა ჩვენს დღევანდელ ცხოვრებაში, რატომღაც თავში სულ გალაკტიონის ლექსი მიტრიალებს ლექსი, რომელიც უშუალო კავშირში არ არის სექტაკლის შინაარსთან, მაგრამ გარკვეულ ასოციაციებს მაინც აწვევს, იმიტომ, რომ ღვთის ტაძრის იდეა, ხაღაღაც უკავშირდება გალაკტიონის აღფრთოვანებას ქარის მიმართ, რომელიც ქარიშხლის შემდეგ ჩნდება ცისფერ ცაზე, როგორც ჩამავალი მზის „თანამგზავრი“ და რომელიც არ არის დაცული ბოროტებისა და მტრების დევნისაგან:

ქარი დაცხრა საბობოქრის,  
შავი ზღვიდან ხიო მოქრის;  
მე გიცქერი როგორც ოქროს,  
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს...  
მე გიცქერი როგორც ქარავს,  
შორიშორად ფაქრით ნარავლს,  
თან გაატანს ქართა ქარავს,  
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს...  
ო ფაქრები, მსუღღელნო ტაძრად,  
ო, ქცულნო მტრად და ნაცრად,  
რად მოაყვებით ასე მკაცრად  
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს?...

საქართველოს მთელი ისტორია სავსეა ბრძოლებით. ხშირად მიმდინარეობდა ქარიშხალი, რომელიც საშინელი ძალით ტრიალებდა საქართველოს ღურჯი ცის ქვეშ, ფერფლად და ნაცრად აქცევდა ხოლმე მის ქალაქებსა და სოფლებს, ანადგურებდა მის ხალხს, აქრობდა ჩამავალი მზის ბრწყინვალეობას, მის სილამაზეს; გამეფდებოდა წყვდიადი...

ასე იყო, თითქოს ასეა დღესაც, რა იქნება მოძავალში?...

თუმცა შეკითხვა უკვე თეატრს აღარ ეხება. შეკითხვაა ყველას მიმართ, ყველის, ვინც თავის თავს ქართველად თვლის.

**რესპუბლიკაში შექმნილი დღევანდელი ვითარების გათვალისწინებით ძირითადი ყურადღება ეთმობა ეკონომიკისა და პოლიტიკის საკითხებს და მხოლოდ შემდეგ კულტურას, თუმცა, ცხადია კულტურის დიდი როლი საზოგადოების ზნეობრივ გაჯანსაღებაში.**

მახალეხისა და, საერთოდ, მშენებლობის გაძვირება, სახსრების უკმარისობა ამცირებს სარესტავრაციო სამუშაოთა მოცულობას. შეუქმნა ითხოვს მიწისძვრის შედეგად განადგურებული ან დაზიანებული ასობით ძეგლიც, ამგვარად, მდგომარეობა ფრიად სერიოზულია. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვალდებული ვართ შევიწინაშთ და გადავარჩინოთ ის კულტურული მემკვიდრეობა, რომელიც იქმნებოდა ხალხის მიერ საუკუნეთა მანძილზე, ვიზრუნოთ იმ 20 ათას ძეგლზე (ხუროთმოძღვრების, ფერწერის, ქანდაკების, ისტორიის, არქეოლოგიის), რომლებიც შემოგვრჩა წარსულიდან.

ახლო მომავალში, ალბათ, აუცილებელია ბიუჯეტიდან გამოყოფილი თანხების შევსება. საამისოდ უნდა გამოვიყენოთ სპონსორები, საერთოდ ქველმოქმედება, განვავითაროთ საკუთარი კომერციული მოდელეობა – გამოვცვი ბუკლეტები, გზამკვლელები, წიგნები, სუვენირები და სხვა.

მრავალი პრობლემიდან შეეხებები მხოლოდ რამდენიმე საკითხს.

მნიშვნელოვანი და მისასალმებელი ფაქტია, რომ ამჟამად რელიგიას არ უპირისპირებენ კულტურას. საკულტო შენობების უმრავლესობა დაუბრუნდა მართლმადიდებელ ეკლესიას. ეს სასეებით სწორია, ჯერ ერთი, ქსამართლიანობას აღდგენის თვალსაზრისით. მეორეს მხრივ იმის გათვალისწინებით, რომ უპატრონოდ დარჩენილი ყოველი შენობა, სადაც ადამიანი არ იმყოფება, დასაღუპავად არის განწარული.

მაგრამ არ შეიძლება არ გამოვთქვა გულისწყრომა იმ დადგენილების მიმართ, რომელიც მიიღო საქართველოს

# კულტურის ქველთა დანხის აკოზღეეეეე

## ირაკლი ციციუვილი

სსრ მინისტრთა საბჭომ 1990 წლის 12 აპრილს № 183 — „რელიგიის საქმეთა: საკითხებზე“ ამ დადგენილებაში ნათქვამია — „რესპუბლიკის ტერიტორიაზე განლაგებული ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიისა და საქართველოს საპატრიარქოს ყველა საკულტო ნაგებობა და მათი უძრავ-მოძრავი ქონება გამოცხადდეს ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიის საკუთრებად“, და შემდეგ — „სახალხო დეპუტატთა საქალაქო და რაიონული საბჭოების აღმასკომებმა: საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებულმა ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარმა სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველომ გადასცეს უსასყიდლოდ აღნიშნული საკულტო ნაგებობანი ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიის საპატრიარქოს“.

ვინაიდან დადგენილები ამ პუნქტების განხორციელებას შეიძლება მოჰყოლოდა ჯამოუსწორებელი შედეგები, ძეგლთა დაცვის მთავარმა სამმართველომ მოიწვია სპეციალისტებისა და

დაინტერესებული ორგანიზაციების წარმომადგენლობითი სხდომა, სადაც აღინიშნა შემდეგი: გაუგებარია თუ რა იგულისხმება დადგენილების შესაძენ პუნქტში: „რესპუბლიკის ტერიტორიაზე განლაგებული ყველა საკულტო ნაგებობანი“ — მხოლოდ ის ძეგლები, რომლებშიც ამჟამად აღდგენილია მღვდელთმსახურობა, თუ უკლებლივ ყველა დანარჩენიც, მათ შორის ისინიც, ნანგრევების სახით რომ არიან ჩვენამდე მოღწეული. იმ შემთხვევაში თუ იგულისხმება ყველა საკულტო ნაგებობა „მათი უძრავ-მოძრავი ქონებით“, გამოდის, რომ ყველა მუზეუმს უნდა ჩამოერთვას უნიკალური ხატები, ოქრომჭედური ხელოვნების იშვიათი ნიმუშები, ხელნაწერები და სხვა ძრავალი.

დადგენილებაში არაფერია: ნათქვამი მართლმადიდებელი ეკლესიის საკუთრებაში გადაცემული ძეგლების დაცვით ვალდებულებებზე. ვის მიერ და რა საშუალებებით იქნება უზრუნველყოფილი უძრავი ძეგლების ექსპლუატაციის რეჟიმი და მოძრავი ძეგლების დაცულობა

შეოთხე პუნქტის მოთხოვნა აღმას-  
კომების, რაიონული საბჭოების და ძე-  
გლთა დაცვის ორგანოების მიერ სა-  
კულტო ძეგლების საპატრიარქოზე  
მთლიანად გადაცემის შესახებ ეწინააღ-  
მდეგება საქართველოს სსრ უმაღლესი  
საბჭოს მიერ 1977 წლის 29 დეკემბერს  
მიღებულ „ისტორიისა და კულტურის  
ძეგლების დაცვის კანონს“ სადაც პირ-  
დაპირ მითითებულია, რომ ისტორი-  
ისა და კულტურის ძეგლები წარმოად-  
გენენ სახელმწიფო საკუთრებას და  
კონსტროლის მათ დაცვასა და გამოყენე-  
ბაზე სახელმწიფო ორგანოები აწესებენ.

გაუგებარია, როგორ უნდა გაიყოს  
კომპლექსური ძეგლები, სადაც საკულ-  
ტო ძეგლებთან ერთად წარმოდგენილია  
საერო და საფორტიფიკაციო ნაგებობე-  
ბი (მაგალითად: ვარძია, უფლისციხე,  
ანანური, დმანისი და სხვა). ასევე გაუ-  
გებარია, რა პრაქტიკული გამოყენებ-  
ა შეიძლება ჰქონდეს მართლმადიდებელი  
ეკლესიის საპატრიარქოსათვის ნანგრე-  
ვებად ქცეულ ძეგლებს ან არქეოლო-  
გიურ ძეგლებს, რომლებიც აგრეთვე  
ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი.

აქედან გამომდინარე, სამეცნიერო  
სხდომაში მიმართა საქართველოს სსრ  
მინისტრთა საბჭოს შემდეგი წინადადე-  
ბით: ეთხოვოს მინისტრთა საბჭოს ამო-  
ილოს დადგენილებიდან შესამე და შეო-  
თხე პუნქტები; მიზანშეწონილად ჩაი-  
თვალოს, რომ საპატრიარქომ ძეგლთა  
დაცვის მთავარ სამმართველოსთან და  
მინისტრთა საბჭოს კულტურის განყო-  
ფილებაში ერთობლივად შეიმუშაონ სა-  
პატრიარქოსათვის გადასაცემი ძეგლე-  
ბის სია და დაადგინონ ამ ძეგლების  
დაცვისათვის აუცილებელი პირობები.

აუცილებელია დადგინდეს უმკაცრე-  
სი რეგლამენტი მსოფლიო მნიშვნელო-  
ბის ძეგლების გამოყენებისათვის და ხაზ-  
გასმით აღინიშნოს, რომ ასეთი ძეგლები  
ვერ თავსდებიან ერთ უწყებრივ დაქვემდ-  
ებარებაში, ვინაიდან ისინი კაცობრიო-  
ბის კუთვნილებას წარმოადგენენ. ამას-  
თანავე აღინიშნა, რომ დადგენილება არ  
იყო შეთანხმებული არც ერთ უფლებ-  
რივად დაინტერესებულ ორგანიზაცია-

სთან (რაც ყოველი დადგენილების მი-  
ღების აუცილებელი პირობაა).

ამ განცხადებას ხელი მოაწერეს: ძეგ-  
ლთა დაცვის მთავარმა სამმართველომ,  
კულტურის სამინისტრომ, საქართვე-  
ლოს მეცნიერებათა აკადემიამ, ხელო-  
ვნების ისტორიის ინსტიტუტმა, ს. ჯა-  
ნაშიას სახელობის საქართველოს სახ-  
ელმწიფო მუზეუმმა, თბილისის სახელ-  
მწიფო უნივერსიტეტმა. საქართვე-  
ლოს არქიტექტორთა კავშირმა, საქა-  
რთველოს კულტურის ფონდმა, სახალ-  
ხო ფრონტმა, რუსთაველის საზოგადო-  
ებამ, დავით აღმაშენებლის საზოგადო-  
ებამ, ჰელსინკის ჯგუფმა, ქრისტიანულ-  
დემოკრატიული ახალგაზრდობის ასო-  
ციაციამ, სხვა სპეციალისტებმა. მიუ-  
ხედავად ამ გაფრთხილებისა, კანონის  
და პროცედურის დარღვევისა, ეროვნუ-  
ლი მოძრაობის აღმავლობის გამო პა-  
ნიკაში ჩავარდნილმა მინისტრთა საბჭო-  
თაემჯდომარის მოადგილემ კულტურის  
საკითხებში ვაჟა ლორთქიფანიძემ და-  
დგენილება განხილვის გარეშე გაიტან-  
ა და დააკანონა.

ვიმეორებ — ეკლესიები და მონასტ-  
რები უნდა დაუბრუნდნენ საპატრიარქოს  
და ეს პროცესი კარგა ხანია დაწყებუ-  
ლია, მაგრამ დადგენილების მიხედვით:  
უნდა დაუბრუნდეს ათასობით ისეთი  
საკულტო შენობაც, რომელიც ნან-  
გრევებადაა ქცეული და, ვფიქრობ, მათი  
აღდგენა სათანადო მეცნიერულსა და  
პროფესიულ ღონეზე ეკლესიას ძალზე  
გაუჭირდება. სხვა საკითხია, რომ ეს  
ძეგლები გადაეცეს საპატრიარქოს მათი  
რესტავრაციის შემდეგ, მაგრამ არის  
ტაძრების ერთი კატეგორია, — ეს ის  
ძეგლებია, რომლებიც გახსნილი უნდა  
იყვნენ დამთვალიერებლებისათვის, მთე-  
ლი მსოფლიოდან, ვინაიდან მათ აქვთ  
მსოფლიო მხატვრული თუ ისტორიული  
ღირებულება (მაგალითად: ბოლნისის,  
სიონი, მცხეთის ჯვარი, წრომი და უნი-  
კალური ფრესკული ფერწერით შემკუ-  
ლი ძეგლები — ატენის სიონი, ვარძია,  
გელათის მთავარი ტაძარი). ცხადია,  
სავსებით შესაძლებელია ასეთ ტაძრებ-  
ში ჩატარდეს რელიგიური სამსახური  
მაგრამ არა ყოველდღიურად, არამედ

გარკვეულ დღეებში, ვიქვით საეკლესიო დღესასწაულებში, როგორც ეს მიღებულია თუნდაც პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში, სან-მარკოს ტაძარში ვენეციაში, ესპანეთის მთავარ ტაძრებში ან ნერლის ტაძარში კლადიმირთან, სადაც საეკლესიო სამსახური ტარდება წელიწადში მხოლოდ ორჯერ. ეს აუცილებელია, რადგან ამ ღირსშესანიშნავი ტაძრების დატვირთვა ხალხით მათ ზიანს აყენებს ხდება კონდენსატი, უამრავი ანთებული სანთლების ჭვარტლი უმოწყალოდ სპობს ფრესკულ ფერწერას.

დადგენილების მიღების შემდეგ უკვე დაშავდა ზოგიერთი ძველი ბოლნისის სიონში გათბობის მიზნით ღია ლუნეტები უხეშად აფიცრულია, თვით ტაძარში კი გასათბობად შეიტანეს ქურები; მცხეთის ჯვარში სამკვეთლოსა და საღიაკვნოში მოწყობილია მღვდლის სამზარეულო და საძინებელი. ძველი გავაზისა და ძველი შუამთის ეკლესიებში კირით შეიღესა ინტერიერები, გარეჯის ქვაბულშიც აფიცრულია და სხვა როგორც აკადემიკოსი დ. ლიხაივი აღნიშნავს, „ასეთი ტაძრების ორმხრივი პატრონობა კი არ გააუარესებს, პირიქით, გააუმჯობესებს მათ დაცვას“. ამასთანავე ყველა ეკლესიაში უნდა იყოს ინსტრუქციები მათი მოვლისა და დაცვის შესახებ თუ ეს ყველაფერი არ გაკეთდა, შეიძლება დაეკარგოს თვალსაჩინო ძეგლები, რომლებიც მარტო ჩვენ არ გვეკუთვნიან, არამედ შედიან მსოფლიოს ხელოვნების საგანძურში. კულტურის ძეგლების ბედი უკონტროლოდ არ შეიძლება იყოს დარჩენილი, მათზე ზრუნვა სახელმწიფოს და ეკლესიის საერთო მოვალეობაა.

მეორე საკითხი ეხება ხალხურ გამოყენებით ხელოვნებას, ანუ ხალხურ რეწვას, რომელიც ჩვენი ეროვნული კულტურის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს და ისეთივე მოვლა-პატრონობას მოითხოვს, როგორც საქართველოს მატერიალური და სულიერი კულტურის ყველა ძეგლი.

ხანგრძლივი დროის მანძილზე კომუნისტური ხელისუფლების მკლარმა პოლიტიკამ და ამკრძალაუმა დადგენილებებმა მოახდინეს ხალხური რეწვის

ვაყალბება და დეგრადაცია. უკვე 80-იან წლებში აშკარად გამოიკვეთა, რომ ქართველოში ხალხური რეწვის მთელი რიგი დარგები გაქრა; დიდი ნაწილი გადაშენების გზაზეა, ხოლო თითზე ჩამოსათვლელი დარგებიდან თითო-ოროლა ოსტატილა დარჩა, რის გამოც ეს დარგებიც დაღუპვის ზღვარზეა. წლების მანძილზე ხალხურ რეწვას მეურვეობს რესპუბლიკის მრავალი უწყება და ორგანიზაცია (ადგილობრივი მრეწველობის სამინისტრო, ცეკავშირი, სამხატვრო ფონდები, საქაგრომრეწვი და სხვა), რომლებიც მხოლოდ ხალხურ ოსტატთა ნამუშევრების შესყიდვით კმაყოფილდებიან და, ამდენად ამ დარგის მეურვეობა მხოლოდ მის ექსპლუატაციაში გამოიხატება ამ ორგანიზაციებს შორის არ არსებობს არავითარ მეცნიერული კოორდინაცია და ზედამხედველობა.

უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე რეწვის სახეობანი, უშუალოდ დაკავშირებული სოფლის მეურნეობის ტრადიციულ ფორმებთან, ამ ფორმების მოშლის შედეგად მივიწყებას მიეცა. ხალხურ ოსტატებს დაეკარგათ მუშაობის ხალისი, მათ პროფესიას პრესტიჟი ახალგაზრდობას აღარა აქვს სურვილი დაეუფლოს აქა-იქ შემორჩენილ ოსტატი-მშობლების ხელობას. შთამომავლობითი დოსტატება კი იყო და არის ხალხური ოსტატის დახელოვნების ერთადერთი სწორი გზა.

თანამედროვე კვირობებში ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება იძენს ახალ ფუნქციებს. თავის პრაქტიკულ, საყოფაცხოვრებო დანიშნულებასთან ერთად იგი ხელს ჩმუწყობს საქართველოს მთიან რეგიონებში მოსახლეობის დასაქმებას და, ამდენად, მათი მთიდან მიგრაციის პროცესის შეჩერებას, ხალხური რეწვის ტრადიციის ნიმუშების სუვენიერების სახით გავრცელება დაკმაყოფილებს თანამედროვე ტურიზმის მზარდ მოთხოვნილებას და მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს ქართული კულტურის პროაპიანდის საქმეშიც.

ბოლოს, ამ დარგების განვითარებან შეიძლება მნიშვნელოვანი როლი შეას-



რულის რეკონსტრუქციის და მთელი რესპუბლიკის ეკონომიკურ ცხოვრებაში.

1982 წელს ძველთა დაცვის მთავარ სამმართველოში შეიქმნა ხალხური რეწვის განყოფილება (ხაშრუხაროდ, მეტად მცირერიცხოვანი), რომელმაც პროფესორ დავით ციციშვილის ხელმძღვანელობით მოკლე დროში ნაყოფიერი შემოღობა ჩაატარა. საქართველოს მთელ რიგ რაიონებში ჩატარდა ხალხური რეწვის დარგების აღრიცხვა-პასპორტიზაცია. შესწავლილი რეგიონებისათვის დადგინდა მინიმუმუმის ტრადიციული დარგები. ამ დარგებში გამოვლინდა ნაწარმის ტრადიციული სახეები, ამჟამად მასალები, იარაღები და სხვა. აღდგენილი იქნა მცენარეული საღებავების მალის ნართის ღებვის ტექნოლოგია- დამუშავდა ბუნებრივი საღებავების შემცველი სინთეტიკური საღებავების ნართის ღებვის ტექნოლოგია და რეცეპტურა. აღდგენილი იქნა ლურჯი სუფრებისა და დაჩათული ქსოვილების დამზადების ტექნიკა და ტექნოლოგია, ხას ხანთავე ყალიბების დამზადების ტექნიკა შესწავლილი და დამუშავებული იქნა ძვლის დამუშავების ხალხური ხერხები. სოფელ იყალთოში დაარსდა ხალხური რეწვის პირველი სასწავლებელი. ჩატარდა ხალხურ ოსტატთა პირველი რესპუბლიკური თათბირი, რომელშიც ხალხურ ოსტატებთან ერთად მონაწილეობა მიიღეს დარგში მომუშავე მეცნიერებმა და სპეციალისტებმა სწორედ მაშინ, როდესაც ყველაფერი მომზადდა, რათა დავითთან და აღდგენით დაღუპვის პირას მისული ხალხური რეწვა, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილებით ძველთა დაცვის მთავარი სამმართველოს შტატები 54%-ით შემცირდა და ყველა განყოფილება გაუქმდა. ამგვარად, დღემდე სასწავლოთ გადარჩენილი ხალხური რეწვა სრულიად უპატრონოდ დარჩა და ქართული ხალხური ხელოვნების მრავალხელოვნოვანი ტრადიცია განწირულია დასაღუპავად.

კულტურის ძველთა დაცვის საზოგადოებამ ყველაფერი იღონა, რათა ქართული ეროვნული კულტურის ეს დარგი

გადაერჩინა. მომზადდა და მოეწყო მთელი რეწვის ნიმუშების გამოტანა ნინგრადში, რომელმაც საყოველთაოდ აღტაცება გამოიწვია გაიმართა თათბირები ბალტიის მხარის რესპუბლიკის ამ დარგის სპეციალისტებთან მოეწყო საზოგადოების მიერ მომზადებული გამოფენა კანადის ქალაქებში და მრავალი სხვა.

ვინაიდან დღეს ხალხური ხელოვნების განვითარებას, მის ცოცხალ ტრადიციებს ემუქრება კომერციალიზაცია, მისი განუმეორებელი ფასეულობები განიავება - გაფიქვია, უცხოეთში ინტენსიური გატანა, გადაეწვევით, მიუხედავად სიმწვევებისა, საზოგადოების სახსრებით გაგვეწია მფარველობა ან ყოვლად დაუმსახურებლად მიტოვებული დარგისათვის. ხალხური რეწვის მდგომარეობასა და მისი აღდგენის აუცილებლობაზე გამოვაქვეყნეთ მრავალი წერილი, მოვაწვეთ სატელევიზიო გადაცემები, დაბოლოს, თხოვნით მივმართეთ მთავრობას კონკრეტული და, ვფიქრობ, პუცილებელი წინადადებებით. 1990 წელს, მიუხედავად ყველა დაინტერესებულ უწყებათა თანხმობისა და მოწონებისა, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ არ სცნო საჭიროდ განეხილა ჩვენი პროექტი. შეიცვალა მთავრობა და უკვე 1991 წელს კვლავ მივმართეთ საქართველოს მინისტრთა კაბინეტს ანალოგიური წინადადებით, მაგრამ აქაც ვერ მივაღწიეთ არა მარტო საკითხის განხილვას, არამედ უბრალო მოსმენასაც.

რას გულისხმობდა ჩვენი განცხადება -დაეკლოს საქართველოს კულტურის სამინისტროს და ძველთა დაცვის საზოგადოებას შექმნან სპეციალური სახელმწიფო კომისია კვალიფიციური სპეციალისტებისაგან. კომისიის მიზანი: დაიცავს ხალხური რეწვის ტრადიციული კერები, თვით ხალხური ოსტატები, აღმოფხვრას რესპუბლიკის გარეთ ხალხური რეწვის ნიმუშების უკონტროლო გატანა, მოახდინოს მათი ლიცენზირება, რათა წინ აღუდგეს ეროვნული მემკვიდრეობის ქანაქვებას. რესპუბლიკაში ხალხური რეწვის განვითარებისა და



მეცნიერული მართვის საქმე დაევალოს საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოებას, რომელიც უფლებამოსილი და ვალდებული იქნება გაუძღვეს ამ დარგის საქმიანობას. მასვე დაევალოს ხალხურ რეწვის განვითარების დაფინანსება.

ხალხური რეწვის მივიწყებული დარგების აღდგენის, ტექნოლოგიის დამუშავებისა და რეკომენდაციების გამომუშავების მიზნით საზოგადოებასთან შეიქმნას მეცნიერული ლაბორატორია.

დაარსდეს ხალხურ ოსტატთა გაერთიანება, რაც საფუძვლად დაედება ხალხურ ოსტატთა კავშირის ჩამოყალიბებას, თავისი ფონდით.

უზრუნველყოფილი იქნას ხალხური ოსტატების სამართლებრივი და ფინანსური დაცვა. განთავისუფლდნენ ხალხური ოსტატები სახელმწიფო გადასახადებისაგან, ხოლო მოგება მოხმარდეს ხალხური ტრადიციების აღორძინებას. როგორც ვხედავთ, ხალხური რეწვის ტრადიციების გადარჩენა მეტად ძნელია და განუზორციელებელი მთავრობის დახმარების გარეშე.

ახლა მინდა შევეხო კულტურის ძეგლთა დაცვის ერთ განსაკუთრებულ მხარეს. ჯერ კიდევ ძველი საბერძნეთის მემკვიდრე პოლიბიუსი აღნიშნავდა — „ვიმედოვნებ, რომ მომავალი დამპყრობნი მიხვდებიან, რომ არ უნდა გააპარტახონ მათ მიერ დაპყრობილი ქალაქები“. შემდეგაც არაერთხელ გამოითქვა აზრი (ციცერონი და სხვა), რომ კულტურის ძეგლთა გამიზნული განადგურება სასტიკად უნდა იყოს აკრძალული და დევნილი სამხედრო ხელისუფლების მხრიდან. იგი ითქვა 1907 წლის ჰააგის კონფერენციაზე: „ისტორიული ძეგლების განადგურება და დაზიანება აკრძალულია და ექვემდებარება დასჯას. ამავე კონფერენციაზე გამოითქვა აზრი, რომ ის ქალაქები, სადაც თავმოყრილია მნიშვნელოვანი კულტურული ფასეულობანი (მაგალითად: რომი, პარიზი, ფლორენცია, ვენეცია, ბრიუკე, გამოცხადდნენ დემილიტარიზებულ ქალაქებად, რათა დაცული იყვნენ ომის შემთხვევაში.

1954 წლის 21 აპრილს — 14 მაისს იუნესკომ ჰააგაში მოიწვია საერთაშორისო კონფერენცია, რომელსაც ესწრებოდა 56 სახელმწიფოს წარმომადგენელი და საერთაშორისო ორგანიზაციები. 14 მაისს ხელმოწერილი იქნა „ჰააგის კონვენცია“ კულტურულ ფასეულობათა დაცვის შესახებ შეიარაღებული კონფლიქტების შემთხვევაში. კონვენციის მიხედვით, გათვალისწინებულია ძეგლების დაცვა და მოფრთხილება სახელმწიფომ არ უნდა გამოიყენოს კულტურის ძეგლები იმ მიზნებისათვის, რომლებმაც შეიძლება გამოიწვიოს მათი ნგრევა ან დაზიანება შეიარაღებული კონფლიქტების შემთხვევაში (პ. I, მუხლი 4). თანახმად კონვენციისა, (მუხლი 9) სახელმწიფოები ვალდებული არიან უზრუნველყონ კულტურის ძეგლების იმუნიტეტი ე. ი. თავი შეიკავონ კულტურის ძეგლებისა და მიმდებარე ტერიტორიების გამოყენებისგან სამხედრო მიზნებისათვის.

მუხლი 28. ითვალისწინებს, რომ სახელმწიფოები წილებენ ვალდებულებას თავისი ისხლის სამართლის კანონმდებლობის ფარგლებში, მიიღონ საჭირო ზომები, რათა გამოვლენილი და დასჯილნი იყვნენ პიროვნებები, რომლებმაც დაარღვიეს, ან ვისი ბრძანებითაც იყო დარღვეული კონვენციის დებულებები.

თუ ერთი მხარე დაარღვევს ფასეულობათა იმუნიტეტს, მეორე მხარე თავისუფლდება მათი ხელშეუხებლობის მოვალეობისაგან. მაგრამ ყველა შემთხვევაში იგი უნდა მოითხოვდეს, რათა დარღვევა არ იქნას დაშვებული. კონფლიქტში მყოფმა მხარეებმა ყველაღონე უნდა იხმარონ, რათა დაიცვან კონვენციის დებულებანი. კონვენცია ითვალისწინებს მისი დებულებების შეტანას სამხედრო და სამოქალაქო სწავლების პროგრამებში, რათა კონვენციის პრინციპები ცნობილი გახდეს მთელ მოსახლეობისათვის და განსაკუთრებით სამხედრო ნაწილებისათვის.

1972 წლის 16 ნოემბერს გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის გენერალურმა კონფერენციამ განათლების, მეცნიერების და კულტურის საკითხებზე

აღნიშნა: ყოველი სახელმწიფო აღიარებს, რომ კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და პოპულარიზაცია, მის ტერიტორიაზე განლაგებული ძეგლების მოშავალ თაობებზე გადაცემა, ევალება პირველ ყოვლისა მას (მუხლი 4).

დადგენილებაში ხაზგასმულია, რომ კულტურულ ფასეულობათა განადგურება და დაზიანება სამხედრო მოქმედების შედეგად, განიხილება როგორც საერთაშორისო სამართლის დარღვევა იმ სახელმწიფოს მიერ, ვინც აწარმოებს სამხედრო მოქმედებას. ეს დარღვევა არ შეიძლება გამართლებული იქნას სამხედრო მოქმედების პირობებით.

ამრიგად, საერთაშორისო კანონმდებლობა ითვალისწინებს ძეგლების ხელშეუხებლობას ყველანაირ პირობებში. მე არ ვეხები თბილისში 1991 წლის 21 დეკემბრის - 1992 წლის 6 იანვრის კონფლიქტის პოლიტიკურ მხარეს, არც კონფლიქტში მონაწილე მხარეების დანაშაულის განსაზღვრას. ეს მომავალმ გამოძიებამ უნდა გაარკვიოს, რაც არც თუ ისე რთულია, თუ დაუეკვირდებიო დაზიანებათა ხასიათს და ობიექტებს. ჩვენ გვინდა (ხოლოდ 2 კაფასოთ თვით დანაშაული, შევაფასოთ კულტურული მემკვიდრეობისადმი გასამხედროებული ნაწილების, მათი ხელმძღვანელების და საერთოდაც, ხალხის უდიდესი მოპყრობა. ის, რაც მოხდა, სამოძღვრო გაკვეთილა უნდა გახდეს ყველასათვის. აქნებ ჩვენმა ხალხმა ერთხელ და საბოლოოდ შეიგნოს ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის, საერთოდ კულტურის მნიშვნელობა თვით ხალხის არსებობისათვის.

10 წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც ახალგაზრდა მომღერალი ნაირა გლუნჩაძე მიიღეს თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის ეროვნულ თეატრში. ამ ხნის მანძილზე მას შექმნილი აქვს მხატვრული სახეების საინტერესო გალერეა. მათ შორისაა მარეხი („აბესალომ და ეთერი“), მარო („დაისი“), ცერლინა (მოცარტის „დონ ჟუანი“), ტატიანა (ჩაიკოვსკის „ეგგენი ონეგინი“), დეზდემონა (ვერდის „ოტელო“) და სხვა.

ნაირა გლუნჩაძე შემოქმედებით აღმასვლას განიცდის. იგი ლამაზი ტემბრის ხმით (ლირიკული სოპრანო), საუცხოო ვოკალური ტექნიკითა დაჯილდოებული. ეს ნიჭიერი მომღერალი თბილისის საოპერო თეატრში მივიდა კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე (წარმატებით დაამთავრა პროფ. გ. ქართველიშვილის კლასი). მაშინ ის უკვე ამიერკავკასიის მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსის ლაურეატი იყო და საოპერო სტუდიაში ნამღერი ჰქონდა რამდენიმე წამყვანი პარტია.

საოპერო თეატრში ნ. გლუნჩაძის დებიუტი შედგა ბრიგიტას პარტიაში (ჩაიკოვსკის „იოლანტა“). ახალგაზრდა მომღერალმა საინტერესოდ გადმოსცა თავისი გმირის მუსიკალურ-სცენური სახე. დებიუტმა ნათელჰყო, რომ ნაირა გლუნჩაძის სახით თბილისის საოპერო თეატრს დიდად პერსპექტიული მომღერალი შეემატა.

ნ. გლუნჩაძის მიღწევას წარმოადგენს ცერლინა (მოცარტის „დონ ჟუანი“). ან როლზე ნაირა ბანმა ჩანსულ კახიძენ მიიწვია. ეს მათი პირველი შეხვედრა გახლდათ, რომელიც ფეხბედნიერი აღმოჩნდა. თავის დროზე ცერლინას როლის შესრულებისათვის მომღერალმა სპეციალური პრიზიც კი დაიმსახურა. მოსკოვში ჩვენი თეატრის გასტროლების დროს ნაირა გლუნჩაძეს მოცარტისეული ცერლინა უწოდეს.

## „მუსიკით ვცოცხლოვ...“

საკუთარი თავისადმი მომთხოვნი, უაღრესად სერიოზული და შრომის-მოყვარე მომღერალი დიდ ამოცანებს უყენებს თავის თავს, და აი, კიდევ ერთი გამარჯვება — 1987 წელს საფრანგეთის ქალაქ ტულუზაში გამართულ საერთაშორისო კონკურსზე ნაირა გლუნჩაძემ საბატიო დიპლომი დაიმსახურა. კონკურსზე მას თან ახლდა მისი უცვლელი კონცერტმეისტერი ნიკიერი მუსიკოსი ეკა გოგია.

შარშან შემოდგომით თბილისის საოპერო თეატრთან ერთად ნაირა გლუნჩაძე გაემგზავრა ბუესტოში, ვერდის ტრადიციულ ფესტივალზე, სადაც მას დიდი წარმატება ხვდა წილად. თბილისის საოპერო თეატრის დასმა იტალიელებს უჩვენა „ოტელოს“ ორი წარმოდგენა. ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, ვერდის „ოტელო“ იტალიელთა თხოვნით იქნა შერჩეული. სპექტაკლის ახალი დადგმა განახორციელა რეჟისორმა რობერტ სტურუამ, დირიჟორმა ჯანსუღ კახიძემ, მხატვარმა გიორგი ალექსი-მესხიშვილმა. დიდი ბნეზურაბ სოტკილავას დამსახურება თეატრის ამ წარმატებაში. სპექტაკლში დეზდემონას პარტიას ნაირა გლუნჩაძე ასრულებდა, ეს მისი შემოქმედების ცენტრალური პარტიაა.

იტალიელებმა მაღალი შეფასება მისცეს მის დეზდემონას, ამას ცხადყოფს იტალიური პრესა, რომელშიც ვკითხულობთ: „გიორგივეთ დამახსოვროთ ეს სახელი: ნაირა გლუნჩაძე, აკი ამბობს კიდევ ოტელო პირველ აქტში „ჩემი

ნაზი დეზდემონაო“. სწორედ ასეთი გახლდათ გლუნჩაძე მთელი სპექტაკლის მანძილზე. დაუმატეთ ამას მისი ზომიერება, მგრძნობიარობა და სრულყოფილება. დიდებულია მისი „ტირიფის სიმღერა“...

„მომღერლებიდან „რა თქმა უნდა“, ქების ღირსია სოპრანო ნაირა გლუნჩაძე, რომელიც გამოირჩევა წმინდა იტალიური სტილის, მღერის დიდი ოსტატობითა და გრძნობით“...





„ბუსეტომ მოისმინა შესანიშნავი დეზდემონა“ — აღნიშნავდა იტალიური პრესა, თუმცა ამის შესახებ უმჯობესია თვით მომღერალს გავესაუბროთ:

**ნ. გლუზჩაძე:** შთაბეჭდილება უამრავია. სანამ „ოტელოს“ ახალი დადგმა განხორციელდებოდა, მე ვმღეროდი წინამორბედ სპექტაკლში, რომელიც რუსულ ენაზე იდგმებოდა. ნამღერი მაქვს 10 სპექტაკლი. თავიდანვე შევიყვარე ეს პარტია, ამიტომაც სიამოვნებით შევეუდექი ამ როლზე ხელახალ მუშაობას, ამჯერად უკვე იტალიურ ენაზე. მუშაობის პროცესი ძალიან საინტერესო იყო, თვითულმა რეპეტაციამ ბევრი რამ შემძინა. ბ-ნი რობერტ სტურუა იძლეოდა დამოუკიდებელი აზროვნების საშუალებას. ძალიან სასარგებლო მუშაობა ჩაატარა ბ-მა ჯანსუღ კახიძემ. მან სრულიად ახლებურად გახსნა დეზდემონას სახე და ბევრი რამ შემატა ჩემს როლს.

ახლა რაც შეეხება ბუსეტოს. სპექტაკლი ნაჩვენები იყო ცის ქვეშ — ღია მოედანზე, რაც ჩვენთვის სრულიად უჩვეულო იყო. არ ვიცოდით ასეთ აქუს-

ტიკურ პირობებში როგორ გაიქცეებოდა ჩვენი ხმები, მაგრამ ყველაფერმა ძალიან კარგად ჩაიარა, იტალიელებმა შესანიშნავად მიგვიდეს, საზეიმო განწყობილება სუფევდა. თვითველი შემსრულებელი ცდილობდა მაქსიმალურად გამოემქვანებინა თავი, ჩემთვის დაუვიწყარია ბუსეტომი გატარებული ექვსი დღე. აქ გავატარე ალბით ჩემი ცხოვრების საუკეთესო წუთები. ადამიანად ვიგრძენი თავი და მიგზვდი. რომ ჩემს მუშაობას ფუტყად არ ჩაუვლია.

ამ წარმატებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის ბ-ნ ზურაბ სოტკილავას. ეს მისი დამსახურებაა, რომ ჩვენი თეატრი იტალიაში წავიდა, იტალიელებმა მას შესთავაზეს ოტელოს პარტიის შესრულება მისთვის სასურველ დასთან ერთად. ბ-მა ზურაბმაც მშობლიური თეატრი აირჩია და ძალიან გახარებული იყო ჩვენი წარმატებით.

ზურაბ სოტკილავა შესანიშნავი პარტნიორია და ძალიან კარგი ადამიანი. იგი სიმღერას მიაღვილებს, მეხმარება კიდევ. ადამიანს სულ ცოტა უნდა, მით



უმეტეს, მომღერალს, ერთი საქებარი სიტყვაც კი საქმარისია. მინდა აღვნიშნო დანარჩენი პარტნიორებიც — ელდარ გეწაძე, რომელმაც მშვენივრად შეასრულა იაგოს როლი, იმერი კავსაძე, ნუკრი ნაჭყებია, ნუგზარ გამგებელი, თამარ გურგენიძე, ლადო ათანელიშვილი, ვიშნოზ. არავინ გამომჩიეს.

ვოცნებობდი მენახა „ლა სკალა“. თქვენ წარმოიდგინეთ, არა მარტო დავათვალიერე საოპერო ხელოვნების ეს დიდებული კერა, არამედ ვიმღერე კიდევ მის სცენაზე ეთერ ჭყონიასა და გია ასათიანთან ერთად. ჩვენ მოგვისმინა „ლა სკალას“ სამხატვრო ხელმძღვანელმა ჩეზარე მაძონისმა, ეს მოსვენა

სრულიად შემთხვევით მოხდა. სათაყვანებელ სცენაზე ხმის ამოღება იმდენად დაუჭერებელი იყო, რომ თავი სიზმარში მეგონა.

იტალიის შემდეგ ზურაბ სოტკილავასთან ერთად გასტროლები მჭონდა რუსეთის რამდენიმე ქალაქში, შემდეგ მონაწილეობა მივიღე ბათუმის მუსიკალურ ფესტივალში „მოცარტი-200“, სადაც შევესრულე მოცარტის ნაწარმოებები... მოცარტის მუსიკას დიდი ადგილი უჭირავს ჩემს რეპერტუარში, გარდა ამისა, მე და კონცერტმეისტერი ეკა გოგია ვცდილობთ ჩვენს საკონცერტო პროგრამებში შევიტანოთ სხვადასხვა ეპოქის ნაკლებად ცნობილი ნა-

წარმოებები, არ მიყვარს ძველის გამეორება, ყოველთვის ვეძებთ ახალს. ეს ბევრად უფრო საინტერესოა...

**პირველად როდის იგრძენით სიმღერისაკენ შისწრაფვა?**

**ნ. გლუზნაძე:** ზუსტი დროის განსაზღვრა მიჭირს, რადგან დაბადებიდან ამ სფეროში ვიზრდებოდი. მამაჩემი ვახტანგ გლუზნაძე საოპერო მომღერალი გახლავთ.

**პირველი სიხარული რომელი როლის შესრულებამ მოგიტანათ?**

**ნ. გლუზნაძე:** საოპერო სტუდიაში ჩემი პირველი სპექტაკლი იყო „დაისი“, რომელიც მამასთან ერთად ვიმღერე. პირველი სიხარული მაშინ განვიცადე, იმიტომ, რომ ჯერ ერთი „დაისი“ ვიმღერე და მეორეც, მამა იყო ჩემი პარტნიორი.

დიდი სიხარული მომიტანა ცერლინას პარტიამ „დონ ჟუანში“, აქ შევხვდი პირველად გამოჩენილ რეჟისორს ბენ მიხეილ თუმანიშვილს. მასთან ვავიარე სამსახიობო ჩვევების პროფესიული წრეთობის შესანიშნავი სკოლა. ძალიან მადლობელი ვარ მისი, თუ რაიმეს ვაღწევ სცენური გამომსახველობის თვალსაზრისით, ეს ბენ მიშას დამსახურებაა.

**რომელი პარტიის შესრულებაზე ოცნებობთ?**

**ნ. გლუზნაძე:** ძალიან დიდი სურვილი მაქვს ვიმღერო მიმი, ჰუჩინის „ბოჰემაში“, მინდა მარგარიტას სიმღერა გუნოს „ფაუსტიდან“, მაგრამ სამწუხაროდ, არც ერთი ეს ოპერა არ გადის ჩვენს სცენაზე.

**როგორია ნაირა გლუზნაძის ყოველდღიური ცხოვრება?**

**ნ. გლუზნაძე:** მუსიკით ვცოცხლობ. დილიდან მივდივარ თეატრში, სადაც ვიღებ გაკვეთილს ან ვავდივარ რეპეტაციას. მერე ვხვდები ჩემს ეკას და ვმუშაობ საკონცერტო პროგრამაზე. სულ სიმღერაში ვარ. თუ არ ვიმღერე, ის დღე ჩემთვის დაკარგულია.

მასალა მოამზადა **ლალი იმნაიშვილმა**.

**ატი ფელიშაღვი** მეტმა გაიარა, რაც კომპოზიტორმა თენგიზ შავლობაშვილმა ჯანსულ ჩარკვიანის პოემის ტექსტზე დაწერა ვოკალურ-სიმფონიური პოემა „რწმენის კედელი“. დრამატურგიის, ენისა და ცენტრალური „ბერისმიერი სახის“ გამომსახველობით — ეს გახლავთ მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილება, დაწერილი თითქმის ახალგაზრდულ ასაკში.

თუ პოეტმა თავისი პოემის არსი შემდეგნაირად განსაზღვრა „იყავ ერთგული და დიდსულოვანი, თავმდაბალი და კეთილმოსურნე, ჭირთამთმენი და ძლიერი, უანგარო და სპეტაკი“, პოეტური პირველწყაროს სულისკვეთების ერთგულმა კომპოზიტორმა ყურადღება გაამახვილა რწმენაზე, პოეტს რომ საკუთარი შემოქმედებითი ნიჭიერებისა და ადამიანური მოწოდების ღალატისაგან იფარავს. რწმენა მას ეხმარება მიმტვევბლობის, თმენის უნარის განმტკიცებაში, მსხვერპლის გაღებასა და ურყევობაში, როცა წყდება სამშობლოს ბედობალი. ეს აქცენტირება, ვფიქრობთ, ღრმადაა გამართლებული გამჭოლი კომპოზიციის მთელი წყობით, რომელიც ერთმანეთში გარდამავალი ცხრა ნაწილისაგან შედგება.

ნაწარმოები გვხიბლავს საინტერესო ჟანრშუალდური „მიდგომებით“ და სწორედ ამან გვბიძგა განგვეხილა იგი. მით უმეტეს, რომ პრემიერის დღეებში პოემას ერთსულოვანი მაღალი შეფასება ხვდა პრესაში, შემდგომ კი უფრო ჩაღრმავებული კვლევის ობიექტად არცეულა.

გამოვყოფთ ორ საკითხს: ერთ-ერთი საკითხი ნაწარმოების მკაფიოდ გამოხატულ ჟანრშორისობას ეხება, რომელიც პოემისა და სუიტის სახეობრივ კონსტრუქციულ თავისებურებათა შერწყმის მიჯნაზეა; მეორე კი დაკავშირებულია გარემუსიკალურ იმპულსთა გამოყენებასთან, რომელიც კომპოზიციური განვითარების საერთო ხაზის დრამატიზებას ახდენს.

# ავგორისაული „რეჟისურის“ საკითხისათვის

თენგიზ შავლოსაშვილის პოპულარ-სიმფონიური პოემა  
„რუმინის კედელი“.

ელისაბედ ბალანჩინაძე

რაც შეეხება პირველ საკითხს, აქ პოემურობის სასარგებლოდ (მრავალი კონტრასტული ეპიზოდის არსებობისას) უთუოდ „მუშაობს“ გამჭოლი სახეობრიობისა და გამჭოლი ცენტრალური ინტონაციური მასალის მხატვრული ფაქტორი.

მიუხედავად იმ გარემოებისა, რომ თხზულებაში სამი სოლისტია (პოეტი და ორი მუზა), სინამდვილეში აქ ორი კონტრასტული სახეობრივი სფეროა, რამდენადაც მუზები ერთ დრამატურგიულ პლანში გვევლინებიან. ისინი მსახურებენ პოეტის შთაგონებას, წარმოადგენენ მის საყრდენს და მოუწოდებენ ბედისწერასთან საბრძოლველად, საკუთარი დაჭრილი სულის გადასარჩენად, მაგრამ დრამატურგიის ძირითადი კონფლიქტი მთელს ნაწარმოებში იქცევა მთავარი გმირის — პოეტის სულში მიმდინარე შინაგან ფსიქოლოგიურ კონფლიქტად. ამიტომაც, ბუნებრივია, რომ იგი გარეგან დაპირისპირებაზე უფრო ღრმავა: პოეტისა — მუზასთან.

სომარანოსა და მეცო-სომარანოს (მუზის) მიმართ ნონაპერსონიფიკაციის ხერხი გამოყენებული. ეს ეხება როგორც ტექსტს, ისე მუსიკალურ გამომსახველობას; რაც საერთოა ორივე სოლისტისათვის, თუ არ ჩავთვლით ფაქტურულად განსხვავებულ ცალკეულ ელემენტს —

სიმღერა ტერციაში, იმიტაციის ხერხი, ზმათა რეგრეგობითი ჩართვა, რაც არც კელის მათ ფუნქციურ-აზრობრივ და სახეობრივ მნიშვნელობას თხზულების მთელ მანძილზე.

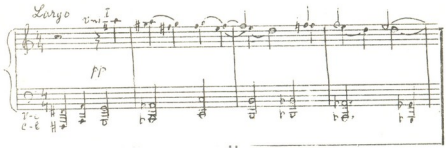
ტექსტის პოეტური ლექსიკიდან გამომდინარე, კომპოზიტორმა მუზა აღჭურვა არა განყენებულ-ამაღლებული, არამედ აქტიურად მოქმედი, ხაზგასმულად რეალისტური დახასიათებით, რომლიც სთვისაც არც ჟანრული მიწიერებაა უცხო.

ნაწარმოებში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სოლო და ანსამბლური ნაწილების დრამატურგიული ფუნქციების ურთიერთმიმართება, რაც უშუალოდაა დაკავშირებული მათ შინაგან თეატრალიზაციასთან. ასე მაგალითად, მეოთხე ნაწილი ძირითადად ბანის მონოლოგს წარმოადგენს, მაგრამ პოეტის მედიტაციას იძლევა ერთ-ერთი მუზა. ანდა პირიქით, მეხუთე ნაწილში ცენტრალურ ადგილს იკავებს მუზათა ღუეტი, მაგრამ შედეგად გვევლინება პოეტის ფინალური აღსარება.

მთელი ცხრა ნაწილის უწყვეტი შესრულებით ხაზგასმული, პოემის გამჭოლი კომპოზიცია (attacca) ეფუძნება მონაკვეთებს, რომლებიც მის დრამატურგიას აყალიბებს. ეს გახლავთ სამი ჩქარი ნაწილი, სამი ალევრო, სადაც განსა-



კუთრებით აქტიურად შეიგრძნობა გამ-  
ჭობი მნიშვნელობის ინტონაციური და  
სახეობრივი წყაროების წინსვლა და გან-  
ზოგადება, ნაწარმოების უკვე პირველივე  
ნაწილშივე რომ შეიგრძნობა. ეს არის  
სეკუნდური სვლები ვიოლინოს პარტიებ-  
ში, რომლებიც ვიოლონჩელოებისა და  
კონტრაბასების თითქოსდა სევდიან, მა-  
გრამ მტკიცე და მძლავრ ოქტავურ  
სვლებზეა განფენილი, — რწმენის საყ-  
რდენი სახე.



ვოკალურ-სიმფონიური პოემა „რწმე-  
ნის კედელი“ მოიცავს დრამატურგიის  
მთელ რიგ წმინდა თეატრალურ ხერხებს,  
როგორცაა შიგამუსიკალური „მიზან-  
სცენა“, უკუგდების მომენტები, გაუცხო-  
ება, რეპლიკა, მეორე პლანი და ა. შ. ში-  
გამუსიკალური ჩანაფიქრის თეატრალუ-  
რობა დიდი სისავსით იგრძნობა ციკლის  
მეორე ნომერში. ის წარმოადგენს მცირე  
სიდიდის დრამატიზებულ სცენას შემს-  
რულებელთა ტრიოს მონაწილეობით და  
საორკესტრო გამომსახველობის აქტი-  
ური ქმედებით. ვიოლინოთა ჯიუტად  
განმეორებულ სვლებს, ამჯერად უკვე  
მინელელები ქრომატიული დაცურებე-  
ბით, მაშინვე აიტაცებს მუშათა დუეტი.  
აქ აშკარად იგრძნობა ვოკალურ-ინსტ-  
რუმენტული კონჩერტატოს ელემენტი.  
უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ცალკეული  
ეპიზოდების მკვეთრი გამიჯვნა, რაც  
ხაზგასმულია ვოკალური პარტიების თე-  
ატრურობითაც და მუშათა მიმართებითაც  
პოეტისადმი: „ო, პოეტო!“, აგრეთვე ინ-  
ტერლუდიის ტიპის საორკესტრო ფრა-  
გმენტებით. განსაკუთრებით გამოირჩევა  
მუზების დიალოგი პოეტთან, სადაც მი-  
მდინარეობს განწყობილებათა წამიერი  
ცვალებადობანი — იმედიანობიდან სა-  
ნაწარკვეთამდე (პოეტი), საყვედურიდან  
გამხნევებამდე (მუზები). სწორედ იქ,  
მუზების მადრიგალური ნონაერსონი-

ფიკაციის შენარჩუნებით, მუდამ ერთი  
მთლიანობით რომ ხასიათდება, განსაკუ-  
თრებით იგრძნობა მათი სისხლსავსე მი-  
წიერი სიმტკიცე და ჟანრული დამიწე-  
ბაც კი. მათ მიერ პოეტის ვაჟკაცობის  
მხარდაჭერა ზოგჯერ აღიქმება როგორც  
მგზნებარე ჭაბუკური ძალა. ამას მნიშ-  
ნელოვანწილად განაპირობებს — ტექს-  
ტის მეტაფორულობა, სადაც ჯ. ჩარკვი-  
ანი იყენებს ისეთ სასიცოცხლო, მარა-

დიულ სახეებს, როგორცაა პური და  
წყალი.  
როცა პოემაში სუიტურ ნიშნებზე მი-  
ვუთითებთ, რიგ ნაწილებში მკვეთრ  
კონტრასტულობით რომ განისაზღვრე-  
ბა, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ, ერთი  
შეხედვით, შეპირისპირებისათვის გამი-  
ზნულ ამ კონსტრასტულობას შინაგანი  
დრამატურგიული საფუძველი აქვს. ასე  
მაგალითად, უარყოფის ტიპიურ მომენ-  
ტად იქცევა მესამე ნაწილი, — მუშათა  
ლირიკულ-ელეგიური დუეტი, სიმშვი-  
დის, თავდავიწყების სახე, როცა ჭეჭა-  
ქუხილმა გადაიარა და ბუნება ძილს მი-  
ეცა, წარმოსახება ვოკალური ხმების  
რბილი, მინავლებული მოძრაობით, რო-  
მელიც სიმებიან საკრავთა და ფორტე  
პიანოს აბსოლუტური divisi-ს გამჭვირ-  
ვალე ქსოვილს ეწვნის. როგორც წინა-  
მორბედი, ისე მომდევნო ნაწილის საპი-  
რისპიროდ, აქ სულიერი მდგომარეობის  
საჩვენებლად ფაქიზი ტემბრალური შე-  
ფერილობაა გამოყენებული. როცა ამ  
ახალ ბგერით სახეს ვუსმენთ, ჩვენ კვლავ  
აღმოვაჩინებთ გამჭოლ ლეიტენიტონაციას.  
როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოემაში  
მნიშვნელოვან დრამატურგიულ როლს  
ასრულებს ამა თუ იმ სოლისტის რეპ-  
ლიკა. ასე მაგალითად, მეოთხე ნაწილი  
ძირითადად პოეტის მონოლოგს წარმო-  
ადგენს, რამდენადაც ერთი ნაწილიდან



დასწრება“, რამდენადაც სწორედ აქ პოეტი პირველად პასუხობს ტრაგიკულ კითხვას: „რისთვის?“ წარმოისახავს რათავს სვეტიცხოველის აღმშენებლად, მუხების შეკითხვაზე „მარჯვენა მოგჭრეს, რაისთვის მოგჭრეს?“ პასუხობს: „სიტყვა ვთქვი, სიტყვა, სიმართლის გადასარჩე-

*Andante sostenuto*

ნად“. ჭეშმარიტებისათვის მებრძოლის ეს აღსარება, უჩვეულოდ სანუკვარი, მაგრამ, ძლივს უკვე გამოთქმული, ნაწარმოების დრამატურგიაში შემობრუნების მომენტად იქცევა. ამ ეპიზოდის ფსიქოლოგიური სირთულე ხაზგასმულია ავტორის რემარკით — *ad libitum*, ბოლო ტაქტში კი რეჩიტატივით. ამრიგად, კომპოზიტორი მომღერალს გარკვეულ საშემსრულებლო თავისუფლებას ანიჭებს, უბიძგებს მას გასცდეს საკონცერტო პირობითობას. ბასის ნაღვლიანი ქრომატიული სვლები უღერს სამ „პიანოზე“, რომლებიც ზარების უღერის გამჭოლი ლეიტენანტიდან იკვეთება.

იხსნება პოემის ახალი მონაკვეთი შეკავებული სევდა და მოქმედების პირქუში წაში — ამ იდეის გახსნა უკვე ინსტრუმენტული საშუალებებით ხდება, ნაწარმოების IV ნაწილის მცირე სიმებიანი ადაჟიოთი. ვოკალურ-ინსტრუმენტული ურთიერთგავლენა საკმაოდ ფართოდ შეიგრძნობა წინამორბედ ნაწილებში, მაგრამ აქ მოცემულია პოემის ერთადერთი, წმინდა ინსტრუმენტული ეპიზოდი და მისი მნიშვნელობა ძალზე დიდია. ასე მაგალითად, ფინალის V ნაწილში მოცემული დრამატურგიული კითხვაზე „რისთვის?“ უტექსტო შინაშესიკაღური ხორცშესხმის ხასიათს იძენს. ზარების რეკვის ელემენტებს აგრძელებს ფინალის IV ნაწილში მიგნებული ბგერითი სახე — ადამიანის სულში დარეკილი ზარი „ადაჟიოს“ კულმინაციად უღერს. მისი მომღვენი — მუზათა დუეტი უგალობს სულიერ მსხვერპლს, ადამიანთათვის ჩირაღდნად რომ იქცევა,

მაგრამ აქ უკვე ხმაშაღლი მოწოდება კი არა (რაც არაერთხელ იყო წინამორბედ ნაწილებში) ღრმად ჩამარხული რწმენა მსხვერპლის უცილობლობასა და გამართლებულობაში. სტიქიურობის დინამიკა (V ნაწილი) ტრანფსორმირდება ჭეშმარიტების შეცნობის სევდაში.

იგივე მასალა უღერს, როგორც რეფრენი, ორკესტრის პარტიაში და მასვე ეფუძნება VI ნაწილის ძირითადი შედეგი — მსხვერპლგაღების გამართლება. დრამატურგიის შემობრუნების მომენტიდან მეხუთე ნაწილის ფინალში და სიხარულის პირველი ნაზი კვირტიდან მეექვსე ნაწილის ფინალში კომპოზიტორი გადადის პოემის დიდ დასკვნით მონაკვეთში — ბოლო სამი ნაწილისაკენ. მაგრამ ისე არ უნდა მივიჩნიოთ, რომ ეს დასკვნითი მონაკვეთი რაღაც ერთგვაროვანია. იგი არა მხოლოდ სამ კონტრასტულ ნაწილს მოიცავს, არამედ მნიშვნელოვან მერვე, ბოლოსწინა ნაწილსაც, მისი სახეობრივი სირთულითა და კონსტრუქციული ორიგინალობით. ამგვარად, პოემის სამი ბოლო ნაწილი — ეს არის პოეტის უკანასკნელი დრამატული მონოლოგი, შემორკალული ტერციტის ქორალურობითა და ჰიმნური ფინალით იმავე შემადგენლობაში.

მეშვიდე ნაწილში ქორალურობა მაშინვე როდი მიიღწევა. თანმიმდევრულად შემოდის მეცო-სოპრანო, სოპრანო და ბანი. მიღწეული სამხმინაობა შემსრულებელთა აბსოლუტურ ერთიანობას წარმოგვიდგენს. მკვეთრი კომპლექსური ხუთწინადობა, მოდალური რიტმიკა (ბგერა-მარცვალი), ტექსტის სიმბოლურობა („ცხრა კათხა ლუდი დავლიოთ, ცხრა პური ვჭამოთ კერისა“) ბგერითი დამაბულობისა და ტემპური დინამიკის უწყვეტ გამღიერებას (pp-fz) ჭეშმარიტების განმტკიცებასთან მიყვარათ: „იქნებ ერთად ჰქმნას ცხოვრება გაღმელ და გამოღმელისა“. მეცხრე, ფინალური ნა-



წილი კი სიცოცხლის, შემოქმედის, მზის  
პიმნური სადღეღებელია.

უფრო დაწვრილებით შეგწერდეთ პო-  
ეტის მონოლოგზე (მერვე ნაწილი), რო-  
ველზეც ზემოთ აღვნიშნავდით. სილა-  
ბური წყობისა და განწყობილების  
სრული მთლიანობის მქონე ორ ტერც-  
ეტს შუა მოქცეული, პოეტის ვრცელი  
მონოლოგი (მის მხოლოდ დასასრული-  
სას უერთდებიან მუხები და უკან ბრუნ-  
დება წინამორბედი ნომრის მუსიკალური  
მასალა „ცხრა კათხა ლუდი“...) წმინდა  
თეატრალური გაუცხოების ტიპური  
ნიმუშია. ეს არის გმირის თავისებური  
„განმოვანებული“ მონოლოგი, მისა-  
დრამატული რეფლექსია, რომელიც რე-  
ტროსაკეტულად მოიცავს მძიმე ტანჯვის  
მთელ გზას სულიერი აღორძინებისაკენ.  
სინამდვილეში განზოგადებულია ძი-  
რითადი ინტონაციური მასალა, ექსპო-  
ნირებული და ტრანსფორმირებული მთე-  
ლი ნაწარმოების მანძილზე. მხედველო-  
ბაში გვაქვს როგორც გამჭოლი მასალა  
(ვიოლინოთა მინავლებული ინტონაცია,  
ზარების ხმეირება), ისე სიტუატიური  
ბლანის თემები. საკმარისია გავიხსენოთ.  
მეექვსე ნაწილში ფართოდ შეღერი თემა  
ჭეშმარიტებას შეწირული მსხვერპლი-  
სა (იხ. მაგ. №4) და როცა კვლავ შემო-  
იჭრება მუხათა მიწიერი სიხარული  
(„ცხრა კათხა ლუდი“...), პოეტი, რო-  
მელმაც წამიერად განიცადა თვისი აღო-  
რძინების მთელი მძიმე გზა, ახლა უკვე  
მზეს ეგებება. პარტიტურაში შემოდის  
ორღანი.

ამრიგად, იქმნება მუსიკალური მასა-  
ლა და პიმნური ფინალის ტექსტი —  
„შეო, ამოდი, ამოდი!“

პოემის ცხრა ნაწილის კონტრასტუ-  
ლობის მიუხედავად, ისინი ექვემდებ-  
რებიან დრამატურგიული განვითარების  
ერთიანი ხაზის ლოგიკას, რომელიც  
თავისში შეიცავს სამ დიდ ეტაპს. ეს  
არის პირველი-მეოთხე ნაწილი, რომე-  
ლიც ნაწარმოების მთელი ძირითადი  
კონფლიქტური სახეობრივი „რიგის“  
ექსპონირებას ახდენს; მეხუთე-მეექვსე —  
დრამატურგიის შემობრუნების მომენ-  
ტია; მეშვიდე-მეტხვე — შედეგის, კულ-  
მინაციური მნიშვნელობის დასკვნითი

მონაკვეთი. სამი სწრაფი ნაწილი, რომ-  
ლებსაც ზემოთ შევხეთ, იქცევა კომპო-  
ზიციის თითოეული სამი დიდი ნაწილის  
დრამატურგიულ ცენტრად. ეს არის  
მეორე ნაწილი (Allegro con fuoco),  
მეხუთე ნაწილი (Allegretto) და მერვე  
(Allegro).

დაბოლოს, ინსტრუმენტული დრამა-  
ტურგიის შესახებ ნაწარმოების პარტი-  
ტურაში. ვოკალური ტერცეტის, სიმე-  
ბიანი ორკესტრის, ფორტეპიანოს, ორ-  
განისა და დასარტყმელისთვის დაწერი-  
ლი პოემა „რწმენის კედელი“ კომპოზი-  
ციის ყველაზე მნიშვნელოვან საკვანძო  
მომენტებში ტემბრალური შიდამუსიკა-  
ლური პლასტიკის ცალკეულ ნიმუშებს  
გვაწვდის. საკმარისია გავიხსენოთ მე-  
ორე ნაწილი, სადაც დასარტყმელები არ-  
მხოლოდ ჩაერთვებიან მუხათა ენერგ-  
იულ მოწოდებაში, არამედ მათ ირონი-  
ულ „ექსტიკულაციობასაც“ წარმო-  
სახავენ. მაგრამ ეს ირონიულობა მუხის  
ერთადერთ საწყის რეპლიკაში კონტ-  
რაბასის მოულოდნელი სექსტური ნა-  
ხტომითაა აქცენტირებული მეექვსე  
ნაწილში. პოეტის უკანასკნელი მო-  
ნოლოგის მრავალპლანიანი დრამატუ-  
ლი პანორამის შექმნაში (მერვე ნაწილი)  
ტრაგედიულ შტრიხს შეაქვს ჩართვა სი-  
მებიანთან piatto sosp და tam-tam ნა-  
წარმოებში უმნიშვნელოვანეს როლს  
ასრულებს სიმებიანთა კოლორიტულ-  
divisi.

ვოკალური ფორმების მრავალფერო-  
ვნება — ტერცეტის, დუეტის, მონოლო-  
გის, რეჩიტატივის, ვოკალურ-ინსტრუ-  
მენტული შიდამუსიკალური პლასტიკის  
ურთიერთმოქმედება საფუძველს გვაძ-  
ლევს თენგიზ შავლოზაშვილის ვოკა-  
ლურ-სიმფონიურ პოემაში „რწმენის  
კედელი“ სცენური კანტატის ნიმუხები  
დავინახოთ.



# ოთარ თაქთაქიშვილის საოპერო ესთეტიკა და ქართული ოპერის ახალი პრობლემები

ანტონ ვულუბაძე

წერილი პირველი

## მინდია

წადი, იარე ჩაღხიავ, ცოცხალმა  
მინდორ-ველადა,  
რა ვინდ არ უნდა ეცადო, ვერ გაშხდი  
მოძმის შეკვლელადა!  
ხიცოცხლე როგორ ვაქციოთ ხიკვდილის  
სათრეველადა!  
ძმები დავხოცოთ? სამზობლოს ვინ  
ეუოლება მცველადა?

ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდია“ თავიდანვე მძაფრად — მისაწვდომი და დინამიკური, აქტიურად შთამბეჭდავი თვისებებით შემოიჭრა ჩვენი საოპერო თეატრის ცხოვრებაში (პრემიერა შედგა 1961 წლის 23 ივლისს). გამორჩეული — მხურვალე და სწრაფი რეჰონანსი ხვდა მას თვით ფართო მაყურებელშიც. მიღება — თითქმის ერთსულ-

ვანი იყო, — სრულ ერთსულოვნებას კი, ახალი ოპერის მიმართ, მოგვეხსენება, ჩვენს დროში იშვიათად თუ ვნახავთ, მეტადრე ფართო მაყურებელში. მაგრამ ვიტყვოდით: ამგვარი სახელდობრ სახალხო მიღება მანამდე არცერთ ახალ ქართულ ოპერას არ რგებია ჩვენი კლასიკოსების შემდეგ. ამასთან უეჭველია: „მინდიას“ სცენაზე დაბადებამ ცხადყო



და განამტკიცა ის ფაქტი, რომ ახალი ქართული საოპერო შემოქმედება განიკურნა ხანგრძლივი კრიზისისაგან და კარგა ზნით, „მეორე პლანზე“ გადასული, კვლავ წინაზევე წარმოჩნდა და ღირსეულადაც აღადგინა ეროვნული კლასიკური ოპერის მიერ დამკვიდრებული პრესტიჟი.

...ვერც იმას ვიტყვოდით, რომ ამ „კრიზისული ხანის“ მანძილზე „მინდიას“ მანამდე საყურადღებო არაფერი უძლოდა — შეიქმნა რამდენიმე ნამდვილად ღირსშესანიშნავი ოპერა, მაგრამ ისინი ჩვენს სცენაზე მოძალებულ ახალ ოპერებს შორის მაინც „ურთიერთდამორებულ“ ეპიზოდებად გამოიყურებოდნენ და ახალ საეჭაპო ამინდსაც მყარად ვერ ამკვიდრებდნენ. მათი მტკიცე შეფასებისათვის უკვე დრო იყო საჭირო. არადა, ახალი ქართული ოპერის თვითდამკვიდრების საქმოდ დიდი გზა იყო განვლილი და მონაპოვრებიც საფუძვლიანად გადასახედა და მისახედიც თვით „მინდიას“ უშუალოდ წინ უძლოდა ერთიოდე თვითადრე დადგმული მონუმენტური, ღრმად თვითმყოფადი ოპერა — შალვა მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენა“, რომელმაც ავტორიტეტულ მუსიკალურ წრეებში ერთობ მაღალი შეფასება მიიღო (ყურადსაღებია: არაქართველ მუსიკოსთა შორისაც, საქართველოს გარეთაც) და იგი, თუნდაც შ. მშველიძისავე პირველ ოპერასთან — „ამბავი ტარიელისა“ — ერთად მიეკუთვნება ეროვნული სიღრმეების შემცველ მრავალმხრივ მნიშვნელოვან, სიმპტომატურ ქმნილებებს...

„მინდიას“ შემდეგ ო. თაქთაქიშვილმა თავისი შემოქმედების მთავარი ჟანრებად ოპერა და ორატორია აირჩია, პრინციპული ძიებების საკუთარი სფეროც დაისახა და ამ მიმართულებით დიდი გზაც განვლო. რაც მთავარია — ქართული კლასიკური ოპერის მომდევნო ხანის უმნიშვნელოვანესი საოპერო ფონდიც შექმნა და ეს განა მარტო იმიტომ, რომ ო. თაქთაქიშვილი შვიდი ოპერის ავტორია, — მისი ეს მკვეთრად ურთიერთგანსხვავებული ნაწარმოებები (სახელდობრ „მინდიას“ მომდევნონი) ახალ ესთეტი-

კურ პრობლემებს აყენებენ ეროვნულ საოპერო შემოქმედებაში. ისინი მკაფიო თეატრალიზით და მუსიკალური დრამატურგიის ძიება-დახვეწილობით, ნაირგვარი — მონუმენტური თუ ინტიმური ფორმებითა და მასშტაბებით აღინიშნებიან. სინთეზური ხელოვნების პარამონიულობა და მეტაფორული ნაირმნიშვნელოვნება მათ თავისებურად აკავშირებს ჩვენი საუკუნის საოპერო ძიებებთან. მაგრამ ო. თაქთაქიშვილის ძიებათა უპირველესი წყარო — ეროვნული საუნჯე (მუსიკალურიც და ლიტერატურულიც) და მის თვისებათა გამოცანებია. ამასთან, მისი ოპერების ამოსავალი მხარე — ძელოდიური სფეროა, უწინარესად ფართო მღერადობა — საოპერო კანტოლენა, — პირველადი მიმზიდველი ძალა კლასიკური საოპერო ხელოვნებისა (და საკმაოდ „დეფიციტურად“ ქცეული XX საუკუნის ოპერაში). ოპერა კი, საუკუნეთა მანძილზე მასობრივ ხელოვნებად იქ დარჩენილა, სადაც კომპოზიტორთა შემოქმედების განუწყვეტილი მოკავშირე ყოფილა მომღერალთა ხელოვნება, — როცა მომღერალს, სხვათა თვისებებთან ერთად საშუალება ეძლევა ბუნების მადლის — აღამიანის ხმის მომზიბველობის სრულყოფილი გამქლავანებისა!

ერთობ ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ „მინდიას“ სცენური დაბადების თავდადებული მონაწილენი იყვნენ ჩვენი სასიქადულო მომღერლები ზურაბ ანჯაფარიძე და პეტრე ამირანაშვილი, რომელთა მიერ განსახიერებულმა მინდიამ და ჩალხიამ ჭეშმარიტად დაამშვენა მათი უძლიდრესი შემოქმედებით ბიოგრაფია. მეტსაც ვიტყვოდით: ზ. ანჯაფარიძე თავიდანვე ჩამპული იყო კომპოზიტორის შემოქმედებით ლაბორატორიაში, როდესაც ოპერა იწერებოდა. მერმე, მოსკოვის დიდ თეატრში სამუშაოდ გადასვლამ, მანძილმა ოდნავ ვერ შეაფერხა ზ. ანჯაფარიძის მხურვალე ინტერესი და მონაწილეობა სარეპეტიციო პროცესებსა და სცენურ დაბადებაში. ოპერის დიდი წარმატება ქართველი მომღერლის დიდ ზეიმადაც გადაიქცა.

გავიხსენოთ, რომ ამ — საუკუნეებში

დაკვიდრებულ ტრადიციას, ვიტყვოდი — კანონად ქცეულს, არც თუ ხშირად ითვისისწინებენ ჩვენი საუკუნის საოპერო ნოვაციები (არ ვეხებით ნოვაციების თავისთავად ფასეულობას). ამ მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციისადმი — სინთეზისადმი ერთგულებამ, „მინდია-შივე“ აშკარა რომ იყო, ო. თავთაქიშვილის შემდგომ საოპერო ძიებებში ერთობ ნიშანდობლივი, არაცალმზრივი განვითარება ჰპოვა და ინტონაციური გაფართოებისა და თვითმკვიდრების ახალსფერობასაც შეაღწია. გზა „მინდიდან“ — „მთვარის მოტაცებად“ ამას მეტყველებს...

ჯერ კი მის პირველ ოპერას დაუბრუნდეთ, სახელდობრ იმ ნიშანთვისებებს, რომელთა გამო „მინდია“ ესოდენ მიმზიდველი გახდა საბჭოეთისა თუ უცხოეთის საოპერო თეატრებისათვის. ეს გახლავთ ოპერის პოეტური ამაღლებულობა, კლასიკური ტიპის ფართოდ გაშლილი მღერადობისა და თანამედროვე ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი, მკაფიო, — ლაკონური კონცენტრირების ორგანული ნაერთი, გმირთა ქმედითი წარმოსახვა. ეს ბოლო თქმული მით უფრო ყურადსაღებია, რომ „მინდიას“ ჟანრობრივ სინთეზში, მის ეთოსურ წილში ბუნებრივად დიდმნიშვნელოვანი ხდება ეპოსური საწყისი. ქართულ სინამდვილეში კი ეპიკური ოპერის ჟანრული თვისება დინჯი, თხრობითი დინება-მონუმენტური ფრესკულობით, მოძრაობის მომწესხველი სიზვიადითა და სიმძიმით, — ამის ფესვები ეროვნული კლასიკურის ოპერისა და ხალხური შემოქმედების ორატორიულ საწყისებშია...

„...მინდიას“ ეპიკურობა — აქტიურად ქმედითია და ესეც მისი ფრიად ეფექტური მხარეა (ამას ვგულისხმობდი, როცა ახალ ქართულ ოპერებს შორის მის აშკარად გამორჩეულ დინამიკას აღვნიშნავდი). მისი დინამიკის ამოსავალია: ელასტიური ურთიერთკავშირი გმირებისა და გუნდის პარტიებს შორის, სადაც გმირები მოქმედებენ მკაფიო, სახიერი არიების, დუეტებისა თუ სხვა კლასიკური ანსამბლური ფორმების

საშუალებით, რომელთა მეოხებით გმირთა მოძრაი ხატებანი (ხაზს უხეხავს ამას) შეუფერხებელი მსჭვალავი ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიას, ხოლო საგუნდო სცენები სამ ფუნქციას — სამსახეობას იკვიდრებენ: ბუნების ხმა, მოქმედი ხალხი და გუნდი — მთხრობელი ანტიკური ქოროს მაგვარად. მათ შორის ელასტიური გადასვლები და პროპორციები განსაკუთრებულ, პერსპექტიულ ეფექტიანობას კვალავს ოპერის მსვლელობაში. აქვე დავეძინდით, რომ ამგვარ გადასვლა-გადარბენებში ფაქტურული სიმსუბუქე თუ გაეღვებულა „გამსხვილებანი“ ნატიფი ძალდაუტანებლობით არიან შეპირისპირებულნი, საწყისშივე შესამჩნევ — კვალის გამვლებს პუნქტებს აღბეჭდავენ და ოპერის შემდგომ მსვლელობაში დრამატული მეტამორფოზების ფაქტორებად წარმოჩნდებიან. ამ შემაერთებულ, თითქოსდა „გარედან“ შემოჭრილ გადარბენებში პარმონიული ფღერადობის უეცარი დაქუფრებანი თუ ინტიმური გამზოლოება შემდგომ თავიანთ ადგილს პოულობენ გმირთა იერსახეების ძირითად ბირთვებში, — მათში აქტიურ შინაგან ძვრებს იწვევენ და საკვანძო — კონფლიქტურ ეტაპებზე გადამწყვეტ როლსაც ითამაშებენ... ყოველივე ეს ო. თავთაქიშვილის პირველსავე ოპერაში ხდება, რაც მის დიდოსტატობაზე მეტყველებს. ნატიფი მინიშნებების მთელი ეს საექსპოზიციო ქსელი, რომელიც ფილიგრანული ლაკონიურობითაა აღბეჭდილი, უკვე I მოქმედებაშია საჩინო, ხოლო საკვანძო მნიშვნელობა და შედეგები მთელი სისრულით აშკარავდება II აქტის ორსავე სურათში. ცვალებადობათა ეს პროცესი ოპერის ყველა მთავარ გმირს შეეხება. მთავარია: ამ შუქზე ცხადდება, თუ როგორ დაირღვა და აიძვრა ბუნებისა და მისი მეკლემულის პარმონია...

თავიდანვე აღვნიშნე, — „მინდიას“ თითქმის ერთსულოვანი რეჟონანსი რომ ხვდა, რაც უწინარესად მაღალი, ამასთან ფართოდ მისაწვდომი მუსიკალური დონითა და დინამიკური ფორმითა და ეფექტიანობით იყო გამოწვეული. მაგ-

რამ იხიცი ბუნებრივია, რომ საზოგადოებრიობაში იმთავითვე აღიძვრებოდა სურვილები თუ კრიტიკული შენიშვნები იმ საგრძნობი მეტამორფოზების გამო, რაც ოპერაში განიცადა ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელის“ მხატვრულმა სამყარომ, მინდიას ხილვებმა, გმირისა და ბუნების ურთიერთმიმართების ფორმებმა. მართლაც, ოპერაში გარკვეულწილად შეიზღუდა პანთეისტურ-მითოლოგიური სამყარო, ალეგორიული მომენტები. მაგრამ მათი ფუნქციები სულაც არ წაშლილა. სახეცვლილება კი კომპენსაციით მოხდა, სახელდობრ თვით ვაჟა-ფშაველას პეროიკულ-დრამატული ეპოსის მოტივებით გაძლიერების გზით, ვაჟას ჰუმანურ-კაცთმოყვარული იდეებით ოპერის დრამატურგიის დამუხტვით, ასე რომ, ოპერის იდეურ-შინაარსობრივ ქარვას, „გველის მჭამელის“ გარდა, „სტუმარ-მასპინძლისა“ და „აღუდა ქეთელაურის“ მოტივებიც ედება, ასევე ჟღერს ვაჟას პოეტური ლირიკა, — მისი წილიდან გადამწყვეტი ფუნქციებით შერჩეულია „არწივი ენაზე დაჭრილი“, რომელიც ოპერის ტრაგიკულ პერსონაჟს ჩაღბიას მიეკუთვნება და თავის მხრივაც ტრაგიკული იდეით მსჭვალავს ოპერას, და — „ღამე მთაში“ — მისი პასაჟები საკმაოდ ფართოდაა განფენილი ქოროს, მინდიასა და მისი მიჯნურის — მზიას პარტიებში, რომლებშიც შემდგომ, საგრძნობო მუსიკალურ-ფსიქოლოგიურ მეტამორფოზებს განიცდიან. ყოველივე ეს მოქცეულია ორიგინალურ ლიტერატურულ-მუსიკალურ სტრუქტურაში, სადაც ოთხი მთავარი და ერთი — ეპიზოდური პერსონაჟი მოქმედებს, რაც ადრევე აღვნიშნეთ — მრავალფუნქციურ ქოროსთან განუწყვეტლივ ქმედით ურთიერთმიმართებაში.

ოპერის კომპოზიციის მაქსიმალურ ლაკონიზმსა და მიზანწარაფულობაში დიდად ეფექტიანი აღმოჩნდა კომპოზიტორის შემოქმედებითი თანამეგობრობა მწერალ რეზო თაბუკაშვილთან, რომელმაც საწყისშივე უტყუარი ალღო აუღო კომპოზიტორის წინსწარფებას, ამასთან წინასწარ მუსიკალურ ესკიზებს

და მათმა ურთიერთგაგებად თვალსაჩინო ნაყოფიც გამოიღო. იხიცი გასათვალისწინებელია, რომ ბუნების მესაიდუმლის, მინდიას მითოსური ხატება, ვაჟა-ფშაველას შემდეგაც, ორიგინალურად და მკვეთრად ურთიერთგანსხვავებულად იქნა განსახიერებული გრიგოლ რობაქიძის „ლამარაში“ და კონსტანტინე გამსახურდიას „ხოგაის მინდიაში“, — ნიშანდობლივია, რომ ორთავე ამ მშვენიერი ქმნილების ეთიკური პათოსი მეზობელ ხალხთა ძმობისა და ურთიერთსიყვარულისაკენ მოგვიწოდებს. ყოველივე ეს ოპერა „მინდიას“ ავტორებს აძლევდა სრულ „იურიდიულ-ეთიკურ“ თავისუფლებას...

ექვს გარეშეა „მინდიას“, როგორც ეროვნული ქმნილების გენეტიკური კავშირი ხალხურ საგუნდო ეპოსთან და ზ. ფალიაშვილის ოპერებთან, რომლებშიც აღიბეჭდა ეროვნული ფენომენის არსი და ჩამოყალიბდა მისი თვითმყოფადობის პერსპექტივა გამძლეობა. ესეც ჭეშმარიტებაა: „აბესალომის“ ეპიკურ მონუმენტალობას არაერთი ჩვენი თანამედროვე ქართული ოპერა უსაზრდოებია, თანაც მათი ორიგინალობის შეუზღუდევლად, თუმცა „მინდიას“ სტრუქტურული დინამიკა უფრო „დაისს“ უახლოვდება. ასევე უეჭველია ოპერა „მინდიას“ ავტორის შემკვიდრებითი კავშირი შ. მშველიძის მიერ შემოტანილ არქაული სახიერებით აღბეჭდილ ინტონაციურ სფეროსთან და შ. მშველიძის მიერვე შექმნილ მომნუსხველ ხატებათა სტილთან, — ჭეშმარიტი, ყველაზე უტყუარი გასაღები რომ აღმოჩნდა ვაჟასეული სამყაროს მუსიკალური განსახიერებისათვის, რაც ნიშანდობლივია: ჯერ კიდევ სიმფონიური პოემების „ზვიადაურისა“ და „მინდიას“ შექმნამდე (ერთობ თავისებური ფაქტია — ვაჟასეული სიტყვის ჭეშმარიტი მუსიკალური ამტყვევლება „უსიტყვო“ — სიმფონიური მუსიკით რომ დაიწყო! გგულისხმობ სტილურ-ხატობრივ ადექვატურობას — მანამდე ეპიზოდურად შექმნილი სიმღერები, თუნდაც ღირსეულად პოპულარული არია კლასიკური ოპ-



ერისა - გგულისხმობ „დამისხი, დამალეკინეს“ - გაფასებულ მუსიკალურ საძირკვლად არ დამკვიდრებულა).

ცნობილია: ამ სფეროს საწყისი - ამოსავალი მშველდის მიერვე შერქმეული ფშაური კილოა, მაგრამ ამჟამად ამას უკვე ზოგადად - როგორც შეძრებ სახიერ წოდებად ვიღებთ, რადგან სახელდობრ ამ კილოსაგან გადახვევა თვით მშველდის მუსიკაში არც თუ იშვიათად ხდება სახიერი თვითმყოფალობის მთავარ ნიშან-თვისებათა შენარჩუნებით.

ო. თაქთაქიშვილიც თავის „მინდიას“ ამ ინტონაციური სფეროს - მშველდისეული სამყაროს გამოძახებით იწყებს. მაგრამ ეს გამოძახილიც თავისებურია: - უკვე საკუთარია. სახელდობრ, მშველდისეული მომწესხველი, ფთქებადი სტატიკისაგან განსხვავებით, ამ სუსხიან ინტონაციურ ხატებას ოქერა „მინდიას“ აუტორი თავიდანვე შემტვეთ სკელით ჩართავს - ამით იწყებს ოქერას და ქმედითი მიზანსწრაფვით წარმართავს. სახელდობრ, ეს მოკლე და მძაფრი საორკესტრო ინტროდუქცია დასაბამს აძლევს ამ ოქერის დინამიკის ამოსავალ თვისებებს - მუსიკალური დრამატურგიის ლაპიდარულ-გამჭოლ ლაკონიურობას და შედეგად - ფაქტურულად მოძრავ სტრუქტურას, რომლის ქსელში ნატიფად შეჭრილი ცვალებადობანი, რხევები - ხან უფრო მძაფრი მოძალებით, ხან გამზოლოებაში ჩაძირვით, - პერსპექტივაში მკაფიო დრამატურგიული ფუნქციით გამოჩნდება. ამგვარი მომენტები დასაწყისშივე საჩინოა...

ასე, ინტროდუქციიდანვე დაიძვრება მრისხანე ლაიტთემა, რომელიც გამჭოლ კვალს გაავლებს ოქერის მუსიკალურ დრამატურგიას და საბოლოოდ ჩამოყალიბდება, როგორც წუთისსოფლის მძევნარების გამოშხატველი. ჯერ იგუშუშალოდ მინდიას მოპირდაპირე პერსონაჟის - ჩალხიას სცენაში ამეტყვევდება, უფრო ფართო მნიშვნელობით უკავშირდება მთის მოსახლეთა საბუდისწერო - სისხლის აღების ადათს, მომ-

ხდარი ტრაგედიის გამოძვევით რად ხდება, მაგრამ მას მეორე მხარეც აქვს: ნია: საბოლოოდ მინდიას შეუერთდება - მისი სიკვდილისა და აძაღლების ტრაურულ-ტრიუმფალურ ამოთეოსში, როგორც მინდიას ზნეობრივი გამარჯვების სადიდებელი და ამითვე - წუთისსოფლისავე ზნეობრივი განაჩენი.

ამრიგად, ფშა-ხეკსურული ინტონაციის ხატობრივ სამყაროს გზა ეხსნება ინტროდუქციაში ჩამოყალიბებული მელოდიური იერსახით, ამასთან - თავიდანვე მძლავრად გამოკვეთილი მთავარი შინაარსობრივი ბირთვით. თავის მხრივ, მუსიკალური დრამატურგიის ეს მკვეთრად გამჭოლი ბირთვი იმპულსურად იწყებს ამგვარივე ინტონაციური სამყაროდან მთელ რიგ შენაკადებს - წვრილ თუ მსხვილი, ლირიკული თუ დრამატული, ნაირგვარი მელოდიურ-მოტივური ფორმების აქვრებას, რომელთაგან დამწყებია - უკვე მინდიას პირველი შემოსვლისთანავეა საჩინო...

მოკლე, მძიმე ნაბიჯით (საწყისშია სეკუნდური აღმასვლით, დახრისას ფშაურ-ფრიგიული კილო გამოიკვეთება) მიემართებიან ინტროდუქციის დამწყების მიმებიანთა შემტვეი, პათეტიკური უნისონები ( ანდანტე, ალტები-ჩელოები). მათ მომდევნოდ - სასულეების შეჭრა ბანებში, შემდეგ „ტუტი“-თ „თავს დაცხრომა“ შეუვალ მრისხანებას აღბეჭდავენ... მოძალებული მკვეთრი ტრემოლირებით, გადარბენილ ბერათგროვითა მოდულირებით მყისვე გუნდის კარიბჭე გადაიხსნება, მასთან-ცხოვრებისეული მრისხანების მოპირისპირე - ბუნების სამყაროც გამოანათებს, მას კისულ მალე ტყვეობიდან დაბრუნებულ მინდიაც შეუერთდება... აქ კვლავ მივმართავთ მშველდისთან პარალელს, - ამჯერად მის სიმფონიურ პოემა „მინდიასთან“ შ. მშველდის „მინდიაში“ გმი-

1 მაგრამ ისტორიის ნუ დაეუარავთ: ქართულ მუსიკას. არ შეიძლება მხედველობაში არ მივიღოთ ადრე, 20-იან წლებში იონა ტუსკიას მიერ შექმნილი მუსიკა რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლის - გრ. რომაქიძის დრამისათვის „ლამარა“, რომლის საორკესტრო შესავალი დახვეწილი, ფაქიზი ყვმო-

რი თავიდანვე ექსპონირებულია, როგორც ბუნების შესაიდუმლე-ორთავე მხარე განუწყვეტლივ ურთიერთმიმართებაშია და ერთად იზიარებენ ყოველივე სატივიარსა თუ სიხარულის აღზევებას მათ შორის გაბაასებანი იმართება პასპორალურ - პანოვისტურ ხატებათა წიადში, გაბაასების შელოდიური ფორმები თავისუფალ-იმპროვიზაციული, ასიმეტრიული მღერად-რეჩიტატიული ელფერიისა და ამოსავალში ამეტყველებულია სოლო-საკრავთა, ძირითადად ხისა და სპილენძისეულთა დაბირისპირებით, უფრო კი ურთიერთგადამჭერ დიალოგებში, ზოგჯერ სიმებთანთა სოლოს იშვიათი, მაგრამ გადამწყვეტი ჩართვით. ეს დიალოგები მზურვალეცაა და უფაიზესად გამხოლოებულიც, მასში კოლორიტიცაა და ადამიანური ამონაკენისიც... (პარალელს იმის გამო მივმართეთ, რომ ბუნებისა და მისი შესაიდუმლეს ექსპონიციები ორ „მინდიაში“ - სიმფონიურ პოემასა და ოპერაში განსხვავებული პრინციპითაა განსახიერებული).

...საკეტური სიმკაცრით ჩაერთვება ო. თავთაქიშვილის ოპერა „მინდიაში“ ბუნების ხმა - მთელი ექსპონიციის მანძილზე თითქმის მუდმივი ქორალურა სვლით ქორო-ბუნება და ქორო-მთხრობელი ურთიერთში იჭრება. მათ შუაგულს თვით მინდია ჩაერთვება და საბოლოოდ, ბუნებისა და მისი შესაიდუმლის ურთიერთობაში შუამავალი, ქორის სახით - განსჯის ხმაა. ქორალი - არსებითად მოძრავია, თავიდანვე ერთი თემატური ბირთვიდანაა ამოსული, - შიდა პოლიფონიური სვლებით, მელოდიაში - ძირითადად სეკუნდებით, შემდგომ კი ამავე მელოდიის რეგისტრული დიაპაზონის გაფართოებით, - მინდიას მონოლოგს - კრედოს რომ მოამზადებს... ქორალი, რომლის პარმონულ ვერტიკალებში „ქართული აკორ-

დიკის“ ნიშნებიც შეგვახსენებს თავს, თანდათან იკრებს შინაგან მუხტს და ფაქტურის ინტენსიფიკაციით დიდ ტალღაზეა განვითარებული... ამ თემატიკურ-ფაქტურული ბირთვიდან, მისი ეარირებით, ოპერის პირველი ექსპონიციური რკალის ცენტრში მოქცეული მინდიას არაა - ჰიმნურად ამადლებული მონოლოგი - კრედო წარმოიშვება.

მთელი ეს - ბუნებისა და მისი შესაიდუმლის საექსპონიციო სცენა ერთ მთლიან შრედაა ჩამოყალიბებული და მკაცრი აკადემიური, რონდოვარიაციული ფორმითაა ორგანიზებული. მისი ფარგლებს ძირითადად ქორალურ შრეში ინტონაციურად და ფაქტურულად განსხვავებული ეპიზოდიც ჩნდება: როცა ტყვეობიდან მშობლიურ მხარეს დაბრუნებული მინდია და დამხვედრი ბუნების ხმები ურთიერთს მიეგებებიან, - აქ მოაწყდება „ფშაური შენაკადები“, მათ შორის მელოდია - დამასვლისას გამოკვეთილი კილოთი (გადიდებული სეკუნდ II და III საფეხურებს შორის) და აღმავალი სეკვენციები... მერმის, დიდ სახალხო სცენაში, სახელდობრ ჩალხაასთან პირველი შეხვედრისას, იგი გაისმის, როგორც მინდიას მიმტყველობის თემა („წაღი, იარე ჩალხიაჯ, ცოცხალმა მინდორ-ველდა, რა გინდ არ უნდა ეცადო, ვერ გამხდი მოძმის მკვლელად“!). პირველი, საექსპონიციო გაყდრებისას კი მას იქვე მიჰყვება მინდიასა და ბუნების ურთიერთმიგებებათა სწრაფი გადარბენა. ჯერ მიმოსაღმებელ საყვირებზე - მინდიას ექსტატიური ყვილი, შემდეგ, გმირსა და გუნდს შორის ექო - გადაძახილები იმიტაციური სვლებით, რომლებიც მინდიას მონოლოგს ამზადებენ. ყოველივე ეს შემოჭრილი ჩანასახები შემდგომ „თავისას იტყვიან“... ფშაური პანგის დაღმავალი ტრიტონები მინდიას მონოლოგშიაც იჭრება, როგორც გამავალი ეპიზოდი. ამით არია-კრედოს ჰიმნურ-სავალდობლისეულ ამადლებულობაში მიწიერი ცხოვრებისეული საწყისიც ჩნდება.

უბრუნდებით ისევ საექსპონიციო სცენას: მის მთლიანობას ერთიანი მუ-

ენებით აღინიშნებოდა და განსაკუთრებით მაღალ „ლოენგრინისებურ“ რეგისტრებში - ფლავილიტებითურთ, ესკიზური ხატოვნებით მიჯანინებულა მითოსური გმირის ამადლებულ იერსახეზე.



სიკალური ფაქტურის გარდა, ქმნის პოეტური ლაიტმოტივიც. ასე, ქორალი, რომლითაც ბუნება ხმას ამოიდგამს, ვოკალიზით წარმართება, ხოლო მკითხველი — ქოროს კორიფე მასზე გაშლის ვაჟა-ფშაველას ლექსის „ღამე მთაში“ სტრიქონებს: „ხვეი მთას მონებს, მთა ხევსა, წყალნი ტყეთ, ტყენი მდინარეთ, ყვაილნი მიწას და მიწა — თავის აღზრდილთა მცინარეთ... მადლი შენ, ყველა ერთმანეთს, უფალო დაუმონა; ამაზე ტურფა და კარგი მე სხვა აღარა მგონია!.. ბუნება მბრძანებელია, იგივე მონა თავისა... საცა პირიშუეს ახარებს, იქვე მთხრელია ზვავისა... მაინც კი ლამაზი არის, მაინც სიტურფით ჰყვავისა.“

ეს სიტყვები კი გადმოვა დაბრუნებული მინდიას არია — კრედოში. თავის მხრივ, ქორალის სულიერი სიმშვიდე — სიდიადე, მისივე წამყვანი მელოსის გამჭოლი წინწრაფვა ქმნის მისი ვარიანტული სახეცვლის პერსპექტივას მინდიას შემოჭრისა და დამკვიდრებისათვის.

იგივე-ქორალი — ამჯერად კაპელა მკითხველის ტექსტიურთ ამრგვალებს თავისუფალი რონდოს ფორმას და ამოჰკრავს ოპერის საექსპოზიციო სცენის პირველ კამარას — ბუნებისა და მისი მესაიდუმლის მაღალ ჰარმონიას რომ განასახიერებს და მთლიანობაში უფრო ასკეტურად მითიურია, ვიდრე კოლორიტულ-პანთეისტური. ამ მითიურ რკალს გაარღვევს ცინცხალი ჟანრული სცენა ანცი გოგონების — მზიასა და მისი დობილების შემოცენით და ამით ახალი — ცხოვრებისეული პანორამაც გადაიხსნება.

ამრიგად, ისევ ქორითი შეკრული-ბუნებისა და მისი მესაიდუმლის მონოლითური, ორატორიული სიდიადის სცენა უპირისპირდება საორკესტრო ინტრადუქციას და ამით მსხვილ პლანში გამოკვეთილია ოპერის ორი ამოსავალი, მძაფრად კონსტრასტული საწყისი — ლაიტტლასტი. ერთია წუთისოფლის

მშენებარების ქმედითი იერსახე — ბუნების მაღალი ჰარმონიის დიადი-ფრესკული ხატება. საექსპოზიციო დაპირისპირების ორთავე მხარე — მიუხედავად მათი სივრცობრივი მოცულობის არათანაბრობისა, შეუვალ მთლიანობაშია ჩამოყალიბებული პირველი მათგანი დინამიკური გრუნდების ნაირგვარი ამპლიტუდებით, კონფლიქტებითა და დრამატიზმით აღბეჭდილ გზას გაივლის ოპერის მუსიკალურ-დრამატურგიულ ქმედებაში. ამ ამპლიტუდების ფაქტურული პოტენციური ნიშნები, როგორც ადრევე აღვნიშნეთ, უკვე ექსპოზიციამთვე საჩინო: მკვეთრი მოდულირებით მშენებარე ინტროლუქციის შემდეგ ბუნების ხატების კარიბჭის გადახსნა, კილოებში შეჭრილი გლისანდირებული სველები — თავიდან სიფრიფანა სრიალით, გარეშეტონებიანი აკორდიკის უეცარი მიწოლა და ყდერადობის გამკვრივება, მათ საპირისპიროდ კი — პანთეისტური ხილვების მომენტური გადაბრუნანი ფაქტურის გაინტიმურება — გამხოლოებით მაღალ რევისტრებში — რაც გადამწყვეტი გახდება ოპერის ბოლოთქმისათვის. ყოველივე ეს თავდაპირველად ოდნავი შეხებითაა წარმორჩენილი. მთელი ეს ნატიფი ზომიერებით — საგანგებო ფილიგრანულობით გადარბენილი, უადრესად ლაკონური მინიშნებები, თავისებური — ფაქტურული ლაიტმოტივები ნაყოფს იხსამენ ოპერის „მიწიერი ცხოვრების“ დინამიკურ მსვლელობაში: ისინი მკვრივებიან, მკვეთრად იფართოებენ ამპლიტუდებს, დრამატულ მეტამორფოზებსა და კატასტროფულ კონფლიქტებისაკენ გადაექანებიან. ლაკონიური ფაქტურული მინიშნებების გაზრდისა და გამსხვილების, სახეცვლილებათა პროცესი კომპოზიტორს საგანგებო ალღოთი და ბრძნული ოსტატობით აქვს განხორციელებული.

ბუნების სამყარო კი, თავისი გადამწყვეტი ზნეობრივი ფუნქციით ოპერის დახასრულისაკენ წარმოჩნდება. მანამდეც გვხვდება მისი ზოგიერთი ელემენტური — ინტერმედიული გადახვევა: ასე-



თია ვაჟა-ფშაველას პანთეისტური ლირიკის ყოფითი — სასიყვარულო გაჟღერება მზიას არიაში II აქტის დასაწყისში, როდესაც ბრძოლის ველს მიმდგარმა მზია მინდიასთან შეხვედრას ელოდება, ხოლო ელვგეური არიის ფართოდ გაშლილ მქოლოდას პანამდე უკანს. ნიან ბუნების ხმები. ესეც ნიშანდობლივია: ამ ინტერმედული მომენტის მოტივები — ინტონაციები, იდილიური მელოდიის კონვულსიური მეტამორფოზებით, ასევე ჩაერთვება ოპერის დასკვნით — საკვანძო სიტუაციაში, — როდესაც ბუნებისა და მისი მესაიდუმლის პარმონია დაირღვევა გმირის იძულებითი მიწიერი დანაშაულის გამო და ამას განკითხვის მეხთატეხაც ზედ დააცხრება. მხოლოდ სულ ბოლოს, მინდიასაგან საკუთარი მსხვერპლის გაღების ფასად დიდი პარმონია კვლავ აღდგება და ინტიმურ — გამხოლოებულ ტონებში ამეტყველებული განწმენდის იდილია ავირგვინებს ოპერას.

ამრიგად, მიწიერი ცხოვრების მძვინვარებას თავისი მძაფრი კონფლიქტებით და დინამიკური ამპლიტულებით თითქოსდა გაცილებით მეტი სიწარცხანარბიელი ეძლევა ოპერაში, მაგრამ ბუნებისა და მისი გმირის მონოლითური ექსპოზიცია და დასასრულს მათი პარმონიის მსხვერვა და კვლავ კათარსი. სული იდილია მთელი ოპერის ჭეშმარიტ მწვერვლებს იკავებენ: სტრუქტურულსაც და რაც მთავარია — ეთიკურს. აქ ო. თაქთაქიშვილის ზედვა და ოსტატობა — უტყუარია!

...ოპერის „მიწიერი ცხოვრების“ პანორამა, როგორც აღვნიშნეთ, გადაიხსნება ანცი გოგონების შემოცვენით. მათი ცინცხალი ჟანრული სცენა-საცეკვაო რიტმის სიმკვირცხლით პირველი გაარღვევს ექსპოზიციის მითიურ პანთეისტურ რკალს. მონოლითურ, ამაღლებულ ქორალს თავდაპირველად ლაღი საცეკვაო რიტმი (უმეტესად სამწილადი ჯგუფის) უპირისპირდება მარტივი კონსტრუქციით და მათი ვარიანტით (რიტმული ტეხილების გამძაფრებაც მალე მოხდება — I აქტის მეორე ნახევარში

ვე). მთიელ გოგონათა ქალწულებრიგ უშუალობას სიმკვირვეც მოეკიდება და მკვიდრდება. ქალიშვილების სიანცე ასიმეტრიული რეპლიკებით თუ იმიტაციური გადაძახილებით — მათი მოთავე „და-ქალის“ მზიასადმი ერთგულების გამომხატველ, მსუბუქსა და გამჭვირვალე, სახოტბო — იდილიურ სიმღერაში გადაიზრდება, რომელიც მზიას გულისმიჯნურის მინდიას დაბრუნების მოლოდინში — ქალიშვილების თავისებურ პინაღ ჟღერს. მზიაც, ჯერ ქალიშვილების ქოროში, შემდეგ — საკუთარი მოლოდინით შემართული სიმღერით ჩაერთვება: მისი სიმღერა (ალეგრო) ითავსებს ჰანგის სილაღე — სიკოხტავეს და ფაქტურის გამკვირვებასაც (მას ხაზგასმით აღნიშნავს სამწილადი სინკოპური რიტმი) ჟღერადობის შემდგომი დატვირთვით. ამით ექსპოზიციის მითიური — პანთეისტური რკალისადმი პირველი — ლაღი ჟანრული დაპირისპირება იწურება და გზა გაეხსნება მიჯნურთა ლირიკულ — ინტიმურ სფეროს. მინდიასა და მზიას პირველი შეხვედრის დუეტში ლირიკული კანტილენის დიდი ნაკადი შემოდის და მკვიდრდება. მზიას სიანცეც, მიჯნურთან შეხვედრისთანავე — ქალურ სინახეში გადაიზრდება.

ამის შემდეგ ნაირგვარი ინტონაციური წყობისა და სტრუქტურის კანტილენური ნაკადები — არიების, დუეტებისა თუ სხვა ანსამბლური ფორმების სახით ოპერის დრამატურგიულ განვითარებაში მკაფიო ფსიქოლოგიურ საყრდენებს — სიმაღლებებს იკავებენ, ამასთან სახალხო სცენების თითქმის მუღმივ გარემოცვაში და მათთანვე გადაკვანძულნი არიან. მაგრამ ჯერ მიჯნვით სახალხო სცენების გამჭოლ ხაზს, მის გამძაფრებას, დინამიკურ-დრამატულ გრეხილებს. მათ ერთობლიობას შეიძლება ვუწოდოთ „მინდია და ხალხი“, რომლის პირველი კონფლიქტური ფაზა აქედანვე ყალიბდება და უწყვეტლივ შემართება აქტის ბოლომდე, რეალურად გარემოს მაჯისცემა აქ პირველ ყოვლისა სახალხო ლაშქრულების შემოჭრა

(უწინარესად კველისხმობთ ხალხურ --  
ქანრულ ფორმებს) და მისი ინტენსი-  
ფიკაცია ამკვიდრებს.

ეს სახალხო -- მხედრული ენერგია  
თავიდანვე ქანრული პეროიკის (გავიზ-  
სენოთ ქართული ხალხური სიმღერების  
ეს მეტად ნიშანდობლივი თვისება) აღ-  
ზევებით ვითარდება I აქტის ბოლომდე.  
გამოიკვეთება იგი მეტრო-რიტმული სა-  
ხესხვაობით: გარდა მარშისებური ფორ-  
მებისა, -- რითაც იწყება და მთავრდე-  
ბა „მინდიასა და ხალხის“ აღნიშნული  
პირველი კონფლიქტური ფაზა, -- მათ  
შუალედში გვხვდება ამ შემტევი ენე-  
რგიის -- მხედრული შემართების სამ-  
თვლიანი გამოვლინებანი -- ნაირგვარი  
სამწილადი და მონათესავე ტრანსფორ-  
მირებანი, ზოგჯერ ასიმეტრიული ვადა-  
რტემებითაც (ეს კი, ისევე როგორც ყო-  
ველივე განმასხვავებელი ნიუანსი-მი-  
ნიშნება ო. თაქთაქიშვილის პარტიტუ-  
რამი „შემთხვევით“ არ ხდება და თვით  
შორეული პერსპექტივის გარეშეც არ  
რჩება!).

ლაშქრულების შემტევი ძალა, შო-  
რიდან მკლერი დასურდინებული საყ-  
ვირების -- ფანფარების სახით, დაიძ-  
ვრება მიჯნურების -- მინდიასა და  
მზიას იდილიის გაწყვეტით: ეს მშობ-  
ლიურ მხარეს დაბრუნებულ მინდიასთან  
მისაკებებლად ხალხის მოახლოების მა-  
ცნეა. იწყობა დიალოგი-კუნტრაპუნქტი  
საყვირების ოსტინატოების ზედა ბე-  
რებსა (საწყისი პუნქტირებით) და მათ-  
თან ახლო მავალ ინტერვალებზე, მი-  
რითადად სეკუნდების დაღმასვლით მო-  
ძრავ მხედრულ ჰანგს შორის. სალაშქრო  
სიმღერის მოტორული მარკატოსებური  
დინამიკის გამკვრივება, ფაქტურული  
შევისება და წახნაგების თანამიმდევრუ-  
ლი გაფართოება ფილიგრანული ოსტა-  
ტობით აღინიშნება და იწყება მყისვე --  
გუნდის შესვლისთანავე. ეს პირველი მი-  
ნიშნებაა, ხოლო მთელი სისრულით I  
აქტის ბოლოს მოზავთდება: ეროვნული  
ლაშქრულების გამსხვილებულ სინთე-  
ზურ მოდელში -- მქუხარე დაფდაფების  
ცემაში (3 ფორტე-ზე) ფშავ-ხევსურულა  
კალო -- კოლორიტის სიპირქუმეს კონ-

ტრაპუნქტად ერთვის გურულ-იმერულა  
ლაშქრულების ხმათა დინამიკა (შემტევი  
ბანებით), მათ შორის საგანგებოდ გამო-  
კვეთილი კრიმანჭულის ტექნიკის პო-  
ლიფონიური დაშრეგება (გუნდშიც და  
ორკესტრშიც) -- რიტმული აქცენტების  
გადასროლით, სადაც კომბინირებულია  
ვიწრო და ფართო მოძრაობანი, პოლი-  
რიტმიის საყრდენებსაც რომ ქმნიან. (აქ  
საუბარია ტექნოლოგიაზე და არა რაი-  
მე ეთნოგრაფიულობაზე). ფშავ-ხევსურ-  
ული კილო -- კოლორიტის სიპირ-  
ქუმეს აქტიურად იწყვევენ ბანების შე-  
მტევი სვლები, რომლებიც ავიწროებენ  
სპილენძის ფეფუში ფანფარებში მკლერ  
სამხმოვანებას და ამ დაწოლით, მათი  
შეკუმშვა-გაწელებით შემცირებულ სამ.  
ხმოვანებათა და ტრიტონული ინტერვა-  
ლების შეხუთულ, მრისხანე ჟღერადო-  
ბას ამყარებენ. ეს მოვლოდენლად შემო-  
სულ მტერზე სახალხო ძვრება, რომე-  
ლიც I აქტის ბოლოსა მოქცეული და  
მის აღზევებულ კოდას ბიძგს აძლევს  
მასირებულად მძიმე ტრომბონების აშ-  
ვებული გლისანდოები. (გლისანდოების,  
როგორც დინამიკური ფაქტორის ფუნქ-  
ციონალური პესრპექტიულობა, ოპერის  
დასაწყისში რომ მოინიშნა, აქაც იმ-  
ტიციებს თავს)... პირველი მოქმედების  
ასეთი დაბოლოება არსებითად ხალხთან  
პირველ კონფლიქტში შესული, მინდიას,  
როგორც ნათელმზილველის გამოგნე-  
ბელი გამარჯვება! მზადდება ეს დაბო-  
ლოება შუალედური კონფლიქტური პრო-  
ცესით, რაც გამოიხატა საერთო შინა-  
არსითაც, მუსიკითაც.

ამ პირველ კონფლიქტურ პროცესში,  
უკვე ადრე აღნიშნულ-დაბრუნებულ მინ-  
დისთან ხალხის პირველ შეხვედრა-მი-  
გებებას მოხდევს საკუთარ მამასთან --  
ხევისპერთან მინდიას შეხვედრა და მყი-  
სვე დრამატული დაქუფრება: მამა შეა-  
გებებს შვილს, რომ მძის მკვლელის სი-  
სხლის ადების ვალი აწევს მინდიას და  
ადათი არ უნდა დაირღვეს. ხევისპერის  
მოხმობას -- ხალხის ერთსულოვანი, ფა-  
ნატიკური მოწოდებაც („მოკკალ, მოკ-  
კალ, მინდი, არ დაინდო მტერი“) და  
მათთან მზიაც უერთდება. ზნეობრივი

კონფლიქტი მინდიასა და ხალხს შორის აქ იწყება. მკვლელიც — ჩალხიაც, რომელიც მინდიას გულის მიჯნურის — შხიას მოცილება, იქვე გაჩნდება, გამოძვრებად აცხადებს, რომ იმიტომ მოჰკლა მინდიას ძმა, რომ „შხია ძმისთვის უნდოდა“ და შხიას გამო საჯაროდ ბრძოლაში იწვევს მინდიას! ხალხიც მათ შერიკინებას და სისხლის აღების ადათის აღსრულებას მოითხოვს. მინდიას მიმტევებლობას, რომ „წადი, იარე ჩალხიავ, ცოცხალმა მინდორ-ველადა, რა გინდარ უნდა ეცადო, ვერ გამხდომი მისი მკვლელადა, სიცოცხლე როგორ გაქციოთ სიკვდილის სათრეველადა! ძმები დავბოცოთ? სამშობლოს ვინ ეყოლება მკვლელადა!“ მინდიას ამ — არსებითად ჰუმანიზმის მწვერვალს, მისგან სისხლის აღების ადათის დაგმობას ჩალხიაც, ხევისბერიც, შხიაც და მთელი ხალხიც სილარედ მიიჩნევენ და განაჩენიც გამოაქვთ („გალაჩრებულა ბეჩავე, დაბრუნებულა დიაცად“). მაგრამ ამის საპირისპიროდ მინდიას მვისვე ნათელხილვა გაეხსნება, რითაც მონუსხავს ხალხს: მიმართავს ლაშარის ჯვარს და მითამოხსნის მტრისაგან თავდასხმის შემპირწუნებელ სურათს, რასაც უმაღლვე მაცნეს შემოჭრა და მისი ნაამბობი ადასტურებს. ხალხი ერთსულოვნად საბრძოლოდ შეიმართება და ნათელმხილველიც სრული ნდობით აღიჭურვება...

მთელი ეს პროცესი ძირითადად სწრაფი ტემპის ენერგიულ სრბოლაშია გამოხატული, სადაც სახალხო ეპიზოდების — რეაგირების „მარკატოსებურ“ გამოკვლ-რიტმულად მკაფიოდ მიზანმიმართულ მომენტებს ენაცვლება ასევე სწრაფად გადარბენილი, ფსიქოლოგიურად სახიერი-ბალადური თხრობით გამსჭვალული მღერად-მელოდიური დილოკები მცირე მონოლოგებითურთ. ამგვარი გადარბენილი ბალადური მომენტები ხევისბერისა და მინდიას ურთიერთ მისაღება მამისეული მღელვარე თხრობით, მელოსში უმთავრესად სეკუნდური დინებით (ამოსავალში — მოპირისპირე „აღმა-დაღმა“ ტალღებით, ამით კითხვა

პასუხის მკვეთრი გამოხატვით), მკაფიო კილოური მოქცევებით...

სინკოპები და ტრიოლები მზარდი გააქტიურებით დაეფუძლებიან სიმფონიურ ფაქტურას და ხალხმომკმედით ფუნქციებს იმკვიდრებენ პირველი მოქმედების მთელი ამ სცენის ლაბიარულ დრამატურგიაში. მთლიანობაში პირველი მოქმედების მთელი ეს დიდი საოპერო პლასტი წარმოგვიდგება, როგორც საოპერო-სიმფონიური ალევროს, ამასთან — ლაბიარული სიმფონიზმის მკაფიო ნაშეუმი.

მუსიკალური დრამატურგიის გამჭოლი სიმფონიზმი აქ ერთობ საჩინოა, მთლიან ალევროში გამონაკლისი ტემპობრივი კონტრასტები და გრადაციები, სახელდობრ მინდიას მისხური ხილვა და მისი გამჟღავნება გარემომცველხალხის გაოგნება-მონუსხვით (ეგრდნობოპერის დასაწყისში — ბუნების წილმ მისი მესაიდუმლის შემოჭრისა და გამხოლოების მიკროეპიზოდს — იღუმალკლისანდოებით და აღმაველი ბერათრივის ოსტინატური „აკაენით“; იგი კვლავაც გამოჩნდება „ოპერის დასასრულს...“), მისივე ოდნავ შენელებულმცირე მონოლოგები (სახელდობრ ჩალხიასაღმი მიმტევებლური მიმართვათ) საერთო სწრაფი ტემპის ლაბიარულ დრამატურგიაში „კატალიზატორული“ ფუნქციით გადამწყვეტ ძერებს იწვევენ

ფაქტურული ლაკონიზმის პრინციპი მასში „ჩაგდებული“ მიკროგაელებარის პროცესსაც ო. თაქთაქიშვილი დიდოსტატურად განაგებს, „მინდიას“ საოპერო სიმფონიზმის (სახელდობრ აღნიშნულ დიდ სცენაში გამოხატულის) ამოსავალია, ზემოთ აღნიშნულ, სხვადასხვა რეგისტრში მოხეტიალე ტრიოლები თანსდევს ხევისბერის ბალადურ დრამატიზმს, ხოლო მათი ბანებში დამკვიდრებით ამხადებს ჩალხიას პირველ შე მოსვლას, ასევე წინასწარ მზადდება ორკესტრში გროტესკული შტრიხი ლაკონიური მინიშნებით (ბანებში — ისე ტრიოლები, „მოპასუხით“ — ხის ჯგუფის მალად რეგისტრებში ორნამენტული — სკერცოზული „გამობტომები“), რაც



ჩალხიას შემოსვლისთანავე ცინიკურა გამაფრებით მკვიდრდება, როგორც ბოროტების საწყისი იერსახე. ჩალხიას და მინდიას დიალოგში გამომწვევი ცინიზმი და მაღალი ჰუმანიზმი (ნათელი მღერადობით გამოხატული) ურთიერთს უპირისპირდებიან. **სინკოპების გამჭოლი ხაზი** I აქტის ფინალურ, დიდ სახალხო სცენაში, შემკვრელი, მარგანიზებული ბირთვი ხდება I-ლი კონფლიქტის გამძვინვარებისა და სახალხო აღზევების სხვადასხვა სტადიის მთელი ჯაჭვისა. ამის საწყისი — რეფრენული გუნდებია, რომლებიც ვერ ხევისხერისა და მინდიას, მერმე — ჩალხიასა და მინდიას ეპიზოდების საპასუხოდ, ადათის დაცვის მკაცრ, შეუვალ მომწოდებლად ჩაერთვებიან. ასეთი რეფრენი სამჯერ ჟღერს (ამ აქტში მეორედ ისახება რონდოს ფორმა).

რეფრენების დინამიკის მარგანიზებული რიტმული ფაქტორები — სინკოპები და მარკოტოსებური სრბოლა, საბოლოოდ „შორს დამიზნებით“ (მანამდე კიდევ არაერთი საკვანძო მომენტი გაივლის) ამოქმედდებიან ფინალური ლაშქრულის წინა-ორმაგ ფუგაში (ორმაგი გუნდით). მარტივი რეფრენებიდან „გადასროლილნი“, ისინი ასევე ქმედით: ფუნქციებით (ცხადია, გაცილებით, ახალ რთულ კონტექსტში) მოხვდებიან რთულ პოლიფონიურ კომპოზიციასში. ფუგის ლოგიკურ „დამიზნებას“ ისიც უერთდება, რომ რეფრენებს ანტიფონურ ფაზებზე დაღმასვლის თემატური საწყისები მოტრიალდებიან აღმასრბოლის გააქტიურებით. სინკოპური აღმავალი ინტერვალები (კვარტით, კვინტით სვლები,  $\frac{3}{4}$  ზომაზე) უდევს საწყისად ორმაგი ფუგის პირველ თემას...

მიუხედავად ორმაგი ფუგის თავისთავად რთული კომპოზიციური ამოცანისა, ო. თავთაქიშვილი მას წარმართავს გამჭოლი მოქმედების სიმბაფრის შეუფერხებლად, თავიდან აღებული ლაბიდარული გზით, მზარდი დინამიკით და სრული ეფექტით ამჭიდროებს ლაკონიურობის ფარგლებში. ამ მიზნით ორმაგ გუნდიან ორმაგ ფუგას ამარტივებს რეპ-

რიზის გამოტოვებით და ამის ნაცვლად შემოაქვს ახალი თემა — სახალხო ფიციტი.

მომდენო — I აქტის დამამთავრებელი სალაშქრო გუნდი ადრევე აღენიშნე. მანამდე კი, ფუგას წინ უძღვის ხევისხერისა და მინდიას დუეტი თანასოფელთა გუნდთან ერთად. განხილული დიდ სახალხო სცენის სიმფონიზირებულ დრამატურგიულ კონტექსტში იგი ჩართულია, როგორც პირველი საბრძოლო მოწოდება და ახალი სიტუაციური აღზევება გარდამტეხი მომენტის — მინდიას მისნური ზილვისა და მაცნეს მონათბობის შემდეგ. ეს საბრძოლო სიმღერა დაწერილია ვაჟა-ფშაველას ლექსზე „ომის წინ ჯარის სიმღერა“ („გული გაველსოთ გრძნობითა, სცაა დაპკრავს ნაღარა; ერთი დავსძახოთ — ქართულად, ხვალ არ გვეცლება, აღარა“...). იგი ყანრული სილადით და სიმარტივით აღინიშნება (აღეგრო კონ ბრიო,  $\frac{3}{4}$ -ზე, სამნაწილიანი ფორმა). მარტივი და ერთსახოვანია მისი პათეტიკოს ტონუსი, რომელსაც სიმედგრეს ამღევენ და უმკვრივებენ სიმღერას ორკესტრის თანხლებასში მოგრიალე სპილენძის საკრავები. შედარებით უფრო რთული სვლებით აღინიშნება შუა ნაწილი, — გარკვეულწილად იგი ამზადებს ფუგაში გადასასვლელ კოდას.

ამრიგად, I აქტი ოთხ მსხვილ, შეკრულ პლასტად ლაგდება: 1. საორკესტრო ინტროდუქცია. მიუხედავად მცირე გრძლიობისა, იგი თავისი შეუვალი მომნუსხველობით და შემტევი სიმკვრივით, აღიქმება, როგორც წუთისოფლის მძვინვარების ლიტიტემა, მთლიანობაში — ლაიტმირთვი.

2. ბუნების სამყარო და მისი მესაოდუმლე — მთლიანი, ფრესკული მონუმენტურობითა და ღრმა შინაგანი პარმონიულობით აღბეჭდილი დიდი და ამაღლებული სცენა, თავისი არსით ინტროდუქციის მოპირისპირე.

3. ყოფითი კოლორიტის გადახსნა ცინცხალი ყანრული სცენით, — ანცი გონების—მზიასა და მისი ერთგული დაქალების შემოცვებით, მზიას გულის მი-



ჯნურის საერთო მოლოდინით, დაბოლოს — დაბრუნებული მინდიასა და მზიას შეხვედრა დუეტით. ამ ოთხ გამოყოფილთა შორის, ეს პლასტი თავისი განმუხტული ლირიკული უშუალოებით ერთგვარ ინტერმედიადაც გამოიყურება.

4. მინდია და ხალხი — მათ შორის პირველი საკონფლიქტო ფაზით, დროებით შეწყვეტილი მინდიას მისნური ზიღვისა და მისი ცხადად ახდომის გამო, სახალხო ენერგიის ერთსულოვანი გადართვით შემოსული მტრის მოსაგერიებლად. ამ მე-4 პლასტის თვისებებს ახლახან შევხვით. მთავარია მასში ლაბიარული გამჭოლი სიმფონიზმი სწრაფი ტემპის გადაწყვეტი ფუნქციით. ფრიად ნიშანდობლივია მასში მარკატოსებრი, გამტყორცნელი რიტმული ენერგიისა და ასევე სწრაფი ტემპის მღერადობის თანარსებობა. ამ სცენის მღერადობაში ვეულისხმობ ბალადური ტიპის თხრობით მელოდიებს, მზარდი დრამატიზმიტ გამსჭვალულს, რომლებშიც „აღმადაღმა“ ტალღების ელასტიურ მონაცვლეობაში მანინც დინებათა დახრილობა სჭარბობს. ამ დახრილობაში კი მკაფიოდ გამოკვეთილია კილოური მოქცევები ფშაეხევისურული კოლორიტით, მიდრეკილება გოდებისებური ინტონაციებისაკენ, რაც გარკვეული შემზადებაცაა ოპერის შემდგომი დრამატული გამძაფრებისათვის. სწრაფი, ალგეროსეული მღერადობის დრამატული, პლასტიკური გამომსახველობა აღნიშნულ სცენაში მკაფიო სიცხადითა და ზომიერებით აღინიშნება.

რაც შეეხება „მინდიაში“ ფართოდ გაშლილ, გაბმულსა და მღერად კანტილენურ მელოდიებს, აქ ო. თავთაქიშვილი ყოველთვის თავის სტიქიაშია. პირველ მოქმედებაშივეა მათი ეპიზოდური მინიშნება, მაგრამ მთელი მრავალწახანგოვნებით, კონტრასტული სახიერებით, ფსიქოლოგიური სირთულით გადაიშლება ოპერის მეორე აქტის ორსავე სურათში, სადაც რთულდება დრამატული ხაზი მასი მეტამორფოზებით — კატასტროფისაკენ რომ მიუქანება. სახელდობრ, არიებო, გარდა მათი „დამოუკიდებელი“

(კლასიკური გაგებით) ღირებულებებისა, მძაფრად ჩართულია დრამატურული ქსელში.

რთულ მეტამორფოზებს განიცდის თვით მინდიას მუსიკალური გამომსახველობის ქსელი, რომელიც გმირის ფსიქოლოგიური სამყაროს გამძაფრების გარდა, მოიცავს მზიასთან მის ურთიერთობას. I აქტში მინდიას არიოზული სფეროჯერ სადა და უშუალოა. ბუნების წიაღში — დიდი ქორალურ სცენაში შეჭრილი მისი კრედო-მონოლოგი, როგორც უკვე აღინიშნა, ქორალური ფაქტურიდან არის აღმოცენებული და გარკვეულად, მისი შესაბამისი ამაღლებული თავდაჭერილობით ხასიათდება, მაგრამ ამასთან მის პიზნურ ელვარებას თან ახლავს კანტილენური გამლა — ტენორის ყველარეგისტრის დაუფლებით (მის ამ კრედო-მონოლოგს, ოპერის დასასრულს, მინდიას სიკვდილის სცენაში გუნდი საყოველთაოდ გადაიჭერს, როგორც ზნეობრივად გამარჯვებული გმირის სადღეობელს. კრედო-მონოლოგის შუა ნაწილში გამღერებული სხვა-ფშაური შენაკადის მნიშვნელობა პირველივე აქტის სახალხო სცენაში იქნეს თავს... სრული სისადავე და გამჭვირვალეობა ახლავს მინდიასა და მზიას პირველი შეხვედრის დუეტს, — სახელდობრ, ამოსავალში ახლავს ჟანრული სიმღერის მახასიათებელი პასტორალური უშუალობა, შემდეგ — კანტილენაში გადაზრდა, იდილიისაკენ მიდრეკილებით, რომელსაც გასწვევტს დიდი სახალხო სცენა.

მეორე მოქმედების დასაწყისშივე წაეწყობა ფსიქოლოგიურად გართულებული არიებისა და დუეტების მთელი ცაკალი. ამთავითვე გზა ეხსნება დიდი დიაპაზონის კანტილენურ მღერადობას. ასე იწყება II აქტი. ჯერ ბრძოლა არ დამთავრებულა, მაგრამ ფშაველთა საბრძოლბანაკის მახლობლად, ღამით, მზიას გამოსული — თავის მიჯნურს ელოდება, მზიას მელოდიურად ვრცლად გაშლილი ლირიკულ არიას — ელეგიას საფუძვლად უღევს ვაჟა-ფშაველას ისევ „ღამე მთაში“. I მოქმედებაშივე რომ დამკვიდრდა ბუნე-





ბის სამყაროს განსჯისეულ ლაიტებდად:  
 — ამიტყველებული როგორც გუნდის კო-  
 რფის სიტყვებში, ასევე მინდიას კრე-  
 დო — მონოლოგში. ამ ვრცელი ფილო-  
 სოფიურ-პანთეისტური ლექსიდან, რომ-  
 ლის მხოლოდ მომენტები ჟღერდა ბუნე-  
 ბისა და მისი მესაიდუმლის მონუმენტუ-  
 — ფრესკულ სცენაში (და კვლავც აჟ-  
 დერდება ოპერის დასასრულს), ამჯერად  
 მზიას არიისათვის შერჩეულია ლექსის  
 დასაწყისი — პეიზაჟური ლირიკა, მო-  
 ლოდინის განწყობილებების შესატყვისი  
 („დაღამდა, წვრილნი ვარსკვლავნი, ყ-  
 ვავდნენ, დასხდნენ ცაზედა, მთვარე კი  
 ჯერ არხადა სჩანს, არ დაგენათოის თაჟ-  
 ზედა, ჯერ თუ არ გაუღვიძნია, ისევ თუ  
 სძინავს მკლავზედა“...). ელეგიური ინ-  
 ტიმია მზიას რეგისტრულად ვრცლად  
 გაშლილი კანტილენა, რომლის უწყვე-  
 ტი სუნთქვა არიის მთელ, საკმაოდ მო-  
 ზრდილ პერიოდს ფლობს (არია ორ  
 პერიოდიანია, მეორე, — პირველის გა-  
 აქტაურებული ვარიანტია), თანაც  
 კარგა ხანს „წყნარად გრძნობს თავს“  
 (იქსოლიდიურ კილოში (ცვლილებები  
 ხდება, მაგრამ მისი კილოური რხევე-  
 ბი, განსხვავებით უმრავლესი ეპიზო-  
 დებისაგან არც იმდენად აქტიურია). არ-  
 იას კი წინ უძღვის II აქტის ჯერ სა-  
 ორკესტრო ინტროდუქცია, მის მომ-  
 დევნებ — სცენის დაკვიდან შემოსული  
 გუნდის ხმები — ვოკალიზი. ორთავე  
 მათგანში მთლიანად ჟღერს მზიას ელე-  
 გიის მელოდია, განსხვავება — ფაქტუ-  
 რულ წყობაშია (აკორდიკა-საორკესტრო  
 ინტროდუქციაში და იქიდან მელოდიაში  
 შემავალი ქვეხმიერებანი, ოსტინატურა,  
 ინტერვალურად ვარიანტული, ფიგურა-  
 ციული საორკესტრო სვლები საგუნდო  
 სცენაში...). არიას კი შესახვედრად გა-  
 მოსულ მინდიასთან დუეტო—ასევე იდი-  
 ლია აგრძელებს. სიყვარულის კულმი-  
 ნაცია ამ დუეტშია მოქცეული, რომელიც  
 მოიცავს ელეგიის თემის ახალ ამიტყვე-  
 ლებასაც. შთაგონებულად აჟღერებულ  
 გამვლულ საორკესტრო ეპიზოდსაც. ამი-  
 დლებულ ფიცსაც (დუეტის ელეგიურა  
 დაწყება, მისი ფაზების კომპოზიციურა  
 აღნაგობა — ფიცით დამთავრებული, ერ-

თგვარ ასოციაციებს — მხოლოდ არა-  
 ინტონაციურს — აღძრავს ელემენტარ-  
 ლოენგრინის დუეტიდან — კავნერის  
 „ლოენგრინის“ მესამე აქტიდან).  
 მიუხედავად გუნდსა და ორკესტრში  
 „ჩასაფრებელი“ გამამწვავებელი იმპუ-  
 ლსებისა (გვულისხმობ მთელი ამ სცენის  
 იდუმალ ინტონაციას — მოტივს და მას  
 შემდგომ გართულებულ ფერებს, სახე-  
 ლდობრ დისონანსურ აკორდიკას — შე-  
 მცირებული კვინტიო, ალტერაციული  
 წყობის ვერტიკალების შიდა დაპირის-  
 პირებით, გუნდის შესვლისას ორკესტ-  
 რში ოსტინატური ფიგურაციული სვლე-  
 ბის ვარიანტებს, არიის წინ კი — იდუმალ-  
 ლი გლისანდოების სრიალს), რაც კო-  
 ლორიტულ ხატონებასთან ერთად, ამ-  
 თავითვე მძაფრი მეტამორფოზების წი-  
 ნამორბედად გაიხმის (ამის შედეგს რე-  
 ალურად ვიხილავთ მესამე სურათის სი-  
 მფონიურ ინტროდუქციაში). მზიას არია  
 — ელეგია მინდიასთან დუეტითურთ II  
 აქტის ყველაზე იდილიურ მომენტად  
 გამოიყურება.  
 ამასთან, ეს ინტიმურ-იდილიური არია:  
 — დუეტი თავისი ორგანული გარემოც-  
 ვით მთლიანობაში წარმოდგენილია  
 მსხვილ ეპიკურ პლანში. როგორც საკმა-  
 ოდ მოზრდილი ვოკალურ-სიმფონიური  
 პლასტი. ნიშნობლივია: თვით არია  
 — დუეტების მსხვილი პლანით წარმო-  
 ჩენა ვოკალურ-სიმფონიური მეტამორ-  
 ფოზების პერსპექტივით, თუ დამახასი-  
 ათებელია ყველაზე ინტიმური მომენტი-  
 სათვის, მით უფრო თვალსაჩინო ხდება  
 ეს გმირთა იმ არიებისათვის, რომლებიც  
 მზარდ დრამატიზმს, შინაგან ფსიქო-  
 ლოგიურ კონფლიქტურობასა და მეტა-  
 მორფოზებს მოიცავენ — საბოლოო ტრა-  
 გიკული პერსპექტივით. მინდიას თვით-  
 მკვლელობის წინა არიის დიდმასშტაბიან  
 წარმოჩენას საბოლოოდ ვნახავთ მე-3  
 სურათში — უმძაფრეს ფსიქოლოგიურ —  
 ეპიკურ კონტრასტებსა და ამპლიტუდე-  
 ბში. მანამდე კი, მზიას ელეგიას მინდი-  
 ასთან იდილიურ დუეტს უშუალოდ მოს-  
 დევს ოპერის ყველაზე მძვინვარე მომენ-  
 ტთაგანი — ჩალხიას დიდი სამეტაბიანი

სცენა, რაც დაგვირგვინდება ბალადით, „არწივი ვნახე დაჭრილი“.

მკითხველს შეეხახსენებთ, რომ ჩალხიას მთელ ამ სცენას „მინდიას“ სცენაზე დაბადებიდანვე მოყოლებული, უდიდესი რეჟონანსი ზედა ფართო აუდიტორიაში, — მხოლოდ ამგვარი კვალიფიკაცია შეიძლება მიეცეს იმ ფაქტს, რომ კარგა ხნის მანძილზე, სპექტაკლების მსვლელობისას, ჩალხიას შემსრულებელს მზურვალე ოვაციების შედეგად სისტემატურად ამეორებიანებდნენ ამ სამფაზიან ციკლის დასკვნით მოშენტს — ბალადას დაჭრილ არწივზე. ზუსტად იგივე ხდებოდა, როცა მომღერალი საკონცერტო ესტრადაზე მღეროდა ჩალხიას მთელ ამ ტრიადას, — ორივე შემთხვევაში ვგულისხმობ პირველ ჩალხიას — დიდ ქართველ მომღერალსა და უნიჭიერეს საოპერო მსახიობს — პეტრე ამირანაშვილს.

ჩალხიას ეს მთლიანი, სამფაზიანი სცენა ასე ყალიბდება: 1. ჩალხიას ბორგვა მოულოდნელი სინამდვილის ხილვის გამო, 2. მძვინვარების მწვერვალი და 3. ტრაგიკული ელგია. ჩალხიას სცენაზე შემოჭრისთანავე მზიასა და მინდიას ინტიმურ ლირიკას ალგეროსეული მოძრაობა უპირისპირდება — ბოხოქარი ბგერითი ქსოვილი მოტორული რიტმით ვრცლად გარბენილი მოტივით, ისტინატური სვლებით. ამ ფონს გზადგზა უერთდება ჩალხიას წყვეტილი რეჩიტატული ფრაზები — შეძრწუნების ამოსკდომები („ვაჰჰე, ფშაის ხევს სარდლობს მინდია, ვაჰ დედასა“...). წყვეტილი მოტივები მსხვილდება, დრამატულად მძაფრდება, იქუფრება და ამზადებს ამ დიდი მონოლოგის გადამწვევეტ — შუა და დასკვნით ფაზებს. ჩალხიაში — მოუსვენრობას, ეკვიანობას, დაბოღმვას. თან ერთად ყალიბდება რეალობის შეგრძნება და მასთან შეურიგებლობის გამო აქედანვე მოზეავდება მასში დიდი შინაგანი ტანჯვა.

ჩალხიას ტრიადული სცენის შუა ეტაპი — „ვაიმე სირცხვილო, რას მოვესწარი, რატომ არ მოვკვდი, რად ვარ ცოცხალი“ აგებულია ოპერის საორკე-

სტრო ინტროდუქციის მრისხანე თემატურ ბირთვზე, არაერთგზის რომ აღვნიშნეთ. ამასთან წაეწყობა მელოდიურა სვლების ინტონაციური განვითარება გოდების ძალის მატებით, რასაც დაეხრება ამ მონაკვეთის ტრაგიკული კულმინაცია (ფაქტურის მკვეთრი შეცვლით, ზალხურ გოდებათა შესაბამისად). იგი დახრილ, პაუზებით დაშორებულ, ტრიოლების რიგით განლაგებულ მოტივებზე აგებული (არსებითად ერთი ამოსავალი მღერად-რეჩიტატული მოტივის ვარირებით, ზალხურის მახასიათებელი იმპროვიზაციულ — ასიმეტრიული სტრუქტურით, ყოველი ფრაზის გამოკვეთისას ღრმა შესუნთქვით — პაუზით) თავად დახრილი, დასრულებული მოტივების რიგი კი მძვინვარე სეკვენციური აღმასვლით, შიდა ალტერაციული, აქედან — კილოური რხევებით (არასრული საყრდენი კილოური ნიშნები ეოლიურის, დორიულის, ფრიგიულის, ფშაურის—მთიი სწრაფი მონაცვლეობით) კულმინაციისაკენ მიისწრაფის. დამარცხებული, შეურაცხყოფილის ტანჯვა და ბოღმა — მუქარა მძვინვარებს თითოეულ ამ ფრაზაში („სატრფო წამართვი, გული მაშეკალ მინდია, ან მაგეკვლება, ანდა მე მაგკლავ იცოდე, განკითხვის ზარმა დარეკა მოსისხლე“). მძვინვარების მწვერვალისაკენ ძერას ამძაფრებენ ტრემოლირებული ბანებით დაქუფრული აკორდიკა და ისევ ტრიოლებით — ამჯერად საყვრების მოძალეებულ ისტინატულებში საგანგაშო გამოძახილი.

ამ მძვინვარე შუა ფაზის შემდეგ, ჩალხიას ტრიადული სცენის დამასრულებელი „ბალადა არწივზე“ დინჯი თავშეკავებულიობით გამოიფრება, მაგრამ არსებითად ამ ტრიადის მხატვრულ მწვერვალს აღწევს. ჯერ კლარნეტის მწუხარე ჰანგების მელოდიური დენა, მერმე სიმებიანთა მარტივი ოთხწილადი, ფანდურული სიმსუბუქით თანხლება, რომელზედაც ჩალხია თავისი სიმღერით შედის, თავიდანვე ქმნის ბალადის თავდაჭერილ (არსში — მკაცრი) დინამიკის ჩარჩოს მერმე ეს ოთხწილადი, მსუბუქად სიანდირებული თანხლება მელოდიურად ივ-



სეთა და შინაგანად მძაფრდება. თავდაჭერილი ტრაგიკული განცდით ჟღერს ვოკალური პარტია. მწუხარე ჰანგთა ჯაჭვი, რაც ასევე კილოური მოქცევებით, ურთიერთშენაცვლებით არის სავსე (ფართო სახიერი გაგებით — ფშურ კოლორიტში), მკაცრ რიტმულ ჩარჩოში იგი ფართოდ გამღერებულ მელოდიურ შრედ შეიკვრება და თავდაჭერილობის დაურღვევლად — ღრმა დრამატიზმით იმსჭვალევა. ვოკალის მელოდიური ჯაჭვი მთლიანობაში ორგზის გაიჟღერს, მათი შემადგენელი კი — ისევე საწყისი საორკესტრო ჰანგია, რომელიც ჯერ თვით ჩაღბიას სიმღერის მელოდიურ შრეს — მთელ პერიოდს ამთავრებს ფშური და ფრიგიული კილოების შენაცვლებით (ფშური დაღმავალი ტრიტონული ტრაქტორდის გაჟღერებით, რაც არსებითად მთელი ბალადის კილოურ შინაარსს გამოხატავს), ხოლო ბალადის დასასრულს თვით ჩაღბიას გოდებით აჟღერდება. მთლიანობაში „ბალადა არწივზე“ ჟღერს, როგორც ტრაგიკული ელემენტი. მწუხარების, ურვის ვაჟკაცურად თავდაჭერილი გამოხატვით, ინტონაციური ელემენტითა და შინაგანი სიღრმით, მკაფიოდ გამოკვეთილი ფორმით, ეს ბალადა ადექვატური მხატვრული სახიერებით გამოხატავს ვაჟა-ფშაველას ადიდებული ლექსის არსს. მე ვიტყვო — იგი ვაჟას პოეტური სიტყვის საოპერო არიაში ამეტყველების უშესანიშნავესი ნიმუშია. თავისთავად დასრულებულ მხატვრულ ღირსებებთან ერთად, ბალადა ჩაღბიას უმძაფრესი ტრიალული სცენის ორგანული ნაწილია, რაც დამადასტურებელია ოპერა „მინდიას“ არიონული სტილის დრამატურგიული დინამიკისა და მასშტაბურობისა.

ოპერა „მინდიას“ შექმნისთანავე ბუნებრივად წარმოიშვა ეჭვი: მინც ბოროტ საწყისის განმასახიერებელს როგორ უნდა მორგებოდა ასეთი ტრაგიკული პეროიკით გამსჭვალული ვაჟა-ფშაველას ლექსი და მისი შესატყვისი — ბალადის მუსიკა? გარკვეული წილი ჭეშმარიტებისა არის ამ კითხვის დასმაში. მაგრამ მინც ამის პასუხი ასევე უნდა ვეძიოთ

არა სწორხაზოვან გაუბრალოებულად გაგებულ ბოროტებაში, არამედ საუკუნოებრივი ადამიანის მსხვერპლში, სიყვარულის ძალასა და აქედან აღმოცენებულ თავსიყვარულობაში. თანაც ბალადა — ოპერაში ტრაგედიული მოვლენების წინაპორბედია.

„გამარჯვებულთა გუნდი — „შმაგი ალგერო“ შეცვლის ჩაღბიას ტრიალის ტრაგიკულ ექსპრესიას. ბრძოლა დამთავრდა. წინა აქტში მოძალებული ლაშქრულებს სიმედგერე აქ ახალი ძალით იჩენს თავს (კვლავ სამწილად ზომასი გადატანლი). შემეტყვედ სკანდირებულ სეკუნდური ხმოვანებანი — ვერტიკალუბი და შმაგი ყვილი წარმართავს მას და მედგარი ჰანგიც ჩამოყალიბდება — მინდიას ადიდებენ. გამარჯვებულთ: ხმებს დამხვედრი ქალთა გუნდიც უერთდება და საბოლოოდ ეს სცენა I აქტის ფინალური საორკესტრო მარშის ახალ ტრიუმფალურ აჟღერებაში (სპილენძი. სეულთა სრული ჩართვით, გაბმული დილი-დაფდაფებით) გადაიხრდება. მინდიაც შემოდის.

ტრიუმფის პათოსიც მიცხრება და ადრე მიუწერებელი კონფლიქტიც უკვე გადამწყვეტი ძალით იხუვლებს: წინა აქტიდან დიდი სახალხო სცენის დრამატურგიული მოდელის ამოსავალი მეორდება, მაგრამ უფრო დამძიმებული, საბოლოო სახით აქაც შემეტვე მხედრულს — ისევე მამა-შვილის საბედის. წერო დრამატული დიალოგი მოჰყვება: (ადრე, „ბალადურ თხრობად“ რომ მოვიხსენიეთ). მაგრამ ამჯერად იგი — უკანასკნელია. ორკესტრის მძიმედ დათაღბულ „ნაბიჯებზე“ (დაბალი რეგისტრების პინკატოების აქცენტირებით) შემოჰყავთ სასიკვდილოდ დაჭრილი ხევისბერი — ძველი და ამჯერად უკანასკნელი მუდართით (ისევე — მიკრომონოლოგიით) რომ მიმართავს მინდიას („შვილო, მე ვიყავ სარდალი, ეხლა სარდალი შენა ხარ... დარდს ნუ ჩამატან საფლაუში... სისხლი აიღე მინდიავე, მოჰკალმის მკვლელი ჩაღბია“) და აქვე, მძიმე ნაბიჯების გაგრძელებაზე, პოლიფონიური ანსამბლიც გაჩაღდება, — ჯერ

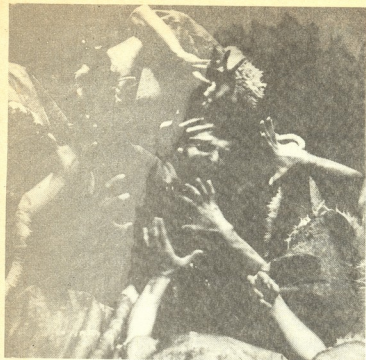
მზია შუუერთდება (ხევისბერის ამოსავალი მოტივის იმიტაციით, ასევე მიკრო-მონოლოგით), საბოლოოდ — ხალხი. მათ ერთსულოვან მოწოდებაში და ინტონაციურ-იმიტაციურ ერთიანობაში კვლავაც გამოიწვევი კონტრასტით შეიჭრება ჩალხია (ისევ I აქტიდან გადმოსული მბორგავი რიტმულ-ინტონაციური ბირთვით) — ამჯერად შუურაცხყოფილის ზოლით და თავის მხრივაც ბრძოლაში იწვევს მინდას... მთელი ანსამბლის ხმები მომხმობი პათოსით ერთიანდებიან გაპირქუშებულ, სკანდირებულ აკორდიკის რიგში და საბედისწერო შებრძოლებაც შედგება (ამგვარ მომხმობ გაერთიანებას, როგორც გარკვეული ფაზის დასკვნას, კომპოზიტორი ამ ოპერაში მანამდეც არაერთგზის მიმართავს მარტივ იმიტაციურ რეფრენებსა თუ ფუგისებულ სვლებში). ესეც ნიშანდობლივია, რომ მომხმობი მარკატოსებური აკორდიკის მუხტი უკიდურესად დაძაბვისას ამჯერად გამოსავალს პოულობს (და ფრიალ ეფექტურადაც) თვით ბრძოლის პროცესის მელოდიურ გადაწყვეტაში, — პრესტოს ტემპში, ტრიოლებსა და სექსტოლებზე, ასევე ოსტინატური ბგერის ფანფარულ ამოძახილებზე. ეს მომენტით, თავთაქიშვილის ფართო მელოდიური თვალსაწიერის ელვარე ნიმუშია...

მინდია იძულებულია თავი დაიცვას და ჩალხიაც ასეთ მომენტში შემოაკვდება. ამით უნებლიეთ არღვევს საკუთარ ზნეობრივ კანონსაც. მომაკვდავი ჩალხია კი უკანასკნელად მაინც გესლავს მინდას: „მე მკვლელი ვიყავი, მაგრამ შენც ხომ მკვლელი ხარ, მინდავ“... და მესთატებაც ახლა იწყება. ორკესტრში ატეხილ გრავინვა-ქუხილზე, მომდევნო ექოსებური კონტრასტებით, რაც შუასა-უკუნობრივი „დიეზ-ირეს“ („განკითხვის დღე“) მსგავს, მიზავთებულ აკორდულ ძახილში გადადის, საკუთარი ზნეობრივი დათმობის — ამით ღალატის გამო შეძრწუნებული მინდია გაეცლება იქაურობას, ხოლო ამით გამორკვეული მზია თავზარდაცემული მისდევს მას...

მუსიკალური დრამატურგიის ლაბიდა-რული მიზანწრაფვა მკვეთრად გეზს

იკვლის — გზა ეხსნება ზარდამცემი კონტრასტების სერიას — ამოსავალში ექოსება გადაძახილებით დაწყებულს და ნაირგვარი, მზარდი მრისხანებით გამოხატულ... მ გზაზე კი, გუნდის პირით, უკანასკნელის განაჩენს გამოიტანს: „რად მოჰკადა მინდი, რად მოჰკადა“, რისი უღმობელს გამოარებანი კვალდაკვალ მისდევს მინდას, — სასოწარკვეთილი უკვე ამბობს რომ ექებს შშობლიური ბუნების სამყაროში კუთვნილ თავშესაფარს აქვდან დაწყებული მკვეთრი დრამატურგიული ვარდატეხის პროცესი, დინამიკურ-ფორმალური კონტრასტების მბორგავი ამპლიტუდებით, უკიდურეს ძაბვასა და აფეთქებებს აღწევს ოპერის უკანასკნელ — მესამე სურათში, რომლის მარწყხებშიც მომწყვდეულია მინდია. ბუნება ზურგს შეაქცევს თავის მესაიდუმლეს — საკუთარი ზნეობრივი კანონის დათმობის — კაცის მოკვლის გამო (მიუხედავად მინდას მხრივ თავდაცვით — იძულებითი მოქმედებისა), რასაც მინდია თვითმკვლელობამდე მიჰყავს. მხოლოდ ამის შემდეგ ბუნება კვლავ პირს იბრუნებს მისი ბრძენი მესაიდუმლისაკენ და განწმენდა — კათარსისიც მოჰყვება — მინდია საბოლოოდ ზნეობრივად გამარჯვებულია.

მესამე სურათის საორკესტრო ინტროდუქციაში თავს იყრიან ის მუსიკალური რესურსები, რომლებიც საბოლოოდ, მუსიკალურ-დრამატურგიული კვანძის გახსნის მთავარ ფაქტორებად ცხადდებიან: მათი ჩასახვა, რაც არაერთგზის აღვნიშნეთ, ოპერის დასაწყისიდანვე გზადაგზა ჯერ კიდევ მინიშნებით ზდებოდა და მათი დაფინებული კვლავ წარმოჩენანი დრამატურგიული პერსპექტივის მაჩვენებლები იყვნენ. ეს — მანამდე გამავალი თუ გადარბენილი ნიშნები უკვე მძაფრად ჰიპერტროფირებული სახით თავს იყრიან მესამე სურათის (მეორე აქტის მეორე სურათი) სიმფონიურ ინტროდუქციაში. აქ გეხვდება მინდას გამხოლოების იდილიური ამოსავლის — ვილინოს ხოლო — მელოდიის, ასევე ბგერათგროვათა ილუმინა,



ვაჟა-ფშაველა,  
„სტუმარ-მასპინძელი“  
(სცენური ლიბრეტოს ავტორი  
ამირან შალიკაშვილი)

ამირან შალიკაშვილი ურთულეს შემოქმედებით ამოცანას შედგება — განიზრახა ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ პანტომიმის თეატ-

ზეიადური — ლაშა ონიანი



რის ენაზე ამტყველებს, როგორც თქვამდობისა, დიდი ხნის მანძილზე ფიქრობდა, როგორ უნდა შექმნილიყო პოეტის ამ პოემისათვის პლასტიკური ფორმის გამოხატვის შესაბამისი. ბოლოშიღერ ეს ამოცანა დაძლეული არ არის თავი პოემის ფორმის სპეციფიკურობის გამო (გრძობათა ხიდრმის გამოხატვა წარგერ მხოლოდ სიტყვის ძალით ემორჩილება). შატრამ ასაკად გაქმნებულა, უტყველად შთამბეჭდავია, ძალიან ხაზიერი სწორედ პლასტიკისა და მისი თვალსაზრისით.

განხაცვიერებელია ა. შალიკაშვილის პლასტიკური ხედვის მისუბები და შრავალფეროვნება. მისი რეჟისორულ-პანტომიმური (ამ შემთხვევაში ეს სხვადასხვა „ენარები“ მთლიანობაში წარმოგვიდგებიან) კომპოზიციები, მოძრაობათა რკურსები, სხეულის უჩვეულო პლასტიკური შეხამდებლობანი უაღრესად ორიგინალურია და როგორც წესი — მოულოდნელი, მას პანტომიმის ენაზე თითქოს ყველაფრის „ამტყველებს“ შეუძლია, მისი ახალგაზრდული დასი შესანიშნავადაა გაწვრთნილი, მსახიობთა პლასტიკა არ არის „ცარიელი“, მხოლოდ გარეგან ეფექტებზე გაანგარსებული, აქ ვოველ მოძრაობაში მოხიანს გრძობა, განდის ცვალებადობით გამოჩობებული ასევე ცვალებადი მოძრაობა. ამ სპექტაკლში უშეიერესი თეატრალური აქსენტარით დიდი ეფექტია მიღწეული. რამდენაერ გვიანხავს ქართულ სცენაზე აფრიალებული თეატრთა შავი ნახდები, რომლებიც, მაინც, ჩვენს

ალაზა — კროა მიტუცე



შობებდომებებზეა ზოლზე გათვლილი. აქ კი  
ეს ნაბდები გარდა ემოციურ-პლასტიკური  
„დატვირთვითა“. ატარებენ უფრო მნიშვნელო-  
ვან ფუნქციებსაც. ჭერ ერთი, ამ ნაბდების ფე-  
რით „გაიჭნულნი“ არიან ბევსურები და ქის-  
ტები. მეორე — ეს ნაბდები კმნიან მოცულო-  
ხებისა და ხაზების რიტმს. მოქმედების ხაზო-  
რის. ანტიკური ქოროს ერთიანი „ფორმის“  
პლასტიკურ სიცოცხლეს (ასოციაციით შეიძლე-  
ბა მოგვაგონდეს გ. ლორთქიფანიძის მიერ და-  
დგმული „ოდიშოს შეფის“ ქოროს ერთიანი მო-  
სახში და შიგ გახვეული მხაზობების ტები-  
ლი მოძრაობა). ყოველ სცენას — ეს იქნება  
ხანადირო რიტუალი, კლდეებზე თუ ჭიუხებში  
წვიადაურისა და ჭოყულას სხარტი მოძრაობა.  
უფსკრულთა თავზე თავგანწირული სიმამაცე,  
ხადრობა, ოქაში სტუმრობა და მახინძლო-  
ბა, ყველაფერს ამას შთამბეჭდაობას შატებს  
ჩვენი ქორეგრაფიის ამა თუ იმ „ტრადიციუ-  
ლი“ მოძრაობის უფდომელი გამოყენება. მუსი-



ალაზა — კირა მებუქე, ჭოყულა —  
პაატა ციქურიშვილი



ბით აღსავსენი გვევლინებიან. ორივეში — მი-  
უხედავად პლასტიკური ნაბაზის თავისთავადო-  
ბისა — იგრძნობა ძალა, შეუპოვრობა და გრდე-  
მლზე გაჭედული მახვილის სიფიცხე.  
ამიან წაღიკაშვილი და მისი დასი, უეჭვე-  
ლია, ბევრის შემქმენი არიან და ამიტომაც  
უკველთვის წოთმენლად მოველით ზოლზე მათ  
პრემიერას!

კის მელოდითა და რიტმით გაძლიერებულ  
პლასტიკური კომპოზიციების დინამიზმი. ზო-  
გიერთი მასობრივი სცენა (ნაბდების საოცრად  
მრავალფეროვანი გამოყენებით) დახვეწილი მო-  
ძრაობებით, რიტმით, სინქრონიზაციით გეშმა-  
რიტად პათეტიკურ სიმაღლეზე აღიან.  
დრამატული გრძნობით სავსე კირა მებუქე  
ალაზას როლში არ მიწაბრავს პლასტიკურ მო-  
ძრაობათა მრავალფეროვან ფიგურირებს. მისი  
სხეულის ყოველი მოძრაობა, ხელის უესტი, თა-  
ვის მობრუნება აზრითა და განცდითა სავსე-  
წვიადაურისა (ლაშა ონიანი) და ჭოყუ-  
ლას (პაატა ციქურიშვილი) შემსრულებელნი  
ვაკაცური პლასტიკითა და მამაკაცური ღირსე-





ადმასელითი „აკაკუნის“ მეტამორფოზებში — მათი ინტონაციურ — პარპონიული ამღვრევით, რაც ურთიერთ „დასეტყვაში“ გადაიზრდება; აქვეა დასხლეტილი, ორმხრივ მოსრიალე ბგერათმწკრივებიც (ამ შემთხვევაში კვინტოლ-სექსტოლებში); უკვე ფართოდ ამკვებული გლანდობით — თანაც ყველა ისინი გამუდმებით ურთიერთს ეჯახებიან. ერთმეორეს აცხრებიან დასურდინებული საყვირები (ბგერათა უკვე აწყვეტილი „აკაკუნით“), ყველა რეგისტრის ხის საკრავნი ბანის კლარნეტისა და ფაგოტის აქტიურობით. საგანგებოდ იკვეთება სპალენძის ჯგუფის ქვედა რეგისტრების დამამძიმებელი, „ქვესკნელს ჩამძირავი“ დაბლობები. ყველა მათი აფეთქება — დაცხრომანი მთელ სიმფონიურ ღერძს ქმნის. ყოველივე ეს ბუნების ხმის, მისი წყრომა-რისხვის გამომხატველია.

ნიშანდობლივი ის არის, რომ ამ ფეთქებად კომპლექსში უშუალოდ ჩაერთვება მეორე აქტის დასაწყისის — მზის ელევგის — ოპერის ყველაზე უფოთველი რომანტიკული მომენტის მელოდია, —ამჯერად ატირებული, მგლოვიარე სახით. „ოდესღაც“ — პირველსაწყისში იდილიური—ლირიკული არიის კანტილენურად ფართოდ გაშლილ სოლო-მელოდიას, რომელიც მასთან მინდიას შემოერთების დროსაც დუეტურ დინოსში ჟღერდა, ამჯერად მესამე სურათის „დასეტყვილ“ ვითარებაში გამოუნჩდება „თანამგზავრი“ პარალელური ხმები სექსტაკორდული დინებით, შემცირებული სამხმოვანებების შემხუთველი დომინირებით. მათ ირგვლივ კი უკვე გამუდმებით მოსრიალე ბგერები — მოტივები და მათი კონტრასტები ბობოქრობენ... ისევე „რად მოკალდ მინდი, რად მოკალ, რატომ დაიდე ცოლვაი“, რომელიც მრისხანე განკითხვის ზარით, „დი ეს-არესებური“, მაგრამ ავტორისეული ორიგინალური აფლერებით თავს დააცხრება მინდიას. ამასვე ემატება ამის დაქუხების კონტრასტი ორკესტრის მოქურუხებულ დაბალ რეგისტრებში — „ქვესკნელს ჩამძირავი“. ყოველივე ამის გამუდმებული ურთიერთშეხლანი ერთიან კო-

ნეულსიაში არიან მოქცეული და მათი გარემოში მომწყვდეული მინდიას დიდა არია — თვითმკვლელობის აქტით — სწორედ აქ იწყება.

მთელი ეს — კონტრასტების „მეხთა-ტეხა“, რომელიც სტრუქტურული თვალსაზრისით უპირისპირდება ოპერის დაწვებიდანვე წარმართულ ლაპიდარულ პრინციპს, კვლავაც ლაკონიური გამოსახველობის ნატიფი ხელოვნებითაა აღბეჭდილი. მინდიას უკანასკნელი არიდან კი მუსიკალურ დრამატურგიაში ისევ შემობრუნდება დინჯი ეპიკური სურათხატება — უკვე აქტიური დინამიკური არხების გარეშე ამ სიკვდილის. წინა არიდანვე ხდება მუსიკალური დინების სრული გათავისუფლება კონველსიური მარწუხებისაგან და იხსნება გზა განწმენდისა და სულიერი ამაღლებისაკენ.

ბუნებამ მის მიერ შერისხულ მინდიას წაართვა თავისი მესაიდუმლის უნარი, მინდიას არიაც ამის შეუტყვევადობის განცდითა და უიმედობითაა შეპყრობილი. მიუსაფრად ქცეულის გზა — მხოლოდ თვითმკვლელობისაკენ მიდის. ამის მიუხედავად, არიის მუსიკა დასაწყისიდანვე ელეგიურ სიმშვიდეს მისცემია — დაღუპვის გარდუვალობის შემგუებლობით. ფართოდ, პერსპექტიულად გაშლილი ნაღვლიანი მელოდიის მიდრეკილებას ტრაგიკული ექსპრესიისაკენ (რაც კულმინაციაში განხორციელდება), თავიდანვე კარგა ხანს აწონასწორებს ჩანგისებური თანხლება (აქ ორფეოსის ზატის ქართული გამოძახილიც შეიგარძნობა) არფებისა (სახელდობრ არფა მთელი ამ ბოლო სურათის მანძილზე მინდიას მუდმივი თანამგზავრი ხდება — მის განსაცდელშიც და შვევაშიც) და შემდეგ — კლარნეტებისა და უფრო საფუძვლიანად — ვიოლინოთა არპეჯირებული, ტრიოლური სვლებისა. მოგვიანებით მათთან შემოერთებული ვიოლინოთა მელოდიური ნაკადი (ეოკალური მელოდიის მეორე ნახევრით) კი რეალურად დაძრავს ექსპრესიის აღზევებას კულმინაციისაკენ სვლით. გარდა ამისა, მშვიდად დენადი მელოდიის დრამა-

ტიზების პოტენციალ-თავიდანვე ჩაისახება ფრაზების დადამსვლელი დაბოლოებების კილოურ მოქცევებში (უმთავრესად — ფრიგულიში). მათთან ერთად მნიშვნელოვანი ფაქტორია მელოდიური რეკისტრების გაფართოებული აღმასვლები და გრეხილებით მისვლა მწვერვალის მაღალი ნოტებისაკენ. — ამგვარი სვლა ორგზის ხდება, ხოლო საბოლოო მწვერვალის შემდეგ დინამიკა შემადრწუნებელი სახიერი ეფექტით მკვეთრად დაეცემა — გვესმის სადღაც სიღრმეში ჩაძირული, განსაკუთრებით სპილენძისა და დაფდაფების წვეტილი, ფეთქებადი გრუხუნი — გუნდისძიერი თანამგრძნობი უმოკლესი მინამღრთი („საბრალო, მინდია“), განწმენდის გზაზე (ამგვარა გრუხუნი — გადავარდნებიც არაერთგზის ხდება მთელ ამ ბოლო სურათში).

მთლიანობაში, მინდიას არიის მელოდიურ-ფაქტურულ წყობაში აღიქმება იაენანას ტრაგიკული ხატება. პოეტურ შედარებებს რომ მივმართოთ, წარმოგვიდგება ტიციან ტაბიძის მეტაფორული შედგენი: „და თვითმკვლელობის იაენანური“.

...მინდიას სცენა კი გრძელდება, მასთან უწყვეტლევ ვითარდება სიმფონიზმის მუხტი, არიის ნელი დინების ფართო მელოდიურ რელიეფში რომ გამოიკვეთა. ეს განწმენდის გზაა — ზედიზედ წაწყობილი ძირითადი ლაიტთემების რემინისცენციებით, რომელთაც ოპერის მსვლელობაში არაერთი, საკმაოდ რთული მეტამორფოზა, თვით ურთიერთ დაცხრილვაც კი განუცდიათ. საბოლოო გზაზე ისინი თავისუფლდებიან ყოველგვარი „ამღვრეულობისაკენ“ და აღზევდებიან დაწმენდილი, შეკუმშული იერსახით. ამით წარმოჩნდებიან მონუმენტურ შუქზე — განურჩევლად მჭექარეთუ ურუმარი ჟღერადობისა. სწორედ ურუმარ ჟღერადობაში აღზევდება განწმენდა — კათარსისის სიღიაღე. ასე, არიის დამთავრების შემდეგ, ურუმარი, არაერთგზის, ნაირგვარ ვარიანტში, ყურადსაღებო მინიშნებით რომ გაივლის) ისევ შემოსვლით, მინდიას კვლავ შემოესმის ბუნების ხმები (ეს ბეგრათცემაც

— ამის ნიშანია). ეს მაშინ ხდება — მინდია საკუთარი მარჯვნივ გულში მავილს რომ ჩაიცემს. ბუნება კი კვლავ მოუბრუნდა თავის მშობლიურ მესაიდუმლეს... იქვე ჩნდება მზიაც, ხალხიც... განწმენდილი მინდია, სიკვდილის წინ კვლავ შემართული თავის კრედო—ჰიმნს ამაყად წამოიწყებს („...მაღლი შენ, ყველა ერთმანეთს, უფალო, დაუმონია, ამაზე ტურფა და კარგი მე სხვა აღარა მგონია...“) ეს მინდიას უკანასკნელი თქმაა, მის ხმას კი გუნდის ტალღა წარიტაცებს იმ სხივმოსილი მელოდიით (ფშაური მოქცევით რომ მთავრდება), ოპერის სათავეშივე ბუნება დაბრუნებულ მინდიას რომ მიეგებება, მერმე კი სახალხო სცენაში რომ ყალიბდება მინდიას მიმტყვებლობის თემად (გაეხსენოთ ამ მიმტყვებლობის მომენტი: „სიცოცხლე როგორ ვაქციოთ სიკვდილის სათრეველად, ძმები დავხოცოთ? სამშობლოს ვინ ვყოლება მცველად!“. ეს ტალღები, გამძლავრებული, ამასთან დაწმენდილი ჟღერადობით ერთიმეორეს მოსდევნ — გუნდი უკვე მინდიას ჰიმნს — კრედოს გალობს („ბუნება მბრძანებელია“...). სპილენძის საკრავთა სრული აქტურებით (დაფდაფებითურთ) დაიჭექებს წუთისოფლის მძვინვარების თემა — ამჯერად ტრაურულ — ტრიუმფალური იერით — მინდიას უკანასკნელი გაცილება მისი ზნეობრივი სადიდებელიც ხდება. ქორალურ — საგალობლისებური შემბრუნებით სიმშვიდე ჩამოწვება...

... ურუმარი, უკვე ეპოსური იღუმბლებით გაიჟღერს მინდიას გამხოლოების ამოსავალი მელოდია, — ამჯერად ვიოლინოს სოლოთი კი არა, — უკვე ვიოლინოთა სრულ ერთიანობაში.. გუნდის ქორალის — ვოკალიზის ფონზე, შარავანდემოსილი სიწმინდით ზედიზედ გაისმის მიმტყვებლობის თემის ამოსავალი მაჟორული მოტივი (ამჯერად დო-მაჟორში), ამ საწყისი მოტივის დაჟინებული გამეორებანი საბოლოოდ ამკვიდრებს განწმენდა-კათარსისის მთავარ, დასკვნით ლაიტთემას...ისევ შემოდის მკითხველის ხმა („ბუნება მბრძანებელია, იგივე მონა თავისა, საცა პირიმშეს ახარებს, იქ





ვე მთხრელია ზევიცა, მაინც კი ლამაზი არის, მაინც სიტურფით ჰყვავისა“...)- და - ისევე მონოტონურ ბგერათა იდუმალი „ჩამოკაქუნება“ - იდუმალი პარმონაებზე, - იგი წყნარად ჩააქრობს ყველადაობას... და ამით - გაანათებს.

არაერთგზის აღვნიშნეთ ო. თაქთაქიშვილის ნატიფი ოსტატობა, ფილიგრანული, ლაკონური, მინიშნებებით განსხულები ხელოვნებაში. რა თქმა უნდა ეს მთელის სისრულით ეხება ორკესტრსაც. რომლის პარტიტურაშიც ნატიფ ხერხებით განსაზღვრულია ცალკეული ჯგუფების, მეტაც - ყოველი საკრავის მკაფიო ფუნქციონალობა და მათი ურთიერთ მიმართება. ამის თვალნათლივი მაჩვენებელი - განსაკუთრებით ოპერის ბოლო სურათია: ეს ნიშანდობლივი თვი. სებები აშკარაა როგორც მძაფრი ურთიერთ შეხლის, ურთიერთ „დაცხრილვის“ დროსაც (ყოველი „ამღერეული“ სიტუაცია ო. თაქთაქიშვილის პარტიტურაში სახიერად ორგანიზებულია), ასევე განწმენდის გზაზე ურთიერთშეხებებითა და „მხარში“ ამოდგომით - დიდი პარმონიულობის დამყარებისას. საკრავთა სახიერი ინდივიდუალიზირების ელვარებათ „ამღერეულ“ შეხებაში გამოიხატათუნდაც დასურდინებული ბუკი - საყვირების „აგი ზრახვით“ შემოტყევაში - ხის საკრავთა (უწინარესად კლარნეტების, მათ შორის - ბანის კლარნეტის), ასევე სიმებიანთა დარღვეული ურთიერთ გაკების ვითარებაში. საკრავთა ურთიერთგაგების მშვენიერება და ურთიერთ შეკების პარმონია გადაიხსნება განწმენდა - კათარსისის, მინდიას ამღვლების გზაზე - ლაკონური დრამატურგიის უაღრესი დახვეწით. კვლავაც აღვნიშნავთ განწმენდის გზაზე ოპერის მთავარი გმირის ერთგული თანამგზავრის - არფის როლს და დიფერენცირებული პარტიტურის ყოველი ჯგუფის საკრავის მკაფიო ტემბრალურ-გამოკვეთას. ამ პარმონიულობის შექმნე სპილენძის ჯგუფიდან განსაკუთრებით გამოირჩევა ვალტორნების ხატოვანი ფუნქცია.

ამგვარად, თვალნათლივია მუსიკალურა დრამატურგიის კომპონენტების, მა-

თი ერთობლიობის ლაკონიურად დალაკონიურობის, ფაქტურული ბუნების დრამატურგიულ პრინციპს ხატოვან კონტრაპუნქტად ედგება მელოდიური - კანტილენური მღერადობის სიერცე და სიმფონიზირების პერსპექტივა, რაც ოპერა „მინდიას“ თვალსაჩინო თავისებურებაცაა. ქართული საოპერო კანტილენის, სოლო - მელოდიების ეროვნული სტილის ფორმირება მასი კლასიკური ხანიდანვე სხვადასხვა გზით ხდებოდა. ამ პროცესის ამოსავალში, უმოკლესი გზა - ქალაქური ფოლკლორის მღერადი სტილი იყო, ურთულესი კი ქართლ-ქახური საგუნდო საუნჯის სიღრმეებში, სახელდობრ მღერად - რეჩიტატულ საგუნდო ხმებში შემოქმედებითი წვდომა და მათი სინთეზით „ბელკანტოს“ ხელოვნებასთან ქართული საოპერო კანტილენის კლასიკური მოდელის შექმნა. (ამას - ზაქარია ფალიაშვილმა მიაღწია). მომდევნო ეტაპებზე მოხდა ეროვნული საუნჯის ნატურალური მღერად - რეჩიტატული სტილის სოლო-პარტიებში დამკვიდრება. (ეს შალვა მშველიძემ დაამკვიდრა). ამ მონაპოვების გარკვეული სინთეზის გზას დაადგა ო. თაქთაქიშვილიც, მათ შორის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფშაური კილოური მოქცევები ჩართო, - რაც მთავარია - კანტილენური პლასტიკურობის კონტექსტში.

პირველი ოპერის შემდეგ ო. თაქთაქიშვილი არ დადგომია მიღწეულის კონსერვაციას - მან ახალი გზების ძიება დაიწყო. უპირველეს სტიმულებს - როგორც შემოქმედებითს, ასევე ტექნოლოგიურს, იღებდა ეროვნული მუსიკალური საუნჯის მრავალკუთხოვან საიდუმლოებებში. ასევე - მშობლიურ მხატვრულ ლიტერატურაში.

არაერთგზის აღვნიშნეთ ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში მელოდიურა მღერადობის ფართო თვალსაჩიერი, ამასთან თვით მსრბოლავ მჩქეფარებაში მელოდიური გამლისა და კონფლიქტურ დინამიკაში კომპოზიტორის მიერ მელოდიური გამოსავლის ეფექტური პოვნის უნარი. ნიშანდობლივია: სწორედ



მძაფრ კონფლიქტურ სიტუაციაშიც არც კი იყენებს საამისოდ მიღებულ საიმედო იარაღს — რენიტანტივებს. პერსპექტიული მელოდიური რესურსების ფლობის მიუხედავად, თავისი პირველი ოპერის შემდეგვე ო. თავთაქიშვილი შეუდგა ახალი გზებისა და დრამატურგიული ფორმების ძიებას, თვით მელოდიური აზროვნების სფეროში. საბოლოო გზისათვის დიდმნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კომპოზიტორის ორატორიული შემოქმედება. მაგრამ სახელდობრ საოპერო ჟანრში მისი მომდევნო ძიებანი კომპლექსურად უპირისპირდებოდა „მინდიას“. ამის ამოსავალი იყო კომპოზიტორის დაჟინებული მიმართვა მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობებისადმი, რომელთა მიხედვით დაიწერა საოპერო ნოველები: „ორი განაჩენი“ და „ჯილდო“, მოგვიანებით კი კომიკური ოპერა „მუსუსი“. მათი მუსიკალურ-დრამატურგიული აღნაგობა ემყარება კონტრასტული მიკროსურათებ: ის მონტაჟის პრინციპს. ისინი აღინიშნებიან ხალასი და გულდია ხალხური იუმორითა და ლირიკით, უბრალო ადამიანების სათუთი ხატვით, ძირითადად ქართლის სოფლის (ზოგჯერ ქალაქისაც) სოციალურ — ყოფითი კოლორიტისა და ტიპაჟის მახვილგონივრული წარმოსახვით, ლირიკული, დრამატული, გროტესკულ-სატირული მომენტების მჩქეფარე შენაცვლებით. ყოველივე ეს სახიერად და ფაქიზად, ლალი სიმსუბუქით გამოიხატა მუსიკის ინტონაციურ სფეროში — მძაფრად სახასიათო რენიტანტივებსა, მიკროპანგებსა თუ მღერად მელოსში... მათი ზოგადი-სტრუქტურული თვისებები გარკვეულწილად ეხმიანება საერთოდ XX საუკუნის მუსიკალურ აზროვნებას, მაგრამ ო. თავთაქიშვილის სრულიად გადამწყვეტი სამირკველია ქართული ჟანრული, ყოფითი სინამდვილე, მუსიკალური ლექსიკა კი

— ყოფიდან, თვით პროზაული ტექსტიდანაც კი აღმოცენებული. მოგვიანებულმა მოჰყვა რევაზ გაბრიაძის კინოსცენარის „შერეკილების“ მიხედვით დაწერილი ლირიკულ-კომიკური ოპერა „პირველი სიყვარული“, რომლის იუმორიც და ლირიკაც ეშხიანი სიმსუბუქითა განსახიერებელი. ო. თავთაქიშვილის უკანასკნელი საოპერო ქმნილებაა საზოგადოებისათვის ჯერჯერობით უცნობი საოპერო ნოველა „მარიცა“, — გიორგი ლეონიძის დიდებული „ნატვრის ხის“ მიხედვით, რომელიც გამოშეურებას ელოდება...

ნიშანდობლივია ო. თავთაქიშვილის — მუსიკალური დრამატურგიის ის თვისებაც, რომ იგი არსებითად თვითონ სახავდა თავისი ოპერების სიუჟეტურ სტრუქტურებს და თვით პროზაულ ტექსტებსაც მიმართავდა (ეს ზემოთაც აღვნიშნეთ). ეს დრამატურგიულ-თეატრალური ალლო კი მთელის სიღრმითა და მასშტაბურობით გაიშალა მის უმნიშვნელოვანეს, ვიტყოდი, მწვერვალ ქმნილებაში — ოპერა „მთვარის მოტაცებაში“. მოგვეხსენება: იოლი როდი იყო კონსტანტინე გამსახურდიას ამ გიგანტურ, მრავალპლანიან რომანთან შემოქმედებითი შებმა და მისი საოპერო მეტამორფოზები. ო. თავთაქიშვილმა ბრძენკაცის ალლოთი იპოვა გამოსავალი: თვალუწვდენი სივრცეების შემცველი რომანი საოპერო ტრანსფორმაციებისას განტვირთა სიუჟეტური და ტიპაჟური მრავალპლანიანობისაგან და მისი ძირითადი პათოსის მთავარი გმირების შინაგან სამყაროზე, ძლიერ ადამიანურ ვნებათღელვებზე გადაიტანა. ამასთან ოპერა აღსავსეა ეპოსური სიდიადით, დინამიკური მასობრივი სცენებით, ამალღებული და ექსპრესული მელოდიური სივრცეებით, რომელთა ეროვნულ-ეპიკური წყაროების ესოოდენ **სინთეზურ წვდომასა და მასშტა-**

ბურ გამოვლინებაში ო. თაქთაქიშვილის როლი დიდმნიშვნელოვანია, უწინარესად ეს ეხება საოპერო მღერადობის - კანტილენის იმ უმდიდრეს ეროვნულ წყაროებს, რომლებიც ქართული ოპერის ფუძემდებელთა, მისი კლასიკოსების ყურადღების მიღმა დარჩა იმჯერად - ეროვნული საოპერო კანტილენის გზებზე ძიებისას. ეს გახლავთ კოლხური მუსიკალური სამყარო, რომლის გამოძახილმაც თუმცა „მთვარის მოტაცებამდე“ გვამცნო თავი (შ. მშველიძისა და რ. ლაღიძის ოპერები, მანამდე კი - სახელდობრ სვანური ჰანგის სურნელმა ხომ ჯერ კიდევ „აბესალოში“ გაიქცა), მაგრამ მთელის სინთეზური სიღრმით, მასშტაბური სტილისტიკური იმპულსებითა და მათი განზოგადებული შედეგებით (ხდება ხალხურის ციტირებაც, მაგრამ მთავარი სხვა - იმპულსირებულა პროცესებია) სწორედ „მთვარის მოტაცებაში“ გამოვლინდა - სახელდობრ მეგრულ-გურულ-აფხაზურ-სვანური ინტონაციურ-ჰარმონიული სამყაროს ორგანული შემოქმედებითი გარდასახვანი და მთელის მომხიბვლელობით გადაიშალა (ამის გამო ჩვენ თავს უფლება მივეციტთ ამ სინთეზისათვის „კოლხური კანტილენა“ გვეწოდებინა). გარდა ამისა, კოლხური კოლორიტის მძლავრი დინამიკა კომპენსაცია აღმოჩნდა იმ ბუნებრივი დანაკარგებისათვის, რომლებიც რომანმა განიცადა საოპერო ფანრში ამეცხველებსას...

**საქართველოს რესპუბლიკის  
მთავრობასთან არსებული  
ლიტერატურის, ხელოვნებისა  
და არქიტექტურის  
სახელმწიფო არქივების  
კომიტეტის ანგარიშები**

**საქართველოს მთავრობასთან არსებულმა  
ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის  
სახელმწიფო არქივების კომიტეტმა ამა წლის 22  
მაისს თავის შემოქმედებულ სხდომაზე 1989 წლის  
შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო  
არქივებში წინააღიწერა ლიტერატურის შემდეგ კანდიდატებს:**

**ლიტერატურის დარგში:**

1. ვახუა ამირეჯიბი — უკანასკნელ წლებში გამოქვეყნებული ნაწარმოებებისთვის („კრონი“, „ანანი“, „გორა მბორგალი“) მთელი მისი შემოქმედების გათვალისწინებით.
2. ტარიელ ჭანტურია — 1988—1991 წლებში გამოქვეყნებული ორმოცდაათი ლექსისთვის.
3. თამაზ ჭილაძე — ოთხი პიესისთვის, რომლებიც შესულია მის წიგნში „ჩიტების ბაზარი“ („ელისაბედ, ელისაბედ“, „ნახვის დღე“, „ჩიტების ბაზარი“, „ნოეს კიდობანი“).

**მუსიკის დარგში:**

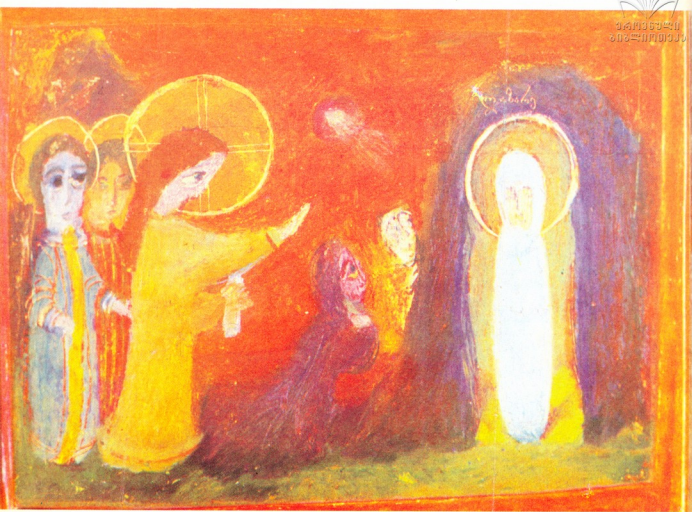
1. ვაჟა ბურჭულაძე — უკანასკნელი სამი წლის მანძილზე შესრულებული პარტიტებისთვის (მუსორგლის „ბორის გოდუნოვი“, ვერდის „დონ კარლოსში“, როსინის „სევილიელ დაღამებში“, მოცარტის „დონ ჟუანში“ და სხვა).
2. საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის (კონსტანტინე ვარდელის, თამაზ ხათიაშვილის, ნოდარ ფანაიას, ოთარ ჩუბინიშვილის) მიერ საშემსრულებლო ხელოვნებისა და ნაყოფიერი საკონცერტო მოღვაწეობისთვის.

**თეატრალური ხელოვნების დარგში:**

1. ნინო ანანიავიძე — ბოლო წლებში შექმნილი სახეებისათვის საბალეტო სპექტაკლებში.

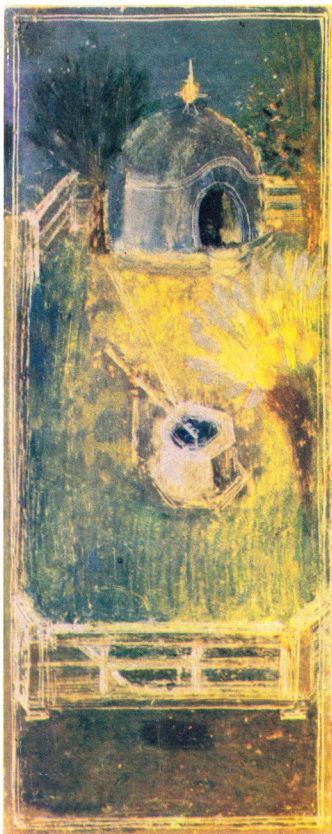


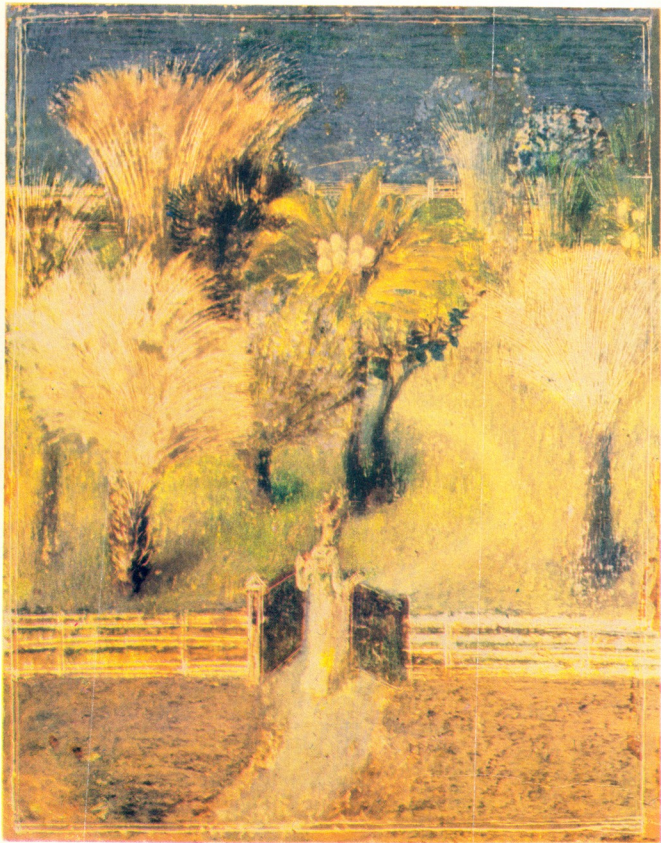
ჩანართში დაბეჭდილია მხატვარ ირაკლი ფარქიანის ნამუშევრების ფერადი რეპროდუქციები.

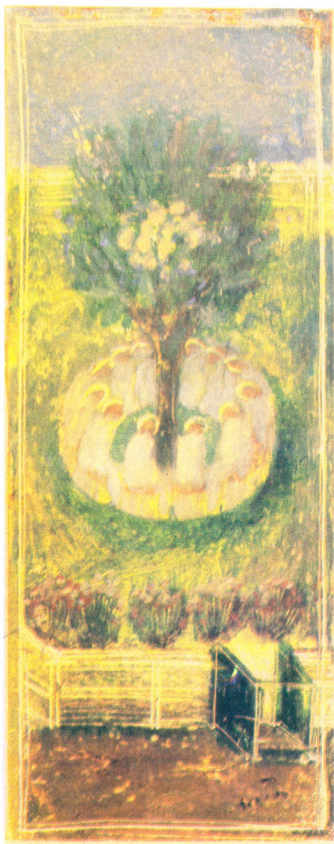


ტრეტეჩი „სამოთხე“.

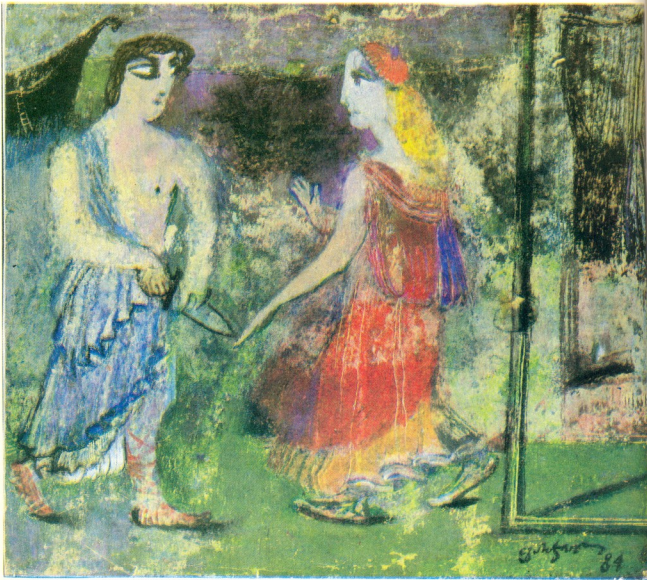








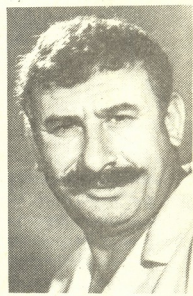
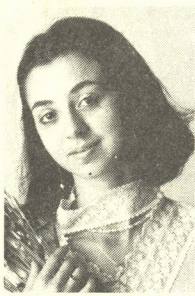
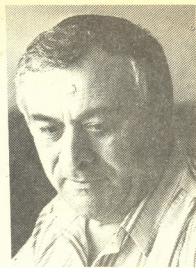
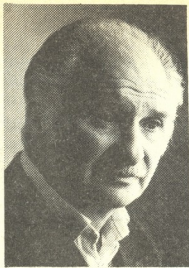
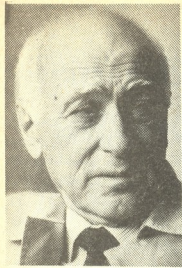








საქართველოს



კბუა ამირეჯიბი  
ტარიელ კანტურია  
თამაზ კილაძე  
პაატა ბურკულაძე  
ნინო ანანიასვილი  
საქ. სახ. სიმეზიანი  
კვარტეტი



**კინოსელმსახურის დარგში:**

1. დავით (დოდო) აბაშიძეს (გარდაცვალების შემდეგ) — უკანასკნელ წლებში შექმნილ ეკრანულ სახეებთან და მთელი შემოქმედებისთვის.

კომიტეტის თავმჯდომარე  
გრიგოლ აბაშიძე.  
თავმჯდომარის მოადგილე  
მურმან ლებანიძე.

ერნანდის რედაქცია ულოცავს  
ლაურეატებს ამ დიდ გამარჯვებას და  
ახალ შემოქმედებით წარმატებებს  
უსურვებს მათ.

# სიკვდილსა და ახალ დაბადებას შორის ანუ რეჟიზჟეჟი ირაკლი შარჭიანი

დავით ანდრიაძე

„ჩვენი ცხოვრება მოიცავს იმას, რითაც ჩვენ ვცხადდებით და რასაც ვიქმნით დაბადებასა და სიკვდილს შორის. და იმასაც, რითაც ჩვენ ვცხადდებით და რასაც ვიქმნით სიკვდილსა და ახალ დაბადებას შორის“.

რუდოლფ შტიინერი

„ხელოვნებას დამთავრდა, მხატვრები დარჩნენ“—დღეს ხშირად გაიგონებთ ამგვარ პარადოქსულ გამოთქმას. ნუთუ მართლა დამთავრდა ხელოვნება? ნუთუ „ახალი ველურების“ იმედზელა დავრჩით? ფაქტი ერთია: თანამედროვე მხატვრობა ღრმა კრიზისმა მოიცვა.

თუმცა არის სახელები, დიდი სახელებიც: ჯასპერ ჯონსი და ენდი უორჰოლი, ვილემ დე კუნინგი და კლაუს ოლდენბურგი, იოზეფ ბოისი და რობერტ რაუშენბერგი... მაგრამ არის კი ხელოვნება?

თანამედროვე ხელოვნების კრიზისის სიღრმისეული მიზეზთაგანი სულიერი საწყისის დაკარგვაა. ხელოვნება კი, რომელიც აღარ გამოხატავს სულს, სასიკვდილოდაა განწირული. ამას ჯერ კიდევ ჰეგელი წინასწარმეტყველებდა. „ღმერთი მოკვდა — ყველაფერი ნებადართულია“—თუ დოსტოვესკისეული ამ გამოთქმის პერიფრაზირებას მივმართავთ, იქნებ ასე გვეთქვა: „ხელოვნება მოკვდა — ყველაფერი ნებადართულია“? კითხვები, კითხვები, კითხვები... იქნებ ხელოვნების კრიზისის მიზეზი მისი მიზნისა და საზრისის დაკარგვაა?

არადა, რა არის ხელოვნების მიზანი? ამ, ერთი შეხედვით, ბანალურ კითხვაზე, ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ არსებობს, ერთი კია: გამოალევიძოს, გააცოცხლოს, გამოხატოს ადამიანში მიძინებული გრძობები, ვნებები, ლტოლვები, ნებულობანი; განგაცდევინოს ყოველივე ის, რისი დატევა და ტარებაც ძალუძს ადამიანის სულს მის იღუმალ სიღრმეებში.

ირაკლი ფარჯიანი სწორედ ამ სიღრმეებზე ორიენტირებული მხატვარია. ხელოვნებაში საკუთარი სულიერი გამოცდილების სამყაროთი მოვიდა და ობიექტურ, მხატვრულად ორგანიზებულ სამყაროდ აქცია იგი.

ფარჯიანის ხელოვნებაში იმთავითვე გამქლავანდა რელიგიური საწყისი, რაშიც გარკვეული როლი შეასრულა რელიგიურ ფილოსოფიასთან, კერძოდ, რუდოლფ შტიინერის ანთროპოსოფიულ იდეებთან ზიარებაში.

აქ არ შეგუდგები იმის განხილვას. თუ რამდენად შეესაბამება ანთროპოსოფია ქრისტიანული კულტურისა და აზროვნების არსს, რამდენად გამართლებული იყო შტიინერისეული „იღუ-

მალთწავლების“ ახალ, უნივერსალურ სულიერ მეცნიერებად მოვლინების პრეტენზია და ა. შ. მთავარი ისაა, რომ ამგვარ მეტაქრისტიანულ იდეებს ფარჯიანის მხატვრობაში არ მიუღია ჰიპერტროფირებული სახე. მოკლედ, მისტიკა მაგიაში არ გადაზრდილა. არც ეზოთერიზმი ქცეულა სულიერ ავანტიურად და პათოლოგიური ზმანებების წყაროდ.

ფარჯიანმა, ხანმოკლე ფიზიკური და შემოქმედებითი ცხოვრების მიუხედავად, სოლიდური მხატვრული მემკვიდრეობა დატოვა. ფანტასტიკური შრომის უნარიანობით გამოირჩეოდა. რა იყო საიდუმლო ამგვარი შრომისუნარიანობისა? ისევ და ისევ რწმენა, რელიგიურობა. ამ მხრივ, ნებისმიერი შრომითი აქტი ანუ „ოპერა“, რელიგიურ აქტად, როგორც ადამიანის სასრული ენერჯის, უსასრულო, ზებუნებრივ ენერჯიასთან დაკავშირების აქტად განიხილება (გ. პოუნი). ამასთან, ფარჯიანისთვის უცხო იყო ყოველგვარი თეოთრეკლამა, რომელიც შრომას ანტირელიგიურ ქმედებად აქცევს და ეშმაკის სახელით შრომას მოასწავებს.

ფარჯიანის სურათები ესთეტიკური ქვრტის სპეციფიკურ წესს გვთავაზობენ, გვიბიძგებენ, რაც შეიძლება გავიხანგრძლივოთ აღქმის პროცესი, დიდხანს, აზრშეუხებლად დავტოვოთ ქვრტის ობიექტი, როგორც საიდუმლო რამ საგანი. შემთხვევით არ შენიშნავს მაქს შელერი, რომ ესთეტიკური ტკბობა არსებობს მანამ, სანამ მას აზრი შეეხება, როგორც კი აზრი დაეპატრონება ქვრტას, წამსვე ქრება ესთეტიკური საგანიცა და ესთეტიკური განწყობაც. ისინი მანამდე არსებობენ, სანამ საიდუმლო გაიხსნება.

II

მინც, რა საიდუმლოს ინახავენ ფარჯიანის სურათები, რა იდეებსა თუ იდეალებს ამკვიდრებენ ისინი? დავიწყით



იქიდან, რომ ფარჯიანის მხატვრული სამყარო ნაყოფია არა უბრალოდ მისი ფანტაზია-ილუზიებისა, არამედ პროფესიული იმაგინაციებისა, რომელნიც კოორდინირებულნი არიან კულტურის პრა-იდებთან, არქექტიპებთან, სიმბოლოებთან, ჭერ ეს პრა-იდებები მოვნიშნოთ.

ფარჯიანის სურათების ემოციურ ფონს მეტაფიზიკური სიმშვიდე ქმნის, ეს სიმშვიდე კი, შეიძლება გაიშიფროს, როგორც დუმილი. გასტონ ბაშლიარი „სიჩუმის პრელუდიას“ რომ უწოდებს, ეს დუმილი არ არის სახვითი ზელოვნების, როგორც „უტყვი პოეზიისთვის“ ნიშანდობლივი სპეციფიკის გამოხატულება. იგი ფარჯიანის ნამუშევრების სიღრმიდან ამოტივტივებული სახე-სიმბოლოა. მხატვრის თავისებურ „ისიხიას“, მისი სუბიექტური „მე“-ს უნივერსლუმთან ზიარებას, მასთან წარმართული „შინაგანი დიალოგის“ ექსტატიურ ფორმას რომ აღბეჭდავს. ფარჯიანი ის მხატვარია, ვინც „ზესთასოფლურ“ ქვეშმარტებათა შეცნობის პროცესში, ქვრტაზე, და მით უფრო — ხედვაზე უწინარეს, სმენას მოიხმობს. შინაგან

სმენას. იგი ყოფიერების ხმას მიყურადებულად შემოქმედია. მისთვის სმენა — შინაგანი ხილვის წინაპირობაა. ამ შინაგან ხილვაში ეძლევა მხატვარს ღვთაებრივი ნათელი. იგი ღვთაების ხილული ნიშანია, მისტიკურ ცდაში მიღებული რეალობა და გვევლინება არა როგორც მატერიალური სინათლე, არამედ როგორც ენერგია. და მართლაც, წმ. გრიგოლ პალამას თქმით, ღმერთს ნათელს უწოდებენ არა არსით, არამედ ენერგიით.

ფარჯიანი საკუთარ თავში აერთიანებს მხატვარსა და მისტიკოსს. მისი მხატვრული მეთოდი თანაბრად გულისხმობს ესთეტიკურ შემეცნებასა და ღვთაებრივ შეცნობას. მისთვის, როგორც ზიარებულისათვის, მისტისათვის, ღვთაებრივ ნათელში მოხილული სინამდვილეა უზენაესი ფენომენი. სწორედ ესაა ღვთაებრივი შეცნობა — „გნოსისი“ რომელიც, მის უმაღლეს საფეხურზე „უქმნელი ნათელის ხილული აღქმა“ (ნ. ლოსკი).



ფარჯიანის ღვთაებრივი შეცნობის უპირველესი ორგანო სულის თვალისაა. თუმცა, სულის თვალი სულაც არ ზღუდავს ხორციელ თვალს. ხორციელი თვალით იხილა სამმა მოციქულმა თაბორის მთაზე უფლის ნათელის ფერისცვალება. და საერთოდ, მართლმადიდებლობაში სხეული არ აუქმებს სულიერ ცდას. მისთვის უცხოა სხეულის მანიქეური ათვალწუნება. და მაინც, შეუცვლელია მისტიკურ ცდაში ფუნქცია შინაგანი თვალისა. ფარჯიანი ამ შინაგანი თვალით აღიქვამს, როგორც დიონიე არეოპაგელი უწოდებდა, „ღუმილის არმურით“, მოცულ ყოფიერებას. რომელსაც მის ოპუსებში, ერთგვარი „საღმრთო ნისლი“ გადაპკრავს. ეს ღვთაების ხილული ნიშანია, ღვთაებრივ ენერგიაა, ანუ მადლია, რომელშიც ღმერთი შეიცნობა.

შინაგანი ხილვისა თუ მისტიკური ვიზიონის წიაღ, ფარჯიანის სურათები წარმოდგენაა, რეპრეზენტაციაა ადამიანთა ინიციაციური მიმართებებისა, და ამ ინიციაციური საფეხურის გავლით. მათი ღვთაებრივი ექსტაზისა. ამ სურათებში ცერემონიის, რიტუალის, მისტიკური სულია გამეფებული. რიტუალური ქცევა განსაზღვრავს პერსონაჟთა პლასტიკას, მიმიკას, ესთეტიკულად. ესაა ღუმილის ფსიქო-ფიზიკური მახასიათებლის რიტუალური ეტიკეტის ენაზე ტრანსფორმაცია. და მაინც, ფარჯიანის სურათების თეოლოგიური „სარჩული“, იგივე „მეტაფიზიკური ღუმილი“ თუ „ღვთაებრივი ნათელი“, მხატვრული პირობითობებია, თავიანთ ონტოლოგიურ საზრისს, ყოველი ცალკეული ნამუშევრის სტრუქტურაში რომ იძენენ. ამგვარ სიტუაციაში, რეციპიენტისათვის, კერძოდ პირადად ჩემთვის, პრინციპული მნიშვნელობა აღარა აქვს, ვიზიარებ თუ არა ავტორის ანთროპოსოფიულ მსოფლმხედველობას, როგორც თეოლოგიურ კონცეფციათა ექსპლექტიკურ ნაერთს. ფარჯიანი ღრმად არქეტიპული მხატვარია. აქედან გამომდინარე, მისთვის არსებითია არა მითოლოგია (მითი), არამედ მითოსი, როგ-

ორც მითოლოგიური სიუჟეტთა უზოგადესი სქემა და არაცნობიერ ფსიქიკაში არსებული არქეტიპული შრე. ამ მითოსურ სქემას ოსტატი მხატვრული ტექსტის ელემენტად აქცევს. ასე რომ, ფარჯიანი, როგორც XX საუკუნის ტიპიური ხელოვანი, ემყარება არა არქეტიპთა სპონტანურ ფიქსაციას, არამედ რემითოლოგიზაციასაც, როგორც ესთეტიკურ პრინციპს. რაც შეეხება ფარჯიანის არაცნობიერ ფსიქიკას, მის შინაარსად უნდა ვიგულისხმოთ არა ე. წ. თავისთავადი არქეტიპი, არამედ არქეტიპული წარმოდგენა, რომელიც საკუთრივ ხატის სახით არსებობს.

ფარჯიანის თითოეული ოპუსი ის მხატვრული ტექსტია, რომლის პირველადი, არტეფაქტული შრეც, ბუნებრივია, მისი ტექსტურა-ფაქტურაა. ეს უკანასკნელი კი, ავტორის ტექნოლოგიური კონცეფციის გამოვლინებაა. მაგრამ, სანამ ამ კონცეფციას შევხებოდეთ, მინდა აღვნიშნო, რომ ამ მხატვრის ოპუსები აპრობირებულ ქართულ ჩაბჩოებში ვერ ეტყვიანევი ძნელად თავსდებათ ისინი ფერწერისა და გრაფიკის საზღვრებში. ფარჯიანის უსაყვარლესი მასალა, უფრო ზუსტად, ტექნიკა, იყო პასტელი და სანდა—სანთელშერეული პასტელი, რომელსაც იგი თავად ხარშავდა და ზეთის საღებავის სუროგატად იყენებდა. პანდა-პასტელი, თავისთავად ფერწერასა და გრაფიკას შორის მერყეობს. თუმცა, საბოლოო ჯამში, მაინც ფერწერულ ტექნიკად უნდა ჩაითვალოს, იმ გაგებით, რომ იგი ლაქობრივ აზროვნებას გულისხმობს. ფარჯიანმა შეძლო გადაელახა პასტელის კოლორისტული საზღვრები, ის სპეციფიკური შეზღუდულობანი, მთელ რიგ ფაქტორებში რომ ვლინდება, კერძოდ, ეს ტექნიკა მხოლოდ პასტოზურ, მაგრამ არა გამჭვირვალე პიკმენტს აფიქსირებს, რის გამოც გრუნტი აღარ „ანათებს“ და მონაწილეობას ვეღარ იღებს კოლორისტულ ეფექტებში. ასე რომ, პასტელი მდიდარია გარეგანი სინათლით, სამაგიეროდ, ღარიბი—შინაგანი სინათლით. ამასთან, მისი

მკრქალი და მშრალი ფაქტურა ერთგვარი არასტაბილურობის შეგრძნებას აღძრავს. შემთხვევით არ ენამწარობდა დენი დიდრო ეორე დე ლატურის მისამართით: „დაფიქრი, მეგობარო, ყველა შენი ნამუშევარი მტკერიოა“.

ფარჯიანი სანთელშერეულ პასტელს, ფერადოვანი შრეების მეშვეობით, ფიქსირებად ფაქტურას ანიჭებს. ალაგ-ალაგ ამოკაწვრით თუ მთელი სიბრტყეების ამოფხვებით ამ შიდა ფენებს, ხანდახან კი გრუნტსაც ანათებს და პალიმფსესტურ მეტყველებას ანიჭებს სურათს. ხშირად მიმართავს ქალაქის, პარაფინით ალაგ-ალაგ „ფიგურული“ დაგრუნტის ხერხს, რის შედეგადაც ფურცელ დაგრუნტულ ადგილებში აღარ „იკარებს“ საღებავს და ფაქტურული ნიუანსების მდიდარ გამას ქმნის. ფაქტურის ეფექტურობას წარმოშობს ფურცლის მთლიანი „დაგრუნტვა“ შავი ფანქრით (ე. წ. „სტეკლოკრაფით“), რომელზეც შემდეგ შუქით ამოჰყავს ფიგურები, ამოფხვილი-ამოკაწრული სიბრტყეები შტიხელის ნაკვალავის იმიტაციას ქმნის და ესტამპის, კერძოდ ლითოგრაფიის ილუზიას აღძრავს.

მრავალმანიანი ფაქტურულ-ტექსტურული მეტყველებით ხასიათდება ფარჯიანის ზეთით შესრულებული ნამუშევრები. აშკარაა სწრაფვა მასალის შინაგანი ექსპრესიის გაძლიერებისკენ, ფერის ინტენსიურობის გამოვლენისკენ. ფაქტურა თავად განსაზღვრავს სივრცულ ეფექტს. ფუნჯის მონასში თუ მასტეხინით დადებული კორპუსული მასა პოლიფუნქციურ დატვირთვას იძენს და არა მხოლოდ ცალკე აღებული სიბრტყის, არამედ მიმდებარე სიბრტყეების ფორმასაც ცვლის. რაც მთავარია, ფერი, ამ შემთხვევაში, სინათლის ფუნქციასაც ითავსებს ეს უკანასკნელი ხან სტატიკურად ძვეს სიბრტყეზე. ხანაც „გადაირბენს“ ხოლმე მის ზედაპირზე და კომპოზიციის გარკვეულ წერტილში ფიქსირდება.

საბოლოო ჯამში, ფარჯიანი მაინც წმინდა ფერწერას მიეკუთვნება. წმინდა ფერწერას კი, მამა პაველ ფლორენ-





სკის თანახმად, ემანაციის ფილოსოფიისაკენ მივყავართ. ფერი ფარჯიანის ნამუშევრებში არც უბრალოდ პიგმენტია, არც საგნის ფერი. იგი ღვთაებრივი ნათლით მოსილი სიმბოლოა. თითოეულ ფერში ჩადებულია უმაღლესი სულიერი ნიშანი და მხოლოდ მიწიერი ფაქტორებისაგან განთავისუფლებულსა და სათანადოდ შემზადებულ სულს ეძლევა იგი. ფერისადმი და საერთოდ, სურათის არტეფაქტული მოცემულობისადმი ფარჯიანის ამბივალენტური დამოკიდებულება კიდევ ერთხელ ადასტურებს მისი, როგორც მხატვარი-მისტაგოგის მიმართებას სამყაროსადმი, როგორც გრძნობადისა და ზეგრძნობადის, ფიზიკურისა და მეტაფიზიკურის მთლიანობისადმი.

### III

ირაკლი ფარჯიანის სურათები მხატვრული მიკროკოსმოსია, თავისი დროსივრცით, რომელიც, ბუნებრივია, სასურათო სიბრტყეზე იქმნება. მხატვრის მიზანი ამ სიბრტყის „გარღვევაა“, მისი გამსჭვალვა, რაც ფერადოვანი ელემენტების რიტმიკა-ინტერვალის მეშვეობით სიღრმის ათვისებას, ტილოს ორგანოზომილებიან, ილუზორულად — სამგანზომილებიან სივრცეში, მეოთხე განზომილების — დროის დაუფლებას და მხატვრულ დაფიქსირებას ნიშნავს.

ეს დრო, ფარჯიანის სურათებში, შეჩერებული წამია, გაელვება, ყოფნისა და არარარსის ერთდროულობის მისტერიაა. პოეტური წამიერება შლის იმპრესიონისტული მყისიერების ფანტომს და მხატვრულ „პრეზენცში“ აერთიანებს წარსულსაც და მომავალსაც.

ასე ეზიარება ამ მხატვრის სურათებში პოეტური გაელვება მეტაფიზიკურ პერსპექტივას.

ფარჯიანის სურათებში წამი „ცოცხლობს“ ერთგვარი აურის სახით. სხვათა შორის, ვალტერ ბენიამინმა ცნება „აურა“ ჩაუნაცვლა „მშვენიერს“. თუ აქ გოეთეს ცნობილ შეძახილსაც გავისხენებთ: „შეჩერდი წამო მშვენიერი ხარ“. აშკარა გახდება პოეტური და მეტაფიზიკური წამიერების, როგორც ფარჯიანისეული მხატვრული დროის („პრეზენცის“) ესთეტიკურ-კატეგორიალური შინაარსი. ისიც საინტერესოა, რომ „აურაც“ და რიტუალიც ერთმანეთისაგან მომდინარეობენ; და ისევ ვ. ბენიამინს თუ დავიმოწმებთ, რიტუალზე უარის თქმა, აურაზე, ანუ მშვენიერზე უარის თქმასაც ნიშნავს. ასე იკვრება წრე და იქმნება ესთეტიკური სახეობა: „რიტუალი-წამი-აურა“.

ფარჯიანის პერსონაჟები ყოფნისა და არყოფნის, არსებულისა და არარსებულის შუა იმყოფებიან. ესაა ის მიჯანა, რომელზეც ვლინდება მათი უღრმესი მეობა, აქედან გამომდინარე, მისი მხატვრული მეთოდი შეიძლება დახასიათდეს, როგორც ტრანსფიგურატიული რეალიზმი ანუ რეალიზმი — არა მატერიალური, არამედ სულიერი ყოფიერებისა. ამდენად, ეს პერსონაჟები გამოხატავენ ტოტალურად გაგებულ რეალობას. ისინი მიწაზეც დგანან და ეთეროვან სივრცეშიც ლივლივებენ. ამგვარ ილუზიას აძლიერებს და მხატვრულ მოტივირებას ანიჭებს „მრუდე სივრცის“ პოეტიკა. ესაა აქტიური, დეფორმირებადი სივრცე, რომელსაც ერთვის ფერწერული მოდელირების შეყოვნებული ტემპი. იგი უშუალოდ აღიბეჭდება პლასტიკური ხატის სტრუქტურაში და წარმოადგენს შემა-

კავშირებელ რგოლს პლასტიკურ ხატ-  
სა და მრუდელ სივრცეს. პლასტიკურ ხა-  
ტსა და გამოსახულების მატერიალურ  
წონას. ამ შემთხვევაში უწონადობას  
შორის. ფარჯიანის პლასტიკური ხატები  
წარმოადგენენ ერთგვარ სინთეზს. ერთი  
მხრივ, ინტროსპექციისა, საკუთარ თავ-  
ში ჩაღრმავებისა. ხოლო მეორე მხრივ,  
ექსტაზისა, ანუ საკუთარი თავიდან.  
როგორც სხეულებრივად მოცემული  
რეალობიდან გამოსვლისა. ორივე მათგანი  
ის პირობითი საწყისებია, რომელნიც,  
თავის მხრივ, წარმოქმნიან ახალ  
სახის პირობითობას, მხატვრულ პი-  
რობითობას. მთელ რიგ კომპოზიციებ-  
ში, მაგალითად ციკლში — „შეხვედრე-  
ბი“, იმგვარი სააზროვნო სიტუაცია შე-  
ინიშნება, რომ პერსონაჟები მიწიერი არ-  
სებები კი არ არიან, ტრანსცენდენტურ  
სივრცეში განავარდნებას რომ ცდილობ-  
ნენ, პირიქით, თითქოს არამიწიერნი არ-  
იან და მიწაზე ფეხის მოკიდება სურთ.  
ხსენებულ ციკლში მისტიკურ პერსონა-  
ჟთა შეხვედრა გზის ქრონოტოპითაა გან-  
საზღვრული. ეს უკანასკნელი სათავეს  
„შეხვედრის ქრონოტოპიდან“ იღებს,  
რომელიც უდიდესი ემოციური ინტენ-  
სიურობით გამოირჩევა. „შეხვედრის  
ქრონოტოპს“ ერთვის „გზის ქრონოტო-  
პი“, როგორც „შემთხვევითი“ შეხვედ-  
რების ადგილი, სადაც ერთ დროით-  
სივრცულ წერტილში იკვეთება უცნობი  
ადამიანების სრულიად განსხვავებული  
დროით-სივრცული გზები.“ (მ. პაბტი-  
ნი).

ფარჯიანი მიმართავს იმგვარ კომპო-  
ზიციას, რომ ფიგურები, პირდაპირი გა-  
გებით, კი არ დაფრინავდნენ, არამედ მათი  
სხეულების შეთანხმებით იქმნებოდ-  
ეს ფრენის ილუზია. რაც მთავარია,  
ფრენის ილუზიის მასტიმულირებელ  
ფაქტორს წარმოადგენს სინათლე და მი-  
სი რეფლექტირებადი ფუნქცია. ამ შემ-  
თხვევაში კი სინათლის გაძლიერების ხა-  
რჯზე წარმოიქმნება იდეალური სივრცე.  
რომლის წიაღშიც მატერიალური საგ-  
ნები იმმატერიალურ ინსტანციაში გადა-  
აზრდებიან.

ირაკლი ფარჯიანი ახალი თვალით  
კითხულობს კაცობრიობის ორ დიად  
წიგნს: ბიბლიას. კერძოდ ახალ აღთქმას,  
და ოდისეას. კითხულობს უპირველესად,  
როგორც დიდ პოეზიას, რწმენის, აზ-  
რისა და გრძნობის შემცველ პოეზიას  
და ეძებს მათი პლასტიკური განსხვუ-  
ლების ადეკვატურ ფორმას. მისთვის  
პეკასოს დარად, „ფერწერა ლექსებითა  
და პლასტიკური რიტმებით იწარება“,  
მაგრამ, ფარჯიანის ფერწერულ-პოეტუ-  
რი შემეცნების მეთოდი არ ჩაითვლება  
ლირიკის, როგორც ხელოვნების გვარ-  
ის გამოვლინებად, რადგან ლირიკა, რო-  
გორც ასეთი, სუბიექტური ხელოვნებაა.  
მეტაფორიკური ხელოვნება კი, ლირი-  
კის დეპერსონალიზაციის მოასწავებს,  
სწორედ ამაში ვლინდება სუბიექტურ-  
ის ობიექტივაცია ანუ ლირიკულის დრა-  
მატიზება.

ფარჯიანმა საკუთარი ხელით გადაწე-  
რა იონას და მარკოზის სახარებათა  
ტექსტი. თავსართ ასომთავრულთა  
და ძინიატურული „ფრიზებით“, როგ-  
ორც ტექსტის კიბუალური „რეჟიმე-  
თი“ და შეეცადა შე-საუფლებებს ქა-  
რფული ხელნაწერი წიგნის მსგავსად,  
შეექმნა სიმულტანური კიბუალურ-ვე-  
რბალური ტექსტი, უფრო ზუსტად,  
მატრატექსტი.

რაც შეეხება წიგნში ცალკეულ  
ფურცლებად ჩართულ „მინიატურებს“,  
ავტორი თითოეულ მათგანს სასუნტქ-  
ველს უქმნის, ხან ინტენსიური (პანდა),  
ხანაც მჭრქალი (პასტელი) ფერიით ლა-  
ქის სახით. ამ ველის ცენტრში „ჯდება“  
ცალკეული მინიატურა, რომელიც ხა-  
ზობრივი ჩარჩოთი გამოეყოფა ნეიტრალურ  
ფონს. თვით ეს ჩარჩო, მინიატურული  
კომპოზიციის სტრუქტურიდან  
გამომდინარე, ხან სწორკუთხაა, ხანაც  
თალისებური. მოკლედ, ავტორის მიზა-  
ნია სახარების ტექსტი, როგორც „ლო-  
გოსფერო“, მინიატურათა მეშვეობით  
„იკონოსფეროში“ გადაზარდოს.

ფარჯიანის ხელში სახარება ვიზუალურ  
ხატთა წიგნად იქცევა. მატერიალი  
თითქოს ხელახლა ქმნის ბიბლიურ ქვე-



ყანას. არც თხრობას ერიდება, არ აშინებს ლიტერატურულობა.

VI

ფარჯიანისეული სახარების პერსონაჟები ჰგვიანან იმ ანგელოზებს, რომელნიც, როგორც რაინერ მარია რილკე იტყოდა, „უფლის ბალებში ბაგემდუმ-რიად იარებიან, თითქმის მსგავსები, როგორც დროითი ინტერვალები, ღვთის ხმა-ძალებში ცას რომ ავლენენ“<sup>2</sup>. მათ ლირიკულ და ტრაგიკულ ექსტაზს მხატვარი ერთი შეხედვით უღამაზო, ას-კეტურ სხეულებში გამოხატავს. დომინანტა ამ სხეულებისა — თავებია, დიდი თავები, მაღალი შუბლითა და ფართო თვალებით. ამგვარ იკონოგრაფიას რამდენიმე წყარო მოეპოვება. ჯერ ერთი: ბიზანტიური ფერწერიდან მომდინარე კანონი, რომელიც ფიგურის თავს სულიერი გამოხატულების ცენტრად იაზრებს, სხეულს კი, უწონად სიდიდედ აქცევს. მეორე მხრივ, თავების ხარჯზე, ფიგურათა პროპორციული დეფორმაცია, მინიატურის ჟანრული სტილისტიკიდანაც მომდინარეობს. გარდა ამისა, აქ აშკარაა რემინისცენცია შტაინერის „დი-ლეტანტურ“ ნახატებთან, მის დიდთა-

ვიან და წამოქცეულ ფიგურებთან. ფარჯიანისეული სახარების „დიდთავა“ არსებები ერთგვარი მითოპოეტური წარმოდგენებიცაა პირველადამიანის შესახებ. ვ. ტობოროვის თანახმად, „მითები პირველადამიანის შესახებ ღირებულნი არიან არა მარტო იმით, რომ საშუალებას იძლევიან დადგინდეს კავშირი (იგივეობამდეც კი) მაკროკოსმოსსა და მიკროკოსმოსს შორის. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის, რომ პირველადამიანის სხეულის ნაწილები, მაკროკოსმოსის, კერძოდ სივრცის შესაბამისი ნაწილები მნიშვნელობათა თარგმანის (ხაზგასმა ავტორისაა — დ. ა.) სახით გვევლინებიან. რაც შეეხება სახეს, იგი მოიაზრება, როგორც სივრცე-სხეულის შედეგებული ხატი, „მე“-ს ინტერიორიზაციას რომ ეფუძნება“.

ფარჯიანის რელიგიურ-შინაარსის ოპუსები, თავიანთი მისტიკური ლუმინარიზმითა და დრამატული ექსტაზით, ჩრდილოურ, კერძოდ გერმანულ-რენესანსულ აზროვნებასთან ამჟღავნებს სათესაობას. ამ მხრივ, მისთვის უფრო ახლობელნი არიან კ. ვიციო, მ. შონჰაუერი, მ. გროუნევალი, ვიდრე იტალიელები — მაზაჩო, პიერო დელა ფრანჩესკა, გირლანდაიო... აქედან გამომდინარე, მის



მსოფლგანცდას მაისტერ ეკპარტის. ტა-  
ილერისა თუ სუზოს მისტიციზმი უფრო  
ეხმიანება, ვიდრე პიკო დელა მირან-  
დოლას, პეტრარკასა თუ ბოკაჩოს ჰუ-  
მანიზმი.

და კვლავ სახარება და ოდისეა. მხა-  
ტვარი ორივე შემთხვევაში პლასტიკურ  
კომპოზიციათა თხზვის ოსტატად  
გვევლინება. იგი ვირტუოზულად ათა-  
ნხმებს ფერადოვანი ლაქისა და ხაზის  
კომპოზიციურ ფუნქციებს და მონუმენ-  
ტურობის ეფექტს აღწევს ფიგურათა  
და სასურათე ველის თანფარდობით.  
ორივე ციკლის მახასიათებელი მათი  
სინთეზურობაა, ხაზებისა და სიბრტყეე-  
ბის კონგლომერატი, აბსტრაქციითა  
და რეალიათა „პარმონიული“ შერწყმით  
რომ მიიღწევა. ავტორს, ერთი შეხედ-  
ვით, განზოგადებულ გამოსახულებაში,  
შემოაქვს ხოლმე ისეთი დეტალი, რო-  
მელიც უმაღლეს კონკრეტულობას სძენს  
ფიგურას. თუ სიბრტყეეები სივრცეს  
აღბეჭდავენ, ეს დეტალები „მატერიაზე“  
მიანიშნებენ. გამოსახულების აბსტრა-  
ჰირებული და კონკრეტული ელემენტე-  
ბის ამგვარი ტაქტიანი გათამაშებით  
მხატვარი პლასტიკური მთლიანობის  
ცოცხალ განცდას აღძრავს მნახველში.  
თავის მხრივ, გამომსახველობით კატე-  
გორიათა სინქრონიზაციას პერსონაჟ-  
თა პლასტიკური ქცევების ლოგიკამდე  
მიყვავართ. ოღონდ, თუ სახარებაში ეს  
პლასტიკური ქცევები პირობით-იერატ-  
იულადაა კონცენტრირებული, ოდისე-  
აში აქცენტი ორგანულ მოქმედებაზეა  
გადატანილი. სახარებისეულ პერსონა-  
ჟთა მოქმედების ასპარეზი შინაგანი  
ცხოვრების კონტინუუმი. ოდისეას  
გმირთა მოქმედების ასპარეზი კი გაცი-  
ლებით „ვიწროა“. მათი მოქმედება  
დროით-სივრცულად დასაზღვრულია. აქ-  
ედან მომდინარეობს საგნების უშუალო  
ხედვა (და არა ჰერეტა), ხედვა, მიმარ-  
თული გარე სამყაროსაკენ, ერთგვარი  
გულუბრყვილო ჰარმონია, ინფანტილუ-  
რობა, ეს უკანასკნელი კი არანაკლები  
დროით ახასიათებს ფარჯიანისეულ სა-  
ხარებასაც, მაგრამ, იგი გამოირჩევა  
ოდისეისს ციკლის გრიტესკულ რე-

ალიზმს. რაში მეღვინდება იგი? პირ-  
ველ ყოვლისა იმ პათოსში. ფრ. შლეგე-  
ლი ტრანსცენდენტურ ბუფონადს  
რომ უწოდებდა. თავის მხრივ, ეს პათო-  
სი თავის ესთეტიკურ საზრისს რიტუა-  
ლისა და თამაშის მიჯნაზე ავლენს და  
ერთგვარი „სიმადლიდან ჰერეტს ყვე-  
ლა საგანს“. ისიც უნდა გავიხსენოთ,  
რომ რიტუალი და თამაში სხვადასხვა  
რიგის მოვლენებია: რიტუალის მიზანი  
— მის მიღმა, თამაშის მიზანი კი —  
მასშივეა. ოდისეაში ფარჯიანს ყველაზე  
მეტად ფანტაზიის თამაში იზიდავს. რო-  
გორც მითოლოგიის განუყრელი ელემ-  
ენტი. ამ შემთხვევაში, მხატვარი დრო-  
ებით სწყდება რელიგიის სფეროს და  
მითისმთხვევლობის წიაღში ეძებს  
შთაგონების წყაროს. ეს კი ჰომერო-  
სის პოემის სულისკვეთებაა: „ღმერთე-  
ბის ფუნქცია აქ ხომ მხატვრული უფ-  
როა, ვიდრე რელიგიური. ფარჯიანი  
ტრანსცენდენტურ ბუფონადს და მის  
თანამდეგ — რომანტიკულ ირონიას მი-  
მართავს, როგორც ეპიკურ წარსულ-  
თან დისტანციის „გასანადგურებელ“  
ხერხს. აქედან წარმოიშობა პერსონაჟთა  
ერთგვარი ფამილარიზაცია. და კიდევ:  
მხატვარს რომანტიკული ირონიის კოდი  
თვით ლიტერატურულ პირველწყარო-  
ში ევლუბო: თავად ჰომეროსი დასცი-  
ლის ანთროპომორფულ ღმერთებს, რო-  
მელიც კონკრეტულ-მიწიერი არსებე-  
ბი არიან და არა — ზებუნებრივი ძალები.

„ოდისეის“ რიტუალური და თამაშე-  
ბრივი ყოფიერების შიგნით ფარჯიანი  
ტოვებს თავისებურ სივრცეს, რომელ-  
შიც იჭრება რეალური და იმადროუ-  
ლად იდეალური ადამიანური ცხოვრება.  
მოქმედება თითქოს ანტიკურ პარადიზ-  
ში მიმდინარეობს. ესაა კაცობრიობის  
ოქროს საუკუნის მოგონება, ლამაზი  
სიზმარი, სიზმარი არა ფიზიოლოგიუ-  
რი, არამედ ონტოლოგიური.

ფარჯიანისეული არკადია არა ჰგავს  
ჰანს ფონ მარესა თუ პიუვი დე შავა-  
ნის მიერ წარმოსახულ „ჰესპერიდების  
ბაღებს“. არც მაქს ერნსტისეულ სიურ-  
რეალისტურ იდილიებთან აქვს რაიმე



ირაკლი ფარჯიანი თავადაც „დრამატული სერი“ „შემოქმედის“ ტიპს განასახიერებდა და ამ გაგებრით, შორს იდგა „თეორიული ადამიანის“ ტიპისაგან. იგი მისტიკოსი იყო. მისთვის მთავარი იყო არა ცნება, ლოგიკა, განსჯა, კრიტიკა, არამედ განცდა. ჰკრებდა ინტუიციას; გარედან კი არ უჩუქებდა მითოსს, მითოსში ცხოვრობდა. იგივე „ახალი ალექსანდრე“ მისთვის საილუსტრაციო ტექსტი კი არ იყო. არამედ სულიერი გამოცდილების, მითოპოეტური ცნობიერების ცოცხალი ანაბეჭდი. მხატვარი საკუთარი სულიერი გამოცდილების ამ საკრამენტულ სამყაროსთანაც ინარჩუნებს ერთგვარი „ეპიკური გაუცხოების“. დისტანცირების პათოსს, რაც სახიერად ვლინდება „ახალი ალექსანდრე“ ციკლში, მის ერთგვარ თეატრალიზებულ სტილისტიკაში. ფარჯიანისეული პერსონაჟები თოჯინებს, მარიონეტებს მოგვაგონებენ მხატვარი, თუ შეიძლება ითქვას, მუდამ ზუსტად „ანაწილებს როლებს“ და კლასიკური მანერის მსგავსად კომპოზიციას ერთგვარი „კულისებითაც“ საზღვრავს, რაც მთავარია, ამგვარი სტილისტიკა ორგანულად ერგება ბიბლიის „ტექსტურას“ და მის კულტუროლოგიურ ფონს. მით უფრო, რომ სემანტიკა სიტყვისა marionette. — წარმომდგარია იმ პატარა ფიგურებისაგან, შუა საუკუნეების თოჯინურ თეატრში ღვთისმშობელ მარიამს რომ გამოხატავდნენ.

საერთო. მისთვის მიუღებელია ფანტასტიკური და იმავდროულად, ნატურალური მონსტრების სამყარო. არც ფერნანდო ლეჟანს ტექნიციზირებული არქაიკა მისთვის მისაღები. ფარჯიანი პიკასოს გზას უფრო მიჰყვება და მისი გროტესკული სამყაროს გავლით უბრუნდება კრეტა-მიკენურ ხელოვნებას ბერძნულ არქაიკას, ეტრუსკულ მხატვრობას. ასე შემოდის ქართველი მხატვრის ნამუშევრების სტილისტურ ქსოვილში ატიკური ამფორებისა და კრატერებისა თუ ტარკინიის აკლდამათა მონატულობების ალუზიები.

ფარჯიანისეულ ოდისეაში ექსტაზის, თრობის, ფიესტის, როგორც დიონისეური კულტურის სტილია გამეფებული. მუსიკა და ღვინო, ღია და თასი — აი, ამ კულტურის იმოსტასები, ქართველი ხელოვნის სამყაროში რომ ვადმოდიან და ირგვლივ არა მეტაფიზიკური დუმისისა და ვარინდების, არამედ ორგინალური სიხარულის, ამჟვექნიური ცხოვრებით ჰედონიკა-ეპიკურისტული ტკობისა და ჰომერული ხარხარის ატმოსფეროს ამკვიდრებენ. მხატვრის პოზიციას გამართლებულია. ნიკსეს თანახმად ზომ დიონისური ლტოლვა თვით ბერძნული, აპოლონური სამყაროს სიღრმეშია ჩამალული.

და შინც, „სახარებათა“ ფარჯიანისეულ სახვით კომენტარებში, მთავარი და არსებითი ფიგურათა მარიონეტული „თამაშებრიობის“ და ამალღებული ექსტაზის შერწყმას, რაც თავის მხრივ ამალღებისა თუ აღმაფრენის პათოსში ვლინდება. სხვათა შორის, მხატვარმა ბოლო დროს თაბაშირშიც გამოძერწა სახარებისეული სცენები, ჰორელიეფური ფიგურების მარიონეტული შესტებით და „კათოლიკური“ პოლიტიკით სცადა, „დიპლომატი“ გაება გვიანდელ შუა საუკუნეებისა და აღორძინების გერმანულ თუ ჩიდერლანდულ ოსტატთა სამყაროსთან.

ამრიგად, ფარჯიანი ქმნის არა „ახ-



ლი აღთქმის“ ან „ოდისის“ ილუსტრაციებს, ამ ცნების კლასიკური გაგებით, არამედ მათ სახვით პარაფრაზებს. პირველ შემთხვევაში ეს პარაფრაზები მინიატურის ეანრული ტრანსფორმაციაა, მეორე შემთხვევაში კი — დაზგური ფერწერა-გრაფიკისა. ამ მხრივ, ეს ტრადიციის ეანრულ პოეტუკისთან შედარებით ახლოსაა გოეთეს „ფაუსტის“ მოტივებზე შექმნილი ფურცლები, როგორც ილუსტრატორი, ფარჯინი ცდილობს, თვით ლიტერატურული პირველწყაროს დროც აღბეჭდოს და თანამედროვე მკითხველს (მაყურებელს), საშუალება მისცეს საკუთარ წარმოსახვაში ტექსტთან პარალელი „გაეალოს“, მხატვარი პირველწყაროს „ისტორიული სიმართლის „ერთგულად რჩება და მისი თანამედროვე „წაკითხვის“, როგორც ესოტუკური აღქმის. განცდისა და შეფასების საკუთარ „სინაოთლეში“ გვაჭერებს. და მინც, ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში ფარჯინმა ფართოდ ვერ გაშალა მხატვრული წარმოსახვის ფრთები.

VI

ახალი აღთქმის ცალკეულ სიუჟეტებში მხატვარი ამოატეტივებს მაცხოვრის მისტერიალური ისტორიის სიმბოლურ ხატებს, რომლებიც ინვარიანტულად მეორდებიან დამოუკიდებელ ფერწერულ ციკლში. ფარჯინი ძირითადად ორ მოტივს უბრუნდება: ხარებასა და ჭვარცმას. ხარების უამრავ ვარიაციებში, მიუხედავად განსხვავებულ ფერწერულ-პლასტიკური ინტერპრეტაციებისა, მთელი რიგი საზიარო სტრუქტურები მოინიშნება: მოქმედების ადგილი აბსტრაქტულია. ამ მხრივ, ფარჯინი მიჰყვება გვიანდელ შუასაუკუნეებამდელ იკონოგრაფიულ ტრადიციას. მხატვარი აქცენტს აკეთებს გაბრიელ მთავარანგელოზის მღალადებელ ხელებზე, რომელნიც ღვთაებრივი ენერჯის გამომცემი ეესტის ფუნქციით მკვიდრდებიან სურათში, მარიამი უმეტესად ლოცვანს კითხულობს, რაც იმის სიმბოლოდ უნდა ვიგულისხმობთ.

რომ ღმერთი, როგორც განხორციელებული სიტყვა, ლოგოსი, ღვთისმშობლის მღუმარე ლოცვის ნაყოფია. მოკლედ, ხარების ცალკეულ ვარიაციებში, ეესტების ენაზე იკითხება ხარების, როგორც საიდუმლოს გამბელისა (თუ გადაცემის) და ამ საიდუმლოს მიღების მისტერიალური აქტი.

ფარჯინი ხარებას ხშირად ადამ და ევას სამოთხიდან განდევნის ვიზუალურ კონტექსტში ხატავს. ამ შემთხვევაში, იგი პრინციპულ სააზროვნო სიტუაციას მონიშნავს. სიიდან იღებს სათავეს ეს სააზროვნო სიტუაცია? ისევე და ისევე თეოლოგიური ტრადიციიდან, სახელდობრ: მარიამის მიერ ანგელოსის სიტყვების, ანუ ღვთის ნების შეხმენის აქტი უპირისპირდება შეუხმენლობის აქტს. ადამ და ევას ცოდვირდაცემის არსს რომ შეადგენს. ქრისტე და მარიამი ადამ და ევას „რენეკარნაციები“, უფრო ზუსტად, პრეფიგურაციები. მარიამი, როგორც „ახალი ევა“, გამოისყიდის „პირველი ევას“ ცოდვებს, ხსენებული პარადიგმა სახვითი ხელოვნების ისტორიაში დაფიქსირებულა, როგორც სინქრონული ხატი კაცობრიული ცხოვრების ამ ორი საკვანძო მომენტისა. ხარების ამგვარი ინტერპრეტაციის ტრადიცია ფრა ბეატო ანჯელიკოს სახელს უკუესმირდება და სხვა ტრეჩენტისტო ოპუსებშიც ვლინდება. (მაგ. ჯოვანი დი პოლოს „ხარება“).

ფარჯინს ერთ-ერთ „ხარებაში“, უკანა პლანზე — კომპოზიციურ ცენტრში „შემოჰყავს“ ბიბლიური ხე, პირველი ცოდვის ნაჰოფი რომ გამოიღოს. „პირველცოდვის ხე“ მეტონიმურად ჩაენაცვლება „სამოთხიდან განდევნას“. ჩვენს წინაშეა ისევე და ისევე გადაძახილი ძველსა და ახალ აღთქმას შორის, მოკლედ, ფარჯინისთვის ხარება არც მხოლოდ სახარებისეული მითია, არც მხოლოდ სიუჟეტი, არც სცენა და არც მხოლოდ მიზანსცენა. აქ ორი მითოლოგიების მასინთეზირებულ მითოლოგიურ სიტუაცია დაფიქსირებული.

ხარება ამ მხატვრისათვის პლასტიკური ხატების უსასრულო მეტამო-



რფოზების მსასალაცაა. ხარების მეტა-  
მორფოზები ფარჯიანს იმდენად შორს  
გაიხშობს, რომ პარაბოლურ სიმ-  
ბოლოებამდე მიიყვანს. მხედველო-  
ბაში მაქვს „ხარება“, რომელიც მხატ-  
ვარს ვააზრებელი აქვს, როგორც ნავე-  
ბის „შეხვედრა“, ნავეები, ამ შემთხვე-  
ვაში, ის ნიშან-სიმბოლოებია, რომლე-  
ბიც ე. წ. ხელოვნური ასოციაციის მე-  
ტადონეზე აღნიშნავენ კავშირს აღმნი-  
შნელებსა (თეთრი და შავი ნავი) და  
აღსანიშნებს (მარიამი და გაბრიელი)  
შორის. ასე ერთვის „ხარების“ მეტა-  
მორფოზა „ნავების“ მეტამორფოზას.

რაც შეეხება „ჯვარცმის“ ფარჯიანი-  
სეულ ინტერპრეტაციებს, ამ მხრივ, მან  
რელიგიური მხატვრობის სფეროში,  
კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგა  
ქრისტიანობის ამ ცენტრალური სიმ-  
ბოლოს აკადემიზმისაგან სრული ემან-  
სიპაციის ვაზაზე. ამ მხრივ, იგი ყოველ  
რუოს ტრადიციას აგრძელებს. მხატ-  
ვარი „ჯვარცმებში“ ხაზს უსვამს იო-  
ანე მახარებლისა და მარიამ ღვთისმშო-  
ბლის ხან სასოწარკვეთით, ხანაც ცნო-  
ბისწადილით აღსავსე „დილოვს“ ჯვა-  
რცმულთან. ამგვარი დილოვსი ექს-  
პრესიულობის მთავარი კამერტონი ის-  
ევ და ისევ ჩრდილ-სინათლის დრამა-  
ტურგიაა.

II ჯვარცმაში სინათლის ისეთი სუბ-  
სტანციაა წარმოჩენილი და ამ სუბსტან-  
ციის მეშვეობით, აბსტრაქციზმის ის-  
ეთი ზღვარია მონიშნული, რომ მარ-  
იამისა და იოანე მახარებლის ფიგურე-  
ბი მთლიანად დემატერიალიზდებიან,  
სამაგიეროდ, აჩრდილები იძენენ მატერ-  
იალურობას. ამ შემთხვევაში, მატერ-  
იალური განიხილება, როგორც შედე-  
დებული სინათლე, ანუ სინათლე, სულ-  
ის უსავსო ვიბრაციებს. იმატერი-  
ალურ დრამას რომ გამოხატავს  
რაც შეეხება ჩრდილს. ანუ „ჩრდილის  
სხეულს“, იგი იმაგინაციურ მასად გა-  
რდაისახება. „ჩრდილის სხეული კი,  
ანუ მისი ხილული ხატი ისევე იმაგინა-  
ციურია, როგორც პოზიტრონის სტატი-  
კური ხატი. მათი მასა ნეგატიურია. (ი.  
გოლოსოვერი). II ჯვარცმა, გარკვეუ-

ლი გაგებით, ამ ქრისტიანული სემბო-  
ლოს ნეომანიერისტული ინტერპრე-  
ტაცია. მასში უდიდესი სასოწარკვეთის,  
სკეფსისის, საგანთა სრული იმპატერი-  
ალიზაციის, დენადობისა და ტრანზი-  
ტულობის, უძძაფრესი, თითქმის შიზო-  
თიმური განცდა დაფიქსირებული. რო-  
გორც ნეომანიერისტული ოპუსი, ეს  
მოზრდილი სურათი, საკუთრივ ქმნადო-  
ბის, როგორც პროცესის და არა ქმნი-  
ლის, როგორც დასრულებულ-გაფორ-  
მებული ყოფიერების გამოხატულებაა.  
ამ ქმნადობის, როგორც პროცესის სი-  
გნალებად ფიქსირდება სურათში ზემო-  
დან ჩამოღვენილი-„ჩამოწურული“  
თეთრი საღებავის, როგორც არამიფე-  
ტური ნიშნის ნაკადი, იგი ასოციაციუ-  
რად ჩაენაცვლება სისხლს, როგორც  
მიმეტურ, იკონიკურ ნიშანს და ღრმა  
სულეირ ტიკვილად „გუბდება“ ნაწარ-  
მოების ირეალურ (იდეალურ) პლანში.  
მთელი სურათი აქრომატული საბურვე-  
ლითაა „შესუღრული“. ჯვარცმული მან-  
ცხოვრის, ღვთისმშობლისა და იოანე  
მახარებლის ფიგურები, ვერბალური  
ნიშნებისამებრ საერთო კონტექსტში  
იკითხება. ფერისა და სინათლის ვა-  
რიაციებში ჩაძირული მათი სილუეტ-  
ები მხოლოდ პერსპექტიული აღქმისას  
კონკრეტდება.

მხატვარი თავის „ჯვარცმებში“ ხაზს  
უსვამს პერსონაჟთა უძრავ ეგზალტა-  
ციას. ამ შემთხვევაში კიდევ ერთხელ  
ფიქსირდება ფარჯიანის პოეტის ლა-  
იტმოტივი — ზედროულობა ანუ „მა-  
რადიული აწმყო“.

ტუმპორალური ჰიპერბოლიზაციის  
შესაბამისად, სივრცე ინტენსიფიცირ-  
დება და შეუმჩნევლად ერთვის დროის  
მოძრობას. ამ შემთხვევაში „დროითი  
ელემენტები სივრცეში იხსნება, სივრ-  
ცე კი ამ გადაკვეთითა და შერწყმით  
მოიაზრება“ (მ. ბახტინი). მთელი ეს ეს-  
თეტიკური პროცესი ვლინდება ნაწარ-  
მოებთა პოეტოკაში, მხატვარი საბოლ-  
ოდ არღვევს სურათის თემატურ არ-  
ტახებს და აბსტრაქტულ კომპოზიცია-  
მდე აზოგადებს პლასტიკურ სენსას,  
ასე ავითარებს ფარჯიანი თემატურ-აბს-

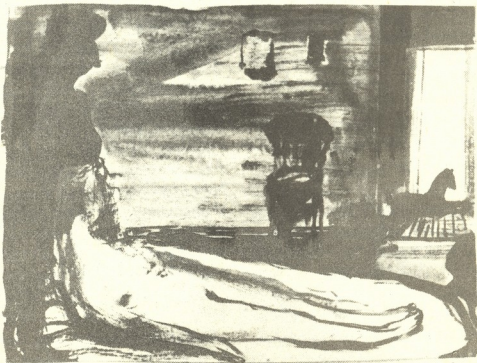
ტრაქტიული კომპოზიციის ტიპს, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს ერთგვარ „უპარულ კენტავრად“, რომელსაც მხატვარი ბოლო დრომდე ამუშავებდა, ამოწმებდა, სრულყოფდა.

## VII

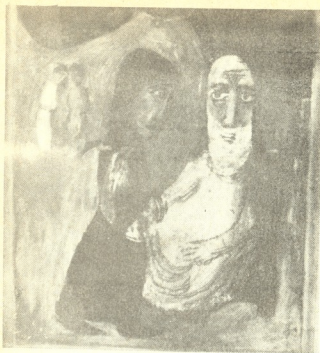
მაგრამ, იმავდროულად ფარჯიანი წმინდა აბსტრაქტულ კომპოზიციებსაც თხზავს. როგორც იტყვიან, მან შემოქმედებითად აითვისა ერთი მხრივ, ნეოპლასტიციზმის, მეორე მხრივ კი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის, კერძოდ, ტაშიზმის სახეითი ენა. მხატვარს იზიდავს თავად პროცესი აბსტრაქტული ფორმათქმნადობისა, რომელიც მას თავისებურ რიტუალურ აქტად ესახება. ამ აქტს იგი მასალაშივე აფიქსირებს, როგორც ფორმის მოულოდნელი, წინასწარგანუსაზღვრელი მეტამორფოზების, თუ შეიძლება ითქვას, „შობიარობის“ მტკივნეულ, მაგრამ შინაგანი სიხარულის მომნიჭებელ პროცესს. ეს პროცესი კი მისთვის უაღრესად ორგანულია, ამიტომაცაა ფარჯიანის აბსტრაქტული კომპოზიციები ცოცხალი,

პულსირებადი. არა ფორმა, არამედ ფორმირება — აი, მისი აბსტრაქტული ობუსების ძირითადი მახასიათებელი რითაც ქართველი მხატვრის პოზიცია ეხმიანება პაულ კლევს დევიზს: „ფორმა დასასრულია, ფორმირება — სიოცხლე“. რაც მთავარია, ფარჯიანი აბსტრაქტულ ობუსებშიც თავისი მედიტაციური ფერწერული აზროვნების ერთგული რჩება. მისი აბსტრაქციების წყარო ისევ ეზოთერული ოცნებაა, ოლონდ, როგორც გალაკტიონი იტყოდა: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“. იგი თითქოს საკუთარ ესთეტიკურ ნატურაში ეძებს პრეისტორიულ მხატვარს, საგანგებოდ ამუშავებს ტილოს, ქვიშის თუ თაბაშირის ხორკლიან ზედაპირზე კი ისე მუშაობს, როგორც მისი უხსოვარი წინაპარი ხატავდა გამოქვაბულის კედლისა თუ კლდის უხეშ, დაუმუშავებელ ზედაპირზე.

სამყაროში, ყოველი არსებული ანუ ყოფიერი, ქვეით დაწყებული და ადამიანით დამთავრებული, ღვთაების რეალიზაციაა. ღვთაების წვდომა კი, უკონკრეტესი და, ამასთან, ურთულესი გზაა შემეცნებისა. ფარჯი-







ნის მხატვრული მეთოდი, კონკრეტული, უფრო ზუსტად კონკრეტული მთელის წვდომას გულისხმობს. ეს ურთულესი გზაა ხელოვნებაში. კონკრეტული თავადაა ურთულესი სტრუქტურის მქონე ფენომენი. კონკრეტულია ის, რაც ცოცხალია. კონკრეტულის ცოცხალი ქსოვილიდან გამოყოფილი მარტივი ცნება თუ ხატია აბსტრაქტული. აბსტრაქტული ანუ უმარტივესი, და თუ გნებავთ, უღარიბესი ცნებით იწყება კონკრეტულის შემეცნება. გრძნობდა ამას ინტუიტურად ფარჯიანი. ამიტომაც არაა მისთვის აბსტრაქცია თვითმიზანი. ესაა გზა კონკრეტულის, ცოცხალის, საგნობრივის ესთეტიკურად დასაუფლებლად.

## VIII

ფარჯიანს ესმის საგანთა „ენა“, იცის საგნის „ფასი“. ეს კი რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, მხოლოდ ღრმა პოეტური განწყობის მხატვართა თვისებაა. მისი სურათების სივრცეში ეს საგნები საკრალურობის ნიშნით მკვიდრდებიან. თავის მხრივ, სივრცე საკუთარ თავს საგანში პოულობს, და მით უფრო აშკარად და ხელშესახებლად, რაც უფრო საკრალურია საგანი. „ყოველი საგანი კი საკრალურია, თუკი მას კავშირი არ დაუკარგავს მთლიან კოსმოსთან... სივრცე ათავისუფლებს აღ-

გის საკრალური ობიექტებისათვის. მათში თავის ზუნაეს არსს აცხადებს, ამ არსს კი ცხოვრების, ყოფიერების, საზრისს ანიჭებს“ (ვ. ტოპოროვი).

ფარჯიანი თავის მსოფლშეგრძნებას, გარკვეული გაგებით, საგანთა განლაგებით უფრო გამოხატავს, ვიდრე თავად საგნებით. მათ შორის არსებულ სივრცულ ცეზურებში, როგორც მეტაფიზიკურ ქვეტექსტებში, ავტორის შინაგანი მზერა ილანდება. მაგრამ, საგანთა უძრაობა, ამ შემთხვევაში, შეფარდებითი, რელატიური ცნებაა და იმავდროულად დროში მათ მოძრაობასაც მოასწავებს. ასე იქმნება მეტაფორული პარადოქსი: „მოძრავე უძრაობა“, რომელსაც ტომას ელიოტი ადარებს „ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში“. ფარჯიანის სურათებში ლარნაკი, ნავი თუ ჩიტი თითქოსდა განუწყვეტლივ ბრუნავენ თავიანთი უძრავეი ლერძის გარშემო. საგანთა ამგვარი „უძრავეი მოძრაობა“ კი მათივე გარინდებული, მღუმარე არსებობის წიაღში ყალიბდება, ამ შემთხვევაში საგანთა უძრაობა, ანუ საკუთარ თავში გარინდება, ისევე და ისევე, მათ ღვთაებრივ არსს ავლენს.

ფარჯიანის ნატურმორტებში საგნები ხან საბედისწეროდ სცილდებიან, ხან კი — მიჯრით მიეწყობიან ზოლმე ერთურთს. ამ მხრივ, საგრძნობია ერთგვარი დისპროპორციაც საგანთა უწყესრიგო მისასა და პირობით სივრცეს შორის. პირობითი სივრცე საგნებს კონკრეტულობასაც „ართმევს“ და მატერიალური საწყისისაგანაც „ძარცვავს“. საგნები ერთმანეთში ირევიან და ირეალურ სხეულდებად, სიმბოლურ ნიშნებად გვევლინებიან. ეს უკვე საგანთა სასუფეველია, წყნარი, მღუმარე, გარინდებული, საკუთარ თავში ჩაღრმავებული. ამიტომაც მიესადაგება ფარჯიანისეულ საგანთა სამყაროს ცნება პოლანდიური „Stilleven“-ისა და არა ფრანგული „Naturmort“-ისა. ესაა სწორედ საგანთა „წყნარი ცხოვრება“ და არა „მკვდარი ბუნება“. მაგრამ, ფარჯიანის საგნობრივი ობუსები გაცილებით

უფრო ეხმიანებიან ჯორჯო მორანდის მეტაფიზიკურ ნატურმორტებს. მორანდი ხომ სწორედ ჩრდილებით მანიპულირებს. და არა საგნებით.

ფარჯიანი, იტალიელი მხატვრისამებრ, საგანთ ობიექტრამებით აზრუნებს საგნობრივი სამყარო მის ნამუშევრებშიც კარგავს სხეულებრიობას და სულის სფეროში განაგრძობს არსებობას.

IX

ფარჯიანის მხატვრობაში ჩრდილი და სინათლე ფეტიშირდებიან, სწდებიან ფერწერულ-პლასტიკური ხატის რეალურ პლანს და იდეალურ, ჭეარარულ საზრისს იძენენ. შეიძლება ითქვას, რომ მისი მხატვრობა, ესაა ვარაიციები ერთ, სუბსტანციონალურ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ თემაზე: ჩრდილი და სინათლე. ჩრდილის ფარჯიანისეული ხატი უამრავ პარალელს გამოიხმობს კულტურისა და აზროვნების ისტორიიდან, დაწყებულს პლატონისეული მღვიმის ფილოსოფიური მითოლოგიით. სადაც ჩრდილი ხილული, პროფანული ყოფიერების სიმბოლოდ გვევლინება. — დამთავრებულს შამისის „პიტერ შლემილით“, ისიც შეიძლება გავიხსენოთ, რომ ჩრდილი კ.-გ. იუნგთან კულტურის ერთ-ერთ არქეტოპადაა მიჩნეული.

ჩრდილი ისეთი ანტინომიების გამომხატველია, როგორცაა მიწიერი და ზეციური, ხელოვნური და ბუნებრივი, სიცოცხლე და სიკვდილი, ცარიელი და სავსე, ხელოვნური და ბუნებრივი, ხსოვნა და დავიწყება, ტრადიცია და სიახლე, წარსული, აწმყო და მომავალიც კი, განსაკუთრებულია ჩრდილის სემანტიკა შორეულ-აღმოსავლურ სამყაროში, ძველ ჩინურ ტრაქტატ ი ცზინში ინ-ი — სამყაროს (ინ და იან) დუალური სტრუქტურის პირველი ელემენტი, მოიაზრება, როგორც „საგნისგან ასხლეტილი ჩრდილი“, როგორც საგნის დაჩრდილული ნაწილი. ისიც ცნობილია, რომ ჩინურ კულტურაში მოდელირებულ სამყაროს ბინარულ სტრუქტურაში, ბინომის პირველ პლანზეა არა თეთრი, არამედ შავი, არა მამაკაცური,

არამედ ქალური, არა კენტი, არამედ ლუწი, არა ხილული, არამედ უხილავი არა სინათლე, არამედ სიბნელე. სიბნელის, ჩრდილის — პირველად, ზოლო სინათლის მეორად კატეგორიად მოაზრება, მსკვალავს მთელ დაოსურ-ბუდი-სტურ ფილოსოფიას და აპირისპირებს კონფუციანურ აზროვნებასთან, რომელშიც სინათლეა წამყვანი. მხოლოდ ნეოკონფუციანობაში, ჩანის ფილოსოფიისა და დაოსიზმის გავლენით, უბრუნდება ჩრდილს წამყვანი როლი, ასეა თუ ისე, ჩრდილი ქალური საწყისის გამომხატველი მითოლოგიეაა. ნიშანდობლივია, რომ ფარჯიანს აქვს ერთი საოცარი პორტრეტი ქალისა, საოცარა ვიზიონერული სიღრმითაც და ფერწერული არანჭივრებითაც. ამ სურათის აურას ქმნიან ჩრდილი, „შებლზე დაფენილი თმიდან რომ ფარავს ქალის თვალებს და უზარმაზარი ლანდი, ფიგურის კონსტრუქციას რომ „ანგრევის“, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ავტორი ამ სურათს ავტოპორტრეტად, თავის სულიერ ორეულად მიიჩნევდა. ესაა, თუ შეიძლება ითქვას, „ქალის პორტრეტი ავტოპორტრეტული ჩრდილით“. თავისი ირეალური პლანით იგი ერთგვარ ნეგატივად შეიძლება მოვიაზროთ, ნეგატივად, ფონზე ასხლეტილი ჩრდილით რომ აღბეჭდავს მის ფენომენოლოგიურ პოზიციას.

ფარჯიანის ოპუსებში აქსიოლოგიური, ანუ ღირებულებების მატარებელი; ათემატური პლანია. იგი ავლენს მხატვრის სურათების იმ იდეაციურ სივრცეს, საკრალურ გარემოდ რომ გვევლინება. ამ საკრალურ გარემოში იშვიათად თუ გამოჩნდება ღობე ან მესერი. ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს პანდაში შესრულებული, ტრიპტიქისა თუ კარედის ფორმის კომპოზიცია, სადაც ბალია წარმოსახული და ადამის მოდგმის სამოთხეში ცხოვრებას გამოხატავს. იგი ანტიკური პარადიზის, როგორც ოქროს საუკუნის მითოლოგიის, ქრისტიანული ვარიანტია. ესაა ის საკრალური ტოპოსი, საიდანაც იწყება ყოველგვარი ტრფობა, ვითარცა საწყის-



სი ეროსისა. ეს ღმერთის საუფლოა. ღმერთი კი განსაზიერებული სიყვარულის სიმბოლოა. მოკლედ, ფარჯიანი ხატავს იმ მირონცხებულ გარემოს, სადაც აღამიანი მუდამ ღმერთთანაა, აქ უფროდება იგი უზენაესს, პირისპირ ჰერეტს მის არსს ანუ ახორციელებს იმ აქტს, რომელსაც სქოლასტები ლათინურად visio beatifica-ს უწოდებდნენ.

მომწვანო-მოციხდრო გამაში ჩაძირულ, ფარჯიანისეულ ედემს თეთრი მესერი არტყია. ამ მშვენიერ ოპუსში გამოყენებულია „ციტატა“ რომაელი იმპერატორი ქალის — ლივიუსის ვილის კედლის მოხატულობიდან (ეს მესერიანი ტოპოსი ფარჯიანს უფრო „მეკუმშული“; მსხვილი კადრის სახით სხვაგანაც აქვს გამეორებული).

თეთრი მესერი საკრალურ გარემოს შემოსაზღვრავს. I ედეში, ტრიბიტის მარჯვენა, ვერტიკალურ კომპოზიციაში „სიცოცხლის ხის“ გარშემო განლაგებული თეთრსამოსიანი ფიგურებია გამოსახული. მხატვარი ამ შემთხვევაში კონკრეტულად მიმართავს წრის არქტიპს და მასზე აგებს პლასტიკურ სიმბოლურ ხატს. ამ პერსონაჟთა ყოფიერება ნდობითაა აღბეჭდილი, ნდობით, როგორც ერთმანეთის, ისე სამყაროსადმი. აღამიანთა ურთიერთნდობისა და ყოფიერებისადმი ნდობის ეთოსი მსკვალავს ფარჯიანის მხატვრულ მიკროკოსმოსსა და მისი სურათების აღამიანურ-ეგზისტენციური მიმართებების სფეროს. ნდობის ეთოსს კი, თავის მხრივ, განსაზღვრავს ამ მხატვრისათვის დამახასიათებელი საკრალური გარემოს ტრანსცენდირებადი ღიაობა, გახსნილობა, უსასრულობა, უსაზღვრობა.

სხვა მხრივ, ფარჯიანის სურათებში, მოქმედების ადგილი ინტერიერია. იგი ღია, უსამანო გარემოს ნაირსახეობაა. ინტერიერი, ამ შემთხვევაში, ის გარემოა, რომელიც ამ მხატვრის პერსონაჟების სამყაროში ყოფნის მოდუსს აღბეჭდავს.

ფარჯიანის სურათებში საგნები „გვანან“ კიდევ თავის თავს და არც გვანან. ამის დასტურია, თუნდაც ნავის მეტამორფოზების ციკლი, სადაც საგანი გვეძლევა არა მზა, აბსტრაქტიზებული ტრანსფორმირებული სახით, არამედ ამ ტრანსფორმაციის პროცესში. ამასთან, ეს ტრანსფორმაცია სულაც არაა ავტორის თვითმიზანი, მაშ, რისთვის სჭირდება იგი მხატვარს? იქნებ, ვთქვათ, ნავის ნავობის“, როგორც მისი ონტოლოგიური არსის შესაცნობად? ვფიქრობ, არა, რადგანაც საგანთა სიღრმეში შესვლა გრძნობად სამყაროსთან ზიარებას მოასწავებს, ფარჯიანის მიზანი კი, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავში გარკვევაა, უფრო ზუსტად, ესაა გზა, საგანთა გავლით, საკუთარი თავისაკენ, უფრო ზუსტად, საკუთარი ეგზისტენციისაკენ მიმართული. სხვათა შორის, ამაში მხატვრის ქრისტიანული პოზიციაც მკლავნდება. ქრისტიანობა ხომ თითოეულ ჩვენგანში აღძრავს კითხვას, რომელიც არა საგნებს, არამედ ჩვენს, აღამიანის ჭეშმარიტ არსს ეხება.

სცილდება რა ემპირიულ სამყაროს, მხატვარი ცდილობს საგანთა მეშვეობით დააფიქსიროს მასთან კონტაქტის კოდი. ასეთი საგანია ფარჯიანის სურათებში ნავი, რომელიც კი არ მიცურავს, ნაპირზეა გამორიყული, ან წყალზე უძრავად დგას... ესაა, ასე ვთქვათ, გარდაცვლილი (ან გარდაცვლილთა) ნავი, ნავი-კუბო, ნავი-პარაბოლამ, ასეთივე პოეტური მისტიკით მკვიდრდებიან ფარჯიანის სურათებში ყვავილები, არც ესენია ცოცხალი ყვავილები. ესაა მკვდარი, ღია, არა დამკანარი, არამედ მკვდარი ყვავილები, მათში დღესაც მკვდრების ჭვეყნიდან, სულეთიდან მოტანილებს რომ უწოდებენ. მიწერალბივით გაქვავებულთ, მათ სიკვდილი აღარ ელოდებათ. ეს სტალია ავლილი აქვთ, მკვდარი ყვავილი აღარ დაჰქნება. სიცოცხლის წვენიდან იგი უკვე დაცლილია. ამიტომაცაა მშვიდი, გარინდებულის, მღუმარე...

ეს მეტაფიზიკური მდუმარება მსკვალავს ფარჯიანის საყვარელ მოტივს — „ქალი კლავესინთან“, ჩვენს წინაშეა ღრმა და დახვეწილი „დილოგია“ იან ვერმერთან. ერთ-ერთი ვარიანტი ამ მოტივისა ვერმერის „მუსიკის გაკვეთილის“ (1660) შენიღბული პარაფრაზია. ამ შემთხვევაში, ბაროკოს ეპოქის ფერწერის იმიტაციური ენა ფარჯიანს მოდერნისტული ფერწერის პირობით-კონვენციურ ენაზე გადმოაქვს.

ფარჯიანი ვერმერის გარეგნულად მოწესრიგებულ, ჰარმონიულ სამყაროში ჰერეტს შინაგან, მგრძობელობით დისჰარმონიას, სამგანჯომილებიანი სხეულების ორგანოზომილებიან, ბრტყელ სივრცესთან დაპირისპირებით რომ რომ ელინდება. ხსენებული დისჰარმონია ელინდება სურათის მთავარი და მეორეხარისხოვანი ელემენტების ფუნქციურ შენაცვლებაში, რაც ნატურმორტების წინა პლანზე გამოტანაში და სურათის დეპერსონალიზებულ გამირთა მოქმედების უკანა პლანზე გადატანაში მდგომარეობს.

ფარჯიანს ხიბლავს ვერმერის ინტერიერული კომპოზიციის ტიპი, მკაფიო სტრუქტურული ჩონჩხი, ნიუანსირებული სივრცული პლანების სისტემა, კედელთა ფიქსირებული სიბრტყეები, სტატიკური სიტუაციები, განმარტოებული ფიგურებით... მაგრამ პრინციპული მომენტი იწყება იქიდან, როცა ფარჯიანი უარს ამბობს მშვიდ ფრონტალურ-იზომეტრულ პერსპექტივასა და, შესაბამისად, პავილიონური ტიპის კლასიკურ ინტერიერზე, როგორც სამი კედლით, იატაკითა და ჰერიტ დასახლვარულ სივრცეზე, რის სტიმულსაც თვით ვერმერი იძლევა. ფარჯიანი ზრდის კონსტრუქციულად მოქმედ სიბრტყეთა რიცხვს, რასაც ვერტიკალურობისაკენ მსწრაფი იატაკის სიბრტყეც ემატება. ეს უკანასკნელი კიდევ უფრო აძლიერებს ინტერიერის შინაგან დაძაბულობას და წარმოქმნის იმგვარ სივრცულ სტრუქტურას, რომელიც გზადაგზა იხსნება სურათის სიღრმეში, მხატვარი პორიზონტალური და ვერტიკალური დიაგონა-

ლური გადაკვეთებით მათს დინამიკურ ბალანსს აღწევს და ოპტიკურად ტრანსფორმირებულ სივრცეს ქმნის. ამასთან, ააქტიურებს ვერმერის ფერწერული მეთოდებიდან მომდინარე ზოგიერთ ხერხს, მაგ. ფერადი ლაქის შუქ-ჩრდილით დაშლისა და მისი ნახატიისადმი დამორჩილების ხერხს.

ფარჯიანის „ჰოლანდიურ“ სცენებში არა მხოლოდ სიუჟეტური, ცნებითი შინაარსიც გაუქმებულია, რაც ავტორის წმინდა იმპერსონალური ემოციის გამოხატულებაა და თავისებურად ეხმიანება ბაროკალურ და მოდერნისტულ, არაპროგრამულ მუსიკას.<sup>6</sup> ნიშანდობლივია თვით მოტივის ასოციაციური სპექტრი: ქალი კლავესინთან. თუმცა, სად არის კლავესინი? ესაა ქალღმერთი ქათქათა ფონით მონიშნული ეკრანი, უფრო ზუსტად, ჩარჩო ანუ გამოსახულების რეგულარული ველი, მეტაფიზიკური სინათლის „ქველით სავსე სივრცის ილუზიის რომ ქმნის და ყოფიერებისაკენ, როგორც არარასაკენ გაქრილ „ფანჯარად“ გვესახება, რაც შეეხება ქალის ფიგურას. იგი თითქოს სივრცეში ბრუნავს და ერთდროულად გვევლინება, როგორც მყურებლის პირისპირ, ისე ზურგშექცეული სახით, და კიდევ ერთი: კლავესინი, ამ შემთხვევაში, პოტენციური ხატია მუსიკის, არა როგორც ხელოვნების სახისა, არამედ მსოფლგანცდის პრინციპისა, მელოსთან რომაა წილნაყარი, ეს უკანასკნელი კი, როგორც წმინდა ტემპორალობა, მუსიკის მიღმა ავლენს თავის არსს და ეგზისტენციალური ონტოლოგიის სფეროში მკვიდრდება. აქედან გამომდინარე, ესთეტიკური ხატი სცდება ცნებითი შინაარსის საზღვრებს და მელოსისმიერ საზრისს ეზიარება. ამგვარ სიტუაციაში, მხატვარი ოპერირებს საკუთრივ ხატით, და არა მეტაფორით ან სიმბოლოთი. ხატის სტრუქტურა ხომ ცნებას პირობითოდ გულისხმობს, მეტაფორა და სიმბოლო კი ცნების მეტაენაზე „ითარგმნებიან“, კიდევ ღეტი: სიმბოლო უთუოდ გულისხმობს ცნებით რეკონსტრუქციას, სიმ-



ბოლოსა და. თუნდაც, სიმბოლიზმისა-  
დმი ფარჯინის დამოკიდებულება, უფ-  
რო ფართო, მითოსურ კონტექსტში  
ვლინდება. ვიაჩ. ივანოვის გამოთქმას  
თუ მოვიშველიებთ, მისთვის არსები-  
თია „მითოსი, როგორც მოძრავი სიმ-  
ბოლო“. ფარჯინის ცალკეული ოპუსე-  
ბის მითოსურ-სიმბოლური სტრუქტუ-  
რა ნიშან-ბატებით ფიქსირდება. ამ ნი-  
შან-ბატთა არამიმეტურ ელემენტთაგან  
შეიძლება გამოიყოს თვით ამ ნიშნის  
ფორმატი, კერძოდ გამოსახულების ვე-  
ლის ზომა. ამ მხრივ, ფარჯინის მხატ-  
ვრობაში, პანდა-პასტელში შესრულე-  
ბული „სახარების“ მინიატურებიდან,  
ზეთში შესრულებულ მოზრდილ ტილ-  
ოებამდე გარკვეული ევოლუციაა შეი-  
ნიშნება. ფორმატი გამოსახულების ვე-  
ლის ცალკეულ ელემენტთა ექსპრესიუ-  
ლი კოეფიციენტის შესაბამისად მატუ-  
ლობს და თვით ნიშნის ფუნქციასა და  
კონტექსტზე. მეორე მხრივ კი გამოსა-  
ხულების მასშტაბსა და სიმკვრივეზეა  
დამოკიდებული.

### XI

ფარჯინი ფერმწერი-ვიზიონერი,  
და ამიტომაც, მისი მეტაფიზიკური ლა-  
ნდშაფტებისათვის უცხოა გამოსახულ-  
ების: „პორტრეტულობა“. პორტრეტუ-  
ლობას, ტრადიციული გაგებით, არც პო-  
რტრეტებში ესწრაფვის იგი. არასოდეს  
ყოფილა მოდელის (და საერთოდ ნატუ-  
რის) მონა. ვ. როზნაოვის გამოთქმას  
თუ დავესესებთ, ფარჯინი მოდელში  
ექებს „სახის ფოკუსს“, ანუ პიროვნე-  
ბის მთავარ იდეას. ეს „სახის ფოკუსია“  
დაქერილი, მაგალითად ფანქარში შეს-  
რულებული „ნაირა გელაშვილის პორტ-  
რეტში“. ეს თითქოს მემორიალური ნი-  
ლაბია მწერალი ქალისა, რომლის სახეც  
ფარჯინისეული ინტერპრეტაციით, „გა-  
ნძარცულია“ ცხოვრების ცოცხალი რი-  
ტმისაგან. მრუმე ფონში ჩაძირული სა-  
ხე პორტრეტირებადის ირაციონალურ  
სულიერ ფლუიდებსაც გამოსცემს და  
გონების, „გაისტის“ დაძაბული მუშაო-  
ბის თვალშეუდგამ პროცესსაც აფიქსი-  
რებს. რაც მთავარია, ამ ნამუშევარში

დაფიქსირებულია პორტრეტირებადის  
რალაც „მარადიული“ იერი. მის პორტრ-  
ეტულ აწმყოში, როგორც „აქყოფნა-  
ში“, გაერთიანებულია მისივე წარსული  
და მომავალიც წარსული და მომავა-  
ლი კი პორტრეტირებადის სიციცხლის,  
როგორც ემოციური განცდის ელემენ-  
ტებია. აქედან მომდინარეობს ამ პორ-  
ტრეტის ერთგვარი „მემორიალურობა“.  
ესაა პორტრეტში კონცენტრირებული  
მხატვრული დროის გამოვლინება. ეს  
მხატვრული დრო კი, როგორც ვ. დი-  
ლთაი იტყვის, არის „აწმყო, საცხე წა-  
რსულით, ამიტომაც ატარებს თავის თა-  
ვში მომავალს“.

სხვა სააზროვნო სიტუაციაა „ნინელი  
ქანკვეტაძის პორტრეტში“, მხატვარი  
მოდელის მკვეთრი სახასიათო ნიშნების  
უტრირებით ცდილობს „სახის  
ფოკუსის“ დაქერას. პასტელის რბილ  
ლაქებს იგი ფერადი ხაზობრივი რიტ-  
მებით ავსებს, ლურჯი პასტელის ფან-  
ქრით შემოწერს მოდელის სილუეტს,  
რითაც სივრცეში „აბამს“ ფეგურას,  
მეორე მხრივ კი, უფრო გამოკვეთს მო-  
დელის მკვირცხლ ხასიათს, ეს ხასია-  
თი იძერწება არა მხოლოდ მოდელის  
გამომეტყველებით, არამედ სურათის  
მთელი პლასტიკით. მოდელის შინაგან  
ტემპერამენტს თითქოს აკავებს ხელის  
მტვენების მოძრაობა. მხატვარი ხაზს  
უსვამს პორტრეტირებადის ელემენტურ  
ჩაცმულობას, მის სალონურ იერს, რაც  
არამცადაარამც არ გადადის თვით პორ-  
ტრეტის სალონურობაში. ამ შემთხვე-  
ვაში ორიენტაცია გარეგან გამომსახვე-  
ლობაზე, შესტზე, მიმიკაზე, გამომეტყ-  
ველებაზე, ჩაცმულობაზე — გზაა პორტ-  
რეტირებადის პიროვნების შინაარსის,  
მისი „სულიერი ავლადიდების“ ამოსაც-  
ნობად. ამრიგად, ირაკლი ფარჯინი ნი-  
ნელი ქანკვეტაძეს ხატავს მის კულტუ-  
რულ „როლში“. იგი ხატავს არა უბრა-  
ლოდ მსახიობს, თუნდაც განცდის თე-  
ატრის მსახიობს, არამედ განცდის ადა-  
მიანს. ფარჯინის პორტრეტებში  
საგრძნობია აღქმულისა და შეთხ-  
ზულის, ბუნებრივისა და ესთეტიკურად  
ათვისებულის სინთეზი. გარკვეული

თვალსაზრისით, კალთა ფარჯიანისეული ტიპაჟები სტილ-მოდერნის პორტრეტული გალერეის, კერძოდ, ე. წ. მოდერნის ქალობატონის „რემინისცენციეზსაც“ აღძრავენ, იგივე. ქანკვეტაძის პორტრეტი, სახასიათო პლასტიკით, პიკანტური ტუალეტით, მსუბუქი მელანქოლიურობით და ა. შ. ტულუზ-ლოტრეკის, ბონარისა თუ ბიორდსლის პლასტიკებიდან თუ აფიშებიდან გადმოსულ პერსონაჟებს ებმინება. დაბოლოს: ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ ფარჯიანის მხატვრობას, ერთგვარი გულუბრყვილო რელიგიურობით, თავისებური პრიმიტივისტული ხედვით, მისტიკური ხატებით, დამიფრული სიმბოლური მეტყველებით ბევრი რამ აკავშირებს სტილ-მოდერნამდელი მხატვრობის, კერძოდ, პრერაფაელისტთა სკიმოს წარმომადგენლების — მილესის, როსეტის, ბერნ-ჯოუნზის სამყაროსთან, ანალოგიურ შინაგან ნათესაობას ამჟღავნებს ფარჯიანი ედვარდ მუნკთან, რომლისგანაც იგი „სესხულობს“ სინათლის პოეტიკას, პლასტიკურ ხატში მატერიალური კონსისტენციის „გასაღობად“ ამასთან ნორვეგიული მხატვრისთვის ნიშანდობლივ ტრაგიკულ ეპიზოდებს იგი შესამჩნევად „ახშობს“ და მას უთავებს ოდილონ რედონის სიმბოლური სამყაროსათვის დამახასიათებელ პოეტურ მისტიციზმს, ირეალური, ცივი სინათლით მოსავს საგნებს და შემდეგ ხვედროვან სიბნელეში ძირავს მათ, როგორც ვნახეთ, ფარჯიანის ხელოვნების კულტუროლოგიურ და სტილისტურ „არქეტიპთა“ და შემოქმედებით იმპულსთა დიპაზონი ფართოა, არაერთგვაროვანი; ეს არაერთგვაროვნება და წინააღმდეგობრიობაც კი საერთო ნიშანია შეტაფიზიკური ხელოვნებისა, რომელსაც სწორედ სინთეზურობა გამოარჩევს, ეს სინთეზურობა, პირველ ყოვლისა, სამყაროსადმი მხატვრის მიმართების „ესთეტიკური გაფართოებისკენა“ მოწოდებული, ესაა გზა არაერთგვაროვანი, თუნდაც წინააღმდეგობრივი იმპულსების შერწყმისა რაღაც „მესამის“ და, ამასთან, საერთო, უზე-

ნავსი და უნივერსალური მიზნის — ყოფიერების ღვთაებრივი საწყისის, ანუ არსთა არსის წყდომის პროცესში.

ირაკლი ფარჯიანი დაწამდროვე ქართული სახეით, ხელოვნების სინამდვილეში განასახიერებს მხატვრის ტიპს, რომელშიც ორგანულად შენივლია შემოქმედებით თავისუფლება და რელიგიური კანონიკურობა. პოეტური ინტუიცია და მისტიკური ნათელხილვა სწორედ რწმენისმიერმა შთაგონებამ ზიარა მისი პოეტური ინტუიცია შემოქმედებითი თავისუფლების შადოს.

ფარჯიანისთანა მხატვრები, თანამედროვენი არიან იმ გაგებით, რომ თავისი დროის შინაარსს კარგად გამოხატავენ, თავადვე ანიჭებენ დროს შინაარსს, მისი შემოქმედება გამოხატულებაა რაციონალური პოზიტივიზმის და სციენტრიზმის წინაშე მდგარი პიროვნების სწრაფვისა. სცადოს ირაციონალურ, ინტელიგიბელურ სამყაროს ზიარება, რაც მთავარია, იგი შეეცადა მოეძებნა ამ სამყაროსთან ზიარების „ტექნიკური“ გზა, რომელშიც უნდა შერწყმულიყო როგორც ტრადიციული, ანუ ზალტერ-ფორკლერული ისე კანონიკური, ანუ პარტიკულ-პროფესიონალური“ და „ბოლო ე. წ. „მესამე კულტურისათვის“ ნიშანდობლივი პრიმიტიული ასპექტები. ამასთან სცადა საკუთარ თავში მოეცვა არა მარტო ხელოვნების ეს სამი თეორიული ტიპი, არამედ ახლებურად განეცადა თვით ხელოვნების და; სწეროთ, კულტურის ისტორიაც და საკუთარი მხატვრული გამოცდილების სახით შეეჩვენებნა ინტერდულტურ სულ იერ გამოცდილებასთან.

დასრულდა ირაკლი ფარჯიანის მიწერილი ცხოვრება; მისი სტუდური ცხოვრება კი გრძელდება: გრძელდება მისი „ფიზიკურ“ სიკვდილსა და ახალ დაბადებას შორის“ არსებულ მარადელ დროში, ფარჯიანის ახალი დაბადება კი მისი ფერწერის ახალ-ახალი „წაკონცეპტა“, „გაგება“ და „თარგმნა“, შე-

**შენიშვნები:**

1. თითქმის გამზადებული დარჩა ლუკას სა-  
ხარება, ამ შემთხვევაში მან გამოაყენა შვედური  
მცენარეული საღებავი, რომელსაც აასიათებენ  
ორგანული პიგმენტაცია და ძველი მინიატურის  
„ა თუ ხატურისათვის ნიშანდობლივი „სპირი-  
ტუალური“ ნათების ეფექტი.

2. ნინო დარბაისელის თარგმანი.

3. კონრად ვიკის ერთ-ერთი კომპოზიცია ფა-  
ჩიანის ციტატის სახით აქვს კიდევ გამოყენებუ-  
ლი სახარების ერთ მინიატურაში.

4. ქრისტიანულ სამოთხეს უმცირეს ასოციო-  
ციური პარალელი დაეძგნება განსხვავებულ  
ეთნოსთა მითოლოგიაში. შუმერებთან იგი უკავ-  
შირდება თაღმუდის დროინდელ ქვეყანას; ძველ  
ეგვიპტეში ნეტარ დროდ მიიჩნეოდა ოსირისისა  
და იზიდის მეფეების ხანა. ჩინეთში — იოსა  
და შუნის მმართველობის ეპოქა. სკანდინავიურ  
მითოლოგიაში, ესაა დრო, როცა ახლადშექმნილ  
სამყაროში ცხოვრობენ ასები, რომელთა პარმო-  
ნიული ყოფიერებაც მთავრდება ე. წ. „პირველი  
ომის“ ანუ ასთა და ვანთა ომის შემდეგ. ანტი-  
კვრი „ოქროს საუკუნე“, პერიოდს თანამად  
(„სანუშაონი და დღენი“) კრონოსის მმართვე-  
ლობის პირველ თობას უკავშირდება. აღარა-  
ფერს გიტყვიო ამორიგენტა ტოტემურ წარმოდ-  
გენებზე და ა. შ.

5. ეურანდალებია ის ფაქტი, რომ სხვადასხვე  
ხალხთა რელიგიის ადრეულ ფორმებში დაფიქ-  
სირებულია წყალში დაკრძალვის წესი: კერძოდ,  
მალაენზაში გვაქვს არა მხოლოდ წყალში დაკ-  
რძალვა, არამედ ნაეით ზღვაში გშვებაც ყოფილა  
გავრცელებული. იხ. С. А. Токарев. Ран-  
ние формы религии. М., 1990, с. 185.

6. მოდერნისტული მუსიკის ბაროკალურისადმი  
მიმართება კარგად ჩანს, თუნდაც ი. სტრავენს-  
კის შემოქმედების მაგალითზე. გაეისენროთ მისი  
„დამპარტონ ოუქსი“, რომელსაც შგმოსხვევით  
არ უწოდებენ „ბახის მგშივიდ ბრანდენბურგის  
კონცერტს“.



ამ ცოცხა ხნის წინ ჩვენ შორის ცხოვ-  
რობდა საოცრად უკვიანი კაცი, მწერა-  
ლი, ფანტასტი ა. ბელიაევი, ჩემი თობა  
გატაცებით კითხულობდა მდიდარი  
ფანტაზიითა და მოქნილი ხრიკებით აღ-  
სავეს მის სულისშემძვრელ ნაწარმოე-  
ბებს, რომლებშიც ბოლომდე ვერ გაგი-  
გია, ბოლოსდაბოლოს, ვინ გაიმარჯვებს.  
მისი გამონაგონი ისე მარჯვდ იხლარ-  
თება სინამდვილესთან, რომ ზოგჯერ ვერ  
გაარკვევ; ცხოვრებაში მოხდა ეს ყოვე-  
ლივე, თუ შენს წინაშე იმ ადამიანის  
უსაზღვრო ფანტაზიის ნაყოფია, რომე-  
ლმაც ყოველდღიურის, ჩვეულებრივის  
მიღმა გაიხედა, შეინარჩუნა ბავშვური  
გაოცების სინორჩე უკიდვგანო სამყა-  
როს წინაშე და ცნობისმოყვარეობის  
სიჭარბე, რომელიც მოსვენებას არ გაძ-  
ლევს, გეძახის შემეცნების ახალი საზღ-  
ვრებისაკენ.

მე რეალური ადამიანივით მიყვარდა  
იხტიანდრი, ზღვის სივრცეში მცხოვრე-  
ბი რომანტიული ადამიანი, ამფიბია,  
რომელმაც ყველაფერი სიყვარულს შე-  
სწირა მსხვერპლად; თანავუგრძნობლი  
კეთილშობილ პროფესორ დოფელს,  
რომლის ბრძენი თავი მისი სიყვდილის  
შემდეგ ბინძური მიზნებისათვის გამო-  
იყენეს; როცა წამოვიზარდვ, მაინც მა-  
კვირვებდა ფანტასტის უკრეტის უნარი,  
როგორ გვიწინასწარმეტყველა და გაგ-  
ვაფრთხილა რომანში „ჰაერის გამყიდ-  
ველები“, რომ დადგება დრო, როცა  
ყველაფერი ყიდვა-გაყიდვის საგანი გახ-  
დება: არა მარტო ჰური, არამედ თვით  
ღვითთ ნაბოძები ჰაერიც, არა მარტო  
სხეული, ხშირად მზადმყოფი სატანის  
შესაფარებლად, არამედ ტენიაც; რომ  
ყველაზე ნათელი სული გათყიდება, სა-  
ტანა თუ შეეხო თავისი გაუშამძლარი სა-  
ცეცებით. ბავშვობიდან ვოცნებობდი,  
რომ კინემატოგრაფისტი ვავხზდარიყავი  
და აუცილებლად გადამელო ფილმი ან  
მწერლის „სახედაკარგული კაცის“ მი-  
ხედვით, წლები გადის, რომანი კი სულ  
უფრო ახალი, საჭირო და მტკივნეუ-  
ლად თანამედროვეა. რომანში მოთხრო-

# „სკირალი“ კინოჟურნალი

ბარი კუნძუნი

ბოლია იმაზე, რომ მახინჯი კაცი სახელად პრესტო, თავისი მახინჯი სახის წყალობით მთელ მსოფლიოს აცინებს და ხდება მილიონური კინომსახიობი. მაგრამ დგება მომენტი, როცა პრესტო ხვდება, რომ ეს არაა მისი ნამდვილი სახე, რომ პიპოფიში შედგენილია რაღაც მიკრობმა, რომელიც ყოველ ჩვენგანს თავის სახეს აძლევს, დაუმახინჯა ნამდვილი, ღვთიერი კეთილი არსი, პრესტო გადაწყვეტს, მთელი შემოსავალი, მილიონები თავისი ნამდვილი სახლის დაბრუნებას მოახმაროს და მიიღოს წესი კიდევ ამას. ნიჭიერი ქირურგი უკეთებს ოპერაციას. პრესტო ხდება ნორმალური სულისა და სახის მამაკაცი. მაგრამ აღმოჩნდება, რომ საზოგადოებას, რომელშიც ის ცხოვრობს, ნორმალური სახეები არ სჭირდება, საზოგადოება მის სიმახინჯეს უხვდის და ფულს, რადგან თავისი სიმახინჯით პრესტო სხვათა ავხორცილებს ემსახურებოდა. მე ვერ არ მქონია ამ ფილმის გადაღების შესაძლებლობა, მაგრამ ოცნება, როგორც ამბობენ, იმედთან ერთად, ყველაზე ბოლოს კვდება. მომავალს წინასწარ ვერ განჭკერეტ, ასე რომ, მე იმედი მაქვს, ოდესმე იგი მოწყალეობას გაიღებს და მე ვიხილავ ვერანზე გაცილებულ ბავშვობის შთაბეჭდილებათა გმირებს. ერთი ასეთი შეხვედრა უკვე მომიწყო ჩემმა ხელობამ. მართალია ნაწარმოების ავტორი სულ სხვაა, გმირებიც სხვა წრიდან არიან და მეც „სპირალიში“ სულ სხვა სახით გამოვდივარ, მაგრამ მოხარული ვარ, რომ ამ დღეს და რთულმა ფილმმა მკვეთრ და ნათელ

შთაბეჭდილებებს მოკლებულ დღევანდელ დღეს გვაჩუქა ბევრი რამ იმ სურნელოვანი და ამაღლებელი სამყაროდან, რასაც თავდასაველების საუფლო ჰქვია. სასიამოვნოა, რომ კინოთეატრებთან, სადაც ეს ფილმი გადის, ბილეთები ძვირია, მაგრამ მოდიან და მოდიან უკლებლივ ყველა სერიაზე და ამით აქარწყლებენ ჩემი კოლეგების მოთქმას, თითქოს კინო მოკვდა, კინო ხომ სხვადასხვაგვარი არსებობს. მაყურებელი დამნაშავე არაა, თუ ზოგი ფილმი დაბადებისთანავე კვდება, ფილმი ისეთივე გამოძვევი. ჭკვიანი და ცხოვის-მოყვარეობის აღმძვრელი უნდა იყოს, რომ უკანასკნელ კადრამდე არ იცოდეს, ბოლოსდაბოლოს ვინ გაიმარჯვებს...

ჩემს შემოქმედებით ბოგრაფიაში ბევრი ფილმი. მე მქონდა შედარებით ვყოფილიყავი მამაც და კეთილშობილათა თუთაშიხისთან ერთად, მტკრიან, ძნელ, მაგრამ საინტერესო შეხვედრებით თავსე ბილიებზე კვალდაკვალ მივკვებოდი დაუცხრომელ რომანტიკოს დონ კიხოტს, გამალებით მივაქროლებდი ცხენს თემურ ბაბლუაჩის „ძმის“ გმირის გვერდით და მისი მტერი ჩემი მტერი იყო, კახი ქვესადის გმირთან ერთად ვიდექი ვარსიხას საფლავთან ბრაზილიაში, სადაც მიზა ჭიათურელის ახალი ფილმის ეპიზოდებს ვიკვებდი. ვცეკვავდი ბულგარელებთან ერთად მათ „ქოროს“ და ვეპატრონებოდი ბულგარულ გოგონებს ქართულ ცეკვებზე განხულ კახიძის ქართული მკვლადია საოცრად პრემიულად ვაწყვიდებულგარულ მუსიკას, რომლითაც ქარ-





ველი გმირი ფილმისა „აბა, ბაბუებო!“ სიუჟარულს უხსნიდა მწვენიერ კრასიშირას... ბევრი ბედნიერი წამი მართუა კინომ, მაგრამ დაუქმყოფილებლობის გრძნობა ზემდგარასავით მიკაწრავდა სულს, ბედი თითქოს სულ უფრო და უფრო მიწლიდა ხელს მივახლოებოდი ფანტასტიკას, მეტუშვავა ისეთ რამეზე, რაც ყველაფრის თავდაყირა დაყენებისა და ყველაფრის გიჟურად გადატრიალების უფლებას მომცემდა; მომცემდა უფლებას არ შეგვეუბოდი დადგენილ კანონებს, სულის შემხუთავ ტექნიკურ ჩაჩოებს, უხვად გადმომედვარა ხმოვანი ფერები ჩვენი მწირი, ლატაკი ყოფიერების ჯიბრზე.

და შეცრად აღსრულდა ეს! ერთხელ ცნობილმა მსახიობმა და რეჟისორმა გიული ჭობონელიძემ ლაბორატორიიდან გამოტანილი ახალი მასალის საჩვენებლად დარბაზში მიმიწვია, არაფერი უთქვამს უკვე ნახევრად დამონტაჟებული ფილმის შესახებ, უბრალოდ, სინათლე ჩააქრო და ეკრანზე ახალტენიგადანერგული კაცის უცნაურად დამაბული სახე გამოჩნდა. ეს კაცი ოპერაციის შემდეგ პირველად ხედავს სარკეში თავის გამოსახულებას და მისი სახის დამაბულობა, სულიერი შფოთვა, აშკარად საგრძნობი ფეტქვა გაცოცხლებული ტვინისა, ჩამკვდარი სულის სიცოცხლის დაბრუნება, ამოუთქმელი კვნესა ახალგაზრდა, ლამაზი, მაგრამ უცხო სხეულისა, რომელშიც სხვა სულის გადანერგვას შეეცადნენ, რალაც წაშებში გადმომედო მე; იქვე საიდანაც მომესმა სისხლის ხმაური, ხელშესახებად ვიგრძენი ტვინის ვულკანური დუდილი. რამაც ცხოვრება გაიარა, გაიარა ყველაფერი — ვნება და ქალის სიცილი და გაფრენილი წამების კოსმოსი, და სიძულვილი. და... და ყველაფერი ერთმანეთში აირია. ვნების კაშკაშა ელვარება, სიძულვილის მკვეთრი სიბნელე და ყველაფრის ხელახლა განცდის წყურვილი!... მდუმარედ გავედი საპარატოში და რამდენიმე საღამო გამუდმებით ვეძებდი, ერომანეთში ვურევდი ეულკანსა და კოსმოსს, ძალით ვათავსებდი ჩურჩულს, კვნესაში, ელვარებას

წყვილიაში, სიცილს ღვარძლიან სუნებში, იმ სისხლის ხმაურს, რომელიც მარანიდან მომესმა და როცა მივხვდი, რომ ვიპოვე რალაც ისეთი, რასაც თამამად გამოვიყენებდი ჩემს მომავალ ფილმში მაინჯ პრესტოზე. მხოლოდ მაინი გადავწყვიტე მეჩვენებინა რეჟისორისათვის. დაესხედი სამონტაჟო მაგინასთან. მე, რატომღაც, ზამშურად აღელვებულმა, გაუშვი გამოსახულება, ფონოგრაფა და ვასისხლიანებულმა ტვინმა, რომლის გამოსახულებით იწყება ყოველი სერია, ნერვიულად იწყო ფეტქვა, გამოიღვიძა, ამოისუნთქა, დიკვნესა და გასაგები გახდა, ფილმის ხმისათვის ნერვის კამერტონი ნაპოვია, რომ მე ვიმუშავებ ამ ფილმზე, რომ, როგორც ეჭნა, შევხვდი ფანტასტიკას, რომელსაც ასე ვეთაყვანებოდი.

არ ვიცი, სხვები როგორ, მაგრამ მე ვერ ვიმუშავებ ფილმზე, თუ ის არ შემიყვარდა. ცუდია საბოლოოდ, თუ კარგი, ძლიერია თუ სუსტი — ამას მაყურებელი განსჯის. მაგრამ მე ის აუცილებლად უნდა მიყვარდეს, მთელი მისი ავკარგით, შვილიც ხომ ასე უყვართ. ხედავ ყველა მის ნაკლს, მაგრამ გიყვარს. ასეა ფილმიც... ისიც უნდა გიყვარდეს. მისთვის ყველაფერი უნდა გაილო. თითქოს ესაა პირველი და უკანასკნელი, ერთდერთი შესაძლებლობა, შენს შემდეგ რაიმე კვალი რომ დატოვო.

მე მიყვარს „სპირალი“. ვხედავ ბევრ ნაკლს, ეს ყოველთვის ასეა, როცა ჩემს ნამუშევარს ვნახულობ, მხოლოდ ნაკლოვანებას ვხედავ — მაგრამ მაინც მიყვარს. მიყვარს იმიტომ, რომ უჩვეულოა, იმიტომ, რომ მასში ბევრი სილამაზაა, რომ გემრიელად მუშაობის შესაძლებლობა მომეცა, რომ მე გავიგე ის... ვინმე ვერ გაიგებს, ვინმეს მოეწონება, ვინმე რაიმეს შენიშნავს, ჩვენთვის შეუძენველს. შეიძლება... მაგრამ ახლა ამაზე არ ვწერ, მე მხოლოდ ჩემი მინდა ვთქვა. იმის შესახებ, რაც „სპირალიში“ გავიგე...

სპირალი... მარტივი, მაგრამ ცბიერი რამაა. თითქოს სულ რალაც რამდენიმე რგოლისაგან შედგება, მაგრამ წახვალ

ამ წრეზე და შეუძინველად აღმოჩნდებოდა სადაც სულ სხვა განზომილებაში.

ტყუილად არ ამბობდნენ ძველები, რომ სამყაროს ცენტრში უზარმაზარი ხე აღმართულა, რომლის კენწერო ზეცას ებჯინება, ფესვები ქვესკნლის აღწევენ, რომ ამ სასწაულმოქმედი ხის მეშვეობით ნებისმიერ სამყაროში შეიძლება. ეს ხე ადამიანებისათვის არაა. იქ სადაც ღმერთები ადიან და ეშვებიან ზესკნელიდან ქვესკნელამდე, ადამიანებმა მხოლოდ სპირალით უნდა მიადწიონ.

სპირალით უფრო ძნელია, სპირალზე ვერ გაარკვევ კენწეროსა და ფესვებს. სანამ კენწეროს მიადწევ, მთელი ცხრა წრე უნდა გაიარო, ყველა სათითაოდ...

აი, ფილმის გმირებიც შეხვდნენ სპირალზე, ერთმა მათგანმა ზედაპირს მიადწია. მეორემ ფსკერს, ვილაცის ხელმა გადააბრუნა მათი სპირალი, ზედაპირი საფლავი გახდა, ხოლო ფსკერი — მაღალი ცა.

ჩინური მითი გვაუწყებს: შორს, ძალიან შორს, სინათლის ველზე აბობოქრებული ზღვიდან ისეთი უზარმაზარი თუთის ხე ამოიზარდა, ხელს ვერ შემოაწვდენდი. კენწეროზე საუცხოო მამალი იჯდა და როცა ყვილით გათენებას აუწყებდა, ღამით მიწაზე მოხეტიალე მთელი ავი სულელები საჩქაროდ შინისაკენ მიეშურებოდნენ. თუთის ხის ტოტებზე ბინადრობდა ათი მზე, რომლებსაც ოქროს სამკლანჭიანი ყორნის სახეები ჰქონდათ. ჩვეულებისამებრ, ისინი რიგრიგობით გამოდიოდნენ მიწის გასანათებლად. ერთხელ ყველანი ერთად გამოვიდნენ. სამყარო კინალამ დაიღუბა აუტანელი სიციხისაგან, მაგრამ მძლეთამძლე გმირმა გადაარჩინა ქვეყანა, მშვილდით გაანადგურა ცხრა მზე-ყორანი, მხოლოდ ერთი დატოვა ცოცხალი.

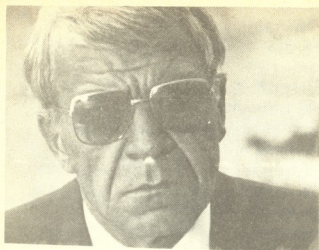
სპირალი... ასე ჰქვია გურამ ფანჯიკიძის რომანს, ასე დაარქვა ფილმს გიული ჭოხონელიძემ, რომელიც ამ რომანის მიხედვით გადაიღო. ფილმში ბევრი საოცარი დამთხვევაა ამ ძველ მითთან: აქაც არიან ყორნები, ადამიანური ხმით რომ დასჩხავიან გმირის აგზნე-

ბულ ტვინს და უზარმაზარი მზე შავ ცაზე, აუტანელი სიციხით რომ გიზგიზებს ქვეაქუხილისა და წვიმის მიუხედავად; არიან მიწაზე ღამით მოხეტიალე უწმინდურებიც და შორეული სინათლის ველი, რომლის სხივსაც შეხვდებოდა ფილმის გმირი ხანმოკლე წამით. მაგრამ ვერ მოასწრებს თავისი ამღვრეული სულის განათებას.

ეს დამთხვევა, როგორც ჩანს, შემთხვევითი არაა. რომანისა და ფილმის საფუძველიც ხომ მითია, მითი სულზე, ჩვენს სიკვდილის შემდგომ გაგრძელებაზე. ყოველ ჩვენგანს ოდესმე ებადება კითხვა: „სად ქრება ყოველივე?.. აზრი... სიყვარული, სიძულვილი, ცოდნა, ყოველივე, რასაც ადამიანი საკუთარ თავში აგროვებს ცხოვრების მაჩილზე, რომელსაც სამყაროდან წვეთობით იღებს და სულში ოკეანეს იგროვებს... სად ორთქლდება ის სიკვდილის შერე და რა რჩება?... ამიტომ გვჯერა სულელების გარდაცვალების (ან გარდასახვის). როგორ მინდა, რომ სული არ კვდებოდეს! დაე, ხეში, ფრინველში, ცხენში, ზღვის ტალღაში ჩაიღვაროს, ოღონდ იცოცხლოს... ოღონდ ისევ და ისევ თუნდაც ერთი უჯრედით. ვგრძნობდე სინათლეს... ოღონდ სიკვდილმა დაიხიოს უკან.“

დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ არის ასეთი ჰეკატი: „...როცა, უნებლიეთ, ხელი გავიწვდინე კვრინჩისაკენ და ტოტი მოვტეხე, ხის ტანმა შემყვირა: „ნუ მამტერვე მე, მე მტკიავ!“ გესმით? მას სტკიავ... ვილაციის სულია მასში, მტვრიან კვრინჩში... და თუ ის გახმება, ამოფრთხილდება სული და ნამის წვეთებად განიბნევა მიწაზე. ხოლო შემდეგ ვინმე დაღევს ამ წვეთს და უცნობი სული ახალი სახით გააგრძელებს სიცოცხლეს. აი, პოეტიც დარწმუნებულია, რომ სულს „...არ ეძლევა ზუსტი საზღვრები; ტყეში გაბნეულ ციკცნა მარცვლებად იზრდება, როგორც ბედმა არგუნა...“

რამდენი ასეთი ზღაპარი და ლეგენდაა მოგონილი, რამდენი იმედი, რომ ადრე თუ გვიან კაცობრიობა იპოვის „ცოცხალ წყალს“, რომლის წვეთი



ზურაბ თორაძე — გიული კოხველიძე

სულს უკვდავებს მინიჭებს! და არა მარტო მას, ადამიანი ცოცხალია მანამ, სანამ მისი ტვინია ცოცხალი. ერთი ციკქნა ნივთიერება, მთელი სამყაროს დამტვერი... კოსმოსის ყველა ბგერა, ფერი, სურნელი... წარსულისა და მომავლის... შავისა და თეთრის... ჯოჯოხეთისა და სამოთხის, და საღიზნებელი დამატებად, გაზაფხულისა და ზამთრის იმ რამდენიმე წამში, უბრალო ცხოვრებას რომ შეადგენენ, ტვინი იმდენი სხვადასხვა რამის შექმნას ასწრებს, რომ ხანდახან მთელ დედამიწას ჰყოფნის საუკუნეების მანძილზე. მაგრამ რამდენზე არ ჰყოფნის ტვინს ბედისაგან კუთვნილი გაზაფხული და ზამთარი! ჩვენს ტვინში, თურმე, იმდენი ნაყოფიერი ნივთიერება — უჯრედია ჩადებულნი, რომ მათ შეესებას 500 წლის განმავლობაშიც ვერ მოვასწრებდით!... ამიტომაც სულ სიკოცხლეზე ვოცნებობთ... ეს გამოუყენებელი უჯრედების ვერცხებაა, ეს მათი ფარული ცეცხლი ითხოვს თავისუფლებას, ტყუილად ხომ არ აღმოხდა მომავლად გოეთეს: „სინათლე!“ მისი ტვინი, ღვთის შეწევნით, უღვევი სიყვარულით, გამოუთქმელი აზრით, დაუქმყოფილებელი სურვილებით აღსავსე, უსასრულოდ ითხოვდა სინათლეს, თვით უდიდესი სხივი! ვაი რომ! არ არსებობს მარადისობა ჩვენთვის განკუთვნილი დღეების მიღმა... ეს ყველამ იცის და მაინც ყველა იმედოვნებს, რომ ღმერთი მისთვის მოიგონებს რა-

ღაც განსაკუთრებულს, სიკვდილს და ავიწყდება მისი არსებობა ამ მსოფლიო ქაოსში. იმედით ცოცხლობს ადამიანი, ვერ ხვდება, რომ პანდორის ყუთიდან, სადაც კაცობრიობის ყველა ვებედობა იყო დაფარული, ძველმა ბერძნებმა სულ ბოლოს სწორედ იმედი გამოუშვეს, როგორც სასჯელთაგან ყველაზე მრისხანე, იმედი ხომ — მორჩილებაა. ცხოვრება კი — დაუმორჩილებლობა თვით სიკვდილის მიმართ. ამიტომ იგონებს ადამიანი მითებს დაუმორჩილებლობის შესახებ. გურამ ფანჯიკიძის რომანი სწორედ მსგავს მითებს ეკუთვნის. ა. ბელიაევი თავის წიგნებს მაშინ წერდა, როცა გულის პირველი ოპერაციები ტარდებოდა. ადამიანის უკიდევანო შესაძლებლობანი გვაოცებდა. გვეჩვენებოდა — აი, ცოტაც და მარადისობის ფორმულა გამოყვანილი იქნება! ადამიანს, როგორც მანქანას, სულ უბრალოდ გამოუცვლიან გაცვეთილ ნაწილებს.. გულს, თირკმელს, ტვინს.

დრო გადის, გულს ნამდვილად ცვლიან, მაგრამ.. ეს ის არაა. ვერ ხერხდება უცხო გულის ჰარმონიული შერწყმა სხვა სულთან. აძგერდება ოდნავ თავაზიანობის გულისათვის და ცივდება ისევ... თურმე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სხეული — უბრალო გარსი არაა, თეთრი თუ შავი, ნაზი თუ უხეში, საყვარელი თუ აუტანელი — სხეულს თავისი უნატიფესი ელფერი, თავისი ცხოვრება, თავისი განუმეორებელი ფსიქოლოგია აქვს.

ამაზეა „სპირალი“ — ფილმიც, რომანიც.

ა. ბელიაევი უფრო იოლი გზით წავიდა. მან თავი მოჰკვეთა გარდაცვლილ პროფესორს და მთარგო რთულ აგრეგატს, რომელიც ხელოვნურად უნარჩუნებდა ტვინს სიკოცხლეს. აქ უცხო არსთან განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური და ეთიკური წინააღმდეგობა არ ყოფილა.

გურამ ფანჯიკიძე გვიძულავს ყველაფერს უფრო მახვილი, უფრო ფაქიზი, უფრო კონფლიქტური მოცულობითი რაკურსით შევხედოთ.



...გმირი, აკადემიკოსი გიორგაძე, ჭკვიანი, მთლიანად მეცნიერებით გარემოცული, კაცობრიობის უდიდესი აღმოჩენების ავტორი; მოყვარული ქმარი და მამა (მის როლს ფილმში ოთარ მეღვინეთუხუცესი ასრულებს) და ჯერ მთლად ახალგაზრდა, ცხოვრებით არც ისე გადაღლილი, ნარკომანი და ბანქოს მოთამაშე, ცინიკური მძარცველი და მაწაწა კორინთელი (მსახიობი ლევან უჩანავიშვილი) ხვდებიან სპირალზე მაშინ, როცა აკადემიკოსის დაღლილ და ავადმყოფ გულს აღარ ძალუძს მუშაობა, ხოლო ნარკომანის ტვინი ავტოკატასტროფაში იღუპება. სპირალის იმავე სიბრტყეზე, რომელზეც მათი ბედის გადაკვეთა ხდება, ჩნდება კიდევ ერთი პიროვნება, ქირურგი ზურაბ თორაძე (ეს როლი ითამაშა ფილმის რეჟისორმა გიული ჭოხონელიძემ), ნიჭიერი კაცი, რომელმაც უგულვებლყო ისეთი ქიშკრა, როგორცაა სინდისი. ძლიერი და დაუნდობელი მტაცებელი ჩასაფრებული ელოდება ნიშანში ამოღებულ მსხვერპლს და გულგრილად სწირავს თავისი მიზნების მისაღწევად.

მიზანი კი საშინელია. მბრძანებლობდე მსოფლიოზე, განაგებდე სხვათა გონებასა და გულს, მართავდე სხვათა სულებს, დებდე მათში განუკითხავი მორჩილების გენებს. სატანური მიზანია. საოცარია, ცხოვრება ხშირად ადასტურებს ფანტასტიკების გამოწვავას. ფილმმა ვერც კი მოასწრო ეკრანებზე გასვლა, რომ ყველანი მართლაც რეალური „ქირურგის“, ჩვენ მიერ „პრეზიდენტად“ წოდებულის იმავე მიზნის მისაღწევად ცდათა მოწმენი გავხდით. მბრძანებლობა!... ნებისმიერი საშუალებით — მბრძანებლობა!... სულებზე, გულებზე, გონებაზე, წარსულზე, მომავალზე. დაამახინჯოს, შერყევას ყველას ჭეშმარიტი სახე, ყველა მახინჯ პრესტოდ აქციოს და შემდეგ იცინოს ჩუმად სატანის სიცილით!.. ხოლო ის, ვინც თავისი ნამდვილი არსის შენარჩუნებას ეცდება — ყალბი სიმითვით ამოგლიჯოს საერთო გუნდიდან, გადათელოს, გადათელოს!...

ყოველგვარი მორალისაგან თავისუფალი ქირურგი. მეფისტოფელის მსგავსად, უკუაგდებს ღვთის ყველა მცნებას, აკეთებს საშინელ ოპერაციას — აკადემიკოსის ჯერ კიდევ ვულკანივით მჩქეფარე ტვინი გადააქვს კორინთელის ახალგაზრდა, მშვენიერ სხეულში.

ერთი შეხედვით — რა არის აქ საშინელი? პირიქით... სხეულიც, ტვინიც განწირულია. ალბათ უკეთესია, რაიმე შეინარჩუნო სიცოცხლისათვის, აღამიანებისათვის, გამოიყენო სხეულიც, ტვინიც... სწორედ ეს კითხვა აღმოჩნდა მთავარი, სწორედ ესაა ის დაბრკოლების წერტილი საყოველთაო ბედის სპირალზე, რომლის მიღმა გადაბიჯების უფლება არავისა აქვს, ზეცას თუ არ დაეკითხა...

ფილმში ერთი ასეთი სცენაა. ქირურგი, რომელსაც ყველაფერი უკვე გადაწყვეტილი აქვს, მაინც მიდის ტაძარში, რათა სულში აკიაფებული ეპის ნაპერწკალი დააცხროს.

ტაძრის შესასვლელთან ციციკა ნაკადულია, პირდაპირ კლდიდან გადმოდინარე, ქირურგი მის წვეთებს უშვერს თითებს. (რომლებიც მომდევნო კადრებში მკრეხლობას ჩაიდენენ) და ჩვენ თითქოს ციდან გვესმის მღვდელმსახურის ხმა: „ეს ქრისტეს ცრემლებია, ძმაო ჩემო... მოისვი თვალებზე და თვალი აგებოლება...“

— მე ჩემი გზა მაქვს. — მტკიცე ხმით პასუხობს ქირურგი.

ყველაფერი სწორია, თვალი მხოლოდ იმას ეხილება, ვისაც დანახვა სურს... თავი სამყაროს მფლობელად მიიჩნია და ახლა „ყოვლისშემძლის“ ტიტული-საკენ მიისწრაფის; გადააბრუნებს სპირალს და თავი ბედის ბატონ-პატრონი ჰგონია. სხვის ცოდნას, აზრებს, სურვილებს თავის ნება-სურვილს უმორჩილებს, მღვდლის წინ მუხლმოყრილი თავს ძველი მონასტრის გუმბათისაკენ წევს, თვით ზეცას ეტოლება...

ოპერაციის დროს (სხვათა შორის — გადაღებულია ნამდვილი ოპერაცია ტვინზე, ეფექტური და სიმართლე ვითხრათ, შემზარავი თავისი მისტიურობით, სატანის მოქმედების მსგავსი) ქირურგი თორაძე ცდილობს შეინარჩუნ-

ნოს ჰიპოფიზი, ახალგაზრდა გმირის ის უჯრედები, რომლებიც აკადემიკოსის ტკინს დაიმორჩილებდნენ და რომელთა მეშვეობით თვით თორაძე მართავს სპირალს. აღმოჩნდა, რომ არის ჩვენში ისეთი უხილავი და შეუმჩნეველი უჯრედები, რომლებსაც სხვისი ნება-სურვილისადმი მორჩილების მიხედვით სხვადასხვა სიბრტყეებში მივყავართ.

მშვენიერი და სევდიანია ოდესღაც უზარმაზარი ტაძრის ნანგრევები, რათოდენ ძლიერი იყო ხელი იმისა, ვინც ტაძრის ნგრევას შთაგვაგონებდა. როგორი მორჩილი ყოფილა ჩვენი ჰიპოფიზი, თუ გვაძულეს აგვერია ჩვენი სპირალის ყველა სიბრტყე, გვაძულეს გვერწმუნა, რომ მწვერვალი — ჯოჯოხეთია, ხოლო ფსკერი — სამოთხე...

როგორ შეეფარება მღვდელი ტაძრის ნანგრევთა სქელ კედლებს. მის როლში ერთი შეხედვით ვერც იცნობთ თენგიზ არჩვაძეს. მთლად ჭაღარა, მაგრამ ახალგაზრდულად ძლიერი, მტკიცე ნაბიჯით უახლოვდება საკუთრთხვევლს, ნაღვლიანი ხმით აუწყებს თორაძეს სამყაროს მოსალოდნელ აღსასრულზე, რომელიც იმ შლეგური ქმედებათა შედეგი იქნება, ძალაუფლებისათვის დევნაში რომ ვიდენთ. ღვთის მსახურის თვალეებში — თანაგრძნობაა. მან სხვაზე უკეთ იცის, რომ სამყარო ავადაა, რომ ავადმყოფობა ფევსგადგმულია, ისიც კარგად უწყის, რომ თორაძე მაინც უმსარულეს ჩანაფიქრს, შეგონება არ შეველის, ყველამ თვითონ უნდა გაიაროს თავისი გოლგოთა.

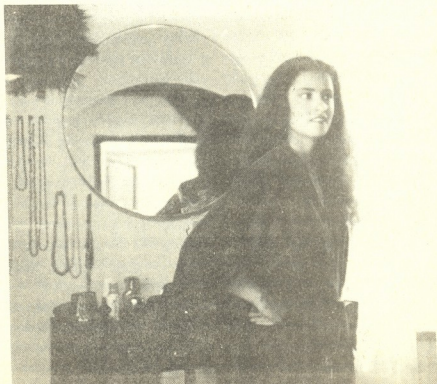
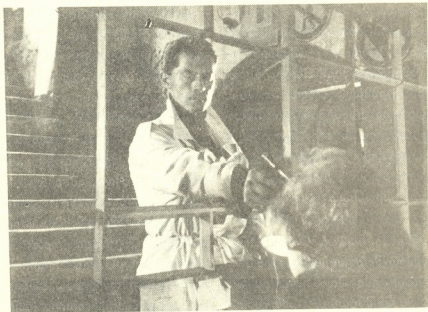
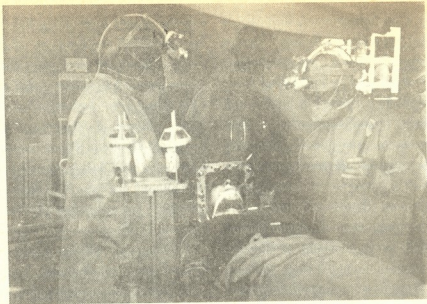
ჩვენც ვავიარეთ... ნატყვიარია ტაძარი რუსთაველზე... ნანგრევები, ნანგრევები ირგვლივ. ამიტომაც ფილმი ასეთი მკაცრი, ყოველი კადრი, ყველაფერი — რაღაც ავადმყოფურად დაძაბულია. მაღლე ივიწყებ, რომ ფაბულა ფანტასტიურია, რომ ყველაფერი ჩვენთვის ნაცნობ ქუჩებზე, ნაცნობ ინტერიერებში ხდება, მოქმედი პირები ჩვენთვის ნაცნობი ინტონაციებით ლაპარაკობენ. აქ მომხდარი ეჭვს არ ბადებს, არ გვაძლევს მოდუნების უფლებას. რა აღარ ხდება ფილმში: ავანტიურა, დანაშაული, დევნა, სიყვარული, მკვლელობა და,

რაც მთავარია, არის გონივრული, სერი, ყველაფერი ეს ხელს უწყობს, მაკუთრებს, ბელს გმირებთან ერთად განიცადოს, ყურადღებით ადევნოს ეკრანს თვალი.

ფილმი ლამაზია, ჩვენ, ბოლო ხანს, თითქოს გადავეჩვიეთ ლამაზ ფილმებს. რეჟისორები, განსაკუთრებით ახალგაზრდები, ცდილობენ რალაცნაირად „დაუღვევრად“ გადაიღონ თავიანთი ფილმები. ფიქრობენ, რომ ამით უფრო უახლოვდებიან ცხოვრებას, გიული ჭოხონელიძის ფილმი ხაზგასმით ლამაზია. საოცრად ლამაზია მასში თბილისი, ეს ნაზი და თურმე ასეთი გულისმომკვლელი, ახლა განსაკუთრებული ტკივილით ვაკერებდებით იმ კადრებს, „დეკემბრის ომის“ წინ აღბეჭდილ თბილისს. რა მშვენიერია! რა სიყვარულით გადაუღია ძველი აბანოები, ლესელიძის ქუჩა, „ივრია“, „ბერიკონი“ ოპერატორ აბუსალომ მაისურაძეს. ისეთი შეგრძნებაა, თითქოს პირველად ხედავ ამ სანაპიროებს, ამ პროსპექტებს, რომლებზეც ბავშვობიდან სეირნობდი, ოპერატორის ცოცხალმა და კეთილმა მზერამ შთამომავლობისათვის შემოგვიანახა საყვარელი ქალაქის მშვენიერება, მისი განსაკუთრებული სურნელება.

რეჟისორი სიამოვნებით გვესაუბრება აბუსალომ მაისურაძის შესახებ: აბიკოსთან მუშაობამ ძალზე გამახარა. მან შესანიშნავად იცის თავისი საქმე. მშვიდი, წყნარი, ნამღვილი კაცი, დაუცხრომელი ენერჯის ადამიანი. აბიკო რომ არა, შესაძლოა თავი დააწებებინა ამ ფილმის გადაღებისათვის, სასოწარკვეთილი ვიყავი გადასაღები ტექნიკის უქონლობისა და მისი უხარისხობის გამო. მაგრამ, როცა საქმეს აბიკომ მოკიდა ხელი — კამერა დამყოლი. ვახლად და ფირიც აღარ ყალბობდა. რამდენად ადვილია ცხოვრება, როცა გვერდითაა ადამიანი, რომელსაც ღალატი არ შეუძლია...“

მართლაც, ვეძიებთ რაღაც „ფასეულობებს“ და გადავეჩვიეთ ამ ფასეულობების ერთმანეთში დანახვას. გადავეჩვიეთ, ველარ გამჩნევთ სილამაზეს, რამდენი ღირსეულად შეუფასებელი მშვენიერებაა ჩვენ გარშემო!





განა გასაოცარი არაა ოთარ ძედვი-  
ნეთუხუცესის ტალანტი? ნუთუ შეიძ-  
ლება ასე დაუფიქრებლად ეპყრობოდე  
მის ნიჭს, წლობით არ სთავაზობდე ღი-  
რსეულ როლებს? ფილმში თქვენ ნა-  
ხავთ რამდენად ხელწყობა ყველაზე  
მრავალწახანაგოვანი სახეების შექმნა. აქ  
ის სულ სხვაა „დათა თუთაშხიასაგან“  
სრულიად განსხვავებული, ის ხომ უდი-  
დესი ტრაგიკოსია, წლები გადის, ის  
კი ჯერ არც მიახლოებია მისთვის ღმერ-  
თისგან მინიჭებულ მაქსიმუმს, ბრწყინ-  
ვალე პროფესიონალი, იგი ამავე დროს  
ანარქისტია. მისგან ყველაფერს უნდა  
მოლოდინე, დააკვირდით მის თვალბს—  
რამდენი ტკივილია მათში! მან ხომ თა-  
ვისი დათათი თუ ფიროსმანით გვაჩვენა  
როგორი ლამაზი შეიძლება იყოს ადამი-  
ანია, ყური მიუგდეთ მისი ხმით წარ-  
მოთქმულ ფიროსმანის მონოლოგებს...  
რამდენი სიყვარულია სიციცხლისადმი  
და თქვენდამი, ადამიანებო... გონს მო-  
დით, ყური მიუგდეთ... და გიხაროდეთ,  
რომ ჩვენ გვყავს ისეთი ტალანტები,  
რომლებიც მზად არიან მსოფლიო კინო-  
ნოს ნებისმიერ „ვარსკვლავს“ შეედარ-  
ვონ.

აქვე უნდა აღინიშნოს ლევან უჩანგი-  
შვილიც. ამ ფილმში, რომელიც თავისი  
აბსურდულობით რაღაცით ფორმანის  
„გუგულს“ გვაგონებს, მსახიობი თით-  
ქოს თავს საკუთარ სტიქიაში გრძნობს,  
მისი ანტურაჟი, პლასტიკა, ხმა რო-  
გორად მექანიკური — რკინისებური,  
ხან ბოროტი, ხან სევდიანი — ყველა-  
ფერი სახისათვის კეთდება, მკვეთრად,  
ზუსტად. იგი თავის გამირს მრავალფე-  
როვანი საღებავებით ხატავს და ეს სა-  
ღებავები ფეიერვერკად იღვრება მთე-  
ლი ფილმის მანძილზე. მსახიობი ყველა  
სიტუაციაში საინტერესოა.

გვაოცებს ლევან უჩანგიშვილის შრო-  
მისმოყვარეობა, იგი უდიდესი პასუხი-  
სმგებლობით ეპყრობა ყველაფერს, რაც  
გადაღებებს ეხება: გრიმსაც, კოსტუმ-  
საც, გახმოვანების ყოველ წვრილმანს.  
მისთვის სამუშაოში წვრილმანი არ არ-  
სებობს, ყველაფერს თვითონ აკეთებს,  
სხვას არ ელოდება, ოღონდ ეს ფილ-  
მის სასიკეთოდ არის მიმართული და

თუ ის თავისი მოქმედების სიმატით  
ში დარწმუნებულია — მაშინ არაფერი  
ჯიუტი მსოფლიოში არავინაა. — მან ძე  
სიციცხლის ნახევარი წამართვა. — თავს  
იქნევს გიული ჭოხონელიძე, ქვე დას-  
ძენს კმაყოფილებით — სანაჯიროდ,  
ყველაფერს პროფესიონალურად, ზუს-  
ტად აკეთებს, ოსტატია... და სიმატო-  
ლე გითხრათ, ეს მან დამიყვლია ამ  
ფილმის გადაღებაზე, ძე პირველად არ  
მინდოდა ამ დიდი და მძიმე საქმისათ-  
ვის მომევიდა ხელი, ფანტასტიკა, ზოი  
ჩვენი ეკრანის იშვიათი სტუმარია, იგი  
განსაკუთრებულ ეფექტებსა და თავი-  
სებურ ზომვან-მუსიკალურ რიტმს მოი-  
თხოვს; ჩვენი მწირო ტექნიკით მსგავს  
ფილმზე ხელის მოკიდება — უზარმაზ-  
რი რისკია, როცა მასალას დავეყვრი-  
ლი, უარის თქმა შეუძლებელი გახდა.

გიული ჭოხონელიძეს უყვარს პრო-  
ფესიონალები, მის ფილმში შემთხვევი  
თი ადამიანები არ თამაშობენ, ფილმში  
შეხვედებით თქვენთვის კარგად ცნო-  
ბილ მსახიობებს, როგორც ყოველთვის,  
ჩვეული ოსტატობით თამაშობენ ედ-  
შერ მალალაშვილი, ლია ელიავა, გურამ  
ფირცხალავა, გურამ საღარაძე, დრო-  
ვერაფერს აკლებს ამ ოსტატებს, ეკრან-  
ზე მათთან მორიგი შეხვედრისას ისე-  
თი განცდა გეუფლება, თითქოს ისინი  
ყოველთვის იყვნენ ჩვენს კინოში, იმ-  
დენად მშობლიურია მათი სახეები,  
ამაშია კინოს ძალაც და სისუსტეც, ძა-  
ლა იმაშია, რომ არ იძლევა გაყალბების  
საშუალებას, აქ ყველაფერი საჩუხავა,  
ყველაფერი მსხვილი ხედითაა, სისუსტე  
კი იმაში, რომ საყვარელი სახეების ნა-  
ოქებს ვერ ფარავს... რას იზამ, იქნებ  
ეს მისი ბოლო არცაა... და როგორ არ  
გინდა, რომ შენი საყვარელი ადამი-  
ანები ბერდებოდნენ, მაგრამ არაფერია,  
მთავარია, ნიჭს არ მოემატოს ნიჭებო...  
ამ ფილმში მოხდა პატარა სასწაული —  
პირადად დავრწმუნდი, რომ რაც წლე-  
ბი გადის, მით უფრო ლამაზდებიან  
ისინი, ვინც ზემოთ ჩამოვთვალეთ და  
როგორი სიამოვნებით, ლაღად თამაშო-  
ბენ! ჩვენი მოუსვენარი ყოფის მიუხე-  
დავად, არავითარი დაღლილობა, არავი-  
თარი მოუსვენრობა, ასაკზე წუწუნე

ჩვენს თვალწინ გაიზარდა კიდევ ერთი ტალანტი, გია ლეყავა — ნერვიული, ზუსტი, პაუზის დაკერის ჩინებული ოსტატი, ძუნწი, მრავლისმთქმელი თვალუბით. ოსტატობაში ტოლს არ დაუდებს ევროპის „ვარსკვლავებს“, თღონდ შესაფერისი როლი მიეცით. დამნაშავეების როლი საკმაოდ უთამაშია, მაგრამ ნატიფი ლირიული როლების თამაშიც შეუძლია, ამბობენ, ნიჭიერი ყველაფერში ნიჭიერიყო...

მისი გმირი „სპირალში“ — დამნაშავეთა სამყაროს „რაინდია“. ადამიანი, რომელსაც ვერ წარმოუდგენია, რომ შესაძლებელია როგორღაც სხვანაირად ცხოვრებაც, რომ ქურდობისა და ძარცვის გარდა, რომელიც მისი ყოფის მთავარ საქმიანობას წარმოადგენს, არსებობს კიდევ მეორე სამყარო... მუსიკის, სიყვარულის, სიკეთის სამყარო, იგი მუდამ პირველობის ენითაა შებუყობილი, თუნდაც სულ პატარა, ვიწრო წრეში ისეთივე ქურდებისა, როგორიც ღვითონაა, რა საზარელია ეს ქინი, მისი გმირი რეალურია, ის არაა ფანტასტიკის სამყაროდან. ასეთი „რაინდები“, სამწუხაროდ, ჩვენს დღეებშიც ბევრია.

მტანჯველია მთავარი გმირის, რამაზ კორინთელის გზა. ფილმი მდიდარია სულის შემადრწუნებელი სცენებით.

რად ღირს, მაგალითად, აკადემიკოსის დაკრძალვის სცენა, რომელსაც რამაზი განსვენებულის ტვინით ხედავს, ე. ი. ტვინი მოაზროვნე და ცოცხალი, მიაცილებს მეკვარ სხეულს, რომელშიც ის აზროვნებდა და ცოცხლობდა.

საინტერესოა რეჟისორული მიგნება — საფლავიდან გადაღებული გამოთხოვების ეპიზოდი, სულ რამდენიმე წამით, სანამ მიცვალებულს მიწას აყრიან, ქვების ხმაურში ისმის მიმავალი სხეულის გამოსათხოვარი ჩურჩული. ტვინი კი ნათელ სამყაროში მარტოდ დარჩენილი, უკვე ახალი სულით იკვებება, მაგრამ ხსოვნა ძველი სულისა მოსვენებას არ აძლევს... და არც მოასვენებს ფინალის ბოლომდე. ეს ხსოვნა აიძულებს კორინთელს წავიდეს აკადემიკოსის ძველ ბინაში, სადაც მისი ქვრივი ცხოვრობს (მსახიობი ლია ვლიჯვა).

სცენა ფსიქოლოგიურად დახვეწილია. ტვინი ხედავს საყვარელ ქალს, კორინთელის ახალგაზრდა სხეული გულგრილია ხანში შესული ქალის ტანჯვისადმი, ერთი სამყარო ვერ აღიქვამს მეორეს. სპირალს თავისი კანონები აქვს. ქირურგი, რომელიც ამ კანონების დარღვევას ცდილობს, აქ განიცდის პირველ მარცხს.

და მარცხის მთავარი მიზეზი ისაა, რომ ქირურგმა ვერ გაითვალისწინა ერთი რამ — კორინთელის პიზოფიზმა ბოლომდე ვერ შეძლო აკადემიკოსის ტვინის რომელიღაც უჭრედის დაძლევა, შესაძლოა სწორედ იმ უჭრედისა, რომელშიც ინახება ყოველივე ის, რაც ასე გაუგებარი დარჩა შადურისათვის — გია ლეყავას გმირისათვის — ყოველივე ის, რაც ასე აღამაზებს ადამიანს: სიკეთე, სიყვარული, შეცნობისაკენ სწრაფვა, ყოველივე ის, რითაც უფალი ასაჩუქრებს ადამიანს, რასაც შემდეგ ყოველი ჩვენგანი კარგავს იმის მიხედვით, თუ რომელ სპირალზე აღმოჩნდება.

ზღაპრული ველის იმ ავ სულებთან მებრძოლი მითითური სხივის მსგავსად, კორინთელის სულსაც შეეხება ასეთი სხივი: იგი შეხვდება ლამაზ ქალს (მსახიობი თამარ ჭოხონელიძე) და ეს შეხვედრა თითქოს შეარიგებს მის სხეულს ტვინთან. ისევ და ისევ დასტურდება ძველი სიბრძნე — სამყაროს მხოლოდ სიყვარული გადაარჩენს... არა, ფილმს უბედური დასასრული აქვს. პირიქით, ფინალში... მოკლედ, ფილმის მოყოლას — ჯობს ყველაფერი თვითონ ნახოთ. უბრალოდ, მინდა გითხრათ რამდენიმე სიტყვა ქალზე, რომელმაც ეს როლი შესარულა.

თამარ ჭოხონელიძე — რეჟისორის ქალიშვილია, ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე შეიძლება აღინიშნოს, რომ ის აღმოჩენაა, ბედნიერი შენაძენია ფილმისა, მომხიბლავი, ქალური, მშვენიერი. მის მიერ შექმნილი სახე, მოცულობით დიდი არაა, მაგრამ რაოდენ აუცილებელია სიუჟეტისათვის... ეს სახე, ვლვიანად, წამით გაანათებს ყველაფერს და ქრება. მაგრამ ეს წამი საკმარისია გა-



სანათებლად. ერთი კი გაუგებარია, როგორ ვერ შეამჩნიეს აქამდე კინემატოგრაფისტებმა თამარი...

ფილმის პირველი მაყურებელი სტიქიით დაზარეული სოფლის მცხოვრებნი არიან. ფილმი აჩვენებს კლუბში, რომლის კედლები, მიწისქერას გადაეხარა, დაეხეთქა, ხალხი აღარ დადიოდა კლუბში. შიში ჩაუსახლდათ სულელებში, ეგონათ, საცაა კედლები ერთბაშად ჩამოინგრევო. თურმე არის ასეთი სინდრომი. და აი, გიული ჭოხონელიძემ გადაწყვიტა გაემართა ქველმოქმედების საღამო, რათა ეჩვენებინა სულ ახლად დაბეჭდილი ფილმის პირველი ასლი. ეგონა, მაყურებელი არ მოვიდოდა დაზარეული კედლების შიშით. და მართლაც, პირველად ყველა ისე ფრთხილად შედიოდა დარბაზში, თითქოს სუნთქვისაც ეშინოდათ, ნელ-ნელა მთელი სოფელი შეგროვდა. თან მოჰქონდათ სკამები. ბევრი შემოსასვლელში იდგა. და მოხდა სასწაული! ფილმის დემონსტრირების ხუთი საათის განმავლობაში დარბაზი არავის დაუტოვებია. და როცა ფილმი დასრულდა, აპლოდისმენტები ისეთი მძლავრი და ისეთი ხანგრძლივი იყო, რომ ცხადი გახდა — აღამიანებმა დაკარგეს შიში, ტვინის რომელიღაც უჭრედი შეივსო ისეთი სიკეთით, რომელიც მრისხანე სიმპტომებზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდა.

ამჟამად გიული ჭოხონელიძე იწყებს ახალ ფილმზე მუშაობას. მასში სულ სხვა დროა აღწერილი. ესაა ჩვენი წინაპრების ბერიოდი, ანთიმოზ იბერიელი — დიდი პიროვნება, რომელმაც მთელი ცხოვრება სამშობლოდან მოშორებით გაატარა, თუმცა ერთი წამითაც არ ივიწყებდა მას და ყველაფერს აკეთებდა სამშობლოს სადიდებლად...

გიული ჭოხონელიძეს უფრო მეტად მსახიობად იცნობენ. მას ორმოცდაათზე მეტი მთავარი როლი აქვს შესრულებული სხვადასხვა კინოსტუდიებში.

„ორმოცდაათი... ჩაიცინა გიული — უამრავი რამის მოყოლა შეიძლება თითოეულ გმირზე, მაგრამ ერთია გასაო-

ცარი, ყველა ჩემი გმირი — ტრაგიკული ბედის ადამიანი. ფინალში ყველანი კვდება...“ ყველა იღუპება — ნებდება! ძლიერი პიროვნებები. ძლიერი გმირები.. ძლიერი პიროვნება იშვიათადაა ბედნიერი.

„ჩემი გმირები ყოველთვის ცუდად იყვნენ ჩაცმულნი, — განაგრძობს მსაიობი. — ყოველთვის რაღაც ჩონჩხს მაძგვედნენ. მხოლოდ ბაგრატიონის როლში გაიღიმა ბედმა...“ ქეშმარიტად ბედნიერება ხვდა წილად გიულის, კოსტუმები მას მისცა მუზეუმმა, რომელშიც ძველებური ტანსაცმელი ინახებოდა. ბაგრატიონის მუნდირი მშვენივრად მოერგო მსახიობს. გადაღებების შემდეგ მუზეუმმა სამეფო საჩუქარი გაუკეთა — სამუდამოდ გადასცა ეს სამოსი. ახლა მუნდირი მთელი რეგალიებით, მის ბინაში ჰკიდია. ეს ის მუნდირია, რომელიც ოცდაათი წლის წინ შეკერეს „მოსტილში“ ფილმისათვის „ომი და მშვიდობა“, — იღიბება გული. — იქ პირველად შეეასრულე მხედართმთავრის როლი. გავიდა ოცდაათი წელი. მუნდირი კი ისევ კარგად მაქვს ტანზე...“ ანთიმოზ იბერიელი ასეთ მდიდარ სამოსელს არ ატარებდა, ასე რომ, გიულის მოუწევს ისევ ძველმანების შერჩევა.

— ეს არაფერია, ამბობს ჭოხონელიძე — ძნელია ძალების პოვნა ასეთი უჩვეულოდ რთული და საინტერესო პიროვნების სულიერი სამყაროს შესაქმნელად, ჩვენმა თანამედროვეებმა ბოლოს და ბოლოს შეწყვიტეს მხოლოდ „ნათელი მომავლით“ ცხოვრება და ისტორიისაკენ იბრუნეს პირი, ძალზე მნიშვნელოვანია ფესვებისაკენ მობრუნება... ისეთი პიროვნებები კი, როგორც ანთიმოზია, არიან კიდევ ჩვენი ნაყოფიერი ფესვები, რომლებმაც ჩვენი არსი შემოგვინახეს. მათ მაგალითზე უნდა ჩამოვყალიბდეთ, თუმცა ეს ისე ძნელია...“

ხანმოკლე სიჩუმის შემდეგ გიული პატარა საიდუმლოს მანდობს:



— როდესაც მეშობას ვიწყებ ამა-  
 თუ იმ როლზე, ჯერ ვეძებ ცხოვრები-  
 სეულ პროტოტიპს, რომლისგანაც მის  
 ხასიათს, გარეგნობას, ექსტიველაციასა  
 და რაც მთავარია, მის სულიერ ფე-  
 რებს ვიღებ— მთავარი მიმართულება  
 ჩემს სამსახიობო და სარეჟისორო მოღ-  
 ვაწეობაში — მოაზროვნე ადამიანის  
 მოძებნაა. გმირისა, რომელიც აზროვ-  
 ნებას შეძლებდა. იმიტომ „სპირალის“  
 ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირის,  
 თორაძის სახეს, რომელსაც მე ვთამა-  
 შობ, ვუძღვნი ბავშვობის მეგობარს,  
 პროფესორ რეზო იაშვილს, რომლის-  
 განაც შევეცადე გადმომელო ჩაფიქრე-  
 ბული, თავის საქმეზე ფანტიკურად შე-  
 ყვარებული კაცის სულიერი წყობა, მხო-  
 ლოდ ერთი განსხვავებით, ჩემმა გმირმა  
 თავისი ნიჭი სატანის სამსახურში დაა-  
 ყენა, რეზო იაშვილი კი მთელი ცხოვ-  
 რება სიკეთეს ემსახურება..“

თუ ჰკითხავთ გიულის, ძნელი იყო  
 თუ არა „სპირალის“ გადაღება, ის მა-  
 შინვე გააქნევს თავს:

„ო-ო-! ნახევარი ცხოვრება წავიღე  
 გადაღებებზე.. მეგობრების დაუნმარებ-  
 ლად ასეთი ფილმის გადაღება უბრა-  
 ლოდ შეუძლებელი იქნებოდა.“

ყველა ინტერიერი, კაბინეტი, ბინა,  
 რომლებსაც ფილმში იხილავთ — ყვე-  
 ლაფერი ეს ნამდვილია, ყველაფერი მის  
 მეგობრებს ეკუთვნის. გიულიც ასეთი-  
 ვეა მათთვის, ეს ხომ ჰეშმარიტი თბი-  
 ლისელის თვისებაა. თუ ძმა — ძმა  
 ბოლომდე. ფილმშიც მრავალი მისი  
 მეგობარია დასაქმებული, არც მათ გაუ-  
 წიბლებიათ — პროფესიონალი მსახიო-  
 ბებიებით მონღოშებით მუშაობდნენ. სა-  
 ნაგვიროდ, კადრში არაა ამ ფილმის  
 დაბადების ერთ-ერთი მთავარი „მიზე-  
 ზი“. ვაჟა გიგაშვილი, მისი სცენარების  
 მიხედვით ბევრი ფილმია გადაღებული:  
 „ლეგენდა სურამის ციხეზე“, „იმედის  
 მწვანე კუნძული“. სხვადასხვა თემები,  
 სხვადასხვა ქანრები... ანთიმოზზეც ვაჟა  
 წერს სცენარს. აი რას ამბობს რომანის  
 ავტორი გურამ ფანჯიციძე:

„— პირველად არ ვთანხმდებოდი  
 გიული ჰოხონელიძის თხოვნაზე, გადა-

ელო ფილმი ჩემი რომანის მიხედვით,  
 რომანში ბევრია ისეთი რამ, რისი გმ-  
 რანზე გადატანა არ შეიძლება წარმოდ-  
 გენილი. თუმცა, რეჟისორის ნებამ და  
 მისმა დაუინებამ თავისი გაიტანა. და-  
 თანხმებით კი დავთანხმდი, მაგრამ სცე-  
 ნარის დაწერაზე კატეგორიული უარი  
 ვუთხარი. არ შემეძლო ჩემი ხუთასგვე-  
 რდიანი რომანი ოთხმოცგვერდიან სცე-  
 ნარად შემეკვცა. ძალიან გამეხარდა,  
 როდესაც გავიგე, რომ სცენარის და-  
 წერას შესანიშნავი მწერალი და დრამა-  
 ტურგი ვაჟა გიგაშვილი აპირებდა.  
 „სპირალი“ უკვე მეოთხედ გამოვიდა  
 მოსკოვში. დიდი ხანია ბულგარეთშიც  
 გამოიცა. მალე უნგრეთისა და ჩინეთის  
 წიგნის მაღაზიებშიც გამოჩნდება. და  
 როგორც ამერიკელმა ქართველოლოგმა  
 კიმ ბრაიტვიტმა განაცხადა თბილისში  
 ყოფნისას, გადაწყვეტილი აქვს რომანი  
 ინგლისურ ენაზე თარგმნოს. ბუნებრი-  
 ვია, ვლელავდი. დაეხმარებოდა თუ არა  
 ეკრანიზაცია რომანის პოპულარიზაცი-  
 ას? ახლა თამამად შემძილია ვთქვა, რომ  
 რეჟისორმა ლირსეულად გადაწყვიტა ეს  
 ამოცანა. მე ვნახე სამუშაო მასალა მუ-  
 სიკისა და დილოგების გარეშე და მა-  
 შინვე გამიჩნდა რწმენა, რომ ფილმი  
 გაიმარჯვებს და ამიტომ მინდა მადლიე-  
 რების გრძნობით მიუულოცო რეჟისორ-  
 საც, სცენარის ავტორსაც და მთელ შე  
 მოქმედებით ჯგუფს დიდი სამუშაოს  
 დამთავრება.“

მაშ, გმადლობთ! სამუშაო მართლაც  
 დიდი იყო, ახლა იგი მაყურებლისკენ  
 გაეშურა. იწყება ახალი საქმეები. ცხო-  
 ვრება — სპირალია. ახალი ხეულები,  
 ახალი შეხვედრები... ღმერთმა ქნას, ეს  
 შეხვედრები ბედნიერი იყოს...

# იხავ თელავის ფესტივალის „ქება ვაზისა“ შესახებ

მკვლევარი მანუჩარეანი

ყოველწლიურად სექტემბრის თვეში, კახეთში, ოქროს შემოდგომის დადგომის და რთველის დაწყებას წინ უსწრებს სამუსიკო ღღესასწაული, რომელიც იზიდავს ასობით ახალგაზრდა მუსიკოსს. საქართველოს ყველა სამუსიკო სასწავლებლის მოსწავლეები, თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტები, პედაგოგები, მუსიკისმოყვარულთა ოჯახები — ზოგჯერ სრული შემადგენლობით, ჩამოდიან აქ თელავში, წინასწარ დაჯავშნილი სასტუმროებისა ან ტურისტული ბაზის ნომრებში, სადაც ყოველდღე დილიდან შუაღამემდე ზუზუნებს ეს მუსიკალური „ფუტკრის ნაყარი“: ღია გაკვეთილები, სემინარები სპეციალობების მიხედვით, ექსკურსიები კახეთის ღირსშესანიშნავ ძეგლებზე, ახალგაზრდა მხატვრების ტრადიციული გამოფენა, ყოველ საღამოს კონცერტები თელავის დრამატული თეატრის შენობაში და ხანგრძლივი სჯაბაასი მომავალი პროფესიონალებისა: აზრთა გაზიარება, მოსმენილის განხილვა, კამათი ყველგან: ქალაქის მყუდრო სკვერებსა და კაფეებში, სასტუმროს დერეფნებში, გზად თეატრიდან სასტუმრომდე. სასტუმრო „კახეთისა“ და ტურბაზის ფანჯრებიდან ამ დღეებში გვიანობამდე ისმის მხიარული სიმღერა, მადლობა ღმერთს, ამ ახალგაზრდებს არა მხოლოდ მუსიკის მოსმენა, დროს ტარებაც უყვართ.

ბევრად უფრო მოკრძალებულ ამოცანებს ისახავდა ამ ფესტივალის იდეა დასაწყისში: თანამედროვეობის გამოჩენილმა მუსიკოს-შემსრულებლებმა, გადაჭარბების გარეშე, მსოფლიო მასშტაბის ვარსკვლავებმა ელისო ვირსალაძემ, ოლეგ კაგანმა და ნატალია გუტმანმა სცადეს საქართველოში გადმოეტანათ ევროპის და ამერიკის მრავალ ქვეყანაში გაერცელებული სამუსიკო ფესტივლების ტრადიცია — გამოჩენილ შემსრულებელთა კონცერტები, რომელთა პროგრამა, თუმცა წინასწარ არის შეთანხმებული, მაგრამ გულისხმობს აგრეთვე აქვე ადგილზე ახალი საანსამბლო შემადგენლობების შექმნას. ნაკლებად ცნობილი ნაწარმოებების მომზადებასა და გამოტანას, მჭიდრო კონტაქტს მსმენელთან, მეტადრე ახალგაზრდობასთან. ნიმუშად თუნდაც მთელს ევროპაში ცნობილი კუხმოს ფესტივალი გამოდგებოდა — ტყეში განლაგებულ პატარა ტბისპირა ფინურ სოფელ კუხმოში ყოველ ზაფხულში რამდენიმე დღით ჩამოდიან წინასწარ მოწვეული ცნობილი მუსიკოს-შემსრულებლები და ათეულობით მუსიკის მოყვარული-მსმენელები. არც საკონცერტო დარბაზი და არც საგანგებო ფიცარნავი, მუსიკირება მიმდინარეობს გლეხთა უბრალო სახლებში ან პირდაპირ ბუნების წიაღში. აქ მთავარია ურთიერთკავშირი შემსრულებე-



ლთა შორის და მუსიკისმოყვარულთა დაახლოვება შემსრულებლებთან. მარტივი პირობების მიუხედავად კუბზოს ფესტივალი ერთ ყველაზე ელიტარულ და პრესტიჟულ ფესტივალად არის აღიარებული. ფინეთის სამუსიკო ბიზნესის მესვეურები წარმატებით ავრცელებენ მთელ მსოფლიოში პატარა სოფლის ფესტივალისადმი ზიძღვნილ სხვადასხვა სიმბოლოებს, გრამფირფიტებს, საგანგებო კალენდრებს და ა. შ. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ სწორედ კუბზოს ფესტივალზე მოპოვებულმა დიდმა წარმატებამ მისცა ბიძგი ჩვენი სახელოვანი კოლექტივის — საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის დიდ საერთაშორისო აღიარებას ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში...

მაგრამ დავეუბრუნდეთ თელავს — ფინეთის ფესტივალისაგან განსხვავებით ამ ძველ სატახტო ქალაქს ისტორიის დიადი ძეგლების გარდა გააჩნია თითქმის ყველაფერი, რასაც ჰქვია „ინფრასტრუქტურა“ — კეთილმოწყობილი სასტუმრო „კახეთი“ და ტურისტული ბაზა, თეატრის ბრწყინვალე შენობა, რომელშიც რვაასამდე მსმენელი თავსდება; და თუმც მასში ყველაფერი ჯერ არ არის ბოლომდე დახვეწილი, დარბაზის აკუსტიკა შედარებით ასატანია კამერული კონცერტებისათვის. რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს დახმარებით ფესტივალებისათვის საგანგებოდ არის შექმნილი კარგი ინსტრუმენტი. არსებობს აგრეთვე სამუსიკო სასწავლებლის დიდებული შენობა პატარა, მყუდრო საკონცერტო დარბაზით, სადაც ტარდება ღია გაკვეთილის სემინარები... და რაც მთავარია, საკუთრივ თელავს გააჩნია შესანიშნავი ტრადიციები მუსიკის შესრულებისა და მოსმენის, გააჩნია საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და კვალიფიცირებული აუდიტორია. ეს ტრადიციები ცარიელ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა — გავიხსენოთ ისტორიიდან: გაიოზ რექტორის ზრუნვა თელავის სემინარიაში მუსიკის სწავლებაზე. გავიხსენოთ, რომ თელავი — ნიკო სულხანიშვილის ქალაქია: გავიხსენოთ, რომ თელავის რაიონ-

ნი სამართლიანად ამყობს რესპუბლიკისა და მის ფარგლებს გარეთ ცნობილ ხალხური სიმღერების ანსამბლებით სოფელ ართანასა და წინანდლიდან. ეს კოლექტივები ფესტივალის პროგრამების მონაწილენი არიან თავისთავად; გავიხსენოთ, რომ თელავის სამუსიკო სასწავლებლის მესვეურთა მეცადინეობით ჯერ კიდევ 60-იან წლებში ქალაქში დაამკვიდრდა ქართველ კომპოზიტორთა საავტორო კონცერტებისა და სიმფონიური მუსიკის კონცერტების ტრადიცია; და ერთხანს საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის მიერ ჩანსულ კახიძის ხელმძღვანელობით თელავში ყოველწლიურად იმართებოდა საგანგებო სააბონემენტო კონცერტთა ციკლი; დაუშვამათ ამ ფაქტებს ისევე თელავის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა ცნობილი გუნდი, რომელსაც უცვლელად ხელმძღვანელობს გამოცდილი ლოტბარი პავლე დემურიშვილი, ქალაქში ინტელიგენციის ხვედრითი წონა და გასაგები იქნება, რომ დრამატული თეატრის დარბაზის 800 ადგილი თითქმის არასოდეს არ ყოფნის მსურველებს, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ აბონემენტებით ჩამოდის 400-მდე ახალგაზრდა.

ალბათ, ეს ერთადერთი ფესტივალია მსოფლიოში, სადაც საორგანიზაციო კომიტეტი უზრუნველყოფს არა მხოლოდ შემსრულებელთა, არამედ მსმენელთა კონტინგენტის ჩამოყვანას და მოწყობას.

მართალია, წლიდან წლამდე აბონემენტის ფასი (რომლის ღირებულებაში შედის ბილეთები ყველა კონცერტზე, ბინა, სამჭერადი კვება, გამგზავრება თბილისიდან თელავში და უკან და ექსკურსიები) სულ უფრო ძვირდება — და წელს შიშით დავყურებთ შესაძლებელ ახალ ციფრებს, მაინც იმედი გვაქვს სხვადასხვა გზით — მეტადრე კი განათლების მუშაკთა პროფკავშირების და კულტურის მუშაკთა დახმარებით ეს ფასები შედარებით მისაწვდომი გავხადოთ სტუდენტთა ახალგაზრდობისათვის...



თელავის ფესტივალი ერთადერთია ალბათ, იმიტომაც, რომ არა მგონია, სადმე მსოფლიოში ფესტივალის მომწე- ყობი ქალაქის — ჩვენს შემთხვევაში კი მთელი რაიონის მოსახლეობა ასე მთლი- ანად იყოს ჩართული ფესტივალის ყო- ველდლიურ ამბებსა და მის საზეიმო სულისკვეთებაში: ადგილობრივი ტაქ- სის მძღოლებით დაწყებული, ფულს რომ არ ართმევენ სტუმრებს, თელაველ- თა მრავალრიცხოვანი ოჯახებით, — ყო- ველდლიურად რომ სუფრაა გამოიღოს ფესტივალის მონაწილეთათვის, დამთავ- რებული რაიონის ხელმძღვანელობით, რომელიც ჩვენს რეალურ პირობებში ზოგჯერ შეუძლებელსაც აკეთებს ფეს- ტივალის მაღალ დონეზე ჩასატარებლად. და მაინც, სწორედ თელაველები იჩაგ- რებიან სხვებზე უფრო „ქება ვაზისა“-ს დროს — საქმე ის არის, რომ თელავის დრამატული თეატრის დარბაზი იტევს მხოლოდ 800 მსმენელს, აქედან 400-მდე ნაწილდება წინასწარ აბონემენტებით სხვადასხვა ქალაქიდან ჩამოსულ მოს- წველელ-ახალგაზრდებზე, გარდა ამისა ყოველდღიურად ჩამოდიან ათეულობით მუსიკისმოყვარულები — ასევე წინა- სწარ დაჯავშნილ ადგილებზე, ამდენად თელაველებს ნახევარიც არ რჩებათ. ხოლო მოთხოვნა იმდენად დიდია, რომ საქმეს არ შეგლის საგანგებოდ მოფიქ- რებული ფიცარნაგი, რომელიც ეწყობა პირდაპირ სცენაზე და კიდევ 100 ადგი- ლამდე ზრდის შენობის ტევადობას. და ბოლოს, „ქება ვაზისას“ ქების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი: გარდა თავისთავად ნავულისხმევი, თუმცა გაც- ვეთილი ცნებებისა — ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდა, მზარდ მუსიკოს შემსრულებელთა ექვემოტანელი დაოს- ტატება, მათი შემოქმედებითი ორიენ- ტაციის გაფართოება, გამოჩენილ მუსი- კოსთა მაღალ ხელოვნებასთან ზიარე- ბა და სხვ. — აქ ყოველწლიურად იხვეწება თვისებრივად ახალი ეროვნუ- ლი ფენომენი — საქმიან ვითარე- ბაში მიმდინარეობს ჩვენი ერის მომა- ვალ მუსიკოს პროფესიონალთა მთელი

თაობის ურთიერთგაცნობა, მკობლო დაახლოვება, დამეგობრება. რისი მნიშვნელობა მომავლისათვის უპრეცედენ- ტოდ დიდია.

სწორედ ამის გამო, და იმიტომაც, რომ ოლეგ კავანის, ელისო ვირსალა- ძისა და ნატალია გუტმანის ამ წამოწყე- ბამ იმთავითვე პპოვა ჩეროვანი გამოხ- მაურება და მხარდაჭერა რესპუბლიკის სამუსიკო საზოგადოებაში — ჩვენ ყვე- ლამ, ვისაც ხელეწიფებოდა ამ ჩანაფი- ქრის განხორციელება — საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონია, კულტურის სამინისტრო, საქტელერადიოკომიტეტი, რესპუბლიკის სამუსიკო სასწავლებლე- ბი, თელავის რაიონის ხელმძღვანელო- ბით მაქსიმალური პასუხისმგებლობით მოვკიდეთ ხელი ამ საჭირო საქმეს და აი, უკვე თითქმის 10 წელი თელავის ფესტივალი გვევლინება მოქმედ ტრა- დიციად. ეს მცირე ისტორიული ექსკუ- რსი და მიმოხილვა დაგვიკრდა იმისათ- ვის, რათა მკითხველს უფრო ვრცლად წარმოვუდგინოთ „ქება ვაზისას“ არსი და მნიშვნელობა, რათა გასაგები იყოს რამდენ სირთულესთან გვაქვს საქმე ყოველწლიურად და რამდენად საჭიროა ეს საქმე; იმიტომაც, უნდა გასაგებო გა- ხედეს, რომ ეს ფესტივალი არა ზემი და დროსტარებაა, მისი ჩატარება აუ- ცილებელია უწინარეს ყოვლისა ეროვ- ნული სამუსიკო კულტურის პროფესი- ული დონის ამაღლებისათვის, თე- ლავის ფესტივალი ჩვენი პროფესიონალ- მუსიკოსთა მზარდი თაობის თანამედრო- ვეობის სიმაღლეებზე აყვანის ერთ-ერ- თი საჭირო გზაა.

როდესაც დღევანდელი დღის გადა- სახედიდან გვახსენდება გასული წლის ფესტივალის მოსამზადებელი პერიოდი, ახლაც გვიკვირს, როგორ გამოგვივი- და იგი ამდენი ხელისშემშლელი ფაქტო- რის მიუხედავად: რამდენიმე წამყვანი შემსრულებლისაგან მოვიდა დეპეშა ზრდილობიანი უარით: (...შექმნილი არა- სტაბილური სიტუაციის გამო), ტრანს- პორტის ღირებულების მრულოდნელა და მნიშვნელოვანი გაძვირება, რამაც თითქმის ერთიორად გაზარდა ადრე და-

ანგარიშებული ხარჯთაღრიცხვა: გაუგებარი სიტუაცია სასწავლო წლის დასაწყისთან — როგორ დავეუკავშირდეთ, როგორ შევკრიფოთ მსმენელები სასწავლებლებისა თუ კონსერვატორიის სტუდენტობა; თავისთავად დაგვაკლდა მსმენელთა კონტინგენტი სოხუმისა და ცხინვალის სამუსიკო სასწავლებლებიდან; ბუნებრივია, რომ მრავალ მშობელს ამ პერიოდში ბავშვის უსაფრთხოება უფრო აღელვებდა, ვიდრე მისი პროფესიული ზრდის პრობლემები. და მინც, მიუხედავად მრავალი სირთულისა, ფესტივალი შედგა, ჩატარდა ტრადიციულად მაღალ მხატვრულ დონეზე და ამჟამად შეუერთდა ეროვნული სულიერების ნაყაღს...

გასული წლის შემოდგომის მოვლენებმა დაასვეს თავისი დაღი თელავის ფესტივალსაც — საქმე ის არის, რომ საქართველოს ტელევიზია ყოველწლიურად ფართოდ აშუქებდა „ქება ვაზისას“ მსვლელობას და შემდგომ მოწყობილი საგანგებო გადაცემებით, არსებითად, მთელი რესპუბლიკის მუსიკის მოყვარულთათვის მისაწვდომს ხდიდა ფესტივალის ფრიალ საინტერესო საკონცერტო პროგრამებს. ამჟამად კი ფესტივალის დამთავრებისთანავე ის მოძრავი სატელევიზიო სადგური (ე. წ. სატელევიზიო ავტობუსი), ფესტივალს რომ იღებდა, სასწრაფოდ იქნა გადაყვანილი თბილისში მთავრობის სახლის ეზოში.

დანარჩენი კი ცნობილია — ვიღა ჩივის ფესტივალის ვიდეოჩანაწერებს, საბედნიეროდ ფირმა „მელოდიის“ გრაფიკოფიტების თბილისის სტუდიამ მოახერხა ფესტივალის ძირითადი მოვლენების ჩაწერა და ამდენად, გასული წლის თელავის ფესტივალის ფრიალ მნიშვნელოვანი კონცერტები არ დაკარგულა ისტორიისათვის. შევეცდებით მოკლე ჩანაწერების სახით წარმოვადგიროთ მისი დღიური.

10 სექტემბერი. ფესტივალი გაიხსნა ტრადიციულად თელავის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა გუნდის მიერ საგალობლებისა და ხალხური სიმღერე-

ბის შესრულებით. შემდეგ გამოვიდა კიევის კამერული ორკესტრი.

თელავის ყოველი ფესტივალის პროგრამებში აუცილებლად მონაწილეობდა ესა თუ ის კამერული ორკესტრი.

სხვადასხვა დროს აქ გამოდიოდა ლიტვის (ს. სონდუკისის ხელმძღვანელობით), ლატვიის (ტ. ლივშიცის ხელით), მოსკოვის (იური ბაშმეტის ხელით) და სხვ. იყო ცდები სტუდენტური ორკესტრების ჩართვისაც, ქრისტიანთა საგანგებოდ ვიწვევდით რუსეთიდან დირიჟორებსა და პედაგოგებს, რომლებიც წინასწარ ამზადებდნენ ახალგაზრდა შემსრულებლებს. ამჟამად ნატალია გუტმანისა და ელისო ვირსალაძის რჩევით მოვიწვიეთ ორკესტრი კივიდან. მისი ხელმძღვანელი რომან კოფმანი — წარსულში ცნობილი შემსრულებელი-მევიოლინე გარდა ორკესტრთან მუშაობისა და საგანგებო პროგრამების მომზადებისა, ატარებდა ღია გაკვეთილ-სემინარებს ჩვენი ახალგაზრდა მევიოლინეებისათვის, სპეციალისტთა შეფასებით ფრიალ საინტერესოდ და საქმიანად. ფესტივალის გახსნის კონცერტისათვის კიეველმა სტუმრებმა მოამზადეს საკმაოდ მრავალფეროვანი და რთული პროგრამა — ტრადიციული კლასიკა (პენდელი და მოცარტი) და თანამედროვე მუსიკა: პროკოფიევის ცნობილი საფორტეპიანო ციკლის „წამიერებანი“ ჩვენში უცნობი რ. ბარშისეული საორკესტრო ვერსია და რაც ამ კონცერტის ნამდვილ მწვერვალად იქცა — შოსტაკოვიჩის ურთულესი მე-14 სიმფონია, რომელშიც მისთვის ჩვეული ოსტატობითა და ვოკალურ-დრამატული ნიჭიერებით წარსდგა სოლისტი მაცვალა ქასრაშვილი; სოლიდურ პარტნიორობას უწყევდა მას საკავშირო კონკურსის ლაურეატი ბანი გენადი ფოფანოვი. ეს კონცერტი — მაღალი აკადემიურობით და განსაკუთრებით შოსტაკოვიჩის სიმფონიის რთული დრამატურგიისა და მძაფრი შინაარსის გახსნით, სოლისტების მაქსიმალური ურთიერთგაგებით ფესტივალის საერთო აკადემიური დონის გამოხატულებად იქცა. პირველი აკორა-

დებიდანვე დამყარდა თელავის ფესტივალისთვის ესოდენ დამაზახიანებელი ურთიერთდობისა და შემოქმედებით დაინტერესების სულისკვეთება...

### 11 სექტემბერი.

დილიდან სასწავლებლის შენობაში ატარებდა ღია გაკვეთილებს პიანისტებთან ელისო ვირსალაძე, ხოლო მომღერლებთან ზურაბ სოტკილაძე; სადილის შემდეგ ახალგაზრდები მიიწვიეს ექსკურსიაზე გრემში, ხოლო საღამოს კვლავ თეატრის შენობაში მორიგი კონცერტით წარსდგა თელავის ფესტივალების მუდმივი მონაწილე ჩვენი რესპუბლიკის ერთ-ერთი წამყვანი საემსრულებლო კოლექტივი — საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი, რომელიც 25 წელია რაც ამ შემადგენლობით მუშაობს. საერთაშორისო კონკურსების და ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი საქართველოს სახ. კვარტეტის მონაწილეებს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტებს, კონსერვატორიის პროფესორებს კონსტანტინე ვარდელს, თამაზ ბათიაშვილს, ნოდარ ყვანიასა და ოთარ ჩუბინიშვილს. კარგად იცნობენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში და არ არის გამორიცხული, რომ მათდამი პირადი სიმპათიაც გარკვეულ წილად განაპირობებს ჩვენში არსებულ ინტერესს რთული და ელიტარულად აღიარებული საკვარტეტო მუსიკისადმი.

ამ შესანიშნავი კოლექტივის რეპერტუარი მოიცავს პრაქტიკულად მთელ საკვარტეტო ლიტერატურას ადრინდელი კლასიკიდან, ვიდრე თანამედროვე ავანგარდამდე, კოლექტივის ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონი გამოვლინდა გასული წლის თელავის ფესტივალის პროგრამებშიც — ამ დღეს კვარტეტის შესრულებით აედერდა შუბერტის კამერული ნაწარმოებები — ე. წ. კვარტეტ-ზატც დო-მინორი (ერთნაწილიანი) და ჩვენი კოლექტივის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მონაპოვარი — ფაშიზმის მსხვერპლთა ხსოვნისადმი მიძღვნილი დ. შოსტაკოვიჩის კვარტეტი № 8 — XX საუკუნის კლასი-

კოსის ერთ-ერთი ურთულესი, ავტობიოგრაფიულობით აღნიშნული ტრეკი კული ნაწარმოები. ამავე კონცერტის პირველ განყოფილებაში კვარტეტთან ერთად ც. ფრანკის კონცერტის შესრულებით მსმენელთა წინაშე წარსდგა ახალგაზრდა ნიკიერი პიანისტი ელისო ბოლქვაძე აღსანიშნავია, რომ ამ ნიკიერი და პერსპექტიული მუსიკოსის საჩარო დებიუტი გარკვეულწილად სწორედ აქ თელავის ფესტივალზე შედგა ორიოდ წლის წინ. მაშინ იგი კონსერვატორიის სტუდენტი იყო. ამჯერად ელისო ბოლქვაძე შეველინა თელავის ფესტივალს როგორც სახელმძღვანელო შემსრულებელი, რომელმაც ამ ხნის განმავლობაში ჯამდენიმე გამარჯვება მოიპოვა — საერთაშორისო კონკურსებში.

ე. ბოლქვაძის მსგავსად ორიოდ წლის წინ თელავის ფესტივალზე პირველად წარსდგა ახალგაზრდა მომღერალი იანო ალიბეგაშვილი მას შემდეგ მან დიდი წარმატება მოიპოვა ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსზე ბარსელონაში, სადაც საფანჯებო პრიზის გარდა ჭილდოდ ერგო სტუდენტობა ღიალიაში, რომელსაც გადის ამჯერად. გასულ შემოდგომაზე მუსიკის მოყვარულთა სასიხარულოდ თელავის ფესტივალს დაემთხვა მისი არდადეგები, რამაც საშუალება მოგვცა მოგვესმინა საოპერო ხელოვნების ამ ამოვალვი ვარსკვლავისათვის. ამ საღამოს რესპუბლიკის დამსასურებელ ატისტთან კონცერტმენსტერ ნატალია ჭანტურიშვილთან ერთად იანო ალიბეგაშვილმა შესარული ამელის სცენა ვერდის ოპერა „ბალმისკარადი“-დან, ადრიანა ლეკუერერის არია ჩილვას ამავე სახელწოდების ოპერიდან და არია როსინის „მესა“-დან დო-მინორი, ახალგაზრდა მომღერალმა ამჯერად გავახარა არა მხოლოდ ბრწყინვალე ბუნებრივი მონაცემებით და დრამატული განსახიერების ნიჭით, არამედ ოსტატობის შესამჩნევი ზრდითა და ექვმიუტანელი სამსახიობო მონაცემებითაც.

12 სექტემბრის პირველი ნახევარი



აღინიშნა ქართულ ხალხურ მუსიკასთან შეხვედრით — რაიონის კულტურის სამმართველოსა და შ. რუსთაველის სახ. იყალთოს სახალხო უნივერსიტეტის ინიციატივით მოეწყო ფესტივალის მონაწილეთა შეხვედრა ცნობილ მომღერალთან, ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწესთან გიგლა პაპალაშვილთან, შეხვედრა ეძღვნებოდა მისი დაბადების 80-წლისთავს.

ქართული ხალხური მუსიკა მუდმივად არის თელავის ყველა ფესტივალის პროგრამებში — ტრადიციულად ყოველი ფესტივალის გახსნა და დახურვა ხალხური სიმღერის შესრულებით აღინიშნება. როგორც წესი, აქ ეწყობა ქართული სამუსიკო ფოლკლორის საგანგებო კონცერტები, საგალობლები სრულდება ალავერდის ტაძარში, თელავის ფესტივალის კონცერტებში მონაწილეობდნენ ცნობილი ანსამბლები „რუსთავი“, „მთიები“, აგრეთვე ანსამბლები წინანდლიდან და ართანადან. ფესტივალის პროგრამებში კლასიკური მუსიკის შედევრების გვერდით აყლერებული ქართული ხალხური სიმღერა არასდროს დაჩრდილულა. პირიქით, მალაღო ოსტატური შესრულების კონტექსტში უფრო მეკეთრად ვლინდება მისი ესთეტიკის წახანაგები, მისი მალაღროფესიული არსი. ამდენად ქართული ფოლკლორის ჩართვა თელავის ფესტივალის პროგრამებში თავისებურ აუცილებლობად იქცა, ეს აუცილებლობა, ჩვენის აზრით, გამოხატავს ფესტივალის საორგანიზაციო კომიტეტის გარკვეულ პოზიციას — ქართველი მუსიკოსის პროფესიული სწავლების თავიდათავი სწორედ ხალხურ მუსიკაშია. ამ პოზიციის მკვერძეტყველ დადასტურებად მხოლოდ ჩანსულ კახიძის ფენომენია საკმარისი...

შეხვედრა გიგლა პაპალაშვილთან — ღვაწლმოსილ ლოტბართან, შესანიშნავ მომღერალთან, ხალხური მუსიკის ჰემარიტ ქომავთან ნამდვილ, მრავალფეროვან დღესასწაულად იქცა: იყალთოს აკადემიის ე. წ. „მწვანე აუდიტორიაში“ ფესტივალის ასობით მონაწილედ აქვსრო მისალმებების გულწრფელ

ცერემონიას, მოუსმინა ხალხურ სიმღერებს იუბილარისა და მისი ოჯახის წევრების შესრულებით. ფოლკლორულ ანსამბლ „წინანდალს“. ძველებური მუსიკის ფილარმონიის ანსამბლ „იბერიკონსორტს“, რომლის მიერ შესრულებული აღორძინებისა და ბოროკოს ხანის მუსიკალური ნიმუშების გვერდზე აყლერებული ქართული ხალხური მუსიკა კიდევ უფრო გამრავალფეროვნდა, გამოჩნდა თავისი განსაკუთრებული სოლამაზითა და სიმდიდრით.

12 სექტემბრის საღამოს კონცერტი წარმოადგენდა ფესტივალის ყველაზე მალალ შემოქმედებით მწვერვალს — ნატალია გუტმანისა და ელისო ვირსლადის შესრულებით გამოცხადებული იყო ბეთოვენის ხუთი სონატა ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის და ვარიაციები მოცარტის ოპერის „ჯადოსნური ფლეიტის“ თემებზე. ორი გამოჩენილი მუსიკოს-შემსრულებლის ეს გრანდიოზული ჩანაფიკრი — მსოფლიო კლასიკური მუსიკის ბუმბერაზის მონოგრაფიული პროგრამის შესრულება ცალკე ნარკვევის თემაა. ფირმა „მელოდიის“ თბილისის გრამფირფიტების სტუდიის მიერ ამ პროგრამების ჩანაწერი, დარწმუნებული ვარ, მომავალში რაერთველ მისცემს საშუალებას მკვლევარებს დაუბრუნდნენ ამ დიდ მოვლენას, ეკვიპოტანელ შემოქმედებით გამარკვევას, მოკლედ აღნიშნავთ მთავარს: ეს იყო ბეთოვენისეული მუსიკის ადკვატური წაკითხვის, უიშვიათესი შერწყმის შემთხვევა!

ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ გუტმან-ვირსლადის ანსამბლის მიერ შესრულებული ბეთოვენის შემდეგ, კიდევ რაიმე მუსიკალური მოვლენა ჰპოვებდა მძლავრ ემოციურ გამოძახილს, მაგრამ პროგრამის შემდგენელთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ შემდეგ დღეს, 13 სექტემბერს დანიშნული წინანდლის სახლ-მუზეუმის პარკში დაგეგმილი კონცერტი სწორედ ამას გულისხმობდა და მორიგი კულმინაციისათვის თავისებურ საფეხურად იყო ჩაფიკრებული.

გავიხსენოთ, რომ თელავის ფეს-





ტივალის პროგრამით ა. ქავჭავაძის სახლ-მუზეუმში კონცერტის ჩატარება დაიგეგმა ათიოდე წლის წინ, ჯერ კიდევ პირველ ფესტივალზე. მაშინ ვვარაუდობდით ამ კონცერტების ჩატარებას შიგნით სალონში, მაგრამ დანიშნული კონცერტის წინ გაირკვა, რომ არამცთუ სალონი, არამედ მთელი პარკიც კი ვერ იტევს მსმენელთა მოზღვავებულ რაოდენობას. გამოსავალი მხოლოდ ერთი იყო: შემსრულებლები (იმ წელს ეს იყო მსოფლიოში ცნობილი ბოროდინის სახელობის სიმებიანი კვარტეტი) უნდა დაგვესვა არა სალონში, არამედ აივანზე, რათა მსმენელებს მოესმინათ გარედან. მახსოვს ჩვენი ფესტივალის ერთ-ერთი აქტიური ორგანიზატორი, ფილარმონიის ლეაწმოსილი თანამშრომელი ქალბატონი მარიამ ზლოტოლანსკია ლამის მოხლოდრეკილი ევედრებოდა სახელმძღვანელო მუსიკოსებს დათანხმებულიყვნენ მათთვის ესოდენ უჩვეულო ესტრადაზე გამოსვლას. კონცერტის ჩაშლა პირველსავე ფესტივალზე ყოვლად დაუშვებელი იყო! ეს ერთობ განებივრებული შემსრულებლებიც შევიდნენ ჩვენს მდგომარეობაში და მოხდა სასწაული — სახალის ძველი ხის აივანი გამოდგა შესანიშნავ რეზონატორად — კვარტეტის უნაზესი პიანოც კი ისმოდა ვეება პარკის შორეულ კუნძულებში, მსმენელები განლაგდნენ მერხებსა და ზოგი უშუალოდ ბალახზე ხეების ქვეშ. უცნაურობამდე მოულოდნელი სიტუაციის მიუხედავად დამყარდა სრული კონტაქტი შემსრულებლებსა და მსმენელს შორის. მახსოვს კონცერტის შემდეგ კვარტეტის ხელმძღვანელი, პროფესორი ბერლინსკი ალტაცებული გვეუბნებოდა, რომ ასეთი აღქმა მას იშვიათად შეხვედრია ევროპის ცნობილ ფესტივალზეც კი! ასეა თუ არა, წინანდლის სასახლის აივანი მას შემდეგ იქცა აღიარებულ სცენად.

ამჟერად მთელი პროგრამა მოცარტის მუსიკას დაეთმო. საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტთან ერთად გამოიღოდა რუმინელი მუსიკოსი ჰობოის-

ტი ლივიუ ვარკოლი, რომელიც ბოლო წლებში ცხოვრობს და მოღვაწეობს ფრანკში: ამ დიდებული მუსიკოსის რეპერტუარი მოიცავს ჰობოისათვის შემასილ პრაქტიკულად ყველა ნაწარმოებს, ერთ-ერთ ასეთად იქცა მოცარტის ჩვენთვის უცნობი კვარტეტიც — ჰობოისა, ვიოლინოს, ალტისა და ჩელოსათვის ფა-მაჟორი (კ. 370), რომელშიც მსოფლიო რანგის ვირტუოზ-შემსრულებლებს პარტნიორობა გაუწიეს ქართულმა მუსიკოსებმა. საქართველოს საკვარტეტმა ამავე კონცერტში უდიდესი შთაგონებითა და აღმაფრენით შეასრულა მოცარტის კიდევ ერთი კვარტეტი — რე-მინორი (კ. 421), ადრე არა ერთხელ აღედგებულა ამ კლექტივის პროგრამებში.

14 სექტემბერს, ფესტივალის დახურვის წინა დღეს, დღის პირველ ნახევარში ფესტივალის თითქმის ყველა მონაწილემ მიაშურა თელავის სამუსიკო სასწავლებლის დარბაზს, სადაც ღია გაკვეთილს ატარებდა ნატალია გულმანი. ეს ღია გაკვეთილი ფესტივალის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო მოვლენად იქცა. სამწუხაროდ, სტუმრების გაცილების გამო მე პირადად ვერ დავესწარი გამოჩენილი მუსიკოსის ამ გაკვეთილს და ამიტომ ვთხოვე თავისი შთაბეჭდილებები ჩვენთვის გაეზიარებინა მის უშუალო მონაწილეს — ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე ცნობილ პიანისტს, კონსერვატორიის პედაგოგს ირინე გორგაძეს, რომელიც ამ სემინარზე კონცერტმანისტერიობას უწევდა თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტს, დოცენტ რ. მაჩაბელის მოსწავლეს ალექსანდრე ბაღლოვს.

ი. გორგაძე: „პირველი, რამაც გამოაცა გაკვეთილის დაწყებისთანავე, იყო ის, რომ დარბაზში თითქოს სხვა ადამიანი შემოვიდა — არა მიუწვდომელი ოსტატი, რომელიც წინა დღეს არაჩვეულებრივი თავდადებითა და აღმაფრენით ასრულებდა ბეთჰოვენის მუსიკას ელისო ვირსალაძესთან ერთად, არამედ უბრალო, ჩვეულებრივი, თანაც საოცრად მომხიბლავი ქალი. მან პირვე-



ლივე ფრაზებით, უშუალო მიმართ-  
ვით, მარტივი კითხვა-პასუხით, ერთბა-  
შად დაამყარა ჩვენთან კონტაქტი —  
თითქოს დიდი ხანია ვიცნობდით ერთმან-  
ეთს.

განსაკუთრებით საგულისხმოა მისი  
კონტაქტი სტუდენტთან, რომელიც, ბუ-  
ნებრივია საკმაოდ აღელვებული იყო,  
ახალბედისათვის ძნელია მუშაობა ასე-  
თი რანგის მუსიკოსთან. თანაც საჯარო-  
ოდ, დარბაზში, რომელიც გადატენილია  
პროფესიონალებითა და მუსიკის მოყ-  
ვარულებით. ნატალია გუტმანმა იმ-  
თავითვე დაამშვიდა აღელვებული ახა-  
ლგაზრდა, გაამხნევა, გაესაუბრა პრო-  
გრამაზე (ა. ბადალოვს მომზადებული  
ჰქონდა ბრამსის სონატა და ჰაიდნის კონ-  
ცერტი) და შეუდგა გაკვეთილს. იგი  
მოსწავლეს ესაუბრებოდა როგორც თა-  
ნატოლს, კოლეგას, საუბრის ინტონა-  
ცია მოკლებული იყო ყოველგვარ მენ-  
ტორულ ან მით უფრო ქედმაღლურ  
ტონს.

უბრალო, სადა, ზედმიწევნით გასა-  
გები სიტყვებით და სათანადო მაგალი-  
თებითაც უხსნიდა ბრამსის მხატვრულ  
სახეთა განვითარებას. მაშინაც, როდესაც  
ნ. გუტმანი ხელთ იღებდა საკუთარ  
ჩელოს და აჩვენებდა ამა თუ იმ ფრა-  
ზასა და პასაჟს, მოკრძალებით შენი-  
შნავდა ხოლმე: „ასე ხომ არ აჯობებ-  
და“, ან „ჩემის აზრით აქ ასე სჯობს“...  
ჩემთვის პირადად სასიამოვნო მოულო-  
დნელობად იქცა ნ. გუტმანის მიერ სა-  
ფორტეპიანო სპეციფიკის ღრმა შეგრ-  
ძნება, პროფესიულად ზუსტი რჩევე-  
ბი და სურვილები.

სულ სხვა იყო მუშაობა ჰაიდნის კონ-  
ცერტზე — თუ ბრამსის სონატაზე მუ-  
შაობისას საუბარი წარიმართა უფრო  
სახოვან გამოსახველ თვისებებზე, ჰა-  
იდნის კონცერტი თავისი ვირტუოზუ-  
ლობის გამო ტექნიკურ საშემსრულებ-  
ლო პრობლემებს უყენებდა შემსრულებ-  
ელს და საუბარი ძირითადად ამ პრო-  
ბლემების გარშემო წარიმართა. ლაპა-  
რაკი იყო მოსახერხებელ აპლიკატურაზე,  
ზუსტ შტრიხებზე, ხელის მოძრა-  
ობაზე და სხვა სპეციფიკურ სიძნელეე-

ბზე, რომელთა დაძლევა საკიროა, რა-  
თა უფრო მკვეთრად წარმოჩნდეს  
თვით მუსიკა. მისი სადა და ნატურალური  
ხეები, დახვეწილი ინტონაცია. ეს განა-  
საკუთრებით გამოჩნდა კონცერტის კა-  
დენციები ტრადიციისამებრ შემსრუ-  
ლებლისაგან მოითხოვს დიდ იმპრო-  
ვიზაციულ თავისუფლებას, სწორედ აქ  
გამოვლინდა ნ. გუტმანის შემოქმედების  
მრწამსი: მუსიკა უწინარეს ყოვლისა,  
ურთულესი ტექნიკური ამოცანების და-  
ლწევა გზაა მისი მაქსიმალური გამოვლი-  
ნებისათვის.

გაკვეთილის მსვლელობისას გუტ-  
მანი შეუმჩნეველად ამხნევებდა ახალგა-  
ზრდას, აღნიშნავდა მისი მასწავლებ-  
ლის სწორ მიდგომას და ბოლოს, მოკ-  
რძალებით აღიარა: „მე ძალიან მიყვარს  
ეს კონცერტი, მაგრამ დღემდე ვერ  
გავებდე მისი გამოტანა ესტრადაზე  
იმდენად რთულია იგი!“ უსაზღვრო გუ-  
ლწრფელობა რომ არა, კაცი იფიქრებ-  
და, რომ ეკლუტეობს მსოფლიო მასშ-  
ტაბის მუსიკოს-ვირტუოზი.

გაკვეთილი 4 საათზე მეტხანს გაგ-  
რძელდა. დარბაზი სულგანაბელი უს-  
მენდა მეცადინეობის მაქსიმალურად  
დამუხტულ პროცესს. დამთავრებისას  
მივმართე ჩემს ახლობელს — არამუსი-  
კოსს: როგორ გაუძელი, რომ არ დაი-  
ლაღე? „რას ამბობ — იყო პასუხი —  
ეს იყო ჩემი ცხოვრების ყველაზე დიდი  
შთაბეჭდილება“.

14 სექტემბრის კონცერტის პირველ  
განყოფილებაში მსმენელთა წინაშე წა-  
რსდგა ჰობოისტი ლივიუ ვარკოლი საქ,  
სახ. კვარტეტის მონაწილეებთან მოცა-  
რტის ჰობოის კვარტეტის შესრულებ-  
ით, ორიოდ დღით ადრე წინანდალში  
რომ აყდერდა. შემდეგ კი საქვეყნოდ  
ცნობილი მუსიკოსის რეპერტუარიდან  
კიდევ ერთი ჩვენთვის სრულიად უც-  
ნობი ნაწარმოები, XVIII საუკუნის  
გერმანელი კომპოზიტორის ვოლფერკ-  
რის სონატა ჰობოისა და ფორტეპიანო-  
სათვის, რომელსაც ვარკოლი ასრულებ-  
და მოსკოველ პიანისტ ოლექსეხკოს-  
თან ერთად. ლივიუ ვარკოლის ვირტუ-



ოზულო გამოსვლები, მის მიერვე ჩატარებულ დღე გაკვეთილები ასევე, როგორც წინა ფესტივალების ხშირი სტუმრის კლარნეტზე უბადლო შემსრულებლის ედუარდ ბრუნერის აქტიური მონაწილეობა თელავის საფესტივალო პროგრამებში, ექვყარეშეა დიდ პოპულარობას იმსახურებს. გაუწყვეს ჩვენში, სამწუხაროდ, ნაკლებად პოპულარულ ხის ჩასაბერ საკრავებს.

უჩვეულო იყო ამ კონცერტის მე-2 განყოფილება: ზურაბ სოტყილაგამ ადრე გამოცხადებული ფრიად აკადემიური პროგრამის ნაცვლად ყველასთვის მოულოდნელად გამართა ბრწყინვალე შოუ, „ბელ კანტოს“ ნამდვილი დღესაყვალე: არიები ძველებური იტალიური ოპერებიდან, პოპულარული და ნაკლებად ცნობილი ნეპოლური, სიმღერები, ქართული ქალაქური სიმღერები, დიდებულმა მომღერალმა არაჩვეულებრივი უშუალობით თეატრის დარბაზი მყუდრო სალონად აქცია, იმთავითვე დაამყარა კონტაქტი მსმენელებთან, იქცა ნამდვილ შოუმენად — რეპლიკები და კითხვა-პასუხი აუდიტორიასთან, შეკვეთები და უმაღლე შესრულება ამა თუ იმ თხოვნისა, იუმორით, კორექტურად, ლამაზად, კარგი მასპინძელივით წარმოუდგინა აუდიტორიას თავისი კონცერტმაისტერი, ახალგაზრდა ნიჭიერი პიანისტი ელისო ჭირაქაძე, ბუნებრივად ჩართო თავის პროგრამაში ახალგაზრდა მომღერალი, ვიქტორ დოლიძის სახელობის კონკურსის ლაურეატი თბილისის ეროვნული თეატრის სოლისტი ეთერ ჭყონია, რომელმაც შესანიშნავად შეასრულა ელვირას არია ბელინის ოპერიდან „პურიტანელები“ და სერენადა ვეკერლენის „რუბინაზიდან“ ნატალია ქანტურაშვილის კონცერტმაისტერობით; შემდეგ ასევე უშუალოდ წარმოიდგინა თავისი მეგობარი იმპრესარიო და მომღერალი სამხრეთ კორეიდან ჩინ სან კიუნი, მისი შესრულებით აღდგა კორეული ხალხური სიმღერები და კვლავ „ბელკანტო“ — სცენაზეა ზურაბ სოტყილაგამ; ხოლო კულისებიდან გუნდის პარტიას ასრულებდნენ იქ

მყოფი მისი მოწაფეები და თითქმის სრულ კორეელი სტუმარი, რომელთა სიხარულით შეუერთდა ამ იმპრესარიო-ბულ გუნდს, თუმცა რაღაც სტუმარზე, ზურაბ სოტყილაგამ ამდგრა მთელი დარბაზი, ზოგიერთი სიმღერის შესრულების დროს, ეს იყო მშვენიერი საღამო, აღსავსე სილალით, უშუალობით, თავისებური განმუხტვა ფესტივალის დამატებულ აკადემიურ ფონზე, სასურველი და სასიამოვნო...

და ბოლოს, ფესტივალის დასკვნითი კონცერტი, 15 სექტემბერი, კვლავ სცენაზე კიევის კამერული ორკესტრი, გასული წლის ფესტივალი მთლიანად მიეძღვნა წინა წელს უდროოდ გარდაცვლილი გამოჩენილი მუსიკოსის, თელავის ფესტივალის ერთ-ერთი ინიციატორის ოლეგ კაგანის ხსოვნას.

სწორედ ამიტომ კიევის ორკესტრის ხელმძღვანელმა რომან კოფმანმა წარმოთქვა შესანიშნავი სიტყვა ამ მუსიკოსსა და მოქალაქეზე, რასაც მოყვა ცნობილი ამერიკელი კომპოზიტორის სემველ ბარბერის ნაწარმოების „ადამიოს“ შესრულება. აღდგა ჰენდელის უვერტიურა ორატორიდან „თეოდორა“, შემდეგ სცენაზე გამოვიდნენ თელავის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა გუნდის მონაწილეები, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნატალია ჩაგანავა და ახალგაზრდა შემსრულებელი ფლეიტისტი ზურაბ გეწაძე. ორიოდე სიტყვა ნაწარმოებებზე, რომელიც მოამზადეს სოლისტებმა და კოლექტივმა, 1991 წლის ზამთარში თბილისში, მუსიკალურ-კულტურული ცენტრის თაოსნობით გასტროლებზე იყო მოწვეული მსოფლიოში ცნობილი მუსიკოს შემსრულებელი შვეიცარიელი ფლეიტისტი აურელ ნიკოლე, ქართული მუსიკისა და მუსიკოსთა დიდი ხნის მეგობარი. იგი ჭერ კიდევ 80-იანი წლების დასაწყისში გამოვიდა ფინეთში ერთ-ერთ ცნობილ საერთაშორისო ფესტივალზე ქალაქ ნაანტალეში ლიანა ისაკაძის კამერულ ორკესტრთან, შემდგომშიც ჰქონდა მეგობრული კონტაქტი ქართულ მუსიკოსთან და თბილისში გა-

მართული საკონცერტო პროგრამის გარდა მოაწყო რამდენიმე შეხვედრა ქართველ კოლეგებთან. ჩაატარა რამდენიმე ღია გაკვეთილი. ამიტომაც თამამად მივმართეთ მას თხოვნით მოხაწილეობა მიეღო შემოდგომაზე თელავის ფესტივალში. რაზეც იმთავითვე მივიღეთ თანხმობა. თელავის ფესტივალის ადრინდელი წლების პროგრამებში ერთერთი აუცილებელი კონცერტი ყოველთვის ე. წ. პრემიერების საღამო იყო, სადაც სრულდებოდა ახალი ან ჩვენში უცნობი ნაწარმოებები. სწორედ ასეთი საღამოსათვის ახალი ნაწარმოების შექმნა ვთხოვეთ კომპოზიტორ რამაზ ქარუხნიშვილს. წარმოშობით თელაველს, რომელსაც გარკვეული წვლილი აქვს შეტანილი თელავის სამუსიკო ტრადიციების ჩამოყალიბებაში. უკანასკნელ წლებშიც იგი აქტიურად იყო ჩართული ჩვენს საფესტივალო პრობლემებში, ახალ ნაწარმოებში უნდა ყოფილიყო გათვალისწინებული სოლო ფლეიტისა და თელავში არსებული შესანიშნავი გუნდის შესაძლებლობები. რამდენადაც ვიცო, რ. ქარუხნიშვილს თავდაპირველად ახალი ნაწარმოებისთვის შერჩეული ჰქონდა იაკობ გოგებაშვილის პოეტური სახეები. ხოლო შემდგომ რეალურმა სინამდვილემ უკარნახა უფრო აქტუალური თემა — ჩვენში მომხდარმა მიწისძვრამ, დიდმა ვასკარმა გაახსენა კომპოზიტორის გალაკტიონის „ქება და ქება ნიკორწმინდას“. ქართული პოეზიის ეს შედეგები იქცა საფუძვლად საკმაოდ რთული კომპოზიციისა, რომელშიც მაქსიმალურად არის გამოყენებული სოლო სოპრანოს (რომლის პარტია ბრწყინვალედ შეასრულა ნატალია ჩაგუნავამ) ფლეიტის ვირტუოზული შესაძლებლობები და ქალთა გუნდის ბრწყინვალე ტექნიკა (რაც ჩვეული ოსტატობით მოამზადა თელავის გოგონათა გუნდმა, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის პავლე დემურიშვილის ხელმძღვანელობით). ფესტივალის დაწყებამდე რამდენიმე დღით ადრე მივიღეთ თავაზიანი უარი აურელ ნიკოლესაგან და აე-

ტორმა სახელდახელოდ ფლეიტის პარტიის შესრულება სოხოვე ახალგაზრდა შემსრულებელს ზურაბ გუწყაძეს. ამ უკანასკნელმა უდიდესი მოხიბვლობით, კემპარიტი პროფესიონალიზმით და გამდიდარი შემოქმედებით ჩართული მოამზადა ეს რთული პარტია და ახალი ნაწარმოების პრემიერა დიდ წარმატებით ჩატარდა.

დასკვნით კონცერტის მეორე განყოფილება მოქმედებდა კლასიკის ლავე ვარკოლიმ ბრწყინვალე ოსტატობითა და შესაშური კაზმულობით შეასრულა მოცარტის კონცერტი პობოისა და ბოკესტრისათვის კრევის კამერულ ორკესტრთან ერთად. ხოლო ელისო ვირსალაძემ როგორც ყოველთვის მიყვნილ სიმღერებზე აიყვანა ყველა მსმენელი ბეთოვენის საფორტეპიანო კონცერტის (სი ბემოლ-მაჟორი) შესრულებით. კრეველო აკომპანეშენტი საანსამლო მუსიკირების მაქსიმალურ შესაძლებლობას აღწევდა. ბოლო აქორდების შემდეგ საერთო ტემპისა და ოცეციების თანხლებით სცენაზე კვლავ გამოვიდა თელაველ გოგონათა გუნდი და ტრადიციულად აედგრა ძველთა ძველი „მრავალყამიერი“. რომლის შესრულებისას კვლავ ტრადიციულად პავლე დემურიშვილმა მთელი დარბაზი ჩართო სიმღერის შესრულებაში. ჯერ მოკრძალებით, შემდეგ კი უფრო და უფრო რიხიანად. ასე ამბილავებლად გვირგვინდება ხოლმე თელავის ფესტივალის „ქება ვახისა“ ყოველწლიურად და იქვე კონცერტის დამთავრებისთანავე ელისო ვირსალაძის სასტუმროს ნომერში იმართება საუბარი მომავალი წლის ფესტივალის პროგრამებსა და მოწინააღმდეგეებზე, საუბარი სეროიზულა და საქმიანი. დღეისათვის მომავალი ფესტივალის პროგრამა თითქმის დაიხვეწა. ახლა ის დაგეგმვა ვილონთ და კიქონით იმედი, რომ წელსაც ტრადიცია არ დაირღვევა. თუმცა ლოცვას ზღვს არ შეუშლის ჩვეულებრივი ყოველდღიური შრომა, რაც განსაკუთრებით გვიმართებს ამ დროში თითოეულ ჩვენგანს.

# რომი უნაიდარი

კორა წარბთელი

თავი II

## ალმეი

1987 წლისათვის, ანუ იმ დროისათვის, როდესაც მისი ბედი მკვეთრად უნდა შეცვლილიყო, რომი უკვე 13 ფილმში იყო გადაღებული და მხოლოდ ერთხელ გაუმართლა — სტერეოტიპის „ოქროს გალიას“ როგორც დააღწია თავი, — მან ლონდონის ლარბული კვარტლის მკვიდრი, მოდ ქენტლი განასახიერა ჟოზეფ ფონ ბეკის ფილმში „რობინზონი არ უნდა მოკვდეს“. და კვლავ წარმატება, აპლოდისმენტები, ქებადიდება. ამ ფილმმა უფრო განუმტკიცა რწმენა, რომ ის მხოლოდ „დედოფალა“ — „ოქროს გოგონა“ კი არ არის, არამედ მომავალი მსახიობი, ვისი თანდაყოლილი ტალანტიც სათანადო დამუშავების შემდეგ მრავალფერად უნდა გამოიხატოს.

სწორედ მაშინ შეხვდა რომი 22 წლის გერმანელ მსახიობს ხორსტ ბუხჰოლცს, საოცრად დამოუკიდებელ და ლამაზ ვაჟაკს. შემდეგ კიდევ ერთ ფილმში მოუწიათ ერთად გადაღება. პირველმა

გატაცებამ სწრაფად გაიარა. თუმცა რომისთვის უკვალოდ არ ჩაუვლია ხორსტთან ურთიერთობას, ვითანაც ის მხარდაჭერა და გაგება ჰპოვა, ასე ამაოდ რომ ელოდა თავისი ოჯახიგან.

ბურჟუაზიული პრაგმატიზმის ატმოსფეროში გაზრდილ რომის ფანტასტიკურად ეჩვენებოდა ხორსტის სითამამე, რომელიც შინაგანად სავსებით თავისუფალი იყო და არავის ნებას არ ემორჩილებოდა. იქნებ მის გვერდით პირველად იგრძნო თავისი უმწეობა ანგარებიანი მშობლებისა და პრდიუსერების წინაშე და თავადც გაბედული გადაწყვეტილი ნაბიჯის გადაადგმულად ემზადებოდა, როდესაც საფრანგეთისა და ავსტრიის ერთობლივ ფილმში მიიწვიეს გადასალეულ.

1958 წელს ფრანგმა რეჟისორმა პიერ-გასპარ იუტმა მას ქრისტიანა ვაინინგის როლი შესთავაზა ფილმ „ქრისტიანაში“ — არტურ შნიცლერის პიესის „ფლირტის“ ახალ კინოვერსიაში, მისთვის პარტიკორობა უნდა გაეწი ყველა სათვის უცნობ ახალგაზრდა მსახიობს.

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. 3—4, 1992.

აღენ დელონს, რომიმ სასწრაფოდ შეკრა ბარგი და როგორც ყოველთვის, დედისა და მამინაცვლის თანხლებით პარჩხს ვაემგზავრა, რა ხანია ამაზე თცნებობდა! იქ კი თვითმფრინავის ტრაპთან პირველად შეხვდა აღენ დელონს, ასე შევედა მის ცხოვრებაში პარჩხი და აღენი, რომელთაც გარკვეულად უნდა წარემართათ მისი ბელი.

„...მასხოეს ყველა წვრთლმანი... ჩავფრინდით პარჩხში, სადაც ფრანგულმა კინოკომპანიამ შეხვედრა მოგვიწყო მე და ჩემს მომავალ პარტნიორს.

ტრაპთან იღვა უხოზოდ ლამაზი და მოდურად ჩაცმული ახალგაზრდა ყაცი — აღენ დელონი. მან ინგლისური არ იცოდა, მე — ფრანგული და ერთმანეთისთვის რომ გავგებებინებინა, სხვადასხვა ენის სიტყვებს ვიშველიებდით.

ნამდვილი აღენი მოგვიანებით, პარჩხში გავიცანი. ეს იყო ჰინსის ცისფერ ქურთუქსა და სპორტულ მისურში გამოწყობილი თმააბურმგნული, ველური ყმაწვილი, რომელიც ყველგან და ყოველთვის იგვიანებდა და წარმოუდგენლად სწრაფად დააქროლებდა პარჩხის ქუჩებში თავის „რენოს“. ათასგვარ ზღაპრებს ჰყვებოდნენ მასზე.

თავიდან ერთმანეთი სულ არ მოგვეწონა. ისე ვჩხუბობდით, რომ ეანკლოდ ბრიალი, ჩვენი ფილმის პარტნიორი, იძულებული იყო მუდამ გვერდით ყოფილიყო, რათა როგორმე შევერიგებინეთ. სწორედ ამ დროს გაიმართა კინოფესტივალი ბრიუსელში, სადაც მე და აღენი მატარებლით ერთად გავემგზავრეთ. მაშინ პირველად შევეცადეთ არ გვეჩხუბა და როგორმე მოგვეწონებოდა ერთმანეთი. ასე დაიწყო ჩვენი რომანი“.

იმ დროისათვის გადალებაც დასრულდა. „ქრისტიანა“ ტიპიური ვენური მელოდრამა გამოვიდა, რომელიც დიდად არ განსხვავდებოდა „კაიზერული სერიებისაგან“, ასე მომეზრებელი რომ ჰქონდა რომის. ეს იყო სანტიმენტალუ-

რი, გულისამაჩუყებელი მოთხრობა ზე, თუ როგორ კლავს ძველი, აქლგადააული სიყვარული ახლადმასაიულ გრძნობას. მაგრამ რომიმ თავისა როლი ძალზე უშეალოდ, გულწრფელად ითამაშა. თუმცა ამა თამაშსაც ვერ უწოდებ, ეკრანზე იგი თავისა როლით. აღენის სიყვარულით ცხოვრობდა პირველად იყო ასე თავდავიწყებოლ შეყვარებული და ამიტომ არ გასტიკებდა თავისი გრძნობის გადმოცემა, ახალგაზრდა და წყვილის ახლო მეგობარი, ფრანსუაზა საგანი იგონებს: „აღენთან ისეთი გრძნობა აკეშირებდა, ბევრი რომ ვერ დაიკეხებინს. ეს იყო ქეშმარიტი, უმაკო სიყვარული. აღენი მისე ცხოვრების მამაკაცი იყო და რომი ამქვეყნად ყველაფერს გაიღებდა, ოლონდ მისი ცოლი გამხდარიყო“.

„პარჩხში, სადგურის ბაქანზე დედამ გამომცდელად შემათვლიერა და მკობნა: „მახეში გაები, ძვირფასო?“ იმ დღიდან დაიწყო განხეთქილება ჩემსა და იჯახს შორის“. — იგონებს რომი.

მარტა შნაიდერსა და პერბერტ ბლატცხაიმს თავზარი დაეცათ, როცა შეიტყეს, რომ რომის სერიოზულად შეჰყვარებოდა ვილაც „ქურჩის ბიჭი“. რომელსაც საშუალო სკოლაც კი არ ჰქონდა დამთავრებული.

აღენის ბიოგრაფიამ, ავანტურისტულმა, რისკისა და თავგადასახლებებისადმი მიდრეკილმა ბუნებამ განაპირობა მისთვის „საექვო პიროვნების“ შარავანდედის შექმნა, რასაც ხელოვნურად ივივებდა პრესა.

მისი მშობლები ძალიან მალე დაშორდნენ ერთმანეთს და პარიზელი ყახბის შვილი ციხის დარაჯის ოჯახს მიბარეს აღსაზრდელად. აღენს ჭერ მრბოლელობა სურდა, შემდეგ მოყრივეობა... მაგრამ ბოლოს ვერავითარი განათლება ვერ მიიღო. არმიიდან დაბრუნებული მარსელში დასახლდა და სამუშაოს ძებნაში უსაქმოდ დაყიალობდა. იტალიელმა პროდიუსერმა ქუჩაში თვა-



„ადრი ფილმიდან „აუზი“ 1968 წ.

ლი მოკრა ლამაზ ყმაწვილს და რომში გადაღებაზე მიიწვია... იქ რამდენიმე პატარა 'როლი ითამაშა... შემდეგ საკუთარი სარეკლამო ფირით პარიზს გაემგზავრა.

პარიზში მართლაც მოახერხა სერიოზული რეჟისორების ყურადღების მიპყრობა. იგი აღგვრემ იგი გადაიღო პატარა ეპიზოდში ფილმში „როდესაც საქმეში ქალები ერევიან“, რომისთან ერთად ითამაშა „ქრისტიანას“ და რენე კლემანის „თაკარა მზეში“. ერთი წლის შემდეგ კი თვით დიდმა ლუკამ (ლუკინო ვისკონტი) მიიწვია ფილმზე „როკო და მისი ძმები“, ამ სურათის გამოსვლისთანავე აღენ დედონი ააფრანგეთის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული მსახიობი გახდა.

საზოგადოების ყველაზე დაბალი ფენებიდან სამსახიობო ოლიმპომდე აღზევებული მსახიობი იმთავითვე იშვიათ ნიჭსა და თავისი პროფესიისადმი სერიოზულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდა. ჭერ კიდევ რომში უარი თქვა ერთობ მომხიბვლელ წინადადებაზე — პოლივუდთან შეიღწილიან კონტრაქტზე, რად-

გან მისი აზრით, სამსახიობო საქმის ჯერ არაფერი გაეგებოდა და მით უფრო დაიზრდილებოდა იმ ქვეყანაში, რომლის ენა და ზნე-ჩვეულებები არ იცოდა. პარიზში კი რეჟისორებს აოცებდა თავისი ნიჭით, ალღოთი, თანდაყოლილი პლასტიკით, ელეგანტურობით, გემოვნებით, ჩაცმადანაზრევით. ერთი აიტყვით იმით. რაც ფრანგებს სხვა ევროპელებისაგან გამოარჩევს. უდიდესი არტიტული ნიჭი უნდა ჰქონდეს მსახიობს, რომ სიტყვით, ენით, სულით მოერგოს და თავისიანად იგარძნოს თავი როგორც პარიზის ბაზრის მდაბიოებს შორის, ისე ყველაზე დახვეწილ მაღალ საზოგადოებაში.

მუდამ მზიარული, მახვილგონიერი აღენი მართლაც რომ შეუდარებელი იყო და რომისაგან ისე შეუყვარდა, რომ სნობისტურ გარემოში აღზრდილი გონასათვის გაუგონარი და თამამ ნაბიჯი გადადგა — აღენს თავად აუხსნა სიყვარული.

— „ქრისტიანას“ გადაღება დასრულდა. რომში აღენი თვითმფრინავამდე მიაცილა.

...თვითმფრინავი როგორ აფრინდა არ დამინახავს. თვლები ცრემლებით მქონდა საგსე. მეორე დღეს შინ, კიოლნიში უნდა დაგბრუნებულყავი და ცოტა დამეპყენა მომდევნო ფილმამდე. მეცხოვრა ჩემი წრისათვის ჩვეული წყნარი, ნორმალური ცხოვრებით, მესე. არნა, დამესვენა, ავტოგრაფები მიმეცა, სცენარები მეკითხა, მე კი არაფერი ამის გაკეთება არ შემიძლო.

მოკლედ, კიოლნის ნაცვლად, პარიზის თვითმფრინავზე ავიღე ბილეთი. როგორც კი აეროდრომ „ორლიში“ ჩავფრინდი, უმალ ალენს დავუბრძანე ყუბაილი დაკვიდე და მაშინლა მივხვდი რაც ჩავდიხენი. რას იზამ? ასეთი ვარ. ყველაფერი ბოლომდე მიმყავს, ბოლომდე ვინარჩები. და სიყვარულსაც მთელი არსებით ვეძღვები...

ახლა თავისუფალი ვიყავი, ეს ნამდვილი გაქცევა იყო. მე სამუდამოდ გავწყვიტე ყველა ძაფი, რაც კი ოჯახთან მაკავშირებდა. მაგრამ მე ბედნიერი ვიყავი, რადგან არ მოვტყუვდი: ალენსაც ვუყვარდი.

პარიზში შევიტყვე, რომ ისიც ჩემსავით განიცდიდა განშორებას. ჩვენ ახლა ერთმანეთს ვეკუთვნოდით, ერთად ვიყავით, ასეთი ახალგაზრდები და დამოუკიდებლები...”

ალენის სიყვარული რომისთვის დიდი გამოცდაც იყო. ქებასა და პატივს მიჩვეული ავსტრიის კინოკომპანიის „ვარსკვლავი“ უცებ თავისი პარტნიორის — პოპულარული და მომავალი დიდი მსახიობის ჩრდილში მოექცა. მეორეს მხრივ, მის წინ გადაიშალა სამყარო, რომელზედაც ოცნებობდა და რომლისთვისაც ჭერ მზად არ იყო. ეს იყო პარიზი, ინტელექტუალური კინო, თეატრები, დიდ რეჟისორთა გრანდიოზული გეგმები, აზრისა და ქცევის თავისუფლება, რითაც პარიზული ელიტა ცხოვრობდა.

ეს სამყარო ერთდროულად იზიდავდა და აშინებდა მდორე, რაციონალურ რეჟიმს მიჩვეულ გოგონას, რომელიც, რაც თავი ახსოვდა, სისტემატური რჩევა-დარჩევატებითა და ყურადღებით, ზრუნ-

ვით, საიმედოდ იყო დაცული და ვამიჩნული გარესამყაროს.

1959 წლის მარტში რომი და ალენი უკვე ერთად ცხოვრობდნენ პაწაწინა ბინაში, როდესაც დედისა და მამინაცვლისგან წერილი მიიღეს.

რომი დედასთან, ლუგანოში გაემგზავრა. ერთი კვირის შემდეგ ალენიც ჩავიდა იქ.

მარტა ყოველმხრივ ცდილობდა ოჯახური განხეთქილების მოგვარებას და ევედრებოდა ქალიშვილს ალენთან ექორწინა, გერის შემოირიგებით უფრო დანტერესებული იყო ჰერბერტ ბლატცხაიმი, რომელმაც ძალა არ დაზოგა, რომ სათანადო რეკლამა გაეწია ლუგანოში რომის ჩამოსვლისა და „ფრანგული ეკრანის ამომავალ ვარსკვლავთან“ მისი მომავალი ნიშნობისათვის. ალენმა, ვისაც გულს ურევდა ეს „ბუტყუფიზიული ხმაური“, გმირულად გადაიტანა ნიშნობის ცერემონიალი, რომელსაც დეტალურად აღწერდნენ გაზეთებსა და ტელევიზიაში. რამდენიმე წლის შემდეგ იგი ნაწვლიანად ფონებს მისთვის თავს. მონხეულ „ბალავანს“.

ალენ დელონი: „რომი საზოგადოების იმ ფენას ეკუთნის, რომელიც ამქვეყნად ყველაზე მეტად მძულს. თითქოს რა მისი ბრალია, მაგრამ იგი თავისი წრის ქეშმარიტი პირიშოა. და ბუნებრივია, ხუთი წლის განმავლობაში ვერ შევძელი მასში აღმომეფხვრა ის, რასაც ჩემამდე ოცი წლის მანძილზე ჩავგონებდნენ... რომი ორ არსებად მესახებოდა, რომელთაგან ერთ-ერთი უზომოდ მიყვარდა, მეორე კი — მძულდა“.

რომი შნაიდერი: „არავის ძალუძს თავისი წრის გავლენისაგან სასესობით გათავისუფლება“. ვერც ალენმა, ვერც მე ეს ვერ შევძელით, იმხანად ჭერ ეს არ გვესმოდა, ან უფრო სწორად, არ გვინდოდა რომ გავვეყო...”

თუმცა წარსულის შეფასებისას (მხოლოდ ერთი წელი გავიდა, რაც ალენს დაშორდა) რომი ბოლომდე გულწრფელი არ არის, იყო კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი გარემოებაც, რაც თავმოყვარეობას ულახავდა. რომი და





ქადრი ფილმიდან „აუზი“. 1968 წ.

აღენი ოთხი წელი იყვნენ დანიშნული. მაგრამ მათი ურთიერთობა ქორწილით არ დასრულებულა. მხოლოდ ორმოცი წლის მიჯნაზე აღიარებდა მსახიობი, როგორ უნდოდა აღენის მეუღლე გამხდარიყო, როგორ ოცნებობდა ქეშმარიტ ოჯახურ კერასა და ბედნიერებაზე. აღენი მაშინ იცინოდა და რომის ოცნებებს მისი წრის მეშხანურ ცრურწმენას მიაწერდა. ამიტომ გაჩუმდა, თითქოს შეეგუა თავის მდგომარეობას, ამაზე სიტყვა აღარ დასცდენია და მაინც... გულნატკენი იყო და ეს წყენა წლების მანძილზე ვერ მოიხელა.

თუმცა ეს შემდგომ, თავიდან კი ბედნიერი წყვილი აღენის ბინაში, მუსონის ავენიუზე დასახლდა. თითქოს ყველაფერი კარგად იყოს, სანდომიანმა, მუდამ მომლიძარე რომიმ ძალე ახალი მეგობრები შეიძინა. მაგრამ პარიზის არტიტულ წრეებში იგი ჯერ კიდევ მსახიობად არ ელიარებინათ და როგორც საფრანგეთის ამომავალი ვარსკვლავის — აღენ დელონის ერთგულ თანამგზავრად იცნობდნენ.

აღენის პოპულარობა დღითიდღე იზრდებოდა. არტიტულ კაფეში, სადაც ხშირად უხდებოდა ყოფნა, რეჟისორები აღენს მოსვენებას არ აძლევდნენ

ახალ როლებზე და ფილმებზე საუბრით, მისი მეგობრის მიმართ კი მხოლოდ თავაზიანობას ამქლავებდნენ. მიუხედავად ამისა, რომი უარს ამბობდა ავსტრიიდან და გერმანიიდან შემოთავაზებულ კონტრაქტებზე. უურადღებით ადევნებდა თვალს აღენის არტიტულ კარიერას. თანდათან ერკვეოდა ფრანგული კინოს ნოვატორულ ატმოსფეროში და დღითიდღე რწმუნდებოდა, რომ მხოლოდ თანამედროვე გიძრის განსახიერება სურდა ეკრანზე და არც გამოგონილი მეოცნებე ქალისა. „კაიზერული სერიის“ ფილმებში რომიმ ერთხელ და სამუდამოდ უარი თქვა ამ როლებზე და მათგან მოტანილ მილიონიან შემოსავალზე.

\* \* \*

60-იან წლებში ფრანგული კინო დიდ აღმავლობას განიცდიდა. კინემატოგრაფისტთა რიგები ყოველ წელს ახალი სახელებით ივსებოდა. „ახალი ტალღის“ ფუქემდებლებმა — ფრანსუა ტრიუფომ, კლოდ შაბროლმა, ლუი მალმა, ჟაკ ლუკ გოდარმა ახალი სული შთაბერეს უძველეს ფრანგულ კინოხელოვნებასა და ომის შემდგომი პერიოდის დაღლილობა ჩამობანეს „სახიდან“.



ახალი ტალღის პირველი წარმატებები დოკუმენტურ კინემატოგრაფთან არის დაკავშირებული, რომლის გავლენა განსაკუთრებით ეტყობა იმ პერიოდის ფილმების სტილისტიკას. მაგრამ 60-იანი წლების ბოლოს მხატვრულმა კინემატოგრაფმა საგრძნობლად წინ წაიწია. მისი ყველაზე პოპულარული თემა გახდა ახალგაზრდობის ამბობება უფროსი თაობის ზნეობრივი კანონების წინააღმდეგ.

„წიფელი მისი“ — 1968 წლის სტუდენტური მღელვარება ჯერ არ იყო მომხდარი, მაგრამ მომავალი ქექა-ქუხილის ხმა უკვე ისმოდა ისეთ ფილმებში, როგორცაა როფე ვაღიძის „დაღმერთმა შექმნა ქალი“, ანრი ჟორჟ კლუზენს „ქეშმარიტება“, ეან ლუკ გოდარის „უქანასკნელ ამოუხრთქვამდე“ და ფრანსუა ტრიუფოს „400 დარტყმა“. ყველა ტრადიციული ფასეულობის უარყოფა აბსტრაქტული თავისუფლების სახელით — ახალგაზრდა კინემაგოტრაფისტთა ძირითადი პრინციპები უმთავრესად ემთხვეოდა ახალგაზრდობის განწყობილებას, რომელიც აჯანყდა და დაუბრისპირდა უფროს თაობას. სწორედ ამ ფილმებით დაედო სათავე ბრიჯტ ბარდოსა და ეან პოლ ბელმონდოს მიოს ამ მსახიობებმა ყველაზე მეკეთილად გამოხატეს პარიზის ქუჩებში 1968 წლის მისში გამოსული ახალგაზრდების ანტიისტუდული ბუნტის იდეა.

ეს თემა გაშუქებული ანდრე კაიატილას („წარღვნის წინ“) და ალენ რენეს ფილმებშიც („ომი დამთავრდა“).

ხელეწიერებამ ხმა აიმაღლა სახელმწიფოს წინააღმდეგ და პერიტანულ მოჩალს სექსის თავისუფლება დაუპირისპირა. მაგრამ იმავე წლებში ცხოვრების ბურჟუაზიული წესისა და კანონის წინააღმდეგ ამბობების პერიოდში ფრანგული კინოს წიაღში იშვა სხვა მიმართულებაც, რომელსაც კონტრასტების კინემატოგრაფი ეწოდა. მართალია, მისი ავტორები — ჟაკ დემი („შერბურის ქოლგები“), ანიეს ვარდას „კლეო 5-დან 7-მდე“) ახალი ტალღის წარმომადგენლები იყვნენ, მაგრამ სულ სხვა მიზნებს

დასახვდნენ. ძალე მათ შეუერთდა კლდე ლელუში. რომელმაც თავისი ფილმში „ქალი და მამაკაცი“ ნამდვილი ფეროარი მოახდინა. ამ რეჟისორებმა ალღო აუღეს მათეურბლის მოთხოვნილებას „დაესვენა“ „ახალი ტალღის“ სურათებით მოგვარალი აპათოსისა და სექსტიციზმის, მწვავე მხილებისა და ამდღაც რუებისაგან და ეჩანა სანტიმენტალური — ლირიკული ისტორია საყვარელზე, ბედნიერებასა და უროფროთავგებულზე. ქეშმარიტ სიმამაცესა და სანახეზე ეხადია, ამ რეჟისორებსაც ჰყავდათ თავისი საყვარელი მსახიობები, მათ შორის კატრინ დენევი. ანჟე ემე, ეან გაბენი, ეან მარე, ბურკილი...

მსახიობები — მიტები, მსახიობები — ვარსკვლავები, მსახიობები — თავისი თაობის იდეის გამომხატველები... 60-იან წლებში ფრანგული კინოს კაბადონზე ამგვარ მსახიობთა კაჟკაჟი თანავარსკვლავედი კიფობდა. მათ დახვეწილ ისტატობას ძალუძდა გადმოეცა არა მარტო შემოქმედი ჰუმანიტების ამღლევებელი გრძნობებისა და ფიქრების უფაქიზესი ნიუფისები, არამედ ახალი მიენიჭებინა პრიმიტიული ან ერთოხელის მოსმით დადგმული სურათების თვისაც.

ასეთი მაღალი პროფესიონალიზმის გარემოცვაში რომიმ — ფრანგულად ცუდად მოლაპარაკე ავსტრიელმა მსახიობმა გაბედა ხელახლა ეცადა თავისი კარიერის დაწყება, დღიე მოზღმებით შეუღდა მეცადინეობას — დღეში 8 საათს ვარჯიშობდა ფრანგულ ფონეტიკასა და დიქციამში, რათა მიეღწია თითქმის შეუძლებელისთვის, სრულყოფილად დაუფლებოდა პარიზულ დიალექტსა და მხოლოდ უძველეს პარიზულ სცენას შემორჩენილ სამუხეუმო რაფინირებულ ფრანგულ ენას. ამ ძნელადმიწადომ, მაღალი მოზნისკენ მავალ გზაზე ბევრი შეცდომაც იქნა დაწვებული. იყო გულგატეხაც, ნერვული სტრესებიც... მაგრამ ყოველი ნაბიჯი, სულ უფრო აახლოვებდა და ხელშესახებს ხდიდა სისურველ ოცნებას.

მისი პედაგოგის, მადამუაზელ, შოს



მედიკოლოგიის სისტემის მიხედვით, რომელიც ვიწველულიერად მრავალი საათი უნდა ევარკონს და სავაიბით უარი ეთ. ეს თვესათვედ, დილექტანტურად შეს. მკვლად ენახე. ვველაფრის თავიდან დაწყებე მოუხდა, თოქოს ფრანგული სიტყვაც არ სკიანდიოდეს. ორი-სამი თვე სიტყვას აღარ მრავს ამ ენახე და გარშემო მყოფებს ეესტებითა და მშობლებთან გარშემოწმის მოშველიებით აგებინებს მკვლად ფრანგები ცნობილი სწობები არიან და უცხო ენის ცოდნამ უცოდლებლად სულაც არ თვლიან ამიტომ უქოის პარიზში ყველა უცხოელს ვინც სათანადოდ ვერ ფლობს ფრანგულს, მაგრამ ეს სირთულეები უფრო აწრთობდა რომის, სტიმულს აძლევდა მის შრომისმოყვარეობასა და გუნდობაობას.

... როდესაც პირველად შეგხვდით ერთმანეთს, -- იკონებს ალენ დელონი, -- რომის ფრანგულს არა გაეგებოდა რა იყო, როგორც მე გერმანულს. რამდენიმე თვის შემდეგ მე ვვლავაც სიტყვას არ მესმოდა გერმანულად, რომი კი უკვე თავისუფლად ლაპარაკობდა ფრანგულად.

მოგვანებთ ალენი იტყვის:  
... შენ გოვეარდი და მეც ფრანგად, ფრანგ კინოკარკულვად გაქცეე დიან, ეს ჩემი დამსახურებაა და საფრანგეთიც -- მკაცრია, რომელიც ჩემს გამო შეუყვარე, სამშობლოდ გაქცა.

... მძელსტარი, გელწრფელი, ემოციური რომი მზაიდერის მთელი ცხოვრება ალენ დელონის ამ სიტყვების დაღას.

ტურებაა. სამწუხაროდ, ჩვენს ირგვლივ ბევრ ქალს როდი შესწევს ძალიან მკაცრი კელი აქვს საყვარელი ადამიანის ცხოვრებაში შეაღწიოს და გაითავისოს იგი, თუნდაც ამისთვის საკეთიარ შეზღუდუბათა და ზნე-ჩვეულებათა, საკეთიარი სახელისა და დიდების უარყოფა დას. კირდეს, ალენი, რა თქმა უნდა, მართალი იყო... თემცა...

მხოლოდ მისი გულისთვის როდი დაიპყრო რომიმ პარიზი, ალენის სიყვარულზე ნაკლებ როდი ეწეოდა ხელოვნების სიყვარული და შინაგანი რწმენა, რომ სწორედ აქ იყო მისი ადგილი. მხატვრული აღმოჩენებითა და იდეებით მოჭარბებულ ფრანგული კინო რომის ერთადერთ სამოქმედო ასპარეზად ესახებოდა და ამიტომ, ცხადია, ძალას არ დაზოგავდა მის მოსაპოვებლად.

უკან დასახვერ გზა მოჭრილი იყო. ავსტრიელი კინომანები კი ამ დროს ლანძღავდნენ ალენ დელონს, მათი „პრინცივას“ „მოტაცებისთვის“ და „უზურპატორსა“ და „გარყვნილ პრაგმატიკოსს“ უწოდებდნენ. საყვედურს საყვედურზე უთვლიდნენ მშობლებიც...

რომი წერილებზე უკვე აღარ პასუხობდა... თავდაურწყებით მემოიბდა, საფუძვლიანად სწავლობდა ლიტერატურას, თეატრს, კინოს, ყველაგან თან ახლდა ალენს, თეატრალური პრემიერა იქნებოდა თუ ფილმის გაღატებები... სწორედ აქ შეხვდა შემთხვევით უდიდეს ხელოვანს, რომელიც შემდგომში აი მანწავლებელი და სტელიერი მიძღვარი გახდა.

გადაცემის წარმოება: 17. 04. 92 წ.  
 რეკონსტრუქციის დასახელება: 22. 06. 92 წ.  
 სახეები ქაღალდი 5,25,  
 ქაღალდი ფორმატი 70x108/16  
 ფოტოკურის სახეები თამაზი 11,5,  
 სადრუკტვოსისგამომცემლო თამაზი 19,65.  
 შეკვეთის 618 ტირაჟი 2000.

ყურნაღში დაბეჭდილია მ. ხახივის და ი. კვანავტირაძის ფოტოები.

რედაქცია ზოდის უზნდის ზელისმომწერლებს ქაღალდის დეფიციტის გამო გაორბეული ნომრებისხაივის



53827



ՆԱԲԵՅՆՆԻ  
ՅՆԵՊՈՐՏՈՅՑ

