



საქართველო
2022-01-01

სელენიუმ. 9.90

ზელტენეა

ქართული ზამთრის
1991 წლიდან
თარგმანი
ბიბლიოთეკა

9 • 1990

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

ზურა აბაშიძე
(პანუხისმგებელი მდივანი),
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაგუნიძე,
ლილი გვარამია,
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურა ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანდონ წულუკიძე,
ნიკო შავვაძაძე,
ნოდარ ჯანაბარიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩაძე

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.

თბილისი, 1990

ნომერული:



კენო

რეზო თაბუაშვილი 45

ბამოსვლა თბილისის ი. ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტში და ინტერვიუ ტელევიზიაში 46

„მე ვიცი, რისთვისაა მოწოდებული უზიაროების კომიტეტი...“ (პოლიტიკური დიალოგი) 16

მანანა ქუშიშვილი —
ხილოვნება და მიუმარტობა 32

3

ლია კლანდარიშვილი —
„თქვენ არ ეკუთვნით გვირგვინი გორგოშენით?“ 104

ნათია ამირეჯიბი —
დროთა პარანი 143

სახვითი

ნინო კაკაბაძე —
ჩემთვის არ არსებობს იარაღი — საპრემიის ბარდა 70

ლეონიდ სემიანოვ — ფუნჯის ბარბი ანსამბლზე ვერ წარმოვიდგინებინა 99

შოთა ლეჟავას ფერწერული ტილოები 109

კიტო მაჩაბელი —
ბიზანტია და საპარტიზლო, მხატვრული და კულტურული ურთიერთობანი 130

ს. სტრიგალევი —
ვინ, როდის და როგორ აღმოაჩინა ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერა 152

მუსიკა

ვერა წიგნაძე —
ჯალმძარი 9

ეთერ ფალავა —
უბადლო კარტნიორი 14

ნონა გუნია —
„მონტე-კარლოს ბალები“ თბილისში 27

ინგა ბახტაძე —
აბაკი წამრეთლის მუსიკალურ-მსთეობიკური კონცეფცია 57

შალვა შარკოშაშვილი —
აბაკი და ნიკო სულხანიშვილი 67

ჩვენი მილოცვა (ანზორ ერქოშიაშვილი—50) 90

პართული ხელოვნება საზღვარგარეთ 93

ენი არსენიძე —
ელვარე ნიჟის მომღერალი 170

თეატრი

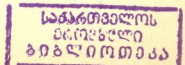
უშანბი ჩხიშის ლეჟავი და ჩანაწერები 2

ვასილ კიკნაძე —
რუსთაველის თეატრი: 1964 წლის კონფლიქტი 74

ნოდარ გურაბანიძე —
„ბილიოტინა. მიიღი იმ ფრანსა, 1792 წელი“ და სხვა უძეაური ამბები 110

სულ თეატრში უფნა მიხლოდა (გვიამბობენ ახალგაზრდები) 125

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: შოთა ლევთაძე: „ხალე-რინა“, „პეიზაჟი“, „ვრემი“.





უშანგი ჩხეიძის ლექსები და ჩანაწერები

უშანგი ჩხეიძე — დიდი ქართველი მსახიობი მათთვისაც კი ცნობილია, ვისაც იგი არასდროს უნახავს სცენაზე. მაგრამ ვინ რა იცის მისი პოეტური თხზულებების, მოთხრობების, დრამატული თუ იუმორისტული ჩანახატების შესახებ? ლიტერატურა, პოეზია და წარსულის მოგონებები იქცა სცენისაგან განდგომილი დიდი არტისტის მოღვაწეობის ერთადერთ სფეროდ და, შესაძლოა, მის ერთადერთ საყრდენად სიცოცხლის ბოლო წლებში. უბრალო სასკოლო რვეულებში დაცული მისი მემკვიდრეობა ნაწილობრივ ცნობილია მკითხველისთვის (უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, „ხელოვნება“, თბ., 1956 წ.), ხოლო დიდი ნაწილი ელის გამოქვეყნებას.

ამჯერად გთავაზობთ მის რამდენიმე ლექსსა და 1931-34 წლების ჩანაწერებს — განცხადებებისა და წერილების შავ პირებს. ამ რამდენიმე წერილში, რომელთაც თითქმის უცვლელად ვებეჭდავთ, ფრაგმენტულად, მაგრამ ზუსტადაა დაფიქსირებული დიდი მსახიობის შინაგანი მდგომარეობა, მისი ცხოვრების ყველაზე ტრაგიკულ—თეატრისაგან თანდათანობით დაცილების — პერიოდში. მასალა მოგვანოდა მსახიობის დამ ნინო ჩხეიძემ, რისთვისაც მადლობას მოვახსენებთ.



ვიდექ ნატეხებად, ღამე გატეხილი,
და შენი მოგონება მე აღარ მაკრთობდა,
ეყარენ ქუჩები, ყრუ და დაყმედილი,
დარბოდნენ ძაღლები და ფანჯრებს
ათოვდა.

ოდესღაც ეს გული რა ფიქრებს არ
ქსოვდა,
უყვარდი, — სიყვარულს, მაგიერს არ
გთხოვდა,
აპრილი თვალეზზე ყვავილებს მათოვდა,
გელოდი, ლოდინში... გრძნობები
გათხოვდა.

და თითქოს ზღაპარი, საღლაც
მონაყოლი,
დღეს იგი წარსულის ბურუსმა დაფარა,
ეს გულიც დაიმსხვრა, გრძნობას
ანაყოლი,
დამზრალმა ყვავილმა ცრემლები
დაღვარა.

თბილისს

ქოროლის ციხე, ტაბახმელა და
შავნაბადა,
სოღანლულის გზა, აქ მეტეხი და
ნარიყალა
და საქართველომ ვაჟკაცები თუკი
დაზარდა
იმათი ძვლები აქ დაიმსხვრა, აქ ჩაიყარა.
ამ ადგილებში რამდენ ბრძოლებს არ
ჩაუვლია,
საიდან მოსულს აქ სამარე არ
მოუნახავს,
ეს ადგილები რამდენ ტომებს
გადაუვლია
ადამიანის საიდუმლოს რამდენს ინახავს.

დურუჯს

(ათი წლის თავზედ)

ჩვენი ამბავი დარჩება თაობას
ლეგენდად — შეფიცულ ძმების,
შვილები ვიყავით დიდი საუკუნის
მოწმენი უდიდეს ძვრების.

ქუჩიდან შემოგვყვა ჩვენ ქართულ
თეატრში

ამბოხი ნამეხარ წლების.
გატანა ვიცილით ჩვენ ამხანაგური,
დარბევა ვიცილით მტრების.

იყო მკერდის და კუნთების სიმაგრე,
ლილეო გაფრენა ორბის,
ყვარელის მთებიდან გრძნობების
ნაეური
დურუჯი ვეფხვივით მორბის.

29 იანვარს აფეთქდა დარბაზი,
ყუმბარა გასროლილ სიტყვის,
მხარი-მხარ შედგმული ჩვენ ისე
ვმღეროდით,
მთები რომ სიმღერას იტყვის.

თექვსმეტი ვაჟკაცი იბრძოდა ერისთვის
და ერთი იცავდა ყველას,
მოხუცი ჭედავდა თეატრში ეპოქას,
ესწავლობდით ბარტყები ფრენას.

ვიწოდით შრომაში, ვიწოდით
ბრძოლაში,

ვიწოდით თეატრში, — გარეთ,
რიერაზე გაგვიბამს ფერხული ქუჩაში,
ინდი-მინდს გვისმენდა მთვარე.

შემდეგში... დაირღვა, გადატყდა
სიმტკიცე

თექვსმეტი შეფიცულ ბიჭის,
გავთიშა ცხოვრებამ, დავშორდით
ერთმანეთს
და ყველა თავისთვის იწვის.

და თუმცა ერთი გვაქვს სათავე, საწყისი,
სხვა არის დღეს ჩვენი გზები,
შევხვდებით და ხშირად მოსისხლე
მტრები ვართ,

ოდესღაც ნაფიცი ძმები.

დღეს ათი წელია, სადა ხართ ბიჭებო!
ლილე ვთქვათ შენდობა ძმების,
მარჯნის ფერ* კოტესთან ნურც
დაიკარგება

ხსენება ჯიქიას** ძვლების.
ლილევი, ლილეო, თარგლეაშინე და
ლილეა გაფრენა ორბის,

* კოტე მარჯანიშვილს „დურუჯელები“ მოიხსენებდნენ როგორც „მარჯანს“.

** ეჭვ ჯიქია — რუსთაველის თეატრის მსახიობი, ადრე გარდაიცვალა.



გრძნობების ნაყოფი ყვარელის
მთებიდან
ღურუჯი ვეფხვივით მორბის.

ძვირფასო ამხანაგებო!

მე მინდა, ორიოდ სიტყვით მოგმართოთ იმ მომხდარ ამბების გამო, რომელსაც ადგილი ქონდა ჩვენს თეატრში, ამ რამოდენიმე წლის წინათ. ვინაიდან მე ვწევარ საავადმყოფოში, ამის გამო მეძინება ვრცელი წერილის დაწერა და ჩემს შეხედულებას, ზემოხსნებულ ამბების მიზეზებზე, ჯერ-ჯერობით ვერ გამოვთქვამ; მით უმეტეს, რომ უკვე ერთი წელიწადია, რაც მუშაობას მოცილებული ვარ. ჩემის აზრით, ამ ამბების დასაწყისი თითქმის პირველი სეზონის დასასრულში ჩაისახა, ჩვენი მუშაობის არანორმალურ პირობების გამო, იგი თანდათან ძლიერდებოდა, და გარდაიქცა ისეთ არა სასურველ ამბად, რომლის მოწმენი თქვენ თვითონ იყავით. შეიძლება ჩვენი ჯგუფი, რომლის წინააღმდეგ იყო ამხედრებული ზოგიერთი ახალგაზდა და რომელსაც სთვლიდნენ საქმის ბატონ-პატრონად, თავის მუშაობაში უშვებდა შეცდომებს, მაგრამ განა ეს გასაკვირველია? შეცდომებს სჩადის ის, ვინც რამეს აკეთებს. შეიძლება ის სწყინდა ვინმეს, და ბოლო წინააღმდეგ იყო, რომ ჩვენ მივდიოდით ყველგან და ვაწესრიგებდით ზოგიერთ საკითხებს, როგორც შიგნით, თეატრის ცხოვრებაში, აგრეთვე გარეთაც. მაგრამ განა ეს ჩვენი პატივმოყვარეობით იყო გამოწვეული? სრულიადაც არა. ჩვენ ვაგრძელებთ იმ მუშაობას, რომელიც დაიწყოთ თავიდანვე ამ თეატრის დასაწყისში, ვინაიდან ბ-ნ კოტესთან ერთად ჩვენ ვიყავით ამ საქმის ინიციატორები, ჩვენ ვიყავით პასუხისმგებელი, როგორც ხელისუფლების, აგრეთვე საზოგადოების წინაშე. შეიძლება ჩვენ თავის დროზე ჯეროვანი ყურადღება ვერ მივაქციეთ ახალგაზრდობას, იმათ გულის ტკივილს, მაგრამ ამის მიზეზები ის გახლავთ, რომ დასში ისეთი განწყობილება შეიქმნა, არამც თუ ჩვენ და ახალგაზრდები დავშორდით

ერთმანეთს, არამედ თვითონ ახალგაზრდობა დაიყო ჯგუფებად, რომელთა ერთმანეთში მტრული განწყობილება ქონდათ [თავიდანვე ჩვენ არ შეგვეძლო ყველა ჩავვერია თეატრის საქმეებში, ვინაიდან ბევრს არ ვიცნობდით და ვერ ვენდობოდით]. ბევრიც იმ მიზნით იყო შემოსული, რათა ემუშავა წესიერ თეატრში ბ-ნ კოტესთან და ამით მოეპოვებია მდგომარეობა ქართულ თეატრზე იყვნენ სრულიად გულწრფელად განწყობილნი და თეატრის ბედით დაინტერესებულნი. ამგვარი ხალხის საქმისადმი დაახლოვებას ჩვენ ყოველთვის ვცდილობდით. ბოლოს მაინც ჩვენი ინიციატივით იყო აღძრული საკითხი, თეატრის მართვლობის ისეთი ფორმის შესაქმნელად. სადაც თეატრის მომუშავეთა ყველა დარგის წარმომადგენლები იქნებოდნენ. და იყო კიდევაც ბ-ნ კოტესაგან ნებადართული, მაგრამ რა ჩვენი ბრალია, რომ ეს მართვლობა უძლეური აღმოჩნდა. მე ისე ვწერ, თითქოს თავს ვიმართლებდე. მე ეს სრულიად არ მინდა. ჩვენ ვავგვამართლა საქმემ, ჩვენ ვავგვამართლა ჩვენმა დაწყებულმა თეატრმა, რომელმაც სრული მოქალაქეობა მოიპოვა მთელს ქვეყანაში, დაიმსახურა ხელისუფლების ნდობა და გაამართლა ქართველი საზოგადოების იმედები. დღეს კი თეატრი მუშაობს იქ, სადაც ჩვენ გვინდოდა. ყოველივე ზემოხსენებულ ამბებში გამარჯვების დიდი პროცენტი ეკუთვნის ბ-ნ კოტეს, შეიძლება 90%. მაგრამ განა ჩვენი ჯგუფი არ იბრძოდა იმისათვის, რომ ბ-ნი კოტეს დიდი მხატვრული შესაძლებლობანი აუცილებელი, საქირო ნაყოფი ქართული თეატრისათვის, ჩვენ, ჩვენი შეცდომებით მოვიყვანეთ თეატრი ტფილისამდე, შემდეგში კი ყველა არის პასუხისმგებელი და იმედი მაქვს, რომ საქმე უკეთესად წარემართება, მაგლოდ მე გულს ისა მტკენს, რომ დღესდღეობით შინაური კინკლაობით საქმე ზიანდება და თანდათან ირღვევა. ასეთი მშვენიერი დასაწყისი, მშვენიერი კულექტივით, ვაებით და ბრძოლით გამოტანილი თეატრი ნადგურდება, რაღაც



კორებზე აშენებული ამბები. ამ ამბებში პირველ პლანზე დგას პირადი ინტერესები, პირადი კეთილდღეობა და ამათზედაა დამყარებული ურთიერთ შორის დამოკიდებულებანი. პრინციპი-ალური დავა მაინც იყოს, მხატვრული იდეების სხვადასხვაობა. მე ბოდიშს ვინბდი, მაგრამ ამის გამხელა სადმე სირცხვილია, პატარა ხანს ვიყოთ ობიექტურნი და დავფიქრდეთ, რა დანაშაულს ჩავდივართ ქართული თეატრის, ქართული კულტურის წინაშე. რომ დაინგრეს ეს თეატრი საკითხი ორი თეატრის არსებობის, ალბათ, რამოდენიმე წლით და შეიძლება სრულიადაც მოიხსნას. ან რა უნდა უთხრათ ჩვენ პატივცემულ კოტე მარჯანიშვილს, რომელიც ისეთი ახალგაზრდული გატაცებით შეუდგა ამ თეატრის აშენებას. მოიგონეთ ქუთაისის სეზონები — მარჯანიშვილი წასული ხშირად ღამის 3 საათზედ, დილის 7 საათზედ თეატრში იყო ხოლმე. მოიგონეთ რამდენი რამ განიცადა და აიტანა ამ საქმისათვის. იმ დროს როდესაც გზა ხსნილი ქონდა ყველგან. მთელ კავშირში, მუშაობდა პროვინცი-აში, სადაც ჩვენც კი ვთაკილობდით მუშაობას. ითმენდა იმ მოლოდინში და იმ იმედით, რომ შექმნიდა ნამდვილ თეატრს, სადაც აღზრდიდა ქართული სცენისათვის მსახიობებს და თაობას. რას ვეუბნებით ჩვენ ქართველ საზოგადოე-ბას, სადაც ჩვენ ისეთი აურ-ზაური ავტეხეთ ამ თეატრით, რომ მისი ყურადღება რამდენიმე წლით ამ თეატრის გარშემო შევაჩერეთ და რომლისგანაც მრავალი თამასუქები მივიღეთ წინდაწინ. რაც შეეხება დოღო ანთაძის საკითხს, აქ ვერ დავეთანხმებით, ვინაი-დან ჩვენ შორის დოღო ანთაძემ ამ თეატრის კაკეთილდღეოდ გაათეკა ყველა-ზე მეტი. და თუ მას ჩვენი თეატრის არსებობის მანძილზედ ქონდა ხოლმე შეცდომები, ეს ადვილი ასახსნელია. ჩვენი თეატრის არანორმალურ პირო-ბებში მუშაობის გამო ის თითქმის ათი-ოდეთ თანამდებობას ასრულებდა თეატრში და ამ მდგომარეობაში მყოფ ადა-მიანს ხშირად, ამა თუ იმ მომუშავეს-

თან უსიამოვნებაც მოუხდებდა. მე ისე-თი პირებიც ვიცი დასაშ. რომლებმაც არავითარ თანამდებობით არ იყვნენ დატვირთული, მარტო თავიანთი თავი ებარათ და ხშირად ნახევარ დასთან უსიამოვნო განწყობილებაში იწყოფე-ბოდნენ. რაც შეეხება ვინმეს წესვლას თეატრიდან. მე იმას ვთვლი საქმის მო-ლაღატედ და მხოლოდ პირადი კეთილ-დღეობით დაინტერესებულ ადამიანად. ვინაიდან მას თუ უყვარს საქმე და სურს თეატრისათვის კარგი, აინტერე-სებს მისი მომავალი, ის კი არ გაიქცე-ვა, არამედ იბრძოლებს საქმის გამო-სასწორებლად და საკეთილდღეოდ, რომ ასეთ მახინჯ შემთხვევას მეორედ ადგი-ლი აღარ ექნეს. მე შეიძლება ცოტა უდიერი ვიყავი ჩემ წერილში, მაგრამ ეს იმით აიხსნება, რომ მე არ შემიძლია გულგრილად მივიღო ის, რაც ჩვენი თე-ატრის არსებობის საწინაოდ იქნება მი-მართული, ყოველივე ის რაც შეაფერ-ხებს ქართული თეატრის წინსვლას.

1921 წ. მოსკოვი.

დღევანდელი მდგომარეობა თეატრის არის ცუდი. დაცემულია როგორც მხატ-ვრული პროდუქცია თეატრის, აგრეთ-ვე დისციპლინა მომუშავეთა შორის. ეს მოხდა ჩემი მოსკოვში გამგზავრების შემდეგ. ჩემი არ ყოფნის (დროს) თეატრში შეიქმნა ბრძოლა ჩემი ადგილის დაკავებაზედ. ამან გამოიწვია სხვადა-სხვა დაჯგუფებები, რომელიც აღმოფხ-ვრილი იყო გასული სეზონის დასაწ-ყისში და რომელიც ეხლა ძალიან აფერ-ხებს თეატრში ჩანსად მუშაობას, შინა-განი დისციპლინის მოშვებას იწვევს. ზედ დაემატა გარეშე პირების შინაურ საქმეებში ჩარევა, რადგან მე ჩემს ად-გილას აღარ ვიყავი და ჩემ მიერ დანიშ-ნული მოადგილე ანჯაფარიძე რატომ-ღაც მოხსნილი იყო. ეხლა მე მიმაჩნია საჭიროდ დასის გაწმენდა იმ პირები-დან, რომლებიც რამე დაჯგუფებას ქმნიან თეატრში და აფერხებენ ნორმა-ლურ მუშაობას. საჭიროდ მიმაჩნია მო-ემატოს რეჟისორი, სახელდობრ ვ. ყუ-შიტაშვილი და კიდევ ერთი, თუკი ვინ-მე შესაფერისი გამოჩნდა. დღეს-დღე-



ობით თეატრს არ გააჩნია არც ერთი რეჟისორი, რომელსაც დამოუკიდებლად მუშაობა შეეძლოს. ამ ნაკლის ამოვსება შეიძლება ყუშიტაშვილის მოწვევით და, განსაკუთრებით, შიგნით იმ არტისტების ჩაბმით სარეჟისორო მუშაობაში, რომლებიც იცნობენ და რომლებმაც კარგად აითვისეს მარჯანიშვილის მხატვრული მეთოდები. შარშან ასეთი ცდა იყო — ვასო გოძიაშვილი, რომელმაც დადგა „აპარკუნე ჭიჭიმიე-ლი“ და ვ. ანჯაფარიძე, რომელიც ამზადებდა ვიშნევსკის „ოპტმისტურ ტრაგედიას“ და ჩემი აქ არ ყოფნის გამო არ წავიდა, რადგან ანჯაფარიძეს სათანადო პირობები არ შეუქმნეს სამუშაოდ. ჩვენ თეატრს არ ყავს წამყვანი სარეჟისორო ძალები და ამიტომ, როგორც ზევით ვთქვი, უპირატესად უნდა იქნას გამოყენებული კოლექტივის მხატვრული შესაძლებლობა და თანდათანობით ჩაბმა სარეჟისორო მუშაობაში. ერთი-ორი წლის შემდეგ უკვე ჩამოყალიბდება საჭირო სარეჟისორო კოლექცია ამავე პირების საშუალებით. მე ვამბობ ვინც ხანგრძლივ მუშაობდა მარჯანიშვილთან და იცნობს მის მუშაობას, და აგრეთვე მისი საუკეთესო სპექტაკლების საშუალებით უნდა დამუშავდეს და სისტემაში იქნას მოყვანილი მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მეთოდი, რათა საფუძვლად დაედოს თეატრის მხატვრულ მუშაობას. თუ ეს არ გაკეთდა, თეატრი იქნება უსახო და მისი მხატვრული გზები იქნება მერყევი და გაურკვეველი. ამისათვის სათავეში უნდა იქნეს კაცი, რომელიც გზას გაუხსნის თეატრის ნიჭიერ ძალებს და მისცემს მათ საშუალებას თავიანთი მხატვრული შესაძლებლობა მაქსიმალურად გამოამჟღავნონ. თუ სათავეში იქნება ისეთი კაცი, რომელიც პირველ პლანზედ თავის პირად თავს დააყენებს და ეცდება იმაზედ ზევით არავინ აიწიოს, თავის ნიჭსა და კულტურას თეატრის უმაღლეს დონეზე გადააქცევს, ეს იქნება თეატრის დამლუხველი. რადგან, როგორც ზევით მოგახსენეთ, წამყვანი ძალა რეჟისორებში არ გვაყავს და არც არის სასურ-

ველი, რომ ერთ კაცს ქონდეს მარტო მუშაობის საშუალება, მით უმეტეს, თუ საჭირო ნიჭიც არ გააჩნია. მე ყოველდღიურად არ შემძლია ვიმუშაო. მე შემძლია საერთო მხატვრული ხელმძღვანელობა გაუწიო თეატრს თუ მეყოლება სახლო პირი მოადგილედ, რომელიც არ იქნება შეპყრობილი პირადი განდიდების ინტერესით. ასეთებად მიმაჩნია პავლე დადვაძე და ვალ. ბოკუჩავა. თუ ამათ მომცემთ მოადგილეებად და დირექტორს ჩამოართმევთ ყოველგვარ უფლებას მხატვრულ მხარეში ჩარევისას, დაუტოვებთ მას მარტო ფინანსებს, მაშინ შემძლია ავიღო პასუხისმგებლობა მხატვრული ხელმძღვანელობის.

თეატრის არსებული მდგომარეობა მოითხოვს თითქმის სრულ რეორგანიზაციას, რათა საქმე გამოჩანსაღდეს. ეხლა როგორც მხატვრული პროდუქცია, ისე დისციპლინა დაცემულია თეატრში. ეს დაიწყო სეზონის მეორე ნახევარში, როდესაც ჩემი მოსკოვში წასვლის შემდეგ ზოგიერთი პასუხისმგებელი ამხანაგების ყურადღება გადატანილი იქნა სულ სხვა რამეზედ, სახელდობრ, ჩემი ადგილის მიღებაზედ. ამან გამოიწვია თეატრში ისევე სხვადასხვა დაჯგუფებების შექმნა, რომელიც აღმოფხვრილი იყო გასული სეზონის დასაწყისში. კვლავ წამოყვეს თავი უქმყოფილო ელემენტებმა საზოგადოებაში და ამ მხრივ, მოგეხსენებათ, თეატრის გარშემო შექმნილი ჯანსაღი ატმოსფერო ისევე გაფუჭდა. ეხლა მე მიმაჩნია საჭიროდ შვეებულეების დროს დავითხოვო დასის უმრავლესობა და დავტოვო მხოლოდ საჭირო ბირთვი თეატრის. შემდეგში კი მოვიწვევ იმ პირებს, ვინც აუცილებელი, საჭირო და მუშა ელემენტებია.

1934 წ.

ს.ს.ს.რ. სახ. არტისტის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელის უ შ ა ნ გ ი ჩ ხ ე ი ძ ი ს

გ ა ნ ც ხ ა დ ე ბ ა

გასულ 1933 წლის აგვისტოში მე მივიღე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელობა,



თეატრის მდგომარეობა იყო ცუდი, რაც გამოიხატებოდა მისი მხატვრული პროდუქციის საგრძობლად დაცემაში და ორგანიზაციული მხარის უწყესრიგობაში და მოღუწებაში. ხელისუფლების მიერ 1933-34 წლის სეზონში აღებული იყო სწორი გეზი თეატრების მიმართ და კერძოდ ჩვენი თეატრის ნაყოფიერი მუშაობისათვის შექმნილი იყო ყოველმხრივ ჯანსაღი და ნორმალური პირობები. ზემოხსენებულმა გარემოებამ, საშუალება მომცა შემეყრება ჩვენი თეატრის კოლექტივში ძლიერი არტისტული ძალები, რომლებიც სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა დაჯგუფებების წყალობით თეატრმა დაპყარა. ამელო სწორი ხაზი (რამდენათაც ეს შესაძლებელი იყო ნაჩქარევად) სეზონის მხატვრული და პოლიტიკური სახის ჩამოსაყალიბებლად და გამეწესრიგებია სამუშაო კოლექტივის ნიჟიერ წევრთა შორის, თეატრის მხატვრული შესაძლებლობის მაქსიმალურად გამოიყვანებისათვის. სეზონის დასაწყისში თეატრის ყველაზედ სუსტ მხარეს შეადგენდა რეჟისურა. ამისათვის სარეჟისორო მუშაობაში დამატებით ჩაბმული იქნა აგრეთვე არტისტული ძალები, რადგან მსახიობების ერთ ნაწილს კარგათ აქვს შეთვისებული მარჯანიშვილის მხატვრული მეთოდები და მათი თანდათან ჩაბმით სარეჟისორო მუშაობაში, საერთოდ მომავალშიდაც, შესაძლებელი იქნება ჩამოყალიბდეს ძლიერი სარეჟისორო კოლექტივი. ჩვენ თეატრს არ ყავს წამყვანი სარეჟისორო ძალები და ამისათვის ჩვენ სიმძიმე გადავიტანეთ კოლექციალურ მუშაობაზედ და შეუქმენით ისეთი პირობები ყოველ დამდგმელს, რომ მათი მუშაობა უმეტეს შემთხვევაში გამარჯვებით დამთავრდა. ეხლა თეატრის მდგომარეობა მტკიცე და მაგარია. წლებიდანდელმა სეზონმა, მე მგონია, გაამართლა ხელისუფლების ნდობა და თეატრმაც სრული უფლება მოიპოვა თავის არსებობისათვის. თეატრის დღევანდელი მდგომარეობა და ის მოსაზრება, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა ჩემთვის ძალიან მძიმე დატვირთვაა მაძლევა

საშუალებას გთხოვთ ხელმძღვანელობიდან განთავისუფლება. რათა არ ჩამოვრჩე სრულიად წმინდა არტისტულ მუშაობას. მე დავრჩები თეატრში მხოლოდ არტისტათ. თუ კი თეატრის ხელმძღვანელობა მომავალში იქნება ჩემთვის მისაღები, მე უღრმეს მადლობას ვუცხადებ პარტიას, რომელმაც ასეთი დიდი ნდობით დამაჯილდოვა. როგორც არის თეატრის ხელმძღვანელობა.

მე ყოველთვის მზად ვიქნები გემსახუროთ როგორთაც შემეძლება და ყოველთვის დავებმარები ჩვენს თეატრს, როდესაც მე მისთვის აუცილებელი. საკირო ვიქნები, დღეს დღეობით კი მას შეუძლიან სრულიად თავისუფლად იარსებოს უჩველოთ.

მაიხი 1934 წ.
კ. ტფილისი.

კ ა ნ დ ი დ - ჩ ა რ კ ვ ი ა ნ ს

(საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცკ პირველ მდივანს)

მე ძალიან უხერხულად ვგრძნობ თავს, რომ მიხდება თქვენი შეწუხება და ისიც ისეთი საქმით, რაც თქვენ არ უნდა გეგებოდეთ. მაგრამ ორი წლის უნაყოფო ცდამ მიიძულა გადავლახო მორიდება, რადგან დავრწმუნდი, რომ რეალური დანაშაუბა მხოლოდ თქვენ შეგიძლიათ. ამასთან, თუ არ ვცდები, თქვენი ჩემდამი ყურადღება მაიშვებებს, რომ თხოვნას მომიხსენეთ. მე ვითხოვდი თეატრის მანლობლად ბინას, მაგრამ არა ახალ ბინას, არამედ ჩემი ეხლანდელი ბინის მაგივრად, რადგან ეს უკანასკნელი საკმაოდ დაშორებულია თეატრზედ და აქედან სიარული ჩემთვის ძნელია. მე ვფიქრობდი, როგორმე შევიცლებდი ჯერ თეატრის სტუდიის ხელმძღვანელობას და შემდეგ იქნებ მუშაობაშიდაც თანდათან ჩაბმას, დანამდვილებით მე ვერ დაგპირდებით მუშაობას, მაგრამ ვეცდები და, ნათქვამია, ცდა ბედის მონახევრეაო. როგორც ხედავთ ჩემი თხოვნა არ იყო მარტო ეგონისტური გრძნობით გამოწვეული, თუ კი ჩასაკვირველია ჩემი როგორმე გამოყენება თეატრში იქნებოდა სასურველი. მაგრამ ამ უკანასკნელში ძალიან დამა-

ეკვა საერთოდ ჩემი წარსული მუშაობის სრულმა უგულებელყოფამ. მთელი წლების მანძილზე ჩემი ავადმყოფობის დროს მე ვცდილობდი არავინ შემეწუხებინა უმნიშვნელო თხოვნითაც კი. მაგრამ ამით, როგორც სჩანს, მხოლოდ ერთ რამეს მივაღწიე: ხელოვნების მმართველმა ორგანოებმა ამ ხნის განმავლობაში სრულიად დაივიწყეს როგორც ჩემი არსებობა, აგრეთვე ისიც, რომ ოდესმე რაიმე გამიკეთებია. შეიძლება დიდი დამსახურება არ მიმიძღვის. შეიძლება დიდი არაფერი შემექმნას, მაგრამ იმ ჩემ ამხანაგებს შორის, რომლებმაც გარკვეული როლი ითამაშა ახალ საბჭოთა ქართულ თეატრის შექმნაში და განვითარებაში და ვინც დიდად დაფასებულნი იყვნენ და არიან — მე მგონია უკანასკნელი არ ვიყავი და ჩემი სახელიც ვფიქრობ, არ უნდა ყოფილიყო დავიწყებული. ამხ. შადურის წერილშიაც კი, რომელიც მოთავსებულია ა/წ 23. 11, „სოვეტსკოე ისკუსტვო“-ში „საბჭოთა საქართველოს ხელოვნება“, მარჯანიშვილის მეგობართა და მიმდევართა შორის, სადაც დასახელებულია ყველა ჩემი ამხანაგი და ისეთებიც, რომლებიც არც მეგობარნი, არც მიმდევარნი ყოფილან მარჯანიშვილის, ჩემი დასახელება, ალბათ, უხერხულად მიიჩნიეს.

ეს, რასაკვირველია, უმნიშვნელო ფაქტია და ყურადღებასაც არ მივაქცევდი, რომ ასე არ ხდებოდეს მუდამ.

მე თავს ვინუგუშებ ხოლმე იმით, რომ ამჟამად არ ვმუშაობ, მაგრამ მაინც თავმოყვარეობის შელახვას და რაღაც სირცხვილს განვიცდი და სირცხვილს განვიცდი ეხლაც, როდესაც ამის შესახებ მიხდება წერა. ამ გარემოებამ დამაეკვა — საერთოდ ჩემი მუშაობის საპირობებაში, თორემ სხვას რომ თავი დავანებოთ, რატომ უნდა მიხდებოდეს ისეთი უბრალო საქმისათვის, როგორც სამაგიერო ბინის მიღება, თქვენი შეწუხება. [...] რადგან სასჯელად მეყოფა ის მდგომარეობა, რომლის წყალობით საუკეთესო წლები უნაყოფოდ დავკარგე. ეს რომ არ მომხდარიყო, დღეს არც თქვენი შეწუხება დამპირდებოდა.



ქართული ბალეტის უუკეთესო

ვახტანგ ჭაბუკიანი 80 წლისაა. ქართულმა საზოგადოებრიობამ ფართოდ აღნიშნა ეს შესანიშნავი თარიღი. იუბილზე გაიმართა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის ეროვნულ თეატრში, სადაც ათეული წლების მანძილზე ბრწყინავდა, ბობოქრობდა, შემოქმედებით მწვერვალებს იპყრობდა ეს გენიალური არტისტი.

ძლიერი, წარუშლელი კვალი დასტოვა ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელოვნებამ, ჩვენს ცხოვრებისეულ სივრცეს დღესაც სწვდება მისი გამარჯვებების ექო.

ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენდა ვახტანგ ჭაბუკიანის უზალო სხეული, რომელიც ისე იყო ჩამოსხმული და ჩამოქრწილი, ვით ანტიკური ქანდაკება. თვალი ვერ ძღებოდა მისი ყურებით, მაყურებელი ალტაცებაში მოჰყავდა მის ათლეტურ აღნაგობას, კლასიკურ, პროპორციულ ფორმებში გაცხადებულ სილამაზეს, იგი ელინელს ჰგავდა იმ დიდბუნებოვანი ჰარმონიითაც, რომელიც დამყარებული იყო მის სულსა და სხეულს შორის. ჭაბუკიანის გმირები ფიზიკურსა და ზნეობრივ მშვენიერებას ასე ზიგებდნენ. შესაძლოა, სწორედ ეს შინა-

განი თანხმობდა ქმნიდა სიდიადის შეგრძნებას, იმ ამაღლებულ, საზეიმო განწყობილებას, რომელსაც იგი ავლენდა სცენაზე გამოჩენისთანავე და მაყურებელს ენითაუწერელ სიბარულს ანიჭებდა.

რაინდული სული და გამორული შემართება გამოსჭვიოდა ვახტანგ ჭაბუკიანის ყოველი მოძრაობიდან, საოცრად არტისტული იყო მისი ყოველი ექსტიზი. იგი ამიტომაც იქცა იმ ახალი ესთეტიკის კანონმდებლად, რომელსაც პირობითად ეწოდა „მამაკაცური ბალეტი“. დიან ვახტანგ ჭაბუკიანმა შექმნა თავისი სტილი, რითაც საბალეტო სამყაროში ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა. ჭაბუკიანისეულ სტილს ახასიათებდა ცეცხლოვანი ტემპერამენტი და თავბრუდამხვევი დინამიკა. მჭკვეარე ცეკვადობაში გაცხადებული მონუმენტალიზმი და ვაქეცური რომანტიკა.

ვახტანგ ჭაბუკიანის სტილისტიკას გააჩნდა თავისი ლექსიკური ფონდი. მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პლასტიკური ინტონაციები, სათავეს რომ იღებენ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უმდიდრესი წიაღიდან. ჭაბუკიანის ვირტუოზულ ხელოვნებას განუმეორებლობას ანიჭებდა „ზორუმიდან“, ცეკვა „ქართულიდან“, სხვა უნიკალური ფოლკლორული ფორმებიდან წარმოქმნილი ეროვნული რიტმი, ეროვნული ენერჯია! ყოველივე ამან ახალი სიცოცხლე შთაბერა კლასიკური ბალეტის სტრუქტურებს. ვახტანგ ჭაბუკიანმა ნოვატორული გაქანებით განახორციელა ქართული და ევროპული ქორეოზორენების ელემენტთა სინთეზირების პროცესი.

ვახტანგ ჭაბუკიანმა რეალობად აქცია „ქართული ბალეტის“ ცნება. ეს დიდი მონაპოვარია. მსოფლიოში ზომ სულ რამდენიმე ქვეყანამ შექმნა თავისი საბალეტო სკოლა. ეროვნული საბალეტო ესთეტიკა. საქართველომ ამას დიდი ვახტანგ ჭაბუკიანის წყალობით მიიღწია!

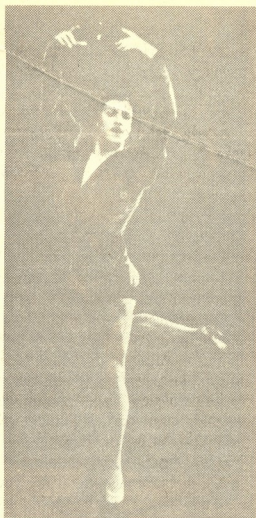


—(ც.კ.ა. ცეცხლოვ)—

ჯადოქარი!

პერა ჟიზნაქი

არასოდეს დამავიწყდება ჩემი პირველი შეხვედრა ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელოვნებასთან; ეს მოხდა ომის დროს. იმხანად ბაქოს ქორეოგრაფიულ სას-



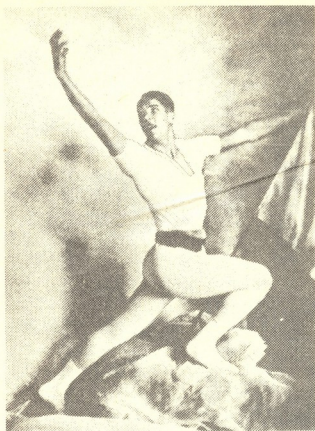
ალბერი „ვიზელი“

წავლებელში ვსწავლობდი. ვახტანგ კაბუციანი ბაქოში ჩამოვიდა გასტროლებზე მარინა სემიონოვასთან ერთად. კაბუციანის გამოსვლამ გამოაგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. მისი ჯადოქრული ცეკვა, როგორც საოცარი ნიღვა, ისე აღიბეჭდა ჩემს ცნობიერებაში. ის, რაც იმ საღამოს ვნახე არასოდეს ამოვშლება ჩემი მესიერებიდან. ლამის კეჟიდან შევიშალე...

ვახტანგი ცეკვადა პა-დე-დეს „კორსარიდან“, „ცეცხლის ცეკვას“, „ფრინველს“ და სხვა. დღესაც ცხადად მახსოვს მისი აღმაფრენა „ფრინველში“. რა საოცრად ლამაზი იყო ეს ცად აფრენილი პოზა! თითქოს მიწაზე დაშვებას აღარ აპირებდსო, ასე იყო გაჩერებული პაერში, ვიდრე არ გაშლიდა, ვიდრე არ მოიქნევდა თავის სასწაულმოქმედ ფრთებს.

ეს იყო აღმაფრთოვანებული სანახაობა! მაშინვე შედგა ჩემი შეხვედრა ვახტანგ კაბუციანთან. ჩემი პედაგოგი იცნობდა მარინა სემიონოვას. მან გადაწყვიტა წერილით მიემართა მისთვის. ამ წერილში იგი წერდა, რომ მასთან სწავლობს ნიკიერი ქართველი გოგონა, რომელსაც ყურადღების მიქცევა





საკონცერტო ნომერი

სჭირდება. ეს წერილი მე თვითონ მივითანე სასტუმრო „ინტურისტში“. დავაკაუნე. კარი გამიღო მარინა სემიონოვამ. ის და ვახტანგი „კარტს“ თამაშობდნენ... როცა კარი გაიღო ორპირმა ქარმა კორიანტელი დააყენა და „კარტები“ აქეთ-იქით მიმოფანტა... დაბნეული ვიდექი... მარინა სემიონოვამ ჩემს თვალწინ ჩაიკითხა წერილი. მაგრამ ვახტანგს არაფერი არ უთხრა. მე კი ისეთი მორცხვი ვიყავი, რომ ვერაფრის თქმა ვერ შევძელი. არა და უნდა მეთქვა, რომ მეც ქართველი ვარ, რომ ვსწავლობ ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში, რომ გულით მინდა მისი მფარველობა... ეს, ალბათ, აუცილებელი იყო. მაგრამ ხმა ვერ ამოვიღე. გულდაწყვეტილი წამოვედი...

და აი, გავიდა რამდენიმე წელი. ამ დროისათვის უკვე დამთავრებული მქონდა ქორეოგრაფიული სასწავლებელი. ორი სეზონის მანძილზე ბაქოს აზნდროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ვცეკვავდი. ერთ მშვენიერ დღეს, სრულიად მოულოდნელად

დებეშა მივიღე. ჯაბუკიანისაგან თბილისში მეძახდა. ღმერთის წყალობით მას თურმე რაღაც სმენია ჩემს შესახებ.

აბა რა შეთქმის?

ვახტანგ ჯაბუკიანმა თავდაყირა დააყენა მთელი ჩემი ცხოვრება. ძნელია სიტყვებით იმის თქმა, რაც მან ჩემთვის გააკეთა.

მაინც ვინ არის ჯაბუკიანი?

ჯადოქარი. სასწაული, რომლის არსი თვით მაღალი რანგის პროფესიონალებმაც კი ვერ ამოიცნეს, ვერ გაითვითცნობიერეს. ჯაბუკიანის გენია არ ექვემდებარება ანალიზს.

ვახტანგ ჯაბუკიანს თავისი პოზები არასოდეს შეუშოვნებია, არასოდეს დაუხვეწია სარკის წინ. მას ეს უბრალოდ არ სჭირდებოდა. იგი ბუნებამ შექმნა. ბუნებამ დაანათლა მას ენითაუწყრელი სილამაზე და ჰარმონიულობა. იდეალური, სრულქმნილია ჯაბუკიანის სხეული, არაჩვეულებრივ ზემოქმედებას ახდენდა მისი ყოველი მოძრაობა.

ყველა და ყველაფერი ცოცხლდებოდა, როცა ვახტანგი სცენაზე ჩნდებოდა.

ერთი ლენინგრადელი აკადემიკოსი-ბალეტომანი მწერდა: „თქვენ, ალბათ, ვერ ხედავთ რა ხდება სცენაზე, რა ემართებათ არტისტებს, როცა ჯაბუკიანი გამოდის, მაყურებელზე ხომ ლაპარაკი ზედმეტია“.

ღიახ, შეუძლებელი იყო ვახტანგის ყურება მღელვარების, სიხარულის, აღფრთოვანების გარეშე.

საოცარი გამოსვლა იცოდა.

ჯაბუკიანივით ვერავინ ვერ იდგა, ვერავინ ვერ დადიოდა სცენაზე.

დიდებული გამოსვლა ჰქონდა „ღონიხობში“ ვარიაციების წინ!

იგი უბრალოდ მოდიოდა. მაყურებელთა დარბაზი კი უკვე სუნთქვა შეკრული შეჰყურებდა... და აი ვახტანგი დგებოდა დაუეწყყარ პოზაში და სასწაულიც იწყებოდა.

ბედნიერება იყო ამის ხილვა!

„უიზელი“?

უბრალო, ჩვეულებრივ პირუეტსაც

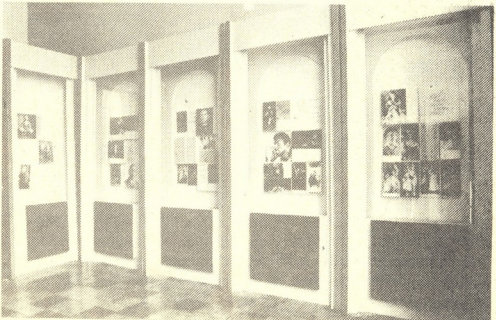
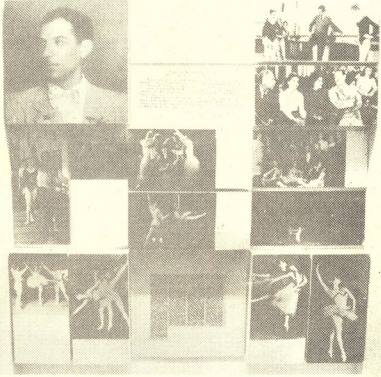
კი ვახტანგი მაღალი ხელოვნების ნიმუშად აქცევდა.

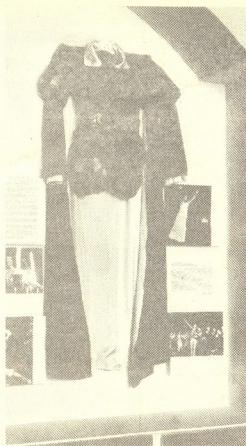
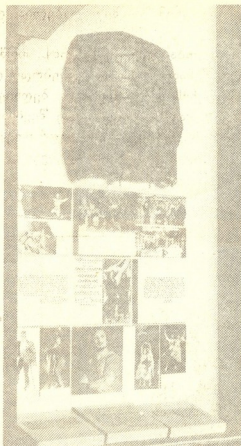
გრიგალივით დაჰქროდა, როცა დიდ პირუეტს ასრულებდა. ვერც ერთი ორკესტრი ვერ ეწეოდა.

ერთმა ლენინგრაძელმა დირიჟორმა გულწრფელად აღიარა: ასეთ თავბრუ-

დამხვევ ტემპში შეუძლებელია დაკვრაო.

მაღლობას ვწირავ ღმერთს, რომ მომეცა შესაძლებლობა შევხებოდი დიდი ჰაბუკიანის ხელოვნებას. ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ დღემდე შევინარჩუნე ეს სიყვარული და აღფრთოვანება. ღმერთი იყოს მისი მფარველი.



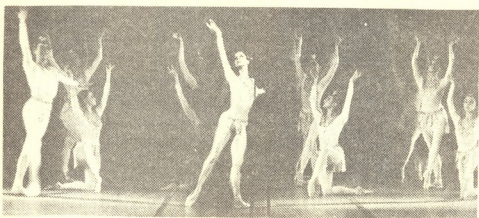


იუბილეს დღეებში თბილისის ქორეოგრაფიულმა სასწავლებელმა მოაწყო ვახტანგ ჰაბუკიანის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი გამოფენა. მნახველთა წინაშე გაცოცხლდა ამ გამოჩენილი არტისტის, ბალეტმეისტრის და პედაგოგის შესანიშნავი ნამოღვაწარი.





ფოკორები
ვახტანგ
ჭაბუკიანის
დადგმებიდან:
ქვეყნი „მიჰა-
ტიეზა ცე-
ვაზე“;
კრეინი „ლა-
ურენსია“;
მინუსი „ბა-
იადრა“;
ბალანჩინიძე
„მთების გუ-
ლი“



უბადლო პარტნიორი

ეთერ ფალავა

ვახტანგ ჭაბუკიანი დიდი მოცეკვევა. ჩემს ბედნიერებას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა შევიტყვე, რომ მასთან ერთად უნდა მეცეკვა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე „ღონ კიხოტსა“ და „ეიზელში“. არაჩვეულებრივი პარტნიორი იყო. ასეთი პარტნიორი არა მყოლია, მიუხედავად იმისა, რომ მრავალ მოცეკვავესთან მიცეკვია ამა თუ

იმ ქვეყნის სცენაზე. სერე ლიფართანაც კი მომიწია ცეკვამ. მაგრამ მხოლოდ ვახტანგ ჭაბუკიანმა მაგრძნობინა რაღაც საოცარი სიმჩატე. სახტად დაერჩი, როცა ცალი ხელით ჰაერში ამიტაცა, მერე კი ასევე სხარტად დამატრიალა. მისი წყალობით ვცეკვავდი ლალად, ძალდაუტანებლად, მსუბუქად. ვახტანგ ჭაბუკიანმა განმაცდევინა

შემოქმედებითი მღელვარებისა და სი-
ხარულის განუმეორებელი წუთები.
შეუძლებელია ამის დაიწყება. ჩემი
ცხოვრების ყველაზე დიდ მიღწევად
მიმაჩნია „ქიხელში“ ცეკვა ვახტანგ
ჭაბუკიანთან ერთად.

კარგად დამამახსოვრდა ბატონი ვახ-
ტანგის სიტყვები:

„ეთერ! შენ იმყოფები საქართველო-
ში. აქ უნდა იყო, როგორც ცეცხლი.
რადგან ქართველები ცეცხლოვან ცეკ-
ვას არიან დაჩვეულო“. ამ სიტყვე-
ბის ქეშმარიტებაში არაერთხელ დაფ-
რწმუნებულვარ მაშინაც და მერც.

ცეცხლი ენთო ბატონი ვახტანგის
სპექტაკლებში, რომლებშიც ცეკვავდ-
ნენ „ჭაბუკიანის აკადემიის“ ძლიერ
წარმომადგენლები.

ნუ დაგაიწყდებათ, რომ იმ დროს
ბატონი ვახტანგი უკვე 60 წლისა იყო.
ეს საკვირველი ამბავია. საფრანგეთში
თვით ყველაზე სახელოვანი მოცეკვა-
ვეებიც კი ცეკვას თავს ანებებენ გაცი-
ლებით უფრო ადრე, დაახლოებით 40-
45 წლის ასაკში. 60 წლის ვახტანგ ჭა-
ბუკიანი კი შესანიშნავად ცეკვავდა.
ესეც მისი ჯადოქრული ენერჯისა და
ოსტატობის გამოვლენაა! ჩნოვანობა არ
ეტყობოდა მის მშვენიერ სხეულს. ამას
იმდროინდელი ფოტოსურათებიც ცხა-
დჰყოფენ. საფრანგეთში ყველა განც-
ვიფრებული იყო ამ ფაქტით: „ქართვე-
ლები ასეთი ძლიერნი არიან-მეთქი“ —
ვეუბნებოდნენ.

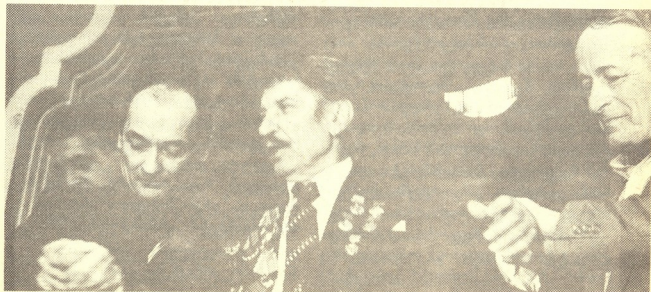


ვახტანგ ჭაბუკიანს იცნობენ საფრან-
გეთში. მას პარიზში ბევრი თაყვანის-
მცემელი ჰყავს როგორც ბალეტის მოყ-
ვარულთა შორის, ისე სპეციალისტთა
წრეებში. იქ მისი სახელი მაღალი ავ-
ტორიტეტით სარგებლობს.

ფრანგულ პრესაში გამოქვეყნდა
ცნობა ბატონი ვახტანგის საიუბილეო
თარიღის აღსანიშნავად. ამ ცნობაში
ვახტანგ ჭაბუკიანს მსოფლიოს საუკე-
თესო მოცეკვავე უწოდეს.

დიდად მოხარული ვარ, რომ კვლავ
ვიმყოფები საქართველოში და რომ მო-
მეცა საშუალება დავესწრო ამ შესა-
ნიშნავ იუბილეს, რომელსაც ქართველი
საზოგადოება უმართავს ამ დიდ ხელო-
ვანსა და მოღვაწეს.

ძიხილ ლაეროვიცი, ვახტანგ ჭაბუკიანი, უფრო კიკელიშვილი



— „ვე პისი, ჩისტოისაა მოწოდებული უშიშროების კომიტეტი...“

წინა ნომერში ჩვენი ჟურნალისათვის უკვე ტრადიციულად ქცეული რუბრიკით — „პოლიტიკური დიალოგი“ — დაიბეჭდა საუბარი საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის საკოორდინაციო ცენტრში შემავალი საქართველოს ეროვნული დამოუკიდებლობის პარტიის წევრთან, მხატვარ და რეჟისორ თეიმურაზ სუმბათაშვილთან.

ამჯერად რედაქციაში მოვიწვიეთ საქართველოს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის პოლიტიკურ პარტიათა და ორგანიზაციათა „მრგვალი მაგიდის“ წევრი საქართველოს პელსინკის კავშირის წარმომადგენელი, ლიტერატორი თემურ ქორიძე, რომელსაც ესაუბრება ჟურნალისტი ზურა აბაშიძე.

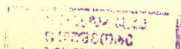
ზ. აბაშიძე — თავდაპირველად მინდა მკითხველს მივმართო თხოვნით, მოგვიტევეს „თქვენობითს“ ფორმაზე უარის თქმა, რადგან ჩვენ ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებიდან ვიცნობთ ერთმანეთს, ამას სავანგებოდ იმიტომაც აღვნიშნავ, რომ ამთავითვე მიიღია ვთქვა: ჩვენი საუბარი პოლემიკური ხასიათის იქნება, რადგან, ბუნებრივია, ჩვენი თვალსაზრისი ყველა საკითხზე ერთნაირი არ იქნება და არც შეიძლება იყოს.

თ. ქორიძე — რასაკვირველია.

ზ. ა. — ამ მოკლე შესავლის შემდეგ, ვფიქრობ, შეგვიძლია პირდაპირ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხით დავიწყოთ. ამ საუბრის პუბლიკაცია დღის სინათლეს რომ ნახავს, ბევრი რამ შეცვლილი იქნება, მაგრამ ახლა, ივნისის დამლევს, დიდ ვნებათაღელვას იწვევს ეროვნული მოძრაობის ძალთა სხვადასხვაგვარი მიდგომა საქართველოს განთავისუფლების კონცეფციებ-სადმი. „მრგვალი მაგიდის“ კონცეფცია

აში უმთავრესი პუნქტია — ოფიციალური. არასაბჭოური არჩევნები, რაც საზოგადოების გარკვეულ წრეებში ერთგვარ გაუგებრობას იწვევს: თუ არჩევნები საბჭოთა კავშირში შემავალ რესპუბლიკაში ცხადდება — როგორღა იქნება ოფიციალური და იმავდროულად არასაბჭოური. თუმცა თვით კონცეფციაში ეს ნაწილობრივ ახსნილია, მაგრამ ამ ახსნამ ბევრი ადამიანი მაინც ვერ დაარწმუნა.

თ. ქ. — პირველი, რამაც ამ კონცეფციის ავტორი და მისი თანამოაზრეები მოგიყვანა ასეთ დასკვნამდე, არის ის, რომ გარდუვალია სერიოზული პრობლემების გადაჭრაში ოფიციალური ხელისუფლების მონაწილეობა. ამიტომ გარკვეული კონცეფცია იყო საჭირო იმისათვის, რათა როგორმე მორიგებულყოფიერად ეს, ერთი შეხედვით ანტინომიური მომენტები. არასაბჭოური, ერთადერთი, ოფიციალური არჩევნები, ერთადერთი არჩევნები უნდა იყოს იმა-





ტომ, რომ გამორიცხოს ოფიციალური ან მსგავსი ინსტიტუტი, რათა მხოლოდ იმ ორგანომ, ერის ინტერესებიდან გამომდინარე, განაზოროციელოს ეს თუ ის პრინციპები. არასაბჭოური — იმითომ, რომ საბჭოური სისტემა ზელისუფლებისა გულისხმობს მონოპარტიულობას, დიქტატურის ელემენტებს და მთლიანად ჩართულია საბჭოურ სტრუქტურებში. აუცილებელია პროცესებისათვის გარკვეული დინამიზმის მინიჭება. თუ სტატიკაში წარმოვიდგენთ — როგორ შეიძლება საბჭოთა სახელმწიფოში არსებობდეს არასაბჭოური პარლამენტი?! მაგრამ იქ არის ერთი დეტალი, რომელიც არსობრივ მნიშვნელობას გამოხატავს მთელი პროცესისას — საქართველო როგორც საქართველოს რესპუბლიკა და არა საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკა. აქვე დავსძენ, რომ თუ კონცეფცია განვიხილეთ არა დინამიზმში, არამედ სტატიკაში, იგი მართლაც დაქვევების ბევრ საფუძველს იძლევა. ჩვენ იგი უნდა განვიხილოთ პროცესუალურ მსვლელობაში. თუკი მოეწყობა წინასწარ ოფიციალურად, არასაბჭოურად გამოცხადებული არჩევნები, ე. ი. დემოკრატიული, მრავალპარტიული არჩევნები, რომლის საფუძველთა საფუძველია საქართველოს ეროვნული დამოუკიდებლობის აღდგენა. — როგორც ინსტრუმენტი გარკვეულ, გარდამავალ ეტაპზე აუცილებელი ხდება ოფიციალური ზელისუფლების ორგანო, რომელიც თავისი არსით, მიმართულებით, პრინციპით არ იქნება გამომხატველი საბჭოური სისტემის, იდეოლოგიის, საბჭოური სტრუქტურის დამკვიდრების ინსტრუმენტი. პირიქით, ამ ზელისუფლების მიზანი იქნება საბჭოური სტრუქტურების, საბჭოური სისტემების დემონტაჟი — ესაა გარდამავალი პერიოდის ზელისუფლება და არამც და არამც ეს არაა ზელისუფლება, რომელიც შეიძლება იდეალურ ვარიანტში წარმოგვესაზოს... რაც შეეხება არჩევნებამდე პერიოდს. — ამ სესიაზე შეიქმნას საგანგებო კომისია, რომელშიც ჩვენც გავერთიანდით; წამოყენებულია მოთ-

ხოვნა: ვიდრე არჩევნები ჩატარდება. არავითარი მოლაპარაკება სამოკავშირეო ზელშეკრულების დადებამდე, ერის ცხოვრებისათვის სასიცოცხლო საკანონმდებლო აქტების მიღებამდე არ იქნება. ამ მხრივ ჩვენ გვაქვს გარანტიები ზელისუფლებისაგან.

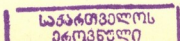
ზ. ა. — ოპოზიციური გაერთიანებებიდან ვისი წარმომადგენლები არიან კომისიაში?

თ. ჯ. — არიან „მრგვალი მაგიდის“ წევრები, თითოეული ორგანიზაციის ორ-ორი წარმომადგენელი, არიან სხვა პარტიებიდანაც.

ზ. ა. — საკოორდინაციო ცენტრიდან თუ არის ვინმე კომისიაში?

თ. ჯ. — საკოორდინაციო ცენტრის წარმომადგენლები არ არიან, მათ რატომღაც არ ისურვეს მუშაობა იმ კომისიაში, რომელიც თავის თავზე იღებს საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენისაკენ მიმართულ ღონისძიებათა შემუშავებას... მოგეხსენებათ, დანიშნულია საქართველოს და არა საქართველოს სსრ უზენაესი საბჭოს არჩევნები, რაც შეეხება თვით ორგანოს სახელწოდებას, ამ სიტუაციაში არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან არჩევნის შემდეგ მას საშუალება ექნება თვით გადაირქვას სახელი და დაირქვას პარლამენტი ან სხვა რამ.

ზ. ა. — სწორედ ესაა ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ბევრს საზოგადოებაში ასეთი მიდგომა უბრალო კაზუსტიკად მიაჩნია. ე. ი. არსებითად არაფერი იცვლება იმ შემთხვევაშიც, თუ ზელისუფლების ორგანოს ერქმევა საქართველოს სსრ უზენაესი საბჭო, რომელსაც ძალუძს თავის თავსაც გადაარქვას სახელი, რესპუბლიკასაც და ა. შ. ეს შეფასება მით უფრო დამარწმუნებლად გამოიყურება, რომ იხსენება შენს მიერ ნახსენები მონოპარტიულობის პრობლემა, ალბათ, ოქტომბრამდე კიდევ ერთი სესია მაინც ჩატარდება, რომელიც მიიღებს კანონს პარტიების შესახებ და შეიტანს შესაბამის ცვლილებებს საარჩევნო კანონში... რა შეიძლება ითქვას ამ პრეტენზიის საპასუხოდ?



თ. ჭ. — ამთავითვე უნდა მივიღოთ ამოსავალ პრინციპად, რომ საუბარი გვაქვს გარდამავალი პერიოდის ხელისუფლებაზე, რომელმაც უნდა განახორციელოს საბჭოური სტრუქტურების დემონტაჟი. ისევ დინამიზმში უნდა განვიხილოთ ყველაფერი: ამით იწყება ყველაფერი. ეს იქნება არა საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის სტრუქტურების განმსახორციელებელი, ამ სტრუქტურების განმავითარებელი, არამედ სწორედ ამ ხელისუფლების და სტრუქტურების დემონტაჟის ორგანო. აქ ჩვენ ნათლად წარმოგვიდგება პროცესუალური განვითარება მოვლენებისა. ისევ და ისევ — როგორც კი დინამიკაში შეეხებადეთ ყოველივეს, ეს კითხვის ნიშნები მოიხსნება. ჩვენ დავიხსნავთ, რომ ყოველდღიური საქმიანობა ხელისუფლების ამ ორგანოსი, დაკავშარებული უზარმაზარ შრომასთან, მიმართულია გარკვეული წინამძღვარების, ახალი სტრუქტურების, რაღაც მოდელების შექმნისაკენ, ურომლისოდაც მხოლოდ დამოუკიდებლობის დეკლარირება არაფერს მოგვცემს. ე. ი. ვაცილებით უფრო რთული ამოცანა უდგას სწორედ გარდამავალი პერიოდის ხელისუფლებას, რადგან მან უნდა იღვაწოს იმისათვის, რათა მოახდინოს ისეთი ცვლილებები ხელისუფლების სტრუქტურაში და საერთოდ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში, რომ რეალურად წარმოჩნდეს, როგორი იქნება დამოუკიდებელი საქართველო. ე. ი. ფაქტიურად ესაა კეშმარიტად დამოუკიდებელი საქართველოს პირობების შემზადება.

წ. ა. — საბჭოთა კავშირში დღეს მიმდინარე პროცესებისა და იმის გათვალისწინებით, რომ არჩევნებამდე ოთხი თვე დარჩა, ხომ არ ვიგვიანებთ — როგორია შენი აზრი? ვასაგებია, რომ მხედველობაში მაქვს რუსეთის უზენაესი საბჭოს ნაბიჯები, უკრაინის, ბელორუსიის, განსაკუთრებით მოლდავეთის მოვლენები და სადღეისოდ მაინც საკმაოდ მოულოდნელად სსრ კავშირის პრეზიდენტის მიერ წამოყენებული კონცეფცია ახალი ტიპის კავშირისა, რომელიც

სულ ცოტა ხნის წინ წარმოუდგენელი იყო ცენტრისთვის.

თ. ჭ. — არის ამის საშიშროება. არსებულ ხელისუფლებას, რასაკვირველია, სურს, რომ ასეთი ხელშეკრულება დაიდოს. თუ იგი არ დაიდო, დღეს არსებული ხელისუფლება უახლოეს მომავალში წავა პოლიტიკური არენიდან. ბუნებრივია, რომ ერთ-ერთი დასაყრდენი მისთვის ასეთი ხელშეკრულებაა. ამდენად, თვით იდეა, რომ არსებობდეს პარლამენტი, რომელიც გამოყენებული იქნება ერის სასიცოცხლო ინტერესების სამსახურისათვის, უწინარეს ყოვლისა გულიანობს იმას, რომ მსგავსი ხელშეკრულებისგან თავი დავიზღვიოთ. თუმცა ჩვენი ოპონენტები ამბობენ, რომ ვერანაირი პარლამენტი ვერ გაუძლებს მოსკოვის დაწოლას და იძულებული გახდება მაინც მოაწეროს ხელი ამგვარ ხელშეკრულებას. ეს მით უფრო ზრდის მომავალი პარლამენტის პასუხისმგებლობას. ასე რომ, ამ უაღრესად ისტორიულ პირობებში საჭიროა ნამდვილი ეროვნული პარლამენტი, რომელიც გარდამავალ პერიოდს წარმართავს ჩვენი ერისათვის უმტკივნეულოდ. თავიდან აიცილებს არა მარტო კონფრონტაციას ცენტრთან, არამედ შიგნითაც. სხვათა შორის, ეს არჩევნები ყველაფერთან ერთად იმისთვისაცაა საჭირო, რომ გამოხატული იქნება ხალხის განწყობილება ყველა პარტიასთან მიმართებაში — არადა ყველა პარტიას პრეტენზია აქვს ერთადერთ კეშმარიტებაზე — და ხალხი თავის ადგილს მიუჩენს ყველას. შემდეგ კი ყველამ კეთილი უნდა ინებოს, ილაპარაკოს იმ ადგილისდა შესაბამისად, რომელსაც მას ხალხი მიუჩენს.

წ. ა. — იმ საფრთხის გათვალისწინებით, რომელზეც ჩვენ ახლა ვილაპარაკეთ, რამდენად გამართლებულად მიგაჩნია 25 მარტის არჩევნების ჩაშლა?

თ. ჭ. — ეს არჩევნები ჩაშლისთვის იყო განწირული არა იმიტომ, რომ ოპოზიციურმა ძალებმა ბოიკოტი გამოუცხადეს, არამედ თუნდაც იმიტომ, რომ მოვლენების განვითარება ეწინააღმდეგებოდა. არჩევნები ყველა ცივილიზე-

საქართველოს
საპარლამენტო
სამსახური



ბულ ქვეყანაში ტარდება მაშინ, როცა ერის შიგნით არის კონსენსუსი. სტაბილური ვითარება და არსებობს მთელი ერის გარკვეულად ერთი მთლიანი ჯანსაღი ორგანიზმი. დარწმუნებული ვარ, არავინ რომ არ გამოუცხადოს ბოიკოტი ამ არჩევნებს — ან ეროვნული კონგრესის არჩევნებს, — თუ ჩვენ არ გვექნება სტაბილურობის აუცილებელი მინიმუმი — ვგულისხმობ სოციალურ, ეკონომიკურ, ფსიქოლოგიურ, ზნეობრივ მომენტებს, — თუ ეს ყოველივე არ იქნა, არც ეს არჩევნები არ ჩატარდება. საერთოდ, თავისთავად მკრეხელობაც კია, რომ, როცა არასტაბილური ვითარება, ქაოსური სიტუაციებია საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, — ამ დროს დააყენო ადამიანი არჩევანის წინაშე. ქაოსური მოვლენების შუაგულში მყოფი ადამიანის არჩევანი არასდროს არ იქნება ჯანსაღი.

წ. ა. — ეს საფრთხე ხვალაც გველის.

თ. ჭ. — რა თქმა უნდა. და თუკი ეს არჩევნებიც ჩაიშლება — ასევე კონგრესის არჩევნებიც — ეს მოზღდება არა იმიტომ, რომ მას მოწინააღმდეგეები ეყოლება. ნებისმიერ არჩევნებს ნებისმიერ ქვეყანაში ჰყავს მოწინააღმდეგე, მაგრამ არჩევნები ტარდება.

წ. ა. — ჩვენ საუბარი გვქონდა სამოქალაქო ხელშეკრულებაზე, და ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა ერთი რამ. დღეს საერთოდ არ ითქმება ამგვარი ხელშეკრულების სიავკარგეზე — არ არის მიღებული, რადგან ოპოზიციური ძალები იმთავითვე უარყოფენ მისი დადების ყოველგვარ შესაძლებლობას. მაგრამ დასამალი არაა, ეს ერთნიშნა დამოკიდებულება არ ახასიათებს მთელს საზოგადოებას, ზალუს. ამდენად საინტერესოა თქვენი ორგანიზაციის პოლიცია: შესაძლებელია თუ არა „კარგი“ სამოქალაქო ხელშეკრულება?

თ. ჭ. — რასაკვირველია, ხელშეკრულებები თავისთავად არსებობს კარგი, ცუდი, სასარგებლო თუ მავნებელი ამა თუ იმ სახელმწიფოსათვის, მაგრამ ის ხელშეკრულება, რასაც ცენტრი გულისხმობს, ფაქტურად არის ცდა სამართ-

ლებრივად დაამკვიდროს იგივე იმპერიული მოდელი. კავშირურობის გაწყვეტა რუსეთთან ან სხვა მეზობელ რესპუბლიკებთან საღმა აზრმა არ შეიძლება დაუშვას, მაგრამ ამ ხელშეკრულების პირობები, ისევე როგორც ნებისმიერი სახელმწიფოსათვის ხელშეკრულების პირობები, სრულიადაც არ უნდა გულისხმობდეს იმას, რომ, მაგალითად, ერთი ქვეყნის ტერიტორიაზე მეორე ქვეყანას ჯარი ჰყავდეს, ჩვენს შემთხვევაში — თვით ქართველმა ხალხმა უნდა გადაწყვიტოს, სჭირდება თუ არა მას ამა თუ იმ სახელმწიფოს დახმარება თავდაცვის განხორციელებისათვის. სანამ ჩვენ რაიმე ხელშეკრულებას დავდებდეთ რუსეთთან — და უწინარეს ყოვლისა რუსეთთან, — მანამდე საჭიროა აბსოლუტური გამიჯვნა. სხვათა შორის, თვით ლენინიც კი ამ პრინციპზე იდგა: სანამ გავერთიანდებოდეთ, საჭიროა გავემიჯნოთ. ჯერ ჩვენ უნდა შევქმნათ ქვეყნობა და მოუკიდებელი ქართული ეროვნული სახელმწიფო და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება ნებისმიერ ხელშეკრულებაზე ლაპარაკი.

წ. ა. — მართლაც, ხელშეკრულებაზე, სახელმწიფოებს შორის ურთიერთობებზე ლაპარაკი მხოლოდ სრულფასოვან პარტნიორებს შორის შეიძლება.

თ. ჭ. — რასაკვირველია. და თანასწორუფლებიან მოლაპარაკებაზე ლაპარაკი ზედმეტია, ვიდრე საქართველოს ტერიტორიაზე რუსეთის ჯარი დგას, მით უმეტეს, როდესაც ხელშეკრულების არსი თავიდანვე ცენტრის მიერაა განსაზღვრული. ის, რასაც მოსკოვის დღევანდელი ხელმძღვანელობა აკეთებს, მსოფლიო საზოგადოებრიობისთვის თვალში ნაცრის შეყრაა, მაგრამ, სამწუხაროდ, დასავლეთი ყველაფერ ამას ტაშის ცემით ჰვდებან...

წ. ა. — გამომდინარე იმ განწყობილებებიდან, რაც მეტ-ნაკლებად საზოგადოებაში სუფევს, მინდა შევხვოთ ერთ პრეტენზიას, რომელსაც ზოგი „მრგვალი მაგიდის“ სტრუქტურას უყენებს. ცნობილია, რომ თვით „მრგვალი მაგიდის“ ცნება გულისხმობს თანასწორ-



უფლებიან საუბარს, მოლაპარაკებას, თქვენს წესდებაში კი იმთავითვე ჩადებულია ასე ვთქვათ, სამსახურეზერვუარი იერარქია: მუდმივი წევრი, წევრი და სტუმარი.

თ. ჯ. — მუდმივი წევრები არიან ის ორგანიზაციები, რომლებმაც დააარსეს „მრგვალი მაგიდა“. საერთოდ კი „მრგვალი მაგიდა“ ღია ყველასათვის. აქ შეიძლება ყველა იყოს მოწვეული — როგორც ოპონენტები ეროვნული მოძრაობიდან, ასევე დღეს არსებული ოფიციალური წარმომადგენლებიც.

ზ. ა. — როგორც მუდმივი წევრით ხსნი, რომ „მრგვალ მაგიდასთან“, მისი რეალური პოლიტიკური წონისა და ძალის მიუხედავად, არ მოვიდა პოლიტიკური ორგანიზაციების უმეტესობა?

თ. ჯ. — საქართველოში დღეს არსებულ ორგანიზაციებს შორის ყველაზე ძირძველი ორგანიზაციაა პელსინკის კავშირი. მის სათავეებთან ზვიად გამსახურდია და მერაბ კოსტავა დგანან, და პრაქტიკულად თავის დროზე ყველა ეროვნული ძალა იყო შემოკრებილი აქ. და თუკი გათიშვაზე მიდგება საქმე, უწინარეს ყოვლისა პასუხისმგებლობის მთელი ტვირთი ეკისრება მათ, ვინც აქედან გაითიშა, ხომ ასეა? რაც შეეხება იმ 41 პოლიტიკურ პარტიას, რომელიც ეგრეთ წოდებულ ეროვნულ ყორობაზე იყო მიწვეული, მათგან ფაქტიურად ერთი-ორი ნამდვილი პოლიტიკური ორგანიზაციაა — დანარჩენი იქ პოლიტიკური ორგანიზაციები არცაა. როგორ შეიძლება ასეთად ჩაითვალოს რაღაც ჭგუფი, რომელიც გუშინ ერთ პარტიას გამოეყო?

ზ. ა. — ბოლომდე ვერ დაგეთანხმები — ერთი-ორი არაა, მეტია...

თ. ჯ. — არა, მეტი ნამდვილად არაა. აი, მაგალითად, იქ მიჩნეულია ორგანიზაციად ერთი ჭგუფი, რომელიც გაირიცხა წმინდა ილია მართლის საზოგადოებიდან — 50-მდე კაცი. ესეც მიჩნეულია საკოორდინაციო ცენტრში ორგანიზაციად და ჩათვლილია რაოდენობაში.

ზ. ა. — და მაინც ალბათ, მართალნი

არ ვიქნებით, თუ არ ვეძებთ ამ თარხოვთში უარყოფითი მოვლენის მიზეზები. ამასთან, კურნალისტი ვალდებულია თავის საქმიანობაში შეძლებისდაგვარად გაითვალისწინოს საზოგადოებაში არსებული შეუნდულებები და გუნება-განწყობილებანი. დასამალი არაა — არსებობს აზრი, რომ ბატონ ზვიად გამსახურდიას აზასიათებს ადამიანებისთვის საკუთარი აზრის თავს მოზვევის ტენდენცია. უფრო მეტიც — სიტყვა „დიქტატი“ კი გვსმენია, ხომ არა ამითაც განპირობებული. რომ „მრგვალ მაგიდასთან“ არ მივიდნენ პოლიტიკური ძალები, რომლებიც ყოველგვარი ლოგიკის მიხედვით, უნდა მისულიყვნენ?

თ. ჯ. — კითხვაზე კითხვასვე შემოგიბრუნებ: შენ პირადად თუ ვიგარძენია ოდესმე შენს თავზე ზვიად გამსახურდიას აზრის დიქტატი?

ზ. ა. — არა, ამ შემთხვევაში ლაპარაკია თანამებრძოლებზე.

თ. ჯ. — რომელიმე მათგანმა სადმე თუ გამოთქვა, რომ ზვიად გამსახურდია ცდილობდა მისთვის მოეხვია თავისი აზრი და ამიტომ ის იძულებული გახდა მისგან შორს დამდგარიყო? ასეთი პიროვნება საქართველოში არ მოიძებნება. მე ძალიან კარგად ვიცი ბატონ ზვიად გამსახურდიას, ამ პიროვნების მიმართ პატივისცემით ვარ გამსჯვალული უპირველესად ყოვლისა სწორედ მისი დიდი შინაგანი დემოკრატიზმის გამო, იმიტომ, რომ იგი თავისი ბუნებით არის კულტურტრევერი, ქრისტიანი — ნამდვილი და არა მოჩვენებითი, როგორც ბევრი გამოჩნდა, — და ელემენტარულად, ვინც ოდნავ მაინც იცნობს ამ პიროვნებას, არ შეიძლება. არ მოინიბლოს პირველ რიგში სწორედ იმით, რომ ის არის ჭეშმარიტად დემოკრატიული ბუნების ადამიანი. ამიტომ ყოველგვარი მითქმა-მოთქმა, ყოველგვარი ჭორი რაღაც დიქტატის შესახებ არის ცილისწამება, თანაც მზაკრულო ცილისწამება. რადგან ჩვენი საზოგადოება, სამწუხაროდ, ისეა დაავადებული, რომ მოითმენს ყველანაირ ტიპს — ითმენს ჩვენი საზოგადოება შეიარაღებულ ბა-



ნდებსაც. — მაგრამ საზოგადოება, რომელიც აზროვნებაზე სამოცდაათწლიან დიქტატსაა შეჩვეული. ვერ ითმენს კულტურტრეგერს, ვერ ითმენს განმანათლებელს... რაც შეეხება შენი კითხვის მეორე ნაწილს — მაშ როგორ ავსნათ ის, რომ ზვიად გამსახურდიას სახლი დღე და ღამ საესეა იმ ადამიანებით, რომლებიც მოდიან მასთან, ელაპარაკებიან, აზრს სთავაზობენ, დახმარებასაც იღებენ და შესანიშნავად პოულობენ მასთან, როგორც პიროვნებასთან, საერთო ენას?!

ზ. ა. — კიდევ ერთი კითხვა „მრგვალ მაგიდასთან“ დაკავშირებით. თუ სწორად გავიგე იმ დოკუმენტების შინაარსი, რომელიც „მრგვალმა მაგიდამ“ გამოაქვეყნა. გათვალისწინებულია მის მუშაობაში სხვადასხვა ეტაპზე ახალი ძალების ჩართვა...

თ. ქ. — დიას — ვისაც სურვილი აქვს და ვინც იქნება მოწვეული. სხვათა შორის, ჩვენ ნავარაუდევია გვაქვს, რომ შემდგომში იქნება დიდი „მრგვალი მაგიდა“... სხვათა შორის, ეს იდეა საქართველოში არ დაბადებულია, ჩეხოსლოვაკიას მოდელი ვახსოვს, ალბათ...

ზ. ა. — აი, სწორედ ამასთან დაკავშირებით უნდა მეტყვა: აღმოსავლეთ ევროპაში „მრგვალი მაგიდის“ ინიციატორები იყვნენ უკვე ყოფილი კომუნისტი ხელისუფალნი, რომლებმაც დაინახეს, რომ მართვა ოპოზიციური ძალების გარეშე შეუძლებელი გახდა. ამიტომ შეიქმნა ეს თავისებური საკონსულტაციო ორგანო, რომელიც მოქმედებდა გარდაშვალ ეტაპზე. ამრიგად, სხვაობა არსებითია. რა თქმა უნდა, დიდი სხვაობა იგივე ჩეხოსლოვაკიასა და საქართველოს შორის, მაგრამ თეორიულად მაინც თუ ვიმსჯელებთ — ხომ არ მოიტანდა სიკეთეს ეს ფორმა ჩვენში. საქართველოში?

თ. ქ. — 9 აპრილამდე, ცხადია, კომუნისტურ ხელისუფლებას ამის არანაირი სურვილი არ ჰქონდა, 9 აპრილის შემდგომ ადგილობრივი ხელისუფლება იძულებული გახდა გარკვეულ დათმობებზე წასულიყო. ასე რომ, თუნდაც ის,

რომ „მრგვალი მაგიდის“ გაფართოება საესეებით რეალურია, საფიქრებელიცაა და არავინ არ იზღუდება ამ თვალსაზრისით, — ეს ყოველივე არ გამორიცხავს ამგვარ შესაძლებლობას. მაგრამ, როგორც ჩანს, ყველა ვერც აძლევს თავს „მრგვალ მაგიდასთან“ მოსვლის უფლებას. ამასთან დაკავშირებით ერთი საკითხი მინდა დავესვა: რატომ მოხდა, რომ სწორედ „მრგვალ მაგიდაში“ დღეს შემავალი ორგანიზაციების ეროვნული ფორუმიდან გამოსვლის შემდეგ რიცხობრივად გაიზარდა მისი შემადგენლობა, რომელიც შემდგომ საკოორდინაციო ცენტრად ჩამოყალიბდა? როგორც ჩანს, ბატონი ზვიადი იქ რალაც ლაკმუსივით იყო და ის ძალები, რომელიც ფაქტიურად გუშინ თვით ეროვნული მოძრაობის მიერ იყო დაგმობილი როგორც არაეროვნული, უფრო მეტიც — მაგნე ძალები, — მივიდნენ საკოორდინაციო ცენტრში. ხომ არ ნიშნავს ეს გარკვეულ კრიზისს სწორედ ამ ცენტრისას?! ხომ არ აღასტურებს შიშს, რომ ისინი გარკვეულად უმცირესობაში და იზოლაციაშიც კი არიან და ამიტომ უძახიან ყველას განურჩევლად, ოღონდაც არ დარჩნენ იმ მდგომარეობაში, რა მდგომარეობაშიც აღმოჩნდნენ ცოტა ხნის წინ?!

ზ. ა. — ახლა თვით ეროვნული კონგრესის იდეას შევეხოთ, თანაც ორ კონცეფციას შორის შეხების წერტილების მოძიების კუთხით. სრული გულახდილობით რომ ვილაპარაკოთ, წინააღმდეგობა არაა ისეთი ღრმა, როგორც პირველი შეხედვით ჩანს. საკოორდინაციო ცენტრის დოკუმენტებში ხაზგასმულია, რომ ეროვნული კონგრესი არ წარმოადგენს პარალელურ თუ ალტერნატიულ ხელისუფლების ორგანოს. ლაპარაკია ეროვნული მოძრაობის რალაც წარმმართველ და მაკოორდინირებელ ორგანოზე, რომელსაც, ამასთან, ექნება ხალხის ნდობის მანდატი.

თ. ქ. — თავდაპირველად ლაპარაკი იყო ალტერნატიულ ხელისუფლებაზე, შემდეგ გარკვეული ტრანსფორმაცია გაციდა ამ იდეამ და მივიდა სრულ უაზ-



რობამდე. რატომ? ერის ნების ერთადერთი გამომხატველი საერთაშორისო სამართლის წინაშე, — ასეა ეს განსაზღვრული... ერის ნებას გამოხატავს ეროვნული მოძრაობა, ზოლო კოორდინირებას ეროვნულ მოძრაობას უწევს საკოორდინაციო ცენტრი. ე. ი. ეროვნული კონგრესი არის გამომხატველი არა ერის ნებისა და არა საკოორდინირებელი ეროვნული მოძრაობისა, არამედ თავისი არსით უკვე მეორე, არაოფიციალური ხელისუფლებაა. დაბოლოს — ყოვლად აბსურდული განცხადება, რომ თუკი საერთაშორისო სამართალი არ გეცნობს როგორც სამართლებრივ სუბიექტს, ჩვენ გამოვაცხადებთ ეროვნულ დაუმორჩილებლობას... ვის უცხადებ დაუმორჩილებლობას — საერთაშორისო სამართალს? და ეს მაშინ, როდესაც შენ თავად იდეაშივე უარყოფ მას, იმით, რომ ფაქტიურად მეორე ხელისუფლებას ქმნი?!.. გარდა ამისა, ჩვენ ხომ ვიცით, რომ საერთაშორისო სამართალი არის ძალიან მყარ, კონსერვატიულ საფუძველზე აგებული სისტემა...

ზ. ა. — ...რომელიც ხშირად სიმბოლურ ხასიათს ატარებს.

თ. ჭ. — რასაკვირველია. ასე რომ, როგორი კეთილშობილურიც არ უნდა იყოს კონგრესის იდეა, მასში მაინც ზის გაუმართლებელი ამბიციურობის ისეთი ელემენტები, რომელსაც არაფერი საერთო ეროვნულ მოძრაობასთან და ქართველი ერის მომავალთან არა აქვს. ესაა ყველაზე დიდი უბედურება. როდესაც არსებობს უკვე ეროვნული მოძრაობა, როცა უკვე ქართველ ერს გამოხატული აქვს თავისი ნება — ავია თუ კარგია ესა თუ ის პარტია, ყველა იმას ამბობს, რომ გარდღევალია, აუცილებელია, რომც არ უნდოდეს არცერთ პარტიას, საქართველოს დამოუკიდებლობა, ისტორია გვაყენებს ამ აუცილებლობის წინაშე, — და ასეთ სიტუაციაში შენ ზელოვნურად იგონებ რაღაც წარმმართველ თუ საერთაშორისო სამართლის წინაშე ერის ნების გამომხატველ ორგანოს, — ესაა სრულიად ზედმეტი, მაგრამ ჩემი პოზიცია ასეთია: რაკი საყო-

რდინაციო ცენტრის მესვეურებდას, ხედავს რომ ეს კონგრესი იყოს არჩეული, ჩვენ ხელი უნდა შევეწყუთ ამას ყოველწინადად — ბოლოს და ბოლოს, ვდგებით ქეშმარიტებაზე მონოპოლიის გამოცხადების პრობლემის წინაშე, მაგალითად, მე ხშირად მსმენია ჩვენი მეგობრებისაგან, რომ ესაა ერთადერთი ქეშმარიტი გზა, რომელიც მიგვიყვანს თავისუფლებამდე. ყველაფერს შედეგები გვიჩვენებს. ეროვნული კონგრესი დარჩება ეროვნულ კონგრესად და ეროვნული მოძრაობა ივლის თავისი გზით, რა გზითაც იგი მიდიოდა აქამდე, დღეს არაა კონგრესი, მაგრამ რაც აქამდე მოხდა, ეს არაა თავისთავად ეროვნული მოძრაობის უზარმაზარი გამარჯვება?! რატომღაც თოფის გასროლასავით ეშინიათ საკოორდინაციო ცენტრში გაერთიანებული პარტიების წევრებს პიროვნული მომენტის აღიარებისა. ეროვნულ მოძრაობას უწინარეს ყოვლისა ერისკაცები სჭირდება, ზოლო პოლიტიკურ ცხოვრებას წარმართავენ პოლიტიკოსები. იდეალური შემთხვევაა, როდესაც ერის კაცი ჩინებული პოლიტიკოსიცაა. ჩვენ ზედმეტი პოლიტიზაცია ეროვნული მოძრაობისა — ამ შემთხვევაში მხედველობაში მაქვს პოლიტიკანური პოლიტიზაცია — ალბათ, კარგს არაფერს გვიქადის, ამის სიმბტომი კი ისაა, რომ საქართველოში დღეს 130-მდე პარტიაა, ეს კიდევ ერთი ნიშანია იმისა, რომ ეროვნულ ინტერესებს სჭარბობს პოლიტიკანური — და არა პოლიტიკური — ინტერესები, და ყველაზე დიდი დეფიციტი ამ ეტაპზე ამ პროცესებში არის სწორედ ეროვნულ-პატრიოტული ცნობიერება. მომავლისათვის შეიძლება პოლიტიკური მომენტის სიჭარბე უმჯობესი იყოს, მაგრამ დღეს უმთავრესია ეროვნულ-პატრიოტული ცნობიერება.

ზ. ა. — დღევანდელ ვითარებაში ძალზე ძნელია ლაპარაკი კონსოლიდაციაზე. მაგრამ ერის მდგომარეობა გვაყენებს აუცილებლობის წინაშე ვიფიქროთ და ვიმოქმედოთ კონსენსუსის მიღწევისთვის — თუ ადგილობრივ ოფიციალთან არა, ეროვნულ მოძრაობაში

მაინც, როგორ ფიქრობ, არის უახლოეს ხანში შესაძლებელი განხეთქილების დაძლევა?

თ. ქ. — უნდა დაეუბრუნდე იმას, რომ ეს უთვალავი პოლიტიკური გაერთიანებები და დაჯგუფებები ეროვნულ ცნობიერების საფუძველზე კი არ წარმოიქმნა და პატრიოტული მსოფლმხედველობის სიმწიფე კი არ ედო საფუძვლად, არამედ რალაც სხვა მიზნებისა და მისწრაფებების გამო. და სწორედ იმათი მხრიდან დაიწყო ეს განხეთქილება, თორემ მე არ მახსოვს არცერთი შემთხვევა, ზვიად გამსახურდიასა და მერაბ კოსტავას შორის ყოფილიყო რაიმე განხეთქილება. იმიტომ, რომ ეს ორი კაცი ნამდვილად ღრმად გაცნობიერებულ ეროვნულ პოზიციაზე იდგა. ბოლოს და ბოლოს, ვის შორისაა განხეთქილება. აი, ავიღოთ თუნდაც გუშინდელი დღე — არ გვინდა დღევანდელი... დაფუშვათ, მერაბ კოსტავას გვერდით არ იდგა რომელიმე მოღვაწე ან პოლიტიკური ორგანიზაცია. ეს განხეთქილებაა? ის თუ არ იდგა — არც უნდა იდგეს, ასე რომ, ეს გაყოფა კი არაა — ესაა ეროვნული მოძრაობის გამოთავისუფლება, ერთგვარი გაწმენდა. და კიდევ: გაყოფა და ვაი-უბედურება იქნებოდა მაშინ, თუკი რომელიმეს ამ პარტიათაგან ენდობებოდა არა საქართველოს დამოუკიდებლობა, არამედ იმპერიის შემადგენლობაში საქართველოს დარჩენა. რაც შეეხება იმას, რასაც დღეს ხალხი მტკივნეულად აღიქვამს, ეს გაყოფა არაა, ეს ცოტა სხვა რამაა, რასაც თავის სახელს, ალბათ, უფრო მოგვიანებით მოუძებნის საზოგადოება.

ზ. ა. — რა აზრისა ხარ იმაზე, რომ ინტელიგენციის ერთი ნაწილი პრაქტიკულად არ მონაწილეობს მიმდინარე პროცესებში? მხედველობაში მყავს შემოქმედი ინტელიგენცია, უპირველეს ყოვლისა მათ შორის ის ადამიანები, რომლებიც რალაც წინანდელი კომპრომისების გამო თითქოს არ მიიღო ეროვნულმა მოძრაობამ. შენი აზრით, აკლდება თუ არა ამით ჩვენს საქმეს? ანდა

ავიღოთ ბატონი აკაკი ბაქრაძის პოზიცია...

თ. ქ. — ბევრი ხელოვანი ერთგვარ აპოლიტიკურობას იჩენს. მე როგორც ლიტერატორს, ვისაც ყველაზე დიდ სიამოვნებას მგვრის ამქვეყნად მშობლიურ ლიტერატურაში მუშაობა, მიზნება რალაც პოლიტიკური საქმიანობა, მაგრამ როდესაც ლაპარაკია ეროვნულ მოძრაობაზე, ჩვენ უნდა გავიცნობიეროთ ის, რომ ეროვნული მოძრაობა აი დაიყვანება ჩვეულებრივ პოლიტიკურ საქმიანობაზე. მე ეროვნული მოძრაობის რიგითი ჯარისკაცი მიჩვენია შესანიშნავ, ბრწყინვალე პოლიტიკოსს უინსტონ ჩერჩილს ანდა ფრანკლინ დელანო რუზველტს. ეს ისეთი საქმეა — ერის განთავისუფლების საქმე, — რომლისთვისაც, როგორც კონსტანტინე გამსახურდია იტყოდა, ზოგჯერ საკრთელი განზე უნდა გადადო და ბელში მახვილი აიღო. არის ერთი ნაწილი საზოგადოებისა, რომელსაც სწორედ რალაც კომპრომისების გამო უჭირს პროცესში ჩართვა და დუმს. რასაკვირველია, ჩვენ არავის არ უნდა წავართვათ უფლება ახალ ვითარებაში გამოიჩინოს თავი და საკუთარი წვლილი შეიტანოს ეროვნულ საქმეში. თუმცა ერთიც უნდა ითქვას: ზოგი კარგადაც იქცევა, რომ დუმს, მით უმეტეს გარკვეული სინანულის მომენტი განვლილი ცხოვრების გამო მათ არ გამოუხატავთ. ჩვენ ვიცით რამდენიმე მწერალი, რომელთა ლექსები დღესაც ქვეყნდება და ადრეც ქვეყნდებოდა, მაგრამ დღევანდელ ლექსებში ოდნავი ცრემლი ან სევდაც კი არ გამოსჭვივის განვლილის გამო — ისევე ისეთივე რინითა და ქუხილით „რეკენ ზარებს“... რაც შეეხება ბატონ აკაკი ბაქრაძეს — ბატონი აკაკი საყოველთაო პატივისცემით სარგებლობს საქართველოში, და მე დარწმუნებული ვარ, რომ ბატონი აკაკი არასოდეს არ განდგება ეროვნული მოძრაობიდან, იმიტომ, რომ ის სხვაგან ვერსად ვერ წავა — სადაც არ უნდა იყოს, ყველგან ეროვნულ მოძრაობაში იქნება მაინც და თავის სიტყვას შეაწევს. ისე კი მოკრძალებათ მინ-



და ვთქვა მისი მისამართით, რომ ის განცხადება ოცნების დიდი წიგნის დაწერის თაობაზე ცოტა ნაადრევად მეჩვენება მისგან — ეს მაშინ, როდესაც ბუბარო და პლელი იქნება მისთვის მშობლიური გარემო. მანამდე მას უბრალოდ უფლება არა აქვს ასეთი რამისა.

%. ა. — საქართველოში კომუნისტების დაანლოებით 400-ათასიანი არმიას კომპარტიის წევრებს შორის ძალიან ბევრი ღირსეული პიროვნებაა. ახლა უკვე ცხადი გახდა, რომ მათგან რწმენით კომუნისტი ძალიან ცოტაა, როგორ ფიქრობ, რა განაპირობებს იმას, რომ საქართველოში კომპარტიის რიგებიდან გამოსვლა ძალზე ნელი ტემპით მიმდინარეობს? ხომ არ შეიძლება ეს ავსხნათ შეხედულებების, რაღაც მრწამსის ერთგულებით.

თ. ჯ. — რა თქმა უნდა, თავის დროზე იდეოლოგიური მოსაზრებებით დიდი ნაწილი ამ ადამიანებისა არ შესულა კომპარტიაში, ისინი აიძულა ცხოვრებამ, რადგან მათი პრაქტიკული მიზნების აღსრულების ერთადერთი გზა გადიოდა კომპარტიაზე. ესაა მარტივი, სადა და უბრალო ლოგიკა. და ახლაც იგივე პროცესები მიდის. შეცვალა კომპარტიამ კონცეფცია? კონცეფცია კი არა, საბელიც რომ შეიცვალოს და დაირქვას ანტიკომპარტია — სანამ ის ხალხი დაინახავს, რომ კიდევ შეუძლია ამ პარტიას მათთვის სამსახურის გაწევა. მაინც დარჩება. ესენი არიან პრაგმატიკოსები, მაგრამ პრაგმატიკოსები, რომლებიც ცუდად აზროვნებენ, რადგან დღეს კომპარტიაში ყოფნა უკვე წამგებიანიც კია. დღეს კომუნისტად ყოფნა უკვე შეუძლებელია. მაგალითად, კომუნისტი ჩემს წარმოდგენაში, — ვინც პირადად მინახავს და მახსოვს, რომ არაფერი ვთქვით ისტორიულ პერსონაჟებზე, როგორც იყვნენ ლენინი, სტალინი და სხვა, — ესაა ელუარდ შევარდნაძე, რომელსაც მუდამ ყველაზე მაღლა დაყენებული ჰქონდა თავისი კომპარტიასთან გადაჯაჭვული პიროვნული ინტერესები — იმდენად, რომ მზად იყო მთელი ერი მიეყვანა სასაკლაოზე, ოღონდ იდეო-

ლოგია, რომლის სამსახურშიც ვინმეცაა ყოფილიყო ძლიერი. ასეთივე პიროვნება იყო — ვამბო „იყო“, რადგანაც არ არ ვიცი დღეისათვის რა ტრანსფორმაცია განიცადა. — ეიული შარტავა, რომელთანაც ჩემი სტუდენტობის დროსაც კი, როგორც კომკავშირის ცეკას მდივანთან პირდაპირ ომი მქონდა ზოლმე.

%. ა. — შენი სტუდენტობის პერიოდს მოგვიანებით მინდა დაუვტურუნდეთ, ახლა კი ერთ თითქოს უცნაურ ამბავს შევეხები. ჩვენი ვიცით, რომ რუსეთში 1985 წლიდან მოყოლებული ძალზე ბევრი წინათ „უჯრაში ჩაეკტილი“ წიგნი თუ „თაროზე შემოდებული“ კინოფილმი გამოვიდა დღის სინათლეზე. ერთი მხრივ, თეატრსა და კინოში ჩვენი შემოქმედნი ისე აგერხებდნენ სათქმელის გამოხატვას, რომ თითქმის არ აკრძალულა ფილმი თუ სპექტაკლი. ამავე დროს, მაინც უცნაურია, რომ საქართველოში ძალიან ცოტა აღმოჩნდა ხელოვანი, რომელიც, ასე ვთქვათ, „უჯრისთვის“ წერდა. შენ როგორც ლიტერატორი რით ახსნიდა ამას?

თ. ჯ. — ცოტა შორიდან დავიწყობთ, როდესაც ანალოგიური მოჩვენებითი პროცესი დაიწყო სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში — საქართველოში ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ „ბრძოლა“ რომ გაჩაღდა. — ქართველი მწერლების დიდმა ნაწილმა შექმნა ერთი შეხედვით გაბედული ნაწარმოებები, რომლებიც ამ ახალი ხელისუფლების პოზიციებს განამტკიცებდა. დღეს ჩვენი პუბლიცისტიკა ესაა, ასე ვთქვათ, მოღიმარე პუბლიცისტიკა, რომელსაც მხოლოდ ერთგვარი მსუბუქი ლიმილი შეუძლია რაღაც აზრები მიაწოდოს საზოგადოებას. და მხატვრული ქმნილებები, რომელშიც იქნებოდა მთელი ეროვნული ცნობიერება თავისი დიდი და ჯანსაღი ძირებით წარმოჩენილი, დღეს არ იქმნება. რაც შეეხება იმას, რომ წარსულში ჩვენ თითქოს არა გვაქვს „უჯრაში“ შენახული ნაწარმოებები, რომელიც შეგვიძლია გამოვიღოთ. — მე მგონია, თუ ჩვენ კარგად გადავშლით იმ დატყვევებულ წიგნებს და წაეკითხავთ თუნდაც

გრიგოლ რობაქიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ემიგრანტების პუბლიცისტის, დავინაზავთ, რომ ასე არაა.

ზ. ა. — მე უპირველესად მხედველობაში მყავდა ცოცხალი, დღეს მოღვაწე მწერლები...

თ. ჭ. — ნუ დაგავიწყდება, რომ ჩვენს მწერლობას განსაკუთრებით მძიმე პირობები შეუქმნეს. და მაინც, ბევრი რამ გვაქვს. იგივე ზვიად გამსახურდიას ტაბულადებული მხატვრული შემოქმედება, რომლის ნახევარიც არაა გამოქვეყნებული დღესაც კი და რომელიც დაიბეჭდება, მისივე პუბლიცისტიკა, რომელიც, ალბათ, ერთად შეკრებილი, ფაქტიურად მე-20 საუკუნის ეროვნული მოძრაობის მატთანე იქნება; ჭერ კიდევ გამოუქვეყნებელია მერაბ კოსტავას პუბლიცისტიკა. რატომ გვინდა, რომ ეს მასობრივი მოვლენა იყოს და ყველა მწერალს ჰქონდეს თავის უჭრაში რაღაც შენახული? მახსოვს, თავის დროზე ერთმა კრიტიკოსმა იხუმრა: ჩვენ ხომ ვიცით, როგორ გავხდით მწერლები—ერთხელ შევიკრიბეთ მწერალთა კავშირში და დავთქვით, მე ვიქნები კრიტიკოსი, შენ პროზაიკოსი, შენ პოეტი და ა. შ. და ამგვარად შევქმენით მწერლობაო. ამგვარად შექმნილ მწერლობას, რასაკვირველია, უჭრაში დამალული არაფერი ექნებოდა...

ზ. ა. — როგორ გამოიარა ქართულმა მწერლობამ ტოტალიტარიზმის ეპოქა და რით მოვიდა დღემდე — კვლავ შენი როგორც ლიტერატორის აზრი მაინტერესებს.

თ. ჭ. — მიუხედავად გამანადგურებელი დიქტატურისა, მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში ქართულმა მწერლობამ შეძლო თავისი დიდი კულტურის საკადრის ნაწარმოებების შექმნა. თუნდაც ის მწერლები, რომლებიც წელან ვახსენეთ, ან პოეზიაში გლაკტოინი, რომლის ფენომენი დღესაც ფაქტიურად შეუსწავლელია, ადასტურებენ იმას, რომ უდღესი ჭებირების მიუხედავად, უზარმაზარი ეროვნული, ესთეტიკური ენერჯია თავისას მაინც შვებოდა. შემდგომ—80-იანი წლები სამწუხაროდ, ტე-

ნდენციურად იქნა გაშუქებული ჩვენს ლიტერატურულ კრიტიკაში. ვინაიდან ეს პერიოდი მეტწილად კრიზისის წლები იყო ჩვენი ლიტერატურისათვის, ასე რომ, გარკვეული გამოფხიზლება დაიწყო 70-იან წლებში. რასაკვირველია, თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია, მაგრამ ამ გამოფხიზლებას არ ჰქონია დიდი და ხანგრძლივი პერსპექტივა. ფაქტიურად, შეიქმნა რამდენიმე კარგი ნაწარმოები, მაგრამ აუვისებრივად ახალ ეტაპზე ქართული მწერლობა არ ასულა 70-იან წლებში. ახლა ეს დუმილი, მუნჩრან მავაჯარიანისა არ იყოს. „რეკავს“ დღეს, დარწმუნებული ვარ, მომავალში დაიწერება ღირსეული ნაწარმოებები. ჩვენ უნდა ველოდოთ, უწინარეს ყოვლისა, გამოჩენას დიდი მწერლისას, დიდი შემოქმედისას, რომელიც იქნება დღევანდელი მღვლეარე პროცესების ღირსი. გავიხსენოთ ილიას ტკივილი, რომ „გმირის დამბადი დიდი საგანი“ არ არისო საქართველოში, ეს საგანი დღეს არის საქართველოში, დღეს იკვეთება მისი კონტურები. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ საუკუნე ბერდება და, როგორც ცნობილია კულტურ-ფილოსოფიაში, საუკუნის მიწურულს ჩრდილებს იკეცავენ დიდი ჭადრები და რაღაც ახლის მათუწყებლად ისახება ცაზე ვარსკვლავი. ვნახოთ...

ზ. ა. — დაბოლოს, გავიხსენოთ უნივერსიტეტის წლები. ჩვენ ახლო ურთიერთობა არ გვქონია, ამდენად ძირითადად გავიციანი იმ გამოსვლებით, რომელიც გქონდა ხოლმე კომკავშირულ კრებებსა და კონფერენციებზე. მაშინ ჩვენ, უმრავლესობას გვაოცებდა არა იმდენად გაბედულება, არამედ ის, რომ შენ აყენებდი საკითხებს, რომელთა წამოწვევაც კი სრულ უაზრობად გვესახებოდა. შენს გვერდით არავინ არ იყო — ყოველ შემთხვევაში, დისტანციაზე ასე ჩანდა. ერთი რამაა საინტერესო — რა გამოძრავებდა: უბრალოდ მიაშიტი რომანტიკოსი იყავი თუ სრულიად შეგნებულად მიდიოდი გამწვავებაზე?

თ. ჭ. — ცოტა უხერხულია ამაზე ლაპარაკი, მაგრამ მე ვიცოდი, რომ სამყა-

როს არსებობის კანონზომიერება საბოლოოდ თავის არსში გულისხმობს კეთილ საწყისის გამარჯვებას, ამ გამარჯვებისა ყოველთვის მწამდა და ახლაც მწამს. ამავ დროს, მე ვაკეთებდი იმას, რის არგაკეთებაც არ შემიძლო. ეს იყო პოზიცია, შინაგანი მოთხოვნილება, ყველაზე მთავარი კი აზრით, ისაა, რომ აღმიახს არ უნდა აღინებდეს იმის გაფიქრება, რომ შესაძლებელია მისი ნაბიჯი იყოს მცდარი. ბევრის აზრით, ჩემი გამოსვლები, გაბრძოლებები მართლაც უპერსპექტივო იყო. მეუბნებოდნენ, რომ მცდარია დღეს ასე მოქცევა, მაგრამ მე ოდნავადაც არ მაშინებდა ეს აზრი ჩემს მოქმედებაზე. როდესაც მე პირველად ვიგრძენი დაწოლა — დაკითხვები რომ დაიწყო. — როცა გავიაზრე, რა შეიძლება ამას მოჰყოლოდა — მე სავსებით ვუწყვედი ანგარიშს რა ხდებოდა. მე რომ მკითხეს დაკითხვის დროს უშიშროების კომიტეტში, იცი თუ არა რა შეუძლია ჩვენს კომიტეტს, — მე სრულიად არაორაზროვნად ვუპასუხე: მე ვიცი, რისთვისაა მოწოდებული უშიშროების კომიტეტი.

წ. ა. — უშიშროების კომიტეტამდე იყო სხვა. „შესამზადებელი“ ზომები.

თ. ქ. — კი, ბატონო, ჯერ იყო თავისებური სასამართლო უნივერსიტეტში, რომელიც მოაწყო კომკავშირის კომიტეტმა, რომელზეც მოსამართლედ მოგვევლინა ერთი ისტორიკოსი ლექტორა, შემდგომ მექრთამეობაში რომ ამხილეს. გადაწყვეტილება ასეთი იყო: გაირიცხოს უნივერსიტეტიდან და მიეცეს საქმეს შემდგომი მსვლელობა. სამწუხაროდ, ამაში მონაწილეობდნენ კომკავშირელი აქტივისტებიც — ესე იგი აღამიანები, რომლებიც მანამდე თუ მეგობრები არა, კარგი ნაცნობები მაინც იყვნენ. — და ეს იყო ყველაზე გამანადგურებელი, სახელდობრ იმის ხილვა, თუ როგორ წევდნენ ხელს, ერთხმად... მე მიხსნა რამდენიმე კაცმა — მათ შორის იყო ჩემი მასწავლებელი, ბატონი ალექსანდრე ბარამიძე, იმდროინდელი რექტორი, განსვენებული დავით ჩხიკვიშვი-

ლი, რომელიც რატომღაც ლოცოვნულად განეწყო მეამბოხე ახალგაზრდობას მართ, — მათმა შემდგომობამ და თავდადებულობამ. გარდა ამისა, კარგად ვსწავლობდი უნივერსიტეტში და არც ისე ადვილი აღმოჩნდა იმ სასამართლოს განაჩენის აღსრულება. ბოლოს გადაწყვიტეს, რომ გადაედოთ ყველაფერი მე-5 კურსისთვის და დიპლომი არ მოეცათ, მაგრამ შემდგომშიც ყველაფერი კარგად წარიმართა. თუმცა მე გამოუქმეს კათედრაზე მოცემული რეკომენდაცია ასპირანტურისათვის, წითელი დიპლომიც არ მომცეს და ფაქტიურად გამაძევეს უნივერსიტეტიდან. შემდეგ წავიდე ჩვეულებრივად განაწილებით ერთ-ერთ სასწავლებელში, ვიმუშავე პედაგოგად. ვაქვეყნებდი წერილებს. მოვემზადე ასპირანტურისთვის და ჩვეულებრივი წესით ჩავაბარე. იყო იქაც ხელის შეშლა, მაგრამ თანადგომაც იყო. ნელ-ნელა სიტუაცია შეიცვალა და ბოლო ჩემი „შენჭლრევა“ იყო 1985-ში — გარდაქმნის დაწყების წელს — და ავტორი ამისა იყო პირადად ელუარდ შევარდნაძე. — ლიტერატურის ინსტიტუტში ერთ-ერთი ჩემი გამოსვლის შემდეგ, მაგრამ მოხდა ისე, რომ სანამ მე წავიდოდი ინსტიტუტიდან, ელუარდ შევარდნაძე წავიდა საქართველოდან... მთელი ეს წლები, რა თქმა უნდა, კონტროლის ქვეშ ვიყავი და ამის მაგალითად ასეთი ფაქტი გამოდგება: კვირა არ გავიღოდა, რომ დაკითხვაზე არ ვყოფილიყავი, თუნდაც ერთი ანეკდოტისთვის. არ ვკარებებ — სხვას რომ უამრავი ანეკდოტი ეთქვა და მე ერთი — უცნაურ მოპყვებოდა რეაქცია... 1987 წლიდან შედარებით მასობრივი ხასიათი მიიღო ეროვნულმა მოძრაობამ, ჩემთვისაც გაცილებით იოლი გახდა წარმოჩენა ყველაფერ იმისა, რასაც ადრე ვლაპარაკობდი, თუმცა იმავე წელს მე ლამის მსხვერპლი გავხდი თავდასხმისა...

წ. ა. — ეს საქმე გაუხსნელი დარჩა...

თ. ქ. — რა თქმა უნდა, გაუხსნელი დარჩა... ამგვარ თავდასხმებს ახლაც ველოდები, მაგრამ არ გავუბრუნებ...

ზ. ა. — ოთხი კაცი იყო, არა? თქვენ შორის არანაირი დიალოგი არ ყოფილა?

თ. ჭ. — ულაპარაკოდ, ასე ვთქვათ, წესისა და რიგის ყოველგვარი დაცვით — სხვათა შორის, ერთი საგინებელი სიტყვაც არ უთქვამთ, — გააკეთეს თავიანთი საქმე და წავიდნენ.

ზ. ა. — შენ დარწმუნებული ხარ, რომ ორგანოების მუშაკები იყვნენ?

თ. ჭ. — მე მაქვს ჩემი ექვები, რომელიც გავუზიარე ახლობლებს, მაგრამ ალბათ, ამ ექვებს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს; მე გადავჩრი მაშინ და, ბოლოს და ბოლოს, არავინ აიძულებს ადამიანს ზიფათში ჩაიდგოს თავი... რაკი შენ რალაც სეროიზულ საქმეს მოჰკიდე ხელი, ეს ნიშნავს უწინარეს ყოველისა შეგუებას იმასთან, რომ უნდა გაიარო სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე... მიუხედავად ყოველივე ამისა, მე არასოდეს ხელი არ ამიღია ჩემს პრინციპებზე. იყო ძალიან ძნელი პერიოდები — უკიდურესი სასოწარკვეთის, მართლაც სრული მარტობისა, მაგრამ ალბათ, ყველაზე დიდი, რაც ადამიანს ასეთ დროს შეიძლება საყრდენად ჰქონდეს, არის ის, რომ იგი გრძნობს თავის თავში ძალას, ღვთის ხელს, ღვთის სიტობოს, სიყვარულს და, ამასთან ერთად, ტრაგიკული გმირის სიმალღეს, — იცი, ეს ძალიან საინტერესო რამაა. მე ყოველთვის მიზიდავდა ტრაგედიები, ჩემი რეფერატიც ასპირანტურაში ამ ქანრს ეძღვნებოდა და, სხვათა შორის, დღესაც მიმაჩნია, რომ ადამიანის ცხოვრება არის ერთი დიდი ტრაგედია, რომელიც ამდღებით მთავრდება. თუ ტრაგედია არ იყო — ამდღებაც არ იქნება. კაცობრიობის მთელი ისტორია ფაქტიურად ასე ვითარდება...

„მონტე-კარლოს ბალეტი“ თბილისში

ნონა გუნია

ზამპარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის სცენაზე 10 დღის მანძილზე გამოდიოდა „მონტე-კარლოს ბალეტი“. ჩვენი ყურადღება თავიდანვე მიიპყრო საგასტროლო აფიშამ, რომელმაც წარმოაჩინა დასისა და მისი სამხატვრო ხელმძღვანელის, ანუ როგორც აფიშაზეა აღნიშნული, საბალეტო ხელოვნების ბრწყინვალე ექსპერტის ჟან-ივ ესკუერის მისწრაფებები. „მონტე-კარლოს ბალეტი“ დიდ ინტერესს იჩენს თანამედროვე ბალეტის სხვადასხვა მიმართულებების მიმართ. მათ ჩამოიტანეს სამი პროგრამა, რომელიც შეიცავდა ჯორჯ ბალანჩინის შედევრებს; სახელმწიფო ბალეტმაისტერების ჯონ ნოიმაიერის, ენტონი ტიუდორის, ირკი კილიანისა და ლეონიდ მაისინის დადგმებს.

ყველა ეს ბალეტმაისტერი სხვადასხვა დროს დაკავშირებული იყო „მონტე-კარლოს ბალეტთან“, რომელიც სათავეს იღებს სერჯეი დიაგილევის ანტეპრიზიდან. ამრიგად, საგასტროლო რე-



პერტუარმა წარმოდგენა შეგვიქმნა დასის შემოქმედებით პოზიციებსა და საშემსრულებლო ტრადიციებზე.

მართალია, „მონტე-კარლოს ბალეტი“ არ განეკუთვნება მსოფლიო უბრწყინვალეს საბალეტო კოლექტივთა რიგს, მაგრამ მან მინც დაგვიანხა თურა მაღალ დონეზე დგას ევროპული სასცენო კულტურა. დასის მსახიობებმა აკადემიურად დახვეწილი ცეკვით წარმოგვიდგინეს სხვადასხვა მიმართულებების თანამედროვე ბალეტმაისტერთა ქორეოგრაფიული ლექსიკა, მათი ნამუშევრების სტილისტიკა. ამ ფონზე თვალნათლივ გამოჩნდა, აგრეთვე, ბოლოდროინდელი რუსული ბალეტის „ძალისმიერი“ ტენდენცია, რაც სრულიად უცხოა ფრანგული საცეკვაო სკოლის ესთეტიკისა და ვირტუოზული საშემსრულებლო სტილისათვის. ფრანგი არტისტების სხეულისა და ფეხების მოძრაობას ახასიათებს განსაცვიფრებელი სირბილე, განუსაზღვრელი თავისუფლება. ისინი გადმოსცემენ ადამიანის სულის მოძრაობის უფაქიზეს ნიჟანსებს, ოსტატურად ფლობენ სხეულის პლასტიკური გამომსახველობის მდრადარ არსენალს. ქორეოგრაფიული კომპოზიციები ხაზს უსვამენ ეანრობრივ სპეციფიკას. ერთი სიტყვით, „მონტე-კარლოს ბალეტი“ დასმა მაცურებლამდე მიიტანა თანამედროვე ბალეტმაისტერთა საკმაოდ რთული ქო-

რეოგრაფიული აზროვნება და განადგვინა მას კმაყოფილება. ამის ნათელი დადასტურებაა ბალეტმაისტერ ჯონ ნომიაციის მიერ გუსტავ მალერის მეათე სიმფონიაზე შექმნილი ქორეოგრაფიული თხზულება, რომელსაც თბილისში დიდი წარმატება ხვდა. ამ ნამუშევრებმა შთაბეჭდილება მოახდინა საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტით. ფარდის ახლისთანავე სცენაზე წარმოდგენილმა მიზანსცენამ დაძაბა მაცურებელთა ყურადღება.

ძალზე შთამბეჭდავად დაიწყო მუსიკალურ-პლასტიკური თხრობა ადამიანის ცხოვრებაზე. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ბალეტი უსიუეეტოა (მას არც სათაური აქვს), ბალეტმაისტერი ჩვენს წარმოსახვაში დასრულებულ სურათს ხატავს ამქვეყნად მოსულ ადამიანზე, მის თავგადასავალზე, ცთუნებებზე, ტანჯვით მოპოვებულ სულიერ განწმენდაზე.

საზოგადოდ, ჯონ ნომიაციი ხშირად მიმართავს მალერის მუსიკის ქორეოგრაფიულ ინტერპრეტაციას. მას დადგმული აქვს ბალეტები მალერის მე-სამე (1975 წ.) და მეოთხე (1977 წ.) სიმფონიებზე, „რიუკერტის სიმღერებზე“ (1976 წ.) ახალგაზრდა ბალეტმაისტერს, როგორც ჩანს, შთააგონებს მალერის ესთეტიკა: ექსპრესიონისტულად დაძაბული მუსიკალური ენა, შემოქმედი პიროვნების ტრაგიკული სი-

ჩარლს მონტე-კარლოს ბალეტის შემსრულებლები



მარტოვის თემა. ყოველივე ეს მყარ ემოციურ დასაყრდენს უქმნის ნოიმიზირის ქორეოგრაფიულ კომპოზიციებს.

ორი კილიანმა კიდევ უფრო მძაფრი ექსპრესიონისტული მანერით წარმოსახა ქვეცნობიერი ინსტინქტების სამყარო. მე-20 საუკუნის ადამიანის ნერვული, აღმგზნებადი ფსიქიკა. ეს გამოვლინდა არნოლდ შონბერგის ნეორომანტიკულ მუსიკაზე შექმნილ ქორეოგრაფიულ ფანტაზიაში „ღამის ფერისცვალება“. ექსპრესიონისტული ხასიათის ეს ქორეოგრაფიული პარტიტურა მეტყველებდა ადამიანთა შორის არსებულ წინააღმდეგობებზე. მის ცენტრში დგას ორი წყვილი (ორი დუეტური ცეკვა). პლასტიკური თემები ისეთაირად ვითარდება, რომ ქორეოგრაფიული პარტიტურა თანდათან იმსკვალება სამეულის კომბინაციებით, კლასიკური ფორმის „პა-დე-ტრუას“ მსგავსად. მართალია, ბალეტმაისტერი მათურებელს თავს არ ახვევს სიუჟეტურ კოლიზიებს. მაგრამ იდეა მაინც გარკვევით იკითხება — წინააღმდეგობას სძლევენ ძლიერნი! ორი წყვილიდან ერთი „გამოდის თამაშიდან“. ხოლო მეორე წყვილი აღწევს რა სულიერ თანხმებრებას, ქორეოგრაფიული კომპოზიციის საწყის ფორმას უბრუნდება.

ენტონი ტიულორის ქორეოგრაფიული კომპოზიციის სათაურმა „ფოთლები ქნებიან“ თავიდანვე ელემენტარულ განწყობაზე მიგვანიშნა. ბალეტმაისტერმა

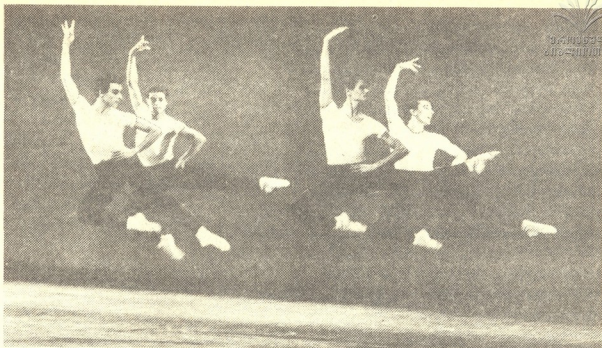
მიადწია პოეტური სათაურის რეალიზაციას ნარნარ, თვალწარმტაც დუეტებში. ეს ქორეოგრაფიული კომპოზიცია დადებულია ა. დეორეკის ლირიკული ზასიათის მელოდიურად მდიდარ მუსიკაზე. ქორეოგრაფიული დუეტები ერთმანეთს ენაცვლებიან ტალღისებური მოძრაობის პრინციპით. ისინი განსხვავებული ინტონაციური წყობით გამოირჩევიან. ეს დუეტები თავიდანვე სევდანარეკ განწყობილებას ამკვიდრებენ სცენაზე.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია „მონტე-კარლოს ბალეტის“ სოლისტების კარლინა ენოუს, პიტერ ლიუტენის, პაოლა კანტალუპას, ნიკოლა მიუნზენის, ანა დერიეს, ბეატრის ბელანდროს, ოლივერ ვეკესტინის დახვეწილი საშემსრულებლო ოსტატობა. დასის „გვარსკვლავებად“ წარმოგვიდგნენ ეველინ დუზიუტერი და ფრედერიკ ოლივიერი, მათ განაპირობებს საგასტროლო პროგრამის მაღალმხატვრული წარმოჩენა.

„მონტე-კარლოს ბალეტის“ მსახიობებისათვის დამახასიათებელია უნივერსალიზმი. ისინი თანაბარი გამომსახველობით ასრულებენ სხვადასხვა ქანრის დადგმებს — ქორეოგრაფიულ აბსტრაქტებსაც, ექსპრესიონისტულ კომპოზიციებს და სავსებით რეალისტურ საბალეტო წარმოდგენებსაც; ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლეონიდ მიასინის მიერ ქან ოფენბახის მუსიკაზე დადგმული ტრადიციული ბალეტ

ოფენბახი „საბოლოო მთავრლებანი“





სტრავენსკი „კონცერტი ვიოლინოსათვის“

„პარიზის მხიარულებანი“, რომელიც ნიბლაეს მყუდობელს კაშკაშა იმპროვიზაციებითა და წმინდა ფრანგული „კანკანით“.

ბალეტში გროტესკული კომიზმით არის ასახული ცხრაასიანი წლების პარიზის კაფე-შანტანებისა და მიუზიკ-პოლების ცხოვრება. მკვეთრი ქორეოგრაფიული სახიერებითაა დახატული იმდროინდელი სოციალური წრეების

წარმომადგენლები, ყოფილი ტიპაჟი, არტისტული ბოჰემა...

ამ სპექტაკლში გაიბრწყინა კორდებალეტმაც და სოლისტებმა, სინკრონულობით იყო აღბეჭდილი მათი ცეკვა, გამომსახველი ღუეტები და დიალოგები.

გასტროლების დამთავრების შემდეგ შთაბეჭდილებების შეჯერების ქაშს გამორკვა, რომ ეს თავისთავად საინტე-

სტრავენსკი „ლალები“





დვორჯაი „ფოთლები ტანებთან“

რესო და შთამბეჭდავი დადგმები გადაფარა ჩვენი დიდებული თანამემამულის ჯორჯ ბალანჩინის შემოქმედებით. მა გენიამ. მას ცენტრალური ადგილი ეთმობოდა „მონტე-კარლოს ბალეტის“ პროგრამებში. სტუმრებმა გვაჩვენეს ი. სტრავინსკის „ლალი“ და მისივე „სავიოლინო კონცერტი“, პ. ჩაიკოვსკის „თემა ვარიაციებით“. ბალანჩინის ეს სამივე ბალეტი თბილისელ მაყურებელს ნანახი აქვს „ამერიკენ სიტი ბალე“-ს გასტროლების დროს 1964 და 1972 წლებში. ბალანჩინის ორი შესანიშნავი დადგმა კი (ჩაიკოვსკის „სერენადა“ და „თემა ვარიაციებით“) ჩვენი თეატრის მიმდინარე რეპერტუარშია. ამ ხნის მანძილზე მრავალი წერილი თუ გამოკვლევა გამოქვეყნდა ბალანჩინის შემოქმედების შესახებ. მაგრამ კვლავინდებურად აღმადროვანებელია მის ქორეოგრაფიულ ქმნილებებთან შეხვედრა. მისი ხელოვნება ენითაუწერელ სიხარულს გვანიჭებს.

დაუსრულებლად შეიძლება ბალანჩინის ბალეტების მზერა, ბალეტებისა, რომლებიც გვაჩადოებენ პარმონიულობით, გამომგონებლობით, ფანტაზიით. მუსიკალური ნაწარმოებიდან წარმოქმნილი სტრუქტურებით, პლასტიკური მრავალფეროვნებით...

„ლალი“, რომელიც დადგმულია ი. სტრავინსკის მუსიკაზე, ერთი შეხედვით აბსტრაქტული კომპოზიციაა. აქ ბალანჩინი აწარმოებს კლასიკური ილეთების მოდერნიზაციას. ამ ბალეტის კომპოზიციას მსკველავს მოძრაობების კალეიდოსკოპი, ულამაზესი საცეკვაო ფორმები, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში მოულოდნელი გადასვლები. საცეკვაო დინამიკა მოულოდნელადაა გადაზრდილი მოცეკვავე ვაჟების სირბილეში. ასეთი ქორეოგრაფიული ხერხი ბუნებრივია აღნიშნული საცეკვაო კონტექსტისათვის. იგი გამოხატავს შინაგანი ენერჯის კულმინაციურ ამოფრქვევას.

სტრავინსკის „სავიოლინო კონცერტზე“ შექმნილ ბალეტში ბალანჩინი კვლავ გვათავაზობს დიდებულად ორგანიზებულ საცეკვაო სტრუქტურებს. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი გვათავაზობს რუსული ფოლკლორული ინტონაციებით აღბეჭდილ რელიეფურ მელოდიებს, რომლებსაც ახასიათებს ხან ლირიკული ელერადობა, ხან მკვეთრად, ექსპრესიულად ხმოვანი რიტმულობა, შესაბამისად ამისა, ბალანჩინის პლასტიკურ პარტიტურაშიც ჩაქსოვილია რუსული საფერხლო საცეკვაოების მოდერნიზებული ელემენტები, რომლე-

ბიუ ქმნიან ცეკვადობის ნაირგვაროვან კომბინაციებს. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ბალეტის ქორეოგრაფიული ქსოვილიდან წარმოქმნილი კონტრასტული ხასიათის (ნარნარი და ხისტი) ხასიათის ადაეიო (პარტიტურაში მას არია ეწოდება). დუეტების ქორეოგრაფია მძლავრ ემოციურ ბიძგს აძლევს ბალეტის პლასტიკურ ინტონირებას. არაჩვეულებრივი გემოვნებითაა შერწყმული ცალკეული ნაწილების მკაცრი თანხმიერება მთლიან ქორეოგრაფიულ სახიერებასთან.

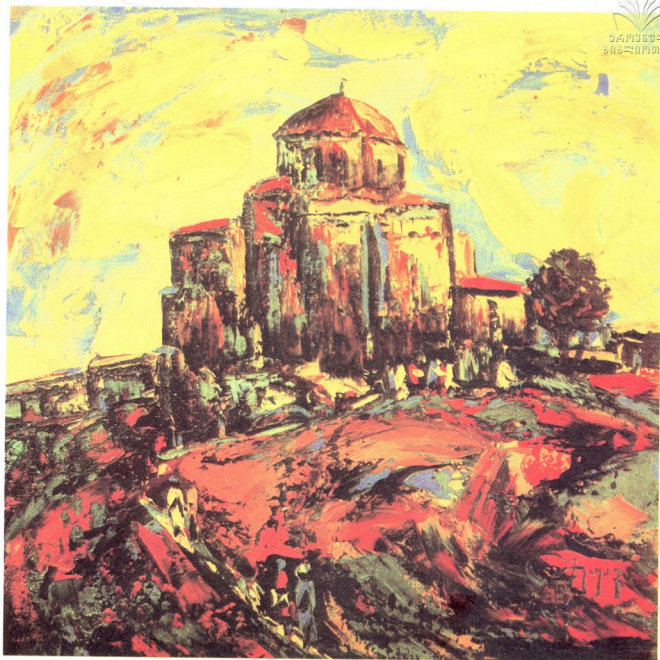
ბალანჩინის პროგრამის ბოლო აქორდი გახლდათ „თემა ვარიაციებით“, იგი პლასტიკაში განხორციელებული მუსიკის კიდევ ერთი შესანიშნავი ნიმუშია, რომელიც თვალსაჩინოდ ავლენს ბალანჩინის ქორეოგრაფიული აზროვნების ისეთ თვისებებს, როგორცაა, ჰარმონიულობა, სიდიადე, ზეიმურობა. ეს ბალეტი შექმნილია ჩაიკოვსკის მესამე საორკესტრო სიუიტის IV ნაწილის მუსიკაზე. დღესასწაულს ქმნის ბრწყინვალე პოლონეზი, რომლის ელვარე ქორეოგრაფიაში ხორცშესხმულია საორკესტრო ფერადოვნება, ჩაიკოვსკის მუსიკის დიდებულება.

ბალანჩინის ქორეოგრაფიულ მემკვიდრეობას, რომელიც შესულია მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების საგანძურში, ქართული საცეკვაო სტიქია ასაზრდოებს. მისი ქორეოგრაფიული ქმნილებების ღვთაებრივი სინატიფე ასოცირდება ქართული ხუროთმოძღვრების ულამაზეს ფორმებთან, მისი კომპოზიციების პლასტიკური სილალე და ელვარე ცეკვადობა, აგრერივად რომ განსხვავდება სხვა ხალხთა საცეკვაო ხელოვნებისაგან, აღმოცენებულია ჩვენივე ფოლკლორული ძირებიდან.

დასასრულს, მადლობას მოვახსენებ „მონტე-კარლოს ბალეტის“ გასტროლების სპონსორებს — საქართველოს სსრ საგარეო საქმეთა სამინისტროს და დავით აღმაშენებლის საზოგადოების მესვეურებს, რომლებმაც შეგვახვედრეს ამ ნიჭიერ დასთან და დიდი სიამოვნება მოგვანიჭეს.

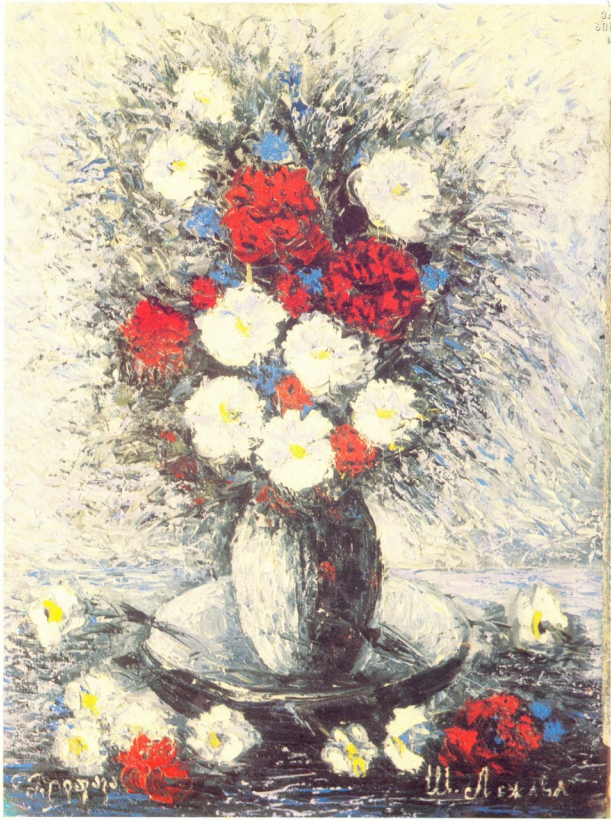
მარტინ ჰაიდეგერი ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. მისი ფილოსოფიის ერთ-ერთ ძირითად ცნებას წარმოადგენს მუნყოფიერება ანუ ადამიანური ყოფიერება, ადამიანური არსებობა, რომელშიც განუყრელადაა დაკავშირებული სუბიექტი და ობიექტი, ადამიანი და სამყარო. ჰაიდგერი ფილოსოფიის შეცდომად თვლის სინამდვილის დაშლას სუბიექტად და ობიექტად და შემდეგ მათ შორის წარმოშობილი წინააღმდეგობის და უფსკრულის დაძლევის, გადალახვის ამოცდას. სამყაროს შემეცნებადობის პრობლემის სირთულეც ჰაიდგერისათვის ფილოსოფიის ამ შეცდომასთანაა დაკავშირებული. მაგრამ ჰაიდგერი არაა პირველი მოაზროვნე ფილოსოფიის ისტორიაში, ვინც ამოდ სცადა იდეა — მატერიას, სუბიექტ-ობიექტს შორის ზღვარის წაშლა. მათი დაპირისპირების გადალახვა ისე, რომ ერთ-ერთ უკიდურესობაში მაინც არ გადავარდნილიყო. ამიტომ მისი ფილოსოფია ისევ იდეალიზმის ჩარჩოებში ექცევა და მისი ონტოლოგია გნოსეოლოგიის პრობლემატიკას ვერ უვლის გვერდს. ჰაიდგერი თავის ფილოსოფიას უწოდებს ონტოლოგიას, ანუ ყოფიერების შესახებ მოძღვრებას და არა გნოსეოლოგიას, შემეცნების შესახებ მოძღვრებას, მიუხედავად ამისა, ჰაიდგერის მკვლევარებს სრული უფლება აქვთ ილაპარაკონ შემეცნების საკითხებზე ჰაიდგერის ფილოსოფიაში. მით უმეტეს, რომ ჰაიდგერის ნააზრევში დიდი ადგილი უჭირავს ქეშმარიტების პრობლემას.

ჰაიდგერთან ძალიან ხშირად გვხვდება ტერმინების ხმარება გაორმაგებული სახით. მაგ.: ნაწარმოების ნაწარმოებრიობა, ნივთის ნივთობრიობა, ნაკეთობის ნაკეთობრიობა, არსებულის ყოფიერება და ა. შ. რისი თქმა უნდა ამით ჰაიდგერს? ამით ჰაიდგერი აძლიერებს ჩვენს ყურადღებას და მას საგნის არსებისაკენ, ბირთვისაკენ წარ-



„ფვარი“

შოთა ლევანა





Կարմիր հողմի կղզի







հղձի ցօւ



မြန်မာ့
အမျိုးသမီး

မြန်မာ့
အမျိုးသမီး



„მეღა“

ხელოვნება და ჭეშმარიტება

(მარტინ ჰაიდეგერი „ხელოვნებისნაწარმოების საწყისის“
მიხედვით)*

მანანა ქუხიშვილი

მართავს. ჰაიდეგერი ამ ხერხით აიძულებს მკითხველს სხვა ყველაფერს ზურგი შეაქციოს და გაორმაგებული ყურადღებით შემობრუნდეს საგნის თავისთავადი ყოფიერებისაკენ, მისი თვითობისაკენ, განუყოფელი თავისებურებისაკენ, თვითყოფადობისაკენ. ჰაიდეგერი ამით მიგვანიშნებს, რომ ნებისმიერი საგნის თუ მოვლენის ყველაზე ზუსტ განსაზღვრებასაც კი ის ნაკლოვანება აქვს, რომ საგანი სხვა სიტყვებით განისაზღვრება, მისი არსება სხვა რამეზე დაიყვანება და ამით არაზუსტად გამოიხატება, მისი გაბუნდოვანება ხდება. ამიტომ, ჩვენი აზრით, ჰაიდეგერთან ყველაზე საუკეთესო განსაზღვრებად უნდა ითვლებოდეს ტავტოლოგიური განსაზღვრება, რომელიც სწორედ იმითაა კარგი, რომ არაფერს ანალს არ გვეუბნება საგნის შესახებ გარდა იმისა, რაც ის თვითონ არის.

ჰაიდეგერი ზურგს აქცევს საგნის და მოვლენის განსაზღვრებისას მათი არსების გამოხატვის ცდას მთელი რიგი აზრობრივ-ლოგიკური ოპერაციების დაცვით. მეცნიერული ანალიზ-სინთეზის, ანალოგიებისა და დაპირისპირებების მოშველიებით, ის მოითხოვს ყველაფერ ამაზე უარის თქმას და ობიექტის დატოვებას მის სიმშვიდეში, მარტოობაში, თავისთავადობაში. ეს, რა

თქმა უნდა, არ არის რაციონალური შეშეცნება, ეს უფრო ინტუიციური განჭვრეტისაკენ მოწოდებაა, საგნის არსებასთან შერწყმისკენ მოწოდება და მისი არსების განჭვრეტა მისი შინაგობიდან, სუბიექტის ობიექტში დგომიდან. ამიტომაც, რომ ჰაიდეგერთან ყოფიერება ყოფიერობს და არარაობა არარაობს. საგნის და მოვლენის თავისთავად თვითყოფადობაში წვდომა, მასთან შერწყმა, ესაა ერთადერთი სწორი გზა საგნის და მოვლენის არსების წვდომისა. ესაა ყველაზე უშუალო, პირდაპირი, თითქოს ყველაზე მარტივი და იოლი, მაგრამ სინამდვილეში ყველაზე ძნელი გზა, რომელიც ადამიანის მთელი სულიერი ძალების დნაძებვას მოითხოვს.

ჰაიდეგერმა იცის, რომ ეს არის პირდაპირი გზა, მაგრამ მისი სიძნელის და სირთულის გამო არ უკადრისობს მის მიერვე დაწუნებულ გარშემოვლით გრძელ გზებს. ჰაიდეგერი, საბოლოო ჯამში, მიდის დასკვნამდე, რომ ნივთი მის თავისთავადობაში უნდა განვიხილოთ, ნაწარმოები მის ნაწარმოებრივობაში, მაგრამ სანამ ამ, ერთი შეხედვით, „მარტივ“ დასკვნამდე მივა,

* მარტინ ჰაიდეგერი, ხელოვნების ნაწარმოების საწყისი, იხ. „ტყის ბილიკები“ („ჰოლცვაგე“) (გერმ. ენაზე), მაინის ფრანკფურტი 1950.



მანამდე ის ყველა მეორეხარისხოვან გზას მოსინჯავს. ამიტომაც, რომ ნაწარმოების არსების გასაგებად ის ნივთიდან იწყებს და ნაკეთობაზე გავლით ნაწარმოებამდე აღის. აქ ასკვნის, რომ თურმე დაბალი საფეხურები მწვერვალებიდან უკეთ დაინახებიან და ამიტომ ნაწარმოების სიმაღლიდან იწყებს დაბლა სვლას. ნაწარმოების სპეციფიკური ნიშნების ჩამოცილებით ჩამოდის ნაკეთობამდე და ნაკეთობის სპეციფიკური ნიშნების ჩამოცილებით ნივთამდე. დაბოლოს, ასკვნის, რომ საჭირო ყოფილა ნივთის, ნაკეთობის და ნაწარმოების თავისთავადობაში განხილვა. მაგრამ აქამდე გავლილი გზა ჰაიდეგერს ზედმეტად არ მიაჩნია. ისიც საჭირო ყოფილა როგორც კუშმარიტების დადგენის დამხმარე საშუალება.

ხელოვნების ნაწარმოების არსების დასადგენად ჰაიდეგერი მიმართავს ხელოვნების ნაწარმოებს, კერძოდ, იხილავს ვან გოგის ცნობილ სურათს „ფეხსაცმელები“ (გვ. 23). მათს განხილვას ჰაიდეგერი იწყებს იმ მასალის ჩამოთვლით, თუ რისგან შეიძლება შედგებოდეს ფეხსაცმელი: ესაა ხის ან ჩალის ლანჩი, ტყავის ზედაპირი, ლურსმნები დასაჭედებლად და ძთვის ნაკერი. ამით ჰაიდეგერი ხაზს უსვამს ფეხსაცმლის ნივთობრივ მხარეს და შემდეგ გადადის ნაკეთობრიობის დახასიათებაზე. ნაკეთობის ნაკეთობრიობა ჰაიდეგერისათვის მდგომარეობს მის სამსახურიანობაში, იმაში, რომ ის გამოსადეგია, ვარგისია რალაციისათვის, კერძოდ სამუშაოდ ან საცეკვოდ. ფეხსაცმლის ნაკეთობრივ მხარეს ვერ დავადგენთ უხშირი ფეხსაცმელების თვალჩინებისას და ვერც ვან გოგის ნახატიდან, სადაც ფეხსაცმლის გარშემო მხოლოდ გაურკვეველი განზოგადებული სივრცეა და არაფერი არ მიგვანიშნებს მის სახმარ დანიშნულებაზე. ფეხსაცმლის ნაკეთობრიობა ჩვენ გვეძლევა მხოლოდ მაშინ, როდესაც გლეხის ქალი ხმარობს, იყენებს მათ, როდესაც ისინი მას ემსახურებიან. აქ არაა საჭირო გლეხის ქალის მიერ ფეხსაცმელის არც ესთეტიკური აღქმა და განცდა და არც ღრმა

ფილოსოფიური დაკვირვება და განხილვა. ის მათ უბრალოდ ხმარობს ნივთს, აცვია და ატარებს. ე. ი. ნაკეთობის ნაკეთობრივი არსება მის სამსახურებრივ ფუნქციაში და დანიშნულებაში, გარკვეული მოვალეობის შესრულებაში მდგომარეობს. ერთი შეხედვით ეს ხმარება, ტარება გაცილებით ადვილად გვეჩვენება. მათს ესთეტიკურ განცდასა თუ ინტელექტუალურ გასზრებასთან შედარებით, მაგრამ ჰაიდეგერი ხაზს უსვამს ამ მოვლენის პრაქტიკულ სიძნელეს, რომელიც გლეხის შრომის მძიმე პროცესთანაა დაკავშირებული. შრომის ამ სიმძიმის შეგრძნება გლეხს განსაკუთრებით ცხადად ეძლევა სწორედ მუშობის დროს ფეხსაცმელების ხმარებისას. ეს ცოდნა არსებითად განსხვავდება ესთეტიკური თვალჩინებისა და გონებრივი, რაციონალური დაკვირვებით მიღებული ცოდნისაგან. ეს თავისებური პრაქტიკული ცოდნაა (გვ. 23).

ვან გოგის სურათში „ფეხსაცმელები“, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებში, ჰაიდეგერი გაცილებით მეტს ხედავს, ვიდრე ფეხსაცმელებში, როგორც ნაკეთობაში. ნაკეთობის მთავარი მთქმელი პირი თუ თვითონ ნაკეთობაა. ფეხსაცმელია, მისი პრაქტიკულ-სახმარო დანიშნულებით, ხელოვნების ნაწარმოების სუბიექტად თუ შინაარსად გვევლინება უკვე ადამიანი და ადამიანური სამყარო, დედა-ბუნება და დედა-მიწა. ბუნება წარმოდგენილია როგორც ადამიანისადმი დაპირისპირებული, სასტიკი სტიქია და ამავე დროს როგორც მასაზრდოებელი და მარჩენალი. სურათში მოსჩანს როგორც გაჭირვების წუხილი, მომავლის უიმედობა. სიკვდილის საშინელება, ასევე ახალი სიცოცხლის დაბადებისა და სიძნელეებზე გამარჯვების სიხარული. ფეხსაცმელის მხატვრული გამოსახულება სცილდება, სწყდება ფეხსაცმელის როგორც ფეხზე ჩასაცმელი და სასიარულო დანიშნულების მქონე ნაკეთობის არსს და ადამიანისა და ბუნების, როგორც ერთიანი კოსმიური მასშტაბის სისტემის არსის



ალეგორიულ-სიმბოლურ გამოსახულებად იქცევა.

ხელოვნების კემშარიტი ნაწარმოების ფერწერული ნიმუშის, ვან გოგის ნახატის „ფენსაცმელების“ განხილვის შემდეგ ჰაიდეგერი მიმართავს მაიერის ლექსს — „რომაული შადრევანი“ (გვ. 26-27) და აქაც გვიჩვენებს, რომ ამ ლექსის მიზანია არა რეალურად არსებული შადრევნის, ფოტოგრაფიული სიზუსტით ან პოეტური გაფორმებით გადმოცემა, არც შედრევნის საყოველთაო განზოგადებული არსების წარმოდგენა, არამედ, აქაც ხელოვნების ნაწარმოების საშუალებით გვეძლევა კემშარიტება. თუ ლექსის შინაარსს დავეყვირდებით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ კემშარიტებაში შეიძლება იგულისხმებოდეს ფილოსოფიური, მიღებული თუ ადამიანურ-ეთიკური სიბრძნე. შადრევნის ერთი იარუსის ავსების შემდეგ წყალი მეორე, ქვედა იარუსს ეცემა, მეორიდან მესამეს და ა. შ. თვითელი ერთდროულად იღებს და იძლევა, მიედინება და ასვენია. ლექსის ამ ბოლო ორ ბჭარში მოცემულია ბუნების არსებობის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი. ბუნება გულუხვია, ის განუწყვეტლივ გასცემს, მისი ხელგამილილობა ამოუწურავია, მაგრამ ამავე დროს ბუნებაში არაფერი არ იკარგება, ყველაფერი ისევ მას უბრუნდება. მასში ყველა ძალა გაწონასწორებულია, დიალექტიკურ ჰარმონიაშია — გაცემა და მიღება, პლუსი და მინუსი. ყველაფერი მოძრაობს, მიედინება, მაგრამ მშლიანობაში განხილული — მარადიულ წონასწორობაშია, შეფარდებით უძრაობაშია. სადაა ის ზღვარი, რომელიც განასხვავებს მოძრაობას უძრაობისაგან, სიმშვიდისაგან. განსხვავებულ ათვისის სისტემასთან შეფარდებით ერთსა და იმავეს შესახებ შეიძლება ვთქვათ, რომ ის უძრავია ან რომ ის მოძრაობს.

ან იქნებ სულ სხვა შინაარსი იგულისხმება ლექსის სასიამოვნოდ მქლე-

რადი ბჭარების მიღმა? გასცემს მხოლოდ ის, ვინც სავსეა, მდიდარი ბუნებისა, მას არ შეუძლია არ გასცეს, ის ბუნების კანონის ძალითაა გულუხვი მზესავით. მხოლოდ ის, ვინც გასცემს, იღებს კიდევაც სანაცვლოდ რაღაც ისეთს, არამატერიალურ სულიერ ღირებულებას, რომელიც გაცემულ ქონებაზე უფრო ძვირფასია. „რასაცა გასცემ — შენია, რაც არა — დაკარგულია“ — უთქვამს რუსთაველს.

ეს ლექსი მართლაც რომ შესანიშნავი მაგალითია ხელოვნების ნაწარმოების ჰაიდეგერისეული გაგებისა. მასში ლაპარაკია შადრევანზე, მხოლოდ შადრევანზე და მეტი არაფერზე. დეტალურადაა აღწერილი შადრევნის ფორმა და ის გზა, რომელსაც შადრევნიდან ამოფრქვეული წყლის ნაკადი თუ ქველი გაივლის კვლავ მიწაზე დაცემამდე. მაგრამ როგორც ვხედავთ, ავტორის მიზანს არ შეადგენდა არც კონკრეტული შადრევნის აღწერა და არც საერთოდ შადრევნის, როგორც ასეთის, საყოველთაო არსების გადმოცემა. აქ შადრევანი მხოლოდ ალეგორიულ-სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს, რომლის მიღმაც რაღაც სხვა იმალება, რაღაც სხვაა ჩასმული ნაწარმოებში. და ამ სხვას კემშარიტება წარმოადგენს.

ხელოვნების ნაწარმოების ორ მაგალითში, ფერწერისა და პოეზიის ნიმუშში, ადგილი ჰქონდა სინამდვილეში არსებული კონკრეტული რეალობის თავისებურ მხატვრულ, ალეგორიულ-სიმბოლურ გამოხატვას. კერძოდ, ნახატი ასახავდა ფენსაცმელების წყვოს, ლექსი კი შადრევანს. მთვან განსხვავებით არქიტექტურა, როგორც ხელოვნების სახეობა, არაფერს არ გამოსახავს. მაშ რა აზრი აქვს არქიტექტურულ ძეგლს როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს, ამ შემთხვევაში, ძველ ბერძნულ ტაძარს პესტუმში? ტაძარი არაფერს არ იმეორებს, არაფერს არ ბაძავს და არაფერს არ განასახიერებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ის თითქოს უკეთ ამბობს თავის სათქმელს იმით, რომ პირდაპირ ამბობს მას ბუნებაში

14 შევიკარიელი მწერალი კონრად ფერდინანდ მაიერი (1825—1898).



უკვე არსებული სინამდვილის განმეორების ყოველგვარი მცდელობის გარეშე. თუმცა ტაძრის სიღრმეში შეიძლება იმყოფებოდეს ღმერთის ხატოვანი თუ სკულპტურული გამოსახულება, მაგრამ ამ შემთხვევაში საქმე ეხება არა სკულპტურულ ან ფერწერულ ალფაგორიულ-სიმბოლოვან გამოსახულებას, როგორც ხელოვნების ისეთ სახეს, რომელზეც უკვე იყო ლაპარაკი, არამედ თვითონ ტაძარს, რომელიც ღმერთს კი არ გამოსახავს, არამედ, რომელშიც უშუალოდ ღმერთის სამყოფელია. ტაძრის საშუალებით ღმერთის წმინდა გავლენა ფართოდება, იშლება, ვრცელდება გარემოზე და ამავე დროს შემოისახვრება, შემოიფარგლება გარკვეული ტერიტორიით, რომელსაც ტაძრის, ადგილმდებარეობა განსაზღვრავს. ტაძართანაა დაკავშირებული ძველი ბერძნების ბედი, ისტორია, დაბადება და სიკვდილი, გამარჯვება და დამარცხება. მასთანაა დაკავშირებული ამ ისტორიული ხალხის სულიერი სამყარო, ტაძარი წარმოაჩენს და დაგვანახებს პირველად თავის ჭეშმარიტ არსებაში დღის შუქს, ცის შორეთს, ღამის უკუნს. ტაძარი გვიჩვენებს მცენარეთა და ცხოველთა ჭეშმარიტ სახესა და არსებას. ტაძრის საშუალებით იძენენ ისინი თავის გამოკვეთილ ინდივიდუალობას. ტაძრის დახმარებით იძენს ბუნება იმ მნიშვნელობას, რომლითაც მას ადამიანები ეკიდებიან. ტაძარი აძლევს ნივთებს მათს სახეს და ადამიანსაც შეხედულებას საკუთარ თავზე. მაგრამ ეს ხდება მანამდე, სანამ ტაძარი ხელოვნების ნაწარმოებად რჩება და სანამ ღმერთი იმყოფება მასში. ღმერთის ხატიც არაა მხოლოდ მისი გამოსახულება, რომლითაც შეიძლება მისი ცნობა, არამედ ეს არის ნაწარმოები, რომლის საშუალებითაც ღმერთი აქ იმყოფება, დამსწრეა და რომელიც თვითონ არის ღმერთი (გვ. 30-32).

ხელოვნების ნაწარმოების ერთ-ერთ არსებით ნიშნად ჰაიდეგერს მიაჩნია, რომ ის გამოფენილია. ჰაიდეგერმა ნაწარმოების ორგვარი გამოფენა განასხვავა ერთმანეთისაგან: „აუსშტელენ“

და „აუფშტელენ“. (32-34) ორივე ტერმინი შეიძლება ერთი სიტყვით შეცვალოს მნოს სხვა შესატყვისების მოუხერხებლობის გამო, მაგრამ ჰაიდეგერი როგორც ვხედავთ, ამ ორ გამოფენას ანსხვავებს ერთმანეთისაგან როგორც ტერმინოლოგიურად, ასევე აზრობრივად. რა ნიშნებით განსხვავდება ეს ორი გამოფენა? „აუსშტელენ“ არის გამოფენა ნაწარმოების კოლექციაში მოთავსების ან გამოფენაზე განლაგების აზრით. აქ იგულისხმება ფორმალური გამოფენა, ხელოვნების ნაწარმოებების, როგორც მატერიალური საგნების, როგორც დამზადებული პროდუქციის გამოფენა მათი დათვალიერების, ესთეტიკური აღქმის და შეფასების მიზნით მაყურებელთა მიერ. ჰაიდეგერის აზრით, ასეთი გამოფენა კლავს ხელოვნების ნაწარმოებს. „აუფშტელენ“ არის ისეთი გამოფენა, რომელიც თითქმის ემთხვევა ნაწარმოების შემოქმედებითი შექმნის ან მხატვრული შესრულების პროცესს. ესაა არა ფორმალური გამოფენა, არამედ ნაწარმოების ფორმის მიღმა არსებული შინაარსის გამოფენა-გამომხეურება, გარეთ გამოდგმა, გამოტანა, გამოშუქება. ნაწარმოები გამოფენილია — ამ შემთხვევაში ნიშნავს, რომ ის თავის გარშემო შუქს ჰფენს, გარკვეულ შინაარსს ასხივებს, ჭეშმარიტებას გამოფენს. პირველ შემთხვევაში გამოფენისას თუ აღმქმელ გადატანილია მაყურებელზე, აღმქმელ სუბიექტზე, და ნაწარმოები გამოფენილია მაყურებელში ესთეტიკური განცდის გამოწვევის მიზნით, მეორე შემთხვევაში ყურადღება გამახვილებულია თვით ნაწარმოებზე, მის შინაარსზე, მის სათქმელზე. პირველ შემთხვევაში ნაწარმოები პასიური, მკვდარი, დასრულებული, დამთავრებული, გაშეშებული საგანია, ხოლო მაყურებელი არის აქტიური აღმქმელი სუბიექტი. მეორე შემთხვევაში კი მაყურებელი უკანა პლანზე გადაინაცვლებს, მეორეხარისხოვანი ხდება. ხოლო ხელოვნების ნაწარმოები თვითონ იქცევა აქტიურ სუბიექტად, ცოცხალ ემანაციურ პროცესად, ჭეშმარიტების ხლომილებად.



რომელიც ზემოქმედებს მათურებელზე, როგორც პასიურ აღმქმელზე, ობიექტზე, და თავის გავლენის ქვეშ აქცევს მას. გამგები მათურებელი გადადის ხელოვნების ნაწარმოებში, ხელოვნების ნაწარმოებით გაღებულ სივრცეში დგება, ქეშმარიტებას ეზიარება.

ჰაიდეგერისათვის ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც ესთეტიკური განცდის, გრძნობადი აღქმის და მეცნიერული დაკვირვების საგანი ისევე განსხვავდება ხელოვნების ნაწარმოების თავისთავადი მნიშვნელობისაგან, როგორც მკვდარი ან ხელოვნური ყვავილების თაიგული განსხვავდება მინდორში თავისთავად ამოსული ყვავილებისაგან.

გამოფენაზე გამოფენა — ეს არის ამ კონკრეტული ნაწარმოების ფიზიკური გამოფენა სპეციალურად ამ მიზნისათვის შერჩეულ ადგილზე, სადაც ის სხვა ნაწარმოებთან შორის და გვერდით თავსდება როგორც რიგითი დასაჯალიერებელი ობიექტი, ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელი სანახაობა. გამოფენა, როგორც გამოდგმა — ეს არის ამ კონკრეტული ნაწარმოების დატოვება მის თავისთავად განუყოფებლობაში, სადაც სულაც არაა საჭირო მისი ფიზიკური გამოდგმა ან გამოფენა მათურებელთა სამსჯავროზე, არამედ ეს გამოფენა-გამოდგმა გულსჩობს თვით ნაწარმოების გამოფენად-გამოდგმად ბუნებას, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოების ფორმაში ხდება შინაარსის გამოფენა, გამოდგმა, გარეთ გამოტანა.

ჰაიდეგერის აზრით, ძველ ბერძნულად „ალეთია“ ანუ ქეშმარიტება არსებულის დაუფარაობას ნიშნავდა და ჰაიდეგერი ეთანხმება ქეშმარიტების ასეთ გაგებას (გვ. 25). ჰაიდეგერი ანხვავებს სამგვარ ქეშმარიტებას: 1) ქეშმარიტება როგორც წინადადება, აზრის შესაბამისობა საგანთან, ანუ სისწორე. 2) ქეშმარიტება როგორც თვით საგანი, ანუ საგნის ნამდვილობა. ამ შემთხვევაში ქეშმარიტება და საგანი ერთმანეთს ემთხვევა. 3) ქეშმარიტება როგორც ბერძნული „ალეთია“, ანუ არსებულის დაუფარაობა. ქეშმარიტების

პირველი გაგება დაკავშირებულია სწორი შემეცნების პროცესთან. წინადადება ქეშმარიტია, თუკი შემეცნება სწორია და აზრი ემთხვევა, შეესაბამება საგანს. ე. ი. თუ სწორადაა შეკავშირებული შემეცნების ორი კომპონენტი: აზრი და საგანი. მაგრამ ჰაიდეგერის აზრით, მთელი ამ პროცესის ჩასატარებლად ჯერ საჭიროა, რომ ჩვენ შევძლოთ საგნის დანახვა. ეს კი შესაძლებელია, როდესაც საგანი დაფარულობიდან დაუფარაობაში გადავა. საგნის დაუფარაობა კი არის ჰაიდეგერის აზრით ქეშმარიტება.

ამრიგად, ჰაიდეგერის აზრით, ქეშმარიტების გავრცელებული გაგება, როგორც სისწორე, ანუ აზრის საგანთან თანხმობა, ქეშმარიტების უშუალო არსებას არ გამოხატავს, თვითონ არსს ვერ სწვდება. ის შემოვლითი გზით უფრო გვაშორებს საკვლევე საკითხს. და, რაც მთავარია, წინადადების სისწორეზე, ანუ ქეშმარიტებაზე ლაპარაკი ჯერ მოითხოვს თვით საგნის ნამდვილობის ანუ ქეშმარიტების გარკვევას. ამისთვის კი საჭიროა საგნის დაუფარავ მდგომარეობაში მოყვანა. ამიტომ ჰაიდეგერთან ქეშმარიტების ცნობილი განსაზღვრება, როგორც სისწორე, ანუ აზრის თანხმობა საგანთან, დაიყვანება ქეშმარიტების, როგორც ნამდვილობის, როგორც საგნის სინამდვილის გაგებაზე, ხოლო აქედან ქეშმარიტების ბერძნულ გაგებაზე, როგორც არსებულის ანუ ამ შემთხვევაში, საგნის, დაუფარაობის გაგებაზე (გვ. 38-40).

ჰაიდეგერმა მიიღო ქეშმარიტების განსაზღვრება, როგორც არსებულის დაუფარაობისა. მაგრამ ახლა დგება კითხვა: რა არის ეს დაუფარაობა? არსებულს მიეკუთვნებიან ნივთები, ადამიანები, ცხოველები, მცენარეები, იარაღები, ხელოვნების ნაწარმოებები... ყველა მათგანზე შეიძლება ვთქვათ, რომ ის არის. მაგრამ არსებული დგას ყოფიერებაში. ჩვენ ვიცით, რა არის არსებული, ჩვენ მას აღვიქვამთ, მაგრამ საკითხავია, რა არის არსებობა:



ანუ ყოფიერება? სწორედ ამ ყოფიერებაზე გადის საზღვარი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შემმეცნებელსა და შესამეცნებელს შორის. ჰაიდეგერის სიტყვით რომ ვთქვათ, ყოფიერებაზე გადის გაუმჭვირვალე ფარდა, რომელიც ღვთაებრივსა და უღმერთოს შორისაა ჩამოფარებული (გვ. 41). აქ ჰაიდეგერი სიტყვა „ფერჰენგნის“-ის განსხვავებულ ნიუანსებს იყენებს აზრის უკეთ გადმოსაცემად. „ფერჰენგნის“ ნიშნავს ბოროტ ბედს, ბედისწერას, დაღუპვას. „ფერჰენგენ“ ნიშნავს ჩამოფარებას, ფანჯრის დაფარვას ფარდით, ხოლო „ფორჰანგ“ ნიშნავს ფარდას. ჰაიდეგერი ხმარობს ტერმინ „ფერჰენგნის“-ს ფარდის მნიშვნელობით და მასში გადატანითი მნიშვნელობით ბოროტი ბედისწერაც იგულისხმება, როგორც ადამიანურ შემეცნებაში ხელისშემშლელი ფაქტორი. აქ ჰაიდეგერი არცთუ ისე შორისაა კანტისაგან, რადგან მან გაუმჭვირვალე ფარდა ჩამოათარა ღვთაებრივ და ადამიანურ სფეროს შორის. მან თითქოს ღმერთი ნივთს თავისთავადს გაუფიგვა, ხოლო აქეთა მხარეს მოვლენების სამყარო მოათავსა. ჰაიდეგერი ცდილობს დაადგინოს ადამიანის შემეცნების შესაძლებლობები, ფარგლები და არც თუ მთლად სახარბიელო დასკვნამდე მიდის. ადამიანს ძალიან მცირედის შემეცნება შეუძლია, მაგრამ მიღწეული ცოდნაც არასანდოა და შემთხვევით ხასიათს ატარებს (გვ. 41).

საერთოდ, ყველა არსებული ერთად შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც მთელი. და ამ არსებულის ანუ მთელის შუაგულში ჰაიდეგერი უშვებს ერთი ღია ადგილის არსებობას, რომელსაც განათებულობას უწოდებს. ეს განათებული ადგილი, თავისებური ცენტრი, არსებულზე უფრო არსებულია. ეს განათებულობა არის ადამიანისთვის მისასაკლელი, დამაკავშირებელი ხიდი ან მისადგომი კიბე, რომლითაც ადამიანი უკავშირდება არსებულს როგორც სხვას და არსებულს როგორც საკუთარ თავს (გვ. 42-41).

რას უნდა ნიშნავდეს ეს ღია ადგი-

ლი, განათებული შუაგული არსებულის მთელი? ჩვენი აზრით, ეს არის ადგილი, სადა მიაწვდის როგორც სამყაროს ცენტრი, როგორც ერთადერთი მოაზროვნე, ცნობიერი არსება, როგორც მუნყოფიერება, ესაა ყოველგვარი არსებულის ათვლის წერტილი, ის ეტალონი, რომელიც ყველა სხვა არსებულს აძლევს მნიშვნელობას და ღირებულებას. ეს ღია, განათებული ადგილი შეიძლება შევადაროთ შუქის წყაროს, პროექტორს, რომელიც თავისი ღერძის გარშემო ტრიალებს და რიგ-რიგობით ანათებს მის გარშემო მყოფ იმ საგნებს, რომლებიც მისი სინათლის ნაკადის არეში ხვდებიან. გამონათებულობა — ეს ცნობიერების ნაკადია. ამ შედარებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ შეიძლება იყოს თვითონ ეს ცენტრალური წერტილი არარა. ის არარაა, როგორც შუქის წყარო, რომელიც თვითონ მხოლოდ ფონად იქცევა განათებული საგნებისათვის, მბრუნავი ცენტრი, რომელიც ყველაფერს ამოძრავებს, მაგრამ თვითონ უძრავად რჩება, სხვას ანათებს და თვითონ მათთვის უჩინრად რჩება. ამ განათებული, ღია ცენტრის წყალობით არსებობს დაფარულობაც და დაუფარაობაც, დაუფარავია ის, რაც მისი შუქის ნაკადში ექცევა და ჩნდება, ხოლო დაფარულია ის, რაც ჩრდილშია, რაც სინათლის სხივის მიღმა თავისუფალ ბნელ სივრცეში რჩება.

ჰაიდეგერი ლაპარაკობს ორგვარ დაფარვაზე და საერთოდ ორმაგ დაფარვაზე (გვ. 42-43). რომელია პირველი დაფარვა და რომელი მეორე? რითი განსხვავდებიან ისინი ერთმანეთისაგან? პირველი დაფარვა არის უარის თქმა. არსებული უარს გვეუბნება თავისი საიდუმლოს გამგელაზე, ის უბრალოდ დაფარულია. მაგრამ ეს დაფარვა, ეს უარი არაა გადაუღალავი საზღვარი შემეცნებისათვის, არმედ ეს არის ნათების საწყისი, ეს ის წინააღმდეგობაა, ის დაბრკოლებაა, რომელიც ადამიანის თამამ გონებას წააქეზებს სამოქმედოდ, გამოცანის ამოხსნის სურვილს აღძრავს მასში, ინტერესს იწვევს. ადამიანი არ-



სებულის სიღრმეში იჭრება, საფარველს ზდის მას და იწყება გამონათება, მაგრამ გამონათებულიც თავისებურად დაფარულია. ეს ნიშნავს, რომ შემეცნება ჰაიდრეგერისათვის ყოველთვის შეფარდებითია და ვერასოდეს ვერ იქნება აბსოლუტური, ამოშუქრავი. ამ მეორე საფეხურზე არსებული საკმაოდ გამოვლინდება, მაგრამ დამახინჯებული სახით გვეძლევა და წარმოგვიდგება, ის მცირე, რაც შევიმეცნეთ, ბუნდოვანს ზდის იმ ბევრს, რაც არ შეგვიმეცნებია. ცალკეული უარყოფს და ხაზს უსვამს საყრველთათვის. ფაქტიურად ეს გამოვლენილიც დაფარულია, მაგრამ დაფარულია არა იმ აზრით, რომ ეს არის შემეცნებაზე უარის თქმა, არამედ იმ აზრით, რომ არსებული გვეძლევა შეცვლილი. არანამდვილი სახით. ამიტომ ამ დაფარვას აქვს შენიღბული და არაპირდაპირი ფორმა პირდაპირი უარის თქმისაგან განსხვავებით. ჰაიდრეგერი შემდეგნაირად გამოთქვამს ამ აზრს: „ეს დაფარვა („ფერბერგენ“) არის თვალთმაქცობა („ფერშტელენ“). (გვ. 42). „ფერშტელენ“ ნიშნავს გადადგმას, ადგილმდებარეობის შეცვლას, არა თავის ადგილზე დადგმას, შეცვლას, ძნელსაძნაურად გახდომას, რაღაცის ჩამოფარებას. „დი ფერშტელენ“ არის გადაადგილება, თვალთმაქცობა, პირფერობა, მოტყუება, სიმულაცია. თავისი ფორმით ეს სიტყვა სხვა ზმნას გვაგონებს: „ფერშტევენ“-ს, რაც ნიშნავს გაგებას. შეგნებას, გარჩევას, განსხვავებას, რაღაცის ცოდნას; და ეს მსგავსება არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ჰაიდრეგერი თითქოს თამაშობს სიტყვების მნიშვნელობით, მათი ქლერადობით და სულ უმნიშვნელო ნიუანსებით მისი სათქმელი ფართო სპექტრს იძენს. ამ შემთხვევაშიც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს, რომ სიტყვა „ფერშტევენ“-ის ნაცვლად ნახმარია „ფერშტელენ“. ამით ჰაიდრეგერს იმის თქმა უნდა, რომ შეცნების ეს მეორე საფეხური, როგორც მეორე დაფარვა, არის არა გაგება, როგორც რაღაცის ცოდნა, და ამ ცოდნის „დადგმა“, არამედ „გადადგმა“, როგორც ნამდვილი ცოდნის შეცვლა

მოჩვენებითი ცოდნით, გარკვეული მოტყუება, გარეგნობის შეცვლა, ნიშნების აფარება, თვალთმაქცობა და პირფერობა. ეს ისეთი „ცოდნა“ და „გაგება“, რომელიც ფაქტიურად არცოდნას და გაუგებრობას უდრის, როდესაც საგნები წარმოგვიდგებიან არანამდვილი სახით, მთელი ეს სიტუაცია შეიძლება შემდეგნაირადაც წარმოვიდგინოთ: ორმაგი დაფარვა, ეს შემეცნების ორი საფეხურია, ან უფრო სწორად, შემეცნების პროცესის ორი სტადია: პირველი, როდესაც შემეცნებელი სუბიექტი შესამეცნებელი სინამდვილის, როგორც დაფარულის, გამოცანის წინაშე დგას და მეორე, როდესაც მან რაღაც შეიმეცნა, მაგრამ შემეცნებული ისევ გამოცანებით სავსე დაფარულობად აღმოჩნდა.

შემეცნების პროცესს ჰაიდრეგერი ადარებს სცენას და მყურებელთა დარბაზს, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ ფარდა გაუმჭვირვალეა და თანაც უმეტესად ჩამოფარებული (გვ. 42). ბოლომდე გახსნილი ფარდა წარმოუდგენელია ჰაიდრეგერის ფილოსოფიისათვის, იმიტომ, რომ ეს აბსოლუტური შემეცნების მანიშნებელი იქნებოდა.

ჰაიდრეგერისეულ შემეცნების პროცესს მუდამ პარადოქსული ელფერი დაჰკრავს. ეს არის სცენა მუდამ ჩამოფარებული ფარდით; ეს არის არსებულის ისეთი ღიაობა და დაუფარაობა, რომელიც ორმაგი დაფარვის ტოლფასია. არსებულის დაუფარაობა არასოდეს არ არის უძრავი სცენა აწეული ფარდით, არასოდეს არ არის ხელზე მოკემული მდგომარეობა, რომელიც მშვიდად შეიძლება დათვალეირებულ იქნას, არამედ ეს არის ხდომილება; ანუ ისეთი პროცესი, რომელიც განუწყვეტლივ იღება, ნათდება, მაგრამ ამავე დროს განუწყვეტლივ იფარება და არასოდეს არ გვეძლევა ბოლომდე გახსნილად. ხდომილება ნიშნავს, რომ არსებული განუწყვეტლივ მოძრაობაშია. ის განუწყვეტლივ შედის და გამოდის განათებულობაში, ღიაში, ის განუწყვეტლივ იხსნება და იფარება.

შემეცნების პარადოქსული ხასიათი.



ქეშმარიტების პარადოქსულ ბუნებაზეც ვრცელდება. ქეშმარიტება არის დაუფარაობა და ამავე დროს დაუფარაობაზე უარის თქმა, ორმაგი დაფარვა; ქეშმარიტება არის არა-ქეშმარიტება. მაგრამ, ჰაიდეგერის აზრით, ეს არ ნიშნავს, რომ ქეშმარიტება არის სიყალბე, მცდარობა. ქეშმარიტება არასოდეს არ ვარდება თავის დიალექტიკურ დაპირისპირებულობაში, არამედ ყოველთვის თავისთავად რჩება (გვ. 43). ე. ი. ქეშმარიტება არის არა-ქეშმარიტება ნიშნავს იმას, რომ თვითონ ქეშმარიტების ბუნებაა ისეთი არასრული, რომ ის არასოდეს არაა აბსოლუტური ქეშმარიტება, არამედ ყოველთვის ნაკლოვანია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შეფარდებითა და არასოდეს არ ემთხვევა სიანადვილეს, მოვლენა არასოდეს არაა ნივთი თავისთავადის ტოლი. ქეშმარიტება ნაწილობრივ არის განათებული, გახსნილი და ნაწილობრივ დაფარული.

არსებულის ღიაობა შეიძლება ხდებოდეს მთელი არსებულის შუაგულში და ხელოვნების ნაწარმოებშიც. ამ კონკრეტული ხელოვნების ნაწარმოების გამგები ადამიანი წარმოადგენს მუნყოფიერებას. ის მოდის გარკვეული ექსტაზის, ანუ ეგზისტენციალური ექსტაზის მდგომარეობაში. ადამიანი ხელოვნების ნაწარმოების ღიაობაში, არსებულის ღიაობაში, ყოფიერების დაუფარაობაში უშვებს საკუთარ თავს და შიგ დგება. არსებულის შუაგულში დგომა — ეს არის სუბიექტის ცნობიერების განათებული წერტილი სამყაროსთან მიმართებაში. ეს ისეთი ცნობიერებაა, რომელიც არაცნობიერის იგივეობრივია (გვ. 55).

რა არის ქეშმარიტება როგორც არსებულის დაუფარაობა? ყველაფერი, რაც არსებობს, ჩვენს გარშემო მყოფი სინამდვილე, ჩვეულებრივ მდგომარეობაში ჩაკეტილია და დაფარულია ადამიანისათვის. იმისთვის, რომ მისი გაღება და განათება მოხდეს, საჭიროა განსაკუთრებული პირობები, შესაფერისი გასაღების მოძებნა, გარკვეული

მოქმედების შესრულება, მიდგომის გარკვეული მეთოდის პოვნა. ასეთ პირობებს აკმაყოფილებს ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც მოწოდებულია იმისათვის, რომ დაფარულს და ჩაკეტულს ფარდა ახადოს, გააღოს, დაუფარავ მდგომარეობაში მოიყვანოს, ოღონდ იმ პირობით, რომ ეს ღიაობა და დაუფარაობა შეფარდებითი ცნებებია და ისინი თავისებურად, ნაწილობრივ ჩაკეტილობას და დაფარულობასაც წარმოადგენენ. ხელოვნების ნაწარმოები ის ადგილია, ის გარემოა, სადაც არსებულს დაუფარავად ყოფნის შესაძლებლობა ეძლევა. არსებული თვითონ მიისწრაფვის ამ დაუფარაობისაკენ, იმისაკენ, რომ სუფთა სახით მოგვევლინოს. ადამიანი — ხელოვანი ენმარება მას ამაში. ის ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებს, რომელშიც ქეშმარიტება თავის თავს სვამს.

რა კავშირი აქვს ქეშმარიტებას ხელოვნების ნაწარმოებთან? ხელოვნების ნაწარმოები არის ქეშმარიტების მატერიალური განხორციელების საშუალება, ქეშმარიტების ხორცშესხმა. ქეშმარიტებას სჭირდება ხელოვნების ნაწარმოებში განხორციელება იმისათვის, რომ ადამიანისათვის, როგორც მუნყოფიერებისათვის, ხელმისაწვდომი და ხელშესახები, აღქმადი გახდეს. ქეშმარიტება ადამიანისათვის ყოფიერების სამყაროს მოციქულია და მას სჭირდება ხელოვნების ნაწარმოები იმისათვის, რომ მოგვევლინოს როგორც ჩვეულებრივი არსებული და ადამიანისათვის გასაგები ერთ გველაპარაკოს. ქეშმარიტების განხორციელება ხელოვნების ნაწარმოებში ჰაიდეგერისათვის განუმეორებელი, უნიკალური ფაქტია, რადგან ეს ნიშნავს ისეთი ნაწარმოების წარმოქმნას, როგორიც მანამდე არც ყოფილა და არც იქნება (გვ. 50). ქეშმარიტება როგორც ხდომილება შემოქმედებით პროცესში მონაწილეობს და ამიტომ ნაწარმოების შექმნაც უნიკალური პროცესია და თვითონ ხელოვნების ნაწარმოებიც განუმეორებელი ღირებულების მატარებელია, რაც საერთოდ ხელოვნების უდიდეს ღირებულებას



ბასა და მის მაღალ შეფასებაზე მეტყველებს ჰაიდგერის მიერ.

როგორ ხდება ქეშმარიტების განხორციელება ხელოვნების ნაწარმოებში? ქეშმარიტება თავის თავს სვამს ხელოვნების ნაწარმოებში. ამიტომ ხელოვნების და ხელოვნების ნაწარმოების არსება არის არსებულის ქეშმარიტების მიერ „საკუთარი — თავის — ნაწარმოებში — ჩასმა“. ქეშმარიტება არა მარტო სვამს თავის თავს ნაწარმოებში, არამედ დგომით მდომარეობაშიც მოჰყავს. ამას გარდა, ქეშმარიტება ნაწარმოებში ეწყობა (გვ. გვ. 25, 45, 64, 50).

თუ დავუკვირდებით, ქეშმარიტების დამოკიდებულება ხელოვნების ნაწარმოებთან რამდენიმე, ერთი შეხედვით მსგავსი შინაარსის გამოხატველი ტერმინითაა დახასიათებული. ესენია: „ზეტცენ“, „შტეენ“, „აინრიხტან“. ჰაიდგერის ენის თავისებურებას მოწმობს ისიც, თუ როგორი ადამიანური კატეგორიებით ახასიათებს ის ქეშმარიტების ნაწარმოებში ყოფნას: ჯდომით, ღვომით და მოწყობით. რა ნიუანსებით ანსხვავებს მათ ჰაიდგერი ქეშმარიტებასთან მიმართებაში? რა განსხვავებაა მათ შორის? ჩვენი აზრით, ქეშმარიტების მიერ „საკუთარი — თავის — ნაწარმოებში — ჩასმა“ ნიშნავს მიზანდასახულ, გარკვეული მიმართულების მქონე მოძრაობას გარედან შიგნით, საკუთარი თავის ნაწარმოებში შეყვანას. ეს არის ქეშმარიტების ნაწარმოებში შესვლის პროცესი. ქეშმარიტების ნაწარმოებში დგომას ჰაიდგერი თითქმის აიგივებს ჯდომასთან, მაგრამ დგომა შეიძლება ამ შესვლითი მოძრაობის დამასრულებელ ეტაპადაც წარმოვიდგინოთ, როდესაც ქეშმარიტება ნაწარმოებში ჩაჯდომის შემდეგ, თუ შეიძლება ასე ითქვას „წელში სწორდება ამაყად“. დგომით მდგომარეობაში მოყვანაში უნდა იგულისხმებოდეს ნაწარმოებში შესული ქეშმარიტების მიერ გარკვეული ადგილის დაკავება, მასში მოთავსება. მოწყობაში კი უნდა იგულისხმებოდეს ნაწარმოებში ჩასმულჩამდგარი ქეშმარიტების ახალ გარემო-

ში ფეხის მოკიდება, პოზიციის განმტკიცება; ქეშმარიტების აქტიური ბუნებიდან გამომდინარე გარემოს მოწყობა, რაშიც ალბათ ხელოვნების ნაწარმოების შესახედაობით, გამომსახველობით ფორმალურ მხარეზე ზრუნვაც იგულისხმება.

ხელოვნების ნაწარმოებში ქეშმარიტება საკუთარ თავს სვამს, მასში დგება, ეწყობა. მაგრამ ეს ჩასმა-ჩადგომა-მოწყობა არ ნიშნავს, რომ ქეშმარიტება ერთხელ და სამუდამოდ თავსდება ნაწარმოებში და შემდეგ უძრავად და პასიურად იმყოფება მასში. არამედ, ეს ისეთი უწყვეტი პროცესია, რომელიც განუწყვეტლივ მიმდინარეობს, ქეშმარიტება განუწყვეტლივ ხდება. ის არასოდეს არაა მკვდარი, გაშეშებული, არამედ ის ცოცხლობს. ხელოვნების ნაწარმოები არის სწორედ ქეშმარიტების ზღომილების სფეროს აღმოჩენა. ეს არის სპეციფიკურად ხელოვნების ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი სფერო. ქეშმარიტების ზღომილება არის ის, რაც არის ნაწარმოებში ნაწარმოებითი (გვ. 30); ქეშმარიტების ზღომილება ნაწარმოების არსებას წარმოადგენს (გვ. 45). ჰაიდგერი ანსხვავებს ქეშმარიტების რაობას და ქეშმარიტების მოხდომას, ანუ, რა არის ქეშმარიტება და როგორ ხდება ის (გვ. 30). ჰაიდგერისათვის საინტერესო კითხვებზე ტექსტიდან ასეთი პასუხები გამომდინარეობს: რა არის ქეშმარიტება? — არსებულის დაუფარაობა. როგორ ხდება ის? — ხელოვნების ნაწარმოებში საკუთარი თავის ჩასმით.

ჰაიდგერი ეძებს ნაწარმოების თავისთავადობას, რომელსაც ის ნაწარმოების საკუთარ თავში დასვენებულობას უწოდებს. ნაწარმოების არსების შესახებ კითხვას ჰაიდგერი შემდეგი ფორმით სვამს: რა არის ნაწარმოებში ნაწარმოებითი? და ასე პასუხობს: ნაწარმოებში ნაწარმოებითი არის ზღომილება (გვ. 46).

ნაწარმოები როდესაც ნაწარმოებად ხდება, ანუ როდესაც ნაწარმოები არსებობის უფლებას იძენს როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, ეს აძლევს ქეშ-



მარიტებას საშუალებას, რომ კეშმარიტება არა მარტო კეშმარიტება გახდეს, არამედ მოხდეს კიდევ როგორც კეშმარიტება (გვ. 49).

რა განსხვავებაა გახდომასა და მოხდომას შორის? ნაწარმოები ნაწარმოებად ზდება (გახდომა — „ვერდენ“). კეშმარიტება კი კეშმარიტებად ზდება (გახდომა — „ვერდენ“) და ზდება (მოხდომა — „გეშენ“). ხდომილების განსხვავება გახდომასთან შედარებით ალბათ მის უფრო მეტ აქტიურ ხასიათშია. ნაწარმოები ნაწარმოებად ზდება და ამით მოძრაობა წყდება, მთავრდება, მიზანი მიღწეულია, ნაწარმოები როგორც ნაკეთობა დამზადებულია, დამთავრებულია. მაგრამ ნაწარმოებს სიცოცხლეს კეშმარიტება ანიჭებს. კეშმარიტების გარეშე ის ერთხელ და სამუდამოდ დასრულებული, დამზადებული ნაწარმი იქნებოდა. კეშმარიტება კი მას ამის საშუალებას არ აძლევს. კეშმარიტება განუწყვეტლივ ზდება, ის ხდომილებაა. კეშმარიტება ნაწარმოების სულია.

ჰაიდეგერის ფილოსოფიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კატეგორიაა — „გეშენის“ — რაც ნიშნავს შემთხვევას, ამბავს, მოვლენას, იმას, რაც მოხდა, ხდომილებას. მისი ზმნური ფორმაა — „გეშენ“. თითქმის იგივეს ნიშნავს — „ერაიგენის“ („ზიხ ერაიგენ“). ამ ორი სიტყვის განსხვავებული ზუსტი შესატყვისები ქართულ ენაში არ მოგვეძებება. ორივე მათგანის შინაარსს შესანიშნავად მიესადაგება ქართული სიტყვა „ხდომილება“. ნაშრომში „ხელოვნების ნაწარმოების საწყისი“ ჰაიდეგერი უფრო პირველ მათგანს „გეშენის“-ს — ხმარობს. ჩვენი აზრით, თუ ძალიან ჩაკვირებით, შეიძლება გამოვძებნოთ მათ შორის პატარა განმასხვავებელი ნიუანსი. „ერაიგენის“ ალბათ ისეთი კატეგორიაა, რომელშიც დამკვიდრებელ სუბიექტზე ზდება ყურადღების გამახვილება და ის ამბავი თუ მოვლენა, რაც ზდება, ჩვენ გვხვდება, ჩვენ გადაგვხვდება თავს. ალბათ ამასვე მიანიშნებს მისი წმინდა ზმნური ფორმის „ერაიგენის“-ის არარსებობა და მისი რეფლექ-

სური ხასიათი: „ზიხ ერაიგენ“ — „გეშენის“ კი უბრალოდ მოვლენაა, შეხმნვევაა. ისტორიული პროცესია, ხდომილებაა, რომელიც ობიექტურად, ჩვენგან დამოუკიდებლად ზდება. მიმდინარეობს, ყოველგვარი ადამიანური ჩარევისა და კომენტარების გარეშე. მაგრამ ეს განსხვავება, რა თქმა უნდა, პირობით ხასიათს ატარებს და უფრო ჰიპოთეზური, ალბათური, სავარაუდო მნიშვნელობისაა, რადგან საერთოდ ჰაიდეგერთან სუბიექტ-ობიექტის მკვეთრ გამოიჭენაზე ლაპარაკი მოუხერხებელია და კერძოდ, ამ ორი ტერმინის შემთხვევაში ხელოვნურ და ნაძალადეგ შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს. შეიძლება ჰაიდეგერის მიერ „ერაიგენის“-თან შედარებით „გეშენის“-ისთვის უბირატესობის მინიჭება განაპირობა იმანაც, რომ ტერმინი „გეშენის“ წიაგავს შინაარსის მიხედვით სულ სხვა ცნებას, „გეშენ“-ს, რაც ისტორიას ნიშნავს. ისტორიულობის ცნება კი ჰაიდეგერს კეშმარიტების ცნებასთან აქვს დაკავშირებული, რითაც ხაზს უსვამს კეშმარიტების არააბსოლუტურ, შეფარდებით ხასიათს. ამ ორი ცნების მსგავსება იმითაცაა საინტერესო, რომ ისტორიაც კეშმარიტებასავით ცოცხალი პროცესია. ისიც ხდომილებაა.

ჰაიდეგერთან კეშმარიტება მოქმედი სუბიექტია, რომელიც „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ სასიცოცხლო იმპულსს ცვლის და თავის თავს ავლენს ბუნებაში, ისტორიაში, ენაში, ხელოვნების ნაწარმოებში.

ჰაიდეგერის ნაშრომში — „ხელოვნების ნაწარმოების საწყისი“ — აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ჰაიდეგერი ხელოვნებაში ნაკლებ ყურადღებას აქცევს ადამიანურ ფაქტორს. ადამიანი წარმოადგენს არა აქტიურ ინციტაციონ არსებას, არამედ გარეშე ფონს, მოჩარჩოებას კეშმარიტების, როგორც არსებულის დაუფარაობის, უკეთესი ელვარებისათვის. ხელოვანს დამხმარე ფუნქცია ეკისრება. ის მხოლოდ ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებს; სახლს, საცხოვრებელს აშენებს კეშმარიტებისათვის; საარსებო სივრცეს უთავისუფ-



ლებს მას. მაყურებელს, აღმკმელს ხელოვანთან შედარებით მთლად მესამეხარისხოვანი ფუნქცია აკისრია. ხელოვანი ამზადებს ნიდაგს იმისათვის, რომ მაყურებელმა მის მიერ ჩაარჩოში ჩასმული ძვირფასი თვლის, ჭეშმარიტების ელვარების დანახვა შეძლოს. ხელოვნება კი არ არსებობს მაყურებლისათვის; არამედ, მაყურებელი, ადამიანი არსებობს ხელოვნებისათვის, როგორც მისი „დამცველი“ და „მცოდნე“.

მაგრამ, მეორე მხრივ, საქმე იმაშია, რომ ხელოვნების ნაწარმოებით გამოშეუბრებული შინაარსი ისევ ადამიანურია. ჭეშმარიტება ხელოვნების ნაწარმოებში გვიჩვენებს ადამიანურ სამყაროს და ადამიანურ მიწას, ადამიანურ მსოფლმხედველობას და ადამიანურ გარემოს, მაგრამ ჰაიდგერის მიერ გამოკონილი ეს ყოვლისმომცველი, მრავლისტევადი კატეგორიები სწორედ მათი ყოვლისმომცველობის გამო ბუნდოვან აბსტრაქციებად იქცევიან, რომელთა მიღმაც იკარგება რეალური კონკრეტული ადამიანი.

ჰაიდგერისათვის ხელოვნების ნაწარმოებში მთავარ მოკმედ პირს წარმოადგენს არა ხელოვანი, ან მაყურებელი, არამედ ჭეშმარიტება. ეს არაა ადამიანის მიერ გაგებული ჭეშმარიტება, როგორც სისწორე, არამედ ჭეშმარიტება როგორც არსებულის დაუფარაობა, ანუ ისეთი ჭეშმარიტება, რომელსაც ადამიანისაგან დამოუკიდებლადაც შეუძლია არსებობა და რომელსაც თავისთავად მნიშვნელობა და ღირებულება გააჩნია. ჰაიდგერისეული ჭეშმარიტების ბუნება აქტიურია. ის თვითონ სვამს თავის თავს ნაწარმოებში. ხელოვნება არის ის სფერო, ის ხერხი, ის საშუალება, რომელშიც და რომლის დანხმარებითაც ჭეშმარიტებას საკუთარი თავის გამოვლენის შესაძლებლობა ეძლევა. ჭეშმარიტება კი არის დაფარული სინამდვილისათვის ფარდის ანდა, დაუფარავ მდგომარეობაში მოყვანა, საფარველის მიღმა სინამდვილის არსების, არსებობის ანუ ყოფიერების, განჭკვრევა.

რა უფრო მნიშვნელოვანია ჰაიდგერისათვის — ხელოვნება თუ ჭეშმარიტება? ჭეშმარიტება. კი, ბატონო, მაგრამ რა უფრო მნიშვნელოვანია — ადამიანი თუ ჭეშმარიტება? ადამიანი არსებობს ჭეშმარიტებისათვის თუ ჭეშმარიტება ადამიანისათვის? ხომ არ იქცევა ჰაიდგერთან ადამიანი ჭეშმარიტების გამოვლენის საშუალებად, ერთერთ საფუნურად ჭეშმარიტების შექმნების გზაზე? ხომ არ გვაგონებს ეს ყველაფერი ჰეგელის აბსოლუტურ სულს როგორც ჭეშმარიტებას? მაგრამ ხომ არ დაგვაიწყდა ჩვენ, რომ ჰაიდგერის მუნყოფიერებაში, ეგზისტენციაში არ განირჩევა სუბიექტი და ობიექტი? რომ მასთან საბოლოო ჯამში ყოფიერება, არსებობა, სამყარო, ეს ადამიანური ყოფიერება, ადამიანური არსებობა და ადამიანური სამყაროა? რომ ჰაიდგერისათვის მხოლოდ ადამიანი ეგზისტირებს, მხოლოდ ადამიანი არსებობს როგორც ეგზისტენცია და ადამიანის გარეშე სამყაროზე ლაბარაკი უაზრობაა? და იქნებ სწორად არ გვესმის ჰაიდგერი, როდესაც მის ნაზრევში ხან ობიექტივიზმსა და ხან სუბიექტივიზმს ამოვიკითხავთ იმ საბაბით, რომ ჭერ არავის არ მოუხერხებია სუბიექტ-ობიექტის, მატერიის და იდეის შეერთება ისე, რომ საბოლოოდ მაინც ერთ-ერთ უკიდურესობაში არ ჩავარდნილიყო? და მაშინ, იქნებ ჰაიდგერის ჭეშმარიტებაც ადამიანური ჭეშმარიტებაა? მართლაც, ჰაიდგერისეული ჭეშმარიტება ხომ ადამიანის და სამყაროს ერთიანობაა, ისეთი ერთიანობა, რომლის დროსაც ადამიანი და სამყარო ადრე ცალ-ცალკე კი არ არსებობდნენ და მერე კი არ შეერთდნენ, არამედ, რომელიც ყოველთვის იყო ერთიანობა, ერთობლიობა, იგივეობა, დამთხვევა, ერთობა, განუყოფლობა. ჰაიდგერის ჭეშმარიტება ვერ იქნება ვერც ობიექტური იდეალიზმის აბსოლუტური სული, ვერც სუბიექტური იდეალიზმის რაფინირებული სუბიექტი, არამედ ჭეშმარიტება არის სუბიექტ-ობიექტი, ადამიანი — სამყარო.



ქეშმარიტება არის არსებულის დაუფარაობა. დაუფარაობა — ვისთვის? რა თქმა უნდა, ადამიანისათვის. თორემ, თავისთავად ქეშმარიტებას თავისთვის არავითარი განხნა-გაღება და დაუფარაობა არ დასჭირდება.

ადრეული ჰაიდგერი, მაგალითად, „ყოფიერება და ღირსი“ აშკარად იხრება სუბიექტური იდეალიზმისაკენ. ყურადღებას ამახვილებს ადამიანის მუნყოფიერებაზე, ზოლო 40—50-იანი წლებისთვის სუბიექტური იდეალიზმიდან აქცენტი ინაცვლებს ობიექტური იდეალიზმისა და ყოფიერების ცნებისაკენ. შეიძლება სწორედ ამით იყოს განპირობებული ის ფაქტი, რომ „ხელოვნების ნაწარმოების საწყისში“, რომელიც ჰაიდგერის გაცილებით მოგვიანო სტატეების რიცხვს მიეკუთვნება, ადრეულ ნაშრომებთან შედარებით ადამიანური ფაქტორი საკმაოდ შენიღბული ფორმით იყოს წარმოდგენილი. სტატიაში გამოკვეთილად არაა მოცემული ყოფიერების, როგორც ცენტრალური ცნების დახასიათება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ნაშრომში ყოველთვის იგრძნობა ხელოვნების ნაწარმოების გარსში გახვეული და ქეშმარიტების სიღრმისეულ ფენებში აქტიურად მოქმედი ყოფიერების დაუსწრებლად მონაწილეობა. მაგრამ ამავე დროს, ჰაიდგერის ობიექტური იდეალიზმის მიღმა ყოველთვის გამოსჭვივის სუბიექტური იდეალიზმი და მისი ყოფიერების ცნება ვერასოდეს ბოლომდე ვერ თავისუფლდება ადამიანური მუნყოფიერებისაგან.

ამრიგად, შეიძლება გავაკეთოთ დასკვნა: ჰაიდგერისეული ქეშმარიტება ზოგჯერ შეიძლება ტოვებდეს ადამიანისაგან დამოუკიდებელი, ობიექტურად არსებული თავისთავადი ქეშმარიტების შთაბეჭდილებას, მაგრამ სინამდვილეში, ეს არის ადამიანური ქეშმარიტება, როგორც სუბიექტ-ობიექტის ერთიანობა, არსებულის დაუფარაობა ადამიანისათვის, მუნყოფიერებისათვის, ქეშმარიტება არის ეგზისტენციალური ადამიან-სამყაროს ქეშმარიტება. ეგზისტენცია-

ეს არის ადამიანის მიერ სამყაროს ნობიერება როგორც ადამიანური სამყაროსი, როგორც საკუთარი თავისა. ეგზისტენციის დონეზე აცნობიერებს ადამიანი, რომ სამყარო, ეს მისი სამყაროა, რომ თვითონ — ამ სამყაროს ნაწილია, ის თვითონ სამყაროს მიერ საკუთარი თავის თვითშემეცნებაა, სამყაროს თვითცნობიერებაა. ადამიანის დონეზე საკუთარ თავს აცნობიერებს არა ის სამყარო, რომელიც ცარიელი სულია და განსხვავებულია, გასხვავებულია სამყაროსაგან როგორც სუბიექტი ობიექტისაგან, არამედ ეს ის ადამიანი და ის სამყაროა, რომლებიც არასოდეს არ გათიშულან, ყოველთვის ერთად არსებობდნენ. ეგზისტენციალური მუნყოფიერება — ეს ის ადამიანია, რომელიც მიხვდა, რომ სამყარო როგორც სხვა და მე, როგორც სუბიექტი, მხოლოდ მოჩვენება ყოფილა და რომ მე და სამყარო ყოველთვის ერთად იყვნენ საუკუნეების და წლების განმავლობაში, ყოველ წუთს, ყოველ წამს. იქნებ ასე ეგზისტენციალურად უნდა გავიგოთ ჰაიდგერის ქეშმარიტება?

ამიტომ ჰაიდგერის ნაშრომში — „ხელოვნების ნაწარმოების საწყისი“ — შეიძლება ისეთი შთაბეჭდილება დაგეჩრეს, თითქოს ჰაიდგერი ადამიანს ნაკლებ ყურადღებას აქცევს ქეშმარიტებასთან, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების მოქმედ. აქტიურ, ცოცხალ, თავისთავად ძალასთან შედარებით, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჰაიდგერი სულაც რომ არ ახსენებდეს ადამიანს, მთელი მისი ფილოსოფია ადამიანური სულითაა გამსჭვალული, გაქლენთილი და ადამიანურ ინტერესებს ემსახურება.

რეზო თაბუკაშვილი

რეზო თაბუკაშვილი ერთი იმ იშვიათი ქართველთაგანია, რომელმაც სიცოცხლეშივე იგრძნო თავისი ერის სიყვარული.

ეს უებრო რაინდი, ერის დიდი მოჭირნახულეების ქეშმარიტი მემკვიდრე, თავის თავში ბედნიერად უხამებდა ამაღლებულ სულიერებას, სიბრძნეს და სამოქალაქო სიქველეს.

დღეს იშვიათია, არა მარტო ჩვენში, საქართველოში, არამედ საერთოდ, ასეთი რენესანსული პიროვნების არსებობა. მე აქ არ ვგულისხმობ მხოლოდ მისი ნიჭის მრავალხრიობას, ან მის დაუცხრომელ მოღვაწეობას. მთელი მისი არსება თითქოს რაღაც ღვთაებრივი სინათლით იყო გაბრწყინებული და სიკეთის მოუგერიებელ ნათელს ასხივებდა. ბუნებას არაფერი დაუშურებია მისთვის — ყველაფერი უხვად მისცა — გარეგნობა, ნიჭი, მომხიბვლელობა, ბედმა კი უღამაზესი და უსათნოესი მეუღლე — მედეა ჯაფარიძე არგუნა წილადა.

ასე თუ განვჯავით, იგი სვებედნიერი კაცი ყოფილა, ბედნიერ ვარსკვლავზე დაბადებული, მაგრამ იგივე ბუნებამ თუ მოიარა მას რთული და მძიმე სავალი გზაც გაუმზადა გამოსაცდელად, რომელიც მან, ჩვენდა სასიხარულოდ, ღირსეულად გაიარა.

მას შეეძლო ყოფილიყო ბრწყინვალე დიპლომატი — და იყო კიდევაც ასეთი — პოლიტიკური მოღვაწეობა რომ აერჩია სასაპარეზოდ. თუმცა თავის ხანგრძლივ ოდისეებში მრავალგზის გამოუვლენია მრავალჭკვიანი ულისეს საკადრისი გონებაბამხვილობა.

მას შეეძლო ყოფილიყო ბრწყინვალე მთარგმნელი — და იყო კიდევც ასეთი — თავისი ცხოვრების მიზნად ეს საქმე რომ გაეხადა, თუმცა მის მიერ თარგმნილი შექსპირის სონეტები (რომელთაც იგი არტისტული გზნებით კითხულობდა), ერთ-ერთი უბრწყინველესია..

მას შეეძლო შეექმნა თავისი სარეპერტუარო თეატრი თავისივე პიესების საფუძველზე, კინო-სერიალები — მისსავე სცენარებზე აგებული...

და ბოლოს, შეეძლო თვალსაჩინო ნაშრომების შექმნა ქართული კულტურის, ჩვენი სულიერების კვლევის სფეროში...

თითოეულ მათგანზე, ცალ-ცალკე, თითქოს, უარი სთქვა, მაგრამ უარი ერ უთქვამს ყოველ მათგანზე — როგორც ერთად აღებულზე. ამაშია, ჩემის აზრით, მისი პიროვნული ნიჭიერების და აღლოს საიდუმლო.

ყველაფერი ის, რაც მან ხელოვნებისა და კულტურის ამ ცალკეულ თანრსა თუ სფეროში გააკეთა, ერთ ადამიანს ეყოფოდა ცხოვრების სახელოვნად გასრულებისათვის. მაგრამ ეს, როგორც ჩანს, არ აღმოჩნდა საკმარისი ისეთი მოვლენისათვის, რომელსაც რეზო თაბუკაშვილი ჰქვია სახელად. როგორც უკვე ვთქვი, იგი რენესანსული პიროვნება იყო და თავის თავს, თავის შესაძლებლობას უსასტიკეს გამოცდას უწყობდა, ახალ, დაუძლეველ ამოცანათა დასაძლევად მოუხმობდა.

და მიაგნო კიდევ იმას, რასაც ეძებდა და რაც მისი ნიჭისა და შესაძლებლობის გვირგვინი უნდა ყოფილიყო.. მან შექმნა თავისი კინემატოგრაფი, თავისი კინო-ფანრი, რომელშიც დაიტია კიდევ და ახლებურადაც გამოაბრწყინა მისი მრავალხრივი ნიჭი.

ძნელია, თუ შეუძლებელი არა, ერთი ცნებით განისაზღვროს თუ რა თანრს განეკუთვნება მისი კინემატოგრაფი, ვინაიდან იგი ძლიერი პიროვნული ნიშნებითაა განსაზღვრული და სხვისთვის სამაგალითოდ არ გამოდგება, მისი განუყოფლობის გამო. რადგან, ასეთი რამ რომ შექმნა — რეზო თაბუკაშვილი უნდა იყო.

აქ ერთ მთლიანობას, ერთ სახეს მრავალსახეობა ქმნის. რეზო თაბუკაშვილი იყო ამ ფილმების დემიურგი — როგორც რეჟისორი, სცენარისტი, მკვლევარი, მოგზაური, საკუთარი ტექსტის მშვენიერი მკითხველი.

სრული სიმართლე ითქვა მისი გარდაცვალების გამო დაწერილ მრავალ ბრწყინვალე წერილში — რეზო თაბუკაშვილმა მსოფლიოში დაფანტული ქართული სულები მოაგროვა და თავის მშობილ ხალხს დაუბრუნაო.

მისთვის საკმარისი იყო სულ მცირე ისტორიული ცნობა, ფრაგმენტი, კულტურის რეალიე, ფოლიანტში მოხსენიებული სახელი, ეპისტოლეებსა თუ გამოკვლევებში გაკერით ნახსენები ფაქტი, რომ ამოძრავებულებიყო, აფორიაქებულიყო მისი მამიებელი სული და

გონება, მოსვენება დაეკარგა, ღამეები ეტება, უამრავი რამ წაეკითხა, გამოეცვლია, რეჟიმის ცვლილება ეს შემდეგ გრანდიოზულ პანოდ ექცია.

მისი კინო-ფრესკებიდან გადმოსული სული გვიპყრობს, გვაჯადოებს, ავტორისეული ანალიზი გვაკვირვებს სიღრმით და მსჯელობის ლოგიკით, უაქტი გაცრცხლებულია, გასულიერებულია, კინო გმირი ყოველი მხრითაა ნაჩვენები.

ეს ძალიან სერიოზული კინემატოგრაფია, მაგრამ რა გატაცებით ვუყურებთ თვითმოდულ კადრს, რა დაძაბული ვუსმენთ ძვირფას ხმას, რომ არცერთი სიტყვა არ გამოგტრჩეს, რა ადვილად აღვიქვამთ ყოველივეს. აქ ერთი საიდუმლოა დამარხული: ყოველ მის სურათში უცნობიდან ცნობისაკენ არის ლტოლვა, დაკარგულის პოვნა, გამოუმზურებლის გამოძიება, შეუცნობადის შეცნობა წარმართავს ფილმის დრამატურგიას. ყველაფერს ამას მიმზიდველს ხდის „დეტექტიური“ მომენტი, ფარული ინტრიგა, ჩვენში გაღვივებული ინტერესი. რეზო თაბუკაშვილი დიდი მოგზაური იყო, ამაში ვგულისხმობ პირველად მომჩინის წარუვალ მნიშვნელობას და ამავე დროს, იგი ბრწყინვალე მთხრობელიც გახლდათ. იცოდა საიდან დაეწყო თხრობა, სად დაეძაბა, სად „დაეკარგა კვალ“, საით შემოებრუნებინა ამბავი, რომ უფრო ღრმად ჩაგვეხედა მასში.

ბოლოს კი მთელის მშვენიერებით და, კიტყვადი, სიდიადით წამოიშრათა — მთელი მისი ცოდნა და გამოცდილება, ნანახი და გააზრებული, დიდი პოლიტიკის კულუარების წვდომა და პერსპექტივის ანალიზის უნარი გაერთიანდა, შეერწყა ურთიერთს და ახალი სახით წარმოგვიდგა — რეზო თაბუკაშვილი დაელაპარაკა თავის ხალხს, როგორც ეს შეპყრუების ღრმად და ბრძენ მამულიშვილს, უთხრა მას სიმართლე (ზოგჯერ მწარეც) და ანახვა ჩვენი დღევანდელი რეალური სურათი. ამით იგი კიდევ უფრო ამაღლდა ხალხის თვალში...

წოდარ გურაბანიძე

მკითხველს ვთავაზობთ რეზო თაბუკაშვილის გამოსვლის ორ ფრაგმენტს. ერთია მისი შეხვედრა თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის უნივერსიტეტის ახალგაზრდებთან, მეორე — ინტერვიუ საქართველოს ტელევიზიაში 1989 წლის 11 დეკემბერს. გადაცემა მომზადდა კინოპროგრამების მთავარი რედაქციის კინოგადაცემათა განყოფილებამ (რედ.).

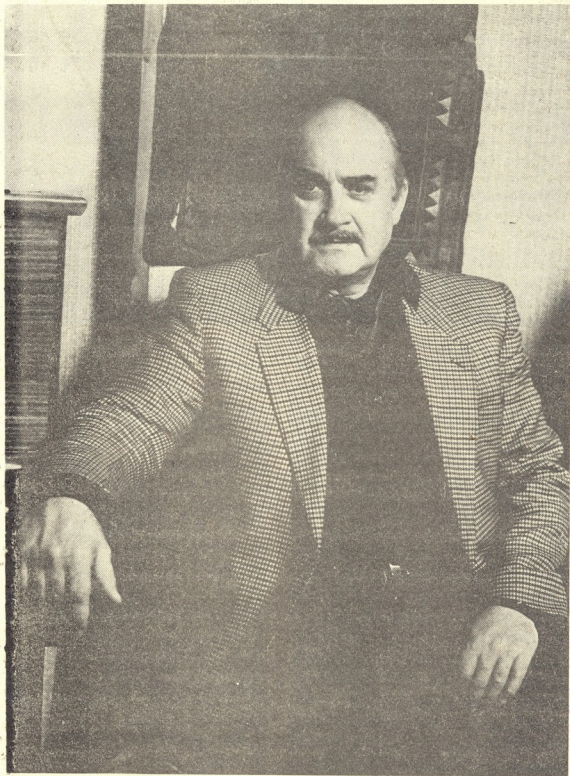
საპარტიმპლიზმში, ალბათ, არ არის ადამიანი, რომელსაც აქვს განსხვავებული აზრი იმის შესახებ, კარგია საქართველოსთვის სრული დამოუკიდებლობა თუ არა. ამ საკითხზე ორი აზრი, რა თქმა უნდა, არ არსებობს, მაგრამ არსებობს, ალბათ მრავალნაირი შეხედულება იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა მივალწვიოთ ამ დამოუკიდებლობას. ზოგი აზრი უფრო ახლოს არის კუშმარტებასთან, უფრო რეალურია, ზოგი ნაკლებად, მაგრამ მაინც მშვენიერი თავისი რომანტიკულობით; არსებობს რადიკალური, ცენტრისტული, პარლამენტური გზების მომხრეთა შეხედულებები.

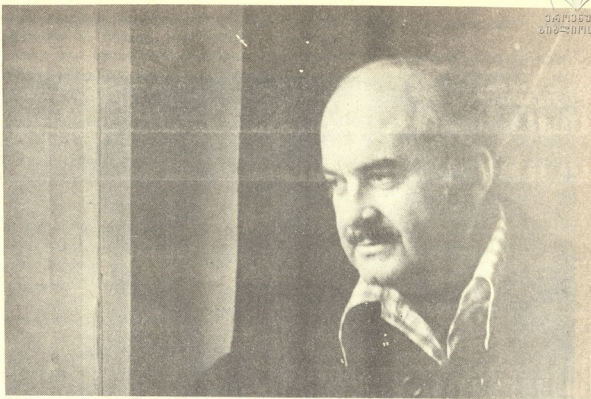
ქართველებს ერთი პარადოქსული თვისება გვახასიათებს: ისტორიულად, ალბათ, ჩვენ მართონელები ვართ, რადგან ამდენი საუკუნეა მოვდივართ. მოვდივართ... ამდენი ცივილიზაცია დაინგრა, ჩვენ კი მაინც მოვდივართ და ჯვარი გვწერია, ღმერთმა გვატაროს ამ შორეულ გზებზე, მაგრამ სულიერებით, ალბათ, მაინც სპრინტერები ვართ, ცო-

ტა სულსწრაფობა გვახასიათებს და ნშირად ზუსტად ვერ ვზომავთ იმ დისტანციას, რომელიც განვითარების ამა თუ იმ ისტორიულ ეტაპს გვაშორებს.

რა მდგომარეობაა დღეს საბჭოთა კავშირში. გუშინ გაზუთში წავიკითხე გორბაჩოვის მიმართვა ლიტველი კომუნისტებისადმი. ფინალური ფრაზა ასეთია: ცალ-ცალკე ჩვენი სვლა ნიშნავს სვლას მიუსავლეთში. მხოლოდ ერთად და მხოლოდ წინ სვებდნიერი საზოგადოებისაკენ! ეს ფინალური ფრაზა რაღაც ძველი არსენალიდან ამოღებულად ედერს, მაგრამ მასში გამონატულია ტენდენცია, მოსკოვის, კრემლის დამოკიდებულება ფედერაციის შენარჩუნების პოლიტიკისადმი.

მე პირადად მიმაჩნია, რომ უაღრესად დიდ შეცდომას ჩადის თვითონ რუსეთი, რომელიც თავის თავს აიგივებს იმ ტოტალიტარულ რეჟიმთან, რომლის მსხვერპლიც ჩვენთან და ყველა სხვასთან ერთად თავადაც არის. ზოგ საკითხში უფრო დიდი მსხვერპლიც, იმი-





ტომ, რომ უცნაურია — ყველა იმპერიაში მეტროპოლია უკეთ ცხოვრობდა, ვიდრე კოლონიები. აქ კი შეტრიანლებული ვარიანტი გამოვიდა: ძალიან ხშირად მეტროპოლიას უფრო უკირს, ვიდრე მის „წევრებს“.

მე მგონია, რომ რუსეთის ინტელიგენციის საუკეთესო, ინტელექტუალური ნაწილი მალე მიხვდება იმას, რომ ერთადერთი გზა ერთად ყოფნისა — არის დაშლა. ეს არ არის პარადოქსი. დღეს თხუთმეტი ცურვის არამცოდნე ერთადაა წყალში ჩაყრილი, ერთმანეთს ებლაუჭება და ერთად იხრჩობა. არც გვინდა ხელი გავუშვათ ერთმანეთს, არც გვაშვებინებენ ხელს ერთმანეთზე და პერსპექტივა არის იქით. ფსკერისაკენ, მდგომარეობა კრიზისული კი არა, კატასტროფულია. ყველასთვის უკლებლივ.

ვფიქრობ, რომ ყველაზე ლოგიკური იქნება, თუ ყველა ცალ-ცალკე ისწავლის ცურვას. რომ მერე საკითხი დადგეს იმაზე, თუ როგორ შეიქმნას მცურავთა ერთიანი გუნდი, მე არ ვგულისხმობ ერთიან სახელმწიფოს. მე ვგულისხმობ სახელმწიფოთა ერთობლიობას.

სახელმწიფო წყობილების პოზიციიდან დღეს საბჭოთა კავშირს ფედერაცია ჰქვია. სწორედ ამ სიტყვას, ამ ცნებას ებლაუჭება ცენტრი. მე არ ვიცი რა ერქმევა შემდეგ იმ ოჯახს — შეიძლება ერქვას კონფედერაცია. ან ერთა თანამეგობრობა. მაგრამ ამ ტერმინოლოგიას და სახელმწიფო წყობილების იურიდიულ სტატუსს თვითონ ისტორია დაადგენს. მე ჭერჭერობით ვლაპარაკობ იმაზე, რაც ჩემის აზრით, ეშლება რუსეთს, ის, რასაც მე ვამბობ, გვეკრძება არა მარტო ჩვენ, არამედ სჭირდება მას და შესაძლოა მას კიდევ უფრო მეტად.

ახლა შევხვით ამ საკითხს ჩვენი პოზიციიდან. კიდევ ერთხელ ვიმეორებ — არ არსებობს ორი აზრი იმის თობაზე, რომ საქართველოს, როგორც ყველა ნორმალურ ქვეყანას უბრველეს ყოვლისა სურს თავისუფლება და დამოუკიდებლობა. ჩვენ მიჩვეული ვართ ჩვენთან დადებული ხელშეკრულებების დარღვევას. გეორგიევსკის ტრაქტატი, რომელიც გულისხმობდა ქართული სახელმწიფოებრიობის შენარჩუნებას,



მოგეხსენებათ, 1801 წელს ფიქციად იქცა.

117 წლის შემდეგ დავიბრუნეთ დეკარტული დამოუკიდებლობა (ნუჩაივინ დაიბრალა ამას. ეს თვით ისტორიამ. ისტორიის ძალათა მოულოდნელმა შეფარდებამ გვაჩუქა) და მოგეხსენებათ, 1920 წლის 7 მაისის ხელშეკრულება, რომელიც გულისხმობდა ჩვენი დამოუკიდებლობის აღიარებას, 1921 წელს ისევ დაირღვა და ანექსიად იქცა.

მე ვფიქრობ, რომ თუ ყველანი ერთად გონს მოვეგებით (დღეს ეს სიტყვა, რომელიც ხშირად ისმის, უკვე გვაღიზიანებს, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი შინაარსით გამოხატავს იმას, რაც საჭიროა) და უპირველეს ყოვლისა, ცენტრი, მაშინ შესაძლებელი იქნება საუბარი, მომავალში ყოველი ჩვენთაგანის, მათ შორის რუსეთის წევრობაზე დიდ ეროვნულ ოჯახში და აბსოლუტურად ადამიანური, მეგობრული, საქმიანი, ყველასათვის მომგებიანი კავშირის დამყარება, იმას, რასაც დღეს „საბჭოთა კავშირი“ ქვია, შეიძლება ხვალაც კავშირი ერქვას, მაგრამ ეს იქნება თავისუფალ, სუვერენულ, დამოუკიდებელ სახელმწიფოთა კავშირი.

მაგრამ ჩვენ, ალბათ, ამ ეტაპზე არ უნდა გავჩერდეთ. ჯერ ძალიან ზუსტად უნდა გავუსწოროთ თვალი რეალობას, გავარკვიოთ როდის მოველით ამ დღეს? ერთბაშად მოველით თუ ეტაპობრივად? რა ისტორიული პირობებია აუცილებელი ამისთვის დღეს, ხვალ, ზეგ? რა არის ჩვენზე დამოკიდებული და რა არა? რა გვინდა — ფედერაციიდან გავსვლა და კარის გამოჩახუნება, შემობრუნება, შეგინება და თქმა იმისა, რომ არაფერი გვინდა თქვენი, ჩვენ თვითონ მივხედავთ ჩვენს თავს და თვითონ ვიცხოვრებთ? ზოგი თვლის, რომ ბორჯომის გაყიდვით ვიცხოვრებთ, ზოგი თვლის, რომ — ლალიძის წყლების გაყიდვით, ზოგიც — ტურიზმით და ზოგიც ყველაფრით ერთად.

ალბათ ძნელია ოპონენტობა მათი, ვინც თვლის, რომ საქართველოს დამო-

უკიდებელი ეკონომიკური არსებობა შეუძლია. როგორ უნდა უარგყოთ ამის პერსპექტივა მომავალში, როდესაც თვალწინ გვაქვს ორი ისეთი მაგალითი მსოფლიო ისტორიაში, როგორცაა პოლანდია და იაპონია ე. ი. ქვეყნები. რომლებსაც ღმერთმა არაფერი უბოძა. პოლანდიას მიწაც კი არ მისცა და სამშობლო მიწა თვითონ იშოვნა პოლანდიელმა—წაართვა ზღვას. იაპონიას თავს დაატება ყველა საშინელება, რაც კი არსებობს დედამიწის ზურგზე — ცუნამი, ტაიფუნი, ვულკანი, მიწისძვრა, კლდე და ხრიოკი. 84% მიწისა, რომელსაც ჩვენ რუკაზე ვხედავთ, დაუსახლებელია და უნაყოფო, მხოლოდ 16%-ზე ცხოვრობს 120 მილიონი ადამიანი. ამ ორმა არაფრისმქონე ხალხმა ზღაპრული ქვეყნები შექმნეს.

ამიტომ როგორ შეგვიძლია უიმედო-ნი ვიყოთ ჩვენი მშვენიერი და მდიდარი საქართველოს პატრონები. მაგრამ ჩვენ, ამავე დროს, უნდა გავანალიზოთ ისიც, თუ რამ განაპირობა იმ ქვეყნების წინსვლა და რა პერსპექტივები გვაქვს ჩვენ.

მე ოპტიმისტი ვარ, შინაგანად — რადიკალი ვარ, მაგრამ ვცდილობ ეს რადიკალიზმი ჩემში, უმრავლეს შემთხვევაში, მოვთხოვ და უფრო რეალურ ნიადაგზე დავაყენო ჩემი თავი. მჭერა, რომ ის ნანატრი დღე, რომელზეც ჩვენ ყველანი ვოცნებობთ, დაგვიდგება. მაგრამ ის შეიძლება თვითონ მოვიდეს, მოულოდნელად, იურიდიულად, მაგრამ მისი შენარჩუნება, მისი მოვლა-პატრონობა — დამოუკიდებლობის, დემოკრატიის თავისუფლების მოვლა-პატრონობა ჩვენ დღეიდან უნდა ვისწავლოთ, ძალიან სერიოზულად უნდა დავიწყოთ ეს საქმე, დავიწყოთ ანბანიდან. ჯერ დემოკრატიის სულ ელემენტარული წესები გვაქვს სასწავლებელი. 70 წლის განმავლობაში ჩვენ გვასწავლიდნენ, რომ ის, ვინც ჩვენს აზრს არ იზიარებს, ჩვენი მტერია. მაშასადამე სხვისი აზრის პატივისცემა მაშინ, როდესაც ის არ ემთხვევა შენსას — ჩვენთვის არ უსწავლებიათ. ეს ჩვენ აწი და



აწი უნდა ვისწავლოთ, თუ გვინდა იმ საქართველოს შექმნა, რომელზეც ვოცნებობთ. ჩვენ ერთმანეთის განსხვავებულ აზრებს ცოტა ავადმყოფურად ვლბებულობთ. ჩვენ ერთმანეთს შეცდომების უფლებაც უნდა დავუტოვოთ, გააჩნია ოლონდ შეცდომას.

შეუძლებელია, რომ უშეცდომოდ ხდებოდეს ისეთი კატაკლიზმები, რომელიც დღეს უკვე დაწყებულია და მიუთმეტეს ხვალა მოსალოდნელი. ბევრი იქნება შეცდომა. ამ შეცდომების გამო თუ გზადაგზა ერთმანეთი ვკარგეთ, ერთმანეთი ვხოცეთ, ერთმანეთი გავწირეთ, ჩვენ იმ დღემდე ვერ მივალთ... დღეს, როგორც არასდროს, შინაგანად და ღმერთის მიერ, გვეკრძალება ერთმანეთთან დაპირისპირება. ეს არ ნიშნავს, რომ ყველას ერთი შეხედულება გვქონდეს და ერთ კუბაზე ვიყოთ. ჩვენ თუ ერთმანეთს არ მოვუფრთხილდით, ჩვენ თუ ერთმანეთის განსხვავებული აზრის ატანას არ მივეჩვიეთ და იმ კულტურას, რომელიც გულისხმობს კამათს — შეურიგებელ კამათს, მაგრამ ერთმანეთის პატივისცემას, ჩვენ ვერავითარ შემთხვევაში ვერსად ვერ მივალთ და განსაკუთრებით იქ, სადაც გვინდა. არა გვაქვს უფლება დღეს ვერ ვხედავდეთ, რომ ჩვენ დაპირისპირებული ვართ ისტორი-

ის ახალი ეტაპისადმი და არა ერთმანეთისადმი, სხვა რესპუბლიკებისადმი, თუნდაც რუსეთისადმი. ამ ათეული წლების მანძილზე ჩვენ სიამის ტყუპებით გადაგვაბეს ერთმანეთს, ერთი კაპილარებითა და ერთი არტერიით გვკვებეს. ეს შეგნებულად ხდებოდა, სწორედ იმის გაანგარიშებით, რომ მეორე გაყოფა, გასვლა, ცალკე ყოფნა ძალიან დიდი ქირურგიული ჩარევის გარეშე შეუძლებელი ყოფილიყო. ჩვენი ეკონომიკა იმდენად არის გადაბმული ერთმანეთს (არალოგიკურად, მაგრამ შეგნებულად არალოგიკურად), რომ ამ სისტემის უცებ დაშლა, ცალკე კუნძულად ყოფნა და ხვალიდან სამოთხის შენება, არარეალურია. ამიტომ ჩვენ უნდა ვიცოდეთ რა სიძნელეების წინაშე ვდგებით იმ დღიდან, როდესაც ჩვენ უკვე ჩვენი თავის ბატონ-პატრონები გავხდებით.

დავუშვათ ეს მოხდა ხვალ, ზეგიდან რა პრობლემების წინაშე აღმოვჩნდებით? როგორ ვფიქრობთ. მაგალითად, სოფლის ორგანიზაციას? ვინა ვართ ჩვენ — საქართველო — აგრარული ქვეყანა თუ ინდუსტრიული? რა დღეში გვაქვს ჩვენ დღეს სოფელი? გვაქვს საერთოდ სოფელი? გვეყავს გლეხი? მე არაფერს ვამტკიცებ. მე ვსვამ კითხვებს. გვეყავს გლეხი, რომელიც დამო-



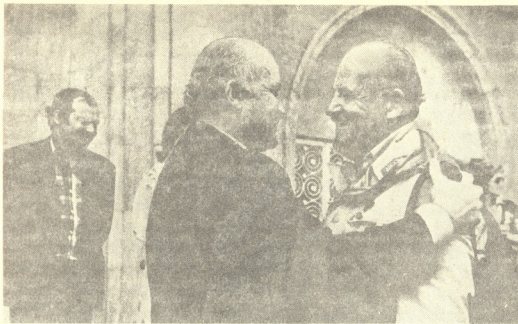
უკიდებლობის მეორე დღეს იმ სოფლის მეურნეობას შექმნის, რომელიც გვეპირდება? მაგრამ თუ არა გვეყავს, რა ხელი ავიღოთ დამოუკიდებლობაზე? რა თქმა უნდა არა. უნდა ვიფიქროთ სოფლის მეურნეობის ახალ ტიპზე.

მინდა გამოეთქვა ჩემი პირადი შეხედულება, შესაძლოა მცდარი, მაგრამ რადგან ვფიქრობ, მინდა მოვახსენოთ: ხშირად სიამაყით ამბობენ: თბილისი ასეთი ეროვნული არასოდეს ყოფილა, როგორც დღესო. მართალია ეს, მაგრამ ამაში სასიხარულო არაფერია. ეს ტრაგიკული ფაქტია, რადგან თბილისი ეროვნული გახდა მხოლოდ სოფლის დამოუკიდებლობის ხარჯზე. სხვათა შორის, დამოუკიდებლობის დროს ქართველობა უმცირესობას წარმოადგენდა თბილისში, მაგრამ ეს კატასტროფად არ აღიქმებოდა, რადგან საქართველო იყო იქ. სადაც უნდა ყოფილიყო. დაცარიელდა სოფელი და ამ დაცარიელებამ რაც გამოიწვია, ყველა ვხედავთ. მე არა მგონია, რომ ის, ვინც აქეთ წამოვიდა, უკან მიბრუნდეს. ვფიქრობ, რომ ინტელიგენციაში უფრო იქნება სოფლისაკენ ლტოლვა. (ალბათ ცნებას — „ინტელიგენცია“ დადგენა უნდა. ახლა ინტელიგენტს ვუწოდებთ ყველას, ვისაც დიპლომი აქვს. დაეუშვათ რომ ეს ასეა). ქალაქის მცხოვრებთა გარკვეული ნაწილი, რომელსაც რეალური ეკონომიკა გარიყავს ქალაქიდან. ალბათ ისაა უფრო მიმბრუნებელი სოფლისაკენ. მე, მაგალითად, მეოთხე თაობის ქალაქელი ვარ, მაგრამ მე ჩემში სოფლის კაცს უფრო ვგრძნობ — ეს არ ნიშნავს, რომ მე ლამაზობით თოხი და სიმინდის ყანა მესიზმება — არა. მე მაქვს ნოსტალგია ჩემი ბავშვობის სოფლისა, სადაც მხოლოდ არდადეგებზე ჩავდიოდი, მაგრამ ის იყო ჩემი სულის მკვება. იქნებ ჩვენ მიუებრუნდეთ სოფელს, ჩვენ — გენეტიკურად ჯერ მოუბეზრებელნი სოფლით, — თუკი შეიქმნება იქ ახალი პირობები. მე ვგულისხმობ, მაგალითად, ფერმერული ტიპის მეურნეობას. მაგრამ ამას სჭირდება ისეთი მექანიზაცია, რომელიც ჩვენ-

ში არ არის. იმას, რაც ჩვენში არ არის, სჭირდება ვალუტა, რომელიც თავის მხრივ, მოსაპოვებელი გვაქვს. ამისთვის კი თავისუფლებაა საჭირო, ეს ყველაფერი ერთმანეთზეა გადაჭაჭვული.

დაეუშვათ გამოვიჩახუნეთ კარი და გამოვედით საბჭოთა კავშირიდან. დღეს ჩვენ ჩვენი სანაოსნო გვაქვს, მაგრამ ხვალ, კარებგამოჩახუნებულებს სანაოსნო აღარ გვექნება, რადგან გემები მისია და ბოსფორში ბაიდარკებით მოგვიხდება სიარული. თვითმფრინავები მისია, 86% თბოენერჯისა საქართველოში გარედან შემოდის, მაგრამ მე ამ სურათს არ ვხატავ, როგორც კატასტროფას, რადგან მიმაჩნია, რომ თუკი ჩვენ, ყველანი ერთად — ზღვაში დასახარობად გადავდებთ თხუთმეტი რესპუბლიკა — მივხვდებით, რომ ხელი უნდა გავუშვათ ერთმანეთს და ცალ-ცალკე ვისწავლოთ ცურვა, თუ ჩვენ ერთმანეთს ხელს შევეუწყობთ, თუ ერთმანეთთან ისევ გვექნება ურთიერთობა. დამყარებული ლოგიკურ წესებზე. — მაშინ უთუოდ რაღაცას მივაღწევთ.

ჩვენ დღეს არაფრისათვის არა ვართ მზად. განა ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არ გვინდა სოციალიზმი (ჯერ ერთი, არ ვიცით, იქნებ კარგია ეს სოციალიზმი? ვინ ნახა თვალთ?!). რასაც სოციალიზმი დავარკვეთ, ის რომ სოციალიზმი არ არის, ვასაგებია. მაგრამ განა ჩვენ მზად ვართ კაპიტალიზმისათვის? არა. ჩვენ არც კაპიტალიზმისათვის ვართ მზად. ის კაპიტალიზმი, რომელიც ლენინის აზრით, უმაღლეს სტადიაში იყო და იხრწნებოდა, თურმე მაშინ მხოლოდ იწყებდა ფრთების შესწმას. კაპიტალიზმმა, რომელსაც საზოგადოებრივ საზოგადოებრივ მხარეებშიც აქვს, შექმნა დოვლათი, წარმოების კულტურა. დღეს კოლონიური კულტურები უკვე აღარ არსებობს, ერთის გარდა. ყველა მაშინდელმა იმპერიამ კოლონიებში ის მინიმალური კულტურა მიანიჭა შეიტანა წარმოებისა, რომელსაც ნედლეულის დამუშავება ჰქვია. რუსეთმა



თავის დროზე ესეც ვერ შემოიტანა, იმიტომ, რომ თავისი ნედლეული არ იცოდა სად წაეღო და თავადაც არ ჰქონდა მისი დამუშავების კულტურა.

თუკი არც სოციალიზმისათვის ვართ მზად, არც კაპიტალიზმისათვის და არც დემოკრატიისათვის, არა გვყავს არც მუშა და არც გლეხი, ერთმანეთთან დაპირისპირებულნი ვართ და ა. შ. — ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ დამოუკიდებლობაზე ხელი უნდა ავიღოთ? რა თქმა უნდა, არა. დამოუკიდებლობისათვის ჩვენ უნდა ვიბრძოლოთ და მჯერა, რომ ჩვენ მას მივალწევთ. მაგრამ საქმე ისაა, როგორ მოვეუვლით მიღწეულ დამოუკიდებლობას, როგორ გამოვალთ ამ მდგომარეობიდან. დიეტის დროს ხანგრძლივი შემშლილობიდან გამოსვლა ცალკე ხელოვნებაა. ახლა ხომ არცერთი ჩვენგანი ნორმალური ადამიანი არ არის. ჩვენ იმდენად ვგე-ვართ ერთმანეთს არანორმალურობაში, რომ ვერც კი ვამჩნევთ ამას. ამიტომ ზუსტი პასუხი უნდა გავცეთ შეკითხვას: როგორ უნდა ვიცხოვროთ დამოუკიდებლობის დროს? როგორ უნდა ვემზადოთ იმ დღისათვის? რა ეტაპები უნდა გავიაროთ? როგორ დავიწყ-ყოთ?, როგორ განვავარძლოთ? რა გავვი-ქირდებამ? და ა. შ. რომ გავვიქირდება, ამისათვის ყველანი უნდა ვიყოთ მზად.

მაგრამ ჩვენ ავიტანთ ამას, იმიტომ, რომ გვეცოდინება: — ამას ვაკეთებთ ჩვენი ნამდვილად ხვალინდელი დღისათვის. ოღონდ ის ხვალინდელი დღე გარანტირებული უნდა იყოს.

ამას ყველაფერს ქირდება კიდევ ერთი რამ, რაც ჩვენ დღეს გვაკლია — ჩვენ უნდა შეგვეძლოს შევხედოთ საქართველოს გარედან, მსოფლიოს პო-ზიციიდან. ჩვენ ნაწილი ვართ მსოფლიო-სი და ვერანაირად მოვახერხებთ, რომ ვიყოთ ცალკე, მსოფლიოს გარეშე. ჩვენ უნდა ვიცოდეთ, რას ფიქრობენ ჩვენს შესახებ სხვები. ან საერთოდ ფიქრობენ თუ არა ჩვენზე? ვინმემ თუ იცის, რომ ვარსებობთ? და თუ იცის, როგორები ვგონივართ? უცხოეთას პრესა რომ წაიკითხოთ, გული გააიკ-დებათ — როგორ გვიბრუნდება ჩვენი-ვე ტრაგედიები.

გარედან დანახვა საქართველოსი გა-არეალურებს ჩვენს ხვალინდელ დღეს. მაგალითად, გვეცოდინება, რომ ხვალ, მარტონი რომ ვიქნებით, „ნატოს“ ჯა-რები დაგვიკავენ, ან არ დაგვიკავენ, უნდა ვიცოდეთ — გვექონდეს სხვისი იმედი თუ არა. ან კიდევ, საქართველოს დასაცავად აწყენინებს დღეს ვინმე რუ-სეთს ან პირადად გორბაჩოვს? არა მგონია. ჩვენს ისტორიაში არის ასეთი ანალოგები. სულხან-საბასაც

ეგონა, რომ ლუდოვიკო XIV აწყენი-
ნებდა სპარსეთს საქართველოს გული-
სათვის, მაგრამ შეცდა. ეს შეუძლებელი
იყო. ახლაც უნდა ვიცოდეთ, რომ არა-
ვისთვის არ აწყენინებენ დღევანდელ
საბჭოთა კავშირს. მის ხელმძღვანელო-
ბას, იმიტომ, რომ, საბჭოთა ქვეყნის
საგარეო პოლიტიკა მთელი მსოფლიო-
სათვის მომხიბლავია და ყველას მიერ
მოწონებული. ამის სანაცვლოა ის, რომ
არაფინ ამ ქვეყნის შინაურ საკითხებში
ჩარევას არ ფიქრობს, არც იფიქრებს
და ამის იმედი ნურავის ექნება.

ყველაფერ ამის ცოდნა გვეკირდება
იმისათვის, რომ ის ნანატრი დღე მოვი-
ახლოვოთ და ახალდაბადებული ჩვი-
ლი სწორად გავზარდოთ...

კითხვა (დარბაზიდან): ჩვენ ვიცით,
რომ ინტელიგენციის გარკვეული ნაწი-
ლი მხარს უჭერს თურქი მესხების სა-
ქართველოში ჩამოსახლების იდეას. თუ
შეიძლება, მოგვახსენეთ თქვენი დამო-
კიდებულება ამ ინიციატივასთან დაკავ-
შირებით.

რ. თ.: ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც
ბ-ნი ელუარდ შევარდნაძე იყო საქარ-
თველოს კომპარტიის ცკ-ის პირველი
მდივანი, კ-ნი მარია ლორთქიფანიძე,
ბ-ნი რეზო ჭაფარიძე, ბ-ნი ლალი ჭავ-
ჭავაძე, ბ-ნი გიორგი ჩიტაია, მე და
კიდევ რამდენიმე კაცი ვიყავით მას-
თან და გვექონდა ფიცხელი შეხლა-შე-
მოხლა იმასთან დაკავშირებით, რომ ამ
გასახლებულ მესხებს შორის არის
სუფთა ქართული ოჯახები, რომლებ-
საც უნდათ დაბრუნება და ჩვენ, შეძ-
ლებისდაგვარად, ნაწილი უნდა დავაბ-
რუნოთ საქართველოში. არა თურქეთის
საზღვარზე და ა. შ. და ა. შ.

მაშასადამე, მე ერთ-ერთი იმათგა-
ნი ვარ, ვისაც ეს იდეა იმ დროს ასე
ესმოდა.

როდესაც ორი თვის წინ ამ საკით-
ხის შესასწავლად მოსკოვის კომისია ჩა-
მოვიდა, მე სწორედ ამით დავიწყე სა-
უბარი. მაგრამ დღეს, დღევანდელ პი-
რობებში ეს აბსოლუტურად გამორიც-
ხულია. ახლა არ არსებობს საშუალება,
რომ ჩვენ ვინმე გამოვარჩიოთ, იმიტომ.

რომ იმ „ამოკენკის“ უფლებას ისინი
არ გვაძლევენ. ისინი თხოულობენ კომ-
პაქტურად. მთლიანად დასახლებას
ჩვენს მიწაზე. მათ არ აინტერესებთ
ცხოვრობს ახლა იმ მიწაზე ვინმე თუ
არა, არ აინტერესებს არც ქუჩაში,
უსახლკაროდ დარჩენილი აჭარელო-
სა თუ სვანის ბედი.

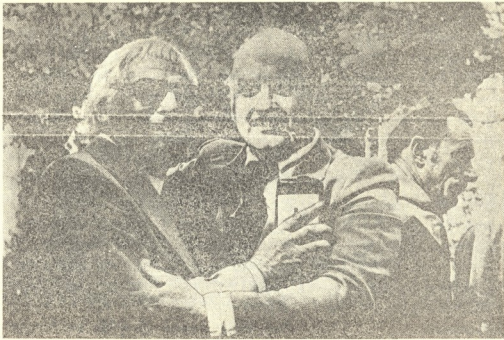
მე კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ
ამ ჩამოსახლებისა. მიუხედავად იმისა,
რომ მორწმუნე კაცი ვარ და ქრისტიან-
ობის პოზიციიდან ყოველი გასახლე-
ბული ადამიანი უკვე დრამატული ფი-
გურაა. მაგრამ როდესაც ლაპარაკია
იმაზე, რომ შენ ქართული გვარი გაქვს,
მაგრამ თურქობ, მაშინ შენ მე ნაკლე-
ბად მაინტერესებ. ეს ღრმა და რთული
საკითხია: დღეს, ხვალ და ზეგ მათი აქ
ჩამოსახლება იქნება უდიდესი შეცდო-
მა, რომელსაც ჩვენ არ დავუშვებთ. მაგ-
რამ თუკი ზოგიერთი ჩვენი თანამემამუ-
ლე განიცდის, რომ მის ენაზე მოლაპა-
რაკე, მისი სისხლი და ზორცი, მის მიწა-
ზე მაცხოვრებელი, გუშინ გასახლებულ
ერთი ძმა უზბეკად იწერება, მეორე
— ქართველად, მესამე — აზერბაიჯა-
ნულად და მათს შინ დაბრუნებას ცდი-
ლობს, — ეს მის კეთილშობილებაზე
ლაპარაკობს, თუმცა ეს დღეს შეცდომაა
პოლიტიკურად.

ასეთი საკითხები ჩვენ მრავალი
გვაქვს. აზრი მათ შესახებ შეიძლება
განსხვავებული გვექონდეს. ჩვენ ამ გან-
სხვავებული აზრების ირგვლივ უნდა
ვიკამათოთ და არა ერთმანეთი შევიძი-
ლოთ. თორემ საქართველოში აღარავინ
დარჩება გაუწირავი.

როდესაც ადამიანს უნდა მწვერვალ-
ზე ასვლა, ის სწავლობს მთას, სწავ-
ლობს ტრასას — სად უნდა დაკარგოს
სიმაღლე, სად უნდა ავიდეს, სად უნ-
და შეჩერდეს, საიდან უნდა მოუაროს
და ა. შ.

ჩვენც ასე უნდა მოვიქცეთ. თუ
გესურს სანუკვარ „მიზანს მივალწოთ...

... მე მოგახსენეთ, თბილისი ასეთი
ეროვნული არასოდეს ყოფილა-მეთქი.



სამწუხაროდ, იმის ხარჯზე, რომ სოფელი დაცარიელდა. მაგრამ ეს არ არის ერთადერთი მანერა რეზულტატი, რომელიც თბილისის ეროვნულობამ გამოიწვია, არის მეორე შედეგიც: გაჩნდა მეორე კატეგორიის ქართველი — აგრესიული პროვინციალი. ეს საშინელებაა. მით უმეტეს, რომ პროვინციალიზმი პოლიტიკაში — კატასტროფაა. მაგრამ პროვინციალი არ ნიშნავს სოფლიდან ჩამოსულს. ბოლოს და ბოლოს, ისტორიულად ყველანი სოფლიდან ჩამოსულები ვართ — ზოგი გუშინ და ზოგიც გუშინწინ. ჩვენი სათაყვანო მამა-პაპანი, ჩვენი დიდი კულტურის შექმნეები ყველანი სოფლებში ცხოვრობდნენ, თავად-აზნაურობა თავის მამულში ცხოვრობდა. მე ამას კი არ ვგულისხმობ. პროვინციალიზმი ქალაქის მოვლენაა. პროვინციალიზმი პროვინციაში არ არსებობს. იქ ის თავის ორგანულ სამყაროშია. აი როდესაც ის თავის ორგანულ სამყაროს მოსწყდება და მოდის იქ, სადაც მისთვის ჩვეული გარემო არ არის, შეუთავსებლობის გამო ის აგრესიული ხდება. ვერაფრით რომ ვერ ჯობნის ქალაქელს, იგი იწყებს თავშესაფარის ძებნას. დღეს ძალიან იოლ თავშესაფარად იქცა პატრიოტიზმი. პატრიოტიზმი გახდა თავშესაფარი უამრავი, სრულიად უმაქნისი ადამიანისთვის,

რომელიც დამრიგებლური ტონით იწყებს ლაპარაკს. ვინ ხარო, რომ კითხო, გიპასუხებს — პატრიოტიო. პატრიოტი პროფესია არ არის. პროფესიონალიზმი პატრიოტიზმი, ის პროფესიონალიზმი, რომელსაც შენ სამშობლოს მოახმარ.

ინტერვიუ

საქართველოს ტელევიზიაში

(ინტერვიუს უძღვება ჟურნალისტი ნანა თუთბერიძე)

კითხვა: ბ-ნო რეზო, უნივერსიტეტში შეხვედრისას თქვენ ბრძანეთ, რომ საქართველო ჯერ მზად არ არის ეკონომიკური დამოუკიდებლობისათვის. მაგროგორ უნდა მოვიქცეთ თქვენი აზრით?

რ. თ. სულ მასე არ მიტყვამს. მე უბრალოდ დავსვი კითხვები, რომელთა წინაშეც შეიძლება აღმოჩნდეთ, და უფრო კატეგორიულად თუ ვიტყვით, რომელთა წინაშეც აუცილებლად აღმოჩნდებით დამოუკიდებლობის მიღების მეორე დღესვე.

მიუხედავად იმისა, რომ მე (და ალბათ ბევრ სხვასაც) მიმაჩნია, რომ ჩვენ მართლაც ჯერ მზად არა ვართ დამოუკიდებელი ეკონომიკის სამართავად, ჩვენ ეს დამოუკიდებელი ცხოვრება დღესვე

უნდა დაეწყოს. ეს არ არის პარადოქსი. ჩვენ რომ ვუცადოთ იმას, როდის ვიქნებით მზად. ეს ძალიან შორეული მომავალია. ამიტომ ნუ დავემსგავსებით ადამიანს, რომელსაც აქვს ასეთი თეორია — სანამ ცურვას არ ვისწავლი, წყალში ფეხს არ ჩავდგამო. ცურვა წყალში უნდა ვისწავლოთ.

კითხვა: გვინტერესებს თქვენი დამოკიდებულება საქართველოში არსებულ ეთნოკრიზისების პრობლემასთან.

რ. თ.: ეროვნებათაშორისი პრობლემა — ურთულესი პრობლემაა და სამწუხაროა, რომ ეს პრობლემა საქართველოშიც წარმოიშვა. სხვა ეროვნების მიმართ ჩვენი ტოლერანტობის, ჩვენი კეთილშობილური დამოკიდებულების ისტორიული ინერცია ისეთი დიდია, რომ ეს პრობლემა საქართველოში თითქოს არ უნდა ყოფილიყო. ანტისემიტიზმს ვერცერთი ქვეყანა ვერ აცდა საქართველოს გარდა, სადაც 2600 წელია სახლობენ ებრაელები და წასულებიც იქიდან მოგვტირიან. თუ ვინმე გვყავს ამ პლანეტაზე ნამდვილი ერთგული მეგობარი, ეს არის ქართველი ებრაელობა. ებრაელობისადმი შემწყნარებლობით ხანდახან პოლანდიელებიც ტრაბახობენ, მაგრამ იქ პორტუგალიიდან გაქცეული ებრაელები მხოლოდ XVII საუკუნეში გაჩნდნენ, ასე რომ ეს გუშინდელი დღეა. მაშ როგორ შეიძლება, რომ ჩვენ ვინმემ დაგვწამოს ნაციონალიზმი და სხვა ერების ჩავგვრის ტენდენცია. მაგრამ ასეა თუ ისე, ეს საკითხები დღეს გამწვავებულია.

მე მიმაჩნია, რომ საკითხის მოგვარების ერთ-ერთი გადამწყვეტი ფაქტორი იქნება თუ ცენტრი, მოსკოვი, უმაღლესი საბჭო — ყველა ზემდგომი ორგანიზაცია, გადაწყვეტს, რომ რესპუბლიკის შიდა — ეროვნებათაშორისი პრობლემები თვით რესპუბლიკის პრეზიდენტისაა. თუ ჩვენი გადასაწყვეტი იქნება ჩვენივე ტერიტორიაზე მცხოვრები სხვა ერებისა და ჩვენი ურთიერთობა, ის ბევრად უფრო მშვიდად და

ნორმალურად წარიმართება, რადგან არ იარსებებს მესამე ძალა, ვისი იმედითაც ან ვისი ჩარევითაც ხდება ეს ეთნოკრიზისები. სხვა ერებთან ურთიერთობის პრეოგატივა რესპუბლიკას იმისათვის სჭირდება, რომ ჩვენი პასუხისმგებლობაც გაზარდოს ჩვენს ტერიტორიაზე მცხოვრები ერებისადმი დამოკიდებულების საკითხში.

კითხვა: უნივერსიტეტში შეხვედრის დროს თქვენ გკითხეს — შეუძლია თუ არა საქართველოს ეკონომიკური დამოუკიდებლობა თუნდაც ტურიზმის ხარჯზე?

რ. თ. რა თქმა უნდა, ტურიზმი შეიძლება იყოს ძალიან დიდი შემოსავლის წყარო. როგორც ბევრ სხვა ქვეყანაში, მაგალითად ესპანეთში, საბერძნეთში, მექსიკაში, იტალიაში და სხვ. მაგრამ ამ საკითხს სხვადასხვა წახნაგი აქვს და სხვადასხვა პოზიციებიდან უნდა შევხედოთ. უფრო წორად, ამ საკითხს ძალიან დიდი დოზირება სჭირდება. ტურიზმი რომ საქართველოში მოუმზადებლად განავითარო, შეიძლება მთელი ერი მომსახურების სფეროს წევრებად აქციო, იმიტომ, რომ ტურიზმი თხოულობს ამას. თუ ქართველობამ ეს არ ისურვა — ითავილა ან შეეშინდა ამისა, რასაც ვამბობ, მაშინ უნდა მოვიწვიოთ გარეშე ძალა. ეს კი ნიშნავს ჩვენი ისედაც ვართულებული დემოგრაფიული პრობლემების კიდევ უფრო ვართულებას.

არის კიდევ ერთი საშიშროება. ტურიზმი ძალიან ხშირად იწვევს ეროვნულობის მოჩლუნგებას, მის დაკარგვასაც კი, თუ ის არასწორად იქნა ქვეყანაში განვითარებული. მაგრამ ეს საშიშროება იოლი ასაცილებელია თავიდან. 35 მილიონი ესპანელი 50 მილიონ ტურისტს იღებს, მაგრამ ესპანეთი ეროვნული ქვეყანაა დღესაც. იმიტომ, რომ ტურიზმი ძირითადად ქალაქებზე გადის, ხოლო ქალაქები არ წყვეტს ეროვნულობის პრობლემას. სოფლებზე ტურიზმი არ გადის და სოფელია, რომ ინარჩუნებს ქვეყნის ეროვნულობას.

აქედან გამომდინარე, ხელი ავიღოთ



ტურიზმზე თუ პირიქით, ძალიან განვავითაროთ? არა, ყველაფერს ჰკირდება ზომიერების გრძნობა, რომელიც ქართველებს გვაქვს ხელოვნებაში, მაგრამ დაკარგული გვაქვს ყოფაში.

კითხვა: ახალგაზრდებთან საუბრისას თქვენ ახსენეთ შრომის პრობლემა. ეს ჩვენი ყოველდღიურობაა, რომელიც არც საჭიროებს განსაკუთრებით ყურადღების მიქცევას, მაგრამ თქვენ საგანგებოდ გამოარჩიეთ იგი.

რ. თ.: ჩვენს ქვეყანაში, ალბათ, თუ რაიმე უნდა იყოს მოგვარებული, სწორედ ეს პრობლემა უნდა იყოს მოგვარებული, იმიტომ, რომ წერა-კითხვას ვისწავლიდით თუ არა, პირველ რიგში ვკითხულობდით ლოზუნგს — „დიდება შრომას!“ ჩვენ ამ ლოზუნგის ქვეყანაში გავიზარდეთ. არცერთ ქვეყანაში ასეთი ლოზუნგი არ დამინახავს, მაგრამ შრომის ნაყოფი — მრავალი და საინტერესო ვნახე.

ჩვენთან შებერუნებით მოხდა: ლოზუნგი გვაქვს, შრომის ნაყოფი კი არ არის. შრომა დაუფასებელია ჩვენთან, შრომის ანაზღაურება — უმდაბლესი და ამან და კიდევ სხვა მრავალმა ფაქტორმა გამოიწვია ის, რომ შრომის

ნაცვლად თაღლითობა დამკვიდრდა ან უგულო მუშაობა და არა შრომა. მაგრამ მე მინდა უფრო ფართოდ მოვახსენოთ ამ საკითხზე.

ჩვენ გამოვტოვეთ მთელი საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაცია — კაპიტალიზმი, რომელმაც ჩამოაყალიბა ბევრი რამ, მათ შორის წარმოების კულტურა და შრომის ნაყოფიერება.

საქართველოში ცოტა ხანს იყო კაპიტალიზმის ჩანასახები, რომლებიც უცებ მოგუდეს. როგორც კი გაჩნდნენ პირველი კაპიტალისტები, — ზუბალაშვილი, სარაჩიშვილი, ჭაყელი, ხოსტარია — პირველი, რაც მათ მოუვიდათ თავში, იყო შეცენატობა. მათ შეარჩიეს საქართველოში ნიჭიერი ახალგაზრდები და დაგზავნეს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა პროფესიების ასათვისებლად.

ჩვენი წინაპრები ასე ცხოვრობდნენ: გიმნაზიას რომ ამთავრებდნენ, ფიქრობდნენ — დღეს რომელი დარგი უფრო სჭირდება საქართველოს, რომელი დარგი სად უფრო კარგად ისწავლება, გიმნაზიადამთავრებულებს შორის ვინ უფროა შესაფერისი ამა თუ იმ დარგისთვის. ამის მიხედვით ნაწილდებოდნენ

აკაკი წერათლის მუსიკალურ- ესთეტიკური კონცეფცია

ივანე ბახტაძე

ისინი — ზოგი მიდიოდა პეტერბურგში, ზოგი ჰაიდელბერგში, ზოგიც ბერლინში და ა. შ. რჩებოდნენ ზუსტად იმდენ ხანს, რაც ცოდნის შეძენას სჭირდებოდა და ჩამოდიოდნენ საქართველოში, რათა ის ცოდნა გამოეწურათ ქართულ მიწაზე. მათ სჭირდებოდათ გამგზავნი, თანამედროვე ტერმინოლოგიით რომ ვილაპარაკოთ, სპონსორები. ეს სპონსორები იყვნენ პირველი ჩვენი ე. წ. კაპიტალისტები, ის უდიდესი მოღვაწეები, როგორც მაგალითად, სარაჭიშვილი იყო.

თუ ჩვენ ვიფიქრებთ დამოუკიდებლობაზე, დღესვე უნდა დავიწყოთ სხვადასხვა დარგის სპეციალისტების (ეს სიტყვა ჩვენთან ძალიან პირობითად ვდერს) მომზადება, პროფესიონალიზმის, შრომის კულტურის ათვისება, რასაც აქ დღეს ვერავინ ვერ ისწავლის... ჰუმანიტარულ დარგებს, ალბათ, ჩვენ თვითონ მივხედავთ. პოეტების აღზრდა უცხოეთის უნივერსიტეტში, ალბათ, არ არის საჭირო. ეს არ ნიშნავს, რომ პოეტებმა არ უნდა იმოგზაურონ, მაგრამ მე ვთვლი, რომ უცხოეთში, პირველ რიგში უნდა აღიზარდონ იმ დარგების სპეციალისტები, რომლებიც დამოუკიდებელი ეკონომიკის სუვერენულ სახელმწიფოს გარდუვალად დასჭირდება. ახალგაზრდობამ ყველაზე მეტად უნდა შეაკლას თავი ენების შესწავლას...

რა თქმა უნდა, არ არსებობს ისეთი მოდელბი, რომლებიც ყველას მოერგება, მაგრამ როდესაც ბალტიისპირელებზე ვლაპარაკობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ამ ქვეყნების ხალხმა შრომა საბჭოთა კავშირში შემოსვლამდეც იცოდა, საბჭოთა კავშირში ყოფნის დროსაც და დარწმუნებული ვარ, დამოუკიდებლობის დროს ისინი ათმაგად იმუშავენ და ათმაგად გაზრდიან შრომის ხარისხსაც და ნაყოფიერებასაც...

აკაკი წერათლისათვის, როგორც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურისათვის, მთავარი და უპირველესი საქმე სამშობლოს უკეთეს მომავალზე ზრუნვა იყო და, ბუნებრივია, რომ მისი ესთეტიკური იდეაც ამ პროგრამიდან ამოვიდოდა. მაგრამ, ცხადია ისიც, რომ ამგვარი ინტერესები სრულიადაც არ უშლიდა ხელს სიღრმისეულად გაეგო და დაემუშავენბინა ესთეტიკის ძირითადი პრობლემებიცა.

პოეტის იდეურ პროგრამაში ეროვნული ინტერესების პირველადობა

შორსაა ვიწრონაციონალური შეზღუდვისაგან. მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა თენისი ამის თაობაზე: „სულითა და გულით ქართველი ვარ, პატრიოტი. სამშობლოს კეთილწარმატება მიტომ მენატრება, რომ ის პირნათლად, მკიდროდ შეუკავშირდეს ფერადოვან მსოფლიოს“¹. და კიდევ: „მართალია, მეცნიერებასა და ხელოვნებათ არც საზღვარი აქვს და არც საკუთრება იციან, ყველას საზოგადოდ ეკუთვნიან, მაგრამ სამშობლო, საკუთარი ნიადაგი კი აქვთ და აი ეს უქანასკნელია სასახელო საეროდ“².

ამ დებულებაში მკაფიოდ არის გამოთქმული, რომ ხელოვნება შეუძლებელია მოწყდეს ეროვნულ ნიადაგს, რადგან იგი თავდაპირველად ერის ნაღვაწია და შემდეგ კი ყველას საკუთრებაა. პოეტს სწამს, „რომ თვითოეულ ერს თავისი საკუთარი ერთი მეორისაგან განსხვავებული სახე აქვს“ და ამიტომაც ყოველი ერი უნდა ცდილობდეს საკუთარი სახის შექმნას, დამკვიდრებას, მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებს იგი საერთაშორისო გზაზე გასვლას. აკაკის კანონზომიერად მიაჩნდა კულტურული ურთიერთგამდირების პრინციპიც. მისი აზრით, ხელოვნებას „მშობლიური სარჩულ-საპირე ეჭირვება და რაც გვაკლია, და საჭირო კი არის, მისი გადმომყვნა და გადმონერგვა აუცილებელია, მაგრამ ამ შრომასაც თავისი შესაფერისი წესრიგი და კანონი აქვს: ჭერ ნიადაგი უნდა მოვამზადოთ“³.

აკაკი წერეთელმა მთელი თავისი მოღვაწეობა სწორედ ამ ეროვნული „ნიადაგის“ მომზადებისაკენ წარმართა და ეროვნული თვითგამოკლება მთავარ კითხვად იქცა პოეტის აზროვნებაში. ამ კითხვიდან ამოდიოდა აკაკის ესთეტიკური იდეაც და „პრაქტიკული თეორიაც“.

ეროვნული კულტურის აღორძინებისა და განვითარების ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებად ა. წერეთელს წარსულის მდიდარი მემკვიდრეობა მიაჩნია. „ვაი იმ ხალხს, — წერდა პოეტი, — რომელსაც წარსული არა ჰქო-

ნია, კულტურული კვალი არა უნდა მხარს უჭერდეს... რა და არც აწმყო უფარგა... კვდავია, როგორც ერი, და უნდა სხვას შეუერთდეს, გადარჯულდეს“⁴. როდესაც აკაკი წერეთელი კრიტიკულად აფასებს ხელოვნების მდგომარეობას მაშინდელ საქართველოში და აღნიშნავს — „ხელოვნების მხრივ ჩვენ მეტოქეობას სხვებს ვერ გავუწევთ, მაგრამ მაგიტომ რად უნდა ავილოთ“⁵. იმედს საქართველოს მდიდარ ისტორიულ მემკვიდრეობაზე ამყარებს.

პოეტის სწორედ ამ პოზიციის გათვალისწინება გვიხსნის ქართული გალობის აღდგენის მისეული იდეის შინაარსს. შემთხვევით როდი იყო, რომ ქართული გალობის აღდგენის საკითხი სამოციანელთა ეროვნული პროგრამის იმ ამოცანათა რიგში მოექცა, რომლის მიზანი იყო ეროვნული თვითგამორკვევისათვის თვითმყოფი ეროვნული კულტურის დამკვიდრება.

იმ პერიოდის პრესის ფურცლებზე ქართული გალობის აღდგენის პრობლემაზე გამართულ ცხარე მსჯელობაში მკაფიოდ ჩანს საკითხის სხვადასხვა პოზიციიდან გადაწყვეტის ტენდენცია. ერთი შეხედვით, თითქოსდა საერთო მიზანს — ეროვნული კულტურის აღდგენით ქართველი ხალხის ვინაობის აღდგენას, არსებითად განსხვავებული საფუძვლები ჰქონდა. თუ საქართველოს ეკლესიამ, რომელმაც ჭერ კიდევ 1860 წელს დააარსა ე. წ. „ქართული საეკლესიო გალობის აღმდგინებელი კომიტეტი“ და თავს იღო ამ საქმის მესვეურება, პარტიკულარული შეზღუდულობის გამო ვერ შეძლო საქმის სწორი გაძლოა და სასურველი შედეგიც ვერ მიიღო.

სამოციანელები განსაკუთრებული გულისყურით აღევნებდნენ თვალს გალობის აღმდგენელი კომიტეტის საქმიანობას, ანალიზებდნენ საქმის შეფერხების მიზეზებს და პრესაში ამ პრობლემაზე თავიანთი გამოსვლით ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეოლოგიის ეროვნულ პროგრამას ატარებდნენ. საზოგადოებრივ აზრს ამ

მიმართულებით წარმართავდნენ. გიორგი წერეთელმა, აკაკი წერეთელმა და პეტრე უმიკაშვილმა სპეციალური წერილებით ქართველ საზოგადოებრიობას სამღვდელოების უშედეგო საქმიანობაზე მიუთითეს და ამის ძირითად მიზეზზეც თავშეკავებულად, მაგრამ გასაგებად მიანიშნეს. ისინი განმარტავდნენ რა ქართული გალობის აღდგენის ეროვნულ მნიშვნელობას. ხაზს უსვამდნენ, რომ გალობა მხოლოდ ეკლესიის საკუთრება როდი იყო, რომ ქართული გალობა, რომელიც ხალხის კილოზე შემუშავდა და ათასის წლის განმავლობაში საქართველოს ტაძრებში, მონასტრებში და მეკლისებშიაც კი გაისმოდა“ („ივერია“, 1878, № 39).

ამიტომ სწორი არ იქნებოდა აკაკი წერეთლისა (და საერთოდ ყველა სამოციანელის) და ეპისკოპოს ალექსანდრეს, არქიმანდრიტების მაკარისა და გაბრიელის, დეკანოზ დ. ლამბაშიძის ქართული გალობის აღდგენის საკითხისადმი მიმართების ერთ კონტექსტში განხილვა, ან მათი ლეაწლის ერთ სიბრტყეში წარმოდგენა და აი რატომ:

„სამოციანელთა კონცეფციით ენა ერის უმთავრეს ნიშნებს, ანუ „ეროვნების ბურჯებს“ (ი. ვოგებაშვილი) მიეკუთვნებოდა, არსებითი ნიშანი ეროვნებისა, მისი გული და სული ენა“⁶, — წერდა ილია და როდესაც ამბობდა, რომ „ერთობა ენისა მოასწავებს ერთობას კულტურისას“⁷, ის ენაზე, როგორც ეროვნული ერთობის ნიშანზე, მიუთითებდა, ერთიანი ენისათვის სამოციანელთა ბრძოლა კი საქართველოში კუთხური განკერძოების წინააღმდეგ და ეროვნული კონსოლიდაციისათვის ბრძოლასაც ნიშნავდა,

როდესაც აკაკი წერეთელმა 1884 წელს „დროებაში“ გამოქვეყნებულ წერილში „რამოდენიმე სიტყვა ქართული გალობის აღდგენების გამო“ ქართული გალობისა და ქართული ენის საკითხი ერთ ასპექტში განიხილა, უფრო ზუსტად, ქართული გალობისა და ქართული ენის შამინდელი მდგომარეობა საერთო

მიზეზებით ახსნა, ამით ქართულ მუსიკას და ენას საერთო მიზეზები და ამოცანები დაუსახა.

აღნიშნულ წერილში ა. წერეთელი ქართული ენისა და გალობის დაკნინების კითხვას სვამს და ამის მთავარ მიზეზად საქართველოს კუთხური დაქუცმაცების გამო ერთიანი ეროვნული კულტურის რღვევას მიიჩნევს. „ალ-არც ის არის საეჭვო, რომ სამეფოს გაყოფისა და დაცალკაღკეცების შემდეგ ენასაც ზრწნილება შეჰპარვია და ისე შელახულა, რომ დღეს ის „აღარსად ისმის“, წერს პოეტი და ჰკითხავს ენის იმ „ზოგიერთა მისი ცოდნის მაჩვენებლებს“, რომლებიც ცდილობენ გამოაცხადონ ნამდვილ ქართულ ენად ან მხოლოდ აღმოსავლეთ, ან დასავლეთ საქართველოს (ამერული, იმერული), ან ქალაქური კილოები. „მაგრამ ყველანი სტყუიან და მანამ ყოველ კუთხეს არ მოივილიან, ყველგან არ გამოსძებნიან სიტყვებს და არ შეასწორებენ ძველთან, ცუდად მოყვრობენ სამშობლო ენას“.

— დაასკვნის აკაკი წერეთელი და ანალოგიურ მიზეზს ხედავს ქართული გალობის საკითხშიც:

„რაც ენის შესახებ ვსთქვი, ისევე ითქმის ქართულ გალობაზედაც... ენისა არ იყოს, გალობაც ადრევე ერთადა-იგივე ყოფილა საზოგადოდ საქართველოში და დღესაც კი ისიც დამახინჯებულია“.

ქართული გალობის დაკნინების შესახებ ბევრს წერდა იმდროინდელი ქართული პრესა და მისი აღდგენის შეფერხების მიზეზებზე მსჯელობისას მრავალრიცხოვანი წერილების ავტორთა ერთი ნაწილი ეკლესიის მატერიალურ უსახსრობას მიიჩნევდა, ძირითად მიზეზად სხვები გალობისა და საერთოდ მუსიკის მკოდნე პირების ნაკლებობაზე მიუთითებდნენ, მაგრამ ამ მსჯელობაში ყველაზე ვრცელი ადგილი დაიკავა ცხარე პოლემიკამ იმის თაობაზე, თუ რომელი გალობა უნდა მიღებულიყო — ქართლ-კახური (ანუ ე. წ. „ქარბელაანთ კილო“), თუ გურული, საკითხის ამგვარ დასმაში კუთხ-

ურმა მიკერძობებამ იჩინა თავი. სწორედ ეს ფაქტორი მიიჩნია აკაკი წერეთელმა გალობის აღდგენის შეფერხების მთავარ მიზეზად და გალობის დაცემის სათავეც ერთიან-ქართული ცნობიერების მოშლასში დაინახა.

სამოციანელებმა კარგად იცოდნენ, რომ საქართველოს დანაწილებადარღვევას ეროვნული შეგნების მოშლაც მოჰყვა და როგორც ილია წერდა: „საქართველომ და ქართველობამ დაჰკარგა ის მემკვიდრეობითი დიდებული ერთიანი აზრი, რომელსაც ყოველი ჩვენთაგანი ქართველობაში უნდა ხედავდეს“⁹. კუთხურმა მიკერძობებამ ისე დააშორა ურთიერთს ქართლ-კახელი, გურული და იმერული, რომ, სერგი მესხის სიტყვებით რომ ვთქვათ, საქართველოს ამ ცალკეულ კუთხეთა მცხოვრებნი იმ პერიოდშიც ჯერ კიდევ ნაკლებად იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებულნი თავიანთი „ყოფა-ცხოვრებით, სარწმუნოებით და ჩვეულებებით“.

როგორც აღენიშნეთ, გალობის აღდგენაზე პრესაში გამართული ცხარე ბოლემიკის საკითხი ქართლ-კახური და გურული საგალობლების ჩაწერისა და გავრცელების საკითხი იყო. კუთხურმა წვრილმა ინტერესებმა და კამათმა საქმე წლების მანძილზე გააჰიანურა. საქმე ხან გურული გალობის ჩაწერაზე შეჩერდებოდა, ხან „კარბელაანთ“ გალობაზე. მოვიტანთ კამათის მეტად დამახასიათებელ მაგალითს „ივერიიდან“: „მოინდომეს კიდევ „კარბელაანთ“ კილოს წირვის წესის მთლიანად გადაღება. მაგრამ რა დაჰბერა სხვა ნიავმა, გაჩნდა თვითონ მხურვალეობაში ხრიკები და ოინები, რომელნიც იმერეთს უფრო შეეფერებოდა, ვიდრე აღმოსავლეთის ქართველებს. ამგვარად, საქმე ეშმაკის ჯარზე შეჰკიდეს და ცხრა მთა გადაბრბინეს“¹⁰.

სწორედ ეს ვითარება აღელვებს აკაკი წერეთელს და ჰკიცხავს მათ, ვისაც ეროვნული საქმე ვერ შეუგნია: „სამწუხარო ის არის, რომ იმათ პირადი რამ ანგარიში და კუდაბზიკობა ამოქ-

მედებთ და სხვა და-სხვა ჩვეულებრივ ხრიკებს იქამდი მიუღწევია, მის საქმე არივ-დარიონ რალაც წვრილმანური პატრიოტობის გამოჩენით“¹¹. ამ მხრივ უთანხმოებას სამღვდლოება უფრო აღრმავებდა. როგორც ზემოთ ითქვა, გალობის აღდგენის შესრულება ეკლესიამ თავს იფარა ჯერ კიდევ 60-იანი წლების დამდეგიდანვე, მაგრამ ამ საქმეს წარამტება არ ჰქონია და ძირითადი მიზეზი სასულიერო პირთა პარტიკულარიზმით აიხსნება. გალობის აღმდგენელი კომიტეტი ორ ბანაკად დაიყო. ერთი ამტკიცებდა, რომ ძველი ქართული გალობა დარჩენილიყო მხოლოდ გურიაში და გურული გალობის ჩაწერას მოითხოვდა, მეორე მხარე უარყოფდა პირველის აზრს და ქართლ-კახური გალობის ხალხში გავრცელების აუცილებლობის აზრს იცავდა. ერთხანს გურული საგალობლების ჩაწერა დაწყებულა, მაგრამ შემდგომ ეპისკოპოსს ალექსანდრეს მოხსენება წარუდგენია ეგზარქოს პავლესათვის, სადაც აღმოსავლეთ საქართველოში ქართლ-კახური გალობის გავრცელებას მოითხოვდა. კომიტეტი გაუქმდა და საქმე ისევ მიკერძობებით წარმართულა: ეპისკოპოსმა ალექსანდრემ 1884 წ. ქართლ-კახური გალობის ჩასაწერად მოიწვია იმ დროს თბილისის საიმპერატორო სკოლის დირექტორი იპოლიტოვ-ივანოვი, გურულ-იმერული გალობის ჩაწერა კი იქაურმა სამღვდლოებამ ფ. ქორიძეს მიანდო¹².

მრავლისმეტყველია ეპისკოპოსს ალექსანდრეს სიტყვები, რომლითაც მან საზოგადოებას თავის შეხედულებაზე მიუთითა: „მე არასოდეს ვყოფილვარ წინააღმდეგი გურული კილოს გალობისა, არამედ ვამბობდი და ვამბობ, რომ გურული კილოს გალობა კარგია თავის სამშობლო — გურიაში, ხოლო ქართლში და კახეთში გურული გალობა ვერ მოიდგამს ფეხს... ვამბობ, რომ გურული კილოს გალობა არ შეიძლება დამყარდეს, გავრცელდეს ქართლ-კახეთში იმისათვის, რომ გურული გალობა, როგორც იმერულიცა განსხვავდები-

ან ქართული გალობისაგან, როგორც კილოთი, ისე ხასიათით“¹³.

საქართველოს კუთხეების გამიჯვნის ტენდენციას, რაც მკაფიოდ ჩანს ეკლესიის მესვეურთა გალობის აღდგენისადმი მიმართებაში, ცხადია, სამოციანელები შეამჩნევდნენ (მათ პროგრამაში საქართველოს ერთიანობა ხომ ეროვნული აღორძინების მთავარი პირობა იყო) და აკაკი წერეთელმაც სწორედ ამაზე მიუთითა, როცა გალობის აღდგენის შეფერხების მიზეზებს აღგენდა: „ჩვენ გვაკვირვებს კომიტეტის მოქმედება: ის ისეთ რამეებს აპყობია, რომ ერის კაცთაგანაც საზოგადო თანაგრძნობისა და დახმარების სურვილი თუ აქვს ამ საქმეში, ასე არ უნდა იქცეოდეს“¹⁴ (აკაკის ამ წერილში არ არის ნახსენები გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი და ერთი შეხედვით გაურკვეველიც არის რომელ კომიტეტზე ლაპარაკობს პოეტი, მაგრამ შემონათქვამი გვაძლევს საშუალებას „გავხსნათ ფრაზილები“ და ამასთან აღვნიშნოთ, რომ აკაკი წერეთლის თხზულებათა მე-12 ტომის სარედაქციო შენიშვნებში სწორი არ არის გაშიფვრა: „კომიტეტს თუ მართლა ჰსურს“ — უნდა იგულისხმებოდეს დრამატული კომიტეტი¹⁵; უნდა იგულისხმებოდეს არა დრამატული კომიტეტი, რომელიც 1880 წელს დაარსდა; არამედ „გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი“, რომლის დაარსება პირველ წინ უსწრებს თითქმის ორი ათეული წლით.

ცხადია, როცა აკაკი წერეთელი ერთიანი ეროვნული კულტურისათვის იბრძვის და ამიტომ საქართველოს შემადგენელი ყველა კუთხის სრულ ერთიანობას მთავარ პირობად მიიჩნევს, სრულიად არ უარყოფს თითოეული კუთხის ინდივიდუალობას და მის მოსპობას არ გულისხმობს, რადგან „თვითოეულს ამათვანს თავის საკუთარი ხმა აქვს, ცალკე სიმის ჟღერაა საქართველოს ერთობის დიდებულ ჩონგურზე“¹⁶ და უარყოფს კიდევ იმ აზრს, რომ „ერთ-ფერობა, ერთ-გვარობა და

ერთ-ხმოვანება აუცილებელი საპირობება არის კეთილ-წარმატებისათვის“¹⁷ რადგან საქართველოს თითოეულ მხარეს „თავის საკუთარი ფერი აქვს, თავის კილო და თავის კერძო მიმოხერხა...ნუ დავიფიწყებთ, რომ სულის მოძრაობა, გულის-თქმა და ერთ-ხმობა კი მრავალ-გვარობის შეთანხმებით უფრო დიდებული და უფრო მკვიდრია“.

ეროვნული ერთობის ამ შეხედულებიდან გამომდინარე პოეტი წყვეტს კითხვას ამერულ-იმერული გალობის შერჩევის თაობაზე და გადაჭრით უარყოფს ამ საკითხზე დაპირისპირებულ აზრებს: „სად არის ეს გალობა? ...ზოგი ამტკიცებს „ქარბელოვის“ გალობააო და ზოგი იძახის „გურულიაო“. უკაცრავათ კი გახლავართ, მაგრამ ორივე მხარე კი სტყუის“¹⁸. ერთიანი ეროვნული კულტურის იგივე კონცეპცია ასაბუთებინებს აკაკი წერეთელს, რომ განთვითოებულად მოცემული არც ქართლ-კახური და არც გურული გალობაა უხინჯო და სრულყოფილი: „ქარბელოვის“ გალობა არის მხოლოდ პირველი დასაწყისი გალობისა, პირველი გაცვეთილი და იმ პირველ მუხლით გალობენ ყოველ საგალობელს, ისე როგორც ახალი მოსწავლე ამოსადებით ჰკითხულობს ყოველგვარ წიგნს — „ალილოს“, „სალხინოს“, „საზაროს“, „სამღლისპიროს“, „სადღესასწაულოს“ და „კრელს“. თუ „საკარახოს“ — ყველას ერთიანად იმავ კილოხმით გალობენ“¹⁹. ქართლ-კახურთან შედარებით „გურული გალობა მართალია სრული სკოლა არის, მაგრამ მეტის კრიმინალებით გადაუსხვავდებიათ, გადაუცდენიათ კანონზე და ძველებურად ვეღარც ის ხატავს საგანს“. ამის შემდეგ აკაკი წერეთელი დასკვნის: „მაშასადამე, ეს გალობებიც რომ გადავიღოთ და მითი მოვრჩეთ საქმეს, პირველ შემთხვევაში უგუნურება იქნებოდა და მეორეში შეცდომა“²⁰, და აქ წამოკრილ კითხვაზე — როგორ უნდა აღორძინდეს ქართული გალობა, პოეტი ერთადერთ სწორ გზას ხედავს: „იმან (მუსიკის მცოდნე პირმა — ი. ბ.) უნდა მოია-

როს მთელი საქართველო, ყოველ კუთხეში და ყოველგან დაუდგოს ყურბი...²¹. როგორც ვხედავთ, აკაკი წერეთელმა აქაც ეროვნული ერთიანობის ის პროგრამა გაატარა, რომელიც იგი ქართულ მწერლობასაც უსახავდა: „მისი მიწაწყლის და ხალხის ცხოვრება უნდა გაიკნოს, ყოველი მისი კუთხე შეისწავლოს, თორემ მარტო ქართლის, ან კახეთის, ან იმერეთის, ან სამეგრელოს, ან გურიის და ან სხვა რომელიმე კუთხის შესწავლით ვერას გახდება“²². ნიშანდობლივია, რომ ეროვნული ერთობის იდეა აკაკი წერეთელმა ჩონგურის სიმბოლოთი გამოხატა და საერთოდ, პოეტი ხშირად მუსიკით, როგორც ერის „გულისთქმის“, „სულის მოძრაობის“ გამომხატველით, ამ იდეას განამტკიცებდა ხოლმე. მაგალითად, როდესაც აკაკიმ სამეგრელოს სამთავროს ქუთაისის გუბერნიასთან შეერთების ისტორიაზე აღნიშნა, ხაზგასმით მიუთითა, რომ ზეიშზე „სძლის პირები, საერო და სასულიერო სხვა და სხვა გვარი „მრავალმეორები“, გურული კრიმანჭულები“, მეგრული ტკბილი ლილინი და მრავალგვარი სუფრული, ყველა ერთად, სხვა-და-სხვა გვარად, მაგრამ საერთოდ კი, ნამდვილი ქართული გალობა-გონების გამომეტყველ-გამომხატველი, აღიადებდა ლხინს“²³.

ამგვარად, ქართული გალობის აღდგენაზე აკაკი წერეთლის შეხედულებაში მკაფიოდ ინაკვეთება მისი კონცეფცია ერთიანი ეროვნული მუსიკალური კულტურის დამკვიდრებაზე, რომელიც თავის მხრივ მკიდროდ უკავშირდება სამოციანელთა ეროვნული ერთიანობისათვის ბრძოლის პროგრამას. პოეტის გამოსვლაში ქართული გალობის კუთხურ განმათავისუფლებელთა წინააღმდეგ ის პროგრესული მიზნებია ჩაქსოვილი, რომელსაც სამოციანელები წარმატებით წარმართავდნენ ეროვნული კონსოლიდაციისა და პატრიოტული შეგნების გაღრმავებისათვის.

სამოციანელები ქართული კულტურის და, მაშასადამე, ქართველი ხალხის ვინაობის აღსადგენად ისტორიული

მემკვიდრეობის მეცნიერული გამოძიების პრინციპს მთელი ძალით მდგომარეობდნენ. იმის გარდა, რომ ეს პრინციპი გზას უკვალავდა ეროვნული კულტურის შემდგომ განვითარებას, არსებითად იგი ქართველი ერის ასიმილირებისაგან დაცვისათვის ბრძოლა იყო რუსიფიკატორული პოლიტიკის პირობებში. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ სამოციანელთათვის ქართული კულტურის მასაზრდოებელი ისტორიული წყაროების სიწმინდის დაცვა ეროვნული კულტურის თვითმყოფლობის შენარჩუნების უპირველესი და მოუცილებელი პირობა იყო. ეს კი მეცნიერული კვლევის გარეშე ჰკარავდა თავის მნიშვნელობას.

როდესაც აკაკი წერეთელი აცალიბებს თავის შეხედულებას ქართულ გალობაზე, როგორც ერის კულტურულ მემკვიდრეობაზე და მისი აღდგენის გზებს იძიებს, ილაშქრებს იმ შეხედულების წინააღმდეგ, რომელიც გალობის აღდგენას მისი ფიქსირებით ამოწურავს²⁴. როგორც ზემოთ ითქვა, აკაკიმ მიუთითა ქართული გალობის დაკნინებაზე და მას კარგად ესმოდა, რომ, იმ „დამახინჯებულობის“ სახით გალობის ფიქსირება ეროვნულ მუსიკალურ კულტურას ცუდ სამსახურს გაუწევდა იმით, რომ ხელში გაყალბებულ, სიწმინდესეზობულ ნიმუშებს ჩაუტოვებდა. ამაზე აკაკი წერეთელი გარკვევით მიუთითებს: „როგორც თუ გადაიღებს? ჯერ აღდგინება უნდა და მერე გადაღება... თუ ის ენა არ ესმის და შესწავლილი არა აქვს, რომლიდანაც სწერს, როგორ გაიგებს — სად რა შეცდომაა, სად მეტია. სად აკლია, და მაშ როგორა გაასწორებს და აღდგენს დედანს... ნუთუ ქართული გალობა ისე დასრულებულია, რომ აღარა ეკირვება რა. ვარდა ნოტებით გადაცემისა“. მაშასადამე, პოეტის აზრით, საჭირო იყო ეროვნული მუსიკის მთელ თავისებურებათა გარკვევა, რათა შესაძლებელი გამხდარიყო „ნამეტანი რაც შეჰპარვია გალობას გამორიცხოს. რაც აკლია შეავსოს, აღადგინოს ნელ-

ნელა აუჩქარებლად... ამგვარად შედგება სკოლა და გალობაც თან-და-თან სისრულეში მოვა“. თავისებურებათა გარკვევა კი აკაკი წერეთლის აზრით, შესაძლებელი იყო ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაზე, ანუ, როგორც თვითონ უწოდებს, „საერო კილო-ხმებზე“ დაკვირვებით, ამ შემოქმედების ცოდნით, პოეტის მიერ საკითხის უკვე ამგვარ დასმაში მკაფიოდ იჩენს თავს მისი შეხედულება მუსიკალური კულტურის განვითარებასა და მუსიკალური ფოლკლორის, როგორც პირველსა თვის ურთიერთმიმართებაზე.

აკაკისათვის, ისე როგორც ყველა სამოციანელისათვის, მდიდარი ქართული ხალხური შემოქმედების გამომხურება და ფიქსირება იმდენადაც იყო მნიშვნელოვანი, რამდენად, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს იყო ფასდაუდებელი „მასალა ერის წარსულის და აწმყოს სულიერსა და ზნობრივი ვითარების მკვლევართათვის“ („ივერტი“, 1889 წ. № 134). ამიტომ ამ მასალის მოპოვება პოეტს მეტად საპასუხისმგებლო ეროვნულ მისიად მიაჩნია და აქ წყაროების სიწმინდით გამოვლენას, მისი აზრით, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, რათა ეროვნულ „მარგალიტებს ლობიოს მარცვლებიც“ არ აპყლოდა, ამ თვალსაზრისით საინტერესოა თვითონ აკაკის დაკვირვება ერთ-ერთ ხალხურ სიმღერაზე, პოეტს ხიზაბავრაში ვაზაზე სიმღერა შემოსმენია, მინდორში მწყემსები მღეროდნენ, უცხოოდ მოსჩვენებია ეს სიმღერა, ყური მიუვდია და რა აღმოუჩენია, ამაზე ვრცელ ამონაწერს მოვიტანთ: „ფრანკუნებს ერთი ხალხური სიმღერა აქვთ, თუ როგორ წაივია ჯვაროსნობის დროს რაინდი მალბრუგი სარკინოზების ვასაქლტად და რა ვადახდა, ეს სიმღერა დღესაც ხშირად გაისმის საფრანგეთში, ვანსაკუთრებით გამდელეები უმღერიან ყმაწვილებს, და სწორედ ამ ლექსს იმღეროდნენ ხიზაბავრელი მწყემსებიც, კილოც დაეცვათ და სიტყვებიც, მხოლოდ „მალბრუგის“ ნაცვლად „ყაფლანს“ ამბობ-

დნენ... ხიზაბავრაში გაფრანგებული ქართველები ცხოვრობენ და, რასაკვირველია, პატარებისაგან ექნებოდათ მათ ძველებს ნასწავლი ეს ლექსი და ჩარჩენილა“²⁵.

აკაკი წერეთელი ამ მოვლენას ეროვნულ-მუსიკალურ ფოლკლორში უცნობ ფოლკლორის შემოჭრასა და დამჭიდრებას, საესეებით ლოგიკურად მიიჩნევს, რადგან, როგორც ეს ზემონათქვამიდანაც ჩანს, ყოველ ფოლკლორულ მოვლენაში ხალხური ყოფის ფაქტს მხატვრული აზროვნების ფაქტთან აერთიანებს, უფრო ზუსტად, მხატვრულ მოვლენას ყოფითი მოვლენით ხსნის. ამით კი ფოლკლორში ყოფით და ესთეტიკურ არსს ურთიერთისაგან არ განაცალკევებს.

ამიტომ, როდესაც აკაკი ხალხური შემოქმედების თავანჯარა, შეულახავი ნიმუშების ძიებაზე ლაპარაკობს, საესეებით გარკვევით მიუთითებს ყოფით სინამდვილეზე უშუალო დაკვირვების აუცილებლობაზე და, რაც არსებითია, ხალხური მხატვრული ნიმუშის გამოვლენისას სინამდვილის ამ საწყისიდან ამოდის.

აი, რას წერს პოეტი თავის წერილში „როგორ უნდა შეეკრიბოთ ზეპირგადაცემები?“: (აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIII, გვ. 172—193)“ აგვიწერენ (შემკრებლებმა — ი. ბ.) რა გვარის კაცები ცხოვრობენ ამა და ამ სოფელში და ან რა თქმულებაა დარჩენილი იმათ ძველებზე? დაგვისახელონ, რა და რა ფრინველები, ანუ მხეცები შენობენ იქ?... დაესწროს ხოლმე სოფლის კირში და ლხინში, რომ მათი ხასიათი და ზნე შეისწავლოს და აგვიწეროს“. იგივეს ლაპარაკობს პოეტი სხვა წერილშიც: „მოგზაურობის დროს უყუარადღებოდ არ დატოვებ არც ძველი ნანგრევ ციხე-დარბაზ-ტაძრები, გამოიკითხონ იმ მაზრაში რა ხეებია? რა მცენარეებია? რაა მათი თვისება? რა წყაროებია, რა მდინარეებია, რა პირუტყვია? ერთის სიტყვით, ყველაფერს მიაპყრონ გონება!“²⁶.

მაშასადამე, როდესაც აკაკი წერე-



თელი ხალხური მხატვრული აზროვნების გამოვლენა-შესწავლას ერის სულიერი ძალების დადგენის საშუალებად მიიჩნევს, იგი ეთნოგრაფიულ ყოფას კვლევის ობიექტად გამოყოფს. ამით კი ფოლკლორისტიკას ეთნოგრაფიის მეთოდებით აფართოებს და ამდიდრებს.

შეხედულებათა ამ წრეშია მოქცეული აკაკი წერეთლის მიერ ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მთელ რიგ მოვლენათა ახსნა საზოგადოებრივი ყოფის მოვლენებთან უშუალო კავშირში, სადაც მკაფიოდ ინაკეთება მისი შეხედულება მუსიკაზე, როგორც სოციალურ მოვლენაზე. ეს შეხედულება ნათლად ჩანს ქართული ხალხური სიმღერის სტრუქტურულ-ქანობრივი თავისებურებების აკაკისეულ ახსნაშიც:

„ჩვენი ისტორიული ცხოვრება მოითხოვდა ჩვენი მამებისაგან ქირში თუ ლხინში, ომში თუ მუშაობაში, საზოგადო შრომას და შეერთებულ ძალას, ამისათვის სასიმღერო ხმებიც საგუნდო ყოფილა და არა კერძოდ ერთის სათქმელი“²⁷.

იგივეა პოეტის შეხედულება სიმღერაზე, როგორც რელიგიური და საზოგადოებრივი სისტემის განუყოფელ ნაწილზე, როცა იგი მსჯელობს მთელი რიგი ქართული ხალხური სიმღერების წარმართულ გენეზისზე: „ძველად კოლხელები ცის მნათობებს აღმერთებდნენ და მთიებსა სცემდნენ თაყვანს, მაგალითად: მზეს, მთვარეს, ვარსკვლავთ გუნდს, ცის ბურჯებს, დილას, განთიადს და სხვათა. მათ-მათ შესაფერად უგალობდნენ ლოცვის დროს: „მზეშინას“, „თინას“, „ოდილას“, „შაედილას“ და სხვა. ეს მაშინდელი მათი საგალობლები დღესაც სიმღერად არის ჩვენში დარჩენილი“²⁸. იდეოლოგიური გადმონაშთის, უკვე ტრადიციის სახით

შემორჩენილ მოვლენად მიიჩნევა აკაკი წერეთელი „ზარს“. მის წარმართობას კი რელიგიურ ინსტიტუტს უკავშირებს: „ბორვა“ ნიშნავდა ძველად კერპ-მსახურებას. „მზორველებად“ იწოდებოდნენ კერპთა მღვდელნი და „ზარი“ ერკვა მსხვერპლის შეწირვის დროს საგალობელს... მაშინდელი „ზარიც“, რომელიც დაუტოვებით განსაკუთრებით ტირილში სახმარ „სამგლოვიარო“ ხმად, დღეს თუ არ მიყრუებულ სოფლებში... აღარსად გაისმის“²⁹ (საგულისხმოა, რომ ჩვენს მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში „ზორვის“ რიტუალიდან „ზარის“ წარმოშობის საკითხი და ტერმინოლოგიური ასპექტიც დაუშუშავებელია. სავარაუდებელია, რომ იგი ეყრდნობოდა საბასეულ განმარტებას: „ზორვა არს საკმეველთა დაკმევა, გინა თაყვანი, გინა შეწირვა მსხვერპლთა კერპთა მიმართ).

აკაკი წერეთელი ქართული მუსიკალური კულტურის აღორძინებაში ეროვნული თვითაქტიობის გაძლიერების საუკეთესო საშუალებასაც ხედავდა. ცხადია, რომ აღორძინების მრავალწახნაგოვანი პროცესი უკვე თავისთავად წამოსწევდა ისეთ პრობლემებს, რომელთა გადაწყვეტისას მთელი სიფართით წარმოჩნდებოდა ერის ეროვნულ-შემოქმედებითი ძალის გაზრდის აუცილებლობა. აკაკიმ პასუხი გასცა ქართული მუსიკალური კულტურის აღორძინების პროცესის სათავეშივე კანონზომიერად წამოჰკრილ კითხვას — ვის უნდა შეძლებოდა კულტურის განახლება და მისი შემდგომი განვითარება, — და ეს პასუხი სამოციანელთა კონცეპციიდან ამოდიოდა: ერის არსებობას მისი საკუთარი შემოქმედებითი ძალა განაპირობებს, ეს ძალა განვითარების საკუთარი გზის მიუცილებელი პირობაა.

აკიქომ პასუხი გასცა კითხვას, თუ ვის უნდა აღედგინა და ჩაეწერა ქართული გალობა. მას შემდეგ, რაც ქართველი საზოგადოებისათვის ნათელი გახდა გალობის აღდგენის ეროვნულ-კულტურული მნიშვნელობა, პოლემიკურ კითხვად დაისვა ამ საქმის შემსრულებელთა შერჩევის საკითხი. ამის თაობაზე პრესაში გამართულ მსჯელობაში ერთი ნაწილი იმ შეხედულებისა იყო, რომ ქართული გალობა ჩაეწერა მხოლოდ პროფესიულ მუსიკოსებს, „მუზიკის მცოდნე კაცებს“ ეროვნებისდა განურჩევლად, რადგან ქართველობაში თითქმის არ მოიძებნებოდა პროფესიონალი და ამ შემთხვევაში მათი აზრით, უპირატესობა გალობით „ნოტებზე სწორად გადამღებს“ ენიჭებოდა. ეკლესიის წარმომადგენლობაც პრაქტიკულად ამ შეხედულებას ეთანხმებოდა (მაგალითად, ალექსანდრე ეპისკოპოზმა ეს საქმე მიიანღო მ. იპოლიტოვ-ივანოვს, „ქართული საეკლესიო გალობის აღმდგენებელმა კომიტეტმა“ ჩაწერა დაავალა საიმპერატორო თეატრის დირექტორს ტრუფის).

სამოციანელთა თვალსაზრისით, პროფესიული მომზადების ფაქტორთან ერთად უპირატესობა ქართული მუსიკის ეროვნულ თავისებურებაში გარკვეულ პიროვნებას უნდა მიანიჭებოდა. მაშასადამე, მათი აზრით, ქართულ საქმეს ქართველივე გამძლოლი სჭირდებოდა. პეტრე უმიკაშვილმა გალობისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ თავის წერილში იმის თაობაზე თუ ვის უნდა ჩაეწერა გალობა, მიუთითა: „არიან ქალაქში რამდენიმე ჩვენებური კაცები, რომელთაც მუზიკა (ე. ი. პროფესიული მუსიკა — ი. ბ.) კარგად იციან: ბატ. სავანელი, მიზანდარი“³⁰.

ა. წერეთელს შეეცდომად მიაჩნდა გალობის აღდგენების საქმეში არაქართ-

ველ მუსიკოსებზე მინდობა. რადგან მათთვის გაუგებარი იქნებოდა ქართული მუსიკის ეროვნული ხასიათი და თავისებურება, პოეტის სიტყვებში, რომლებიც გალობის აღმდგენელი კომიტეტის მიმართ უკმაყოფილება გამოთქმული იმის გამო, რომ იგი უცხო პირებს ანდობდა აღნიშნულ საქმეს, — „მეორე არწმუნებს, რომ მე არც ენა ვიცი, არც ხასიათი, მაგრამ ნოტებზედ კი, რაც გინდათ, თვალის დახამხამებამდი გადაგიღებთ“³¹, სწორედ ზემოაღნიშნული აზრია გატარებული.

მაგრამ ეროვნულ საშუალებებზე ლაპარაკი ეროვნულ ჩარჩოებში შეზღუდვას როდი ნიშნავდა. პ. უმიკაშვილმა, როდესაც ლ. აღნიშვილის გუნდზე აღნიშნავდა, გარკვევით მიუთითა, რომ „თუ გუნდს ევროპული მუსიკის შესწავლაც არ დაეხმარა, ფეხს წინ ვერ წასდგამს“. სწორედ შეზღუდულობის წინააღმდეგ ილაშქრებდა ა. წერეთელი, როდესაც ქართველი საზოგადოების „ამოტივტივებულ“ ნაწილს უმეცარ „ფეხის ხმის აყოლაში“ აკრიტიკებდა: „ავიღოთ... მუზიკა, საზოგადოდ არსში ნახევარს არ ესმის! — უმეტესობას ზურნა — ჭიანური ურჩევნია. ფორტე-პიანოს და შობენის მელოდიებზე უბრალო „ტიბტი-პიტო“ უფრო მოსწონს, მაგრამ ვერ ბედავს გამხელას, არ შევრცხვეო“³².

ა. წერეთლისა და სხვა სამოციანელთა აღნიშნული შეხედულების მართებულობა შემდგომში პრაქტიკამაც დადასტურა და არაქართველ მუსიკოს-პროფესიონალთა მიერ შედგენილი ქართული ხალხური სიმღერებისა და საგლობლების კრებულთა ხარვეზები არსებითად ზემოაღნიშნული მიზეზებით აიხსნება. 1902 წელს ზაქარია ჩხიკვაძე კლენოვსკის მიერ შედგენილი კრებულის გამო წერდა: „მე ყოველთვის იმ

აზრისა ვიყავი და ახლაც ვამბობ, რომ ჩვენში გალობა-სიმღერა უეჭველად ქართველმა უნდა დასწეროს, რასაკვირველია მუსიკის მცოდნემ... რადგან ჩვენი სიმღერა-გალობა იმდენად ორიგინალურია და იმისთანა განსაკუთრებული თვისებანი აქვს, რომ სხვას, გარეშე კაცს ევროპულ მუსიკაზედ აღზრდილს, ძალიან ეუცხოება და ვერც ადვილად შეატყობს, თუ რას უფრო უნდა მიაქციოს ყურადღება... რომ ჩვენს გალობა-სიმღერას სახე არ შეუცვალოს³³. კლენოვსკის იგივე კრებულზე 1903 წ. დიმიტრი არაყიშვილი აღნიშნავდა: „ჩვენს საგალობლებში ცხადად ჩანს თავისებური ტექნიკური წყობილება, თავისებური კანონები, რომელთაც გვერდს ვერ აუქცევს, თუ არ უნდა მუსიკის ხასიათი დაამახინჯოს... ჩვენი თავისებური საგალობლები უცნაურ და არეულ ევროპეიზმად გადაიქცა“³⁴.

ამდენად აკაკი წერეთელმა ქართული მუსიკალური მემკვიდრეობის მეცნიერული შესწავლის აუცილებლობაზე თავის შეხედულებაში ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის საკვანძო მეთოდებზე მიუთითა. ეს შეხედულება ეროვნული კულტურის თვითმყოფლობის დაცვისა და შენარჩუნებისათვის ბრძოლის სამოციანელთა ეროვნული პროგრამის განუყოფელი ნაწილი იყო. აკაკი წერეთელმა ქართული მუსიკალური კულტურის აღდგენის პროცესი ეროვნული შემოქმედებითი ინიციატივის განვითარების უშუალო პირობად აღიარა და იგი საზოგადოებრივი წინსვლისა და ეროვნული ძალების ურთიერთგანპირობებულობის სამოციანელთა იდეას ემყარებოდა.

როგორც აკაკი წერეთლის მუსიკალურ-ესთეტიკური იდეიდანაც კარგად ჩანს, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის მესვეურთა ესთეტიკა ერის

სასიცოცხლო ინტერესებიდან გამომდინარეობდა. ეროვნული გასაჭირი აწირობებდა იმ თვითმყოფადობას, რომელიც განასხვავებდა მათ ესთეტიკურ კონცეპციას თავისი დროის ყველა პროგრესული ესთეტიკურ-სოციოლოგიური იდეებისაგან. 60-იან წლებში, როდესაც „ყველაზე უწინარეს გამომბრწყინდა დავიწყებული სიტყვა „მამული“³⁵, ილია ჭავჭავაძემ მიუთითა: „ერთხელ და უკანასკნელ საცოდნელად საჭიროა, რომ ჩვენი ქვეყანა ყოველი მხრივ და ყოველისფრით სულ სხვაა. იმის ცხოვრებას, მოქალაქურს, თუ ეკონომიურს, თავისი საკუთარი დვრიტა აქვს, თავისი საკუთარი დედა, რომელსაც შეუდგებია მისი აწმყო, რომელმაც აწ უნდა შეადედოს მისი მომავალი“³⁶. „იგი დვრიტა“ ის საწყისი იყო, საიდანაც უნდა მიმართულიყო ერის „განკარგებისათვის“ ბრძოლის ყველა გზა. ამ საწყისში განსაზღვრა აკაკი წერეთლის მუსიკალურ-ესთეტიკური კონცეფციაც.

შენიშვნები:

- ¹ აკაკი წერეთელი, თხზ., XIV, გვ. 351.
- ² აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XII, გვ. 311.
- ³ აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIV, გვ. 325.
- ⁴ აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIV, გვ. 326.
- ⁵ აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIII, გვ. 39.
- ⁶ ილია ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. VI, გვ. 107.
- ⁷ ილია ჭავჭავაძე, თხზ., IV, გვ. 29—30.
- ⁸ „დროება“, 1884, № 40.
- ⁹ ილია ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. 3, გვ. 75-76.
- ¹⁰ „ივერია“, 1890, № 259.
- ¹¹ „დროება“, 1884, № 40.

¹² აღნიშნული საკითხის ისტორია ჩვენს მიერ მოკლედ მიმოხილულია იმდროინდელი პრესის მასალების საფუძველზე. ამავე საკითხზე იხილეთ: „ქართული საეკლესიო საგალობლები

წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესისა შეწყობი-
ლი ზ. ფალიაშვილის მიერ“. წინასიტყვაობის
მაგიერად, 1909.

¹³ უტრნ. „მწყემსი“, 1884, № 47.

¹⁴ „დროება“, 1884, № 40.

¹⁵ აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. 12, 1960.
გვ. 423.

¹⁶ „დროება“, 1876, № 13.

¹⁷ იქვე.

¹⁸ „დროება“, 1884, № 40.

¹⁹ იქვე.

²⁰ იქვე.

²¹ „დროება“, 1884, № 40.

²² „დროება“, 1878, № 107.

²³ აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIII, გვ.
428.

²⁴ იმ პერიოდში გავრცელებული იყო შე-
ხედულება, რომ ქართული გალობის „ნოტებზე
დაწობა, გადაღება“ გადაწყვეტდა მისი აღდგე-
ნის პრობლემას, თუმცა გარკვეული ნაწილი
ამ აზრისადმი სკეპტიკურად იყო განწყობილი
და ერთადერთ რეალურ საშუალებად ისევ
უწინდელი ზეპირგადაცემითი გზები მიაჩნდა.

²⁵ აკაკი წერეთელი, თხზ. ტ. XIII, გვ.
369—370.

²⁶ აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIII, გვ.
175.

²⁷ აკაკი წერეთელი, თხზ. ტ. XIII, გვ.
290.

²⁸ აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIII, გვ.
290.

²⁹ აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIV, გვ. 33.

³⁰ „დროება“, 1882, № 9.

³¹ „დროება“, 1884 წ., № 40.

³² აკაკი წერეთელი, თხზ., ტ. XIII, გვ. 214.

³³ „ივერია“, 1902, № 265.

³⁴ „ივერია“, 1903, № 2.

³⁵ ილია ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. III, გვ. 225.

³⁶ ილია ჭავჭავაძე, თხზ., სრ. კრებული,
ტ. VIII, გვ. 285.

აკაკი და ნიკო სულხანიშვილი

(თანამედროვეთა მოგონებების
შუაგზი)

შალვა მარკოზაშვილი

1904 წელს. თელავში ცნობილი პე-
დაგოგისა და საზოგადო მოღვაწის ივა-
ნე როსტომაშვილის უფროსმა ქალი-
შვილმა, თეატრალმა ბარბარემ თელავ-
ში წარმატებით დადგა აკაკი წერეთლის
პიესა „პატარა კახი“, პიესაში კახის
როლს თამაშობდა თვით ბარბარე, ხო-
ლო ტურფას როლში გამოდიოდა მისი
უმცროსი და ტასო — შემდეგში მე-
უღლე სანდრო ახმეტელისა.

თელავში „პატარა კახის“ დადგმა
რამდენჯერმე გამეორდა და იმდენად
დაიმსახურა მოწონება, რომ მის სანახა-
ვად ახლო-მანალო სოფლებიდანაც მო-
დიოდნენ.

სპექტაკლს რამდენჯერმე დაესწრო
როსტომაშვილების ოჯახის დიდი მე-
გობარი, ცნობილი კომპოზიტორი ნიკო

სულხანიშვილი, რომელმაც ერთ მშვენიერ დღეს ივანესა და მის ქალიშვილებთან საუბარში გაამჟღავნა თავისი ჩანაფიქრი: აკაკის „პატარა კახი“ მართო ავტორმა კი არა, ბარბარემ და ტასომ ისე შემაყვარეს, რომ რაღაც არ უნდა დამიჯდეს ამაზე ოპერა უნდა დაეწერო. ივანემ და მისმა ქალიშვილებმა მოუწონეს განზრახვა ჰეროიკულ-პატრიოტული თემით გატაცებულ კომპოზიტორს.

ნ. სულხანიშვილისათვის კარგად იყო ცნობილი, რომ აკაკი წერეთელი გატაცებული იყო ქართული მუსიკით და გამოჩენილ ხელოვან მუსიკოსებთან (ლ. აღნიაშვილი, ს. სავანელი, ფ. ქორელი და სხვები) ერთად იბრძოდა ქართული ხალხური სიმღერების აღდგენისა და შენარჩუნებისათვის.

ერთ დღეს ნ. სულხანიშვილმა თბილისში, სოსიკო მერკვილაძის ოჯახში, აკაკის თავისი ჩანაფიქრი გაუმჟღავნა. პოეტმა დიდად გაიხარა და საჭირო შემთხვევაში დახმარებასაც შეპირდა.

სამწუხაროდ, ცხოვრების მძიმე პირობები არ აძლევდა ვასაქანს ნიჭიერ კომპოზიტორს, რომ ოპერაზე სისტემატურად ემუშავა და მისი დასრულებით საყვარელი პოეტის წინაშე ღირსეულად მოეხდა ვალი.

როცა ოპერა „პატარა კახის“ პირველი მოქმედება თითქმის მზად იყო, აკაკიმ მოისურვა მოსმენა.

როგორც ა. ფალავა იგონებს, ნიკომ (რომელსაც შინაურულად კიკოსაც უწოდებდნენ), ოპერის პირველი მოქმედების დამღერება გიტარაზე მოახერხა, რა თქმა უნდა, დიდი შიშითა და კრძალოვით, აკაკის ძალიან მოეწონა და ალტაცებაში მოვიდა, ნამდვილი დახვეწილი ქართული მოტივითა.

რაკი აკაკიმ კომპოზიტორის ნაწარმოები მოიწონა, ნიკო გახალისდა და პოეტს უთხრა: პირველ მოქმედებაში, იქ, სადაც მოხუცი გელა იძინებს, ქალიშვილს მინდა ნანა ვამღერო, მაგრამ პი-

ესაში საამისო სიტყვები არ არის და არ ვიცი როგორ მოვიქცეო.

აკაკის მის ნათქვამზე პასუხი არ გაუცია, მხოლოდ გაიღიმა, მაშინვე მეორე ოთახში შევიდა, სახელდახლოდ დაწერა ოთხი ტაეპისგან შემდგარი „ნანა“ და გამოუტანა კომპოზიტორს.

ამის შემდეგ გავიდა რამდენიმე წელი, მაგრამ ოპერა „პატარა კახის“ დამთავრებას კომპოზიტორის გაჭირვებისა და მოუძლელობის გამო საშველი არ დაადგა.

როგორც თანამედროვეები იგონებენ, აკაკის ერთ-ერთი შეხვედრის დროს ნიკოსთვის ცოტა არ იყოს საყვედურის ტონით უთქვამს: აი, უკვე დიდი ხანია მესმის „დაიგვიანეს“, მაგრამ ოპერა „პატარა კახმა“ კი დასტურდა იგვიანაო.

საერთოდ, ქვაბულაძის შესანიშნავი არია-სიმღერა ხიზლავდა მგოსანს და როცა ნ. სულხანიშვილი მას მღეროდა, თვალგაბარწყინებული აკაკი თითქმის მუდარით თხოვდა, გეთაყვა, ერთხელ კიდევ გაიმეორეო.

კომპოზიტორმა სახელოვანი პოეტის პატივსაცემად ქალ-ვაჟთა გუნდისათვის დაწერა „ჩონგურს სიმები აუბი“, რომელიც ქართული საგუნდო ხელოვნების სამკაულია.

აკაკის სახელთანაა დაკავშირებული აგრეთვე ნიკო სულხანიშვილის მეორე საგუნდო სიმღერა „ვაშა, ვაშა“, რომელიც უძღვნა პოეტს მისი სამწერლო მოღვაწეობის 50 წლისთავთან დაკავშირებით.

1911 წელს თელავში ილიაობაზე დასასწრებლად აკაკი სპეციალურად გაემგზავრა. ქალაქის საზოგადოება გულთბილად შეხვდა ამაგდარ პოეტს.

თელავის დიდ დარბაზში, ეგრეთწოდებულ ქალაქის კლუბში, საზეიმო ვითარებაში აღინიშნა უკვდავი ილია ქაეჭავაძის სახელწოდების დღე. როგორც იქ დამსწრე კორესპონდენტი ვანო პა-

ატაშვილი იგონებს, ილიაობაზე ხალხ-
მრავლობა ყოფილა.

„... აიხადა ფარდა. გამოჩნდა ყვავე-
ლებული და გრეხილ მცენარეებით მორ-
თული ილიას ქანდაკება, გვერდით ედ-
გა თეთრად განსატეტაკებული მცოვანი
აკაკი წერეთელი დაფნის გვირგვინით
ხელში. იქვე ჩამომწკრივებულიყო მომ-
ღერალთა გუნდი კომპოზიტორ ნიკო
სულხანიშვილის მეთაურობით, და ჩოხა-
ახალუხში გამოწყობილი ილიას „გუთ-
ნის დედის“ მეხრე მიტო ბარნოვი სახ-
ნისით ხელში.

მცოვანი აკაკი თავისებური სიღარ-
ბისლით მიუახლოვდა ქანდაკებას და
დაფნის გვირგვინით შეამკო ილიას
შუბლი. სწორედ იმ დროს გუნდმა შე-
ასრულა სულხანიშვილის მიერ სალა-
მოსთვის საგანგებოდ დაწერილი კანტა-
ტა:

„მოჰკლეს ილია, ქართველის
შვილია...“

საზოგადოების აღფრთოვანებას საზ-
ღვარი არ ჰქონდა, მხოლოდ შემდეგ, სა-
მარისებურ დუმილში გაისმა შოპენის
სამგლოვიარო ჰიმნის ამონაკნესი...“

სალამოს დამთავრების შემდეგ აკაკიმ
თავისთან მიიხმო მისი ორგანიზატორე-
ბი, პირველ რიგში ნ. სულხანიშვილის
გუნდის წევრები და ღიმილით მიმარ-
თა: „მე რა უფლება მაქვს, მთელი აქ
დამსწრე საზოგადოების სახელით მად-
ლობა გიძღვნათ, მართლაც, რომ ნეტარი
ილია სათუთად გყვარებიათ. მართალია,
ის თქვენი იყო, კახელი: მაგრამ მთელ
საქართველოს ეკუთვნოდა. მხოლოდ
თქვენ განსაკუთრებით თავი დაგიძვი-
ათ, რომ ასე ღირსეულად აღნიშნეთ იმ
დიდი მამულიშვილის ხსოვნა“. მერე
აკაკიმ სიაშოვნებით გაიხსენა ილიასთან
თავის მეგობრობა.

1913 წლის 5 მაისს მთაწმინდის პან-
თეონში გაიხსნა ი. ჭავჭავაძის ძეგლის
დადგმისადმი მიძღვნილი სალამო, რო-
მელსაც მარტო დედაქალაქის კულტუ-
რული საზოგადოება კი არა, საქართვე-

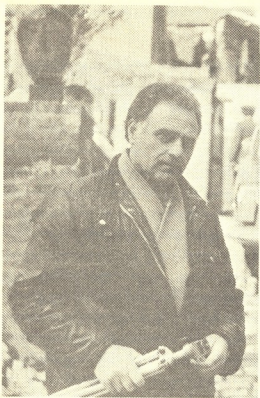
ლოს სხვადასხვა კუთხიდან მოსული
სტუმრებიც დაესწრნენ. იმ სალამოს ნ.
სულხანიშვილის გუნდმა შესარულა
„კახური ჰიმნი“ და ყველა აკაკის მად-
ლობა დაიმსახურა. მერე პოეტმა ცალ-
კე გაიხმო კომპოზიტორი და ჰკითხა,
შენი გუნდის გამოსვლით ვისიამოვნე,
მაგრამ მაინტერესებს, ოპერა „პატარა
კანს“ როდის დაამთავრებო. ნიკოს უთ-
ქვამს ეგ სულ მალე იქნებაო.

სამწუხაროდ, აკაკი ისე გარდაიცვა-
ლა, რომ ვერ მოისმინა ნიკო სულხანი-
შვილის მიერ დასრულებული ოპერა
„პატარა კახი“. რომელსაც ხანგრძლი-
ვი დროის განმავლობაში მოუთმენლად
მოელოდა.

1918 წელს დედაქალაქის კულტუ-
რულმა საზოგადოებამ ნ. სულხანიშვი-
ლი გუნდის ხელმძღვანელად მიიწვია,
მაგრამ სავალალოდ გაძნელდა მისთვის
შესაფერი ბინის შოვნა და იძულებული
გახდა ეცხოვრა მინებჩამტვრეულ სარ-
დაფში. ბუნებრივია, შინ მუშაობის
მძიმე პირობები ჰქონდა და რომ არ და-
კარგოდა თავისი მუსიკალური ნაწარ-
მოებები, ჩემოდნით ყველგან თან და-
ატარებდა. ეს ჩემოდანი უგზოუკლოდ
გაქრა ნიკოს სიკვდილის შემდეგ...

გარდაცვალებამდე რამდენიმე ხნით
ადრე ნიკოს ეთქვა სანდრო ანბეტელის-
თვის — „პატარა კახი“ როგორც იქნა
დავამთავრე და მინდა, პირველ რიგში,
შენ ვაგაცნოო.

ამის შემდეგ ნ. სულხანიშვილს დიდ-
ხანს აღარ უცოცხლია. გარდაიცვალა
1919 წლის დეკემბერში თბილისის რკი-
ნიგზის საავადმყოფოში. და როგორც
სიკოცხლის უკანასკნელ წლებში მას-
თან მყოფები იგონებენ, სიკვდილის წინ
კომპოზიტორს ორი სიტყვაღა უთქვამს:
„კონცერტს ვმართავ“.



ჯემალ ბეალავა

ჩემთვის არ არსებობს იარაღი— საჭრეთლის ბარდა

ნინო კაკაბაძე

მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ყოველწლიურად იმართება მოქანდაკეთა საერთაშორისო სიმპოზიუმები. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ საერთაშორისო მასშტაბის ამგვარ შეხვედრებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ამ უძველესი ჟანრის განვითარებისათვის.

მოქანდაკეთა საერთაშორისო სიმპოზიუმები, უპირველეს ყოვლისა, იმართება იმ ქვეყნებში, სადაც ქვაზე კვეთის ხელოვნებას ძველი და დიდი ტრადიციები აქვს. ამიტომაც საქართველოში ასეთი სიმპოზიუმის ჩატარება უთუოდ ხელოვნების ამ დარგში ქართველ მოქანდაკეთა დიდი დამსახურების აღიარება გახლავთ.

ჩვენში საუკუნეთა განმავლობაში მუშაობდნენ საჭრეთლის ოსტატები ქვაზე, ახლახან მცხეთაში მოწყობილმა მოქანდაკეთა საერთაშორისო სიმპოზიუმმა კი კიდევ უფრო გააძლიერა ინტერესი ამ ბუნებრივი მასალისადმი, რითაც ასე მდიდარია საქართველო.

თავდაპირველად, იდეა საქართველოში მოქანდაკეთა საერთაშორისო სიმპოზიუმის გამართვისა ახალგაზრდა მოქანდაკეთა შორის გაჩნდა. ამ იდეას უალრესად აქტიურად დაუჭირა მხარი ჩვენმა ცნობილმა მოქანდაკემ მერაბ ბერძენიშვილმა, რომლის ხელშეწყობითაც მოხერხდა სიმპოზიუმის გამართვა. სიმპოზიუმის მონაწილეებს სამუშაო ტერიტორიად მცხეთის თეატრონი დაეთმოთ.

თვენახევრის განმავლობაში მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსული 18 მოქანდაკე მუშაობდა აქ. საქართველოდან იყვნენ: ჯ. გოგაბერიშვილი, ჯ. ბეალავა, რ. გურულო, ნ. მანჯაფარაშვილი, რ. ნაროუშვილი, ვ. მელიქიშვილი, მათ მოგვიანებით შეუერთდა გ. ცეცხლაძე. სიმპოზიუმის დევიზი გახლდათ — „მხატვარი და გარემო“. ეს ფართო შესაძლებლობას აძლევდა მოქანდაკეებს შემოქმედებითი ფანტაზიის გაშლისთვის.

სიმპოზიუმის მთავარი პრიზი „გრან

პრი“ მიენიჭა ქართველი მოქანდაკის ჯემალ ბეალავას ნამუშევარს — მარმარილოში გამოკვეთილ „ძელიცხოველს“.

ჯემალ ბეალავამ 1971 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი. ქანდაკების სპეციალობით მისი პედაგოგები იყვნენ: ნ. კანდელაკი, შ. მიქაბაძე და გ. ოჩიაური. აკადემიის დამთავრების შემდეგ რამოდენიმე წელი ყაზბეგში გაატარა. თრიალეთში თამარის ციხესთან შექმნა გორელეფები ქართულ მითოლოგიურ სიუჟეტებზე. მის მიერ შექმნილი სიონის ჯვარი და „წმინდა გიორგის“ სახე ამშვენებს სიონის ტაძარს, ახლახან კი თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის ეზოში ადგილი დიმიკვიდრა „ჰყონის“ ქანდაკებამ. ჯემალ ბეალავა მონაწილეა მრავალი რესპუბლიკური, საკავშირო თუ საერთაშორისო გამოფენების.

სიმპოზიუმის დამთავრების შემდეგ სახელოსნოში ვესტუმრე ბატონ მერაბ ბერძენიშვილს, რომელიც ახალი ჩამოსული იყო ინგლისიდან და ვთხოვე გამოეთქვა თავისი აზრი სიმპოზიუმის შესახებ.

„—ახლახან დავბრუნდი მანჩესტერიდან, სადაც მოქანდაკეებმა ეკოლოგიური საკითხებისადმი მიძღვნილი სიმპოზიუმი გამართეს. ინგლისელები უდიდეს ყურადღებას აქცევენ ლანდშაფტურ ხელოვნებას და სურთ, რომ ბუნება, გარემო, ლანდშაფტი ეკოლოგიურად სუფთა და ჭანსალი ჰქონდეთ.

მცხეთაში გამართული სიმპოზიუმის იდეის მთავარი არსიც სწორედ ბუნებისა და გარემოს ინფრასტრუქტურის ეკოლოგიური სიჭანსაღია. სასიამოვნოა, რომ ქალაქის, რაიონის ხელმძღვანელებამ ეს საპატიო მისია თავის თავზე აიღო, მსოფლიოს მრავალი ქვეყნიდან ჩამოსულ მოქანდაკეებს ჩვეული სტუმართმოყვარეობით შეეგება და მათ მუშაობისა და ცხოვრების კარგი პირობები შეუქმნა.

რაც შეეხება ჯ. ბეალავას, ის უდავოდ ნიჭიერი და ენერგიით სავსე ახალგაზრდაა. მას აქვს მძაფრი ინტუიცია. ის, რაც ჯემალმა რამდენიმე წლის წინ



სიონის ჯვარი

ყაზბეგის კლდეებზე გააკეთა, საზღვარგარეთ მოქანდაკეები ახლა აკეთებენ“.

ბატონი მერაბი გვაცნობს მომავლის გეგმებს. საზოგადოება „თბილისელს“ განზრახული აქვს დედაქალაქში ჩაატაროს მოქანდაკეთა საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მომავლისათვის ჩაფიქრებულია, რომ საფრანგეთში, კერძოდ ლევილში, ქართველების მიერ ნაყიდ მიწაზე ჩატარდეს ასეთივე სიმპოზიუმი. 1991 წელს კი ბატონ მერაბს გადაწყვეტილი აქვს თბილისში მოაწყოს მოქანდაკეთა მსოფლიო კონგრესი თემაზე: „თანამედროვე სამყარო და ქანდაკება“. ამ კონგრესზე მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან მოწვეული მოქანდაკეები სლაიდებზე და ვიდეოფირებზე აჩვენებენ თანამედროვე პლასტიკური ხელოვნების მიღწევებს.

მკითხველისათვის, ალბათ, საინტერესოა ინტერვიუ მცხეთის სიმპოზიუმის გამარჯვებულთან ჯ. ბჟალავასთან.

— დღეს რელიგიის, ისტორიისა და ლიტერატურის ცოდნა ყველას თანაბრად გვესაჭიროება. ეს, ბუნებრივია, ეხება მხატვარსაც და ხელოვნებამცოდნესაც, რათა რელიგიური სამყარო ზედაპირულად არ შევიმეცნოთ. თქვენ, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ღრმად იცით საქართველოში ქრისტიანული სარწმუნოების წარსული და თანამედროვეობა. ეს უთუოდ ხელს გიწყობდათ ამ ნაწარმოებებზე მუშაობის დროს.

ასე არ არის?

— ჩვენი ხელოვნება ოდითგანვე სარწმუნოებასთან ერთად ვითარდებოდა. ამას ადასტურებს უთვალავი ხუროთმოძღვრული ძეგლი. მცხეთაში ჩატარებული სიმპოზიუმის მონაწილენი, ბედნიერად ვრაცხდით თავს — ჩვენ ხომ სვეტიცხოველის და ჯვრის მონასტრის ხუროთმოძღვართა მადლცხებულ გარემოში გვიხდებოდა მუშაობა. ეს ძალას და ენერჯიას გვმატებდა. ყველანი დიდი შემართებით ვმუშაობდით.

მცხეთაში მომუშავე ხელოვანი ვერ უგულვებელჰყოფს იქაურ სინამდვილეს. საოცარია: აქ იდეა მეყვსეულად იბადება და შემოქმედებითი ფანტაზია აღმაფრენას განიცდის. ჩემის აზრით აქ შექმნილ ხელოვნების ნიმუშს შინაგანი კავშირი უნდა ჰქონდეს ჯვართან და სვეტიცხოველთან. სხვაგვარ ქმნილებას მცხეთა ვერ გაითავისებს. სწორედ ეს ხაზი ავირჩიე ჩემს „ძელიცხოველში“.

— პლენერზე მუშაობა არსებითად განსხვავდება სახელოსნოს ჩაკეტულ სივრცეში მუშაობისაგან. მეორე თავისებურება ისიც იყო, რომ მოქანდაკეები თვენახევრის განმავლობაში გვერდიგვერდ მუშაობდით. როგორც ვიცით, ქვაზე მუშაობისას თქვენ უარს ამბობთ თანამედროვე ტექნიკის გამოყენებაზე. თქვენთვის მაინც თავისუფალი კვეთაა ნიშანდობლივი, ანუ ის მეთოდი, რომელიც ანტიკური და შუა საუკუნეების ქანდაკებამ დაამკვიდრა. რით შეგიძლიათ ეს ახსნათ?



წმინდა გიორგი

— ჩემი ხასიათიდან გამომდინარე, ყოველთვის ვცდილობ, რომ სიმართლე დაეამკვიდრო ჩემს შემოქმედებაში. ჩემთვის არ არსებობს იარაღი საჭრეთლის გარდა. როცა ელექტრომანქანით ვმუშაობ, კავშირი წყდება ჩემსა და მასალას შორის სწორედ შემოქმედებით პროცესში და ეს ხდება მაშინ, როდესაც ფიქრი მოზღვანებულია და საოცარი ცეცხლი მინთია, ქვის კვეთის თანამედროვე ტექნიკური საშუალება უარვყავი არა იმიტომ, რომ არ მინდოდა ძველი ოსტატებისათვის მეღალატა, უბრალოდ, მუშაობის ამგვარი მეთოდი ჩემთვის მიუღებელია. საჭრეთლით მუშაობა საშუალებას მაძლევს უკეთ შევიგროო ქვა, რომელსაც მინდა სული შთავებრო, უკეთ გამოვკვეთო ის სახე, იდეა, რომელსაც მინდა ხორცი შევასხა.

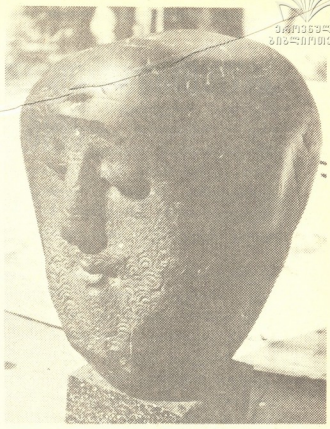
როგორ ფიქრობთ, რა მისცა თქვენმა თაობამ ქართულ ქანდაკებას და რით განსხვავდებით წინა თაობისაგან?

— სამწუხაროდ, ჩვენთან ქანდაკების შეფასება ხდება მას შემდეგ, როცა ის უკვე დადგმულია მისთვის უკვე წინასწარ შერჩეულ ადგილზე. ასეთი რამ არ უნდა ხდებოდეს. სკულპტურული ნამუშევარი დადგამდე უნდა შეფას-

დეს და მხოლოდ ამის შემდეგ უნდა დაიდგას ის. ეს საშუალებას მოგვცემს მხოლოდ უადრესად საინტერესო ნამუშევრებმა მოიპოვონ სამზეოს ხილვის უფლება.

ჩვენი წინა თაობა თამამი იყო. ისინი რომ არა, დღევანდელ თავისუფლებას მხატვრულ აზროვნებაში არ ექნებოდა ასეთი ფეთქებადი ხასიათი. ჩვენი თაობა თუ თავის მრწამსს მიჰყვება და არ უღალატა. მშვენივრად განაზოცულებს თავის მიზნებს და ხელოვნებაში საკუთარ გზას დაიმკვიდრებს. იგი წინააღმდეგია კარჩაკეტილობის და აზრის თავისუფლებას ანიჭებს უდიდეს მნიშვნელობას. ჩვენმა წინამორბედებმა ამისათვის შეგვემზადეს. გზა მოგვცეს.

რა სულიერი და ფიზიკური ძალებია ხარჯვას ითხოვს შემოქმედებითი პროცესი? შეუძლია თუ არა კრიტიკოსს ამ პროცესის არსში წვდომა?



სიკრუ იბერა



წმინდა გიორგი

— მოქანდაკის მასალასთან დამოკიდებულება ჩანს მუშაობის პროცესში. ამ დროს ფიზიკური და სულიერი — ორივე ერთ არსშია განვითარებული. ამ დროს მოქანდაკე ღვთაებრივთან განდობის იდუმალების ტყვეა.

კრიტიკოსს შეუძლია დაახასიათოს კომპოზიცია, ფორმა, პლასტიკა და ახალი სცენარი გამოუვიდეს, მაგრამ შემოქმედებითი პროცესი იდუმალებათა და მის

არსში წვდომა ურთულესია, თუ არა შეუძლებელი.

— რა მოგვით მცხეთის სიმპოზიუმში?

— სიმპოზიუმი გამოცდაა მოქანდაკისათვის, მას ხელოვანი გამოჰყავს კარჩაკეტილობიდან, აჩვევს სივრცეს, ასწავლის ურთიერთობებს, ხდება უფრო თამამი და საკუთარი თავის შემოწმების შესაძლებლობაც ეძლევა. მცხეთის სიმპოზიუმზე სხვადასხვა ქვეყნის ბევრი ხელოვანი გავიცანი. სხვადასხვა მიმართულების თუ რწმენის ადამიანებმა საერთო ენა გამოვნახეთ. მიმაჩნია, რომ მცხეთაში ასეთი სიმპოზიუმები ტრადიციად უნდა იქცეს.

— როგორია თქვენი მომავალი გეგმები?

მინდა დასახულ მიზანს არ ვუღალატო. თუ ქალაქში აღმოჩნდა თავისუფალი ადგილი ქვების დასადგმელად, მსურს ისტორია და დღევანდელი ამოიკვეთოს და პარკის სახე მიიღოს ამ კოლოსებმა.

რუსთაველის თეატრი: 1964 წლის კონვლენები

(წერილი მეორე)

ზანდუაძე კობახიძე

ბატონმა დოდომ ვრცლად, დეტალურად მიაშრო ორსაათიანი საუბარი ვასილ მჭავანაძესთან: მე მკლავში გაგყრი ზელს და ასე „პოდრუჩკით“ მიგაცილებ თეატრამდეო. როცა ამას დაინახვენ სხვები, ყველას შეეშინდება და ვერაფერს გიზამენო. ვიცი, მოსკოვში სპექტაკლი დადგი. სხვას რომ უკეთებ საქმეს, ჩვენ რაღას გვერჩი, რის გეშინია, მიდი და იმუშავეო. როცა ვერ გატება დოდო, მერე თურმე დ. სტურუას მიუბრუნდა: დევი, შენ რატომ მითხარი რბილი კაციაო. ეს არის რბილი?

ს. ზაქარიაძე, როგორც ყველაზე ავტორიტეტული მსახიობი, სათავეში ედგა ე. წ. „მეორე მხარეს“.

მ ნოემბერი: „გადაწყდა. მე და დოდო წავედით თეატრიდან. დააკმაყოფილეს ჩვენი განცხადება. მაშ ასე: დასრულდა ჩემი ათი წელი. ათი წლის წინათ მივედი თეატრში ენთუზიაზმით.

სიყვარულით საესე. მეგონა, მოვხვდი მალალ საზოგადოებაში, მაგრამ ეკლიანი, მძიმე და მწუხარე იყო გზა „მალალი საზოგადოებისაკენ“...

დოდომ კი 30 წლის შემდეგ დატოვა თეატრი. ძნელია მისთვის წასვლა. ს. ზაქარიაძემ დ. კიტია არჩია. არა, თუმცა დორიანი რა შუაშია, სერგოს თავისი ძალის გამოჩენის ყამი დაუდგა. იგი ამიერიდან ეცდება თეატრის სათავეში მოექცეს. მე კულტურის სამინისტროში დავიწყე მუშაობა“.

ალარ მოვეყვები იმ წერილების შესახებ, რომლებიც პრესაში გამოქვეყნდა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ „ცისკარში“ გამოქვეყნდა ა. ხორავასა და ე. აფხაიძის განცხადებები თეატრის სამხატვრო საბჭოს შემადგენლობიდან გასვლის შესახებ. დიმიტრი ალექსიძის საკითხი გახდა პლენუმების, თათბირების კამათის საგანი.

დ. ალექსიძე კიევში წავიდა. იმ დამეს მასთან ვიყავი სახლში, როცა კიევიდან დაურეკეს და მიიწვიეს ფრანკოს სახელობის თეატრში. ორიოდ

დღით ადრე „სოვეტსკაია კულტურა-ში“ დაიბეჭდა წერილი იმაზე, თუ რატომ წავიდა რუსთაველის თეატრიდან მისი ხელმძღვანელი.

ჩემი თეატრიდან წასვლის წინ დირექტორის ოთახში მოეწყო საბჭოს გაფართოებული სხდომა. დირექტორმა მოულოდნელად ჩემი მუშაობის საკითხი დასვა. რაც იმ კრებაზე მოხდა, ვერ მოვყვები, რადგან ნაინფარქტალ კრილობასავით მატყვია. თითქოს მოშუშდა კიდეც, მაგრამ ინფარქტის კვალი ხომ მაინც რჩება? თუმცა ორი მომენტი მაინც უნდა გავიხსენო. გიორგი სალარაძე და მერაბ გეგეჭკორი აღშფოთებისაგან პირდაპირ სკამიდან წამოვარდნენ. სწორედ თქვენ თაობას შემოწირა ათი წელი და ახლა მის მუშაობას ასამართლებთ? მერაბმა სხდომა დასტოვა. სხდომიდან რომ გავდიოდი, კარებთან ედიშერ მაღალაშვილი შემეფეთა (ახალი გადმოსული იყო თეატრში): „ეს რა ვნახე, ნეტავ არ შევსწრებოდით“. დღემდე არ მავიწყდება მისი თანაგრძნობის სიტყვები. გარეთ რომ გამოვედი, ასე მეგონა ციხიდან გამანთავისუფლეს ნაკვემი, შეურაცხყოფილი. ერთბაშად დაგვარგე თეატრის ყველა მეგობარი, აღმოვაჩინე ახალი გალაქტიკა, სადაც ყველაფერი საიდუმლოა და შეუცნობელი. უკვე გარკვეული იყო ჩემი და მათი პოზიცია, გავიგე მსახიობის უცნაური, მარად რთული და საიდუმლოებასავით საინტერესო ბუნება, მანამდე რომ ვერ შემეცნო. განსაძვლის ქაშს მიტოვებულ მარტოსულივით ვიდექი ქუჩაში და აღარაფერი არ მახარებდა ამ ქვეყნად. თითქოს ჩემი სათაყვანებელი თეატრის პერი ჩამენგრა და შიგ მოვყვეი, შევლას ვითხოვდი და თეატრიდან არავინ ხელი არ გამომიწოდა. იმ განცდას ალბათ გალაქტიონის სტრიქონები თუ მისადგება „...ლირი ყველასგან მიტოვებული“...

სიყვარულის ლალატის ტკივილი ყველაზე მწარე ყოფილა, მაგრამ კიდევ უფრო მეტად სიყვარულის შეურაცხყოფის გრძნობა. პარადოქსი კი გახლავთ, რომ მეგობარი მსახიობები ამას მაინცდამაინც ვერ გრძნობდნენ, თითქოს მათთვის არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა, ერთი ჩვეულებრივი ამბავი იყო არტიტული ცხოვრებისა...

დ. ალექსიძეს ბევრი მხარდამკერი აღმოაჩნდა. სრულიად უცნობი, არათეატრალური, ეს კარგი ნიშანი იყო, მაგრამ რამდენადმე ტიპიური; საქართველოში ხომ ესოდენ გვიყვარს დევნილი, დაჩაგრული ადამიანი! აუტანელი და ძნელად შესაგუებელია მხოლოდ გამორჩეული და წინ წაწეული. რას იზამთ, ასე! ავია თუ კარგია — ჩვენი ხასიათია. განა იგივე არ ხდებოდა კ. მარჯანიშვილის რუსთაველის თეატრიდან წასვლის შემდეგ?..

4 სექტემბერი — 1965 წელი: „ეთერ გუგუშვილმა მითხრა, რომ ინსტიტუტის თანამშრომლები დ. ალექსიძეს გაცილებას უწყობენო. თელეთში გაიშალა სუფრა. სევდიანად დალია დოდოს სადღეგრძელო ბესო ქუნტმა, იმედინად თქვა: დოდო დროებით მიდის კიევში ახალი წარმატებისათვისო. აკაკი ხორავა მოწყენილი იჯდა. ერთი საათის შემდეგ წავიდა. უკირდა დიდხანს ჯდომა. დიმიტრი ჩანელიძემ უსაყვედურა — არ უნდა წახვიდო, იგივე უთხრა საშა მიქელაძემაც. მოგვიანებით მოვიდნენ გიგა ლორთქიფანიძე, იური კაკულია, ლევან მირცხულავა და ნუგზარ გაჩავა. გიგას მოსვლა განსაკუთრებით გამეხარდა. მან ვეჟაკობა გამოიჩინა, ჭკვიანი აღმოჩნდა. დოდოს სუფრაზე წერილი მივწერე, გიგასათვის გამორჩევით ეთქვა მადლობა. როცა დოდო გაანთავისუფლეს, გიგამ დაურეკა და თავის თეატრში მიიწვია.

დღილით 6 საათზე გამომიარა ეთერიმ ბესოს მანქანით და წავედით აე-

როდრომზე. იქ იყვნენ გიგა, ილია თავაძე, ლ. მირცხულავა და სხვები.

დოდო კივეში გაფრინდა. წაიღო სევდა, ტკივილი. მე მეშინია, რით დამთავრდება ყოველივე ამ მოუწესრიგებელ ცხოვრებაში!?"

25 ოქტომბერი. — 1965 წ. თეატრ-მცოდნე ალექო შალუტაშვილი მომიყვა — ეროსი მანჯგალაძე ნასვამი შემხვდა აერობორტზე და მითხრა, მე ვასო გამიგებს რაც მოხდაო. არ ვიცი, შეიძლება კი გაუგო მეგობრებს სიყვარულით გათრეული ათწლიანი ცხოვრების გათელვა?...

თეატრის მეგობრები სულ იმის ცდაში იყვნენ, როგორმე აღედგინათ ჩემთან კონტაქტი. თავად მიმტყვებელნი იყვნენ და ამასვე ელოდნენ სხვისგანაც. ეროსი თითქოს უფრო „მტკიცედ“ იყო, მაგრამ ეს გარეგნულად. თუმცა საკმაოდ გულგრილად ვესალმებოდით ერთმანეთს გუშინდელი მეგობრები. ვერ მოვერიე თავს, ვერ ვაპატიე ზოგი რამ ჩემს მეგობარ მსახიობებს. როგორც ჩანს, მაშინ ჯერ კიდევ ღრმად არ ვიცნობდი მსახიობის პროფესიის იმ საიდუმლოებას, რომელიც არსებით გავლენას ახდენს მის პიროვნებაზე; ის, რაც ადამიანის ნაკლი თუ შეცდომა მეგონა, ძალიან ბუნებრივად თავსდებოდა თურმე საერთოდ აქტიურულ ბუნებაში.

გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციაში შევიარე, ლიტერატურულ განყოფილებაში შევედი. არავინ არ დამხვდა. ტელეფონმა დარეკა. ინსტინქტურად ავიღე ყურმილი.

— გისმენთ! — ვთქვი მე.

— რომელი ხარ — მომესმა ეროსის ხმა.

თეატრიდან ჩემი წასვლის შემდეგ პირველად დაველაპარაკეთ პირისპირ ერთმანეთს. ავლელი. ასე მეგონა, რომ ჩვენს შორის ყველაფერი დამთავრებული იყო. სულიერი ჭრილობები შუშდებოდა, მაგრამ უცებ ვიგრძენი, რომ სულაც არ იყო ასე. თითქოს ახლა აღმოვაჩინე. თუ როგორ მყვარებია ეროსი. თურმე როგორ მინდოდა

მასთან შეხვედრა, დალაპარაკება, შერიგება. მინდოდა და ვერ ვხვდებოდი პირველი ნაბიჯის გადადგმას. თურმე შეხვედრის საბაბს ველოდით ორთავე. ყველაფერი ერთბაშად გაირკვა, განათდა...

ვასო ვარ... ეროსი — ვუთხარი და გაეჩუმდი. ყელში ბურთივით გამეჩხირა რაღაც, თითქოს ხმა ამიკანკალდა, მაგრამ მალე მოვერიე თავს და გავიმეორე.

— მე ვარ — ვასო... — გავიმეორე, რადგან მომეჩვენა, რომ ეროსი დუმდა, მოულოდნელობისაგან დუმდა. არ ვიცი დროის რა საზომი განსაზღვრავს რამდენ ხანს გაგრძელდა დუმილი, მე კი მთელი საუკუნე მეჩვენა.

— მანდ რა გინდა... — მომესმა ეროსის ხმა.

— ისე შემოვიარე...

— ჰო... თუმცა შენი ადგილი მანდ არის...

— რა ვიცი... — სისხვათაშორისოდ ვთქვი, არსებითად უაზრო ფრაზა. მღელვარება რომ ჩამეცხრო... დრო გასულიყო...

— შენ ახლა ყველანი გძულვართ... მე მაინც მომენატრე...

ისეთი თბილი და ნაღვლიანი იყო მისი სიტყვა, რომ თვალეზზე ცრემლები მომადგა, არ ვიცი სიხარულისა თუ ტკივილის ცრემლები. რა მეპასუხა არ ვიცი, მინდოდა კიდევ რაღაცა ეთქვა...

— მეც მომენატრე ეროსი... — ძლივს ჩავილულულე...

— ერთი შეეხვდეთ... გავისხენოთ ძველებური... კარგი?

— შეეხვდეთ, ეროსი,

— ვასია! ერთი ამბავი მაინტერესებს...

ჩვენ უკვე შევრიგდით. „ვასიას“ ყველაზე კარგ წუთებში მეძახდა ხოლმე. მეძახდა მაშინ, როცა გინდა ადამიანს მოეფერო, აგრძობინო, რომ მისთვის ძალიან ახლობელი ხარ. მე ეს ვიცი და დავმშვიდდი, დაძაბულობა მომესხნა. ამ დღის შემდეგ ეროსი თითქმის მუდამ „ვასია“ მეძახდა.



— რა განტერცებს ეროსი!

— მსახიობების დაჯილდოების სი-
ები ხომ არ მოსულა რედაქციაში თუ
იცი... გაიკითხე და ათ წუთში დაგირე-
კავ. პიადიშს გიხდი, რომ ავალეშ...

ეს ამბავი ჩემთვის ეროსის დიდბუ-
ნებოვნების დასტურია. მას სხვანაი-
რად ცხოვრება არ შეეძლო. მისგან
გულნატკენი არავინ არ უნდა ყოფილი-
ყო. ამ მხრივ დოდოს ჰგავდა: ასე იყო-
და დოდომაც; ცხარე ბრძოლების დროს
რუსთაველის თეატრიდან წასული, კი-
ევში, კრეშატიკზე, მოულოდნელად
გურამ სალარაძეს შეხვედრია. ვადახ-
ვევია და ვადაუკონია. დიმიტრისა და
ვეროსის მსგავსი ადამიანები შერიგება-
თა დროს იყვნენ ბედნიერნი, ღმერთე-
ბივით ყველაფერს მიუტყეებდნენ ხო-
ლმე ადამიანებს. ამით შინაგან თავი-
სუფლებას აღწევდნენ და უზუნაეს სი-
კეთეს ეზიარებოდნენ.

4 ნოემბერი — 1965 წ. „1 ნოემბერს
აკაკი ხორავას იუბილე გაიმართა. ხა-
ლხის ტევა არ იყო. ბ. ჟღანტმა წაიკი-
თხა მოხსენება. დ. ალექსიძის დეპეშა
რომ წაიკითხეს, დიდი ოვაცია გაიმართ-
თა, ხალხი დიდხანს არ გაჩერდა. ე.
აფხაიძემ სატირული ლექსით მიმართა,
— ქვემოდან რომ გებრძვიან, იმათ ზე-
მოდან უტყვოდნენ მხარსო. აკაკი ვასა-
ძემ უთხრა: მუშლი გესევა და მუხასა-
ვით დადექო. თამარ ჰავჭავაძემ —
სოხუმში წამოდიო. დანაღმული იყო
სალამო. საერთოდ ხორავასადმი სიყ-
ვარულის ატმოსფერო სუფევდა. კონ-
ცერტი პროვინციული იყო. დღეს დო-
დოს მივწერე წერილი“.

20 დეკემბერი: „რა თბილი და ლა-
მაზი (რა ხანგრძლივი!) სალამო იყო
ვასო გოძიაშვილის იუბილე. გავიგე
დოდოს დეპეშა მოსული და არ კით-
ხულობენო. ეს რა არის? — დოდო
პოლიტიკური ემიგრანტი ხომ არ ჰყო-
ნიათ? ვასო გოძიაშვილი განრისხდა.
ეს ამბავი რომ გაიგო, დატრიალდა.
დეპეშა წაიკითხეს, ისევ ხანგრძლივი
ტაში“.

თანდათან მწიფდებოდა დოდოს თე-
ატრში დაბრუნების აზრი. თითქოს ჩა-

ქრა ვნებათა ღელვა, დიწმინდა სიტუა-
ციები. თეატრმცოდნეები ჩვეულებად
ჩავდიოდით დოდოს სპექტაკლებზე. ვ.
მკავანაძესთან ერთ-ერთი შეხვედრის
დროს დოდოს დაბრუნების საკითხი
დადგა. მას კატეგორიულად მოსთხო-
ვეს ასეთი ნაბიჯის გადადგმა ბ. ჟღან-
ტმა, ო. ევაძემ და ი. თავაძემ. მკავანა-
ძემ თქვა: მე თვითონ მოველაპარაკე-
ბი მოსკოვშიო. ვნახოთ, რით დამთავ-
რდება ეს მოლაპარაკება. მერე დევი
სტურუამ გამომიძახა ცვ-ში. ორ სა-
ათზე მეტხანს ვიყავი. ვიჯერე გული,
ყველაფერი ვუთხარი, თუ რა უშლის
ხელს დოდოს დაბრუნებას. ვუთხარი
ისიც, რომ ბევრი რამ მისმა პოზიციამ
განსაზღვრა. არა, მთლად მაგრე არ
არისო საქმე. — მიპასუხა. — შე-
რიგება უნდა მოხდესო. დირექტორს
გავანთავისუფლებ შევებულების დროს,
მხოლოდ დოდო დაბრუნდეს, მაგრამ
არა მთავარ რეჟისორადო. დოდოს რად
უნდა მთავარი რეჟისორობა. ვითომ
დავიჯერო, რომ მართლა გაანთავისუ-
ფლებს ღორიანს?.. საეუკოა“.

„დიმიტრი ალექსიძის საქმის“ პარა-
ლელურად 1965 წელს მოხდა ერთობ
განმაურებული კონფლიქტი კულტურის
მინისტრ თენგიზ ბუაჩიძეს, კინე-
მატოგრაფიის კომიტეტის თავმჯდომე-
არს ოთარ ქინქლაძესა და ცვ-ს შო-
რის. მე უკვე სამინისტროში ვმუშაო-
ბდი და ყველაფრის საქმის კურსში ვი-
ყავი. მინისტრის მოადგილე აკაკი დვა-
ლიშვილი და პავლე ინგოროყვა ხში-
რად საუბრობდნენ ამ თემაზე და ამ-
დენად მოვლენებთან ახლოს ვიყავი.
აკაკიმ პ. ინგოროყვას სამინისტროში
სამუშაო ოთახი გამოუყუო, მანქანითაც
მიპყავდა შინ და ზოგჯერ კბებებზეც
კი ხვდებოდა მისი უმძიმესი (და უკე-
თილშობილესი.) ტვირთის — პორტ-
ფელის ჩამოსართმევად. მეც ბევრჯერ
ამომიტანია „ტვირთი“. მაინც როგორ
ატარებდა ამ სიმძიმე ჩანთას ეს მო-
ხუცი კაცი ყოველდღე!

5 თებერვალი — 1965 წ. „თ. ბუაჩიძე
და ო. ქინქლაძე გაანთავისუფლეს, წა-
ვიდნენ, როგორც გმირები. არ ვიცი,

მომხდარა თუ არა ჩვენში ოდესმე, რომ მინისტრებს უარი ეთქვათ თავიანთ თანამდებობაზე? საოცარია!”

14 თებერვალი: „ა. დვალიშვილმა განცხადება დაწერა განთავისუფლების შესახებ. რამდენი წელი დაკარგა ადმინისტრაციულ სამუშაოზე რეჟისორმა კაცმა! ვწუხვარ. რა იქნება? რას იტყვიან? ნეტავ რუსთაველის თეატრში მაინც გაუშვან, მაგრამ იქ სერგოს ოპოზიციია“.

16 თებერვალი. — „აკაკი დვალიშვილი ვ. მკავანაძესთან იყო. შედგა გულახდილი საუბარი: შენ სპეციალისტი ხარ და შენი აზრის მიხედვით უნდა წყდებოდეს თეატრში საკითხები. ღირექტორის კანდიდატურა მოიფიქრო“.

იმდენად მომწიფდა დ. ალექსიძის დაბრუნების საკითხის გადაწყვეტა, რომ ღირექტორის კანდიდატურაც შეირჩა — პავლე კანდელაკი, გამოცდილი და აღიარებული ღირექტორი. მას თეატრიც პატივსაცემდა, იცოდა მისი მუშაობის სტილი. მთავარი იყო დათანხმებულიყო თეატრში დაბრუნებაზე: ბატონი პავლეც ხომ სრულიად უსაფუძვლოდ, მოულოდნელად გაანთავისუფლეს თეატრის ღირექტორის თანამდებობიდან მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადის ჩატარების წინ. მან მშვენივრად ააწყო თეატრის საქმე და უცებ მოხსნეს. რატომ, რისთვის?! განუკითხაობა და ადამიანის ღირსების არად ჩაგდება ხომ ჩვენი სახელმწიფოს მუშაობის სტილია, მისი ბუნებაა: არაფრად უღირს ადამიანი და რასაც უნდა იმას უზამს.

მთავარი იყო, ვინ ამცნობდა ამ გადაწყვეტილებას ბატონ პავლეს: ეს ისეთი ადამიანი უნდა ყოფილიყო, ვისაც იგი ანგარიშს გაუწევდა. შეირჩა დელეგაცია: პ. ინგოროყვა და პოეტი დავით გაჩეჩილაძე. ბატონ პავლე ინგოროყვას ბევრი ხეყწნა-მუღარა დასჭირდა, რათა პავლე კანდელაკის ნებისყოფა გაეტეხა. დავით გაჩეჩილაძემ კი ქაშუეთში იყიდა სანთელი და პავ-

ლე კანდელაკს კაბინეტში მაგიდაზე დაუნთო (საჯარო ბიბლიოთეკაში) ში საკითხი შეთანხმებულია. რაღა შეუშლის ხელს? ვინ იცის?..“

ეს ხდება 1965 წლის 18 თებერვალს.

მოვლენები სხვაგვარად განვითარდა. გადაწყვეტი სიტყვა ისევ სერგო ზაქარიაძემ თქვა!..

29 ივნისი — 66. „ჩატარდა თეატრალური საზოგადოების პლენუმი. ანტონ წულუკიძემ შეაჯამა სეზონი. მოხსენება ენერგიული, შემტევი, პრინციპული იყო. გააკრიტიკა რუსთაველის თეატრის ტენდენციები. ბრწყინვალედ გამოვიდა ბესო ულენტი. გამაოცა ა. ჩხარტიშვილმა. მას მხარი აუბა ს. ზაქარიაძემ, — დოდოს დაარტყეს. დარბაზში აურზაური იყო.

დ. ალექსიძის საქართველოში დაბრუნებაზე ბევრი იზრუნა დ. ჩხიკვიშვილმა. როგორც კი იგი ცკ-ის კულტურის განყოფილების გამგედ დანიშნეს, მეორე თუ მესამე დღესვე გამომიძახა, გამაფრთხილა — ჩემსა და შენს გარდა არავინ არ უნდა იცოდეს, სახლშიც არა სთქვა, თითქოს თელავში ან სხვაგან მიდიხარ მივლინებაში; ხვალვე გაფრინდი კიევში და მოელაპარაკე დოდოს, ყველაფერი გაიგე, რა პირობებს თხოულობსო. ასეც მოვიქეცი. ბატონი დოდო უარზე დადგა, თითქოს შეჩვეოდა კიდევ ახალ ცხოვრებას, მისი არაჩვეულებრივი მეუღლე — ქალბატონი თამარი მას საჭირო პირობებსა და გარემოს უქმნიდა, უწოდდა: მათ ხომ საოცარი ცნობ-ქმრობა ჰქონდათ, ინტელიგენტური, გამგებიანი ურთიერთობა.

სიცრუე და ორპირობა ბევრი იყო „ღმიბრი ალექსიძის საქმის“ გარშემო. ბევრს თავისი ინტერესები ამოძრავებდა, ზოგიერთს ბატონი დოდოს „თემა“ მხოლოდ იმდენად აინტერესებდა, რამდენადაც მის პოლიტიკურ მიზნებს ემსახურებოდა. ალბათ, არც ეს უნდა გაგვიკვირდეს. ყოველ მოძრაობას თავისი უკიდურესობაც ახლავს და ისეთიც, რაც შემდეგ ისტო-



რის ფსკერზე იღებება. ქართული რადიკალიზმი ბევრჯერ გვაჩვენებს თავის ბრწყალებს. რადიკალიზმი გვლუპავს ზოგჯერ: რამდენი ტკივილი და უსიამოვნება მოაქვს მას; თუ ასაცდენია, უნდა აიცდინო კაცმა იგი. უკომპრომისობა ყოველთვის არ არის სიბრძნის ნიშანი. ცხოვრების სიბრძნე უფრო ღრმაა და ყოვლისმომცველი. ასე რომ ეფიქრა თეატრს, ამდენი გულისტკივილი ხომ არ ექნებოდა? ნუთუ ძიებების ყოველ ეტაპს „სამხრეთული ტემპერამენტი“ უნდა ახელუბდეს? იქნებ სხვანაირად არც შეგვიძლია ქართველებს და ამჟინა ერთსა და იმავე დროს ჩვენი განახლების იმპულსიცა და ბევრ ადამიანურ ტრაგედიათა მიზეზიც.

დომიტრი ალექსიძესა და მე მიმოწერა გვქონდა. ახლა, რომ ვფიქრობ, მიკვირს, იმ რთულ პერიოდში მაინც როგორ ინარჩუნებდა სულიერ წონასწორობას. ჩემი წერილები უფრო ემოციური და ეგზალტირებული იყო, მაგრამ გამამხნეებელი. ვცდილობდი მისთვის კარგი განწყობა შემექმნა. მინდოდა როგორმე შემემსუბუქებინა საქართველოდან წასვლით გამოწვეული ტკივილი. არ ვიცი, რამდენად ვალწევდი მიზანს, მაგრამ ამას ჩემს მოვალეობად ვთვლიდი და ერთგულად ვიცავდი ბოლომდე.

კონფლიქტის დროს კაბინეტში შემოვიდა ერთ-ერთი მეგობარი მსახიობი, ოთახის კარები ჩაექცა და მითხრა:

— „მე ახლა პირდაპირ უნდა გითხრა სიმართლე: რა გინდა? შენ ხომ არაფერ არ გებრძვის... მოეშვი რა დოდოს... შენც ხომ იცი, რომ სამხატვრო ხელმძღვანელობა არ შეუძლია. შესანაშნავი კაცია, კეთილი, ნიჭიერი, იყოს თავისთვის რიგით რეჟისორად. შენ ყოველთვის ჩვენ თაობასთან იყავი, რამდენი იბრძოლე, რამდენი გვაკეთეთ ერთად. ესლა, უბრალოდ, გაჯიუტდი. ერთხელ შეგეჭი ვირზე და აღარ გინდა გადმოხვიდე...“

მე ვუსმენდი გულდასმით. მერე ვკითხე: ვინმემ გამოგაგზავნა თუ შე-

ნით გადაწყვიტე ამ თემაზე საუბარი? არ დაგიმალავ, ჩვენ გვქონდა ამაზე მსჯელობა, — მიპასუხა გულწრფელად.

— აი, რას გეტყვი, ჩემო კარგო: მე არ შემძლია იმის პატიება, რომ ღამე კაცთან სახლში იქიფო, პირზე ჰკოცნო, მერე მიტრიალდე და ზურგს უკან მის წინააღმდეგ იმოქმედო — არ ვარგა ხელმძღვანელად და მოგვაშორეთო. ასე შეიძლება?...“

— გეთანხმები, არის რაღაც ეთიკის დარღვევა, მაგრამ...

— არაფერი მაგრამ, ის რაც შენთვის „რაღაც ეთიკაა“, ჩემთვის მთელი ცხოვრების პრინციპია. ამას გარდა, ხელმოწერები რაღა იყო? ცეკატეკაში სირბილი? დოდო მთლიანად მომენდო და ახლა ვუღალატო? რეპერტუარზე მეც ხომ ვაგებ პასუხს? ბატონი დოდო ხომ თითქმის ყველაფერში მიჯერებდა?

— არ გინდა ყველაფრის მოყოლა. შენ ახლა გალიზიანებული ხარ. მე მესმის რატომაც.

— რატომ?

— ბევრ რამეს აღარ გეკითხებიან, ისე წყდება თეატრში საკითხები. აქამდე კი ყველაფრის კურსში იყავი... ესეც არის... ხომ?

— აი რა მინდა გითხრა: მე თუ კაცი მენდობა, თუ კაცს ვუყვარვარ და მეც მჭერა მისი, ვერ ვუღალატებ. თქვენ კი ეტყობა ათჯერ იცვლით ურთიერთობებს — ისე, ხასიათის მიხედვით. მე კი ასე არ შემძლია, თუნდაც საფრთხე შემუქრებოდეს.“

ჩვენ დიდხანს ვისაუბრეთ. ვილაპარაკეთ თეატრის ცვლილებათა პერსპექტივაზეც. ჩემთვის მაშინ გამირულრომანტიკული თეატრის იდეა ქართული ეროვნული სათეატრო კონცეფციის ძირითადი საყრდენი იყო. როგორც ახლა ვფიქრობ, ვაზვიადებდი მის მნიშვნელობას, ჩემს ნააზრევში უთუოდ იყო ერთგვარი ცალმხრივობა, მაგრამ ამასაც ჰქონდა თავისი ფსიქოლოგიური მოტივირება. იმ პერიოდში მთელი ჩემი გონება სანდრო ანბეტელის

ეროვნული თეატრის პრობლემებით იყო დაკავებული, მისი თეატრის გზას ვუკავშირებდი ბატონი დოდოს ძიებებს, ხოლო სხვა, მკვეთრად განსხვავებულ სტილისტიკაში ერთგვარ „დენაციონალიზაციის“ საფრთხეს ვხედავდი. თუმცა, ცხადია, საკითხი ეხებოდა არა ნაციონალურისადმი ყურადღების მოდუნებას.

ევროპულად მოაზრონე არჩილ ჯორჯაძე თავის ერთ-ერთ წერილში სწორედ ქართული თეატრის ესთეტიკურ ნაკლოვანებებზე ლაპარაკობდა, ჩვენი გატაცება ისეთი პიესებით, როგორიცაა „სამშობლო“, „ღალატი“, „დ-ძმა“ და სხვა, ყოველთვის მხატვრული მოსაზრებებით როდი იყო გამოწვეული. მეტწილად ტანჯული ერის ღირსების გრძნობის პრობლემა იყო მთავარი. ზეაწეული გრძნობების, პათეტიკის, გმირულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკაში ბევრი რამ უკვე მოძველდა ამ კონფლიქტის ეამს, მაგრამ გვეშინოდა შესაძლო დანაკარგებისა — როცა წყალს ბავშვსაც გადააყოლებენ ხოლმე. არავის არ ეყო არც მოთმინება და არც ღრმა ვანსჯის უნარი, ყველაფერი კარგად აეწონ-დაეწონა. ბევრი იყო საინტერესოც იმ წლების რეპერტუარში. ერთად იდგებოდა სრულიად განსხვავებული თავისებურებების პიესები: ვ. ბლაჟეკის „მესამე სურვილი“, უ. გიბსონის „სასწაულმოქმედი“, დ. გაჩეჩილაძის „ამირანი“, გ. ნახუცრიშვილის „ქინკრაქა“, ო. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილში“, ვ. როზოვის „ვანშობის წინ“, „პოეზიის საღამო“, ბ. ბრეტის „სამგროშიანი ოპერა“, შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, რ. სტურუასა და გ. ქავთარაძის „ბრალდება“, ი. შტოკის „ღვთაებრივი კომედია“, ვ. დარასელის „სიმღერა შევარდენზე“ („კიკვიძე“). ეს არის კონფლიქტის წარმოქმნისა და განვითარების პერიოდის (1963-1964) რეპერტუარი. მომდევნო ორი სეზონის მანძილზე თეატრში დაიდგა ა. მილერის „სეილემის პროცესი“, თ. კილაძის „აქვარიუმი“, ი.

კარაჯალეს „დაკარგული ბარათი“, სულხან-საბა ორბელიანის „სიმბრძნე“, სიკრუისა“, უ. რობერის „შეხვედრა“, შექსპირის „მეფე ლირი“. თვალის ერთი გადავლებითაც ნათელია, რომ ეს სპექტაკლები ერთი-ორი წარმოდგენის გარდა ეროვნული თვითშეგნებადაქვეითებულ საზოგადოებას (მაყურებელს) ეროვნული თვალსაზრისით თითქმის არაფერს ეუბნებოდა.

მაგრამ ყველაფერი ამით არ ამოიწურებოდა. ერთობ შეიცვალა მაყურებელი: იგი შეგუებოდა არსებულს და თეატრალიზებულ მსუბუქ სანახაობით ფეიერვერკებს უფრო ეტანებოდა, ვიდრე ეროვნული სატიკვარის აღმძვრელ სიტყვას. ამ ავბედითმა განწყობილებამ შემდეგაც იჩინა თავი, როცა თ. ჩხეიძის ბრწყინვალე სპექტაკლს „გუშინდელს“ მაყურებელი გულგრილად შეხვდა (1972 წ.). ვერ შეიგრძნო „გუშინდელის“ უღრმესი, სულის შემძვრელი ტკივილი. მხოლოდ ინტელიგენტები, მხოლოდ პროფესიონალები აღიქვამდნენ წარმოდგენის მთელ სიდიადეს. ბევრჯერ დავსწრებივარ „გუშინდელს“ და დავკვირვებოვარ, თუ რა იტაცებდა მასში მაყურებელს: მხოლოდ ის ეპიზოდები, სადაც მეტი სანახაობა იყო და სადაც სიცილის საბაბი ჰქონდათ.

დღევანდელი ეროვნული მოძრაობა, ხალხის გამოღვიძება, თვითშეგნების ამაღლება მაფიქრებინებს, როგორი აუცილებელი იყო მაშინ „ბახტრიონის“, „ამირანის“, ა. აფხაიძის „არაგველები“ დადგმა (არ. ჩხარტიშვილი). „არაგველები“, „ამირანი“ სრულიად სხვადასხვა სტრუქტურის წარმოდგენები იყო. „არაგველებში“ მაინც მეტისმეტად პათეტიკური ტონალობა იჩენდა თავს. ცრუ პათეტიკა რომანტიკულის იმიტაციას წარმოადგენდა, აღეზნებული ინტონაციები დამაჭერბლობას უკარგავდა, მაგრამ როდესაც ახლა ვიგონებ ამ სპექტაკლს, უნებლიეთ ვგოულობ მასთან ანალოგებს ქართული თეატრის ისტორიაში, მათ კავშირს დროსთან და ასე მეჩვენება, რომ თვით



ამგვარი სუსტი წარმოდგენებიც კი დადებით როლს ასრულებენ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების წარმოჩენის თვალსაზრისით.

ასეთი უამრავი იდეა მაშინ, როცა „არაგველები“ და „ამირანი“ გაჩნდა სცენაზე, მაგრამ ეს დადგმები მაინც გაისმა მიძინებული გრძნობების გამავლიძებელ შეძახილად.

* * *

მგონებათა უამრავი მხოლოდ ერთი თემით შემოვისაზღვრე. ამიტომაც დიმიტრი ალექსიძის წერილები დაგვეხმარება გავიგოთ, თუ რით ცხოვრობდა და რას ფიქრობდა იგი იმ წლებში. სამწუხაროდ, ყველა წერილში თარიღი არ არის მითითებული (შკითხვებზე წერილებს ვაწვდი სტილისტური სწორების გარეშე).

* * *

„ჩემო ძვირფასო და ერთგულ მეგობარო, ძალიან გამახარა შენმა წერილმა. ჩვენმა მინისტრმა ყველაფერი დაწვრილებით გადმომცა — ასე რომ, ვიცი, როგორ იცავდი სიმართლეს და რაც მთავარია — ჩვენი თეატრის კეთილდღეობისათვის, მაღლობთ. გუშინწინ არაჩვეულებრივი რეპეტიცია მქონდა, დარბაზი აივსო თავისუფალი მსახიობებით, ვაკეთებდი მასიურ სცენას — ომის გამოცხადება — რეპეტიცია დამთავრდა ოვაციით. ყველაფერს ვაკეთებ იმისათვის, რომ სპექტაკლმა გაიმარჯვოს. ახლა ეს არის მთავარი. რეპერტუარი — ამაზე უნდა ვიფიქროთ, მე მომწონს შენი მონახაზი. მირცხულავა არ გაუშვა ხელიდან. სპექტაკლი ბოლომდე უნდა მივიყვანო, მიფუჩეჩება ყოვლად დაუშვებელია. შენი დოლო“.

(წერილში ლაპარაკია სამხატვრო თეატრის სპექტაკლზე „მზიანი ღამე“, რომელსაც იგი ამზადებდა იმხანად; რაც შეეხება ლ. მირცხულავას, ბატონი დოდო მის თეატრში გადმოყვანის საკითხს გულისხმობს).

„ჩემო კარგო ვასო! სამშაბათს ვიწვევ რეპეტიციებს სცენაზე. უკვე დეკორაციებში. შენ გეპისო რა მნიშვნელობა აქვს ამ ეტაპს — უაქტიურად აქ კეთდება სპექტაკლი. მალელებს ევაძის (ელგარ) წარმოდგენა. კუღია, რომ უჩემოთ უშვებთ. ჩხარტიშვილი თუ დაეხმარება ძალიან კარგია. ცოტა გამოკვირვა შენმა კილომ მიშას (თუმანიშვილი) შესახებ. მომწერე რეპერტუარის შესახებ დაწვრილებით. მომიკითხე ვისაც ვახსოვარ. დიმიტრი ალექსიძე“.

* * *

„შევუდგეჩი ახალ მეორე ცხოვრებას ხელოვნებაში — თეატრალური ინსტიტუტი, ფრანკოს თეატრი, ოპერა. ექსპერიმენტული თეატრი-სტუდია. ერთი სიტყვით — ღმერთსა ვთხოვ, რომ ღონე და ჯანი მომცეს, რომ ამას ყველაფერს ვაქაჯურად გავუძლო. წაიკითხე თუ არა, ჩემს შესახებ გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ (7 სექტემბერი) როგორ უკერენ მხარს ჩემს პოზიციებს — რომანტიულ პოეტურ თეატრს. ეს ძალიან მაგარი და დროული დოკუმენტია. ამ წერილმა ჩემი პოზიციები უფრო გაამაგრა აქ — კიევში. თავისუფალი დრო სრულიად აღარ მაქვს. ეს არის ჩემი სტიქია — შრომა და შრომა, შემოქმედებითი წვა — სხვა რა მინდა! გკოცნი ბევრს, მომიკითხე ვინც ღირსია.“

* * *

„ჩემო ვასო! შენმა წერილმა ძალიან გამახარა. გამამხნევა, კარგია, რომ მაინც არსებობს მეგობრობა ქვეყანაზე. მე სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდები, რომ ჩემი ნაბიჯი აბსოლუტურად სწორი იყო. დიდი საფრთხის წინაშე დგას ჩვენი ეროვნული თეატრი — თუ ჩვენი ხელმძღვანელები ამას ვერ გაიგებენ, რუსთაველის თეატრი დაიღუპება. მე მაინც მგონია, რომ ჩვენი საზოგადოება, ხალხი ამას არ დაუშვებს. რაც შეეხება „ანტიგონეს“ და

დეკადს, მე ამაზე არ დავთანხმდი. სამხატვრო თეატრის სპექტაკლს უნდა მივხედო, ამას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს. გკოცნი დ. ალექსიძე. ჩემი ოჯახი გკოცნის და მოკითხვას გითვლის“.

„თითქმის ერთი თვეა რაც კიევეში ვარ. უნდა ვითხრა — ჩემს სტიქიაში შევედი — „ანტიგონე“ ნამდვილად ღვთაებრივი ნაწარმოებია, ასე ალგუნებული არასოდეს არ ვყოფილვარ — თითქოს ფრთები გამომესხა და კოსმიურ სამყაროში ვიმყოფებდი. მგონი რაღაც ახალ და საინტერესო სცენურ ხერხებს მივაგენი. გული მტკივა და მეთუთქვება, რომ უკრაინის მიწაზე ვაკეთებ იმას, რაც ეხლა ჩემს ქართულ თეატრს სჭირდება. ეს ნამდვილად ჩვენი ქართული თეატრის პიესაა — რუსთველური, ახმეტელისებური... რას იზამ. ასეთია ჩემი ბედი. გკოცნი შენი ძმა დ. ალექსიძე“. აქვეა ცალკე მინაწერი „ჩემო ვასო, გილოცავ მომავალ დღესასწაულს — ქრისტე აღსდგა! გკოცნი, მომიკითხე ეთერი“.

„მივიღე ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“. შენმა წერილმა ხელახლა განმაცდევინა მთელი ჩემი ცხოვრების გზა — თურმე რა მძიმე და ძნელი გზა გამივლია. მე და თამარმა ბევრი რამ გავიხსენეთ — ჩვენი წარსულიდან.

ნამდვილად პოეტური ნაწარმოები გამოვიდა, კომპოზიციურად შეკრული და დახვეწილი. მაპატიე, რომ ამდენ ხანს არ მოგწერე, ძალიან ბევრს ვმუშაობ „პათეტურ სონატაზე“. სპექტაკლი იანვრის ბოლო რიცხვებისათვის არის განზრახული. ჩემო ვასო! გილოცავ ახალ წელს, დაე ამ ახალმა წელმა მოგიტანოს დიდი სიხარული და დიდი გამარჯვება ყველა ფრონტებზე. რაც მთავარია გისურვებ ტკბილი ლამაზი ოჯახის შექმნას, მებრძოლ კაცს სჭირ-

დება კარგი ლამაზი — „თამარი, თამარი!“ „ანტიგონეზე“ რეცენზიები ნება მოსკოვის ცენტრალურ პრესაში, გკოცნი ბევრს, ბევრს შენი დოდო და თამარი!“

„ფარნა (ლაპიაშვილი) ჩემს გვერდითაა, ასე რომ, თავს უფრო მაგრად ვგრძნობ, დეკორაცია გამოდის ბრწყინვალე. დაიწყო გადამწყვეტი ეტაპი — „ანტიგონეს“ დაბადებისა — ერთი შემოძლია უკვე თამამად ვთქვა, რომ ანტიგონეს როლის შემსრულებელი უკვე დავბადე — ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით — უკრაინის დავეუტოვებ ნამდვილ დიდ მსახიობს, აფსუსს, რომ ასეთი ქალი ქართულ სცენაზე არა გყავს! ძალიან ბევრი საინტერესო აზრობრივი მიზანსცენა მოინახა, მე ვფიქრობ პლასტიკური გადაწყვეტაც მთლიანად სპექტაკლისა სრულიად ახალია, — დამიკონე მეგობრები. შენი დ. ალექსიძე“.

ს. კორკოშკო მართლაც ბრწყინვალე ანტიგონე იყო. დ. ალექსიძემ აღმოაჩინა ეს მსახიობი, შემდეგ, როცა ანტიგონეთი გაითქვა სახელი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრში გადავიდა, მოწყდა თავის ფესვებს და ისე ვეღარ იხარა, როგორ იმედსაც იძლეოდა. წერილში ნახსენები „ფარნა“ სპექტაკლის მხატვარი, დიმიტრი ალექსიძის თითქმის ყველა წარმატების თანაშემოქმედი ფარნაოზ ლაპიაშვილია. აქაც ის ბედნიერი შერწყმა მოხდა, როგორც ახმეტელ-გამრეკელის შემთხვევაში. დ. ალექსიძის შემოქმედებითი ნაზარის, მისი სტილის რეალიზაცია წარმოუდგენელია გამოჩენილი მხატვრის — ფარნაოზ ლაპიაშვილის გარეშე. ამ შემთხვევაში არაზუსტი სიტყვაა „რეალიზაცია“, იგი სავსებით ვერ გამოხატავს იმ რთული და დაძლეული შემოქმედებითი პროცესის არსს, როცა ბატონი დოდო და ბატონი ფარნა ერთად ეძებდნენ, ერთად ქმნიდნენ სპექტაკლის მხატვრულ მოდელს — მის სახეს.

• • •

ნამდვილად უკვე ჩემს სტიქიაში ვარ. როგორც იტყვიან. მივაგენი ძვირფას მადონას — ეს მადონა სოფოკლეს „ანტიგონა“. ანტიგონეს როლის შემსრულებელი სვეტლანა კორკოშკოა, ეს ჩემი ნამდვილი აღმოჩენაა, როგორ სკინდება ჩვენს ქართულ სცენას ასეთი ნიჭიერი ქალი? — დაიწყო რეპეტიციები — ჩემს რეპეტიციებზე ბევრი ხალხი ესწრება, კერძოდ კიევის თეატრალური ინსტიტუტი — პრაქტიკაზე მიგზავნის მე-IV და მე-V კურსის თეატრმოცდნეებს, ასე რომ 20-30 კაცი ყოველდღე ზის და უყურებს ჩემს დიდსა და ძნელ შრომას, მაგრამ აღვზნებულს და შინაარსიანს, ნამდვილად დიდ შემოქმედებით სიხარულს განვიციდი. ჩემი სჯერათ და როდესაც ეს არის, მე არასოდეს არაფრის მეშინია. დაიბადა აზრი „ანტიგონეს“ სტადიონზე გატანის შესახებ, ეს რასაკვირველია მომავლის საქმეა. გოცნი ბევრს, მომიკითხე ყველა, ვისაც მე ვახსოვარ. ნუ დამივიწყებ. დ. ალექსიძე“.

ერთხელ მაინც უნდა გენახათ დ. ალექსიძის რეპეტიციები, რომ დაიჭეოთ, წერილებში არაფერს არ აპარებებს. მისი რეპეტიციები ეს დიდი ხელოვნება იყო. ნამდვილი ზეიმი. ამ ფეიერვერკებში იბადებოდა მისი სპექტაკლები. ერთხელ რუსთაველის თეატრში, როცა ბატონმა დოდომ დაამთავრა რეპეტიცია და ტაშით გააცილეს, მე ხუმრობით ვუთხარი: ბატონო დოდო! მოდიტ ბილეთები გავყიდოთ თქვენს რეპეტიციებზე, რა ვიცით სპექტაკლი რა გამოვა, აქ კი ნაღდი წარმატებაა. ოო... კარგი იდეაა, მართლაც რა იქნება? უნიკალური ამბავი, — თქვა სიცილით, — მერე დაუმატა — იცი რა? — ვინც რეპეტიციას ბილეთებით დაესწრება, ის სპექტაკლებზე უფასოდ მოვიდეს. ორიგინალური იდეაა არა? ასე ხუმრობა-სიცილით დავშორდით. ცოტა ხნის შემდეგ მირეკავს, ერთი შემოდი ჩემთანო. შევედი. სერიოზული და ჩაფიქრებული დამხვდა. მითხარი

გულწრფელად, — მომართა მან, — არ გჯერა რომ სპექტაკლი გამოვა? — ვინ გითხრა? — ვკითხე მე.

— აბა ჩატომ თქვი, რეპეტიციებზეც გავყიდოთ ბილეთებიო? აი, ნახავ რა კარგი წარმოდგენა იქნება, — თქვა მტკიცედ. მე დაციდილი მქონდა: როცა ბატონი დოდო ძალიან აქებდა თავის სპექტაკლს გენერალურ რეპეტიციებზე, ვიცოდი, რომ საქმე ცუდად იყო. ხოლო როცა ნამდვილად მნიშვნელოვანი წარმოდგენა იქმნებოდა, უთუოდ იტყოდა: „არ ვიცი რა გამოვა“. „ენახოთ... ვნახოთ“... რასაკვირველია, ჩვენზე უკეთესად გრძნობდა წარუმატებლობას, მაგრამ ამდენი ტანჯვა-წვალების შემდეგ, ამოდ დახარჯული შრომა ენანებოდა. ასე მეჩვენებოდა, რომ იმ დღეებში ილუზიებით ცხოვრობდა, როგორც კი ასეთ სპექტაკლებზე ვინმეს კარგ ნათქვამს გაიგონებდა, იმ წუთსავე მომხარებდა. იმაზე კი ვისაც არ მოეწონებოდა — მაგას რა ესმის თეატრისო, იტყოდა. ასე ვაგრძელებოდა დაახლოებით ორისამი კვირა. მერე კი ისე ძირფესვიანად მოთხრიდა სპექტაკლს, ისე გაანალიზებდა შეცდომებს, ისეთი იუმორით ჰყვებოდა და იქვე იმპროვიზაციულ პაროდირებას ახდენდა ნაკლოვანებებისა, რომ თვით ეს ჩვენებაც იყო ხელოვნება.

„გუშინწინ ფარნა ლაპიაშვილმა მკეტი უჩვენა თეატრის ხელმძღვანელობას და მას ჰქონდა დიდი წარმატება. მართლაც დიდი ხელოვანია და რაც მთავარია, ჩვენი ქართული თეატრის საუკეთესო ტრადიციების ნიჭიერი გამგრძელბეგი. მას ორგანულად ესმის, რომ თეატრი — პოეტურობის — რომანტიულობის გარეშე წარმოუდგენელია, გადავედი მიზანსცენებზე. დაიწყო ჩემი იმპროვიზაციული მუშაობა. ვაქანდაკებ — ვძერწავ — ერთი სიტყვით, უკვე ჩემს სტიქიაში შევედი, ვეძებ სპექტაკლის პლასტიკურ მხარეს, მის რიტმს. თუ რამ მოხდა საინტერესო, უსათუოდ შემატყობინე. ჩვენებს

დაურეკე ხოლმე — მომიკითხე ჩვენი ბიჭები. გკოცნი, შენი დ. ალექსიძე“.

„რატომ არ მპასუხობ ჩემს წერილებზე, ნაწყენი ხომ არა ხარ! შენ ხომ ჩემი ყველაზე ახლობელი — ჩემი გულის მესაიდუმლე ხარ. გავიგე „ბახტრიონი“ უთამაშოთ ბახტრიონის ნანგრევებზე. დედამ გამომგზავნა „ლიტერატურული საქართველო“. ხომ დასჭირდათ „ბახტრიონი“? გუშინ „ანტიგონე“ წავიდა დიდის წარმატებით — სპექტაკლზე იყო რეჟისორი ფარაჯანოვი. მე რომ გამომიძახეს, ყვიროდა: გაუშვარკოს ალექსიძის ხელოვნებასო. იყვნენ სპექტაკლზე ლენა სტურუა და მისი ქმარი. აღტაცებულნი დარჩნენ სპექტაკლით. ამ დღეებში ვიწყებ კულინის „პათეტიკურ სონატას“ — პიესა ძალიან მომწონს — შეიძლება საინტერესო სპექტაკლი შეიქმნას, ზეაწეული, პოეტური — მე და შენ რომ გვიყვარს — ჩვენებური, ახმეტელისებური. მომწერე თბილისის ამბები, — თამარს რეცენზია გაუგზავნე, წააკითხე. გკოცნი, მომიკითხე ჩვენი ძმები კაკოს (აკაკი დვალისშვილი — ვ. კ.) მეტაფორებით. შენი დ. ალექსიძე“

„რატომ გაჩუმდი, აღარაფერს არ მწერ. გუშინ გამომიძახა მინისტრმა და მთავრობის სახელით შემომთავაზა კულინის „პათეტიკური სონატის“ დადგმა. ეს ძალიან საპატიო დავალებაა. ეს პიესა უნდა რავენსკის დაედგა, ავად გახდა — გადმომცეს მე, წავიკითხე, შესანიშნავი ნაწარმოებია. ამდენი მე ჩემს სიცოცხლეში არ მიმუშავნია — ოთხი სპექტაკლი ერთ სეზონში. I. „პათეტიკური სონატა“. II. „იმედის დაღუპვა“ (ინსტიტუტში), III. „ოტელო“ (ოპერა) და IV. „ურთელ აკოსტა“ (ფრანკოს თეატრი) — ლექციები თეატრ-სტუდიაში. ღმერთს ვთხოვ ღონესა და ძალას, თვის ბოლომდე ბინას მივიღებ — ასე რომ

შეგიძლია ჩემთან სტუმრად ჩამოსვლა. ეგაძემ ივაქეკაცა, კარგი დიპლომატი შექმნა. აქ აცივდა. მომიკითხე ვისაც ვახსოვარ, განსაკუთრებით ჩვენს ბიჭებს, თეერის. გკოცნი შენი დ. ალექსიძე“.

„მაპატიე რომ პასუხი შენს მშვენიერ წერილზე ასე დაგვივანე. ვერა და ვერ ავიღე კალამი ხელში, მთელი დღე ციბრუტივით ვტრიალებ. ძალიან ვარ გადატვირთული, ასე დამაბუღლად ჩემს სიცოცხლეში არ მიმუშავია. დიდის გატაცებით ვმუშაობ კულინის „პათეტიკურ სონატაზე“, ჩემის აზრით პიესა შესანიშნავია — ნამდვილად ნოვატორულია. პიესაშია სიმბოლიკა. ყველაფერი პირობითი და განზოგადებულია — ფილოსოფიური, ამაღლებული — პათეტიური. დასადგმელად ძალიან რთულია. მოითხოვს რეჟისორისაგან დიდ გამომგონებლობას — გადაწყვეტის დიდ სიზუსტეს. მე მგონია ჩემო ვასო — ჩემს ცნებზე ვზივარ და კვლავ ჩვენს რუსთველურ სპექტაკლს ვაკეთებ, პოეტურს, ამაღლებულს, რომელიც დინამიკაზე, რიტმზე იქნება აშენებული, ყველაფერი უნდა იყოს ძალიან ძუნწი, გრაფიკული, ლაკონური, — ამავე დროს ემოციური და ვნებიანი. აზრობრივი მიზანსცენები განზოგადებული, სპექტაკლს უძღვნიან გასაბჭოების 50 წლისთავს. უკრაინის მთავრობა, სამინისტრო ამ სპექტაკლზე ამყარებს ყველა იმედებს... აკრძალულია რესპუბლიკაში ამ პიესის დადგმა, მანამ მე არ გამოვუშვებ სპექტაკლს. ყველაფერი ეს ძალიან დიდ პასუხისმგებლობას მაკისრებს. ნეტავ მეყოს ძალა და ენერჯია, დანარჩენის არ მეშინია. მგონი მივაგენი სპექტაკლის მთავარ ნერვს — ძარღვს, როგორც ამბობდა ნემბროვიჩი-დანჩენკო — „მარცვალს“ (Зерно). ჩემო ვასო! ან წერილს გწერ ჩემს საკუთარი ბინიდან. ჩემს საკუთარ მაგიდაზე. მივიღე ძალიან კარგი ბინა — კეთილმოწყობილი, ლესია უკრაინკას ბულვარზე, სახ-



ლი 9, ბინა № 8. მესამე სართულზე. ასე რომ წერილებს ახალი მისამართით გამომიგზავნი. შენი რეცენზია „ანტიგონეზე“ ძალიან მომეწონა, ჩემი აზრით ყველაზე კარგია, ოთარ ევაქემ მე მგონია კარგად მოარტყა ზოგიერთ ამხანაგს. აქ არ დარჩა გაზეთი, რომ რეცენზია არ დაბეჭდილიყო — ამბობენ, რომ ასეთი შემთხვევა პირველია, ასეთი საჯარო საერთო აღიარება. თბილისიდან ძალიან ბევრს მწერენ, დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია ხალხზე — მოსკოვის ტელევიზიის გადაცემას ჩემს შესახებ, ფრაგმენტებს „ანტიგონედან“, მოსკოვმა ეს ძალიან კარგი საქმე გააკეთა. მოსკოვის მთავარი კომენტატორი სპეციალურად იყო ჩამოსული კიევიში „ანტიგონეს“ სანახავად — სამუშაოდ, მე მას ვერ შევხვდი. ლექციები მქონდა ინსტიტუტში, ის კი დილით ადრე გაფრინდა მოსკოვში, მასთან ერთად იყვნენ სტუმრები საფრანგეთიდან და ჩეხოსლოვაკიიდან. აღფრთოვანებულნი დარჩნენ. კონსულმა მოინდომა ჩემი გაცნობა : საჯაროდ მითხრა, რომ მან ნახა „ანტიგონე“ პარიზში და ლონდონში, მისი აზრით, და ყველა დანარჩენი სტუმრებიც დაეთანხმნენ, რომ ჩემი „ანტიგონე“ მთელი თავით მაღლა სდგას პარიზისა და ლონდონის „ანტიგონეზე“, რომ მე მიწერს ხუთიანს პლუსით რეჟისორულ მუშაობაში. დირექტორს უთხრა, რომ საგასტროლოდ წაიღონ უსათუოდ საზღვარგარეთ. რომ იქ ამ სპექტაკლს ძალიან დიდი წარმატება ექნება. აქ ჭერ არ ცივა, მშვენიერია ეხლა კიევი თეთრ სამოსელში — ინსტიტუტის ხალხი დიდი სიყვარულით და პატივისცემით მექცევა — დამნიშნეს ინსტიტუტის სასწავლო ექსპერიმენტული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად, ჩემი ინსტიტუტის სპექტაკლია ჰ. ჰერმანის „იმედის დაღუპვა“. წავა ამ ექსპერიმენტულ თეატრის სცენაზე. გოცნი ბევრს. — შენი დიმი. ალექსიძე“. 19/XII 65 წ.“.

წერილში არაფერი გადაჭარბებული არ არის. „ანტიგონე“ იყო მართლაც

პოეტური. დიდი ემოციური ძალის საეტაპო სპექტაკლი. უმშვენიერესი პლასტიკით, მუსიკით, მხატვრობით. ყველა შემსრულებლით, ასე რომ, რასაც ბატონი დოდო წერს „ანტიგონეს“ წარმატებაზე, სრული სიმართლეა!

„ჩემო კარგო ვასო! ძმაო და მეგობარო! შენმა წერილმა კვლავ დიდი სიხარული მომიტანა, — რა ტრადედიაცაა ქართული თეატრისათვის, რომ კრიმვამ უნდა დასვას დიაგნოზი — მისცეს შეფასება რუსთაველის თეატრს და განსაზღვროს მისი აწყობა და მომავალი — სად არის ღმერთი. სად არის სამართალი? გადაეცი ნ. ღვინეფაძეს ჩემი მადლობა — თბილი წერილისათვის — ალერსისათვის, რასაკვირველია აქაც შენი ხელმძღვანელობა იგრძნობა. ვერ წარმოიდგენ რა დიდის გატაცებით ვმუშაობ „ოტელოზე“. ძალიან ამადლებული და საინტერესო რეპეტიციები მაქვს. თითქმის მთელი დასი ესწრება. კვლავ აღტაცება, კვლავ ოვაციები. როგორ ვნაობ, რომ ამას ყველაფერს ვერ ხედავ. ჩემს სადიპლომო სპექტაკლ „იმედის დაღუპვას“ — ძალიან დიდი წარმატება ხვდა. ამ სპექტაკლის ბაზაზე შექმნეს ახალგაზრდული თეატრი — ინსტიტუტიდან გიგზავნი გაზეთის ამონაჭეკრს — ჩემი ინტერვიუ როგორც ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელისა. ჩემო ვასო, პირველ იენისიდან ვიწყებ გასტროლებს მოსკოვში — კრემლის თეატრში და ვახტანგოვი — ასე ერთდროულად. მე შენს ადგილას კიევიში ჩამოვიდოდი და მოსკოვშიც. ნუ დაიზარებ ორი საათი და მისი ჭანი, და კიდევ ერთად ვიქნებით. მეწვევი ჩემს ახალ სახლში ლესია უკრაინკას ბულვარზე. მოცილდი ცოტა ხანს ძაღლებსა და მამამაღლებს. ძალიან მეწყინა ჩიქოვანის სიკვდილი — ერთად ვიყავით პოლონეთში — საინტერესო დღეები გავატარეთ. მომიკითხე ჩვენი ბიჭები. გოცნი შენი დ. ალექსიძე“.

ვინც დიმიტრი ალექსიძეს იცნობდა,

მისთვის გასაგებია თუ რა ძალა ჰქონდა მის სიტყვებს — „ძაღლებსა და მამაძაღლებს“. მხოლოდ მას შეეძლო ადამიანისათვის ეთქვა თუნდაც ყველაზე უჩვეუნი ფრაზა და არ წყენოდით. მხოლოდ მას ჰქონდა ამის უფლება, მხოლოდ მას უნდებოდა, იმდენად უბოროტო იყო მისი ბუნება, რომ თითქოს გამოცლილი ჰქონდა თავისი ნამდვილი შინაარსი სალანძღავ სიტყვას.

„ჩემს ახალ სპექტაკლს კულიშის „პათეტიკურ სონატას“ — ძალიან დიდი წარმატება აქვს. თვლიან მნიშვნელოვან. მაღალმხატვრულ მოვლენად და პოლიტიკურ შეფასებას აძლევენ. დღეს გამოვიდა რეცენზია „საბჭოთა უკრაინაში“. გიგზავნი რეცენზიას. ამ სპექტაკლს ჩემი შემოქმედებისათვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა — მით უმეტეს აქ, უკრაინაში. სპექტაკლს დიდძალი ხალხი ესწრება. ერთი სიტყვით ვცდილობ არ შეგარცხვინო ჩემო ვასო. ამ დღეებში შევიღვარ ვერდის „ოტელოზე“. თვის ბოლოს უშვებ სადიპლომო სპექტაკლს ინსტიტუტის სცენაზე. თაქთაქიშვილის „მინდია“ შეიტანეს რეპერტუარში. გადაეცო ოთარს. თაქთაქიშვილს ბედი აქვს — მოსკოვსა და ლენინგრადში, — შემდეგ მომიხდება მისი ოპერის დადგმა. გასტროლები გვექნება ივლისში — ძირითადი საგასტროლო სპექტაკლებია „ანტიგონე“ და „პათეტიკური“. გუშინ გამოვიდა ბრძანება — შემოიყვანეს სარეჟისორო კონლეგიაში — სამი კაცი ვართ: პანამარენკო, ლიზაგუბი და მე. ერთი სიტყვით დიდ ჭაფში ვარ. ძალიან მინდა რომ ჩამოხვიდე და ნახო ჩემი ახალი სპექტაკლები, გკოცნი ბევრს... ბევრს. მომიკითხე ვისაც ვახსოვარ. შენი დ. ალექსიძე“.

„უსაზღვრო სიხარულს მგვრიან შენი წერილები. სამწუხაროდ იშვიათად ვღებულობ მათ, გუშინ ჩავაბარე კონცერტი მთავრობის კომისიას. ძალიან

მომიწონეს. „პათეტიკური სონატა“ დიდი წარმატებით მიდის — ნახა მთელი თეატრის დირექტორმა — აღტაცებულია. ამბობს, რომ მოსკოვში სენსაციას გამოიწვევს ჩემი ორივე სპექტაკლი. გამოვა კიდევ ორი რეცენზია. ერთ-ერთს ვიგზავნი. ჩემო ვასო! რა კარგი იქნება რომ ჩამოსულიყავი. მომენატრა შენთან საუბარი, რამდენი გვაქვს სალაპარაკო. შევეუდექი „ოტელოს“. მარტის ბოლოს ვუშვებ „იმედის დაღუპვას“. როგორ უაზროდ, სულელურად დამაკარგინეს ამდენი დრო — ჩვენმა თბილისელმა „მეგობრებმა“. რამდენი სიხარული შემემძლო მთებთანა ჩვენი ქართველი მაყურებლისათვის, ჩვენი რუსთაველის თეატრის საკეთილდღეოდ. გკოცნი ბევრს. შენი დ. ალექსიძე“.

„ძმო და მეგობარო, მბაბტიე რომ დაგიგვიანე პასუხი შენს წერილზე — რომლებსაც ჩემთვის მუდამ დიდი სიხარული მოაქვთ. ასე მგონია, რომ შენ ჩემს გვერდით ზიხარ და მესაუბრები. ძალიან მომენატრა შენთან საუბარი — დიდმა დრომ გაიარა მას შემდეგ რაც ჩვენ ერთმანეთს მოვშორდით. იბადება ჩემი ახალი სპექტაკლი „ოტელო“. უკანასკნელი რეპეტიციები — გენერალური რეპეტიციები, — სპექტაკლის ყველა კომპონენტი თითქოს უკვე შეერთდა. ჩვენმა ფარნაოზმა ნამდვილად გვასახელა.. ასეთი ამღვლებული, ასეთი პოეტური იგი ჭერ არც ერთ სპექტაკლში არ ყოფილა. საოცრებაა სცენაზე — შექსპირი და ვერდი შეერწყა ერთმანეთს. ძალიან საინტერესო გამოვიდა ძირითადი დაზგა, სოლისტებისა და გუნდის კოსტუმები, ზღაპრული შეხამება ფერებისა. ეს უფრო ძლიერია ვიდრე „ოიდიპოსი“ და „ანტიგონე“. სპექტაკლს ძალიან კარგი პირი უჩანს. ძალიან ბევრი მიგნებებია და რაც მთავარია სპექტაკლს ყავს ოტელო — ტრიტიაკი, იაგო — კაზაკი, დეზდემონა — ჭყონია. ბრწყინვალე დირიჟორი ტურჩაკი. ჩე-

მო ვასო, ენლა სხვა გზა არ გაქვს, უნდა ჩამოხვიდე და შენი თვალით ნახო. ხვალ გასინჯვავ, პრემიერა დანიშნულია 6 ივნისისათვის. 31 მაისს მივდივარ ფრანკოს თეატრთან ერთად მოსკოვში. „პათეტიკური სონატით“ იწყება გასტროლები კრემლის თეატრის სცენაზე, 1 ივნისს, 3, 4 „ანტიგონე“. ოთხში ან ხუთში დავბრუნდები კიევში, რომ ექვსში ვიყო „ოტელოს“ პრემიერაზე. შემდეგ კვლავ მოსკოვში დავბრუნდები. რადგან 8-ში „ანტიგონე“ მიდის ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე. იმავე სცენაზე სადაც ჩვენი „ოდიპოსი“ მიდიოდა. რა საინტერესოა ცხოვრება, რას წარმოვიდგენდი, რომ ასე შეტრიალდებოდა ჩემი ცხოვრება, რომ ფრანკოს თეატრის წაყვანა მომიწევდა საგასტროლოდ. ხვალ ჩემი პატარა გოგის პირველი სპექტაკლია ლენინგრადში — ძალიან ვწუხვარ, რომ ვერ დავესწრები. ეს მისი პირველი ნაბიჯია რთულ და ძნელ გზაზე, რომელიც მან აირჩია. კარგია, რომ მემეგობრე მეყოლება, მე ამ ბიჭის ძალიან მჭერა. დიდი მადლობელი ვარ ლვინეფაძის, ნოდარ გურაბანიძის, რომლებმაც მართლა ძალიან ივაჟაკეს. ერთი მაწუხებს, რომ იმხედრებს — თავის წინააღმდეგ და არ მინდა მე ვიყო ამის მიზეზი, არ დაიჩაგროს ხალხი ჩემს გამო. მე ეს ძალიან მაწუხებს. ძალიან მაინტერესებს „თეატრის პასუხი“. — წავიკითხე ლევინის აბდა-უბდა წერილები. ჯანდაბას მაგათი თავი, აღარ მინდა მაგათზე ლაპარაკი. ჩემო ვასო! ალბათ მე ავეისტოში მომიხდება დასვენება, ივლისში თეატრი მინსკში იქნება, მე მასთან უნდა ვიყო. ამავე დროს მისაღები გამოცდები უნდა ჩავატარო ინსტიტუტში. იხსნება ჩემი ექსპერიმენტული განყოფილება აქტიორული და რეჟისორული 30 კაცის შემადგენლობით. ჩემს განკარგულებაში იქნება ახალგაზრდული თეატრი. სექტემბერში შევეუდგები „ურიელ აკოსტას“. მაგრამ ჭერ საჭირო იქნება კაბიტალური შესვენება — ძალიან გადავიღალე — ოთხი სპექტაკლი რვა თვე-

ში — ისტორიას არ ახსოვს. გელი პრემიერაზე. გკოცნი დ. ალექსიძე“.

„ოტელოს“ დიდ წარმატებას მაღალი შეფასება მისცა ცნობილმა მუსიკისმკოდნემ და ბატონი დიმიტრის მხატვრული პრინციპების თანამოაზრემ ა. წულუკიძემ. „ოტელო“ ისევე როგორც „ანტიგონე“, მოვლენა იყო უკრაინის თეატრის ცხოვრებაში.



ვერ წარმოვიდგენ რამდენი სიხარული მოაქვს ჩემთვის შენს ალერსიან, თბილ და ჩემთვის ასე საყვარელ წერილებს, რომლებსაც ასე იშვიათად მიგზავნი! 20 მარტს შესდგა კულიშის „პათეტიკური სონატის“ პრემიერა. ესწრებოდა კიევის საუკეთესო საზოგადოება, სპექტაკლი მიდიოდა აპლოდისმენტების ფონზე და დამთავრდა ოვაციებითა და დემოკრატიული ტაშით. ერთი სიტყვით, დიდი წარმატება ხვდა წილად. მეორე დღეს ყველა გახეთქებდა დაბუქდეს საინფორმაციო სააგენტოს ცნობა. გიგზავნი ამონაჭრებს და პროგრამას. კულტურის მინისტრმა მაკოცა და დიდი მადლობა გადამიხადა, მითხრა, თქვენ ვერ წარმოიდგენთ რა დიდი ისტორიული მისია შეასრულეთ უკრაინის კულტურისა და უკრაინელი ხალხისათვის კულიშის რეაბილიტაციის საქმეშიო. ერთი სიტყვით, დიდი ამბავი მოხდა. მე საბოლოოდ დავრწმუნდი: მარადიული არ შეიძლება არ იყოს თანადროული — ნამდვილი პოეტური ნაწარმოები ყოველთვის ნოვატორულია. ის, რაც ხორცია და სისხლია, ცრემლით და განცდით არის შექმნილი, მუდამ ნამდვილია და მაღალი, ფორმალისტური „ნოვატორობა“ ხელოვნებას ვერასოდეს ვერ წასწევს წინ. ამავე დროს ღრმად ნაციონალური უსათუოდ ინტერნაციონალურია — ყველა ერის ადამიანის საკუთრებად იქცევა. ჩამოვიდა ოთარ თაქთაქიშვილი, ჩემთან სახლში გაჩერდა. ნახა „ანტიგონე“, აღფრთოვანებული დარჩა, კარგი შეხვედრა მოუწყეს, სცენაზე გამოიყვანეს. მინისტრმა სადილი

გაუმართა. ერთი სიტყვით ძალიან კმაყოფილი წავიდა აქედან. უამბებს ჩემი „პათეტიკურის“ წარმატების შესახებ. ივნისში მიმაქვს გასტროლებზე ორივე სპექტაკლი მოსკოვსა და ლენინგრადში. გუშინ მივიღე ეთერ გუგუშვილის ვრცელი წერილი და მისი რეცენზია „ანტიგონზე“. ძალიან მომეწონა. ვისაც სპექტაკლი არ უნახავს, მისი წერილის მიხედვით თვალწინ წარმოიდგენს სპექტაკლის ყველა დეტალსა და ნიუანსს. ვერ წარმოიდგენ ჩემო ვასო, როგორ გავწვალდი, ამდენი არც ერთ სპექტაკლზე არ მიწვალა, კინაღამ თან გადავყვევი — „პათეტიკურ სონატას“. ღამეები არ მიძინია — თამარმა ჩემთან გაატარა ბევრი უძილო ღამე, მეგონა რომ ყველაფერი იღუპებოდა, რომ არაფერი არ გამოვიდოდა. ძალიან რთული პიესაა. მრავალპლანიანი, უჩვეულო ფორმისა — მადლობა ღმერთს, დავძლიე და ეს დიდი მთაც გადავიარე. ძალიან გადავიღლე; გული ცუდად მაქვს — გუშინ ჩემი დაბადების დღე იყო. შემისრულდა 56 წელი, დაგიბერდი ჩემო ვასო! ბრძოლაში დაგიბერდი. ოთარმა მიაპბო, რა საშინელ მდგომარეობაშია თეატრი. რუსთაველის სახელობის ქართული თეატრი. გკოცნი, გეხვევი, ხშირად მომწერე. შენი დ. ალექსიძე“.

კულიშის „პათეტიკური სონატაც“ ისევე აკრძალული იყო, როგორც მისი ავტორის სახელის ხსენება. ძნელად მიმდინარეობდა „ნაციონალისტი“ მწერლის საზოგადოებრივი რეაბილიტაციის პროცესი. ამიტომ გასაგებია, რატომ ანიჰილდნენ პიესის წარმატებას დიდ მნიშვნელობას. დ. ალექსიძის სპექტაკლმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა კულიშის რეაბილიტაციის საქმეში. ასე რომ, ფაქტია ის, რასაც დ. ალექსიძე წერს თავის წერილში.

„ვერ წარმოიდგენ, შენმა წერილმა როგორ გამახარა, დიდხანს აღარ მწერ-

დი და ასე მეგონა, რომ დამივიწყე. ფარნა პარიზიდან პირდაპირ ჩემთან ჩამოვიდა. ძალიან კარგი გადაწყვეტა მოუწახა „ურიელ აკოსტას“. ჟანრობრივად პიესა გადაწყვეტილი მაქვს როგორც ფილოსოფიური დრამა. ძალიან ბევრს ვემუშაობ. ინსტიტუტი, სტუდია, თეატრი. მართალი გითხრა, ძალიან გადავიღალე. ეს ზაფხულოც მისაღებ გამოცდებს შევწირე. მთელი ჩემი ცხოვრება გაუთავებელი გამოცდაა — ვეძებ ხერხებს და საშუალებებს. შენ ხომ იცი, მე რომ ჩემი თავის გამეორება არ მიყვარს. რომ შეიძლებოდეს საქართველოში ახალი თეატრის შექმნა, რა ბედნიერი ვიქნებოდი. და ეს უსათუოდ პოეზიის თეატრი უნდა იყოს. რიტმისა და პლასტიკის, მაღალი ემოციური აზრის თეატრი. ფრანკოს თეატრი თბილისში და ბაქოში აპირებს საგასტროლოდ წასვლას, ბათუმი არა მგონია რომ აწყობდეთ. ერთი სიტყვით, ამას კიდევ დავაზუსტებ და მოგწერ... იმედი მაქვს, რომ „ურიელის“ პრემიერაზე გნახავ აქ, ჩემთან კიევიში. ვაპირებ ლენინგრადში წასვლას გოგისთან — ორშია მისი ახალი სადამოკონცერტი, ცეკვავენ კიროვის თეატრის სოლისტები, ალბათ წაიკითხავდი დიდ რეცენზიას „მუზიკალნაია ჟიზნიში“ — ალიკას გამოვუგზავნე. თამარა და ნინა თან მიმყავს — ასე რომ ახალ წელს ლენინგრადში შევხვდებით გოგისთან ერთად. რა სულელური რეცენზია იყო რუსთაველის თეატრის გასტროლებზე...“

მე და ილია თავაძე ჩავედით მოსკოვში ალექსიძის საგასტროლო სპექტაკლებზე. ეს ფორმალური საბაბი იყო. სინამდვილეში კი ბატონ დოდოს ვეწვივით მოსლაპარაკებლად, მის წამოყვანასთან დაკავშირებით. დ. ალექსიძესთან ერთად გვაგატარეთ კვირა. ბევრი ვიცინეთ. დოდომ გაიხარა ჩემი ჩასვლით. ვისაუბრეთ თუ როგორ უნდა მოიკცეს.

„დამნაშავე ვარ, რომ ასე დაგიგვიანე პასუხი. ძალიან მიხარია შენი წერილების მიღება — ასე მგონია რომ შენ ჩემს გვერდით ზიხარ და მესაუბრები, მაგრამ სამწუხაროდ, არც შენ მანებიერებ ამ ბოლო ხანს შენი წერილებით. მესმის, მეოჯახე კაცი გახდი. ამიტომაც ველარ იცლი ჩემთვის. „ურიელ აკოსტამ“ მთლად წაიღო ჩემი სული და გონება, პრემიერა განსაზღვრული მაქვს აპრილის დამლევისათვის. მინდა ბოლომდე ამოვწურო ყველაფერი. ჩემმა მეორე ანტიგონემ წარმატებით ითამაშა, მაყურებელმა ძალიან კარგად მიიღო, ლაპიაშვილმა ნახა. მართალია, კორკოშკო არ არის, მაგრამ მას ბევრად არ ჩამოუვარდება. აპრილის შუა რიცხვებში ჩამოდის შენთვის კარგად ცნობილი ბერძენი მსახიობი ასპაზია პაპატანისიუ, ითამაშებს ჩემს „ანტიგონეში“. გავუგზავნე სპექტაკლის ფოტო-სურათი, მონტაჟი და მიზანსცენების ნახაზი. ძალიან მეწყინა გიგას ამბავი, ხომ ხედავ, რა ხალხია, ჩვენი ქართველი მსახიობები, ვინ არიან და რა უნდათ ვერა და ვერ გავიგე. ბოლოს და ბოლოს რა გააკეთეს, რას მიაღწიეს რუსთაველის თეატრში. ნუთუ ყველაფერი ეს მისთვის მოხდა, რომ არჩილ ჩხარტიშვილს „მეზურნეები“ დაედგა ან თუმანიშვილს „მეფე ლირი“. ჩემო ვასო! გული მიგრძნობს, რომ რაღაც ახალი ტრიალებს ჩემს თავზე, მგონია რომ აქაც არ მომასვენებენ. მთავრობა ძალიან მაწვება, რომ ლესია უკრაინკას თეატრს ჩავუდგე სათავეში. მოსკოვიდანაც მოდის ამბები — ასეთი ყოფილა ჩემი ბედის ვარსკვლავი — მოუხვეწარი და აფორიაქებული, ჩემო ვასო! მართალია რომ არჩილი აპირებს „ფიროსმანის“ ახალი ვარიანტის განხორციელებას ზაქარაიძის მონაწილეობით? თუ ეს ამბავი განხორციელდა, ჩემი ფე-

ხი საქართველოში აღარასოდეს არ იქნება. ამით საბოლოოდ მომგლეჯენ ჩემს ქვეყანას. მივიღე რეზო ჯაფარიძის ძალიან თბილი წერილი, გადაეცი მადლობა და მოკითხვა. ძალიან მთხოვენ მოლდაველები, რომ სლავინის „ინტერვენცია“ დაეუდგა. სად არის დრო და ჯანი — აღარა არის, დავიღალე. ინსტიტუტში ძალიან ბევრი მუშაობა მიხდება. რა კარგი იქნებოდა, რომ ვიცოდე ჩემი ხვალისდელი დღის ამბავი. გოგიაზე ალბათ კითხულობ, ვიყავი ლენინგრადში. ვნახე მისი ნამუშევარი, დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე. გკოცნი შენ და შენს კარგ მეუღლეს, შენი ქოლო“.

წერილი დაწერილია 1967 წელს 4 აპრილს. „ურიელ აკოსტას“ პრემიერაზე ჩავედი. განმაცვიფრა პიესის სრულიად ორიგინალურმა გადაწყვეტამ. ამაღლეებელი სანახაობა იყო ალექსიძის ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმა. დავბრუნდი თუ არა, წერილი დავწერე, მაგრამ დაბეჭდვაც ვერ მოვასწარი — დაიწყო ისრაელ-არაბეთის ომი. სპექტაკლი სასწრაფოდ მოხსნეს რეპერტუარიდან. განა საოცარი არ არის ასეთი ფაქტი? რა შუაში იყო კ. გუცკოვის პიესა ისრაელ-არაბების ომთან? თუმცა შემოქმედთა დევნის ასეთი მეთოდი ხომ ჩვეულებრივი მოვლენა იყო საბჭოთა თეატრში. ასე კლავდნენ სპექტაკლებსაც და ადამიანებსაც. მე იმიტაც კმაყოფილი ვიყავი, რომ ბატონი დოდო არ დასაჯეს — რატომ დადგი „ურიელიო“. ასეც რომ მომხდარიყო, ვის გაუკვირდებოდა? არავის!..

დიმიტრი ალექსიძის კონფლიქტის ამბავი, როგორც ვთქვი, უკვე ისტორიაა. დრომ ყველაფერი შეცვალა, „ცხელი გული“ გააცივა, ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინა. როცა ბატონი დოდო დაბრუნდა საქართველოში

თანდათან რუსთაველის თეატრთან აღ-
დგა ურთიერთობა. აღდგა ძველებუ-
რი კონტაქტები მსახიობებთან, რეჟი-
სორებთან, ყველასთან. ისე მოეწყო
ცხოვრება, რომ თითქოს არც არაფერი
არ მომხდარა. „იყო და არა იყო რა“...
როგორც ზღაპრებშია. ორთავე მხა-
რემ მიუტევა ერთმანეთს, ზოგმა სინა-
ნულით, ზოგმა იუმორით. როცა დი-
მიტრი ალექსიძე გარდაიცვალა, ყვე-
ლამ გულწრფელად განიცადა მისი
სიკვდილი, ყველამ იცოდა, რომ იგი
ალალმართალი და კეთილი შემოქმედი
იყო. ყველა პატივსა სცემდა მის მა-
ღალ ნიჭიერებასა და ღვაწლს. დოდო
სიკეთით უხდიდა სამაგიეროს ყველას.
ოპერის თეატრიდან გაასვენეს. მახ-
სოვს ის უმძიმესი დღეები. ხალხით
სავსე ფოიეში კუთხეში მიმდგარიყო
დორიან კიტია და იცრემლებოდა. მი-
ვედი მასთან. ხელით მომეფერა რო-
გორც ჰირსიუფალს და სინანულით ჩა-
ილაპარაკა: გვიან ვხვდებით, თუ რას
ვკარგავთო...

ჩემთვის გასაგები იყო მისი გულ-
წრფელი ტკივილი.

25 წელი გავიდა მას შემდეგ. ცოც-
ხალთა შორის აღარ არიან არც დოდო,
არც სერგო, ხორავა, ეროსი, სალომე,
ბადრი და არც კიდევ ბევრნი, ვინც და-
კავშირებული იყო ამ ამბავთან, მაგ-
რამ მათთან ერთად ხომ არ კვდება
ხსოვნა?

ამჟერად მხოლოდ ნაწილი აღეად-
გინე ისტორიადქცეული ფურცლები-
დან.

ანზორ ერქომაიშვილს 50 წელი
შეუსრულდა. დიდია მისი დამსახუ-
რება ეროვნული კულტურის წინაშე.
მის სახელთან დაკავშირებულია მრავალი
შესანიშნავი მიღწევა ეროვნუ-
ლი შემოქმედების ისეთ უმნიშვნელო-
ვანეს სფეროში, როგორცაა ქართუ-
ლი ხალხური სიმღერა. ანზორ ერქო-
მაიშვილი ამ საგანძურის ღირსეული
მომვლელი და შემნახველია. მის სა-
ხელს ამიტომაც ღრმა პატივისცემით
იხსენებს მაღლიერი ქართველი საზო-
გადოებრიობა.

მანინკ რატომაა ჩვენთვის ესოდენ
ძვირფასი ანზორ ერქომაიშვილის პი-
როვნება?

დავინწყით შორიდან:

ბატონი ანზორი ერქომაიშვილების
უძველესი მუსიკალური დინასტიის
მეშვიდე თაობის წარმომადგენელია.
იგი აღზრდილია უბადლო მომღერ-
ლების გიგო და არტემ ერქომაიშვი-
ლების ოჯახში, რაც მან შთამბეჭდა-
ვად აღწერა თავის პატარა წიგნში
„ბაბუა“. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი
ფაქტი გახლავთ, მით უფრო დღეს,
როცა სანთლით ვეძებთ ხალხური შე-
მოქმედების წიაღში შობილ მუსიკო-
სებს. არა და სწორედ ისინი ატარებენ
თავის თავში ხალხურ სიბრძენს, ერ-
ოვნულ სულს, ენერჯიას, ტრადიცი-
ებს. ანზორ ერქომაიშვილი ამ ჭეშმა-
რიტად უნიკალურ ადამიანთა შორი-
საა. მან თავისი სახელოვანი წინაპრე-
ბისაგან შეისისხლხორცა მრავალსა-
უკუნოვანი მუსიკალური აზროვნების
უმიდრეხი ფორმები, სასიმღერო მე-
მკვიდრეობის ღრმა ცოდნა, საუკუნე-
ებში გამონვრთნილი ხალხური პრო-
ფესიონალიზმის ჩვევები. მამა-პაპა-
თაგან შეიწოვა ამ საგანძურის მოვ-
ლა-პატრონობის კულტურაც და მისი
სათუთი სიყვარულიც. არანაკლებ
მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ანზორ
ერქომაიშვილის პიროვნებაში ამ გე-
ნეტიკურ მუსიკალურ ტალანტს ერნ-

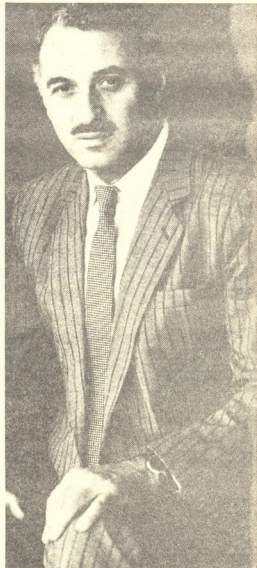
ჩვენი

მილოცვა

ყმის ორგანიზატორული ნიჭი, პროპაგანდისტული ენერჯია, განმანათლებლური პათოსი, კვლევა-ძიების ალლო და ჟინი.

ყოველივე ეს გამოსჭვივის ანზორ ერქომაიშვილის დაძაბული მოღვაწეობიდან, რომელიც ეროვნული კულტურის კეთილდღეობას ემსახურება და ბიძგს აძლევს ფოლკლორული მოძრაობის აღმავლობას.

ამ მოძრაობის ცენტრში დგას ანსამბლი „რუსთავი“, რომლის საფუძველზე ა. ერქომაიშვილი აწვითარებს ხალხური საშემსრულებლო ხელოვნების ტრადიციებს, დღენიადაც ამდიდრებს ხალხური მუსიკის რეპერტუარს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ნაკლებად ცნობილი თუ მივიწყებული სიმღერა-საგალობლებით, სინჯავს ხალხურ ქმნილებათა ნაირნაირ ვარიანტებს. ერთი სიტყვით, აქ ეწევა ლაბორატორიულ მუშაობას, რომლის შედეგები თავს იჩენს როგორც ანსამბლ „რუსთავის“ საკონცერტო პროგრამებში, ისე სხვადასხვა დროს გაკეთებულ ჩანაწერებშიაც. განსაკუთრებით ფასეულია გრამფირფიტების ორი ანთოლოგია: „60 ქართული ხალხური სიმღერა“, რომელიც 1981 წელს გამოიცა და უმაღლვე გაქრა დახლებიდან. ამ ნაშრომისთვის ანზორ ერქომაიშვილს და ანსამბლ „რუსთავს“ ფალიაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა. სულ ახლახანს კი ა. ერქომაიშვილმა გამოაქვეყნა ფირფიტების ახალი კრებული



ანზორ ერქომაიშვილი

„100 ქართული ხალხური სიმღერა“, რომელიც საგრძნობლად განახლებულია და გაფართოებული.

თავისი დაუცხრომელი მოღვაწეობით ანსამბლ „რუსთავსა“ და მის ხელმძღვანელს დიდი წვლილი შეაქვს ჩვენი ხალხის ზნეობრივი ცხოვრების გაჯანსაღებაში, პატრიოტული სულისკვეთების გაღვივებასა და ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებაში.

ანსამბლ „რუსთავის“ მოღვაწეობას გააჩნია კიდევ ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი ასპექტი: ესაა ტრიუმფალური წარმატებებით აღბეჭდილი მისი საგასტროლო ცხოვრება, რომელსაც მსოფლიო აღიარება მოაქვს მრავალ



ვალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური ხელოვნებისათვის. ანსამბლ „რუსთავის“ წყალობით ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ მრავალი თაყვანისმცემელი შეიძინა როგორც ევროპის ქვეყნებში, ისე იაპონიასა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

ანზორ ერქომაიშვილის მიერ დამყარებულ საზღვარგარეთულ კონტაქტებს დიდი სარგებლობა მოაქვს საქართველოსათვის. ლაპარაკია როგორც კომერციულ მოგებაზე, უცხოურ ვალუტაზე, რომელიც ანსამბლ „რუსთავს“ ამ ბოლო დროს შემოაქვს ჩვენი რესპუბლიკის ფონდში, ისე შემოქმედებითი თანამშრომლობის სხვა მრავალფეროვან ფორმებზეც.

და ბოლოს, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ანსამბლ „რუსთავის“ მრავალრიცხოვანი კოლექტივისათვის დამახასიათებელი ისეთი თვისებებიც, როგორცაა დისციპლინა, ერთსულოვნება, მორალური პასუხისმგებლობის გრძნობა. ესეც ანზორ ერქომაიშვილის დამსახურებაა და მისი მაღალზნებრივი, კეთილშობილი ბუნებიდან მოდის.

ანსამბლ „რუსთავში“ ა. ერქომაიშვილს საქმე საათივით აქვს აწყობილი.

ანზორ ერქომაიშვილი მოუსვენარი, მაძიებელი ბუნების ხელოვანია. მისი თვალთახედვის არეში მოქცეულია ქართული ხალხური მუსიკის წარსულიცა და მისი მომავალიც. მას უნდა ვუმაღლოდეთ, 900-იანი წლების უმდიდრესი მუსიკალური კულტურის აღორძინებას, რაც მოჰყვა ფირმა „გრამაფონის“ მიერ 1907-1913 წლებში გამოცემული ფირფიტების რესტავრაციას.

ა. ერქომაიშვილმა დიდი დრო და ენერგია შეაღია მოსკოვისა და ლენინგრადის არქივებში ჩანოლილი, ხმარებიდან გასული გრამაფონის ფირფიტების დედნების (მატრიცების) მოძიებას. ამ მატრიცებზე იყო აღბეჭდილი ქართული მუსიკალური კულტურის უნიკალური პლასტი — ისე-

თი დიდებული მომღერლების შემსრულებდა, როგორცაა დედას ლეკვაშვილი, მ. ჯილაური, ა. კავსაძე, ს. ჩავლეიშვილი, გ. ბაბილოძე, ერქომაიშვილები, ხუხუნეიშვილები და სხვა. დღეს ამ მომღერალთა ხმები კვლავ გვეფინება ა. ერქომაიშვილის მიერ გამოცემული ფირფიტების სერიიდან „უნიკალური ჩანანერების კვალდაკვალ“.

ა. ერქომაიშვილი დღენიდაგ ზრუნავს ქართული ხალხური მუსიკის ბედზე, მის მომავალზე. ამიტომაც მოკიდა ხელი პედაგოგიურ მოღვაწეობას და ფოლკლორულ მოძრაობაში ჩვენი მოზარდებიც ჩააბა. ამ მიზნით შეიმუშავა ხალხური სიმღერების სწავლების თავისი მეთოდი, რომელიც ფრიად ეფექტური აღმოჩნდა. ასე დაიბადა ბავშვთა ფოლკლორული ანსამბლი „მართვე“, რომელიც მიჰყვება ანსამბლ „რუსთავის“ მიერ გაკვალულ გზას და დიდ პერსპექტივებს სახავს მშობლიური კულტურის წინაშე. დღეს „მართვე“ სახელგანთქმული კოლექტივია. იგი აძლევს ტონს ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხეში მისი ზეგავლენით ფეხადგმულ ბავშვთა ანსამბლებს.

ამ ცოტა ხნის წინ ანზორ ერქომაიშვილმა ისევ წამოიწყო ახალი საქმე — ამზადებს სასწავლო დანიშნულების ხალხური სიმღერების კრებულებს, რომლებსაც დაერთვება ფირფიტებიც. ამ საჩუქარსაც მალე მიიღებენ ხალხურ წყაროებს დანაფებული მოზარდები.

ასე ანზორციელებს ანზორ ერქომაიშვილი მრავალსაუკუნოვანი მუსიკალური ტრადიციების უწყვეტი განვითარების ჭეშმარიტად პატრიოტულ იდეას. ამ მიზნით იგი დღენიდაგ ზრდის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების პროპაგანდის მასშტაბებს, აფართოებს მისი პოპულარიზაციის ფორმებს.

ყოველივე ამის გამო მოიპოვა ანზორ ერქომაიშვილმა აღიარება, სიყვარული, ავტორიტეტი.

საზღვარგარეთ დიდი წარმატებით სარგებლობს ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამხმარებელი ანსამბლი „რუსთავი“; რომელსაც სათავეში უდგანან საქართველოს სახალხო არტისტები ანზორ ერქომაიშვილი და ფრიდონ სულაბერიძე. „რუსთავმა“ მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური შემოქმედება გაიტანა მსოფლიოს 50 ქვეყანაში. თითქმის ოთხ თვეს გასტანა ანსამბლის გასტროლებმა კანადასა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ამ გასტროლებმა ფართო გამოხმაურება მოკვა პრესის ფურცლებზე. ვთავაზობთ მკითხველებს მრავალრიცხოვანი რეცენზიების მხოლოდ ერთ ნაწილს.



**პარტოვლივებმა გვიჩვენეს
შეუღარებელი,
აღმაფრთოვანებული
წარმოღებანი!**

„შარლოტ ობზერვერი“
(ხუთშაბათი 26 აპრილი)

ნუ შეიწყობებთ თავს ამ წერილის წაკითხვით. სიტყვებს არ ძალუძს ამ შემთხვევაზე წარმოდგენის აღწერა. ანსამბლ „რუსთავის“ 60 მომღერალმა და მოცეკვავემ „იწყვიტა“ ოთხშაბათს, ოკენი აუდიტორიუმის სცენაზე. ეს მოზადა ენთუზიაზმით სავსე 900-კაციანი აუდიტორიის წინაშე.

გადადეთ თქვენი საქმეები. აიღეთ ტელეფონის ყურმილი და შეუწყვეთ ბილეთები, რათა დღეს საღამოს ოკენში, კაროლინის ოპერის სცენაზე ნახოთ ეს საოცარი ფენომენი!

ეს შეერთებულ შტატებში მათი ბოლო კონცერტია.

გულადი მოცეკვავე მამაკაცები, ძველებურად სადა და მომხიბვლელი მოცეკვავე მანდილოსნები, იღუმალეობით მოცული მომღერალ ვაჟთა გუნდი ერთად ქმნიან განუმეორებელ წარმოდგენას, რომლის მსგავსი არ უნახავს ჩვენს ქალაქს.

რა გნებავთ? ათლეტიზმი? მამაკაცები აკეთებენ ორმაგ პირუეტებს და მუხლებზე ეცემიან. არ გყოფნით? მაშინ ნახეთ პირუეტი, რომელიც ჩამუხვლით იწყება და მთავრდება მდგომარე, ზამბარასავით დაჭიმულ მდგომარეობაში.

რა გაინტერესებთ? ცეკვები? ბალეტის მოცეკვავეებს შერცხვებათ, როცა ნახვენ მამაკაცთა ცეკვას ფეხის წვერებზე.

საინტერესოა რას იტყვით იმ 25 ყმაწვილზე, ხმლებით რომ იბრძვიან? არანაირი თეატრალური სიყალბე! ეს მეომრები დევრიშებივით ბზრილებენ



და თავიანთ ხმლებს ისეთი ძალით აჯახებენ ერთმანეთს, რომ წითელი ნაპერწკლები ცვივა 20 ფუტის სიმაღლეზე. თუ წინა რიგებში ზიხართ, უმჯობესია აზბესტის ტანსაცმელი ჩაიცვათ.

რა გნებავთ? სიმღერები? გუნდის ხმები ისეთნაირადაა ჰარმონიზირებული, მზად ხარ დაიჭერო, რომ იმყოფები მთიანი ხეობის შუაგულში და შენს თავზე კოსმოსური ხომალდი მიფრინავს.

კიდევ კითხულობთ ამ წერილს? გადაადგეთ გაზეთი და გაეშურეთ ოკენის დარბაზისაკენ!

„რუსთავი“ ჩამოდის ლოს ანჟელესში!

ლუის სეგალი — „ტაიმის“ ცეკვის კრიტიკოსი

„ლოს ანჟელეს ტაიმი“.
(ხუთშაბათი 15 მარტი).

უილტერნის თეატრის სცენაზე მარჯვნიდან შემოდის ანსამბლ „რუსთავის“ 20 მოცეკვავე ერთ მწკრივად, სახეები პროფილშია, ხელები ერთმანეთის მხრებზე, ხოლო ფეხები თითქოსდა განმეორებად მოსალმებაში სწრაფად მოძრაობენ წინ და უკან.

როდესაც ისინი ლაგდებიან ხუთ-

კაციან მწკრივებში და შემდეგ ქმნიან წრიულ ფორმაციებს, მოცეკვავეები ისეთნაირად მოძრაობენ, რომ არ არღვევენ ცეკვის სტრუქტურას, მის სიმკაცრეს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ერთი გონი მართავს ერთ სხეულს.

გასვლისას კი მოცეკვავეების თავები და ტანი აბსოლუტურად უძრავია, მაშინ, როდესაც ისინი ერთდროულად აკეთებენ ნახტომებს, რომლის დროსაც პაერს მიააობენ.

ამ იღუმალ ქართულ-აჭარულ ცეკვას, რომელსაც „ხორუმი“ ჰქვია, შესაძლებელია არა აქვს იმდენი ვირტუოზული ბრუნვები და მუხლზე დაცემები, როგორსაც „რუსთავი“ აფრქვევს „მთიულურის“ ფინალის დროს ან როგორც „ფარიკაობაშია“, მაგრამ „ხორუმი“ ამკვიდრებს უბადლო ერთიანობას. ამაში მას თითო-ორილა ანსამბლი თუ გაუტოლდება.

„ხორუმის“ თავდაჭერილობასა და ღირსეულობაში, ყველაზე მეტად მელაუნდება „რუსთავის“ პატივისცემა მშობლიური ფესვებისა და კულტურული ტრადიციებისადმი. ასეთი დამოკიდებულება აღსაფრთოვანებელია განსაკუთრებით დღეს, როცა, ხშირად, ყალბ შარადებს ხალხურ შემოქმედებად ასაღებენ.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩვენთვის უკვე ცნობილი ზოგიერთი ანსამბლი ახდენს ეროვნული ქორეოგრაფიის ბალეტოზირებას და ხალხურ ქორეოგრაფიას („ხორუმის“ ჩათვლით) ავსებს მაქსიმალური რაოდენობის ტრიუკებით. „რუსთავი“ კი ნაღდი, ესაა ქეშმარიტად ფოლკლორული ანსამბლი.

„რუსთავი“ გრძნობს, რომ ამერიკელ მაყურებელს მოსწონს ნამდვილი ხალხური სიმღერა და ცეკვა და რომ მას იზიდავს ქეშმარიტი ხელოვნება და არა ფსევდო ხალხურ სტილში დადგმული საბალეტო დივერტიკლენტებისა და ტანვარჯიშის საღამო.

ჩვენ ვიღებთ იმას, რაც გვჭირდება — ვესწრებით ქართული ვოკალური ხელოვნების „სემინარს“, რომელსაც ატარებს ანსამბლ „რუსთავის“ მამაკაცთა გუნდი. ისინი მღერიან აკომპანიმენტის გარეშე, მღერიან შრომის სიმღერებს, პატრიოტულ ჰიმნებს, ლირიკულ ბალადებს, იუმორისტულ სიმღერებს. თვითოეული მათგანი მოითხოვს განსაკუთრებულ ტექნიკას...

„რუსთავი“ პასუხობს ახალ მსოფლიო ინტერესს ანტიკური ქორალური მუსიკისადმი. იგი გვაცნობს რეგიონალურ სპეციფიკასაც. მაყურებელიც გამოზატავს თავის კმაყოფილებას ამერიკული შემახილებით.

შესვენების შემდეგ ბევრ მაყურებელს უკვე ხელთა აქვს „რუსთავის“ კომპაქტდისკები და კასეტები. ისინი ცნობისმოყვარეობით უსმენენ უცხოენის ყოველ სიტყვას, თუმცა თვითონ ამ ენაზე არასოდეს ილაპარაკებენ.

ინსტრუმენტული ინტერლუდიები გვაცნობენ ხალხურ საკრავებს: სალამურს, დოლს, სიმებიან ინსტრუმენტებს (ცეკვის აკომპანემენტი კი უფრო ხშირად აკორდეონზე სრულდება). თვით ყველაზე თავბრუსმომხვევი ცეკვებიც კი ბგერათა მსუბუქი ნაკადის თანხლებით სრულდება. ქალები ისე დასრიანდებიან სცენაზე, როგორც ჰაერის ბალიშებზე. ხოლო კაცები დაქრია-

ფების წვერებზე, თითქოს ეს-ეს არის უნდა გაფრინდნენო.

ინფორმაციის ნაკადმა, რომელიც წინ უსწრებს „რუსთავის“ გამოსვლებს, არ უნდა შთანთქას ამ ღირსშესანიშნავი ანსამბლის მიღწევები: ქორეოგრაფი ფრიდონ სულაბერიძე გვაჩვენებს იღვთებს, რომლებიც ადგაფერთოვანებს კუნთოვანებით, ასიმეტრიულობით და ქართველთა ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ქესტიკულაციით. მამაკაცთა ქორეოგრაფიული ლექსიკონი უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანია, მას არ სჭირდება ახსნა-განმარტებები...

ზოგჯერ ბალეტიც გვავონდება: მაგალითად, „მთიულურ სუიტაში“ ქალთა კოსტიუმები გვახსენებს ნიჟინსკის მიერ დადგმულ „კურთხეულ გაზაფხულს“.

მთავარია, რომ „რუსთავმა“ მიაგნო ქეშმარიტებას და ისე გამოიტანა სცენაზე, რომ მისი არსი არ დაამახინჯა... ასეთი შედეგი აღსაფრთოვანებელია.

ძალზე შთამბეჭდავი

წარმოდგენა!

ბილა ანდრე

„დეილი ნიუსი“ (ორშაბათი, 9 აპრილი)

ბიკონის თეატრი ჯერ კიდევ დგას თავის ადგილზე, თუმცა სცენის იატაკი „რუსთავის“ 60-წევრიანი ანსამბლის წყალობით, რომელმაც თავისი გასტროლები წინა ოთხშაბათს დაიწყო, შესაძლოა გამოსაცვლელი გახდეს.

მოცეკვავე მამაკაცები, სატანური ტრილის დროს, იატაკში ხანჯლებს ისეთი ძალით არტობდენ, რომ სცენის ზედაპირზე არ დარჩებოდა არც ერთი „უჭირლობო“ ადგილი.

ღმერთო ჩემო! რა საოცარი ენერჯია მიანიჭეს ქართველებმა თავიანთ წარმოდგენას! ეს ენება ქალებსაც, რომლებიც, როგორც წესი, გელებივით დაცურავენ ხოლმე უკანა პლანზე. მაგრამ დროდადრო მათაც ეძლევათ თავის გამოჩენის საშუალება. ერთ-ერთ ნომერში მათ კინაღამ დაჩრდილეს კიდევ



მაშაყაცები. მაყურებლებს ამოსუნთქვის საშუალება მისცა მომღერალ-მაშაყაცთა გუნდმა. ცეკვებს შორის შთაგონებით ყდერდა ათი ძლიერი ხმა. დარბაზს ავსებდა ამ მართლაც საოცარი გუნდის სიმღერა.

„რუსთავის“ კონცერტი არაჩვეულებრივია თავისი ენერგიით, სისხარტით, უზარმაზარი სულიერი და ფიზიკური ძალებით. განსაკუთრებით აღსაფრთოვანებელია ქართველ მოცეკვავეთა ფეხების მოძრაობა. ერთ-ერთ ცეკვაში თეთრ ჩოხაში გამოწყობილი ახალგაზრდა კაცი, მიეგება რა თავის მიჯნურს, სულ ბოლომდე ფეხის წვერებზე იდგა. მიუხედავად იმისა, რომ ქალები და მაშაყაცები ცეკვის დროს არ ეხებიან ერთმანეთს, მათი ურთიერთობიდან მაინც გამოსჭვივის მგრძნობელობა. იგი თითქმის ხელშეშახებიცაა, იმდენად მსკვალავს მთელ წარმოდგენას.

დასანანია, რომ „რუსთავის“ კონცერტები მარტო გუშინდლამდე გაგრძელდა. ეს ანსამბლი გაცილებით უფრო ხანგრძლივ გასტროლებს იმსახურებს.

ძარტმეილი მსახიობების ტრიუმფი!

ხიდ სმიტი — საშემსრულებლო ხელოვნების მიმომხილველი

„ჩიკაგო ტრიბიუნ“ (ოთხშაბათი, 18 აპრილი)

ანსამბლი „რუსთავი“ საბჭოთა საქართველოდან ერთგვარად აბოლოებს ხალხური ანსამბლების ნაყადს, რომელმაც ლამის წალეკა მიმდინარე სეზონის საკონცერტო პროგრამები, მაგრამ „რუსთავი“ უდავოდ, ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო ანსამბლია. მან წარმოგვიდგინა ამაღლებელი შემოქმედებითი მთლიანობა, რომელსაც მაღალი კულტურის ბეჭედი აზის. ამით იგი გვახსენებს მოისევის სახელგანთქმულ ანსამბლს, თუმცა „რუსთავი“ თავისებურად უბადლოცაა და უფრო შთამბეჭდავიც.

ანსამბლი შედგება როგორც მო-

ცეკვავეების, ისე მომღერლებსა და ინსტრუმენტალისტებისაგან. მან გრამის თითქმის ნახევარს (22 ნომერს) სიმღერები შეადგენს, რომლებსაც მაშაყაცთა გამოჩენილი ათწევრიანი გუნდი ასრულებს. სამი ნომერი სრულდება ინსტრუმენტური ტრიოს მიერ. დამკვრელები გვანცვიფრებენ თავიანთი ოსტატობით. ისინი უკრავენ ორ სიმებიან ინსტრუმენტზე და ათასწლიანი ისტორიის მქონე სალამურზე — ფლეიტის მსგავს ჩასაბერ საკრავზე, რომელსაც ძალუქს ჩიტების გალობის მსგავსი ბგერების გამოცემა. ანსამბლს ჰყავს აგრეთვე უაღრესად გაწაფული მედოლეები.

მრავალი წინამორბედი ანსამბლისგან განსხვავებით, რომლებიც ცეკვებს ასრულებენ გაყინული ღომილითა და ალპიური კაზმულობით, ეს დახვეწილი ანსამბლი გვთავაზობს უაღრესად მრავალფეროვან პროგრამას, რომელსაც მაღალი ოსტატობითა და დიდი ღირსებით ასრულებს. მათი კონსტიუმები დიდი გემოვნებითაა შესრულებული. იქ სადაც სხვა ანსამბლები მყვირალად და უგემოვნოდ გამოიყურებიან, „რუსთავი“ მკაცრი და დახვეწილია. ხოლო მათი საგუნდო მუსიკა ძველი საუკუნეების არამიწიერი, მომაჯადოებელი სულიერი ცხოვრების ექოა. შეიძლება ითქვას, რომ მოცეკვავეები ჩაკტილიყვინენ მარტივ სტრუქტურებში — ეს ხომ ძალიან ბევრი ფოლკლორული ანსამბლის სენია, მაგრამ „რუსთავი“ ახერხებს ტრიუმფის მიღწევას თავისი ტექნიკური ვირტუოზულობისა და ფრიადონ სულაბერიძის ქორეოგრაფიის წყალობით, მას ქართული ტრადიციებისა და თანამედროვე გემოვნების ფაქიზი შეგრძნება ახასიათებს. ისე, რომ ცეკვები ცირკად არ გადაიქცა. ფ. სულაბერიძე უფლებას აძლევს მოცეკვავეებს გვაჩვენონ თავიანთი შეუღარებელი ოსტატობა, უსწრაფესი ტრიალი და ფეხთა სრიალი, რომლის მსგავსი არ გვინახავს.

ყველაზე შთამბეჭდავ მომენტებს შორის პირველი განყოფილების სუნ-



თქვის შემკვერელი ფინალია — „მთიულური სუიტა“, რომელშიც მამაკაცები წრეზე მოძრაობენ, არკობენ რა ხანალებს წარმოუდგენელი სისწრაფით ტრიალის დროს.

„შთამბეჭდავია“ „ფარიკაობა“, რომელშიც ორ მწკრივად გაყოფილი მამაკაცი-მოცეკვავეები ცეცხლის ნაპერწკლებს აფრქვევენ ორთაბრძოლების დროს.

ამ ანსამბლს ისიც გამოარჩევს, რომ მისი წარმოდგენა მხოლოდ სანახაობის პარადი არაა. „დეკლუტი“, რითაც იწყება პირველი განყოფილება, ფაქიზი ზღაპარია კეთილშობილებისა და რომანტიულობის შესახებ. ეს ცეკვა სრულდება დიდი ოსტატობით, ღირსეული ელევანტურობით.

ფეიერვერკი საჭარტველოდან!

ანა კისელჰოფი

„ნიუ-იორკ ტაიმსი“
(შაბათი, 7 აპრილი)

ანსამბლ „რუსთავის“ მოფარიკავეები ერკინებიან ერთმანეთს... ისმის ომბინანი შეძახილები. ხანალები ზედიზედ ერჭობა სცენის ზედაპირს და ნაპერწკლები ცვივა ჰაერში. მაგრამ ეს ახალი, სენსაციური ანსამბლი საქართველოდან წარმოგვიდგენს გაცილებით

უფრო მრავალფეროვან პროგრამას, ვიდრე უბრალო პიროტექნიკას.

ამერიკელებმა ამ ოცდაათი წლის წინ გაიციეს ქართული ცეკვა. რომელსაც ანსახიერებდა მოსრიალე ქალთა ნაკადები და ფეხის წვერებზე შემდგარი ამაყი მეომრები.

ნიუ-იორკის დებიუტის დროს, რომელიც შედგა ხუთშაბათს ბროდვეიზე, აშკარა გახდა, რომ „რუსთავს“ თავისი თვითმყოფადი სახე აქვს. იგი სიმღერას ისეთივე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორც ცეკვას. როგორც მოსალოდნელი იყო. ქართველი მამაკაცები მამაცნი და ძლიერნი არიან. ქალები კი ლამაზნი, ნაზნი და ღირსეულნი.

საგრძნობი განსხვავებაა „რუსთავსა“ და საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლს შორის. ეს უკანასკნელი პირველად 1960 წელს ჩამოვიდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, იგი პირველი ფოლკლორული ანსამბლი იყო საქართველოდან. მაშინ მას ხელმძღვანელობდნენ ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი. ბოლოს ეს ანსამბლი 1988 წელს იყო ამერიკაში.

ანსამბლი „რუსთავი“ დაარსდა 1968 წელს ცნობილი მუსიკოსის ანზორ ერქომაიშვილის მიერ.

ამ ანსამბლების განმასხვავებელია



ის, რომ „რუსთავს“ ჰყავს მამაკაცთა შესანიშნავი გუნდი, რომელსაც ძალზე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საკონცერტო პროგრამაში. ზოგჯერ სიმღერა და ცეკვა ერთმანეთთან დაკავშირებულადაც არის.

თუ თქვენ არასოდეს მოგისმენიათ ქართული სიმღერის გამოგონებელი პოლიფონიური ჟღერადობა, „რუსთავის“ ათწევრიანი გუნდი დიდ სიამოვნებას მოგანიჭებთ.

ნატიფად სრულდება ანტიფონური სიმღერების ინდივიდუალური კითხვა-პასუხები, ისევე როგორც ჩახლართული კონტრაპუნქტები. ამ ნიჭიერი მომღერლების გალობა მთის კრიალა ჰაერს გვაგონებს.

ქართველები მთის ხალხია. მათ ცეკვებში ჩანს კავასიელებისათვის დამახასიათებელი თვისებები: მამაკაცური გზნება და ქალური კდემამოსილება. „რუსთავი“ თავს აღწევს სტერეოტიპებს, ხაზს უსვამს ეროვნულ საწყისებს, ავლენს ქართული ხასიათის თვისებებს...

„რუსთავის“ პროგრამა მრავალფეროვანია. მასში შესულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერები და ცეკვები. იმერეთი — ჯორჯ ბალანჩინის სამშობლო — წარმოდგენილია შრომის სიმღერით, რითაც იწყება მეორე განყოფილება. კონცერტის პირველი ნომერია აქარული „განდაგან“, რომელიც გვთავაზობს ისეთ უნიკალურ ილეთს, როგორცაა „გასმა“, ამისგან განსხვავებით „დავლური“ სადარბაზო ცეკვა...

აღმაფრთოვანებელია ტლანტი და ოსტატობა, რომელსაც ამჟღავნებენ ანსამბლ „რუსთავის“ მომღერლები, მოცეკვავეები, ინსტრუმენტალისტები...

ქართული ხმები

ჯეიმს ჰანტერი

„როლინგ სტოუნ“

(19 აპრილი, 1990 წ.)

ოცდარე წლის ანსამბლი „რუსთავი“ საბჭოთა საქართველოს წამყვანი მამაკაცთა გუნდია. მისი საუ-

ცხოო რეპერტუარი შედგება მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური სიმღერებისაგან. მათი ჰანგები თავდაპირველად ჟღერდა მაშინ, როდესაც სოფლები ხნავდნენ მინდვრებს და გადადიოდნენ მთებს, ქორწინდებოდნენ და ადიდებდნენ ღმერთს. ტედ ლევინი, რომელმაც ამ გუნდის დამაარსებელ ანზორ ერქომაიშვილთან ერთად 14 სიმღერა შეარჩია, ამერიკაში გამოცემული ფირფიტისათვის „ქართული ხმები“ ანსამბლ „რუსთავის“ მიერ სამშობლოში გაკეთებული 100 ჩანაწერიდან, ამბობს, რომ დღევანდელ საქართველოში უფრო ხშირად „სუფრულები“ იმღერება.

მაგრამ, როგორც გვაჩვენებს ბულგარელ ქალთა გუნდის მიერ გამოშვებული „La mastere de woix და იაპონელი რუიჩი საკამოტოს 1988 წლის „Neo ceo“ — მრავალი ევროპელი თუ აზიელი ერი არ თმობს თავისი სასიმღერო რელიკვიებს. ამ ჰანგებს სიცოცხლეს უნარჩუნებენ ის მუსიკოსები, ვინც ისეთნაირად ასრულებს ამ სიმღერებს, თითქოს ისინი ხმარებიდან არასოდეს გამოსულა. ანსამბლ „რუსთავი“ ძველ სიმღერებს ახლებურად, თანამედროვედ აუღერებს კარგად ორგანიზებული არანჟირებების წყალობით.

ანსამბლ „რუსთავის“ მომღერლები ამჟღავნებენ ფართო დიაპაზონს, არაჩვეულებრივ მრავალფეროვნებას. განსაკუთრებულ ზემოქმედებას ახდენს ის სიმღერები; რომლებსაც ახასიათებს შინაგანი ძლიერება და გრაციოზულობა — ასეთია „ლაელვაში“ და „ხასანბეგურა“, სადაც ორი ვოკალური გუნდი მონაცვლეობით ართულებს და აღრმავებს ერთმანეთის ნამღერს. „რუსთავი“ მსმენელს აზიარებს მშობლიური ხალხური მუსიკის სტრუქტურულ მრავალფეროვნებას, ამაღლებულ სულისკვეთებას, რაც გამოსჭვივის როგორც სულიერი სიწმინდით აღბეჭდილი ქორალებიდან, ისე კოლორიტული მგზავრული სიმღერებიდან.

ინგლისურიდან თარგმნა
გიორგი თოფურიაძე.

ლეონიდ სეიფოვ — „ფუნჯის გარეშე ვერ წარმოვიღებინა არსებობა“...

თბილისელთათვის დღეს კარგად ცნობილ „თეთრ გალერეაში“ გაიმართა ლეონიდ სეიფოვის აბსტრაქტულ ნამუშევართა გამოფენა, თუ აქამდე მხატვარს რეალისტად ვიცნობდით, მკვეთრმა შემოქმედებითა სახეცვლილებამ ბუნებრივად აღძრა ინტერესი მასთან გასაუბრებისა. გთავაზობთ მხატვრის ინტერვიუს, რომელიც მას ხელოვნებათმცოდნე რუსუდან ლაშხმა ჩამოართვა.

როგორ მიხვედით აბსტრაქციამდე? თქვენი ადრეული შემოქმედება თითქოს ყველაზე ნაკლებად იძლეოდა ამის საფუძველს. უბრალოდ, დრომ ხომ არ მოიტანა და ამიტომაც სცადეთ თავი, როგორც მხატვარმა, ამ მიმდინარეობის ფარგლებში?

თუ ნებას მომცემთ, ცოტა შორიდან დავიწყებ. მე თბილისის სამხატვრო აკადემიის დეკორატიულ-გამოყენებითი ფაკულტეტი დავამთავრე, ინტერიერის განყოფილება. ვმუშაობდი დიზაინის, არქიტექტურის განხრით. არქიტექტურული აზროვნებისათვის კი დამახასიათებელია აბსტრაქტულობა, ასე რომ, იგი ყოველთვის ახლდა ჩემს აზროვნებასაც.

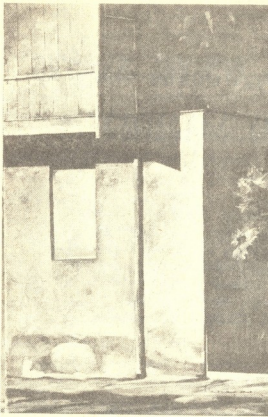
მოგვიანებით, როცა ფერწერამ გამოიტაცა, პროფესიული წვრთნის მიზნით, დავიწყე ძველ ოსტატთა ასლების გადაღება და, ბუნებრივია, რეალიზმის გზას დავადექი.

მთელ ჩემს მომდევნო შემოქმედებაში, თუ გამოვრიცხავთ თბილისურ პერიოჯებს, ყოველთვის არსებობდა აბსტრაქციის პრინციპებიც, რაც ბოლოდროინდელ ზოგ ჩემს ნამუშევარში წამყვანი გახდა. ამიტომ, აბსტრაქციებთან ერთად, გამოფენაზე გამოვიტანე რეა-

ლისტური ნამუშევრებიც, რომლებშიც ჩანს აბსტრაგირებისაკენ სწრაფვა.

ჩემი ნამუშევრების შინაარსი ხშირად ინტუიტური იყო (ესეც აბსტრაქციის ელემენტია) და არ შემიძლია ავიხსნათ, რატომ ვხატავდი უდაბურ პეიზაჟს, ამოშენებულ კედელს ან ცარიელ ლოგინს. ეს ხატები ჩემში სხვადასხვა განწყობის შედეგად ჩნდებოდა.

დროთა განმავლობაში მეზადებოდა სურვილი შემეჩვენა რაღაც განსხვავებული. დღეს, როცა წამოვიდა ახალი ტალღა, ვადავწყვიტე საზოგადოების წინაშე წარმომედგინა წმინდა ექსპერიმენტული, აბსტრაქტული ფერწერის გამოფენა. თითქმის ნახევარი წელია, რაც ვადავერთე ამ სახის ფერწერაზე. რომ ვითხრათ, ეს არჩევანი მხოლოდ ახალმა მიმდინარეობამ მომიტანა-მეთქი, არ ვიქნები მართალი. როგორც უკვე აღვნიშნე, აბსტრაქცია ყოველთვის არსებობდა ჩემს შემოქმედებაში ამა თუ იმ სახით. იყო შემთხვევა, როდესაც ერთ-ერთმა კოლექციონერმა, რომელსაც უთხრეს, რომ მე პიპერეა-ლისტი ვარ, ჩემს სახელოსნოში ნამუშევრების ნახვისას თქვა — ეს უფრო რეალისტური აბსტრაქციააო. როდესაც ჩვენში რამდენიმე წლის წინ დაიწყო



ქოს კუთხე

აბსტრაქციონიზმით აქტიური გატაცება, ახალგაზრდა მხატვრებს ბევრი ლამის „ხიშტებით“ შეხვდა. მაგრამ ჩემთვის ეს სრულიად ნორმალური მოვლენა იყო. ადამიანის გონებას უეჭველად სჭირდება აბსტრაქტული აზროვნება. ფერწერაში აბსტრაქცია (ანუ აბსტრაქტული ფერწერა) ეს იგივე აზროვნებაა.

რა თეორია ან მსოფლმხედველობა ასაზრდოებს თქვენს ახალ მიმართულებას ფერწერაში? ვის თვლით თქვენს მასწავლებლად? ვინ არის აბსტრაქციონისტული კლასიკის წარმომადგენლებიდან თქვენთვის ყველაზე ახლობელი?

მასწავლებელი, ან, როგორც ხშირად ამბობენ, კერპი, არ მყოლია. სიამოვნებით ვკითხულობ კანდინსკის, მიყვარს მალევიჩი, თავად მათი იდეა, კონცეფცია მხატვრობის შესახებ ჩემთვის ყოველთვის საინტერესო იყო. თუმცა უნდა ვითხარათ, რომ ჩვენი „ჩაკეტილი სამყაროს“ პირობებში, როცა მნიშვნელოვანი ლიტერატურა თითქმის მიუწვდომელია, ამ მიმდინარეობის თანამედროვე წარმომადგენლებზე თვალსაზრისის შექმნა და მათზე თავისუფლად მსჯელობა ძნელია. შემოქმედისათვის აუცილებელია მოგზაურობა, თანამედ-

როვე ხელოვნების მუზეუმებში და გამოფენების ხილვა. ილუსტრაციით ვერ შეიქმნი მოვლენებზე სრულ წარმოდგენას. ჩემს შემოქმედებაში, როგორც უკვე ვითხარით, თავისთავად არსებობდა სიურრეალისტურ-აბსტრაქტული ელემენტები (განწყობა, აზროვნება). ამიტომ თქმა იმისა, თუ ვისი ხელოვნებით საზრდოობს ჩემი „ახალი“ შემოქმედება, არ შემძლია. ეს თავისთავად, ყველასაგან დამოუკიდებლად მოხდა.

პრინციპში, ამჟამად ექსპერიმენტული პერიოდი მაქვს და, შესაძლოა, ყველაფერი შეეცვალოს. ჩემი მიმართულება ცხელვლებაში ჯერ ჩამოუყალიბებულია.

რა განსაზღვრავს თქვენი ნამუშევრების სახელწოდებას? ფორმა გკარნახობთ მას თუ წინასწარი ჩანაფიქრი?

იდეა ზოგჯერ მუშაობის პროცესში იბადება. როდესაც ვქმნი აბსტრაქციას, იგი თავად მძლევეს განვითარების კოდს. შესაძლოა ნამუშევარმა ბოლოს სრულიად სხვაგვარი სახე მიიღოს, ვიდრე თავდაპირველად წარმომედგინა. მაგრამ მაქვს ისეთი ნამუშევრებიც, რომლებიც წინასწარი ჩანაფიქრით შევასრულე და სახელწოდებაც განვსაზღვრე.

ნამუშევარში „ჯარაცმა“ წინასწარ მქონდა ჩაფიქრებული — მაქსიმალურად ლაკონური საშუალებებით ვაღმომცეცა ქრისტეს ცხოვრების ორი მხარე — მიწიერი და ზეციური. სახელწოდება, ამ შემთხვევაში, ვფიქრობ, ეხმარება მაყურებელს ამოიცნოს მისი იდეა.

მაგრამ, აი, მეორე ნამუშევარი — ტრიპტიქი „დილა, შუაღლე, საღამო“ აბსოლუტურად ინტუიტურადაა შექმნილი. აქ სახელწოდება გვიან გაჩნდა. როცა გარკვეული ემოცია აღმედრა, ვეცადე ამ ემოციისთვის შესაფერი სახელი მეპოვნა. და, ბოლოს, ამაზე შევჩერდი.

გამოდის, ნამუშევრის არსი და იდეა სახელწოდების გარეშე ვერ გახდებოდა ცხადი მაყურებლისათვის?

ყველა მაყურებელი როდია მზად აღიქვას ასეთი ფერწერა. ამიტომ მისი

ცნობიერება უნდა წარმართო გარკვეული მიმართულებით. დაეხმარო მას. გარდა ამისა, უბრალოდ, მაქვს სურვილი ჩემეული ინტერპრეტაცია მივაწოდო მაცურებელს. არის სპონტანურად შექმნილი ნამუშევრებიც, რომელთაც უბრალოდ, შეიძლება „კომპოზიცია“ დაარქვა და ეს სრულებით არ დააინებს მის ღირსებას. უფრო ხშირად კი მხატვარი მაცურებელს ითვალისწინებს. ამბობენ, ხელოვანი ერთგვარი ცაური სხივითაა განათებული და სწორედ ამიტომ იგი უნდა იყოს გზის გამკვლავი სამყაროში, მისი ამხსნელი. შემოქმედი იგივე მასწავლებელია. ეს, რასაკვირველია, მხოლოდ ჩემი აზრი არ გახლავთ.

მხატვრული ნაწარმოები, მისი, ასე ვთქვათ, სახელდების გარეშეც რომ იხილოთ, მაინც აღძრავს თქვენში რაღაც ემოციას. ვინაიდან მასში დევს გარკვეული პროგრამა. მაგრამ შემოქმედი სახელწოდების მინიშნებით მაცურებელს ეხმარება სწრაფად გაერკვეს და უფრო გასაგები და ახლობელი გახადოს ნამუშევარი. როცა რაიმეს დამოუკიდებლად ვსწავლობთ, დროთა განმავლობაში მივდივართ მიზნამდე. იგივე ცოდნა კი მასწავლებლის საშუალებით, თუნდაც გარკვეული ხარვეზებით, შეგვიძლია მივიღოთ მცირე დროში.

ყოველთვის პოულობთ ნამუშევრის განწყობის ადეკვატურ სახელწოდებას? რასაკვირველია, ვერა. მაგრამ ეს არ მალეღვებს, რადგან მხატვრული ნაწარმოები, თავისთავად, დამოუკიდებელი სიცოცხლეა. ბეთპოვენის № 27 სონატას „მთვარის სონატა“ უწოდეს, თუმცა თავად კომპოზიტორს არც კი უფიქრია რაიმე მსგავსი დაერქმია ამ ნაწარმოებისათვის.

აბსტრაქციონიზმი ჩვენში დიდხანს მიჩნეული იყო უკიდურესად ფორმალისტური ხასიათის მიმართულებად, იდეისა და შინაარსისაგან დაკლილ ხელოვნებად. როგორია, თქვენი აზრით, მიმართება ფორმასა და იდეას შორის ამ მიმდინარეობის ფარგლებში?

აბსტრაქციონიზმში ფორმა და იდეა

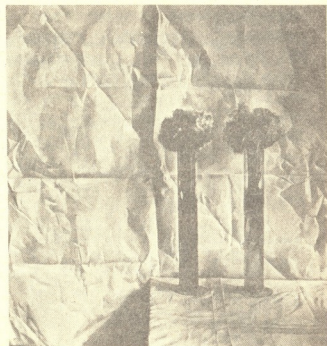
ერთიანი უნდა იყოს. ფორმალისტური ფერწერა არაფერს მოგვცემს. აბსტრაქციას ამ შემთხვევაში, უბრალოდ, დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშის ფუნქცია დაეკისრება მხოლოდ. მხატვარი ფლობს ფორმის ხელოვნებას, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვარი თავის ჩანაფიქრს ხორცს ასხამს ფორმაში. ფორმას უეჭველად უნდა ჰქონდეს შინაარსი (ამ მიმდინარეობის ფარგლებში) თუნდაც სრულიად ინტელექტური იყოს იგი.

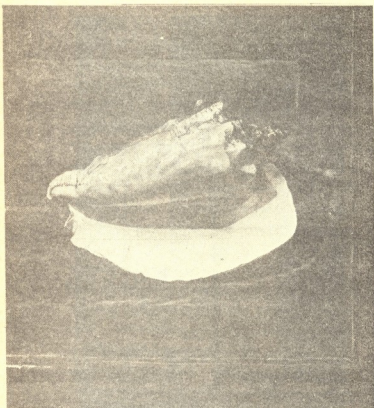
ის, რომ ჩვენ დღემდე ფორმალისტურად აღვიქვამთ ასეთ ხელოვნებას, ამ ხელოვნებაზე, მის თეორიაზე სათანადო ინფორმაციის უქონლობის ბრალია. არადა, სწორად გაგებული ეს ხელოვნება ადამიანის აზროვნების, ფანტაზიის განვითარების საშუალებას იძლევა.

როგორც თქვენ ბრძანეთ, აბსტრაქტული ნამუშევარი ხშირად სპონტანურადაც იქმნება; მხატვარი ქვეცნობიერად იწყებს მუშაობას?

რასაკვირველია. ჯერ კიდევ კორბუზიემ თქვა: „ჩვენ ვფიქრობთ, როცა ვხატავთ, როცა ფანქარი გვიჭირავს ხელში“. ასევე ჩვენ ვერ უარვყოფთ, რომ ჩვენში სპონტანურად ჩნდება რაღაც იდეა. რასაკვირველია, მუშაობის

ნატალი კორბუზიე





ნატურმორტი

პროცესში, როგორც უკვე ვთქვე, იგი ხორცს ისხამს, ჩნდება შინაარსი. ნამუშევარი ჩვენ ვეძინით სწორედ იმიტომ, რომ იდეა განვხორციელოთ.

თქვენ როგორც მხატვარ-დიზაინერს გაქვთ ამ სფეროში ნამუშევრები?

მნიშვნელოვანი არაფერი. უბრალოდ, ვერ მოვასწარი, ძალიან მალე გამიტაცა ფერწერამ.

აპირებთ დაუბრუნდეთ თქვენს საქმეს?

არა.

ახალი მიმდინარეობით თქვენი დაინტერესება მსოფლმხედველობრივი ცვლილებების შედეგი ხომ არ არის?

მსოფლმხედველობა არ შემცვლია. იგი ისეთივე დარჩა, როგორც მქონდა ყოველთვის. უბრალოდ რომ ვთქვათ, არასოდეს დამჭირებია გარდაქმნა. ჩემი მთავარი იდეა მუდამ მარათალი ფერწერა იყო. ფერწერა კი ჰაერით მჭირდება. ამიტომ ყველაფერი, რასაც ვაკეთებ შემოქმედებაში, თავისთავად იბადება, გამომდინარე ჩემი ყოველდღიური ცხოვრებიდან. მე ვთვლი, რომ გინდა თუ არ გინდა, როგორც ამას კანდინსკი ამბობდა. „ფერწერა დრო-

ის შვილია“. იგი ყოველთვის უნდა განვახედეს დროს, ეპოქის სულს, მისი დღემა ცვლილებებმაც მომცა გარკვეული სტიმული, აღმიძრა სურვილი შემექმნა რაღაც ახალიც ხოლო ის, რომ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ვმუშაობდი ერთი მიმართულებით და ახლა შევიცვალე გეზი, როდი ნიშნავს, რომ სრულიად და საბოლოოდ შევცვალე ყველაფერი. მომავალში, შესაძლოა, მონდეს სინთეზი, რასაკვირველია, გავრძელებაც. მე, ალბათ, მუდამ ძიებაში ვიქნები. საერთოდ, მიმაჩნია, რომ თუ შემოქმედი მიღწეულზე შეჩერდა, ერთ წრეში დაიწყებს ბრუნვას, ეს კი ნამდვილი ხელოვნების დასასრულია.

რა გეზმარებათ თქვენი პიროვნული „მე“-ს გამოხატვაში?

მე ჩემი თავი გამოვხატე, და საერთოდ, ვიპოვე მაშინ, როდესაც დავანებე თავი დიზაინს და ფერწერაში დაიწყე მუშაობა.

თქვენ ბრძანეთ, რომ დრო უშეცვლად უნდა აირეკლებოდეს მხატვრის შემოქმედებაში. დღეს ძალზე აქტუალურია მოქალაქეობრივი უღერადობის თემები და მოტივები. რამდენად შეეფერება ხატვის ახსტრაქტული მანერა ამ თემებს?

ნებისმიერი მიმართულების ფარგლებში, ყოველთვის ვეცდები გამოვხატო ის, რაც მსურს. არ შემიძლია ვთქვა, რამდენად ვახერხებ ან მოვახერხებ, მაგრამ მცდელობა ამისა იყო და არის ჩემს ფერწერაში.

თქვენი ნამუშევარი „ნათია“, მგონი, კონკრეტული მიძღვნა...

დიახ, იგი ეძღვნება გოგონას, ნათია ბაშალეიშვილს, რომელიც 9 აპრილს დაიღუპა. მე ძალიან განვიცადე მისი სიკვდილი. ვიცნობდი მის მშობლებს. ჩემი სახელოსნო მათი ბინის ქვემოთ არის მოთავსებული. ხშირად, დილაობით, როცა სახელოსნოს ვანიავებდი ბოლმე, ვხედავდი ნათიას თავის მეგობარ გოგონებთან ერთად. ასე, შორიდან ვიცნობდი მას. როდესაც მოხდა ის საშინელი ტრაგედია, პირველი, რაც გავიფიქრე, ის ბავშვი არ იყოს-მეტე დაღუპული. მისი სიკვდილი საშინ-

ლად განვიცადე. და უკვე მოგვიანებით, გადავწყვიტე შემექმნა მისი ხსოვნისადმი მიძღვნილი ნამუშევარი.

საქართველოს ტყვილი მე არანაკლებად მტკივა. ვიდრე ნებისმიერ ქართველს. მთელი ჩემი შემოქმედება დასტურია დიდი სიყვარულისა და მოწიწებისა იმ ქვეყნის მიმართ, სადაც დავიბადე და გავიზარდე.

აღრე თქვენს შემოქმედებაში არ ჩანდა რელიგიური თემატიკა, ახლა კი აბსტრაქტულ ნამუშევრებში ხშირად მიმართავთ მას...

მართალია, რელიგიურ თემატიკაზე არ მიმუშავია. მხოლოდ ერთხელ მომიწია რუსული მართლმადიდებლური ეკლესიის პატრიარქის, მამა ზინობის პორტრეტის შექმნა.

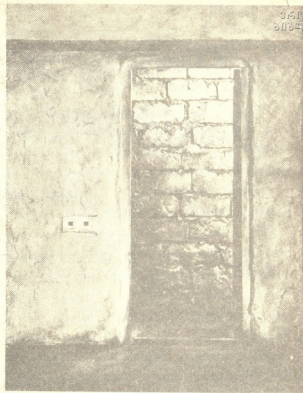
რელიგია აბსტრაქტული აზროვნების საშუალებას იძლევა. რელიგიური ფერწერა სიმბოლურია და, აქედან გამომდინარე, შეიძლება იყოს აბსტრაქტულიც. რელიგიური ფერწერა ხომ აბსტრაგირებული აზროვნების ნაყოფია...

თქვენი აბსტრაქტული და რეალისტური ფერწერული ნამუშევრები გამოირჩევა მოწესრიგებულობით, სიხადავით, რასაც ფორმათა მარშონიული წონასწორობა, ხაზის ლაკონურობა და ფერის თავშეკავებული ხასიათი ჰქმნის. ეს ნიშნები აერთიანებს თქვენი შემოქმედების ამ ორ განსხვავებულ მიმდინარეობას.

მართალი ბრძანდებით. საერთოდ, მოწესრიგებულობა, გარკვეულობა ცხოვრების მყარ პრინციპად მიმაჩნია. თავად ძალიან პუნქტუალური ვარ.

ჩემს შემოქმედებაში (არა მარტო რეალისტურში, აბსტრაქტულშიც) ძალიან დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ სინათლეს. უფრო მეტად შუქით ვმუშაობ, ვიდრე ფერით. ფერი კი ყოველთვის თავშეკავებულია, მყვირალა ფერებს გავურბივარ. ეს ჩემი ინდივიდუალური თვისებაა, შესაძლოა მინუსიც.

ჩვენი საზოგადოების მთელი პრობლემა იმაშია, რომ ძალიან ცოტას ვხედავთ და ძალიან მწირ ინფორმაციასაც ვიღებთ. გაუნათლებელი ადამიანიც კი თანდათან, როცა მრავლად იხილავს სხვადასხვა სახის ფერწერას, შეძლებს.



მშენი

ინტუიტურად მაინც, ღირებულის გარჩევას არაფასეულისაგან. როცა დინანს ვუყურებთ მაღალი ესთეტიკური ღირებულების ნივთებს, შემდგომში უკვე შეეძლებთ დიზაინის თვალსაზრისით კარგი ნივთი გავარჩიოთ ცუდისაგან. ასეა ფერწერაშიც. საჭიროა ვნახოთ ბევრი კარგი, რომ მისი ცუდისაგან გარჩევა შეეძლოს.

ესე იგი, თქვენ არ თვლით, რომ მაცურებელს უნდა დავეხმაროთ ასეთი ხელოვნების გაგებაში?

მოუშაადებელი მაცურებლისათვის პირდაპირ აბსტრაქციის შეთავაზება, რასაკვირველია, უაზროა. მაგრამ მას არ უნდა დავუშალოთ გამოთქვას თავისი, თუნდაც უარყოფითი, აზრი ამ ხელოვნებაზე. მე მუდამ მზადა ვარ გაუცნობიერებელ მაცურებელს გავცე შეკითხვებზე პასუხი. მიმაჩნია, რომ პროფესიონალ შემოქმედს ყოველთვის უნდა შეეძლოს დამაჯერებლად გამოაქვას თავისი თვალსაზრისი.

რომელი მიმართულებით მუშაობისას ხართ ხოლმე შინაგანად უფრო თავისუფალი?

როგორ გითხრათ. საერთოდ, ფუნქსიკერაც ჩემთვის სასიამოვნოა. მის გარეშე არსებობაც კი ვერ წარმომიდგენია.

„თქვენ არ ეკუთვნით მცირედმორწმუნეთი?“

ლია კალანდარიშვილი

„პეი ზარატუსტრა, — მომმართა ბავშვმა, — ჩაიხედე სარკეში — ხოლო ოდეს ჩავიხედე, შევეყიერე, და გულით შევეძრწუნდი; რათა არა ჩემი თავი დავინახე შიგ, არამედ სახე ეშმაკისა და უმსგავსი დაცინეა...“

ფ. ნიცუე

ახალგაზრდა კინორეჟისორთა ერთ ჯგუფს ამ ათიოდე წლის წინ კრიტიკა გარკვეული ნიშნით გამოჰყოფდა. მათი იდეალი შორს იდგა მებრძოლ, გამარჯვებულ თუ დამარცხებულ გმირთაგან; ანასიათებდათ მშვიდი პესიმოზმი, გულგრილობა ერთფეროვანი ყოველდღიურობის მიმართ; გაურბოდნენ პასუხისმგებლობას მობეზრებულ და გაუცხოებულ სამყაროზე, რომელთან შეჭიდებას აზრი არ ჰქონდა. ფილმიდან ფილმში დაეხეტებოდნენ უმიზნო, მაგრამ მიზანდასახულებზე გაცილებით სათნო პერსონაჟები, უსახურნი, მაგრამ მით უფრო მომხიბლავნი, უბრძოლველად ტოვებდნენ ყველაფერს, რაც მათ ეკუთვნოდათ. არ მოიპოვებდნენ რაც არ გააჩნდათ. საკუთარი ნებით ზედმეტნი, მხოლოდ აფასებდნენ და უკან იხევდნენ. ეს იდეალი სამოციანელთა ხელმოკარული გმირების ლოგიკური ინერცია იყო და დროთა განმავლობაში თავისთავად ჩაიფერფლა.

ახალგაზრდების ბოლო ნამუშევრებს სიცოცხლის უნარი შეეპარათ. თუმცა, იდეალის თავისებურებანი გარკვეულად ინარჩუნებენ მოხაზულობას, მაგრამ უკვე მეტისმეტად მწვევდება სიტუაციური გარემო. გმირი იძულებ-

ული ხდება ამოქმედდეს, გადაწყვეტილება მიიღოს, რათა დაიცვას ერთადერთი, რაც გააჩნია — მყარი სულიერი ღირებულებანი, საკუთარი მეობა. ამგვარად, შეიკვალა მოთხოვნა მთავარი პერსონაჟის მიმართ. გრძნობით და ფიქრით აივსო მისი ნიპილიზმი...

ვახტანგ კოტეტიშვილის „ანემიაში“, დიმიტრი ცინცაძის „დახატულ წრეში“ და დავით ჯანელიძის „მდგმურებში“ გამოიხატა აშკარა დაქვევა ყოფილი პოზიციის მიმართ. ამ ფილმებში ახალგაზრდა ავტორები მკაცრად ცდიან და უღრმავლებიან იდეალს, რომელთან შელევა მაინც მეტად ეძნელებათ ვ. კოტეტიშვილის გმირი დასცინის პესიმოზმს, ინერტულობას, და უკუღმართი სამყაროს ჭიბრზე. მკვდრებით აღსდგება („ანემია“). დ. ცინცაძემ დამარცხებულად ცნო თავისი გმირი, ლამის სასწაულმოქმედი ცოდვილი („დახატული წრე“). დ. ჯანელიძე ამძიმებს გმირის სისუსტეს და მას აკისრებს მომხდარის გამო მთელ პასუხისმგებლობას („მდგმურები“).

„მდგმურები“ მამუკა დოლიძის ამავე სახელწოდების პიესის თავისუფალი ეკრანიზაციაა. ერთი მხრივ, ფილმში მოთხრობილია ერთი ძალადობის ამბა-



ვი. მეორე მხრივ, მისი შემხვედრი სომხ-ნამბულური მორჩილების შესახებ. ამ მეორე არსებითი მხარის გადაწყვეტისას რეისორი დრამატურგს ემიჯნება და საპირისპირო მსვლელობას ამოქმედებას. ამით უკლებლივ დაიბადა ორი ურთიერთგამომრიცხავი მუხტი და იშვიათი შემოქმედებითი დიალოგი დრამატურგსა და რეისორს შორის.

მ. დოლიძის პიესაში კონფლიქტის არსი, ორი სიტყვით მდგომარეობდა შემდეგში: უხამსობა. სიმდაბლე თავს ესხმის და სურს თავის მსახურად აქციოს, ან უკიდურეს შემთხვევაში მსხვერპლად მაინც შეიწიროს სინატიფე და კეთილშობილება, რათა დაიმკვიდროს მისი ადგილი. დრამატურგი ამბავს ორი განსხვავებული ფინალით აგვირგვინებს: ერთი ლოგიკურით, მეორე ხელოვნურით, — ავტორის სურვილის გამოშხატავი თავისუფალი ჩარევით. იდეის წარმოსაჩენად მ. დოლიძეს პიესაში შემოჰყავს ორი სოციალურად დაპირისპირებული ძალა: ქართლოსი — პიესის გმირი, პოეტი, ხელოვანი, კეთილშობილი, ნათფი; და მოძალადე მდგმურების ოჯახი: ქორვაჭრები, პროვინციალები, გაუზრდელნი, უხეშნი, მომხვეჭელნი. ეს უკანასკნელნი, ძველი ანეგდოტის მსგავსად, ქართლოსის ბინაში შეძვრომას მოახერხებენ. შემდეგ კი უკიდურესად შეავიწროვებენ თავის სტუმართმოყვარე მასპინძელს. აიძულებენ მათი მსგავსი შეიქნას აზრითად და გრძნობითაც.

დ. ჯანელიძემ ფილმში კონფლიქტის შინაარსი მნიშვნელოვნად შეცვალა. ერთმანეთს დაუპირისპირა ვინმე, ძველ მამისეულ ბინაში მცხოვრები ქართლოსი, გაურკვეველი პროფესიის ადამიანი; ასევე აღარაფერი გვეუბნება იგი მდგმურთა საქმიანობასა და ვინაობაზე. მისთვის ამგვარ დაკონკრეტებას, პიესისაგან განსხვავებით, არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, პირიქით, უშლის კედევაც საკუთარი იდეის წარმოჩენაში.

პერსონაჟთა ამგვარმა განზოგადებამ, ბუნებრივია, გამოიწვია კონფლიქტის სოციალური მხარის გაუქმება.

შეიძინა ფილოსოფიური ხასიათი და წამოიწია ზნეობის სფერო აღგმურები. რომლებიც სოციალური ვინაობის გარეშე უკონიხენ. მათი ჰიპერბოლიზაციონა და გამიზნული პერსონიფიკაციის გამო. გვევლინებიან ნახევრადადამიანებად, ადამიანისეული ლოგიკით, ნახევრად ბნელეთის ძალებად — უცნაურ, ალოგიკურ, დაუძლეველ არსებებად. მისტიკის ელემენტების შემოტანით და. ჯანელიძემ გააძლიერა მათი ყოვლისშემძლეობის ეფექტი. ისინი უცნაურად, უჯრდის დაყოფის მსგავსად, გარედან შემოუსვლელად ბინაშივე ჩნდებიან და მრავლდებიან. მერე აღარც ვაღიან, საშინელი ქაოსით აესებენ და ხუთავენ ძველი ბინის მელანქოლიურ ლაბირინთებს. მაგრამ საჭირო შემთხვევაში მათ იციან მობილიზება. თუ დასჭირდებათ, იკუმშებიან, მცირდებიან, უკვალოდ ქრებიან. მდგმურების სახის გადაწყვეტას ემსახურება ინტერიერის თავისებური, შთამბეჭდავი განფენილობა. მსახიობები თავისუფლად და ორგანულად მოძრაობენ არათანაბრად განათებულ სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ოთახებში, რომელთაც თავის მხრივ, განუსაზღვრელი ოდენობის სათავსოები და კედლები აქვთ. კარამდე მისვლა ზოგჯერ საფესურების ავლით შეიძლება. ზოგჯერ გასასვლელი ამალღების გარეშეა. იატაკი თითქოს სხვადასხვა სიმაღლეზეა, სარკმელიც სხვადასხვაა, თუმცა არც ისე შესამჩნევად განსხვავებული. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს სახლის კედლები დეფორმაციას მდგმურების საჭიროების მიხედვით განიცდიან. სახე შესრულებულია მეტად ფაქიზად, დინამიურად, რაც აუცილებლად მეტყველებს მხატვრისა (ჭ. მირზაშვილი) და ოპერატორის (ლ. მაჩაიძე) პროფესიულ ოსტატობაზე.

ამგვარად, ამორფულ, დაუკონკრეტებელ სივრცეში სახლის პატრონისათვის ადგილი აღარ რჩება. მას მთელი მისი თავისუფლებიდან უტოვებენ რამდენიმეს, მკაცრად შერჩეულს: აქვს უფლება იყოს მორჩილი, მომთმენი და



ბომოწყალე მასპინძელი. დრამატურ-გი ზნეიძე, ამ ნორმათა გაყალბებაზე განსაკუთრებით აკვირებს ყურადღებას. პიესაში ქართლოსს გა-მძივბელი (ფილმში ეს პერსონაჟი აღარ გვხვდა) შემდეგნაირად წარმოგვიდგენს: — თქვენს წინაშეა სტუმარ-მასპინძლობის მსხვერპლი. თავისი რბილი ბუნების, გულჩვილობის, ხელგაშლილობისა და მიაშიტობის გამო ის ახლა კარდაკარ დაიარება. სწორედ მისი ხასიათია ის გასაღები, რომელიც გზას უხსნის სტუმრებს...

მაგრამ ეს ხასიათი ჩვენი მამაპაპური განძია, ამიტომ სჯობს ბინა დათმო, ვიდრე ზრდილობა და სტუმრის პატივისცემა დაივიწყო!“¹

სწორედ ეს შანტაჟირებული მორალური დილემა გაბდა კოლოზის სათავე, იგი გმირმა ვერ დაძლია. სიტუაციამ იმდენად მონუსხა, რომ დაკარგა გადაწყვეტილების მიღების უნარი, აზრი და ნებისყოფა გაუორკოფდა. იგი პატივს სცემს ტრადიციებს, ეს კი მეტად ზღუდავს და აბრკოლებს საპასუხო ქმედების არჩევაში. ამას გარდა, მისი ტრადიციულობა მისი კეთილი ბედია, რომელიც განსაზღვრული სახით, მსუბუქად და უმტკივნეულოდ გადაულოცეს ისე, რომ არ გაუხსნეს მისი ფსევრი, არ გააფრთხილეს სიძნელეებზე, ამიტომ, მას ზერელე წარმოდგენა აქვს იმაზე, რაც მისი ორგანული ნაწილია და რისგანაც თავის დაღწევა აღარ შეუძლია. ბრმად, ინერტულად მიჰყვება მამა-პაპისეულ არჩევანს, როგორც დაუტოვეს სახლი, ისეთივეში აგრძელებს ცხოვრებას. თავის მხრივ არაფრის შეცვლას არ აპირებს, თუ არ ჩავთვლით ჭერზე ვარსკვლავებს და კედლებზე წინაპართა პორტრეტებს, მისი ერთადერთი საზრუნავი რომ გამხდარა. მდგმურებთან შეჭახებამ იგი მიხვედრა, რომ საჭიროა დაიცვას კერა და ადათი. მაგრამ, აი პარადოქსი — მდგმურები სწორედ ადათისა და წესის დაცვას სთხოვენ მას თავის სასარგებლოდ.

ქართლოსი იწყებს შეცდომის გა-

ცნობიერებას. გრძნობს, რომ თვითონ შემოიყვანა ტროას ცხენი თავის სიმაგრეში.

ტრადიციული ეთიკის შესაძლო გადაფასების პრობლემას უშუალოდ „სიკოცხლის ფილოსოფიისთან“ მიეყვართ. ქართლოსის „უღეგმატურობა, მისი არაბრძოლისუნარიანობა ნიკმედიდის პერსონიფიკაციაა. — „რომელი ჭაობში ხედან და ესე იტყვიან ლელიანიდან: სათნოება ჭაობში წყნარად ჯდომია. არავის ვკბენთ და გზას ვუცლით ყოველს რომელი იკბინება; და ყოველისათვის იმავე აზრისა ვართ, როგორც გვასწავლიან“²

ფილმის ფაბულას დ. ჯანელიძე „სახარების“ ერთი ეპიზოდის მეტაფორულ სახეში იაზრებს და ლუკას სახარების ამ ტექსტს ფილმს ეპიგრაფად უმძღვარებს. „შევიდა ტაძარში და დაიწყო გამყიდველთა გამორეკვა და უთხრა მათ: დაწერილია: ჩემი სახლი სამლოცველო სახლი იქნება. თქვენ კი ავაზაკთა გამოქვაბულად აქციეთ იგი“³

ამ სიტყვებით რეჟისორი თავიდანვე განსაზღვრავს ვის მხრებზეა დანაშაული, ვინ დართო ნება უწმინდურთ, აემღვრიათ რწმენის წმინდა ტაძარი. ამ მხრივ, დ. ჯანელიძემ ისევ მ. დოლიძის საპირისპირო გზა აირჩია. პიესაში მთავარი პერსონაჟი ქართლოსი გაიაზრება როგორც უხეში ძალადობის მსხვერპლი. ფილმში კი თავად არის მიზეზი მდგმურთა გაძლიერებისა და მათი მოზღვაებისა. იდეა „სუბიექტური, იდეალიზმის“ სტრუქტურაში წყდება: სინამდვილე გაიაზრება როგორც შინაგანი განცდა, სულიერი ძალების ირაციონალური შექიფება. მდგმურები ხაზგასმულად სექსმატურნი და ირეალური ბუნებისანი არიან, ზოგჯერ მხოლოდ ქართლოსის ავადმყოფური წარმოსახვის ნიშნებად გვევლინებიან. ზოგჯერ კი წარმოსახვა ძლიერდება და დამოუკიდებელ რეალობას იძენს.

მსახიობ რამაზ ხოტივარის მიერ გადაწყვეტილი დუნე, ნელ-თბილი გმირი, თავიდანვე ეჭვით იმსკვალება მინდიაშელის მაძიებელი უცნაური მოზუცი-

სა და მისი უცერემონიო ქალიშვილის მიმართ. მაგრამ მას მხოლოდ იმდენად აღელვებს მათი უსაქციელობა, რამდენადაც პირადად თვითონ ითმენს, რადგან ჰგონია, მალე დაიხსნის მათგან თავს. მორჩილად ასრულებს მდგმურთა ყოველ კირვეულობას და თავისდაუნებურად მათ მსახურად გადაიქცევა. მას აკლია სიმტკიცე, აიძულებს თავის თავს შეასრულოს მასპინძლის მოვალეობა. არა, იგი არ არის თავგამოდებული მასპინძელი და არც მგზნებარე ქრისტიანი. არც სძულს, არც უყვარს. მისი უბედურება — მისი შუალედური მდგომარეობაა, მცირედმორწმუნეობაა. მნიშვნელობა არა აქვს, თუ რომელი ძვირფასი ადამიანის სურათს დაიკიდებს კედელზე, რათა ყოველ ცისმარეს უყუროს. უმჯობესია ის იყოს, რომელიც უკეთ მოერგება საღდაც, ძველი ნივთებიდან ამოქექილ ჩარჩოს. ხატავს კერზე ვარსკვლავებს და ტკებდა მათი ყალბი ციმციმით. ეტრფის არა ნამდვილ მნათობთა კაშკაშს, არამედ თავის შექმნილს და ერთხელ მოხატულით სურს მუდამ გაიხაროს გული. ფ. ნიცეს აზრით კი, სათნოებას მუდამ ქმნადობა და განახლება უნდა, რომ იგი „... მზგავსია ვარსკვლავის, რომელი ქრება...“

ქართლოსმა უბრძოლველად, იოლად მოიპოვა სათნოება, ვერ ჩაწვდა მის ბუნებას, ვერ ჩაღრმავდა და სამუდამოდ შეეფარა ყალბ ცისქვეშეთს. მაგრამ ერთ დღეს, როდესაც ამ კოსმოსს დაურიდებლად გადაუშლიან, ხვდება, რომ რაღაც უფრო დიდია საფრთხეში. — ეს კი თავისთავად დასასრულის მაუწყებელია. მეტოქის ძალა მან დროულად და სათანადოდ ვერ შეაფასა, უშფოთველად დანებდა აესულთა ნებას და საბედისწერო მაგიურ ღამეს მათი რიტუალი გაიზიარა. დილის დადგომასთან ერთად აყოლილი ეჭვი და უსიამოვნო სიშიშვლის უხერხულობა აიძულებს მას, ვააცნობიეროს ჩადენილი და ერთბაშად ამჩნევს უკვე მომხდარ, გამოუსწორებელ მკვეთრ ცვლილებებს. დამცირებული ვერ იყენებს

ზნეობას ფარად. იგი მისთვის გამტკონილი და უსაფუძვლო ვახტო კარგავს ორიენტაციას: ვედარ გაურკვევია, რა არის მისთვის ფასეული, ვის ენდობს. მდგმურები მას აბნევენ, აშკარად გზაკვალს ურევებს: ებრძვიან კიდევ და შერიგებასაც ლამობენ; ერთი თუ ამტყუნებს — სხვები ამართლებენ; თუ გალიაში მტრადივით ამწყვედვენ — დამოყვრებასაც სთხოვენ. სამაგიერო სიკეთეს პირდებიან... კაცმა რომ თქვას, არც ისე საშინელნი არიან. ერთმანეთის გატანაც იციან და სიყვარულიც, წინაპარსაც გულდაგულ პატრონობენ, უყვართ ფრინველები, მცენარეები, ბავშვი თავისი სიცელქით... გამოდის, რომ ქართლოსია თვითონ უხასიათო! იგი ხვდება, რომ ატყუებენ, მაგრამ ვერ ხვდება რას! მდგმურების ცხოვრების წესი მისივე იდეებით არის შენიღბული, რომელსაც ებრძვის კიდევ და ნებდება კიდევ. მოწინააღმდეგენი სწორედ ამ სატყუართი ცდილობებს ჩაახშონ უფერად აღმოცენებული ეჭვები, უფრო ღრმად შეიტყუონ ცოდვაში, კარგად შეიამხანაგონ. ყოველი მცირე დათმობა მათ ღონეს და თავდაჭერებას მატებს. სარგებლობენ ყოველი შემთხვევით, რომ აქეთ ჩაუტარონ ზნეობის გაკვეთილები. ბავშვივით დატუქსული და შერცხვენილი ქართლოსი თავს ვერაფრით იმართლებს, როდესაც კუჭრუტანასთან მოთვალთვალეს მიუსწრებენ და უმსგავს საქციელში ამხელენ. თუმცა, ცხადზე ცხადია, რომ მისი ცნობისმოყვარეობა ჯანსაღია: სრულიად უგრძობი უნდა იყო, რომ არ დაინტერესდებოდა ვინ, რატომ და რა საშუალებით გახვრიტა შენი კედელი!

ქართლოსს აღარ შეუძლია ცხოვრების ძველებურად გაგრძელება. იგი შეიპყრო გულისშემალენებელმა მელანქოლიურმა სიმარტოვემ, უმოქმედობამ, კვლამამ. ამ განწყობილებას აძლიერებს მეტად გამომსახველად აღღერებული დ. ვევანიძის მუსიკა. მოტივი წვეთ-წვეთობით, მძიმედ, ჟღარუნით, კრიალით, უღონოდ დააყვება

ჰუასუსტ მოხუც მამას — ყოველთვის აულაგებელი საწოლიდან ინვალიდის სავარძლამდე. მასთან ერთად მიხვეულ-მოხვეული არეული გზებით ქიშკრასავით დაძვრება, წრიალებს და ხუთავს ისედაც უწმინდური ხმაურით დატენილ ბინას.

მომაკვდავი თუ მკვდარი მამა! — აი, ვის მიაგნებს ქართლოსი თავის სახლში, იგივე თავის სამყაროში. მამა წინაპარია, მამა ტრადიცია! რეესორი იჩენს სითამამეს იყოს კრიტიკული და იაზრებს: მამა გადაგვარდა, დაუძღურდა. იგი ვერ ფლობს ჰემშარიტებას, რომელიც გადაარჩენს ოჯახს. იგი მოითხოვს გარეგნულ სიმშვიდეს ოჯახის წევრებს შორის, მაშინ, როდესაც კონფლიქტი გარდაუვალია. იგი ჰუასუსტია და მისი ნება შეაქარ-ყინულზეა დამოკიდებული.

ხათუნები — ერთი უხეში და პირდაპირი, მეორე შედარებით ქალური, შემპარავი და ნაზი. ისინი ორნი არიან, ხანდახან სამნიც... მათი გასამება მხოლოდ ქართლოსის მერყეობის ბრალია და გრძნობის სიწმინდეზე ლაპარაკზედმეტია. ძმები — ერთი მეტად თავხედი, უქნარა, ჩიტირეკია მემტრედე, უგემოვნო, უვიცი, აგრესიული, უთავმოყვარო, დაფარულ საქმეებშია გარეული. მეორე — ბრიყვი, უაზრო, სიბერემდე მხოლოდ ახლად დაქორწინებული. მესამე — ყველაზე უფროსი — ვეიან უერთდება მდგმურების ოჯახს, ჩამოდის უკვე როგორც ოჯახის ახლობელი, შავი საქმე ნათესავებს დააკისრა და უზურპაცია ტრიუმფით დაავიგინა. ოჯახში სწორედ მას ჰყავს ერთადერთი მემკვიდრე, იგი ჯერ პატარაა, მიმხედავი კი არავინა ჰყავს. ამიტომაც იზრდება სრულიად თავისუფალი, როგორც სტიქია. მოდის, რათა ერთბაშად აიკლოს ყველაფერი. დააქციოს. დააწიოკოს, მიღწე-მოღწეოს. ის ალიაქოთი, რაც მისმა წინაპრებმა მოაწყეს, მას მეტისმეტად მშვიდად ეჩვენება. ესაა მდგმურთა ძირითადი შემადგენლობა. მათ უკვე ძლიერად მოიკიდეს ფეხი რეალობაში და აღარ ეშინიათ სა-

კუთარი სახის ჩვენების, ისინი უმრავლესობას წარმოადგენენ! ამიტომ უმრავლესობა, მოურიდებლად აღამალებენ სიმახინჯეს. ბინას ავსებენ მრუდე სარკეებით და ხარობენ მეტისმეტი სიგონჯის ხილვით.

ქართლოსი იძულებულია სარკეში ჩაიხედოს და უკვე მეტად შეკირვებული შეამჩნევს, რომ მისი საკუთარი გამოსახულება სრულიად გათქვეფილა მათში. სარკეების ეპიზოდი ფილმს ექსპრესიულობით ტვირთავს: გარემო უფრო დეფორმირებული ხდება, ალოვიკურად შეხეწილ-გამოხეწილი, ცივი, ირეალური. გმირს თვალები ეხილება. შეიცნო რა თავისი თავი, უკეთ ხედავს სხვასაც. უარყოფს თავის მდგმურებთან შეხმატკბილებულ სატრფოს, ზუსტად ენიშნება მისი ფიცის სიცარიელე და სიყალბე. სხვაგვარად აფასებს მეზობლის ზრუნვასაც — ლალატის ტოლფას უყურადღებობას...

შემოჩენილი, მოძალადე, უწმინდური მდგმურების სახით, საკუთარ „მესაგან“ გაუტხოებული დანარჩენი სამყარო იხატება. აქ თავს იჩენს მისტიკური და ექსპრესიონისტული ფილმებისათვის დამახასიათებელი პიროვნული მარტოობა, უნუგეშობა. იგი დასჯილია, ვერ გაუამკლავდა ბოროტებას. იგი დასაჯა საკუთარმა მდორე სისხლმა, სიყალბისადმი გულგრილობამ, მცირეცოდვანიობამ. იგი დასაჯა სარკეში, რომელშიც მხოლოდ მარცხის მერე ჩაიხედა. მან თავად აავსო საკუთარი სულის წმინდა ტაძარი ეშმაკეულით, რომლის გამოდევნა იქიდან ამაო ცდა იყო. რადგან ეს უცხო, საშინელი ხალხი, მისი სისხლხორცეული რეალობაა, მას მერე შემოჩენილი, რაც ქართლოსი ძველი ალბომის ქექვას მოჰყვა. მას მერე გამოიკვეთა თვალისმომჭრელად გადაგვარებული სიამაყე, შორეული და განყენებული — ისეთივე, როგორც შუშაბანდზე გამავალი იდუმალი ოფიცერია. კიდევ უფრო შეუცნობი და უცნაური. ვიდრე თვითონ მდგმურები არიან. იგი ოჯახურ ალბომში შემთხვევით მოხვედრილ უცხო ჯარისკაცის



ფოტოს ჩამოჭვავს, რომლის არც სახე ჩანს გარკვევით და ოჯახშიც აღარაღვის ახსოვს მისი ვინაობა. შესაძლოა ახლობელიცაა, თუკი ასე ხშირად უწევს ამ ოჯახში გამოვლა.

განუკითხოება, გაუცხოება. მარტობა... აი შედეგი საკუთარ სულში ჩახედვისა. გმირი დამარცხდა.

აღბათ, დრომ ისევ მოიტანა შიში ღირებულებათა გადაფასებისა. ეს აშკარად დაეტყო ახალგაზრდულ კინემატოგრაფს. ჭეშმარიტება ყველა დროს და ყველა მოვლენას ერთნაირად არ ერგება. ბევრი რამ საოცარი, ძვირფასი და წმინდა შესაძლოა გადაგვარდეს, დაიღუბოს, გაქრეს. თითქოს არც კი არსებულა. ვაი, თუ აღარ არის გმირი, რომელიც გაუძლებს, თავს გადაიარჩენს. „ჭეშმარიტად კარგად მესმის მე სას-

წული სიზმრისა და გაფრთხილება: ჩემი მოძღვრება განსაცდელშია და ღვარძლს ხორბლობა ჰსურს!

ჩემი მტერი გაძლიერებულან და ჩემი მოძღვრების სახე დაუმახინჯებიათ. ესე, რომ ჩემს რჩეულთ უნდა რცხვენოდეთ ჩემ მიერ დანატოვარი ძღვნისა“.⁴

შენიშვნები:

- 1 მამუკა დოლიძე. „მღვდურები“. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 1987, გვ. 154;
- 2 ფ. ნიცშე. ესე იტყოდა ზარატუსტრა. „მაცნე“. ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის სერია, 1989, № 1, გვ. 105;
- 3 ლუაა, 19, 46;
- 4 ფ. ნიცშე. დასახ. ნაშრ. გვ. 97.

შოთა ლეჟავას ფერწერული ტილოები

ჟურნალის ეს ნომერი, ფერადი ჩანართის სახით, მკითხველებს სთავაზობს ფერმწერალ შოთა ლეჟავას ნამუშევრების რეპროდუქციებს.

საგამოფენო ექსპოზიციებში მხატვრის ტილოებს 70-იანი წლებიდან ვხვდებით. შოთა ლეჟავა თბილისის იაკობ ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებლის კურსდამთავრებულია (1962). შემდგომ კი, ორი წლის მანძილზე, იგი მოსკოვის ხელოვნების უნივერსიტეტშიც სწავლობდა.

ფერმწერლის შემოქმედება, ძირითადად, პეიზაჟის ჟანრს მოიცავს, თუმცა სურათებს შორისაა ფერადოვანი ნატურმორტებიც, პორტრეტები და თემატური კომპოზიციები. ეს ნაწარმოებები ავტორს წარმოგვიდგენს თავისებური ხედვის ფერმწერლად. ტილოებში ვლინდება ბუნების მშვენიერების მღელვარე განცდა, მხატვრული სიმართლის ერთგულება და ფაქიზი გემოვნება.

„გილიოტინა. გეილ ინ ფრანსე, 1792 წელი“ და სხვა უსწაური ამბები

(თამაზ ჰილაძის ორი პიესის გამოცემა)

ნოდარ გურაბანიძე

კომიკური ფანტასმაგორია, რომლის სამყაროშიც თამაზ ჰილაძის პიესის („ნახვის დღე“, „საბ. ხელოვნება“ №7, 1989) გმირები სიურეალისტური ირაციონალურობით და ნატურალური მოდელის სიციხადით გამოირჩევიან ერთსა და იმავე დროს, თავისი ბუნებით უაღრესად თეატრალურია. აქ ყველაფერი ორ-აზროვანია, უფრო ზუსტად, ერთი აზრი მეორეს გამორიცხავს, ყველაფერი კეთდება თამაშით, აბსურდული ახირებით, გმირები ერთმანეთს ვერ უგებენ, რადგან-ესმით მხოლოდ ის, რასაც თავად ლაპარაკობენ. ასე იქმნება ამბივალენტური სიტუაცია, რომელიც წარმოთქმულ ტექსტში უეჭველად ქვეტექსტს გულისხმობს და რომელიც ფრაზას პარადოქსალურ აზრს ანიჭებს.

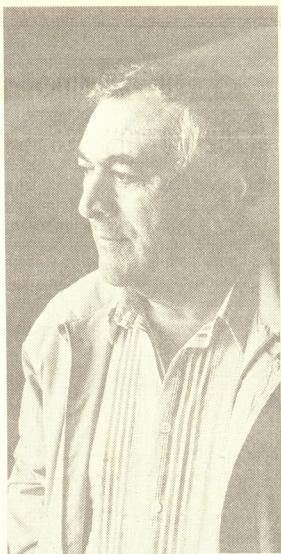
პიესას ერთგვარ კამერტონს აძლევს რამდენიმე სტრიქონიანი დიალოგი ცოლ-ქმარს შორის, საიდანაც ვიგებთ, რომ კალკუტაში ვიღაც ორი კვირის მკვდარი გაცოცხლებულა და „თურმე ყველაფერი ეკმემა...“ ეს მინიატურა მთავრდება უცნაური ფრაზით. ცოლი (იზა) ცოცხალი მეუღლის (ვასიკო) მისამართით ამბობს: „ნეტავი, შენ გაცოცხლდებოდე ასე“. შემდეგ ჩვენ ვნა-

ხავთ ამ „გაცოცხლების“ მეტად უცნაურსა და დაუჭერებელ ამბავს, რომელიც იმდენადაა დამაჯერებელი, რამდენადაც დაუჭერებელი.

რამდენადაც უცნაური არ უნდა იყოს ის სამყარო, სადაც ეს გმირები ცხოვრობენ, რა ჭრელი, მრავალფეროვანი და მრავალსაგნობრივი არ უნდა იყოს მოქმედების ფონი, ჩვენთვის აშკარაა, რომ თ. ჰილაძე ყველაფერს ხედავს ისე, როგორც ჩვენ ვხედავთ უკვე თეატრალურად მატერიალიზებულ სამყაროს სცენაზე. ამ შემთხვევაში ეს დრამატურგიულ-აბსურდული პანორამა მე შემიძლია შევადარო სალვადორე დალის ვრცელ პეიზაჟებს, სადაც ყოველი საგნის კონტური არაჩვეულებრივად რელიეფურია, ზუსტია — რეალისტის თვალსაზრისით, მაგრამ სხვა საგნებთან „შეერთებით“ ფანტასმაგორულია, ირაციონალისტის თვალსაზრისით. ეს გარემოება მაფიქრებინებს. რომ თ. ჰილაძის დრამატურგიული ბუნება „რეისორულია“, რადგან მისი ხედვა (და ჩვენში შექმნილი შთაბეჭდილება პიესის კითხვისას) გასაგნებელია, მიზანსკენირებული, თითქოს მან თავისი პიესა ჯერ წარმოსახვაში დად-

გა და შემდეგ ამ წარმოსახვიდან „გად-
მოიწერა“.

ჯერ შეგნდნოთ პიესის სცენურ გა-
რემოს. პირველ რემარკაში (სხვათა შო-
რის, ეს რემარკები უაღრესად ლაკო-
ნიურია და მკვეთრად განსხვავებული.
ეთქვათ, იბსენისა და შოუს „რეჟისო-
რული“ რემარკებისაგან, სადაც პიესა
უკვე დადგმულია თითქმის) უბრალო-
დაა განცხადებული „მოქმედების ად-
გილი — თბილისის ერთ-ერთი მრავალ-
სართულიანი სახლი“. ჩვეულებრი-
ვი რემარკაა და თითქმის რაიმე განსა-
კუთრებულ და ორიგინალურ ინფორ-
მაციას არ შეიცავს. მაშ სადაა ის „რე-
ჟისორული ხედვა“ დრამატურგისა, რო-
მელიც წელან ვახსენე? როგორც კი მო-
ქმედება დაიწყება, როგორც კი გმირე-
ბი ალაპარაკდებიან, მაშინვე ცოცხლდე-
ბა ამ მრავალსართულიანი სახლის ყო-
ველი უჯრედი, სადაც ჩვენ სხვადასხვა
პოზაში მდგარ ადამიანებს ვხედავთ.
ვუყურებთ მათ მოქმედებას და ყურს
მივაპყრობთ მათ დიალოგებს. ეს არის
ფრონტალურად გაჭრილი სახლი, რო-
მელსაც ჩვენსკენ, მკითხველისაკენ (ხაზს
ვუსვამ „მკითხველისაკენ“ და არა „მა-
ყურებლისაკენ“) თავისი ღია, ფარდა-
კედელ ჩამოცლილი ფასადი მოუმარ-
თავს და მრავალთვალისანი უცნაური არ-
სებასავით გვიმზერს. ყოველ ამ უჯრე-
დში ცხოვრება ფეთქავს. მრავალი
პლანი ორგანიზებულია სცენური დრამატურ-
გით, რომელიც აგებულია არა
მხოლოდ პარალელურ მოქმედებათა
ეფექტზე, არამედ დიალოგთა გადახ-
ლართვაზე, „დაჯახებაზე“, გადაძახილზე,
მოულოდნელ გაგრძელებებზე (სცენის
ერთ მონაკვეთში დაწყებულ დიალოგს
სხვები ამთავრებენ). ამგვარად, თით-
ქოს სინათლის წრის მოძრავი ეფექ-
ტის მოწმენი ვხდებით; ერთი განათე-
ბული ველიდან მეორეზე გადავდი-
ვართ, ერთგან დაწყებული საუბრის
სხვა ადგილას და სხვის მიერ დამთა-
რებას ველით. „შუაზე გაჭრილი“ სახ-
ლის ღია ოთახები მრავალფეროვან პა-
ნორამას ქმნიან.



თამაზ კილაძე

ერთგან ვხედავთ სტომატოლოგიურ
აპარატურას და ცირკის „ფოქუსნი-
კის“ აქსესუარს, ყუთებში ჩაწყობილ
ცილინდრებს (საიდანაც სტომატოლოგ
ბაბულის ერთ-ერთ ქმარს ცოცხალი
კურდღლები ამოჰყავდა. პირველი ქმა-
რი ფილოსოფოსი იყო და კანტს ებრ-
ძოდა, ცოლს კი მხოლოდ განტელები
დაუტოვა).

მეორეში — მხატვრის სახელოსნოს
ატრიბუტებს თავისი „ნატურით“ მემო-
დელე ადელაიდათი, რომელიც ძალზე
ცოტას ლაპარაკობს, შიშველი ზის და
ქსოვს და თუ რამეს იტყვის, ისეთ უც-
ნაურს, რომლის აზრი მხოლოდ მას
ესმის — „მე ტელევიზორში მარტო
უცხო ენის გაკვეთილებს ვუყუარებ,
მიყვარს, როცა არაფერი მესმის“... მა-
გრამ ყველაზე უცნაური „პეიზაჟი“

მოჩანს იზასა და ვასიკოს ბინიდან. აქ, მეშვიდე სართულზე აუტანიათ ავტომანქანა „ვოლგა“ და „სტუმარი რომ მიუვათ, საქესთან დასვამენ, ეგაა მათი პატივისცემა“. მაგრამ ჯერ სადა ხართ! ამ ბინაში კიდევ უფრო საკვირველი რამ გამოჩნდება. სიძველეების მოყვარული ვასიკო, ანტიკვარიატის შექმნის დაუოკებელი სურვილით სავსე, საკომისიოში ყიდულობს გილიოტინას („საუკუნეთა აქ დგასო, მითხრეს. მე მიცდიდა“). მუშები ძლივს ამოათრევენ უზარმაზარ, შეფუთულ ნივთს მეშვიდე სართულზე. გახარებული ვასიკო გაპყვირის: „ისტორია მოგვაქვს, ისტორია! კაცობრიობის დიადი გამოცდილება“. რასაკვირველია, მეზობლები, რომლებსაც თითქოს ადარადერი არ უნდა უყვირდეთ, იმ კაცისაგან, ვისაც „ვოლგა“ ოთახში უდგას, გაოცებულნი მიესევიათ, რად გინდოდაო, მაგრამ ის კი არ იციან, რომ ვასიკო კოლექციონერია და ბოლოსდაბოლოს, ლუვრიც ხომ კოლექცია და ერმიტაჟიც.

„ვასიკო. გილიოტინა, მეიდ იმ ფრანს, 1792 წელი. ძველი ავეჯი ბრუნდება ახლა მოდაში“. ეს გილიოტინა დიდ აქიოტაეს იწვევს პიესის გმირებში. ისმის რეპლიკები და რჩევები იმის თაობაზე თუ სად უნდა დადგას ეს უზარმაზარი ნივთი? („ვოლგაც“ ხომ აქ დგას?) ახლოვდება ანარქია ოჯახის ინტერიერში. თავისი ბინიდან სტომატოლოგი კობული ურჩევს ამ გამოუსწორებელ კოლექციონერს. გილიოტინა საწოლ ოთახში დადგან, რადგან „თავის მოსაქრელად მაგაზე უკეთეს ადგილს ვერ იპოვნითო“ (ადვილი მისახვედრია, რომ „თავის მოჭრა“ აქ ორაზროვანი თქმია). მხატვარ თომას საერთოდ ვერ გაუგია თუ რა საჭიროა ოჯახში გილიოტინა, რაზედაც ეს უცოლშვილო კაცი, სამართლიან რეპლიკას იმსახურებს ვასიკოსაგან—„შენ ოჯახი თუ გაიგვია საერთოდ“? ბოლოს ისევ ბაბული მიაწოდებს იდეას — ტორშერის ადგილას დადგითო, მაგრამ სასტიკ კონტრარგუმენტს წააწყდება: „ეს ტორშერი ჩვენ ი ოჯახისთვის. შეიძლება ითქვას, რე-

ლიქვიაა — სწორედ იმ დღეს შევიტინე, როცა მშობლები გარდაეშენენ...“ ამ ფრაზას მეზობლები აფასებენ როგორც მშობლებისადმი ვასიკოს უსაზღვრო სიყვარულის გამოვლენას...

განა ყოველივე ამის შემდეგ უნდა ვაგიკვირდეს რამე? საგანთა ამ სიურრეალისტურ გარემოში შეიძლება განა ჩვეულებრივი ადამიანები მოქმედებდნენ? დაბოლოს, ამგვარი „ინტერიერი“ ხომ თვით ამ გმირების მიერაა შექმნილი და ჩვენ დავინახავთ, რომ ყველა უცნაურობის, დამთხვეულობის, აბსურდის ავტორები პიესის გმირები არიან, ისინი არიან ამ გროტესკული სურათების შემსრულებელნი, ცხოვრების პარადოქსალური თეატრის პერსონაჟები. ისინი ქმნიან თავიანთ უცნაურ თეატრს, თავისი პატარ-პატარა კონფლიქტებით, ინტრიგებით, მოჩვენებებით, სპირიტუალისტური სენანგებით, ირაციონალური ხილვებით. აქ ერთი პარადოქსი ისიცაა, რომ ცხოვრების რეალობა უფრო ფანტასმაგორიულია და ფანტასმაგორია, უფრო რეალური: მიცვალებულთა სტუმრობა, მათი სცენური მოქმედება ექვიმუტანელი სიზუსტით და დამაჯერებლობით „თამაშდება“, ხოლო ცოცხალი, ნამდვილი პერსონაჟები თავიანთი დამთხვეულობით გამო ამქვეყნიური რეალობის საზღვარზე გადაიან, ერთი ნაბიჯიც და ირაციონალურ სამყაროში აღმოჩნდებიან. „იმ ქვეყნიდან“ მოსული პერსონაჟები ისე ჩვეულებრივად აგრძელებენ შეწყვეტილ სიცოცხლეს, თითქოს შესასვენებლად კულისებში იყვნენ გასულნი, რასაკვირველია, ეს ფანტასტიკაა, მაგრამ სავსებით რეალისტურად დახატული. ერთის წამითაც არ გვეპარება ექვი სცენურ-დრამატურგიული „თამაშის წესების“ ხელოვნებასეულობაში. ასეა „დამიწებული“ მოქმედ პირთა მისტკური მოჩვენებები, მაგრამ, მოდით ახლა ეს „მიწა“ ვნახოთ. ნუთუ შეიძლება საღად მოაზროვნე ადამიანმა დაიჯეროს ისეთი გმირების არსებობა, რომლებიც გილიოტი-



ნას და „ვოლგას“ სახლში გამოფენენ ანტიკვარტული ნივთების დარად. მაგრამ მათი ანტიკვარობა დაყვანილია ნიადაგ სახმარი საყოფაცხოვრებო ნივთების დონემდე. შემთხვევით არ უწყდება ვასიკო თავის მეუღლეს იზას, რომელიც ჩივის „ბუნდოვნად ვხედავ რალაცეებს, არც სიზმარია და არც სინამდვილე“ — „რა დროს ეს არის ქალო, ჩემი გამჭირვებია, მითხარი სად დავდგა ეს გილიოტინა! არ იყიდი ჭირია, იყიდი და კიდევ უფრო დიდი ჭირი!“ (ხაზი ჩემია. ნ. გ.). ვასიკოს როგორც კეშმარიტ კოლექციონერს — უფრო უცნაური ნივთებიც აქვს: „ნელსონის ის თვალი მაქვს, თვითონ რომ არ ჰქონდა“ — ამბობს იგი სიამაყით და თან შეწუხებული.

ის, რის გამოც იგი ასეა შეწუხებული, პიესაში პირველი თეატრალური გროვია, ნიშანი უცნაურზე უცნაური ამბების დასაწყისისა. ჯერ სულ რამდენიმე ათეული რეპლიკაა წარმოთქმული, ებიზოდიც არ არის დამთავრებული ცოლ-ქმარს შორის (ვასიკო განუმარტავს მეუღლეს, იზას, რომელიც ერთად გასეირნებას მოითხოვს ქუჩაში — „ჩემო ძვირფასო და ერთადერთო, ნუთუ არ იცი, ცოლ-ქმარი დისკვალიფიცირებული შეყვარებულები რომ არიან!“) და შემოდის ბენიტო... უთავო ბიჭი. „უჟაცრავად, ჩემი თავი ხომ არ გინახავთ?“ მორიდებით, ზრდილობანი კილოთი კითხულობს იგი. რასაკვირველია, ყველა ხედავს, რომ ბაბულის ვაჟივილს — ბენიტოს, კარგა მოზრდილი თავი აბია ტანზე, მაგრამ ასევე ხედავენ იგივენი, რომ ამ საცოდავს თავი მართლაც არა აქვს. („ამან კიდევ ცალკე გააჭირა საქმე! რა გახდა ეგ შენი თავი, ბოლოსდაბოლოს! ვითომ შენა ხან მარტო უთავო“ — წყრება ვასიკო).

მართალია, ვასიკოს თავის კოლექციის კი აქვს ერთი თავი—აფორის თავი, მაგრამ ჯერ ერთი, რომ იგი მეგობარმა კარლომ ჩამოუტანა კვიპროსიდან და საჩუქრის ხელახლა გაჩუქება არ ივარგებს, მეორეც, ბენიტო არ არის ბერძენი, ქართველია წარმოშობით

და ქართულ ტანზე ბერძნული თავი „არ წაა“. ვასიკო სინანულს გამოთქვამს — ერთი ზედმეტი თავი კი უნდა მქონდეს ოჯახშიო და მართალიც არის, კაცს რა არა აქვს სახლში და რა გახდა ბენიტოს ერთი ქეციანი თავი, მაგრამ მაინცდამაინც დიდხანს აღარ წუხს, რადგან ბენიტოს კევის ლეკვაც შეძლებია და თურმე ვიდეოსაც კი უყურებს (ვასიკო. „აბა, კევის თუ ლეკვაც ვიდეოს უყურებ, რაღა გინდა მეტი, ვადამრევს ეს ხალხი“). არის სხვა მანუგეშებელი მომენტიც — ზოგი ჭირი მარგებელია — უთავო ბენიტოს თავზე ვერავინ ვერ დააფსამს და ესეც ხეირიან დღევანდელ დღეს — პრაგმატულად დასაკენის ვასიკო.

მაგრამ მთელი პარადოქსი იმაშია, რომ ბენიტოს უთავობის გამო სულაც არ სწუხს დედამისი, ქალბატონი ბაბული, სექსუალურად აღზნებული სტომატოლოგი, ის კი არა, თუ არ შეახსენეს, საერთოდ არც კი ახსოვს (ბენიტო მას ფოკუსნიკი ქმრისაგან ჰყავს). ნესტორი, ფსიქიატრი, ბაბულის მუდმივი კლიენტი, სასხვათაშორისოდ ეკითხება: „ქალბატონო ბაბული, რა მაგის პასუხია და ბენიტომ თუ თავი იპოვა?

ბაბული. გაგიგონიათ?
ნესტორი. ამდენ ხანს?
ბაბული. არა და, მსახიობობაზე ოცნებობდა!..

ნესტორი. მსახიობობაში შეუშლის ვითომ ხელს?“

დაეჭვებული ნესტორი იმასაც კი კითხულობს — იქნებ საერთოდ არ ჰქონია თავიო, რაზედაც ბაბული დაბეჭითებით ვერ პასუხობს, ვინაიდან ჩვენს დროში ვინ აქცევს ამას ყურადღებას. მიუხედავად იმისა, რომ ბენიტო შვიდ რეპეტიტორთან დადიოდა, მაინც არავის შეუმჩნევია მისი უთავობა, მხოლოდ ცურვის ერთ „კლიაუზნიკ“ მწვრთნელს მოუთხოვია ცნობა. ვერც გაამტყუნებო, ამბობს ნესტორი — „თავით ხომ უნდა გადახტეს ბავშვი წყალში“.

ყოველივე ეს გროტესკული სურათის მხოლოდ ერთი ფრაგმენტი. საერთოდ სრული შთაბეჭდილებისათვის სხვა



«ცნა სპექტაკლიდან „ნახვის დღე“ (თელავის თეატრი)

ფრაგმენტების გათვალისწინებაა აუცილებელი, მითუმეტეს, რომ ისინი ქშნიან აბსურდული მოქმედების კეშმარიტ ფონს. ვასიკოსა და იზას ოჯახში შემოსახლება — ვასო, რომელიც ცოლ-ქმარს შემოსვლისთანავე ახარებს — აჰა, მე გავცოცხლდიო. ეს პირველი გამოცხადება ცოლ-ქმრის გაკვირვებას იწვევს, მაგრამ აქ გაისმის ვასიკოს მოულოდნელი რეპლიკა:

«— ოცი წელია, გეკითხები, ვინ არის ეს კაცი-მეთქი.

იზა, და მეც ოცი წელია ვპასუხობ, არ ვიცი-მეთქი“.

მიუხედავად ამისა, ეს არის „პირველი შემოსვლის“ ეფექტის მომხდენი სცენა. ვასიკო პიესის ბოლომდე თითქოს ვერ სცნობს ვასოს, ხოლო იზას, მიუხედავად მრავალი პიკანტური დეტალის გახსენებისა, ვერაფრით ვერ მოუბერებია წარსულის აღდგენა, არადა ვასო დაბეჭითებით აცხადებს — შენი პირველი ქმარი ვიყავიო.

პალუცინაციის მსუბუქ ნისლში ირევნიან უცნაური სურათები. აღარაფერი არ არის ნამდვილი, ყველაფერი ათამაშდება ხილვებისა და მოგონებების, რეალურისა და ფანტასტიკურის საზღვარ-

ზე. საგნები ჰკარგავენ სიმკვეთრეს და მატერიალურობას, ისინი ბროლისაგან არიან თითქოს შექმნილი, რომელთა მიღმა ასევე გამჭვირვალე და შვიფე სამყაროა. შემდეგ კვლავ სარკეების სამყაროში ირეკლებიან ლანდები. ვასო, ოცი-ოცდარეო წლის წინ მკვდარი და აწ გაცოცხლებული, საგნებით რეალური არსებაა. ლოგიკურად მსჯელობს, თავისუფლად, ძალდაუტანებლად უჭირავს თავი, ცოლ-ქმრის საძინებელ ოთახში დაიდებს ბინას, მათთან ერთად სძინავს საწოლში, სააღერსო სიტყვებს ეუბნება იზას, ეკამათება — ვასიკოს, ჰყვება თავის ფერად სიზმრებს და ბოლოს ისე გათამამდება, იზას კანონიერ ქმარს ავიწროვებს და ოჯახიდან გავდებითაც კი ემუქრება.

ბოლოსდაბოლოს ვინ არის ეს ვასო? ცოლ-ქმრის მოლანდებაა, რეალური პიროვნებაა თუ დრამატურგის გროტესკული ხუმრობის ნაყოფი?

ამ კითხვის პასუხი თ. ქილაძის თეატრალურ მისტიფიკაციაშია დაფარული. საქმე ისაა, რომ ამ რეალურ, მატერიალურ გატსში გახვეული ეს არსება მოუხველთებელია, არამატერიალურია. იგი რეალურია იმდენად, რამ-

დენადაც მართლა არსებობდა და მისი შეწყვეტილი სიცოცხლე ახლა გვევლინება როგორც რეტროსპექტივი. იგი ვასიკოსა და იზას მოჩვენებაა, რადგან ისინი თავადაც ბოლომდე არ არიან დარწმუნებული მის რეალობაში და მოგონებისა და დღევანდლობის მყიფე ზღვარზე მდგარი სპერდენტ და ბოლოს, ეს დრამატურის სევდანარევი, ტრაგიკომიკური კომენტარის განსხეულებაა პირანდელოს თეატრის სტილში, როცა თვით პერსონაჟები ეძებენ ავტორს და საკუთარ თავს. ჩვენ ვხვდებით, რომ ვასო ეს არის ცოცხალი ვასიკოს გარდაცვლილი სული, ვასიკოს არსის აწ მკვდარი და მივიწყებული რაობა. გამუდმებულმა კომპრომისებმა, ცხოვრებასთან ბრძოლამ, კონფორმიზმმა, დაგროვების აბსურდამდე მისულმა სურვილმა (კოლექციონერობის უწყობდეს ამას ვასიკო), „პუმებმა“, „გუმებმა“, „ცუმებმა“, აბითურიენტების პაროლების დამახსოვრებამ გამოათავანა, ნაადრევად დააბერა და დააჩაჩანაკა ვასიკო. მაგრამ თ. ჭილაძე „ეთამაშება“ ჩვენი წარმოსახვის უნარსა თუ მიხვედრილობას: ჭერ სულ ახლოს „მოჰყავს“ ჩვენთან ვასო, უნდა მივხედეთ, უნდა ამოვიცნოთ მასში უწინდელი ვასიკო, მაგრამ მერე ისეთი გონებამახვილური რეპლიკების კასკადი მოდის, რომ ეს ვასო შორს იწევს და ველარ ვცნობთ, რადგან თავისთავად დამოუკიდებელ პერსონაჟად გვევლინება. ეს ხერხი რამდენიმეჯერ მეორდება და გარდა იმისა, რომ კომიკურ ეფექტს ქმნის, ჩვენ გვაიძულებს „დავიზნეთ“ (ანუ ავყვეთ დრამატურის კომიკურ ეფექტს), ჩვენც ჩავერთოთ „გამოცხადების“ რეალურ თამაშში ან სანახაობათა ამ მრავალფეროვნებაში უკრიტიკოდ დავემორჩილოთ შემოთავაზებული თამაშის წესებს. თანდათანობით ვასიკო ცნობს (რათა მეორე წამშივე გადათქვას) ვასოს, ხოლო იზა — თავის „პირველ“ მეუღლეს. საქმეს აქამდე ის ართულებდა, რომ არც იზას ახსოვს თავისი წარსული (ანუ მასში დღეს უკვე მკვდარი „მე“). ასე

რომ, ვასიკოს სულ თავისუფლად შეიძლება მოვლინებოდა თავისი „პირველი ცოლი“. ბოლოს, როგორც იქნა, იზა მიხვდა: „იცი, ვასო, მე ბევრი ვფიქრე და იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ეტყობა, შენ ჩემი პირველი ქმარი იყავი! ვასიკო, ეს ჩვენი სტუმარი ჩემი პირველი ქმარი აღმოჩნდა, ჩამოართვით ერთმანეთს ხელი!“ მცირე დეტალების შემდეგ, ისევ იზა დაეკვდებოდა: „მაგრამ იმ ფაქტს რა ვუყოთ, რა მოვუხერხოთ, რომ მე მეორედ არ გავთხოვილიყარ!“ ასეთი მტკიცე საბუთის დარღვევა არავითარ ლოგიკას და მისტიფიკაციას არ შეუძლია და ბოლოს იზა იძულებულია უთხრას ტანმადალ, ქოჩრიან ვასოს, რომ იგი, არის მელოტი, ლიპიანი, ფერმკრთალი ვასიკო. „გეეთი რომ ვიყო, თავს მოვიკლავდიო“ — უარობს ვასო. ეს ფრაზა აგვირგვინებს ამოჯახურ კომიკურ სკანდალს და გვიახლოებს ტრაგიკომიკურ ფინალს. ვასო ერთხანს გაოგნებულ უყურებს ვასიკოს. თითქოს ვასიკო უნდა შეეცოდოთ, მაგრამ აქაც პარადოქსალურ შემოტრიალებასთან გვაქვს საქმე. საცოდავი ვასოა, რომელიც ვასიკოდ იქცა (აკი ნიშნისმოგებით ვუმნება ვასიკო: „დაჩაივდი, დილიე, დაპატარავდი, თმა გაგციევა და ღიმი გაგეზარდა და აი, ბოლოს მე შეგჩჩხ ხელში! არა მგავსო, ხე, ხე, ხე, რა ხე. მარა უფოფლობარ! ასეა, ძმაო, ცხოვრება, უფრო სწორად — კარგი ცხოვრება. კარგი ცხოვრება მსხვერპლს მოთხოვს! არა იზა?“)

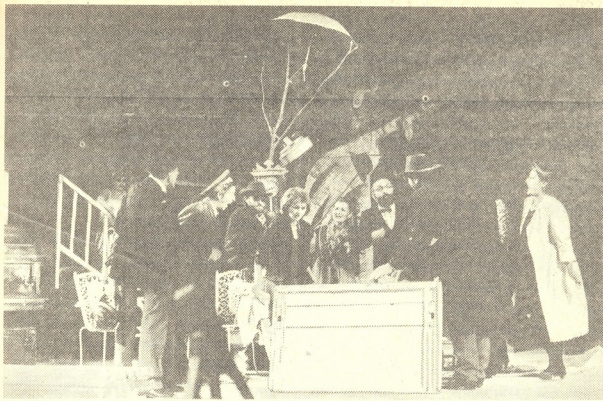
მოქმედების განვითარების ლოგიკის მიხედვით ვასიკო უნდა იყოს სასოწარკვეთილი, მაგრამ „აბსურდის თეატრში“ სწორი მოქმედების ლოგიკა არ არსებობს, აქ ლოგიკა სოფისტურია, არა ტრადიციულია, მთელა წინარე ვითარების უარყოფელი თუ არა, მისი ფარსული გრიმასით შეტყუვლელია. 20-25 წლის წინათ „მკვდარი ვასო“, როცა თავის თავს დინახავს „ცოცხალ ვასოში“, იყვინებს: „სად არის გილიოტინა?! თავი უნდა მოვიკლა ახლავე! ასეთ ყოფნას სიკვდილი

მირჩევნია“. აქ „გათამაშდა“ გილიოტინას პიესაში გამოჩენის აუცილებლობა. ახლა იგი უნდა ამოქმედდეს და დაასრულოს „თავის მოჭრის“ თეატრალური რიტუალი („როცა გივიტანე, შემქმამეს აქეთ-იქიდან, რად გინდოდარ, ხომ გამოგვადგა ბოლოს?!“ — ამბობს ვასიკო), რათა ერთი უთავო დარჩეს, ხოლო მეორეს (ბენიტოს) თავის „შოვნის“ შანსი გაუჩნდეს. აქ გათამაშდება კიდევ ერთი კარნავალური სანახაობა: პიესის მოქმედი პირები, რომლებიც დრამატურგის „სინათლის წრეში“ ავტონომიას ინარჩუნებდნენ და თავიანთი „მიკრო თეატრი“ ჰქონდათ, ახლა ერთი დიდი თეატრის სცენაზე ერთიანდებიან, რადგან ისტორიული ფაქტის საზეიმო ცერემონიული მათ გულგრილს არ სტოვებს. ვასიკო ამ ისტორიული ფაქტის აღსანიშნავად შამპანურს მოითხოვს, ავსებს ჭიქებს, პარალელურად ყველგან ივსება ჭიქები, „მიწიდან ჰრელი ვეება აეროსტატი ამოიზრდება, ნელ-ნელა გუგუნით აღის ცაში, ყველას ჭიქა უჭირავს ხელში და აეროსტატს შესცქერის“. მშვენიერი თეატრალური მიგნებაა (სხვათა შორის ამ აეროსტატზე აღრევ იყო ლაპარაკი პიესაში). ეს ნაიზღრად შევლებილი, თვალისმომჭრელი აეროსტატი დაფარავს ვასოს თავანწირული გამორბის აქტს, რომელსაც საყოველთაო აღტკინება და სიძღერის საზეიმო ხმები ერთგვარი კომიკური აპოთეოზის ელფერს აძლევს.

უთავო ბენიტო უარს ამბობს ვასოს თავზე, ხოლო კმაყოფილი ვასიკო, ხელების ფშვნეტიტ გვეუბნება: „ესეც ასე... მაშინვე ვიცანი, როგორც კი დავინახე... გამარჯობათ, გაცეცხლდით. ილიოტი!“

თუ ვასოს „გამოცხადება“ მთელი პიესის მანძილზე წარმოსახვისა და რეალურის თამაშის, მთავარეულის მოჩვენებას ჰგავს, რომელსაც თვით თამაშის მონაწილენი ზოგჯერ ეპკითაც კი უყურებენ, სამაგიეროდ, სავსებით „რეალურია“ სხვა მიცვალებულთა გამოჩენა. მათი გამოცხადების მოწმეებს

(მხატვარ თომას მშობლები გამოცხადებიან, ნესტორის ქალიშვილს — ვასიკოს — ლის კი — დედა, ქ-ნი კლარა) უკვე აბსოლუტურად არავითარი ეჭვი აღარა აქვთ. ამ მხატვრიულ სამყაროში „სული“ კი არ შემოდის, არამედ რეალური პიროვნება. რასაკვირველია, ეანრის სრული შესაბამისობით, მისტიკური მჭმუნვარება კი არ ისადგურებს სცენაზე, არამედ კომედიური შეუსაბამობა: რაც უფრო რეალურად არიან ისინი „გაცეცხლებულნი“. მით უფრო შორს არიან რეალური გარემოს პერიპეტეებისაგან. წამიერად შემოფრინდება იმ ქვეყნიდან კლარა, შემოდის სინათლის წრეში, გრძელ, შლეიფიან, საკონცერტო კაბაში გამოწყობილი. როიალთან მჭდარ ქალიშვილს გუგუნის თავის დაკვრით ანიშნებს დავიწყოთო (კლარა მომღერალია). რა ვიცი იმ უდროოდ გარდაცვლილი ქალის შესახებ? ჯრჯერობით არაფერი. პიესაში ეპიზოდები, როგორც ვთქვი, სცენური ლოგიკის (ტრადიციული გაგებით) მიხედვით არ არიან დალაგებულნი. წესით, ის ეპიზოდი, სადაც კლარაზეა საუბარი, წინ უნდა უსწრებდეს კლარას გამოჩენას, რათა ჩვენ ფსიქოლოგიურად შეგვაშაბდოს აქ ქალის ექსტრავაგანტური საქციელის აღსაქმელად, მისი მსუბუქი ხასიათის, მოულოდნელი იმპროვიზაციების გასაგებად. ეს ქალი კი შემოდის და პირდაპირ კარმენის არიის ნაწყვეტებით იწყებს მოქმედებას. თავშესაქცევი დიალოგის (კლარას ჰგონია, რომ მისმა ქალიშვილმა გუგუნობა, რომელიც ახლა მასზე უფროსია, ავტოგრაფის ჩამოსართმევად გამოიძახა) შემდეგ ეპიზოდი წყდება ყველაზე საინტერესო, მაინტრიგებელ ადგილას. დარამოდენიმე ეპიზოდის შემდეგ გრძელდება, როგორც შეწყვეტილი კადრი. მხოლოდ მეორე მოქმედებაში, ფინალისაკენ, კლარას ქმრის — ნესტორის და სტომატოლოგ ბაბულის დიალოგით სხარტად იკვეთება ყოფილი მომღერალი ქალის პორტრეტი. ჩემი კლარაო, ამბობს ნესტორი — „მორიდებისა და



სცენა საექტაკლიდან „ნახვის დღე“ (თელავის თეატრი)

მოკრძალების ნიმუში გახლდათ. ზოგჯერ გამთენიისას ისე შემოიპარებოდა ხოლმე შინ, ვერც კი გავიგებდით. თითის წვერებზე დადიოდა, ნესტორი არ გავალვიძოო. და მაინც შემთხვევით თუ გავიღვიძებდით და ვკითხავდით სად იყავი, ჩემო ტურფავ-მეთქი... ჩუ მამიკოო, მიპასუხებდა ჩურჩულით, მეზობლები არ შევაწუხოთო. რა კარგად ვცხოვრობდით, რა ბედნიერი ვიყავი“. იმდენად ბედნიერი, რომ კლარას გარდაცვალების დღეს აღუთქვა — დიდხანს უნდა ვიცოცხლოო და სივარეტს დაანება თავი. კლარა კი სიცოცხლეში სულ მღეროდა, ასე სიმღერ-სიმღერით გაფრინდა. ახლა ჩვენთვის გასაგებია ის სიტყვები, რომლითაც პირველი გამოჩენისთანავე ანუგეშა ქალიშვილი, რომელიც მის სასაფლაოზე საერთოდ არ დადის: მთლად გადარეულხარ ჯავრითო, მე არაფერი მიჭირს, შესანიშნავი ღირიყორი მყავსო. თურმე „იქაც“ სულ მღერის და მღერის კლარა, დაფრინავს და მღერის, მღერის და დაფრინავს. მთავარი ის არის, რომ კომედიური

შეუსაბამობის გარდა ამ „გამოცხადებულთ“ წმინდა დრამატული ფუნქციაც აქვთ — ისინი აჩქარებენ მოქმედებას, მიცვალებულნი სასიცოცხლო იმპულსს აძლევენ მოქმედ პირებს, იმ ქვეყნიდან უფრო ადვილად ეჩვენებათ გადასაწყვეტად ამქვეყნიური პრობლემები.

ეს პიესა პოლიფონიურ, სიმულტანურ პრინციპზეა აგებული. ყველა ეპიზოდს თავისი დრამატურგია აქვს, რომელიც ეპიზოდის დამთავრებისთანავე კი არ მთავრდება, არამედ შეიცავს ახალი ძალით ამოქმედების იმპულსებს. მინიატურული სცენა წყდება კულმინაციის დასაწყისში, რათა იგი სხვა ასეთივე პრინციპით აგებულმა სცენამ შესცვალოს, მონტაჟი გაკეთებულია დიდი ოსტატობით. ერთი დრამატული ნაკვეთი „ეღერადობას“ იძენს მეორე, სრულიად განსხვავებულ ნაკვეთთან მეზობლობით. ისევე როგორც იმპრესიონისტების ტილოებში, ფერი მეორე ფერთან (და ასე დაუსრულებლივ) „ზემოქმედების“ შემდეგ იძენს შინაგან სინათლეს, პიესის აგების ეს პუნტელისტური მანერა სცენის სივრცის ხელე-



სა და მრავალხმიანობის დიალოგში გადაყვანის ზუსტ გრძნობას მოითხოვს. ამ პიესის ორიგინალობა ისიცაა, რომ არა თუ მოქმედი პირები, არამედ თვით ეპიზოდები მართავენ ერთმანეთთან დიალოგს სცენურ სივრცეში. ისინი ჩვენს ინტერესს ტემპერატურას ინარჩუნებენ სისრულისაკენ შინაგანი მისწრაფებით, „ნონ ფინიტოს“ ეფექტით სავსენი, რათა ბოლოს, ფინალში ყველა ეპიზოდი ერთ დიდ კოდდ იქცეს და დასრულებული სახე მიიღოს; ანუ მოქმედების პატარა ნაკადულები დიდ მდინარედ იქცევა (თუმცა ამ „დიდი მდინარის“ არსებობა ყოველი ეპიზოდის ქვეტექსტით იგრძნობა). ამიტომაც მე პიესა თანამედროვე მუსიკალური დრამატურგიის პრინციპზე აგებულ, ატონალურ სისტემაზე შექმნილ ნაწარმოებს მაგონებს, სადაც ყველა ეპიზოდი „თავისთავადია“ და ავტონომიური ტონების „დალაგებით“ წარმოქმნილ მრავალხმიანობათა ერთიანობას ქმნის. ერთდროული „მრავალმოქმედება“, მათი სიმულტანობაც ხელს უწყობს დრამატულ-კომიკური, აბსურდულ-გროტესკული სიმძაფრისა და თეატრალიზმის გაძლიერებას. თუ აბსურდის თეატრში პარალელური დიალოგი მოქმედ პირთა შორის ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს, აქ იგი პიესის დრამატურგიის მამოძრავებელ ძალად არის გადაქცეული. კლასიკური პიესის მოქმედების საფუძველია დაპირისპირება. კონფლიქტური ბრძოლა, დაძლევა, საკუთარი იდეალის დამკვიდრება, რაც განაპირობებს გმირის შინაგან ცვლილებებს. თ. კილაძის ამ პიესაში არავინ (თითქმის) არავის უპირისპირდება, არავინ არავის უარყოფას არ ესწრაფვის, მიუხედავად ამისა, პიესა უაღრესად დინამიურია არა მხოლოდ ეპიზოდების ამ „პუნტელისტური დრამატურგიით“, არამედ შინაგანი თვისებით — ყოველი პერსონაჟი თავის თავში ატარებს პატარა თეატრს, ნიღაბს, იმპროვიზაციული „გადასხვაფერების“ შესაძლებლობას, რაც ქმნის სწორედ მოქმედების მრავალფეროვან

პალიტრას. ამას გარდა, ეპიზოდული სტილისტური ნაორფერობა (სავსებით რეალურ სურათს ენაცვლება ფანტასმაგორიული ხილვები) ჟანრის ფარგლებში, პოლისტილისტურ შთაბეჭდილებას სტოვებს. მოქმედი პირების ბუნება ჰკარნახობს დრამატურგს მათივე მოქმედების ფორმას — ეფექტურს, თეატრალურს, ფარსულს, ბუფონადურს, მეტამორფოზულს.

რასაკვირველია, შეცდომა იქნება თუ პიესას „სიტყვასიტყვით“ (ანუ როგორც ამბობენ, „ბუკვალურად“) წავიკითხავთ, პიესის აზრი, მისი ქვეტექსტების შემცველი რეპლიკები ჩვენთვის გასაგებია მისი მთლიანი პარტიტურის „მოსმენით“. ეს პარტიტურა კი ვირტუოზულად არის დამუშავებული. დაკვირვებული მკითხველისათვის ძნელი არ უნდა იყოს იმის მიხედვრა, რომ პიესის მთელ ტონალობას განსაზღვრავს ინტელექტუალური თამაში, ინტელექტუალური პაროდია. მისი გმირები ერთგვარად თანამედროვე ფანტომები, ქიშკრები არიან. მათი არსება, როგორც ვთქვი, მოუხელთებელია, თუმცა თავად ეს პერსონაჟები რეალურობიდან არიან ამოზრდილნი. მათი მეტყველება, პაროდის გამო, ყოფითობიდან „არყოფაში“ გადადის, და ისევ „ყოფის“ მოხელთებას ცდილობს. თუმცა პიესის სამყარო მრავალფეროვანია, მაგრამ იგი „ჩაკეტილია“, ერთგვარი პანოპტიკუმია. ამ სამყაროში არავინ შემოდის „გარე“ ცხოვრებიდან, თუ ვინმე მოვა, ისევ „იმ სამყაროდან“ მოვა. ამ ჩაკეტილ საცხოვრისში ტრიალებენ, ბრუნავენ წრეზე გმირები. აქ შემიძლია გამოვიყენო სამუელ ბეკეტის შემოქმედების მკვლევარის ენევიევა სეროს აზრი, რომლის მიხედვით ბეკეტის გმირების თამაში, სადაც ისინი რეპლიკებს უცვლიან ერთმანეთს, არის „ერთადერთი საზღვარი, რომელიც მათ გამოპყოფთ არაყოფიერებისაგან. მათი ერთადერთი იარაღია, აუტანელი მოლოდინის წინააღმდეგ მიმართული... იგი ანიკებს პიესას რიტმს, მოჩვენებით მხი-

არულებას, რომელიც მხოლოდ ბაზის ფუნქციონირებას უზღვევდა.

„ნახვის დღეშია“ ტრაგი-ფარსის მოჩვენებით მხიარულებაშია გახვეული ყოველივე, ყველა ფარსის, ირონიის ტალღაზეა შეგდებული, ჩვენც ჩართულნი ვართ მხიარულების ამ კარნავალში, მაგრამ აი, დამთავრდა ეს თავის თავთან და ერთმანეთთან თამაში და გულში გვრჩება სევდისმომგვრელი განცდა.

განა ეს ადამიანები ასე სულელები არიან, რომ ვერ მიხვდნენ თუ რა ყოფაში არიან და ვერ დაინახონ თავიანთი წარსული და დღევანდელი მდგომარეობა. მათი წარსული ეს არის მათი სულიერი ყოფიერების ვარდაცვლილი ნაწილი. როდის მიხვდნენ თავიანთი ყოფიერების უიმედობას? როგორც პიესის ერთ-ერთი მთავარი გმირის ვასიკოს რეპლიკიდან ვიგებთ, მაშინ, როცა წარსული გამოეცხადათ („მაშინვე ვიცანი, როგორც კი დაეინახე... გამარჯობათ, გავცოცხლდით, იდიოტი!“).

დიახ, ეს გმირები მიმხვდარნი არიან საკუთარი არსებობის უაზრობას, მაგრამ ნაცვლად იმისა, რომ რაიმე იღონონ, მხიარული ნიღბები გაუყეფებიათ და ფერხული ჩაუბამთ ამ უაზრო ტრიალში. ფოლკნერი ამბობდა „ცხოვრება ეს მოძრაობაა კი არაა, არამედ ერთიდაიგივე მოძრაობის ერთფეროვანი გამეორებაა“. ის, რაც ამ პიესაში ხდება, კვლავ ისევ ისე მოხდება მომავალში, რადგან ამ ადამიანებმა თვით მოიქციეს თავი ამ გამოუვალ „წრის კვადრატურაში“. გილიოტინით მოიკლა თავი ვასომ, თითქოს ყველაფერი დამთავრდა, მაგრამ აი, იზა ამბობს:

„მე კიდევ გაცოცხლდება, გული მიგრძნობს...“

ვასიკო, გაცოცხლდება და გაცოცხლდეს, დიდი ამბავია!.. მაგაზე წინასწარ ნუ დარდობ, გამოჩნდება რამე, შევივლი ერთი ამ დღეებში საკომისიოში“...

ამ დიალოგს წინ უძღვის იზას რეპლიკა: „რამდენჯერ უნდა მოვკლათ ეს კაცი, გამაგებინე?“ ე. ი. ვასო ადრეც

გამოცხადებით და კვლავაც გამოეცხადებათ. ასეთივე ამბავი შეიძლება დაემართოს პიესის სხვა გმირებსაც, რადგან ისინიც ვერ განთავისუფლებულან ამ სოფლის ამო უაზრო წრე-ბრუნვისაგან.

ერუდირებული და მსოფლიო თეატრალურ პროცესებში ჩახედული თ. ჭილაძე სრულიადაც არ ცდილობს ევროპული აბსურდის თეატრის რესტავრაციას ქართულ სინამდვილეში, როგორც შეიძლება ეს ვინმეს ეჩვენოს. მის საკმარისზე მეტი ირონია აქვს იმისათვის, რომ მიხვდეს—ამგვარი რამის გაკეთება უკვე გვიანაა. თუმცა მის პიესაში აბსურდის თეატრის მრავალი ხერხია გამოყენებული გმირთა აბსურდული ყოფის დასახტავად, თუ ღრმად დავაკვირდით პიესას, იგი ერთგვარად უპირისპირდება აბსურდისტიების ფილოსოფიას, თუნდაც იმით, რომ „ნახვის დღე“ ერთგვარად ინტელექტუალური პარადოქსია ამ თეატრზე.

ადრე თ. ჭილაძემ თავის პიესაში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ გვიჩვენა დრამატული პერიპეტეიები თემისა „ადამიანი თეატრში“, ახლა იგი გვაჩვენებს ახალი თემის — „ადამიანში თეატრი“ — შესაძლებლობებს, რაც სრულიად გამოიხატა მის მეორე პიესაში „ელისაბედ, ელისაბედ“ („მნათობი“ № 11, 1989). თუ სარტრის გმირებს თავის თავზე შეუძლიათ თქვან „ჯოჯოხეთი“ — ეს ჩვენა ვართ“, თ. ჭილაძის გმირები მართალი იქნებიან საკუთარი თავის მიმართ, თუ იტყვიან — „თეატრი — ეს ჩვენ ვართ“. ამ გმირებს უყვართ მათ არსებაში დაფარული თამაშის იმპულსების, მისტიფიკაციისაკენ მიდრეკილებების სააშკარაოზე გამოტანა, მათი პლასტიკური ხორცშესხმა. ზოგჯერ ისინი საკუთარი უხერხულობის დასაფარავად რალაც ისტორიებს თხზავენ და შეთხზულის საფუძველზე ცდილობენ საკუთარი „იმიჯის“ შექმნას.

„ელისაბედ, ელისაბედ“ იწყება დიალოგით ელისაბედსა და არჩილს შორის და იგი ისეა აგებული, რომ ფა-



რავს რაღაც პატარა საიდუმლოს, რაც ამ ეპიზოდის ქმედით დრამატურგიას შეადგენს. პიესის დასაწყისის კითხვისას ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ ელისაბედი ხანში შესული, დაბრძენებული ქალია (რემარკაში გმირების ასაკი არაა მითითებული) და ერთგვარ დაკითხვას უწყობს არჩილს. ლაპარაკია ქალზე, რომელიც არჩილმა უნდა ითხოვოს. არჩილს თავისი ორივე ქალიშვილი ორჯერ გათხოვილი ჰყავს, აი, ელისაბედი კი პირველად ათხოვეს... ვის? სანამ ეპიზოდი არ დამთავრდება, ვერ ვიგებთ. მხოლოდ სულ ბოლოს ამბობს: „ძალიან გთხოვთ... გაუფრთხილდით თუ შეიძლება, გაუფრთხილდით. ისეთი უმწეოა, ისეთი საცოდავი გული აქვს... ბოლოს და ბოლოს, დედა ჩემი!“ მთელი ეპიზოდი ამ რეპლიკით აშკარად ირონიულ ელფერს იღებს. პიესის მოქმედება ვითარდება ერთ ოჯახში, სადაც დედა-შვილი ცხოვრობს. ოცდაორი წლის ქალიშვილს „სერიოზული“ სახელი — ელისაბედი ჰქვია, ორმოცდაათ წელს გადაცილებულ დედამისს — რაღაც შინაურულ მოფერებითი, ცოტა კომიკური — ბო.

მე არ ვამბობ, რომ სახელთა ამ „შენაცვლებაში“ რაიმე საგანგებო კომედიური აქცენტია ნაგულისხმევი. ამას უბრალოდ აღენიშნავ მხოლოდ.

უცნაური, მხიარული, ცრემლიანი და მოულოდნელი ამბები დატრიალდება ამ ოჯახში. პირველი უცნაურობა ისაა, რომ ქალიშვილი ათხოვებს დედას. შემდეგ ვნახავთ, რომ გმირების „უკულმა“ მოქმედება ქმნის კომედიურ შეუსაბამობათა მთელ სერიას, სადაც ეს გმირები იხატებიან როგორც „ჩუფუფური პორტრეტი ინტერიერში“. ამ ინტერიერში არც შემთხვევით შემოდის ვინმე, არც ისე, რომ რამდენიმე შტრიხი არ „დატოვოს“ თავისი პორტრეტი-სათვის. აი, შემოვიდა კარის მეზობელი გურამი ყვავილებით ხელში (გარდაცვლილი მეზობლის პანაშვილიდან მიუციათ). შემოაგორებს ბავშვიან ეტლს. ბავშვი უნდა დაუტოვოს ელი-

საბედს და თვითონ გაქცეულადაა მოსაბრუნებლად წავიდეს. სულ ორი-ოდე წუთს დაჰყოფს კარის ზღურბლთან და ესეც საკმარისია იმისათვის, რომ ნათლად დავინახოთ ამ კაცის სახე. ეს შემოსვლა ეპიზოდია მხოლოდ. მაგრამ იგი ეფექტურია იმის გამო, რომ მას თ. ჭილაძე პატარ-პატარა ეტიუდებზე აგებს. ეს ეტიუდები „მოვლენის შეტრიალების“ თეატრალურ მომენტს ითვალისწინებს და პლასტიკური მოქმედების იმპულსებისაც შეიცავს, ისინი ისე ზუსტადაა გამოთვლილი, რომ მათი გათამაშება უსიკეთოდაც კი შეიძლება. თ. ჭილაძე „არ ივიწყებს“ არც ერთ საგანს, არც ეპიზოდს, რომელთაც პიესაში თითქმის „გავლით“ ფუნქცია აქვთ და მცირე ხნით ჩერდებიან ჩვენი ყურადღების ცენტრში. შემდეგ ისინი უქველად შეგვასხენებენ თავს და უკვე დრამატულ ფუნქციას იძენენ.

თითქმის შემთხვევით შემოდის პიესაში ბიჭიკო, ტელევიზორების ოსტატი, მაგრამ, შემდეგ ოჯახში დატრიალებულ „თეატრალურ თამაშში“ ებმება და ადაპტაციის განსაცვიფრებელ უნარს ავლენს. თავიდანვე უღებს იგი ალღოს ელისაბედის სახუმარო, ირონიულ ტონს, მისი საქციელის პაროდულ ხასიათს და მალე თვით იწყებს ამ ქალიშვილის „დასიაბანდებას“ (მისი გამოთქმაა. ნ. გ.). — ასევე სახუმარო-პათეტიკური ლაპარაკით.

სამი ეპიზოდი (ელისაბედი — არჩილი, ელისაბედი — ბიჭიკო, ელისაბედი — გურამი) აგებულია რიტმისა და ტონალობის ცვალებადობაზე, სამივე სპონტანურია, იმპროვიზაციული, მსუბუქად და სწრაფად მიმდინარე. თ. ჭილაძეს არა მარტო დრამატურგიული ხედვა აქვს მძაფრი, არამედ სცენური სმენაც, რიტმის გრძნობაც — ეპიზოდი უნდა დამთავრდეს იქ, სადაც მთავრდება, ეპიზოდური პერსონაჟი უნდა გავიდეს მაშინ, როცა გადის, მცირე შეყოვნება, ერთი-ორი ზედმეტი რეპლიკა და დაირღვევა რიტმი. გაქიანურდება სცენა. ეს სცენები, კითხვისას, მა-

თი თეატრალური გათამაშების სურვილს ბადებს ჩვენში. ამ ეპიზოდებს მოსდევს სცენა, რომელიც მონოლოგურ ხასიათს ატარებს. ეს არის ელისაბედის დედის — პაოს საუბარი ტელეფონით. სცენური დროის მიხედვით ეს სცენა წინა სამივე ეპიზოდის დროს მოითხოვს. პიესის შინაგანი ტემპორიტ-მი აქ, წესის მიხედვით, უნდა შენე-ლდეს. ის, რაც ადვილად იკითხება, შეიძლება ძნელი მოსასმენი იყოს სცენი-დან, თანამედროვე მაყურებელს უჭირს გრძელი მონოლოგის ან აღსარების მოსმენა. ეს არ შეიძლება არ იცოდეს თ. ჭილაძემ, მაგრამ იგი შეგნებულად ამუხრუჭებს მოქმედებას და ყურადღე-ბა გადააქვს ქალის სახეზე, მის ხმაზე, მეტყველების მანერაზე. მაგრამ ეს არ კმარა. აუცილებელია მონოლოგში იღოს დრამატული მუხტი, რადგან თვით ყველაზე საინტერესო ამბავიც კი, თუ იგი შინაგან მოქმედებას არ შეიცავს, ჰკარგავს სიმძაფრეს და სცე-ნურობას. თ. ჭილაძე ამ მონოლოგს ფაქტიურად დიალოგურ ფორმას აძ-ლევს, თუმცა ეს არის მთლიანი, განუწყ-ვეტელი თხრობა. იგი ისეა ინტონაცი-ურად აგებული, რომ ჩვენ „გვესმის“ ტელეფონის მეორე მხრიდან მოლაპა-რავე ადამიანის შეკითხვები. ფაქტიუ-რად ეს არის მინიატურული პიესა პი-ესაში, თავისი პერსონაჟებით, მოქმედე-ბით, მიკროდრამატურგიით. ვთქვათ, გამოვტოვეთ ეს „პიესა ტელეფონით“, ვნახავთ, რომ მოქმედება შეუფერხებ-ლად გაგრძელდება. მაგრამ რატომაა იგი „ჩაღმეული“ სწრაფადცვლებად სიტუაციათა შორის? მხოლოდ იმიტომ, რომ პაოს ექსტრავაგანტური ქცევა, ყველა მომენტი გასაგები იყოს — რად-გან, მართლაც, უცნაური ამბავია მო-სალოდნელი.

ყოველ შაბათს პაოსთან და ელისა-ბედთან სტუმრად მოდიან პაოს ყო-ფილი მეუღლე ლევანი და ყოფილი დედამთილი — ვენერა. ეს ოჯახური რიტუალია. მაგრამ ამ რიტუალს პიკან-ტურობას სძენს პაოს ახლანდელი საქ-მროს არჩილის „მოულოდნელი“ სტუ-

მრობა. ამავე დროს სტუმრად მოდიან პაოს და პაოს თავისი გინეკოლოგი ქმრით — შოთიყოთი და მეზობელი, მოხუცი მათიყო. — და იწყება „თეატ-რი“. თითქოს უბრალო, ტრადიციულ, საოჯახო, შემთხვევით, იმპროვიზაცი-ულ და მხიარულ ურთიერთობათა სამ-ყაროში, სადაც ყოველი პერსონაჟი, ბუნებრივი არტისტიზმის გამო, ცდი-ლობს თავისი თეატრი გაითამაშოს და წარმოსახოს, დაფარულია გულისშემ-ძვრელი დრამა, იმედგაცრუება, ხელ-მოცარვა. ყოველ მათგანს საშუალება ეძლევა თავისი „სოლო“ გაითამაშოს ამ „გალა-ონცერტში“, სადაც სხვა-დასხვა ხმები ირევიან, საერთო ფონს ქმნიან და სადაც ასევე ისმის ცალკე-ული, ინდივიდუალური ხმა. თითქოს ყველა კონფლიქტი ჩამცხრალია, წარ-სულის უთანხმოებანი — მივიწყებუ-ლი, ტკივილი — გაუჩხებული, მაგრამ საკმარისია მცირე რამ გადაკრული რეპლიკა, გაუფრთხილებელი ქესტი, უხერხული მოძრაობა, რომ ყველა ეს შიგნით დაფარული იარა უმალ გაცო-ცხლდეს, ტკივილი უფრო გაიზარდოს, გაუცნობიერებელი წყენა გაცნობიერ-დეს და ადამიანის ნამდვილი სახე და-ვინახოთ ამ თეატრალური ნიღბოსნე-ბის სერობაზე.

ყოველ ამ ადამიანს საკუთარი უბე-დურება ანსხვავებს და აახლოვებს. ანსხვავებს — თუნდაც იმიტომ, რომ ეს არის საკუთარი, განუმეორებელი წარსული, აახლოვებს — თანაგრძნობა, მიხვედრა იმისა, რომ არსებობის და ქცევის ფორმა მოგონილია, დროები-თია და დადგება დრო საკუთარ სამყა-როში ღრმად ჩახედვისა, რასაც აქამდე თვალს არიდებდნენ იმის ხილვისას.

გულთამხილველია ელისაბედი, მოუ-ლოდნელი იმპულსებით საესე. იგიც მოქმედების ამამოძრავებელი, დამაჩ-ქარებელი. მისგან ნებისმიერ იმპროვი-ზაციას უნდა ელოდეს (ამიტომ ხშირად იმსახურებს შემავარსებელი ინტონაცი-ით საესე მიმართვის „ელისაბედ, ელი-საბედ!“). ყველაფერს თითქოს ზემო-დან დასქერის, ყველაფერს ამჩნევს,



მის მზერას არ ეპარება სულის უმცირესი ნიჟანსები, ესმის იდუმალი ხმა. მისი მოტყუება თითქოს შეუძლებელია. იგი გაუწყვეტი სიმია ბაოსა და ლევანს შორის. მთელი პიესის მანძილზე ვერ ვნახავთ ადგილს, სადაც ელისაბედი ფიქრობდეს დედ-მამის უთანხმოების თუ გაყრის თაობაზე. ეს მისთვის უკვე დეტერმინებული სინამდვილეა. გარეგნულად იგი გულგრილია ბაოსა და ლევანის წარსულ კონფლიქტთა მიმართ, არაფრით არ ამქლავებს ამ ურთიერთობის ახსნის, გაგების სურვილს. აქა სწორედ დაფარული პიესის ავტორის ოსტატობის საიდუმლო. დაუმთავრებელი ფრაზით, ქვეტექსტით, სხვა მოვლენებთან დამოკიდებულებით, სხვა თემაზე საუბრით ელისაბედი ინტუიტურად ისწრაფვის მთლიანობისაკენ, გაერთიანებისაკენ. თუმცა ისე მყიფეა ბაოსა და ლევანის ურთიერთობა — იქნება არც კი გაყრილან და ყველაფერი ეს მირაჟია? საერთოდ, აქაც, ამ პიესაში, ბევრი რამ მყიფეა, ადვილად მსხვრეველი, გამოგონებული გმირების მიერ. შეიძლება იფიქროთ, რომ არჩილიც (აწინდელი საქმრო ბაოსი) ქალის ფანტაზიის ნაყოფია (თუმცა იგი რეალური პიროვნებაა), როგორც ვინმე ნინოა ლევანის აწინდელი საცოლე. ლევანი ეუბნება ყოფილ ცოლს — „ბაო, იცი, რომ ნინო ტყუილია, იცა, რომ ნინო ჩემი მოგონილია, იცი, რომ არავითარი ნინო არ არსებობს?“

.....

„ბაო. მე ვიცოდი, ვიცოდი“ ...

არჩილიც გამოცხადებდასავითაა, მოულოდნელად, „შემთხვევით“ მოვიდა და რა დინახა, რომ შინაურულ სპექტაკლში ყველა როლი უკვე განაწილებულია და აქ სტატისტის როლიც არ რჩება მისთვის, ზრდილობიანად წავიდა.

ელისაბედის გარდა ყველანი გაუცნობიერებელი შიშით („შიშებით“ — როგორც ამბობენ ეგზისტენციოლები) არის შეპყრობილი. განუწყვეტელმა სტრესებმა გარეგნულად „დალაგებულ“ ცხოვრების დაფარულმა ტალღებმა მათ ფსიქიკაში მკვეთრი ცვლი-

ლებები გამოიწვია. ისინი უმცირესობათარი თავის მონები არიან. გამოწვინი სამყაროს შვილები. შემთხვევით არ წამოიყვირებს სასოწარკვეთით ელისაბედი — „მონებს ვერ ვიტან!“ რათა იქვე მეორე რებლიკაც მოაყოლოს — „მე თქვენ ყველანი მიყვარხართ!“ რა ქნას ელისაბედმა? სიძულვილით ცხოვრება მას არ შეუძლია, ეს საცოდავი, „ზედმეტად კეთილი“ ადამიანები კი სძულს და უყვარს კიდევ (ბაო ეუბნება ლევანს „ზედმეტად კეთილი ხარო“... „როდნდ ერთ რამზე გეტყვი და არ გეწყინოს: სიკეთე და სუსტი ნებისყოფა ერთად საშინელებაა. თუ კეთილი ხარ, ძლიერი ნებისყოფაც უნდა გქონდეს, თორემ ბევრს დალუპავ შენი სიკეთით...“). ელისაბედი მიხვდა, რომ მისთვის ყველაზე ახლობელი ადამიანები შიშის გამო ნამდვილად მხოლოდ ოცნებაში ცხოვრობენ. ლევანი აღიარებს: „პო, არავითარი ნინო არ არსებობს, ჩემი ფანტაზიის ნაყოფია... მაგრამ ეს არაფერს არ ცვლის...“ ეს ბოლო ფრაზა არსებითაა მისი ხასიათის შესაცნობად. სინამდვილე და გამოწვინი, რეალობა და ფანტაზია არსებითად არაფერს სცვლის, რადგან მათ არ შეუძლიათ შესცვალონ ის, რაც ადამიანის სულში უკვე მოხდა... შეუძლებელია.

როგორც ვთქვი, ამ ოჯახურ სპექტაკლში, რომლის ავტორი — გაუცნობიერებლად — ელისაბედიცაა, ყველამ თავისი როლი უნდა შეასრულოს ჩვენთვის, მაყურებლებისა თუ მკითხველებისათვის. სწორედ ასეთნაირად აგებს თ. ჭილაძე სპექტაკლის საკვანძო, კულმინაციურ სცენას.

(ბაო... მაგრამ იმდენად აუტანელია მისთვის სიმარტოვე, ზოგჯერ იქამდისაც კი მიდის, სასწრაფო დახმარებას ეძახის ხოლმე შუადამისას“). მაგრამ როგორ იქცევა აქ, ბაოს ოჯახში, სუფრის ირგვლივ შეკრებილ საზოგადოებაში? — როგორც ნამდვილი არტისტი! ლაღად, თავისუფლად ჰყვება იმ ამბავს თუ როგორ არის განებობილი შთამომავლობის მიერ, თუ როგორ არ ასვენებენ ამ გადაჭარბებულ

ყურადღებით, ზრუნვით... ცოტა ხნის წინათ შემთხვევით უპოვნია დედამისის, ჯორჯაძის ქალის, ნივთებში ძველებური ლორნეტი. აი, ამ ლორნეტით ხელში ყვება იგი თავის დღევანდელ ილიას (თვით ლორნეტის ისტორიაც საინტერესოა), თითქოს ვახუნებულ იძველი ფოტოებიდან გვიცქერის მათიკო ლორნეტით ხელში. სცენიდან დიდი ხნით ჩამოსულ მსახიობს ჰგავს, რომელიც წარსული წარმატებებით იკვებება. ლორნეტიც — ჩვენი დროის ეს ანაქრონიზმი — თეატრის აქსესუარი უფროა, სამკაულია, ელვანტური ნივთია, რომელსაც თავისებური შტრიხი შეაქვს მათიკოს გარეგნულ პორტრეტში. მათიკოს არავითარი კავშირი არა აქვს ამ ოჯახში დატრიალებულ დრამასთან, მაგრამ სწორედ მისი მონათხრობი ახდენს ძლიერ ზემოქმედებას ფსიქოლოგიურ კლიმატის მკვეთრ ცვლებადობაზე. წამიერად ხდება გმირების მიერ საკუთარი სულიერი მდგომარეობის გაცნობიერება, მაგრამ ამას წინ უძღვის ელისაბედის მოულოდნელი, მკვეთრი, აღზნებული „გამოსვლა“. აი, შეკრებილთა ხალისიანმა განწყობილებამ თითქოს ყველა ჩაითრია, ქ-ნი მათიკო როიალს მიუჯდა, ხოლო ვენერამ — ლევანის დედამ — შუბერტის „აუე მარია“ იმღერა, ლორნეტი ხელიდან ხელში გადადის. ბოლოს ელისაბედმა აიღო, შეათვალიერა იქაურობა, ვერაფერი დაინახა და უცებ, ათრთოლებული, ტირილგარეული ხმით წამოიძახა: „დედიდა მათიკო, დეიდა მათიკო... გადმოდი რა ჩემთან საცხოვრებლად?“ გაოცებულია მათიკო ნაწყენია, შემდეგ შეურაცხყოფილი, რადგან ელისაბედი დაკინებით იმეორებს ერთსადამიანებს, მანამდე სანამ ტირილი არ აუფარდება, რომელიც შემდეგ ისტერიკაში გადაიზრდება: ნაწყენი, გაბრაზებული მათიკო სტოვენს იქაურობას. ელისაბედის ამ თხოვნამ ყველას დაანახა თუ რა მარტოა მათიკო, რა საცოდავი, ახლობელთა უსულგულობისაგან ტანჯული. ელისაბედი ასე ხსნის თავის სპონტა-

ნურ საცქიელს, მე ეს არ მინდოდაო... „ჩემდა უნებურად... ლორნეტის ლინზებს ხელი რომ მოვკიდე, ცულად გავხდი... ძალიან შემეცოდა... არავინ, არაფერი ამ ქვეყანაზე აქამდე არ შემეცოდებია... კინაღამ დავიხრჩვი...“

მხიარული, გონებაშახვილი ნორა წამოიძახებს — „ღმერთო, ყველა სხვის დასანახავად ცხოვრობს! ამიტომ, მოდი, იცით რას გაუმარჯოს!“.

ხოლო, დაფიქრებული ვენერა, ისიც მოსალოდნელი მარტოობის შიშით შეპყრობილი, ამბობს: „ჩვენ ყველანი მათიკოები ვართ!.. იმიტომ, რომ მონილი ცხოვრებით ვცხოვრობთ!.. და ვთამაშობთ... და გვჯერა... და ბედნიერები ვართ!...“

ამ ადამიანების ფსიქიკაში ქიმიკული ყოფნა-არყოფნის შიში იძვრის. მათ მესტერებაში წარუშლელი კვალი აქვს დატოვებული წარსულს... ადამიანებს ისე აქრობდნენ, თითქოს არც კი ყოფილან ამ ქვეყნად არასოდეს... შიში გენეტიკურ კოდში დაბუღდა თითქოს. ყველას რაღაცის, გაუცნობიერებლის, არამატერიალურის ეშინია — „შიში შიშობს“ მათში, როგორც იტყოდა ფილოსოფოსი კოტე ბაქრაძე. ამის გამო ისინი ერთმანეთს გაუბრალებენ და... ერთმანეთისაგან მიიღტვიან.

ცნობილი ამერიკელი დრამატურგის სემ შეპარდის ე. წ. „საოჯახო პიესების“ გამო მისი შემოქმედების მკვლევარი ჟენივერ ალენი ამბობდა, რომ ამ ციკლის პიესები გვეუბნებიან: „ჩვენ ადამიანებს, ერთმანეთთან გვაკავშირებს სისხლი და სიყვარული, დანაშაულის გრძნობა და ბევრი სხვა რამეც, მაგრამ ეს კავშირები დახლართულია, ერთ პაწაწინტელა სამყაროში გვამწყვდევენ, რომელსაც ხშირად ძალადობა მოჰყვება ხოლმე. ამ სამყაროდან გაქცევა მიმზიდველ, მაგრამ განუხორციელებელ შესაძლებლობად გვესახება“. (ჟურ. „ამერიკა“, № 401, 1990).

ისინი ყველანი საცოდავები არიან, ადვილად დასაკონდი, მიუსაფარნი, უმწყეონი, სიყვარულს მონატრებულნი. ბედნიერება ხელიდან უსხლტებათ, ნამ-

დვილსა და ტყუილს შორის ქანაობენ. ელისაბედის არსებაში ვერ მოუსწროია დაბუდეება ამ შიშს, რომელიც ადამიანს მონად, სუბიექტიდან ობიექტად აქცევს. სილის გაწვნასავით მწარეა მისი მკაცრი, გაბზარული ხმით წამოყვირებული ფრაზა: — „ნულარ მოხვალთ აქ ჩვენთან... სტუმრად! ასე აჯობებს!“ მცირე ხნის შემდეგ კი: — „მე თქვენ ყველანი მიყვარხართ!“ სიძულვილი, და სიყვარული, მოჩვენება და სინამდვილე, შიში და სითამამე — ეს მარადიული ანტიპოდები — ხელი-ხელჩაკიდებულნი დადიან პიესის სამყაროში. ცხადია, ეს გამოგონილი, თეატრალური სამყაროა, ჩვენ შეგვიძლია ყველა აქ მოქმედი გმირი დავახასიათოთ, მაგრამ ამ გმირებს თითქოს არ უცხოვრიათ, მათ ეს ცხოვრება გაითამაშეს ჩვენს წინ. უქანასკნელი სცენა აძლიერებს ამ შთაბეჭდილებას. თავიანთ სახლებში წავიდნენ ბაოსა და ელისაბედის ახლობლები.

პაუზაა. ბაო ტელევიზორის წინ სავარძელში მოკალათდა. ელისაბედი სუფრას ალაგებს. ირეკება ზარი. ელისაბედი კარს გააღებს. კარებში დგას ბიჭიკო, „არც ადგილიდან არ იძვრის, არც ხმას იღებს“.

ელისაბედ — დაგრჩა რამე?
(ბიჭიკო არ პასუხობს)

ელისაბედ — რა დაგემართა, ლაპარაკი დაგავიწყდა? შემოდი-მეთქი შინ!
(ბიჭიკო გატრიალდება და წავა)

ელისაბედ — (ცოტახნის პაუზის შემდეგ) ღმერთო, რა ეშველება ამ ხალხს...

ბაო — ვინ იყო?

ელისაბედ — (პაუზის შემდეგ) არავინ...

მანია გაბზუნია. მახსენდება თქვენი პირველი სერიოზული გამარჯვება — ხანუმას როლი რეჟვზ გაბრიაძის პიესაში „სამოთხის ჩიტი, ანუ გენერალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“. ეს სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა გიზო ჟორდანიამ თქვენს სამსახიობო ჯგუფთან ჯერ კიდევ თეატრალურ ინსტიტუტში. იგი იყო თქვენი პირველი პედაგოგი, მან გაზიარათ ხელოვნების ანბანს, სწორედ სტუდენტობის პერიოდში, მასთან მუშაობისას განახორციელეთ რამდენიმე საინტერესო სახე, მაგრამ ხანუმას განსაკუთრებული წარმატება, ალბათ, კარგად ახსოვს მაყურებელს. იმ პერიოდის რომელ ნამუშევარს თვლით ყველაზე საინტერესოდ?

ნინო კობერიძე. „სამოთხის ჩატი“ მართლაც თვალსაჩინო წარმატება ხვდა წილად. ამ სპექტაკლმა დიდი სიხარული მოგვიტანა მთელ დამდგმელ ჯგუფს. მაგრამ პირადად ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ელისაბედ პროქტორის სახე „სეილემის პროცესში“. ეს მართლაც პირველი „შეხება“ იყო ნამდვილ როლთან. დღემდე კარგად მახსოვს ბატონ გიზოსთან მუშაობის ყოველი დეტალი. მახსოვს, როგორ ვამყარებდი ურთიერთობებს პარტნიორებთან. ამ როლმა ნამდვილად მომიტანა შემოქმედებითი სიხარული, თუმცაღა „სამოთხის ჩიტი“ გაცილებით მეტი წარმატება ხვდა წილად.

მ. გ. როგორც მახსოვს, თემურ ჩხეიძემ ამ სპექტაკლის მარჯანიშვილის თეატრში გადატანა და მისი რეპერტუარში ჩართვა შემოგთავაზათ.

ნ. კ. დიახ, სწორედ „სამოთხის ჩიტი“ მივიდა მარჯანიშვილის თეატრში თითქმის მთელი ჩვენი ჯგუფი, ირაკლი აფაქიძის გარდა.

მ. გ. ნინო, გასაკვირი არ არის, რომ თქვენ ასეთი მაღლიერებით იხსენიებთ ბატონ გიზო ჟორდანიას, რომელსაც ინდივიდუალური რეჟისორული ხელწერა აქვს, შესწევს უნარი მკვეთ-

სულ თეატრში ყოფნა მიხლოდა...



ნინო კობერიძე

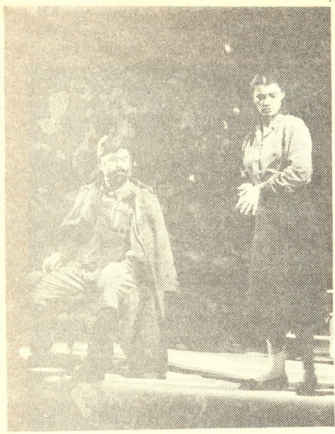
კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მსახიობს ნინო კობერიძეს ესაუბრება თეატრმცოდნე მანია ბაბუნია.

რად წარმოაჩინოს მსახიობის დადებითი მხარეები და სერიოზული სათქმელი ლაღად და მსუბუქად გამოხატოს. ასეთ მასწავლებელთან ურთიერთობის შემდეგ, როგორღა წარიმართა განსხვავებული ხელწერის რეჟისორებთან ურთიერთმეწყობის პროცესი? მითუმეტეს, რომ მათ უკვე აკადემიურ თეატრში შეხვდით.

5. კ. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მქონდა პერიოდი, როცა დარწმუნებული არ ვიყავი შევძლებდი თუ არა სხვა რომელიმე რეჟისორთან ურთიერთობას. მე გიზო ჟორდანიამ ამა-მუშავა და, სხვათა შორის, ეს საკმაოდ რთული პროცესი იყო. ძალიან შებოჭილი ვიყავი და ბატონმა გიზომ მოახერხა ჩემი „გახსნა“, განთავისუფლება. ამიტომ მე შეინოდა ახალ გარემოში წარ-

მოქმნილი სირთულეებისა, მე შეინოდა კვლავ არ დავძაბულიყავი. მაგრამ კოტე ხნის შემდეგ გადავლახე ყოველგვარი წინააღმდეგობა. ამაში პროფესიის სიყვარული დამეხმარა, თან გარკვეული გამოცდილებაც დავაგროვე. დავიწყე საკუთარ პროფესიონალიზმზე ზრუნვა. პროფესიონალიზმი კი, ჩემი აზრით, სხვა არაფერია თუ არა საქმის მაქსიმალური კეთილსინდისიერებით კეთება, ნებისმიერი როლის ღრმა, დეტალური შესწავლა, ყოველ ახალ რეჟისორთან შეგუება, და მერე შეყვარება კიდევ. მე ძალიან მიყვარს მედეა კუჭუხიძე, ბატონი თემური, ბატონი გოგი თოღაძე, მათთან მუშაობის დროს თავს კარგად ვგრძნობ.

8. გ. დღეს ქართულ დრამატურგიას თეატრში თავად მაყურებელი ითხოვს.



„ადამიანი იბადება ერთხელ“. ჭარისკაცი — დ. დვალისვილი, თათია — ნ. კობერიძე

თქვენი შემოქმედებაჲ ძირითადად სწორედ ჭარხულ დრამატურგიასთან არის დაკავშირებული. თქვენს მიერ განსახიფრებულ პერსონაჟთა შორის რომელს თვლით ყველაზე მნიშვნელოვანად?

ნ. კ. რომელიმეს გამოყოფა მიჭირს. მე ყველაფერს ვაკავშირებ როლის მომზადების პროცესთან. რასაკვირველია, შედეგიც შაინტერესებს, მაგრამ მაინც მერორეზინისებრად მიმაჩნია, ამიტომ, რაკა რომელიმე როლზე ვმუშაობ, მგონია, რომ სწორედ ისაა ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი. ასე იყო, როდესაც ოტია იოსელიანის პიესაში — „ადამიანი იბადება ერთხელ“ — თათიას როლს ვასრულებდი, ანდა შადიმან შადიმანის — „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ — დარეჯანი განვასახიერე. ახლა კი, როდესაც ჯაბა იოსელიანის „საქართველოს უკანასკნელ დედოფალში“ ვთამაშობ, მგონია, რომ მარამაია ჩემთვის ყველაზე მთავარი.

მ. კ. დღეს თეატრის მიერ დრამატურგიის არჩევანი მეტწილად თანამედროვე პოლიტიკური ვითარებითაა

განპირობებული. ჯ. იოსელიანის „საქართველოს უკანასკნელი დედოფალი“ ამ თვალსაზრისითაც საინტერესოა. მარიამის სახის განხორციელებისას რამდენად მოგეცათ საშუალება გამოგეტყუათ თქვენი პიროვნული დამოკიდებულება საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენებისადმი? რა შეგმატათ ამ როლზე მუშაობის პროცესში?

ნ. კ. ეს სახე ჩემთვის იმითაცაა ძვირფასი, რომ საშუალება მომეცა გამოემეხატა ჩემი მოქალაქეობრივი პოზიცია, მეთამაშა ერთი შეხედვით სუსტი, უსუსური ქალი, რომელსაც ძნელბედობის ეამს აღმოაჩნდა სულიერი ძალა უმძიმესი გადაწყვეტილება მიელო და გმირობა ჩაედინა. ეს სპექტაკლი საოცრად ეხმაურება საქართველოს დღევანდელობას და ეს დარბაზში მეტად ამაღლებულ განწყობილებას ქმნის.

რაც შეეხება შემოქმედებით სიახლეებს, ჩემთვის მნიშვნელოვანი იყო ქალბატონ მედეა კუჭუხიძესთან შეხვედრა. ამის საშუალება თეატრში მისვლიდან მეცხრე წელს მომეცა. პირველად ცოტა არ იყოს შევშინდი, რადგან თავად ძალიან ფეთქებადი ხასიათი მაქვს და ქალბატონი მედეაც სწორედ ასეთი ბუნების ადამიანად მიმაჩნია. მე მეგონა, რომ მსგავს თვისებათა გამო ერთმანეთს ვერ შეგვეუბოდიოთ. თანაც პარალელურად ფილმის გადაღებაზე ვიყავი მიწვეული, მაგრამ იმდენად მინდოდა ქალბატონ მედეასთან მუშაობა და შემოთავაზებული როლიც ისეთი საინტერესო მეჩვენა, რომ შევეცადე მომეთოკა ემოციები და შეძლებისდაგვარად დამომობებზე წავსულიყავი. თუ არ ვცდები, ქალბატონმა მედეამაც ასეთივე გადაწყვეტილება მიიღო და სწორედ ურთიერთაობის ხარჯზე შედგა ძალიან საინტერესო სამუშაო პროცესი. ძალზე ნაყოფიერი იყო ჩემთვის მასთან ინდივიდუალური მუშაობა. ვცდილობდი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით დატვირთული სახე შემექმნა. ამასთან, ჩვენ გადაწყვეტიეთ გარეგნული სახიერებისთვისაც გარკვეული მნიშვნელობა მიგვენიჭებინა. მით უმეტეს პიესაში საკმაოდ ვრცელი სიტყვიერი

მასალა, დიდი დიალოგები, მონოლოგი, რომლის მოსმენასაც მაყურებელი ნაწილობრივ გადაჩვეულია. ამიტომ მონოლოგი დატვირთული უნდა ყოფილიყო არა მარტო ემოციურად და ფსიქოლოგიურად; არამედ უნდა გაგვემართა ხმის სათანადო ინტონაციებით, წმინდა ვიზუალური და ტექნიკური თვალსაზრისითაც. ქალბატონ მედეას ხშირად მოჰყავდა ბრწყინვალე ბერძენი მსახიობის — ასპაზია პაპატანასის, როგორც მონოლოგის უბადლო წამკითხველის მაგალითი.

მე მივხვდი, რომ შევეჩაზე ჩემთვის სრულიად ახალ პრობლემას, რომელზედაც ბევრი მუშაობა მომიხდებოდა. რამდენად მივალწიე მიზანს, ამაზე მაყურებელმა იმსჯელოს. ამ შეხვედრის შედეგად ქალბატონი მედეა გაიხსნა ჩემთვის არამარტო როგორც რეჟისორი, არამედ როგორც ადამიანი, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანად მიმაჩნია. მას რომ რეჟისორის პროფესია არ აერჩია, ვფიქრობ, ძალიან კარგი ისტორიკოსი გახდებოდა. ქალბატონი მედეა მეტად ინტელექტუალური ადამიანია, ამიტომაც მასთან შემოქმედებითი ურთიერთობა ყველა მსახიობისათვის სასარგებლო უნდა იყოს.

მ. გ. ამ სპექტაკლში თქვენ ისეთი მსახიობი გიწვეთ პარტნიორობას, როგორცაა ოთარ მეღვინეთუხუცესი, მის გვერდით თამაში მეტად საპასუხისმგებლოა. რას გვეტყოდით ბატონ ოთართან შემოქმედებითი ურთიერთობის შესახებ?

ნ. კ. უდიდეს მოკრძალებას განვიციდი ბატონი ოთარის მიმართ. მისი პარტნიორობა ჩემთვის დიდი გაკვეთილი იყო. ყოველდღე ვხედავდი, როგორ მუშაობდა ქეშმარიტი პროფესიონალი, როგორ იშორებდა რაღაც ზედმეტს ან იძენდა მისთვის მნიშვნელოვანს, აუცილებელს, თანმიმდევრულად კმნიდა სახეს. მსახიობისათვის რომ პარტნიორი თითქმის ყველაფერია. მასთან ბუნებრივი სცენური ურთიერთობის დამყარება წარმატების საწინდარია.

მ. გ. ვგონებ, ყველა მსახიობს აქვს საოცნებო როლი, თქვენ თუ გიფიქრი-

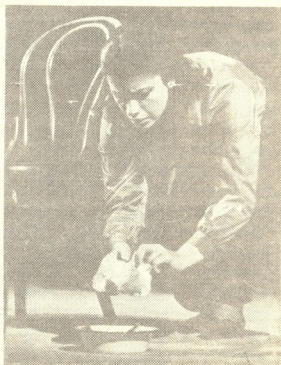
ათ რომელიმე სახის განხორციელებაზე?

ნ. კ. არასოდეს მიოცნებია რომელიმე კონკრეტულ როლზე. თუმცა როდესაც სცენაზე კარგად გაკეთებულ სახეს ვნახავ ხოლმე, მეც მიწდება მისი თამაში. ძირითადად კი ყოველგვარ სამუშაოზე თანახმა ვარ. მთავარია გვირს ჰქონდეს გამოკვეთილი ხასიათი და ვითარდებოდეს, მაგრამ მოგეხსენებათ მსახიობის პროფესია — მისი ბედი ბევრ ფაქტორზეა დამოკიდებული. წინასწარ მომავლის გეგმებზე ფიქრი, როდესაც მას თავად არ განსაზღვრავ, გამაღიზიანებელიც კია.

მ. გ. მოგეხსენებათ, თეატრი თავისი ბუნებით, უღარესად რთული მექანიზმია. თქვენი პროფესიის ადამიანისათვის რომელი პრობლემა მიგაჩნიათ ყველაზე აქტუალური?

ნ. კ. მიმაჩნია, რომ ყველაზე დიდი პრობლემა უმუშევრობაა. არც ერთი მსახიობი არ არის დაზღვეული გარკვეული პაუზისაგან. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მას უნდა შესწევდეს ძალა გამუდმებით იმუშაოს საკუთარ თავზე, მოახერხოს ისე, რომ გახდეს შესამჩნევი, რეჟისორისათვის საინტერესო, თუ შინაგანად არ გამაგრდი, რაღაც

„ადამიანი იბადება ერთხელ“,
თათია — ნ. კობერძაძე





„ერთხელ მხოლოდ ისიც ძილში“.
დარეჟანი — ნ. კობერიძე

საყრდენი არ იბოვე, შეიძლება ტრაგედია მდებარეობს; შესაძლებელია დატვირთული იყო, მაგრამ ეს მაინც არ ნიშნავს იმას, რომ ყველაფერი წესრიგში გაქვს. მსახიობი უნდა მუშაობდეს ასეთ რეპერტუარზე, იმ რეჟისორთან, რომელიც მოეხმარება საკუთარი პროფესიის დაუფლებას. ბოლოს და ბოლოს, როლების რაოდენობას არა აქვს დიდი მნიშვნელობა. მთავარია რაზე მუშაობ და როგორ.

მ. გ. რა სახის ლიტერატურას ანიჭებთ უპირატესობას?

ნ. კ. ყველაზე მეტად მიყვარს პოლიტიკური ლიტერატურა. დღესდღეობით, ნაწილობრივ მაინც მოგვეცა საშუალება გავეცნოთ აქამდე აკრძალულ წიგნებს. ახლა საქართველოში ისეთი ვითარებაა — პოლიტიკით ყველა დაინტერესდა. მეც ვცდილობ მიმდინარე მოვლენებზე საკუთარი აზრი მქონდეს, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ არ ვკითხულობ მხატვრულ ლიტერატურას.

რას. და კიდევ ერთი: დიდ სიამოვნებას მანიჭებს კინოსცენარების

მ. გ. რამდენიმე ხნის წინ ქართველმა მსახიობებმა იხილა სომეხი კინემატოგრაფისტების მიერ შექმნილი ფილმი, რომელშიც თქვენ მთავარ როლს ასრულებთ. როგორ მოხდა თქვენი ამ ფილმზე მიწვევა?

ნ. კ. სომეხი კინემატოგრაფისტები სპეციალურად ჩამოვიდნენ კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“, რათა მოეძებნათ მსახიობი ქალი მთავარი როლისათვის. ჩემი კანდიდატურა ბიძინა ჩხეიძემ შესთავაზა. მათ მომნახეს მარჯანიშვილის თეატრში, სურათი გადამიდეს, შემდეგ სინჯებზე მიმიწვიეს და მაშინვე დამამტკიცეს. სიხარულით დავთანხმდი. ძალიან კარგი სცენარი იყო, ხელოვან ადამიანთა ურთიერთობებზე აგებული. ნათლად ჩანდა, როგორ ეჯახებოდა მათი ყოველდღიური ყოფა შემოქმედებით პრობლემებს. ვფიქრობ, რომ სამწუხაროდ, სცენარის სრულყოფილი რეალიზება ვერ მოხერხდა. თუმცა, პირადად მე, როგორც მსახიობს, მუსიკოსი ქალის ხასიათზე მუშაობამ ბევრი რამე შემიძინა. მოვხვდი მეტად საქმიან ატმოსფეროში, გულგრილი და კეთილგანწყობილი ადამიანებთან, ამიტომ ვფიქრობ, რომ კინოში ჩემი დებიუტი იღბლიანი აღმოჩნდა.

მ. გ. შემდგომ როგორ განვითარდა თქვენი საქმიანობა ქართულ კინოში?

ნ. კ. საკმაოდ ნაყოფიერად. მალე ახალგაზრდა რეჟისორმა დავით ჯანელიძემ მიმიწვია გადაღებაზე. იგი კარგი პროფესიონალი რეჟისორი და ძალზე სასიამოვნო ადამიანია. სწორედ დათოს პიროვნულმა თვისებებმა შეგვაკავშირა მთელი გადაღებები ჩვენი, გაამთლიანა და ქეშმარიტად შემოქმედებითი გახადა სამუშაო პროცესი. მას ისე მსუბუქად, ძალდატანების გარეშე მივყავდი: საბოლოო მიზნისაკენ, რომ სრულიად დავკარგეთ იმ სირთულეთა შეგრძნება, რომელიც ნებისმიერ კინოგადაღებას ბუნებრივად თან ახლავს ხოლმე. უხერხულია ბევრი ლაპარაკი ფილმზე, რომელშიც თავად მონაწილეობ, მაგრამ დავით ჯანელიძე რომ ნამდვილად ორი-

გინალოური ხელწერის რევისორია, ამა-
ში, ალბათ, მაყურებელიც დამეთანხმე-
ბა. შემდგომ მონაწილეობა მივიღე ზაზა
ხალვაშის ფილმში — „მეწყერი“, სა-
დაც აჭარელი სოფლელი ქალის გაიდეს
როლი შევასრულე. ამ შემთხვევაში წი-
ნა როლებისაგან განსხვავებული სახის
შექმნა მომიხდა. ეს იყო პიროვნება,
რომლის შინაგანი ბუნება ამსხვრევდა
სოფლელი ქალის სტერეოტიპს. გაიდეს
სახეზე მუშაობისას სრულიად ახალ
პრობლემებს შევეჩვენე და სწორედ ეს
სიახლე იყო ჩემთვის მნიშვნელოვანი.

რამდენიმე ხნის შემდეგ მიმიწვია რე-
ვისორმა გია დანელიამ ფილმში „პას-
პორტი“. უნდა მეთამაშა მატარებლის
გამცილებლის ეპიზოდური როლი. ჩვე-
ნი ზანმოკლე შეხვედრაც კი სრულიად
საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ
შემყვარებოდა ეს დიდი იუმორისა და
ხიბლის მქონე ადამიანი.

მ. გ. რამ გადაგაწყვეტინათ, მსახი-
ობი გამხდარიყავით?

ნ. კ. რაც თავი მახსოვს, სულ თე-
ატრში ყოფნა მინდოდა, დღემდე ეს
გრძნობა ცოცხლობს ჩემში. როდესაც
პროფესიაზე ფიქრი დავიწყე, ვცდი-
ლობდი გამეცნობიერებინა, რა მაინტე-
რესებდა ყველაზე მეტად. მივხვდი, რომ
ეს იყო ადამიანის ფენომენი, პი-



„საქართველოს უკანასკნელი დედოფალი“.
მარჯამი — ნ. კობერიძე.

როვნების ქცევის ლოგიკა, სულიერი
ძვრები. დღეს კი ამას დაემატა არა
მარტო ჩემი გმირის, ე. ი. ერთი პიროვნე-
ბის კვლევის სურვილი, არამედ რე-
ვისორის, პარტნიორის, მაყურებლის.
ორი სიტყვით ამას შეიძლება დავარ-
ქვა ინტერესი ადამიანის მიმართ. სწო-
რედ ესაა ჩემთვის მთავარი.

„ერაზელ მხოლოდ, ისიც ძილში“. დარეჯანი



ბიზანტია და საქართველო: მხატვრული და კულტურული ურთიერთობანი

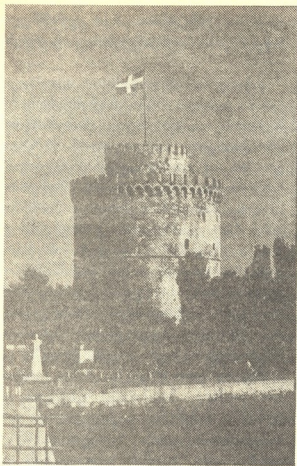
კიტი მანაგული

ასამ ეწოდებოდა ბერძენ და ქართველ მეცნიერთა შეხვედრას, რომელიც ჩატარდა ივნისის დასაწყისში ათენში. სიმპოზიუმმა თავი მოუყარა ორი ქვეყნის ოცზე მეტ წარმომადგენელს. სიმპოზიუმის მუშაობა სამი დღე გაგრძელდა. შემდეგ კი — სიმპოზიუმის პროგრამით გათვალისწინებული მოგზაურობა საბერძნეთში ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლთა გაცნობისათვის.

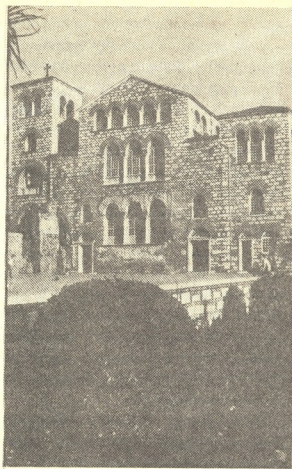
მოკლედ შევახსენებთ, რა უძლოდა წინ ხელოვნებათმცოდნეთა წლებანდელ საერთაშორისო შეხვედრას. ქართული ხელოვნებით დაინტერესებულ მეცნიერთა სისტემატურ შეხვედრებს დასაბამი მიეცა 1974 წელს, როდესაც იტალიის უძველეს ქალაქ ბერგამოში, იტალიელ მკვლევართა ჯგუფის ინიციატივით, ჩატარდა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი (დღეისათვის ექვსი ასეთი საერთაშორისო სიმპოზიუმი ჩატარებული. ისინი სამი წლის ინტერვალით იკრებიება იტალიასა და საქართველოში). ხელოვნების ისტორი-

კოსთა ამ შეხვედრებმა დიდი სამსახური გაუწია ქართული ხელოვნების მიღწევების პოპულარიზაციას. თანდათან იზრდებოდა სიმპოზიუმის მონაწილეთა რაოდენობა. ფართოდებოდა ურთიერთობათა გეოგრაფიული არე, უფრო ვრცელი ხდებოდა იმ პრობლემათა დიაპაზონი, რომელთაც იხილავდნენ ამ მაღალპროფესიული შეკრებების მონაწილეები. მტკიცდებოდა ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსთა საერთაშორისო კავშირები. შუა საუკუნეების ევროპული ხელოვნების მკვლევართა დიდი ნაწილის ღრმა რწმენით ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მიღწევათა გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ძველი ხელოვნების სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნების ისტორიკოსთა დაინტერესება ქართული ხელოვნების ძეგლებით, ქართული ხელოვნებათმეცნიერების მიღწევებით.

მსოფლიოს ხელოვნებათმცოდნეთა ყურადღება ქართული ხელოვნების ყველა დარგსა და ყველა ეპოქას მიეპყრო. მაგრამ არის მსოფლიო ხელო-



თეთრი კოშკი
(თესალონიკი)



დემეტრიუსის ეკლესია
(თესალონიკი)

ენების ისტორიაში ერთი უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა — ბიზანტიური ხელონება, რომელმაც თავისი ზემოქმედების არეში მოაქცია შუა საუკუნეების მთელი ცივილიზებული სამყარო და რომლის სწორად შეფასებისათვის უთუოდ გასათვალისწინებელია მისი რთული და მრავალმხრივი კავშირები სხვადასხვა კულტურულ ცენტრებთან. განსაკუთრებით საინტერესოა ბიზანტიასთან ქართული ხელოვნებისა და კულტურის მიმართება. ეს პრობლემები ერთნაირად აინტერესებთ როგორც ბერძენ, ასევე ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსებს. ამიტომაც გაჩნდა იდეა — მიეწვიათ საბერძნეთში ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსთა ჯგუფი ბიზანტიურ-ქართულ ისტორიულ ურთიერთობათა საკითხების გასაშუქებლად. პირველი ასეთი შეხვედრა ჩატარდა 1981 წლის ზაფხულში ეგეოსის ზღვის პატარა კუნ-

ძულ პატმოსზე, ქრისტიანული კულტურის უძველეს ცენტრში (ტრადიციის მიხედვით, აქ შეიქმნა „აპოკალიფსი“ — „გამოცხადება წმინდისა მახარებლისა და ღვთისმეტყველისა იოანესი“). პატმოსის შეხვედრამ გამოავლინა ორი ქვეყნის ხელოვნებათმცოდნეთა ერთობლივი მუშაობის ახალი ასპექტები, დასახა მომავალ შემოქმედებით-სამეცნიერო თანამშრომლობის პერსპექტივები.

წლეთუს ბერძენ-ქართველ ხელოვნებათმცოდნეთა შეკრების ინიციატორი იყო საბერძნეთის „ქრისტიანული არქეოლოგიის საზოგადოება“. ქართველ მკვლევართა შორის იყო საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელთა ჯგუფი აკად. ვახტანგ ბერიძის ხელმძღვანელობით (გ. ალიბეგაშვილი, ან. ვოლსკაია, ი. ლორთქი-

ფანიძე, გ. მარსაგიშვილი, კ. მაჩაბელი, ე. პრივალოვა, თ. საყვარელიძე, ლ. ხუსკივაძე), საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის (გ. აბრამიშვილი), ხელნაწერთა ინსტიტუტისა (ზ. ალექსიძე) და თბილისის უნივერსიტეტის წარმომადგენლები (რ. გორდეზიანი, ა. ელექსიძე, ა. მიქაბერიძე). სიმპოზიუმში მონაწილეობდნენ საბერძნეთის სხვადასხვა სამეცნიერო დაწესებულებათა თანამშრომელნი. ბიზანტიის ხელოვნების ცნობილი მკვლევარები, მეცნიერთა სხვადასხვა თაობათა წარმომადგენლები, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ახალგაზრდა ბერძენ სპეციალისტთა დაინტერესება ქართულ-ბიზანტიური ურთიერთობების პრობლემებით, ქართული ხელოვნების ძეგლებით.

მოსხენებათა თემატიკა მოიცავდა შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიის ბევრ საინტერესო საკითხს, აქცენტი გაკეთებული იყო ქართული ხელოვნების ძეგლებზე, მათ მიმართებაზე ბიზანტიურ კულტურასთან. სიმპოზიუმის მონაწილეთა ყურადღების სფეროში ხელოვნების სხვადასხვა დარგი მოექცა, რადგან ყოველ მათგანში ორიგინალურად გამოვლინდა ეროვნული თავისთავადობა და მათი კავშირები ბიზანტიურ ხელოვნებასთან.

სიმპოზიუმში საზეიმოდ გაიხსნა 9 ივნისს. შესავალი სიტყვით გამოვიდა საორგანიზაციო კომიტეტის წევრი, ბიზანტიური ხელოვნების ცნობილი მკვლევარი, ათენის უნივერსიტეტის პროფესორი დულა მურიკი. მან ხაზი გაუსვა ბერძენ-ქართველთა თანამშრომლობის მნიშვნელობას შუა საუკუნეების ხელოვნების კვლევის საქმეში, აღნიშნა საბერძნეთის ქრისტიანული არქეოლოგიური საზოგადოების ინიციატივა ამ საერთაშორისო შეკრების მოწყობაში, მოკლედ გააცნო საზოგადოებას საბერძნეთ-საქართველოს ისტორიულ ურთიერთობათა დიდი კულტურული მნიშვნელობა და მათი უფრო ღრმა კვლევის აუცილებლობა და

ასაბუთა. ხაზგასმით იყო აღნიშნული სამეცნიერო კონტაქტების აუცილებლობა.

ქართული დელეგაციის ხელმძღვანელმა აკადემიკოსმა ვახტანგ ბერიძემ მადლობა გადაუხადა საბერძნეთის ქრისტიანული არქეოლოგიის საზოგადოებას ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი სამეცნიერო თავყრილობის მოწყობისათვის. მადლობით მიმართა სიმპოზიუმის საორგანიზაციო კომიტეტსა და მის თავმჯდომარეს, აკადემიკოს მანოლის ხაციდაკისს. მან საქართველოს დელეგაციის სახელით გადასცა ქრისტიანული არქეოლოგიის საზოგადოებას ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მიერ ბოლო წლებში გამოქვეყნებული წიგნები. ბ-ნმა ვახტანგმა გაიხსენა პატმოსის შეხვედრა და აღნიშნა ბიზანტია-საქართველოს ურთიერთობათა ღრმა კვლევის მნიშვნელობა, ორი ქვეყნის ხელოვნების ისტორიკოსთა თანამშრომლობის აუცილებლობა (ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმში, თბილისში, 16 ბერძენი მეცნიერი მონაწილეობდა).

სიმპოზიუმს მიესალმა და წარმატებით მუშაობა უსურვა საბერძნეთის კულტურის სამინისტროს გენერალურმა მდივანმა.

სიმპოზიუმის მუშაობამ სამი დღე გასტანა. ეს იყო საინტერესო კამათითა და აზრთა ცოცხალი გაზიარებით სავსე, ძალზე დატვირთული დღეები. ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ბერძენი კოლეგების პოზიცია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მოვლენების შეფასებაში. ბიზანტინისტთა თვალთ დანახული ქართული ძეგლები ახალ მხარეებს აელენდნენ, უფრო მკაფიოდ იკვეთებოდა მათი თავისთავადობა, ანდა პირიქით, ვლინდებოდა უფრო მჭიდრო კონტაქტები ბიზანტიურ სამყაროსთან. ყველა შემთხვევაში, ობიექტური პოზიცია აელენდა ქართული ხელოვნების ახალ ასპექტებს და სახავდა პერ-

სპექტივებს შუა საუკუნეების ხელოვნების ფართო მასშტაბით კვლევისათვის.

სიმპოზიუმის მუშაობა დაიწყო აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის მოხსენებით, რომელიც ეძღვნებოდა ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თემას — ბაზილიკებს. მომხსენებელმა უჩვენა ქართული ბაზილიკების ევოლუციის საინტერესო სურათი, ხაზი გაუსვა ბაზილიკების თავისებურ ნიშან-თვისებებს საქართველოში, ამასთანავე, აღინიშნა ამ არქიტექტურული თემის კავშირი საერთო ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ძეგლებთან.

გ. მარსაგიშვილის მოხსენება ეხებოდა ქართული დარბაზული ეკლესიების ხუროთმოძღვრებას, ამ არქიტექტურული თემის ევოლუციას.

თ. საყვარელიძის მოხსენება „ბერძენ-ქართული ურთიერთობების ისტორიიდან“ ეხებოდა მეტად საინტერესო საკითხს — ჰედური ხელოვნების ძეგლზე არსებულ გამოსახულებათა იკონოგრაფიული თავისებურებების საფუძველზე (სადგერის ჭვრის

რელიეფები), საბერძნეთთან, უფრო ზუსტად ათონთან, საქართველოს ურთიერთობის დადგენას XIV-XVII საუკუნეებში. ასეთი ურთიერთობები ამ ეპოქაში დასტურდება ქართული საისტორიო საბუთებით.

სიმპოზიუმზე განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა მონუმენტურ ფერწერას, რადგან, როგორც გაირკვა, მონაწილეთა უმეტესობას ქართული და ბიზანტიური კედლის მხატვრობის ძეგლები და მათთან დაკავშირებული პრობლემები აინტერესებდა. ამიტომ, საესებით გასაგებია, რომ სიმპოზიუმის მუშაობის მეტი ნაწილი დაეთმო ორი ქვეყნის მონუმენტური მხატვრობის ძეგლთა განხილვას, ამ ფერწერათა ურთიერთკავშირის საკითხებს. ამგვარი ხაზგასმული ინტერესი იმით არის გამოწვეული, რომ კავშირი ბიზანტიურ სამყაროსთან ყველაზე თვალნათლივ სწორედ მონუმენტურ მხატვრობაში ვლინდება, მაშინ, როდესაც შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებისა და საოქრომკედლო ხელოვნებას უკვე დამკვიდრებული აქვს თავის-

დავით გარეჯი. უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზო



თავადი ადგილი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. რაც შეეხება შუა საუკუნეების ქართულ ფერწერას, მისი ორიგინალური თავისებებისა და გამოჩენილი თავისებებების ჩვენებასაქირობებს ფართო და ყოველმხრივ განხილვას. ამიტომაც, ბიზანტიური ხელოვნების სპეციალისტებისათვის აუცილებელი იყო ქართული ფერწერის ორიგინალური ევოლუციის ღრმად დასაბუთებული ჩვენება.

დიდი ინტერესი გამოიწვია ე. პრივალოვას მოხსენებამ „XI-XIII საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის თავისებურებანი“, რომელშიც დასმული იყო შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის ბევრი მნიშვნელოვანი პრობლემა. ნაჩვენები იყო ქართველ მხატვართა შემოქმედებით მიღგომა საერთოდ საქრისტიანოში გავრცელებული თემებისადმი, მათი მხატვრული მეტყველების თავისებურება, ორიგინალური სტილი. მკაფიოდ იყო გამოკვეთილი ქართული ფერწერის განვითარების სპეციფიკური ხასიათი, მისი ევოლუცია, სტილის დამახასიათებელი ნიშნები XI-XIII საუკუნეებში.

ინგა ლორთქიფანიძის მოხსენებაში განხილული იყო XIV-XV საუკუნეთა ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლთა ჯგუფი. ეს ის ეპოქაა, როდესაც განსაკუთრებით გაძლიერდა ბიზანტიური ხელოვნების გავლენები მთელს სამყაროში. გამონაკლისს არც საქართველო წარმოადგენდა. ე. წ. პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლები საქართველოში ბიზანტიის ხელოვნების მკვლევართა სპეციალურ ინტერესს იწვევენ, რადგან აფართოებენ საკუთრივ ბიზანტიური ფერწერის კვლევის სფეროს და ახალ შუქს ფენენ ბიზანტია-საქართველოს ურთიერთობათა ისტორიულ სურათს.

„ფერწერულ სკოლათა განვითარების პრობლემები საქართველოში“ — ასეთი იყო ა. ვოლსკაიას მოხსენების თემა, რომელიც მოიცავდა საკითხთა ფართო წრეს, დაკავშირებულს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ისტო-

რიულად ჩამოყალიბებულ სამხატვრო ცენტრებთან. ეს მკაფიოდ ჩანს შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის მავალითზე. მომხსენებელმა აქცენტი გააკეთა გარეჯის მონუმენტური ფერწერის ორიგინალურ ეროვნულ ხასიათზე, შესანიშნავ საილუსტრაციო მასალაზე დაყრდნობით მკაფიოდ უჩვენა გარეჯის მხატვრობის ძირითადი თავისებურებანი, მისი დამახასიათებელი იკონოგრაფიული და სტილისტური ნიშნები.

საქართველოში შემონახულია სხვადასხვა ეპოქათა მოზაიკური ძეგლები, ელინისტური ხანიდან მოყოლებული ვიდრე განვითარებულ შუა საუკუნეებამდე. თუმცა ძეგლთა რაოდენობა საკმაოდ მცირეა, მაგრამ ყოველი მოზაიკური ანსამბლი მაღალი მხატვრული ღირსებითაა გამორჩეული. სწორედ ქართული მოზაიკის ნაწარმოებებს ეხებოდა ლ. ხუსცივაძის გამოსვლა სიმპოზიუმზე. მომხსენებელმა განსაკუთრებულად გამოჰყო გელათის მოზაიკის ბრწყინვალე კომპოზიცია და აჩვენა მისი სპეციფიკური მხატვრული ხასიათი, გამოავლინა მისი მიმართება ბიზანტიურ მოზაიკურ ნაწარმოებებთან.

საინტერესო იყო ბერძენი მეცნიერის ვეტალია კონსტანტინიდესის მოხსენება, რომელიც ეხებოდა მიძინების ეკლესიის კედლის მხატვრობას ლიხნეში. ეს ბერძენი ხელოვნებათმცოდნე წლების მანძილზე მოგზაურობს საქართველოში, ეცნობა ძველი ქართული მხატვრობის ძეგლებს და მისი საქართველოში მუშაობის შედეგები არაერთხელ იყო წარმოდგენილი ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმებზე. ამჟერადაც ე. კონსტანტინიდესმა გაგვაცნო ლიხნეს ეკლესიის ფერწერული ანსამბლის თავისი ინტერპრეტაცია.

ათენის უნივერსიტეტის ახალგაზრდა თანამშრომელმა მ. ასპრა-ვარდავასმა თავის მოხსენებაში („მხატვარ მენუელ ეგვნიკოსის სტილის ექოკრეტის ღვთისმშობლის ეკლესიაში კა-

პეტანინაში“). ბიზანტია-საქართველოს შემოკმედებითი თანამშრომლობის ღირსშესანიშნავი ფაქტი წარმოადგინა. ეს იყო უაღრესად საინტერესო მაგალითი ბერძენ-ქართველთა სამეცნიერო კონტაქტების რეალური შედეგისა. კრეტის კაპეტანინას (შესაწირავი წარწერით, 1401 წლით დათარიღებული) ეკლესიის კედლის მხატვრობაში მკვლევარმა დაადგინა მკიდრო სტილისტური კავშირი წალენჯიხის ეკლესიის მონასტულობასთან, რომლის ავტორია კონსტანტინეპოლელი მხატვარი კირ მანუელ ეგგენიკოსი. ამის საფუძველზე მომხსენებელი ვარაუდობს ღვთისმშობლის ეკლესიის მხატვრობის შესრულებას კონსტანტინეპოლელი ოსტატების მიერ.

სოფია კალოპისის გამოსვლა მიეძღვნა XIII საუკუნის ქართული და ბერძნული კედლის მხატვრობის ურთიერთობას, მათი მხატვრული თავისებურებების გამოვლენას.

ნიკოს ნიოლესის მოხსენება ეგვიპტის მანის ეკლესიის (საბერძნეთი) კედლის მხატვრობას.

მ. ბურბუდაკისის მოხსენებაში განხილული იყო კრეტის ბიზანტიური ძეგლები.

სიმპოზიუმზე მნიშვნელოვანი ყურადღება დაეთმო შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის კიდევ ერთ დარგს — ხატწერას. გ. ალიბეგაშვილის მოხსენებაში („პალეოლოგების სტილის ქართული ფერწერული ხატები“) განხილული იყო ქართული დაზგური ფერწერის მალამხატვრული ნიმუშები — უბისის ხატები, ნაჩვენები იყო ამ ნაწარმოებთა მხატვრული თავისებურებანი, მათი ადგილი შუა საუკუნეების ფერწერის საერთო განვითარებაში.

ბერძენი მკვლევარის, ათენის უნივერსიტეტის პროფესორის დულა მურიკის მოხსენებას ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან მან გაგვიზიარა სინის მთის მონასტერში თავისი მუშაობის შედეგები. მისი მოხსენების სათაურიდან ჩანს თე-



ხახლის ხატი. თეოფილა ქრისტე გამოსახულებით. XII ს.

მის აქტუალობა საქართველოსათვის — „ქართველთა ყოფნა სინის მონასტერში, ხატებით დამტკიცებული“. მოხსენებელმა წარმოადგინა სინის მთაზე დაცული XIII-XIV საუკუნეების ქართული ხატები: ვინმე იოანეს შეწერილი ორმხრივი ხატი ქართული წარწერებით, განკითხვის დღის ხატი ბერძნული შესაწირავი წარწერით, რომელშიც ბერი იოანეა მოხსენებული, ხატები — კალენდრები (მენოლოგიუმები) ქართული წარწერებით, წმ. გიორგის ხატი საქართველოს მეფის (ბაგრატიონის) წარწერით, დიდი ტეტრაბიტი ქართული წმინდანების გამოსახულებით.

მარია ვასილაკიმ თავის გამოსვლაში წარმოადგინა საინტერესო მასალა წმ. გიორგი-მხედრის იკონოგრაფიისათვის. მან განიხილა ბენაკის მუზეუმში დაცული XV საუკუნის პირველი ნახევრის



წმ. გიორგის ფერწერული ხატი, სადაც წმინდა მხედარი გველემას გმირავს. ეს თემა მომხსენებელმა ქართულ ხელოვნებაში გავრცელებულ წმ. გიორგის სახეს დაუკავშირა.

ქართველ მეცნიერთა ორი მოხსენება მიეძღვნა შუა საუკუნეების რელიეფის ხელოვნებას. გ. აბრამიშვილისა და ზ. ალექსიძის მოხსენებაში განხილული იყო დავათის ქვასვეტის რელიეფური დეკორის ზოგადი საკითხი. ყურადღება გამახვილებული იყო დავათის სტელის ერთ-ერთ წახნაგის რელიეფურ კომპოზიციაში ჩართულ ქართულ ანბანზე, მის სტილისტურ თავისებურებებზე, პალეოგრაფიულ ნიშნებზე.

კ. მაჩაბლის მოხსენებაში ნაჩვენებია იყო ადრექრისტიანულ ხანის ქართულ რელიეფებში სახარების თემების გადმოცემის თავისებურებანი. V-VII საუკუნეთა ქართულ ქვასვეტებზე შემონახულია ახალი აღთქმის სიუჟეტების ამსახველი რელიეფური კომპოზიციები. ამ ადრეული ეპოქის ძეგლთა სიმცირის პირობებში, ქართულ რელიეფებზე დაკლული ეს სცენები დიდადაა მნიშვნელოვანი ქართული ხელოვნების ამ უძველესი ეტაპის პლასტიკის ხასიათის გარკვევისათვის და, ამასთანავე, ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების სწორად გაგებისათვის.

ახალგაზრდა ბერძენი მკვლევარის ანა ბალიანის გამოსვლა მიეძღვნა ათენის ბენაკის მუზეუმში დაკულ ქართულ საოქრომკედლო ნაწარმოებებს — საიუველირო სამკაულს, ქართულ წარწერიან საკკოსს, არქივისკოპოსის შესამოსლის სამკაულს (წარწერაში შემწირველი რევაზ ანდრონიკაშვილია მოხსენებელი), იმერეთის მეფის სოლომონ II-ის დაკვეთით შესრულებულ სახარების ვერცხლის ყდას, რომელიც ტრაპეზუნის ეკლესიისათვის იყო შეწირული.

კრისტოფერ ვალტერის მოხსენება მიეძღვნა წმინდა მხედრის იკონოგრაფიულ ტიპს. მომხსენებელმა განიხილა უშგულის ვერცხლის კათხაზე გა-

მოსახული რელიეფური კომპოზიციები, გამოავლინა მათი ორიგინალური მხატვრული მოტივები და დაუკავშირა ისინი ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნების ძეგლებს.

სახელოვნებათმცოდნეო თემატიკასთან ერთად სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი იყო ბიზანტია-საქართველოს კულტურულ ურთიერთობათა ამსახველი მოხსენებები. იერუსალიმში ქართველთა მოღვაწეობას ეხებოდა გერდა ვოლფრამის მოხსენება, რომელშიც მან განიხილა იერუსალიმის განჩინება ანუ კანონი (ტიპიკონი), ქრისტიანული ღვთისმსახურების სავალდებულო წესების შემცველი ლიტურგიკული წიგნი. ცნობილია, რომ იერუსალიმის ტაძრის ტიპიკონები ადრეულ შუა საუკუნეებში ქართულ ეკლესიებში გამოიყენებოდა.

რ. გორდენიანის მოხსენებაში („ბიზანტიური წყაროები ლეგენდარული კოლხეთის კულტურის შესახებ“) ნაჩვენებია იყო მასალები, რომელთა მიხედვით შესაძლებელია ხდებოდა კოლხეთის ძველი ისტორიის ფაქტებისა და მოვლენების დადგენა ბიზანტიურ წერილობით წყაროებში. დასავლეთ საქართველოს უძველესი ისტორიის კვალი, მოგონება ლეგენდარულ კოლხეთზე მრავლად გვხვდება ბიზანტიურ ლიტერატურულ წყაროებში.

ა. ალექსიძე თავის მოხსენებაში შეეხო საქართველო-ბიზანტიის კულტურულ ურთიერთობათა ისტორიას, კონკრეტულ ფაქტებს, დაკავშირებულებს მარიამ ალანელის სახელთან.

ა. მიქაბერიძის გამოსვლა მიეძღვნა ბერძნულ-ქართულ ურთიერთობათა საკითხებს შუა საუკუნეებში. მდიდარმა საილუსტრაციო მასალამ წარმოდგენა შეგვიქმნა ქართველთა მოღვაწეობის მასშტაბებზე ბიზანტიაში.

საბერძნეთისა და საქართველოს ხელოვნებათმცოდნეთა ერთობლივი მუშაობა სამ დღეს მიმდინარეობდა. მოსმენილ იქნა ოცდასამი მოხსენება, უაღრესად საინტერესო იყო კამათი ბიზანტია-საქართველოს ხელოვნებათა ურ-

თიერთობების გარშემო. ბევრი პრობლემა იწვევდა აზრთა სხვადასხვაობას, ბევრ საკითხში მოხერხდა საერთო პოზიციის შემუშავება. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა ქართული ძეგლები, რომელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი უცნობია ევროპელი მეცნიერებრთათვის, რაც ხშირ შემთხვევაში იწვევს არასწორ მსჯელობას ქართული ხელოვნების ამა თუ იმ პრობლემაზე, ბიზანტიური ხელოვნების გავლენების გადაჭარბებულ შეფასებას. ამიტომ იყო, რომ ასეთი დიდი ინტერესით შეხვდნენ სიმპოზიუმის მონაწილეები დოკუმენტურ ფილმს ქართული ხელნაწერების შესახებ, რომელიც მათ აჩვენა ე. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის დირექტორმა ზ. ალექსიძემ. ერთსულოვანი აზრი იყო — ბიზანტიური ხელოვნების სპეციალისტებმა უფრო უკეთ უნდა გაიცნონ და შეისწავლონ ქართული ხელოვნების ძეგლები და, რა თქმა უნდა, შუა საუკუნეების ხელოვნების ქართველი სპეციალისტებისათვის მისაწვდომი უნდა იყოს ბიზანტიური მასალა. ვერავითარი

პუბლიკაცია, როგორ სრულყოფილ პოლიგრაფიულ დონეზე არ უნდა იყოს იგი შესრულებულ, ვერ შეცვლის ძეგლთან უშუალოდ მისვლის, მისი აღწერაზე გაცნობის აუცილებლობას.

ყველაფერი ეს ითქვა სიმპოზიუმის დახურვის შემაჯამებელ სხდომაზე, რომელზეც გამომსვლელებმა — დულა მურიციმ და ვახტანგ ბერიძემ — საგანგებოდ აღნიშნეს ათენის ამ შეხვედრის დიდი მნიშვნელობა სახელოვნებათმცოდნეო აზრის განვითარებისათვის, მეცნიერების ამ დარგში თანამშრომლობისათვის, რასაც უთუოდ მოჰყვება თვალსაჩინო შედეგები.

სიმპოზიუმის მუშაობა ამით როდი დასრულდა. ბერძენმა მასპინძლებმა გაითვალისწინეს ჩვენი ინტერესები და შეადგინეს საბერძნეთის ძეგლთა გაცნობის ფართო პროგრამა, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა გავცნობოდი ბიზანტიური ხელოვნების სხვადასხვა ეპოქის მნიშვნელოვან ნიმუშებს.

არაფერს ვიტყვი თვით ათენისა და მისი ანტიკური ძეგლების შესახებ. აღ-

ქვაოცმა ვაძიძა





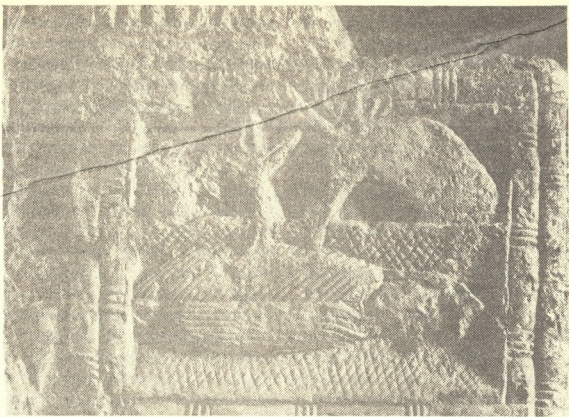
ენიშნავ მხოლოდ, რომ ყველგან, ათენის აკროპოლისზე, ეროვნულ მუზეუმსა თუ სხვა მუზეუმებში ჩვენ გვახლდნენ და ორმა პროფესიულ ახსნაგანმარტების ვეაძლევენებ ცნობილი ბერძენი სპეციალისტები. ასე მაგალითად, აკროპოლისზე სარესტავრაციო სამუშაოთა მსვლელობა, მათი სპეციფიკა გაგვაცნო არქეოლოგმა, რომელიც უშუალოდ მონაწილეობს რესტავრაციაში. ასე იყო შემდეგ თესალონიკში, სადაც სტუმართმოყვარე მასპინძლებმა მოახერხეს დროის საკმაოდ მცირე მონაკვეთში „ჩაეტიათ“ უაღრესად საინტერესო ხუროთმოძღვრულ და ფერწერულ ძეგლთა მაქსიმალური რაოდენობა. მართალია, სიმპოზიუმი მიეძღვნა ბიზანტიურსა და შუა საუკუნების ქართული ხელოვნების საკითხებს, მაგრამ შეუძლებელია საბერძნეთში არ განიმსკვალო ანტიკური ხელოვნების დიდებულებით, არ დაფიქრდე იმაზე, თუ რაოდენ დიდი ანტიკური ელადის ხელოვნების როლი ბიზანტიური ხელოვნების ჩამოყალიბებაში. ამიტომაც შეეჩერდები ანტიკური ხელოვნების უდიდეს ცენტრზე აპოლონის წმინდა ქალაქ — დელფოზე. რომლის ნახვის საშუალებაც მოგვეცა ამჟერად. რთულსა და მრავალნაგებობიან არქიტექტურულ ანსამბლში გამოიყოფოდა აპოლონის დიდებული ტაძარი, ცნობილი სამისნოთი. საბერძნეთის ყველა კუთხეს მიუძღვის წვლილი ამ წმინდა ქალაქის აგებაში. წმინდა გზა მიემართება აპოლონის ტაძრისაკენ და გზის ყოველ მოსახვევში პატარა ნატიფი ტაძრები, „საგანძურებია“ აღმართული. დღეს მთლიანად აღდგენილია ათენელთა საგანძური.

დელფოში განსაკუთრებულად იგრძნობა ძველ ელინთა უდიდესი ოსტატობა ბუნებასთან შეახამონ თავისი ნაგებობები. მთის ფერდობებზე შეფენილი დელფოს არქიტექტურული კომპლექსი ხუროთმოძღვრებისა და ბუნების სრული ჰარმონიის იშვიათი მაგალითია. აპოლონის ტაძარი, თეატრი, მრავალრიცხოვანი საგანძურები, ბულევ-

თერიონი, პორტიკები კმნიან მწყობრ ანსამბლს, რომელიც რივადაა ჩართული პეიზაჟში.

დელფოს მუზეუმიც, ყველა სხვა მუზეუმთა მსგავსად, ძეგლების უმაღლესი ხარისხის გარდა, გზიბლავთ ექსპოზიციას უდიდესი ოსტატობით. შექმნილია ხელოვნების ნიმუშთა სრული აღქმის მაქსიმალური პირობები. მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშს შეგახსენებთ ამ მუზეუმის კოლექციიდან, რათა წარმოიდგინოთ მისი საგანძურის მასშტაბები: ბრინჯაოს „დელფოს მეეტლე“, ბერძნული მკაცრი სტილის შედეგრი, ოლიმპიურ თამაშებში გამარჯვებულის შეწირული კვადრიგის ნაწილი, კლეობისისა და ბიტონის წყვილადი ქანდაკება-პელოპონესის არქაული პლასტიკის მნიშვნელოვანი ნიმუში (VI ს. ძვ. წ.). აღსანიშნავია დელფოს მუზეუმის არქაული რელიეფების დიდი კოლექცია, რომელიც პლასტიკის შედეგრი — დელფოს ანტიონე, ლიხიპეს სახელოსნოს ქანდაკება — აფიასი. მუზეუმის ოქროს ფონდში ოქრომკედლობის არაერთი უნიკალური ნაწარმოებია დაცული, მათ შორის — ნატურალური ზომის წმინდა ხარის ქანდაკება, ოქროსა და ვერცხლის ფირფიტებისაგან გამოკედილი. გადმოცემით, იგი იდგა მაღალ კვარცხლბეკზე დელფოს შესასვლელში.

კვლავ დავუბრუნდეთ ბიზანტიურ სამყაროს. ბიზანტიური ხელოვნების უდიდესი კოლექციებია დაცული ათენის ბიზანტიურ მუზეუმსა და ბენაკის მუზეუმში. ბიზანტიური მუზეუმი თითქმის ექვსი ათეული წელია არსებობს და თავს უყრის ბიზანტიური ხელოვნების სხვადასხვა დარგის უნიკალურ ნიმუშებს. აქ დაცულია არქიტექტურული ფრაგმენტები, ეკლესიების კანკელების რელიეფებიანი ნაწილები, ადრე-ბიზანტიური მარმარილოს რელიეფები, ოქრომკედლობის ნაწარმოებები, ადრეკრისტიანული ეპოქის ბრინჯაოს ლიტურგიული ნივთები. ძალზე მდიდარია მუზეუმის ფერწერული ხატების კოლექცია.



შობა. საცხენისის ქვასვეტი

ბენაკის მუზეუმის ექსპონატების ქრონოლოგიური დიაპაზონი უადრესად ფართოა — წინაისტორიული ხანის მკირე პლასტიკის ნიმუშებიდან პოსტ-ბიზანტიური მხატვრობის ჩათვლით. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო ადრექრისტიანული, კოპტური ხელოვნების ნიმუშები, ხელნაწერთა მინიატურები, ფერწერული ხატები. ბენაკის მუზეუმში დაცულია კედლობობის რამდენიმე ნაწარმოები, რომელთა შუქმნას ბერძენი მკვლევარნი საქართველოს უკავშირებენ.

სიმპოზიუმის პროგრამით გათვალისწინებული იყო ბიზანტიური ხელოვნების პირველხარისხოვანი ძეგლების დათვალიერება, მათ შორის პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ პოზიოს ლუკას დიდებული მონასტერი. იგი მდებარეობს ბეოტიისა და ფოკიდის ოლქების საზღვარზე, ჰელიკონის მთის აღმოსავლეთ ფერდობთან. მონასტერი შეიკავეს ორ დიდ ეკლესიას — „კათოლიკონს“ — წმ. ლუკას სახელობისა და ღვთისმშობლის სახელზე აგებულ უფრო მკირე ტაძარს. ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესიის მშენებლობა წმ.

ლუკას სიცოცხლეში დაიწყო (946 წ.). ეკლესიის მხატვრობა XI-XII საუკუნეებს მიეკუთვნება.

მოგვიანებით, მორწმუნეთა რაოდენობის ზრდამ გამოიწვია მეორე, უფრო დიდი ტაძრის აგების აუცილებლობა. იგი XI საუკუნის დასაწყისში აიგო. პოზიოს ლუკას მთავარი ტაძარი სახელგანთქმულია თავისი მოზაიკური და ფერწერული დეკორით. ეს არის ბრწყინვალე მოზაიკური და ფერწერული ანსამბლი, რომელიც ნათელყოფს ბიზანტიური ხელოვნების უდიდეს ძალას, მაღალ მხატვრულ ღირსებებს. კედლების ზედა ნაწილები, თალები, ტიმპანები, ნარტექსი დაფარულია მოზაიკური კომპოზიციებით — ქრისტეს ცხოვრების სცენებით, წმინდათა გამოსახულებებით, სიმბოლოებით, ორნამენტებით. პოზიოს ლუკას მოზაიკური სამკაული იქცა მისაბამ ნიმუშად, რომელსაც კარგა ხნის განმავლობაში აღტაცებით შესცქეროდა მთელი საბერძნეთი. ასევე მნიშვნელობისა პოზიოს ლუკას კედლის მხატვრობა, რომელიც მოზაიკასთან ერთად ქმნის ერ-

თან, ორგანულ, განუმეორებელ სანამბლს.

პოზიოს ლუკას შემდეგ განსაკუთრებით საინტერესო იყო დაფნის მონასტრისაგან მიღებული შთაბეჭდილება. ეს არის ბიზანტიური ხელოვნების აყვავების ხანის (XI-XII სს.) შესანიშნავი ნიმუში. საოცარი ძალით მოქმედებს ოქროს მოელვარ ფონზე, სავანებოდ შექმნილ ირეალურ სივრცეში გამოსახული სახარების სცენები, რომელნიც იშვიათი ჰარმონიულობითა და სინატიფით გამოირჩევა. ცალკეულ ფიგურებსა და სცენებში იგრძნობა, ანტიკური სამყაროდან მომდინარე, სხეულის გადმოცემის ვირტუოზული ოსტატობა. უღიდავია ძალით მოქმედებს გუმბათში მოთავსებული ქრისტიანობის სანამბლის სახე.

ათენის მახლობლად ვნახეთ ომორფის ჯგრის ტიპის პატარა ეკლესია, წმ. გიორგის სახელობისა, რომლის არქიტექტურა XII საუკუნის მესამე მეოთხედს მიეკუთვნება. ეკლესიის მხატვრობა XIII საუკუნის დასასრულისაა. დასავლეთის ნარტექსში წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებია გამოსახული.

მოკლედ მოგახსენებთ თესალონიკის — ჩრდილოეთ საბერძნეთის (მაკედონიის) დედაქალაქის — მხატვრული სავანძურის შესახებ. ქალაქთან, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა ძვ. წ. IV საუკუნეში, მაკედონიის მეფის კასანდროსის მიერ, უამრავი ისტორიული მოვლენაა დაკავშირებული: აქ იყო გადასახლებული ძვ. წ. 58 წელს ციციონი, აქ დააარსა 49-40 წწ. პავლე მოციქულმა უძველესი ეკლესია, იმპერატორ დიოკლეტიანეს მემკვიდრემ გალერიუსმა თესალონიკი თავის რეზიდენციად აქცია. სწორედ ამ ეპოქიდან შემორჩა ქალაქს რომის იმპერატორის გალერიუსის სასახლე, რომელი თერმები და აგორა, ნიმფეუმის მრგვალი ნაგებობა, მცირე აზიასა და სირიაში წარმატებული ლაშქრობების აღსანიშნავად 305 წ. აგებული იმპერატორ გალერიუსის მონუმენტური სატრიუმფო თალი, ჰარბად შემკული მრავალფიგურ-

რიანი რელიეფური დეკორით, რომელიც იმპერატორის ტრიუმფს ასახავს.

სატრიუმფო თალის მახლობლად აღმართულია IV საუკუნის დასაწყისის გრანდიოზული მრგვალი ნაგებობა — როტონდა. თავდაპირველად იგი წარმოადგენდა პანთეონს ან გალერიუსის მავზოლეუმს. დროთა განმავლობაში მან განიცადა ტრანსფორმაცია, გადაკეთდა ქრისტიანულ ეკლესიად და თეოდოსიუს დიდის დროს (379-395 წწ.) შეიმკო ბრწყინვალე მოზაიკებით. როტონდის — წმ. გიორგის ეკლესიის მოზაიკები ადრეული ბიზანტიური მოზაიკური ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშია. როტონდაში მიმდინარეობდა სარესტავრაციო სამუშაოები. ამის წყალობით ჩვენ საშუალება მოგვეცა ხარაზობით ავსულიყავით გუმბათში და სულ ახლოდან დაგვეთვალიერებინა გუმბათის უნიკალური მოზაიკური ფრინჯი, ორანტების პოზეზში გამოსახულ წმინდანთა გრძელი წყებით, რომელნიც რთული არქიტექტურული ფანტაზიების ფონზეა გამოსახული. ამ დეკორაციებში თავი იჩინა გვიანდელისტური მხატვრობის ძლიერმა გავლენამ.

ადრექრისტიანულ ეპოქასვე (V ს-ის შუა წლებს) მიეკუთვნება ძველი რომაული თერმების ადგილას აგებული ღვთისმშობლის ხელთუქმნელი ხატის სახელობის ეკლესია ე. წ. „არქირომიტოს“.

მოზაიკური დეკორით ცნობილია წმ. დემეტრეს (აგიოს დემეტრიუს) ეკლესია, რომლის პირვანდელი შენობა V საუკუნის დასაწყისს მიეკუთვნება. დანგრეული ეკლესია აღადგინეს VII საუკუნის დასაწყისში. ამიტომ არის, რომ აქ დატულია სხვადასხვა ეპოქის მოზაიკის ფრაგმენტები (V-IX სს.) ყველაზე სახელგანთქმულია საკურთხევლის ბურჯების VII ს. მოზაიკები, რომლებზეც გამოსახულია წმინდანები — სერგი, ბაქოსი, დემეტრე და ტაძრის აღმდგენელთა პორტრეტები. საოცარია ამ მოზაიკური პორტრეტების დახვეწილი ფერადოვნება, შესრულების ტექნიკური ოსტატობა.

V-VI საუკუნეთა მიჯნაზეა შესრულებული ჰოზიოს დავითის ეკლესიის აფსიდის მოზაიკა ქაბუკი ქრისტეს გამოსახულებით, რომელიც მახარებელთა სიმბოლოებით არის შემოსაზღვრული. ეკლესიაში XII საუკუნის საინტერესო ფრესკული მხატვრობაა შემონახული.

VIII საუკუნის მოზაიკებია დაცული წმ. სოფიის ტაძარში. ისინი ზუსტად თარიღდება ბიზანტიის იმპერატორის კონსტანტინე VI-ისა და მისი დედის დედოფალ ირინეს მონოგრამებითა და ნიკეის საეკლესიო კრების (787 წ.) მონაწილის, ეპისკოპოს თეოფილეს წარწერით. თავდაპირველად აქ გრანდიოზული ჭვარი იყო გამოსახული, 843 წელს იგი შეიცვალა ღვთისმშობლისა და ყრმის ფიგურებით.

ძნელია თესალონიკის ბიზანტიურ ძეგლთა ჩამოთვლა კი. სამი დღე საკმაოდ მცირე დროა მათ გასაცნობად. მაგრამ არ შეიძლება არ ვახსენოთ ვლატადონის XIV საუკუნის მონასტერი, მდიდარი ბიბლიოთეკით, რომელიც ხელნაწერი წიგნების დიდი რაოდენობა ინახება.

თესალონიკის მრავალრიცხოვან მუზეუმთაგან ჩვენ გავეცანით ორს — არქეოლოგიურ მუზეუმსა და ე. წ. თეთრი კოშკის მუზეუმს. არქეოლოგიური მუზეუმის კოლექცია საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს და ჩვენ მხოლოდ მოკლედ შეგვიძლია აღვნიშნოთ მისი ექსპონატების მსოფლიო-ისტორიული მნიშვნელობა. აქ თავმოყრილია მაკედონიის მიწაზე აღმოჩენილი მრავალრიცხოვანი არქეოლოგიური მასალები. პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ვირჯინაში აღმოჩენილი სამეფო სამარხი, რომელიც ალექსანდრე მაკედონელის მამის — ფილიპეს სამარხად არის მიჩნეული. ოქროს ნაკეთობათა ბრწყინვალეობა. მათი ტექნიკური და მხატვრული სრულყოფა უაღრესად დახელოვნებულ და დახვეწილ ოსტატთა ნახელავს წარმოგვიდგენს. ვერცხლისა და ოქროს ძვირფასი მხატვ-

რული ნივთები აცოცხლებენ მაკედონიის ანტიკური ეპოქის სურათებს.

თეთრ კოშკში თავმოყრილია ბიზანტიური ეპოქის თესალონიკის ხელოვნებისა და ისტორიის ამსახველი მასალები. კოშკის ხუთ სართულზე გამოფენილია ადრექრისტიანული და ბიზანტიური ხელოვნების იშვიათი ძეგლები: მოხატული მარმარილოს სარკოფაგები, რელიეფური სახეებით შემკული სამარხის ტილოები, მოზაიკებისა და ფრესკების ფრაგმენტები, ლიტურგიკული ნივთები, ბრინჯოს პლასტიკის ნიმუშები, ფერწერული ხატები.

ამ მუზეუმთა დათვალიერებას, გარდა უდიდესი მასალების გაცნობისა, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენთვის, რადგან საშუალება გვქონდა გავცნობოდით ამ მუზეუმების მესვეურთ, ცნობილ ბერძენ ხელოვნებათმცოდნეებს, რომელთა შრომის წყალობითაა მოპოვებული ეს უდიდესი მხატვრული-ისტორიული ღირებულების მასალა. საშუალება გვქონდა გავცნობოდით სარესტავრაციო საქმის სპეციალისტებს, არქიტექტურის, ფერწერის, მოზაიკის რესტავრაციის პროცესებს, ამ სამუშაოთა სპეციფიკას. თვალსაჩინოა სარესტავრაციო საქმის უდიდესი მას-

სირიის ბარჯისა





შტაბები და მისი არაჩვეულებრივად მაღალი პროფესიული დონე; შესაშურია ბერძენთა დამოკიდებულება ძეგლების მოვლა-პატრონობისადმი. თითქმის არ შეგვხვედრია არქიტექტურის ან ფერწერის ძეგლი, რომელზეც არ ტარდებოდა სარესტავრაციო სამუშაოები. ყველგან მუშაობენ უმაღლესი კვალიფიკაციის სპეციალისტები, აღჭურვილნი საუკეთესო მასალებითა და ტექნიკური საშუალებებით. დავდიოდით შესანიშნავად გამართულ ხარაჩოძეზე, უშიშრად ავდიოდით ნებისმიერ სიმაღლეზე და გვახსენდებოდა ჩვენს ეკლესიებში დიდი წვალებითა და გაჭირვებით აგებული ხარაჩოები, რომლებზეც არა თუ მუშაობა, არამედ გავლაც კი ჯამბაზის მოხერხებულობა და გულადობას მოითხოვს. ასევე შესაშურია სარესტავრაციო სახელოსნოთა მოწყობილობა. ერთ-ერთ გათხრებზე ყოფნისას გავეცანიტ ადრე-ქრისტიანული იატაკის მოზაიკის რესტავრაციის პროცესს. იქვე, გათხრების ადგილას, მოწყობილია სარესტავრაციო სახელოსნო, რომელიც გათხრების კვალდაკვალ მეთოდურად ასუფთავებს და ამაგრებს მოზაიკის ნაწილებს. ნუთუ აღარ დადგა დრო, რომ ქართულ ძეგლებს სათანადო დონეზე მოვლა-პატრონობა ეღიროსოთ. საჭიროა ფიქრი და მოქმედება ბერძნულ სარესტავრაციო სამსახურთან საქმიანი კონტაქტების დამყარებაზე, იმ გზების გამოხატვაზე, რომელთა საშუალებითაც მივალწევთ დაღუპვის გზაზე მდგარი ბევრი უნიკალური ძეგლის გადარჩენას.

სიმპოზიუმის მონაწილეთა პატივსაცემად თესალონიკის მერიამი გამართულ მიღებაზე საზეიმოდ გამოაცხადეს, რომ თესალონიკსა და თბილისს შორის დაიდო ხელშეკრულება დამოუკიდებელი შესახებ, ამიერიდან ელადის ამ უძველეს ქალაქსა და ჩვენს დედაქალაქს შორის მეგობრული ურთიერთკავშირი მყარდება. ალბათ საჭირო იქნება ამ ურთიერთობათა ფარგლებში მოვიფიქროთ ძეგლთა რეს-

ტავრაციის დარგში საერთო საქმიანობის ფორმების გამოხატვაზე.

სიმპოზიუმის მუშაობამ, ფართო კონტაქტებმა, რომელიც დამყარდა ბერძენ კოლეგებთან, ძეგლთა დიდი რაოდენობის გაცნობამ მოგვცა დიდი მასალა იმისათვის, რათა მომავალში უფრო ღრმად და ფართოდ გავიაზროთ ბერძენ ხელოვნებათმცოდნეებთან, რესტავრატორებთან ურთიერთობისა და თანამშრომლობის ფორმები. ცხადი გახდა ახალგაზრდა ბერძენ სპეციალისტთა ინტერესი ქართული ხელოვნებისადმი, რაც ამ ურთიერთობათა შემდგომი განვითარების საიმედო საწინდარია. საჭიროა გავაფართოვოთ და განვამტკიცოთ ეს კონტაქტები, ჩავერთოთ მათში ქართველ ხელოვნებათმცოდნეთა ახალგაზრდა თაობა, რადგან დღეს უკვე სრულიად შეუძლებელია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სპეციალისტი მუშაობდეს ქართულ ძეგლებზე ისე, რომ არ ჰქონდეს ნაწილობრივი მსჯელობის უნარი. არ იყოს ნამყოფი საბერძნეთისა თუ სხვა ქვეყნების მუზეუმებში.

ათენის სიმპოზიუმის მნიშვნელობა არ შემოიფარგლება მხოლოდ შუა საუკუნეების ხელოვნების ზოგიერთ პრობლემაზე მსჯელობითა და რიგი საკითხების გადაწყვეტით. ეს იყო სხვადასხვა ქვეყნის მეცნიერთა შემოქმედებითი ურთიერთობის კიდევ ერთი მაგალითი, რომელმაც ცხადყო ამგვარი ერთობლივი მუშაობის დიდი სამეცნიერო ღირებულება. ჩვენი ბერძენი კოლეგების დიდი მონდომებითა და ზრუნვით ასეთი შეხვედრა საბერძნეთში უკვე მეორეა. საჭიროა, ახლა ქართველმა ხელოვნებათმცოდნეებმა უზრუნველყოთ საბერძნეთ-საქართველოს ამ ურთიერთობის გაგრძელება.

დროთა ეკრანი

(ელდარ შენგელაიას შემოქმედება 60-იან წლებში)

ნათია აშირაჯიძე

ელდარ შენგელაიამ 1958 წელს დაამთავრა საცავშირო კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტი, ორიოდე წლით შეყოვნდა მოსკოვში, თავის ყოფილ თანაკურსელთან — თბილისელ ალექსი სახაროვთან ერთად გადაიღო „მოსფილმის“ კინოსტუდიაში ფილმები: „ლეგენდა გაყინულ გულზე“ (1958 წ.), „ზამთრის ზღაპარი“ (1959 წ.), სამოციანი წლების დამდეგს კი დაბრუნდა სამშობლოში... 1964 წელს ეკრანებზე გამოვიდა „თეთრი ქარავანი“ — თამაზ მელიავასა და ელდარ შენგელაიას ერთობლივი ნამუშევარი... კინონაწარმოებმა მკაყურებელთა შორის დიდი წარმატება მოიპოვა... იგი კინოხელოვნების ნოვატორულ ქმნილებად აღიქმებოდა; ეკრანზე გამოჩნდა ეროვნული თვითმყოფადობა, მოქმედ პირთა კოლორიტული სახეები, მსახიობთა მწყობრი ანსამბლი, კადრის დინამიური კომპოზიცია, ოპერატორული შექქერის ოსტატობა, კინომეტაფორა და რაც მთავარია, დიდი ხნის უნახავი — სპარტაკ ბალაშვილი... ახალგაზრდა რეჟისორებმა კინოში კვლავ დააბრუნეს ხალხის საყვარელი მსახიობი, არსენას, ლუარსაბ მეფის და სხვა საეკრანო ხატების საუკეთესო შემსრულებელი — ზნეკველი ბუნების გამომხატველი გმირი, წარმოსადეგი დ ლამაზი ვაჟაკი — სპარტაკ ბალაშვილი, რომელიც „თეთრ ქარავანში“ მარტიას როლს ასრულებდა...

„თეთრი ქარავანი“ დადებითმა მხარემ ერთგვარად დაფარა კინონაწარმოების კონცეფტუალური უმწიფრობა — ბუნდოვნად გამოხატული ლაიტმოტივი, რის გამოც ფილმმა დროთა ვითარებას ვერ გაუძლო და ახლა იგი უფრო მეტ შენიშვნებს ბადებს... თუ ავტორებს ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის წარმოჩენა სურდათ, მაშინ ცხვრის ფარისა და მწყემსების საქმიანობა უფრო თვალნათელი უნდა ყოფილიყო, ფილმში კი ცხვარი მეორე პლანზეა და ერთგვარ ფონს წარმოადგენს, ხოლო თუ ფილმი ადამიანის მორალურ მოვალეობაზე მოგვითხრობს, იგი მიანიც მხატვრულად გაუმართავია, რადგან მხოლოდ სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულება ვერას გახდება საქმის სიყვარულის გარეშე... ფილმში მეცნვარეთა ერთი ნაწილი უცმაყოფილოა მწყემსური ცხოვრებით (გელა, ბალთა), ხოლო დანარჩენებს, მაგალითად, მარტიას, რომელიც მოძღვრავს თავის შვილს ადამიანის მოვალეობის თაობაზე და საქმის შესრულების აუცილებლობაზე, ფილმში დიდაქტიკური, ჰქუისდამრიგებლური ინტონაცია შემოაქვთ; საბჭოთა კინემატოგრაფის ერთ-ერთი განუუკურნავი სენი — დიდაქტიკა და დამრიგებლობა „თეთრ ქარავანსაც“ დალდა აჩნია, მით უმეტეს, რომ ფილმში ცხვრის სიყვარული ზემოქმედებრივად ქდერს და მოქმედებაში მხატვრულად დაუსაბუთებელია. კინონაწარმოებში

უგულვებელყოფილია ის ფაქტი, რომ უპირველესად ცხვრისადმი მწყემსების ამაგი უნდა იყოს წარმოსახული და არა სამსახურებრივი მოვალოების შესრულება უსიყვარულოდ. ჩვენთვის ისიც კი გაუგებარია, რატომ უყვარს მარტიას ცხვარი და ამიტომაც გვესახება იგი მწყემსური პროფესიის მშრალ „პროპაგანდისტად“.

ამჟამად, „თეთრი ქარავნის“ შეფასებისას მე ჩემს თავსაც ვაკრიტიკებ, რადგან 1964 წელს „ლიტერატურულ საქართველოში“ ამ ფილმს მიუძღვენი საქებარი რეცენზია, სადაც წერია: „ნაწარმოებში შრომის პროცესი გასულდგმულებულია, იგი წარმოადგენს ფილმის გმირების ცხოვრების ერთ-ერთ მთავარ საზრისს. მშრომელი ადამიანების სიყვარული მათი საქმიანობისადმი ცხვარში ჩაყრილმა ჯაფამ და ამაგმა განაპირობა“ (როგორც ჩანს, სურვილი რეალობად შევიცანი და ახლა ამგვარი დასკვნა ერთობ საეჭვოდ მეჩვენება, ვინაიდან ფილმში ცხვრის ფარას ვხედავთ მხოლოდ ექსპოზიციასა და ფინალში და ამრიგად არც „ჯაფა“ და არც „ამაგი“ ეკრანზე არ წარმოსახულა). შემდეგ ვკითხულობთ: „მეცხვარეობამ მათ გადაატანინა ცხვრის ზიანით გამოწვეული მწუხარება, თუ ჰედიღებად ქცევის სიხარული, თავსხმა თუ ქარბუქი — ყველა ეს ფერისცვალება, რითაც სავსეა ცხოვრება... „ცხვრის ზიანით გამოწვეული მწუხარება, თავსხმა და ქარბუქი“ — ფილმში წარმოსახულია, ხოლო „ჰედიღებად ქცევის სიხარული“ კი არც ჩანს და არც კადრსმილმიდან გვესმის... მეცხვარეობის არსი ფილმში მხოლოდ პესიმისტურად არის წარმოჩენილი და ექსპოზიციაში კი მწყემსების ტრადიციული გაცილების პარალელურად ირონიაც კი იგრძნობა: ცხოვრების სვლა სასულე ორკესტრის ბანალური სამხედრო მარშის თანხლებით მიმდინარეობს, რომლის მეტაფორული შიფრი ცხვრის სასარგებლოდ არ იკითხება. შემდგომ კი კადრსმილმიდან მთხრობელი — გელა მეცხვარეთა ყოფით უკმაყოფილებას გამოთქვამს, გელას აზ-

რით, მწყემსური ცხოვრება დროშაა ლია და ამიტომაც იგი ილტვისაქცეულია. მაგრამ ეს სწრაფვა ზედაპირულია: იგი განპირობებულია ქალაქის ბრჭყვილა ლამპონებით, კაფეების ევროპული ცეკვებით და მუსიკით. გელას პოზიციის ავტორები არ ეთანხმებიან და მარტიას პირით დიდაქტიურ შეგონებას ქადაგებენ ადამიანის სამსახურებრივ მოვალოებაზე: მეც, ფილმის ავტორებს აყოლილი, 1964 წლის რეცენზიაში ვწერდი: „გელა გარბის ადამიანთა იმ რიგებიდან, რომლებიც ქმნიან მატერიალურ დოვლათს. მას შეგნებული არა აქვს ის ფაქტი, რომ ადამიანის ადგილი არის იქ, სადაც მას სარგებლობა მოაქვს საზოგადოებისათვის“, რაც ამჟამად მცდარ მისაზრებად მიმაჩნია, ადამიანი საქმეს იძულებით არ უნდა აკეთებდეს, იგი სიყვარულით უნდა ქმნიდეს „მატერიალურ დოვლათს“ — ამით გამოიხატება ადამიანის პიროვნული თავისუფლება; იგი მხოლოდ ვალდებულების გრძნობამ არ უნდა „დაატუსალოს“ საქმეში.

ფილმის ავტორებისა და ჩემი აზრით იმ დროის უკუღმართობით იყო ნაკარანავე, ჩვენ ტუსალობას ვიყავით შეჩვეული და პიროვნების თავისუფლებას უგულვებელყოფდით, ჩვენ დავვიწყეთ, რომ პიროვნების თავისუფლება და ბედნიერება იძულებას კი არ მოაქვს, არამედ სიყვარულს...

სცენარმა ბევრი სახეცვლილება განიცადა სარედაქტორო ცენზურის გამო. როცა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ რედაქტორები და სამხატვრო საბჭო ხშირად რაიმე გაბედულ, ანუ ზემო ინსტანციებიდან დაუკანონებელ მოსაზრებას უარყოფდნენ, მათ მხედველობაში ჰყავდათ მოსკოვის მთავარი ცენზორ-რედაქტორები, რომელთა საბოლოო სიტყვა სწყვეტდა ქართული კინოხელოვნების ბედ-იღბალს.

„თეთრი ქარავნის“ პირველადი სახელწოდება ჯერ „ვარდო“, ხოლო შემდგომ „გზები და გზაჯვარედინები“ იყო. ლიბრეტოს მიხედვით გელა ცოლად ირთავს მარიას (მათ წინ ვარიან-



ტში მალვინა და ვარდო ერქვათ) და მთის კაცი სახლდება მეთევზეთა სოფელში. ზღვის ყოფას იგი ვერ ეგუება და ნოსტალოგიისგან შეწუხებული ისევ ცნვარში გარბის... როგორც ვხედავთ, „თეთრ ქარავანში“ სრულიად შეიცვალა სიუჟეტი, რასაც კონცეფტუალური სახეცვლაც მოჰყვა. სცენარი გადაკეთდა ფილმის გადაღების დროს... მერაბ ელიოზიშვილის ლიბრეტოში სიყვარული გმირს უბრუნებს „ადგილის დედას“, ფილმში კი იგი დალატობს მას. ამგვარი ფერისცვალება შესაძლებელია დასაშვებიც ყოფილიყო. ავტორებს მხატვრულად უფრო ღრმად რომ დაესაბუთებინათ გელას მისწრაფება და აგრეთვე დიდაქტიკური ინტონაციისგან თავი შეეკავებინათ.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მიუხედავად კონცეფტუალური გაუმართაობებისა, „თეთრ ქარავანს“ თავისებური ეშნი ჰქონდა და უპირველეს ყოვლისა, ეს არის დიალოგების უშუალოება და მდლიანი ქართული ენა. მერაბ ელიოზიშვილმა შესძლო გაეგო კინემატოგრაფიული დიალოგების სპეციფიკა, რაც იმ დროს იშვიათობას წარმოადგენდა.

ჯერ კიდევ უხმო ფილმების პერიოდში, ჩვენი კინემატოგრაფის პატრიარქები ხშირად სკოდავდნენ წარწერების გაუმართავი ქართულით, ოცდაათიანი წლებიდან დაიწყო ხმოვანი ფილმების პერიოდი და ამ დროის საუკეთესო კინონაწარმოებშიც კი იგრძნობოდა დიალოგების მაღალფარდოვანი სტილი, რაც ერთობ ყალბად ისმოდა ეკრანიდან და კინემატოგრაფიული სამეტყველო სპეციფიკური ენისგან დაშორებული იყო.

ქართული კინოხელოვნების განვითარებაში დიდი როლი მიუძღვის ლიტერატურას. ამ გავლენას თავისი ნათელი და ჩრდილოვანი მხარეები აქვს. ლიტერატურის გავლენამ კინონაწარმოების ფორმა კომპოზიციურად დახვეწა, მაგრამ პროზის დიალოგების მექანიკურ გადატანას კინემატოგრაფის სპეციფიკა ვერ შეეგუა. რადგან საეკრანო დიალოგები სმენითა.

ამერიკელმა მწერალმა მიტჩელ უილ-

სონმა მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში სტუდენტებთან შეხვედრის დროს აღნიშნა, რომ ჰემინგუეის ბუნებრივი დიალოგები ხმაშემალი კითხვის დროს თავის სისადავეს კარგავს და ამიტომ კინოსთვის ხელმეორედ გადამუშავებას მოითხოვს.

კინოსცენარისტი გაბრილოვიჩი, დიალოგების საბოლოო დამუშავებას მათი ხმაშემალი კითხვით ამთავრებდა ხოლმე. კინემატოგრაფის დიალოგებს ფონეტიკური საფუძველი აქვთ.

მერაბ ელიოზიშვილისთვის „თეთრი ქარავანი“ პირველი კინოსცენარია. ნიჟიერი პროზაიკისი ჩასწვდა კინემატოგრაფის სპეციფიკას და ლიტერატურული ნაწარმოები მის მხატვრულ მოთხოვნილებებს დაუქვემდებარა. ამ მიღწევის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია ის გარემოება, რომ იგი ძალაუვნებურად დაესწრო ფილმის გადაღების მთელ პროცესს, დაწვრილებით გაეცნო კინემატოგრაფის სამყაროს, რადგან ფილმის ერთ-ერთი გმირის — ბალთას როლს ასახიერებდა. მისი დიალოგები ახლო დგას ყოფით სამეტყველო ენასთან, გამოირჩევა უშუალოებით და ლაკონიზმით, სმენითა და დახვეწილი...

მართალია, ფილმში მონაწილეობენ ნიჟიერი მსახიობები, მაგრამ მათი წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი ფილმის დიალოგებიცაა, რაც მსახიობების ბუნებრივ თამაშს ხელს უწყობდა და მათ არ აყენებდა ყალბ და უხერხულ სიტუაციაში. მერაბ ელიოზიშვილის მიერ შექმნილი ბალთას სახე — თამაშის მანერის კინემატოგრაფიული ლაკონიზმი, თანდაყოლილი ხალხური იუმორი, უშუალოება და ზომიერების გრძნობა განსაკუთრებულად ეხმარება თვითმყოფადი ქართველი გლენკაცის სახის წარმოჩენაში.

ამავე დროს ფილმი ყურადღებას იპყრობს მხატვრული კინემატოგრაფიული ფორმის თვალსაზრისით, ახალგაზრდა რეჟისორებმა ელდარ შენგელიამ და თამაზ მელიაგამ კინონაწარმოები მონტაჟურად ააგეს იმ ტემპო-რიტმული წყობით, განწყობილებათა კონტრასტებს რომ ესადაგება... და აგრეთვე

ხშირად მხატვრული მეტაფორის ფუნქციასაც ასრულებს. მაგალითად, ფილმის ოპერატორებმა (გიორგი კალატოზიშვილმა და ლეონიდ კალაშნიკოვმა) და დამდგმელმა რეჟისორებმა ქარბუქის ეპიზოდი ოსტატურად ასახეს ეკრანზე. აბობოქრებული ზღვისკენ ცხვრის ფარის შეუგნებელი ლტოლვა გელას ქალაქისკენ გაუცნობიერებელი მისწრაფების მეტაფორად იკითხება. გელას „ღვალაღების“ კრაზი ელდარ შენგელაიამ და თამაზ მელივიამ პატარა დეტალის საშუალებით წარმოსახეს; ქარიშხლისგან გავერანებულ ფარებში პორტატული რადიომიმღებიდან მუსიკა ისმის... დამდგმელმა რეჟისორებმა ფინალური ეპიზოდის ტემპორიტული და ტრაგიკული ხმოვანების, აგრეთვე ვიზუალურ-აკუსტიკური დაპირისპირება მხიარულებისა და უბედურების კონტრასტებით გაამახვილეს, რითაც მაქსიმალურ ემოციას მიაღწიეს...

„თეთრი ქარავნის“ საუკეთესო ეპიზოდების პლასტიკაში გადაწყვეტას ხელი შეუწყო სცენარის დინამიურმა ფაქტურამ — ცხვრის ფარის სვლა, მეცხვარეთა ჭირითი ცხენებით; გზა, პლასტიკურ-მონტაჟური სახვა არსად თვითმიზანი არ არის და აპირობებს ფილმის რიტმულ წყობას.

„თეთრი ქარავანი“ იმ გარემოების მხატვრული დასტურია, რომ სამოციან წლებში თავი გამოიჩინეს ნიჭიერმა ახალგაზრდებმა: თამაზ მელივიამ, ელდარ შენგელაიამ, გიორგი კალატოზიშვილმა, კინოში მოვიდა ახალი თაობა...

1965 წელს ელდარ შენგელაია დგამს პირველ დამოუკიდებელ კინონოველას — „მიქელა“.

„მიქელა“ მოკლემეტრაჟიანი (5 ნაწილი) ფილმია, რომელიც დავით კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაციას წარმოადგენს. ადამიანთა მომავლიანობის მორჩილება — არის ლიტერატურული პირველწყაროსა და ფილმის ლიტმოტივი; ეკრანზე და წიგნშიც ნათლად იკითხება, რომ ცრურწმენისადმი გადამეტებული, პასიური დამონება ბოროტების დასაბამია.

ბედისანაბარა მიგდებული სპილენძი (ფილმში იგი ათიოდე წლის განმავლობაში მოთხრობაში — ოცისა) ილუპება, ვინაიდან თვითონ, ბაბუამის მიქელას და თანასივლელებს სწამთ, რომ მისი სიკვდილი ღმერთმა ინება და ერთი წლის შემდეგ სპილენძი უფალმა უნდა მიიღოს. ამიტომაც მორჩილად ელიან მის გარდაცვალებას. თუმცა მიქელა მეორე შვილიშვილის გადასარჩენად აქტიურად მოქმედებს, ოჯახის ამოწყვეტი კირი რომ „განდევნოს“. დაშლის ძველ სახლს, „ცოდვისგან“ განწმენდს მის ფიცრებს და ახალ საცხოვრებელს ააგებს, ხოლო სპილენძის უპატრონოდ მიაგდება განცალკევებულ კარავში... წვიმა და ღვარცოფი ამ სამყოფელს დაანგრევს და ბავშვს ქვეშ მოიყოლებს.

სპილენძის სიკვდილი ადამიანთა გულგრილობის შედეგი არ არის, იგი სიკვდილის შიშითაა გამოწვეული. ერთადერთი შთამომავლის — პატარა ნესტორას და ოჯახის შენარჩუნებაა მიზანი იმ არაჰუმანური საქციელისა, რამაც ბავშვი შეიწირა.

დავით კლდიაშვილის მოთხრობაში აღწერილი და ასევე ფილმში ასახული ამბავი XIX საუკუნის დამლევის, ან XX საუკუნის დასაწყისის ვითარებას გადმოსცემს, მაგრამ მისი იდეა ყველა დროისთვის ზოგადდება. ამოწყვეტის შიშის ზემოქმედებით დამონებას და თავის გადარჩენის მცდელობას ადამიანი ზოგჯერ დანაშაულამდე მიჰყავს... სიცოცხლის შენარჩუნების მიზნით გამოწვეული მორჩილება და შემგუებლობა დაფუძნდა და ფართოდ გაიშალა საბჭოთა სახელმწიფოს დაარსებიდან მოყოლებული... შემგუებელთა გადაგვარება და ამ გზით თავის გადარჩენა დამახასიათებელი იყო ჩვენი საზოგადოებისათვის, ამიტომაც იქცა დავით კლდიაშვილის მოთხრობა სამოციანელი რეჟისორის შემოქმედებით იმპულსად. ფილმ „მიქელას“ კონცეფცია ჩვენი დროისთვის იდენტური აღმოჩნდა. ბიოლოგიური სიცოცხლის შესანარჩუნებლად წარმოქმნილი მორჩილება ტრაგედიის უმძაფრეს ეტაპს გა-

მოხატავს. ამგვარ შემგუებლობას მეტი გამართლება ვაჩნია, ვიდრე შემგუებლობას — ფუფუნების მოპოვებისთვის რომაა გამოჩნული. „მიქელაში“ ადამიანისა და ვითარების კონფლიქტი სიკვდილის-სიცოცხლის დაპირისპირებაში გამოიხატება. სიკვდილის მუქარა ზნეობრივ კომპრომისს იწვევს და აქედან გამომდინარე, ბოროტების საწინდარია. მიუხედავად ამისა, დავით კლდიაშვილი, ხოლო შემდგომ ელდარ შენგელაია გარკვეულ თანაღმობას იჩენენ ადამიანისადმი, რომელიც სრული ამოწყვეტისაგან თავს იცავს... არის მართებული მიქელას საქციელი? მისადებია ის ბოროტება, რომელიც სიკეთისთვისაა ჩადენილი? ავტორთა შეიწყნარებლობას თან სდევს ეჭვები. გავიხსენოთ მღვდლის განმკიცხავი სიტყვები მიმართული მიქელასადმი: „სასამართლოში ხარ მისაცემო“, რაც ერთგვარად ორპოფულ ავტორისეულ აზრზე მიგვიტოთებს. ადამიანის ცხოვრების საზრისი ცალსახად, სწორხაზოვნად არ ხორციელდება, ეს ორპოფობა ავტორის განსჯისა და ანალიზის შედეგია. სიკეთე-ბოროტების რთული ურთიერთობის წარმოჩენა მიგვიანშნებს იმაზე, რომ ცრურწმენის დიქტატის ქვეშ ადამიანთა დამონება უდიდესი ბოროტებაა.

ელდარ შენგელაია ერთგულია კლდიაშვილის კონცეფციისა, მაგრამ ზედმეტ ერთგულებას იჩენს ფილმში ლიტერატურული სტილის შენარჩუნებისთვის. ეკრანიდან ისმის მთხრობელის კადრსმიღმა ზმა მიქელას ოჯახის სიკვდილიანობისა და აგრეთვე სპიდონას განცდაზე. სასურველი იქნებოდა იგი კინემატოგრაფისთვის დამახასიათებელი რეჟისორული გამომსახველობითი ხერხებით გადმოცემულიყო. ვთქვათ, იმგვარად, როგორც ეს წარმოსახულია მიქელას უკანასკნელი ვაჟის ქელეხის ჩვენებით. გრძლად გაშლილ სუფრას მხოლოდ ოთხი ადამიანი რომ უზის. ამ ეპიზოდში კინემატოგრაფიული სახიერებით ნათელი ხდება, რომ სიფელი შიშის გამო განუდგა მიქელას და არ თანაუგრძნობს... ცრურწმენის ძალა

ადამიანებს უბიძგებს ანტიკომანური საქციელისკენ...

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ოპერატორ ალექსანდრე რეჟიაშვილის კინოსახვა: მწირი ლანდშაფტი, მეჩხერი ხეები და აგრეთვე თეთრად გამოკვეთილი დაკლაკნილი გზა, რომელსაც შოსანი მიაა მიაბიჯებს. განწირულობა, მიუსაფრობა, სოფლისგან მოკვეთილი მიქელას გაპარტახებული ოჯახის მარტოობა დამთრგუნველ შთაბეჭდილებას ახდენს... ფილმის გამომსახველობითი მხარე კონცეფტუალურია. ადამიანთა უსუსურობის, მათი მონური ქედმოხრის — სიკვდილის შიშის, ცრურწმენის ბატონობის წინაშე. ამ პატარა უკაცური სოფლის და ერთი ამოწყვეტილი ოჯახის ტრაგედიის ჩვენებით, საერთო უბედურება წარმოიხსნა ფილმში... დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებმა ელდარ შენგელაიას მეტაფორულ-კინემატოგრაფიული ნიჭიერება გამოასხივია, „მიქელაში“ რეჟისორი წარსდგა მყურებლის წინაშე, როგორც მოაზროვნე და აგრეთვე კინემატოგრაფიული გამომსახველობის დახვეწილი ოსტატი...

ფსიქოლოგიური დრამის განხორციელების შემდგომ, 1968 წელს, ელდარ შენგელაია სრულიად სხვა ხასიათის კინონაწარმოებს დგამს.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ ფილმია, რომელიც ხელოვნებაში წარმოჩენილ ხელოსნობის მოკლევადიანობასა და უპერსპექტივობაზე მეტყველებს, კინონაწარმოების მთავარი პერსონაჟი — აგული ერისთავი — ოცნებობს მშვენიერების შექმნაზე, მაგრამ ქმნის ხელოვნებისთვის არაფრისმთქმელ ქანდაკებებს, მისი წვრალშვილიანი ოჯახის სარჩო-საბადებლის მოპოვებისთვის რომაა გამოჩნული.

ჩვენთვის გასარკვევია, არის იგი ხელოვანის ნიჭით დაჭილდოებული, გარესაყვაროს ტოტალიტარული რეჟიმის მიერ შეზღუდული, თუ უუნარო, მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნაზე მხოლოდ მეოცნებე ადამიანი? ალბათ, მეორე თვალსაზრისს უფრო გავიზიარებთ და მისი მეოხებით კინონაწარ-



მოების ეანრსაც დაეადგენთ, ვინაიდან თუ იგი მაღალნიჭიერი მხატვარია და ცხოვრების უკუღმართობისგან ჩაქოლილი და ხელოსნად ქცეული, ეს უკვე ხელოვანის ცხოვრების დრამაა, და ამდენად, ფილმიც მხატვრისა და დროის რადიკალური დაპირისპირების ასპექტში განიხილება, რასაც თან უნდა ახლდეს გარემოს შემზარავი და დამანგრეველი ძალის ჩვენება, რომელიც სიკვდილის შიშით გადააგვარებს ადამიანს, მორალურად დააძაბუნებს და შემოქმედებითად დააქვეითებს...

დროისა და ვითარების ამგვარი უღმობელობის, მისი მარწუხების მომაკვდინებელი ძალის ასახვა სამოციანი წლების კინოხელოვნებაში შეუძლებელი იყო ტოტალიტარული რეჟიმის სადარაჯოზე მყოფი ცენზორების გამო, და შესაძლოა, ფილმის ავტორები არც ისახავდნენ მიზნად დროის სიმკაცრის წარმოჩენას.

„არაჩვეულებრივი გამოფენის“ საეკრანო მოქმედება ომისდროინდელ და ომისშემდგომ პერიოდში მიმდინარეობს, ფილმი კი შეიქმნა სამოციანი წლებში, მაშინ, როცა ეამიანობის უტყუარი გამხელა შეუძლებელი იყო. ჭეშმარიტების ასახვის გამო კინოსურათი ეკრანებს ვერ იხილავდა... ფილმში შეფარვით გამოსახულმა მონიშნებებმა კი მძლავრად ვერ გამოკვეთა გარემოს შემზარაობა, ამიტომ ჩვენ უნდა ვიმსჯელოთ იმ ეკრანისეულ რეალებზე, რაც გამოხატულია ავტორების მიერ...

„არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ ყოფითი სიციწროვით შეწუხებული აგული ერისთავი მამის კარნახით სარფიან ხელოსნობაში ჩაებმება. აგულის მამა — მეფის რუსეთის ყოფილი პოლკოვნიკი პიპინია ერისთავი, რომელიც თავის დროზე ჭარისკაცების წვრტნას და მათ მიმართ ბრძანებებს იყო შეჩვეული, ახლა თავის სამხედრო ჩვევებს ოჯახურ პირობებში ამჟღავნებს. ამ შემთხვევაში ყოფილი პოლკოვნიკის დიპაზონი იზღუდება და პოლკიდან ოჯახის ერთ წევრამდე მცირდება. მაგრამ თვით პიპინია ერისთავი, მიუხედავად მისი ოჯახის „პოლკოვნიკობისა“

დროთა ვითარების მორჩილია და მის მოთხოვნილებებს ახორციელებს. ვარად, პიპინიაც „ქვეშევრდომია“ იმ „გენერალისიმუსისა“, რომლის დროსაც ადამიანის ყოფის შენარჩუნება ერთ-ერთი ძირითადი მიზანი იყო.

გარემომცველი საზოგადოების უკუღმართობის იგავური მინიშნებაა აგულის ქანდაკებების დამკვეთი მთავრობის ოფიციალური კომისია, რომელიც ხელოვნებაში უფიცია (მის წევრებს წარმოადგენენ ქალაქის აღმასკომის თანამშრომლები და ღამის დარაჯი) და აგრეთვე კერძო პირები — ჭირისუფლები, დაყინებით რომ მოითხოვენ აგულისგან მიცვალებულის ზუსტ ასლს... ოფიციალური დამკვეთი — აღმასკომი — აგული ერისთავის სკულპტურულ ნაწარმოებს „პარტიზანები“ — ფხიანი პიპინის მეშვეობით ჰონორარად სამკუბომერტ შემას გამოუფერს (ზამთრის სუსხისგან თავდასაცავად), ხოლო კერძო დამკვეთი ჭირისუფალი კი ამგვარ მოლაპარაკებას გამართავს: „მე ქანდაკებას ტყუილად კი არ გავეტებინებთ, ასე ვთქვათ... სიმინდის, მაშასადამე, რამდენ სიმინდსაც გამოიყენებდა სავლე (ანუ მიცვალებული — ნ. ა.) ამ წელიწადში... მდაბიურად რო ვთქვათ, შეჭამდა... იმდენი სიმინდის მოცემა შემიძლია“. „ოჰ, ოჰ, ოჰ! რა კაცი, რა ვაჟაკი!“ — პასუხობს პიპინია, რომელსაც სიცოცხლეში მიცვალებული თვალთ არ უნახავს. „მერა მსმელი, რა მომღერალი, ხარის ბეჭი უყვარდა ნამეტანი“ — პათეტიკურად განაგრძობს თადარიგიანი მოხუცი იმ იმედით, რომ ქვრივი სიმინდს გასამრჯელოდ ღვინოს და ხორცსაც მიაცოლებს. ამგვარი ნატურალური მეტრონობა ომისდროინდელი გაჭირვების ამსახველია.

თუ ჩვენ გავიხსენებთ ფიროსმანს, ან მრავალი უცხოელი მხატვრის ყოფით-მატერიალურ სიღატაკეს, ისიც გაგვახსენდება, რომ მათ ულუკმაპურობის მიუხედავად შედეგები შექმნენ... სიღარიბეს ხელოვანის ნიჭი არ გაუბათილებია. ჩვენს სინამდვილეში შემოქმედების გამანადგურებელი იყო

დაპატიმრების ყოველდღიური მოლოდინი და სიკვდილის შიში, რომლის შემზარავ მარწუხებში იმყოფებოდა ინტელიგენცია საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე. ამგვარი ქამიანობა ფილმში ვერ ასახებოდა მინიშნებითაც კი. იმდენად მძლავრი იყო ტრატალიტარული რეჟიმის ცენზურა, ამიტომაც კინონაწარმოებში ასახული მხოლოდ მატერიალურად მწირი ყოფა ხელოვანის გადაგვარების მიზეზად ვერ აღიქმება...

მართალია, აგული ერისთავი მრავალრიცხოვანი ოჯახის გამოკვებაზე ფიქრობს, მაგრამ მის ხასიათში „სალდათური“ მორჩილება, ანუ დროთა ვითარებისადმი შემგუებლობა გამოიხატება. მან ერთი გაბრძოლება მოახერხა დატოვა მრავალშვილიანი ოჯახი, თითქოს თავის პირველქმნილებას დაუბრუნდა, გაიხსენა სკოლისდროინდელი სიყვარული, ბავშვობის ამბანაგი, პოროსის მარმარილოც წაიღო თავისი ძველი ოცნების განსახორციელებლად და ამგვარად ყოველგვარი ყოფითი დაბრკოლებისაგან თავისუფლება მოიპოვა, მაგრამ აქაც ისეთივე მორჩილი „ჭარისკაცი“ აღმოჩნდა გარემოცვისა, როგორც საკუთარ ოჯახში. მან ხელოვნების ნაწარმოები ვერ შექმნა... აგული ერისთავი შემგუებელი ხელოსანია და ამდენად მისი ცხოვრების დრამაც უფერულია. სრულიად სხვაა, როცა ნიკიერი ადამიანის შემოქმედებითი ბორგვა ჩაიხშობა სასიკვდილო ძალმომრეობის მიერ, ამ შემთხვევაში მეტი ფსიქოლოგიური ნიუანსებია გამოსაჩენი ხელოვანის გადაგვარებას რომ ასახავს. ხოლო უნიკო, მაგრამ მშვენიერების შექმნაზე მეოცნებე ადამიანი უფრო კომედიის პერსონაჟია...

აქედან გამომდინარე, მე უარვყოფ ზოგიერთი ჩემი კოლეგის მოსაზრებას თითქოს „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ენობრი ტრაგიკომედია იყოს... საამისოდ ფილმს აკლია შემზარაობა, გროტესკში რომ გამოიხატება ხოლმე... „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ უფრო სასაცილოა და გონებაშაზვიდური, ვიდრე შემზარავი...

როგორც ცნობილია, XV საუკუნეში იტალიაში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოაჩინეს ე. წ. „გროტები“, რომელიც წარმოადგენდა ადამიანისა და ცხოველურის, ან მცენარეულის ნაერთს... იგი ძირითადად ურჩხულის სახისა იყო და ამიტომაც ეს უცნაური, ფანტასტიკური სკულპტურები შემზარაობის შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ... აქედან შეიქრა ხელოვნებაში გროტესკი...

„გროტესკული ნაწარმოები, მკვეთრ შეცდომა-შეუსაბამობას და, შესატყვისად, სისუსტე-ნაკლოვანებას რომ გამოსახავს, ამით კომიკურ ეფექტს ქმნის და სიცილს იწვევს, მაგრამ, მეორე მხრივ, იგი ადამიანის ბედის რადიკალური შეფერხების, უბედურების შემავალთებულ შთაბეჭდილებას ახდენს, რითაც კომიკურ ეფექტს, სიცილს კლავს და ტრაგედიის მიმართულებით გადალახავს კომედიის საზღვრებს, მაგრამ გროტესკი არც ტრაგედიაა“ (ზ. კაკაბაძე, „ხელოვნება, ფილოსოფია, ცხოვრება“ თბ., ხელოვნება, 1979 წ. გვ. 162).

ტრაგიკომედიაში კარიკატურული და ბურლესკური მხატვრული ზერბებიც დასაშვებია, მაგრამ თითოეული მათგანი აგრეთვე თავისებური შემზარაობის ელფერი უნდა ატარებდეს... „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ კარიკატურად შესაძლებელია მივიჩნიოთ აგული ერისთავის ოფიციალური და არაოფიციალური დამკვეთნი, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ ისინი მხოლოდ სასაცილონი არიან და ტრაგიკული შემზარაობის ინტონაცია არ გააჩნიათ, მით უმეტეს, რომ მოქანდაკე უნიკოა და მის მოქმედებაში ტრაგიზმი, რადიკალური კონფლიქტი და ადამიანის ბედის რადიკალური მიმართება არ შეიძინევა. აგული ერისთავსა და მის გარემომცველ საზოგადოებას შორის დიდი განსხვავება არ არის. აგული რომ თავისი შემოქმედებითი მაღალნიჭიერებით განსხვავდებოდეს იმ ობივატელური საზოგადოებისგან, რომელსაც მისი ზენიკის არაფერი არ გაეგება. მაშინ რადიკალურ-



ტრაგიკულ დაპირისპირებას დაგინახავდით, რომელიც მხატვრისა და დროის შეუსაბამობა-გაუფერობას აწყდება... ვინაიდან ფილმში არაფერი ამდაგვარი არა ჩანს, იგი ტრაგიკომედია კი არა, არამედ კომედიაა...

ბალზაის მოთხრობაში — „პიერ გრასუ“ ერთობ უნიკო და ლარიბ მხატვარს ხელოვნათა წრეებში არავითარი წარმატება არ გააჩნდა. მიუხედავად ამისა, მისი სურათები იყიდებოდა, პიერ გრასუ უგემოვნო მყიდველების მეოხებით გამდიდრდება და გარკვეულ წარმატებასაც მიაღწევს სახელმწიფოს ჩინოვნიკურ საზოგადოებაში, რომელთაც ჰეშმარიტი ხელოვნების აღქმის უნარი არა აქვთ. ათი წლის განმავლობაში წარჩინებულ ოფიციალურ მხატვრად გადაიქცევა კიდევ, მაშინ, როცა მისი მაღალნიჭიერი მეგობარი მხატვრები სასტიკი მატერიალურ გაჭირვებაში იმყოფებიან. პიერ გრასუ ბოთლებით მოვაკრე მილიონერის ქალს შეირთავს ცოლად. მდიდარი სიმამრი სიძეს წაიყვანს ფეშენებელურ აგარაკზე და აჩვენებს მხატვართა ნამუშევრების ოჯახურ კოლექციას, რომელიც პიერ გრასუს უსახური სურათებით არის გადატენილი. უნიკობას გზა მოკლე აქვს, პიერ გრასუს სურათებმა მისი ცოლის სახლში დამთავრეს „მოგზაურობა“, მათ მეტი ასპარეზი ვერ მოიპოვეს და თავისივე შემქმნელთან მოიკალათეს.

აგული ერისთავის მიერ გაკეთებულ სასაფლაოს ქანდაკებების „გამოფენასაც“ ათვლიერებენ თვით ავტორი და მისი ცოლი — გლაშა. „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ სასაფლაოზე მოწყობილ „ვერნისაქს“ თავისი მეტაფორული მნიშვნელობა აქვს — დასამარებული და გზამოკლე უნიკობისა...

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ პირველი სცენარია შემდგომში ნიჭიერი ქართველი კომედიოგრაფის — რევაზ გაბრიაძისა, რომელიც კინოხელოვნების ასპარეზზე გამოვიდა და დამკვიდრდა კოლორიტული გონებამახვილობის მე-

ოხებით. გაბრიაძის იუმორი თვითმყოფადია და აგრეთვე ოპტიმისტური, იგი სიკვდილსაც ეხუმრება და იუმორით გამოხატავს ადამიანის უშიშობას... „ჭირსა შიგან გამაგრება“ შეიძლება მივუყენოთ კომედიოგრაფის ამგვარ შემოქმედებას, მაგრამ არსებობს აგრეთვე სხვა მოსაზრებაც. არის თუ არა მისი და სხვა კინემატოგრაფიული კომედიური ნაწარმოებების ეს მიმართება ადამიანთა არსებულ სულიერ შეჭირვებასთან მისადაგებულო? არის თუ არა ეს ოპტიმისტური იუმორი კონიუქტურული და კომედიის გზით თავიდან აცილება ყოველგვარი ცხოვრებისეული უკუღმართობისა? ალბათ, ეს მომენტიც არსებობს, მაგრამ იგი იძულებითია... სხვა გზის უქონლობის და თავისუფლების აღკვეთის შემთხვევაში, ეს მეთოდი ერთგვარი ლირიული განტევებაა ცხოვრების ორომტრიალისაგან... კომედიით უარყოფა თანამედროვე ცხოვრების სიმანჩინისა დღემდე აუხდენელი ოცნებაა ყოველი შემოქმედისთვის. ქართული კინოხელოვნების ოციანი წლების კომედიებში ჰკილავდნენ ძველ კლასობრივ ურთიერთობებს, მაგრამ როგორც კი თანამედროვეობის კრიტიკა დაინახეს კოტე მიქაბერიძის — „ჩემ ბებიიაში“, ფილმი მყისვე აიკრძალა და „დაბატირებულ“ იქნა 38 წლის ვაღით... სამოციანი წლების კინოკომედიები უკლასო საზოგადოებას ასახევენ და ადამიანის კერძო ნაკლოვანებათა აღმნიშვნელ მომენტს ეჭიდებიან. თანაც ეს კერძო ნაკლოვანება ისეთი უნდა ყოფილიყო, რომ განზოგადებას არ დაქვემდებარებოდა... თავისთავად ცხადია, ამგვარი შეზღუდულობა ნაწარმოების საზრისსაც მარწყულებში ათავსებდა... მიუხედავად ამისა, „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ მეტაფორული მინიშნებები არსებობს...

საინტერესოაა განსახიერებულ კოლორიტულადამთავრებულთა საიუბილეო ბანკეტი... მასში იგრძნობა ადამიანთა დათითოკაცების მოტივი, როგორც

ჩანს, ოცი წლის მანძილზე ყოფილ თანაკლასელებს ერთმანეთი არ მოპოვნე-ბიათ, უოველი მათგანი საკუთარი ინტერესებით ცნობრობდა და ზოგიერთ მათგანს ერთმანეთი არც კი ახსოვს... მაგალითად, ვალოდია ჭინჭარაძეს, კაცს, რომელიც თავს მოუბამს სკოლა-დამთავრებულთა იუბილეს, ვერაინ ახსენებს: „რადიატორთან რომ ვიჭექი, ის ვალოდია ჭინჭარაძე ვარო“ — უმეორებს იგი ყოველ მათგანს. რადიატორი ახსოვთ, ვალოდია კი — არა... დიდი ხნის უნახავი ადამიანები იკრიბებიან სუფრასთან და თითოეული თავის სათქმელს ამბობს ისე, რომ გვერდით მჯდომს ყურს არ უგდებს... ადამიანებს, ბავშვობის ათი წელი ერთად რომ გაუტარებიათ, საერთო სათქმელი არ მოეპოვებათ, დილოგის უნარი არ შესწევთ, რაც მათ გააერთიანებდათ, გააერთსულოვნებდათ... (ამგვარი „დილოგები“ გაბრიაძის სცენარში). ფილმში კი, ელდარ შენგელია ადამიანთა დათითო-კაცებას სწავგავარ გამომსახველობით ძალას შესძენს. მასწავლებლები იმდენად დაშორებულნი არიან ყოფილი მოსწავლეებისაგან, რომ საკუთარი სათქმელიც კი არ გააჩნიათ და წინასწარ დაწერილ მისასალმებელ ტექსტებს ბორძიკით კითხულობენ... დაბოლოს, ყველა დაიშლება და ვალოდია ჭინჭარაძე, რომელიც ბოლოს და ბოლოს ვერცერთმა თანაკლასელმა ვერ გაიხსენა, საიუბილეო შეხვედრის მონაწილეთ კვლავ დაევიწყებდათ, მოქეიფენი მანქანებით მიგრიალებენ, ვალოდია კი მარტო დგას ყველასგან შეუმჩნეველი და მიტოვებული.

დაკარგულია ადამიანთა ურთიერთობის პარმონია — ხსოვნა... ადამიანთა მოდგმა დათითოკაცდა. სწორედ ამ ეპიზოდში შეიჭრა ადამიანთა გაუცხოების ელემენტი, რომელიც შემდგომ განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და სიღრმეს მიაღწევს ფილმში „ცისფერი მთები“...

„არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ყველაზე კოლორიტული პერსონაჟია პიპი-

ნია ერისთავი... ამ ხატის შექმნაში ოთხი ადამიანი მონაწილეობს — რეზო გაბრიაძე, ელდარ შენგელია, ვასილ ჩხაიძე და ეროსი მანჯგალაძე... პიპინას როლი განსაზიერა ვასილ ჩხაიძემ. გაანზოვანა — ეროსი მანჯგალაძემ... პერსონაჟის ხმოვანება ვიზუალურს პარმონიულად შეერწყა... ეკრანზე წარმოსახა ძველი პროფესიონალური ჩვევებით აღჭურვილი და ამავე დროს თანამედროვეობას მისადაგებული ტიპი, რომლის ქცევა გარეგნულად კომიკურია და აგრეთვე ფილმის კონცეფციის განმანორციელებელი. პიპინას ხატი ფილმის ძირითადი კომედიური ნიღაბია... აქედან გამომდინარე, ფილმში შეფარვითაა მოცემული ადამიანთა შემგუებლური ყოფის მიზეზები, ჭერლუქმა-პურის ძიებით რომ იწყება და მერე კი მომხმარებლურ ფსიქოლოგიას აყალიბებს.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ გამოჩეული ფილმია უბირველეს ყოვლისა, თავისი თვითყოფადი კოლორიტით, ადამიანთა ხატებში რომ ჩააქსოვეს სცენარისტმა, რეჟისორმა და მსახიობებმა. გარემოს კომედიური მისადაგებით, იგი ქართული ეროვნული ხასიათის ერთ-ერთ მთავარ ასპექტს მოიცავს და მალაღნიჭიერად წარმოსახავს.

სამოციან წლებში ნათლად გამოიკვეთა ელდარ შენგელიას რეჟისორული შესაძლებლობანი, იგი დრამასა და კომედიაში ერთნაირად ძლიერი აღმოჩნდა... დრამისა და კომედიის ეროვნული ვანცდა და განსახიერება საფუძვლად დაედო მის შემდგომ კინომოღვაწეობას, რომელიც ტრაგიკომედიისკენ მიიკვლივედა გზას...

ჰინ, როდის და როგორ აღმოაჩინა ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერა

ა. სტრიგალევი

ჰმელს, ვინც ცოტათი მაინც იცნობს ნ. ფიროსმანაშვილის ბელოვენებას, შემოქმედებას, მოესხენება, რომ მისი ფერწერა 1912 წელს აღმოაჩინა სამმა ახალგაზრდამ, „საშმა მხატვარმა“ — ძმებმა ზღანევიჩებმა და მიხეილ ლე-დანტიუმს. ეს ცნობა, რომელიც, საერთოდ, ძალზე ახლოსაა პეშვარიტებასთან, მოდის ამ სამი მხატვრიდან ერთ-ერთისგან — კირილ ზღანევიჩისგან, რომელიც, შემდგომშიც მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე ფიროსმანის შემოქმედების თითქმის უაქტიურესი შემგროვებელი, შემსწავლელი და პოპულარიზატორი იყო. სამდენიმე წინა და სტატია მიუძღვნა მას.

კირილ ზღანევიჩმა ცინცხლად აღწერა ფიროსმანის ძებნის, მიგნებისა და გაყნობის ეპიზოდები, გადმოსცა მხატვრის საუბარი მის „ამოჰიენ“ სამ მხატვართან.

ეს ინფორმაცია ფართოდ, მუარად გავრცელდა და მან ფეხი მოიკიდა დროთა განმავლობაში ფიროსმანის შესახებ შექმნილ ბედეტრისტულ

და უფრნალისტურ ნაწარმოებებში, კინოში, ზეპირ წყაროებში და ა. შ.

მაგრამ, როგორც ირკვევა, კ. ზღანევიჩის თავისი თხრობის ეს ნაწილი ისე არ გადმოცა, როგორც ეს სინამდვილეში მოხდა.

კირილ ზღანევიჩმა, რომელიც ერთმანეთს ურწყავდა მემუარისტის, ბიოგრაფისა და ბელეტრისტის ფუნქციებს, შექმნა ნიჟერი და საინტერესო ამბავი თავისი გმირისა, ამბავი, რომელიც არასოდეს დაკარგავს პირველი და უშინშენილოვანესი ისტორიული მოქმობის თვისებებს, როგორც მოხრობელმა, მან გამოიყენა ზოგიერთი ხერხი, სიტუაციური და სახეობრივი კლიშე, რომლებიც უცოდლოდ წარმავლობით „მუშაობენ“ ყველა სახის „სათავადასაგალო“ ლიტერატურაში, ის არა მარტო ისტორიას იკვლევდა, არამედ ლეგენდასაც ქმნიდა.

ლიტერატურული კლიშეს შესატყვისად, „საკირო იყო“, რომ აღწერილი სიტუაცია დაბალანსირებულიყო სამდენიმე ბედნიერი შემთხვევის ზღვარზე, რათა აუცილებლად შედეგარყო გმირთა „შეხვედრა“, რომელიც, ამასთან, სამდენამდე მელოდრამატულად უნდა შეფერილიყო, რათა გმირთა შორის შემდგარიყო რაღაც ნაირად უბრალო, მაგრამ ყოველი წარმოთქმული სიტყვის აზრობრივი დატვირთვით ტრიალ მნიშვნელოვანი „საუბარი“ და ა. შ. მოხრობელი კირილ ზღანევიჩი დარწმუნებული იყო, რომ მთავარი იყო საქმის არხი, წყრილმანებს, დეტალებს კი მხოლოდ ხელი უნდა შეეწყო თხრობის სიმწყობისათვის.

საერთოდ, კირილ ზღანევიჩი ზოგჯერ უწყინრად აღამაზებდა, ამკობდა თავის თხრობას. მაგალითად, იუწყებოდა, რომ „მოხილ ვახილის ძე ლე-დანტიუ, პოლკის მეთაურობისას, დაიღუპა ფრონტზე პირველ მსოფლიო ომში“ (კ. ზღანევიჩი, გ. 18. ტექსტში ხაჭვანშვილი — ა. ს.). ეტუობა, მას ეს სინამდვილეში მომხდარზე უფრო ეფექტური ეტყენებოდა: 1913 წლის მაჟუსულს სამხედრო სამსახურზე გაწვეულმა მ. ვ. ლე-დანტიუმს ვლადიმერის საქეთის ხსენებლებში დაამთავრა, მონაწილეობდა ბრძოლებში და 1917 წლის 25 აგვისტოს წაშეხის დღეს ხელი ფრონტის სიკა ზოლში (პარისკურავის ახლოს) სამხედრო ეშელონის

5. ფიროსმანაშვილი. 1880-იანი წლ.



კატახტროფაში, ჩოხლის წვრილმანები ჭერ არა-
ვის გამოუკვლევია.

მიწნად არამცდარამც არ ვისახავთ თუნდაც
ოდნავად ხეშეკო გაუხადოთ ფიროსმანაშვილის
ცხოვრებისა და შენეშედეგების კვლევის საქმე-
ში კ. ზდანევიჩის უბადლო ღვწის უღიდესი მნი-
შვნელობა, მაგრამ მაინც შევეცდებით ფიროს-
მანის ფერწერის აღმოჩენა წარმოვაჩინოთ დო-
კუმენტებისა და სიტუაციის ისტორიული კონ-
ტექსტის საფუძველზე. ეს აუცილებელია იმის-
თვის, რომ გავიაზროთ კულტურისთვის ასეთი
აღმოჩენის კეთილშინაობა ისტორიული ზახიათი
და თვით ასეთი აღმოჩენის ფაქტის მასშტაბი.

კირილე ზდანევიჩის ვერსია იმდენად დამა-
ჭერებლად და მიშვიდებლადაა შოთხრობილი,
რომ მას სავსებით ერწმუნებოან ფიროსმანის
შემოქმედების ის მკვლევარნი და პარაკანდინს-
ტები კი, რომლებმაც შეუძლებელია არ იყოღ-
ნენ, თუ რა ზოგიერთი ფაქტორი უწუხებოდა
ამ მოთხრობაში.

აღმოჩენა ამ ვერსიაში მხოლოდ ზდანევიჩი,
მაგრამ მაინც გარდაუვალი შემთხვევაა.

მსგავს თავლასურისზე დგანან მკვლევარნიც.
მაგალითად, ფიროსმანის შემოქმედების უდი-
დესი ისტორიკოსი ე. კუხუნიცვი წერს ხამ მხა-
ტვარზე, რომლებიც 1818 წლის ზაფხულში თბი-
ლისში ჩამოვიდნენ „არა მხოლოდ დასახვერებ-
ლად, არამედ იმისათვის, რომ აუცილებლად
ეპოვნათ რამე, რაც მხატვრულ კულტურას გა-
ამდიდრებდა. ისინი თითქმის დარწმუნებული
იყვნენ, რომ ეს მოხდებოდა. სულ ცოტა ბნის
წინათ ხომ პარაწვი აღმოჩნდა თავისებური

კ. ზდანევიჩი. 1910-იანი წლ.



მ. ლე-დანტიუ. 1910-იანი წლ.

თვითნახვალა მხატვარი ანრი რუსო. ეს ძალზე
მნიშვნელოვანი ამბავი იყო: სახე უღი მწაღ
იყო აღმოჩენის პათვის“.

მაგრამ ამ ლოცვით — ა. რუსოს აღმოჩენის
კვლევკვალ შეიძებოდა ნებისმიერ „ნებლსა-
რელ“ ადგილზე მისი ამა თუ იმ ანალიზის აღ-
მოჩენა, თუკი „ამისათვის მწაღ იყავი“, მხოფ-
ლია მხატვრული კულტურაში სწორედ ირი გარ-
კვეული ტიპის ფიგურის — ანრი რუსოსა და
ნიკო ფიროსმანის — შეპირისპირებაცადა ამ
სტურტის გარკვეულად, რომ ასეთი აღმოჩენე-
ბი სულ სხვაგვარი ზუნების მოვლენაა.

ფიროსმანის აღმოჩენა არ იყო პასიური (ოტ-
მეცა „სხურველი“) შეშთხვევა. ის აქტიური მოქ-
მედება და დროში გაგრძებულური პროცესი
გახლდათ. მისი სამი „აღმომჩენი“ — მ. ვ. ლე-
დანტიუ, კირილე და ილია ზდანევიჩები—თავი-
ანთი ინდივიდუალური ადამიანური და პრო-
ფესიული თავისებურებების შესატყვისად, —
სხვადასხვა კონკრეტულ ვითარებასა და ძალზე
მნიშვნელოვან ფუნქციებს ახრულებდნენ. ჩვენ
მხოლოდ სამივე მხატვრის ძალიანმევათა ქაშ
უნდა ვუშალოდეთ იმას, რომ ეს აღმოჩენა კი-
დევ რამდენიმე წლით არ დაგვიანდა, რამაც,
თავის მხრივ, ფიროსმანის მრავალი ნაწარმოები
გადაარჩინა დაკარგვას. ჩვენ ამ ხამ მხატვრის
უნდა ვუშალოდეთ იმას, რომ მათივე სწორად
იქნა გაგებული და აღნიშნული კეთილშინაობი ღი-
რებულება აღმოჩენილი მოვლენისა — იმის
მიუხედავად, რომ „აღმომჩენლებისა“ დიდხანს
არ სწეროდათ და გამოვლენილ ღირებულებას
ვერ იგებდნენ. აღმოჩენის სხვა ვარიანტიო საქმე
სახეებით შეიძებოდა მხოლოდ უცაბედად
აღმოჩენილი „ხალხიდან გამოსული თვითნახ-
ვალისადმი“ ფილანთროპიული შემყურარე-
ლობით ამოწურულიყო.



ნ. ფიროსმანაშვილის კეთებული ლაბრაკები

სიტუაცია, რომელშიც მოხდა აღმოჩენა, ასეთი იყო: 1912 წლისთვის თბილისის, და ხერხოდ საქართველოს, მხატვრები და შიდალი შემოქმედებითი ინტელიგენცია, მხატვრული გემოვნების, საზოგადოებრივი ცნობრების პირისთვის, სოციალური სტერეოტიპები, ჩვეულებები, ჩვევები — უკველივე ეს მჭაღ აჩ იყო აშკარა „აღმოჩენისათვის“, მჭაღ აჩ იყო მისი მიღებისთვისაც კი; მჭაღ აჩ იყო იმისთვის, რომ ფიროსმანის ხელოვნებისათვის ობიექტურად მაღალი შეფასება მიეცა, მჭაღ აჩ იყო ავტორიტეტულ და პატივისცემის ღირს მხატვრულ მოვლენათა რიგში მისი განხილვის შესაძლებლობისთვის. ეს სიტუაცია ისტორიულად სავსებით კანონზომიერი იყო და — რომ არა გარედან ბძიკ, ვინ იცის, ის კიდევ რამდენ ხანს გაგრძელდებოდა.

ფიროსმანის „აღმოჩენი“ კი ამ თვალსაზრისით სხვაინ იყვენ, საქმე ისაა, რომ ისინი წარედ რომ „მჭაღ“ იყვენ მათთვის ამცილებლად მოხალღენღი აღმოჩენისათვის, მაგრამ მათ შორის იყო თავისი უაღრთა და პრატყნიული გამოცდილებით არა მარტო იმისთვის ვარტყნი კაცია, რომ არა მხოლოდ ახლგაჭრდული ჭწენებით აღმოჩინა თავისთვის ვარტყნი სამყარო, არამედ ზუსტი დიავნოზიც დაევა ხელოვნებაში სწორედ ისეთი მოვლენისათვის, რომელსაც მოულოდნელად წააწყდა თბილისში ისეთი კაცია იყო რამდენიმე თობაში ვარტყნებული ფრანგული წარმოშობის მხატვარა მ. ლეღანტიუ.

ჭერ ერთი, ფიროსმანის, როგორც გენიალური ფერმწერი, შეეცობა და წარმოჩენა პირველად სწორედ ჩამოსულმა მხატვარმა შესწლო. მეორედ, ეს შესწლო სწორედ იმ მხატვარმა, რომელიც იკეთვნოდა თავის სემკვიდროში — პეტერბურგსა და მოსკოვში — ხანგლობით ცნობილ იმ ახლგაჭრდა ნოვატორთა ძალწე მცირე წრეს, რომელსაა „ფუტურისტებს“ ეძახდენ და რომელთა მიზართაც სამხატვრო კრიტიკა და მასობრივი ბეჭდვითი სიტყვა, როგორც წესი, ძალწე უარყოფითად იყო განწე-

ობილი, რადგან მათში საშიშ თვითმარტყნებში ხელოვნებაში შემოქრილ ხელოვნებს შედგენა განსაკუთრებით ხაზგასახმელი და გასააჭრებელია ის ფაქტი, რომ 1912-1913 წლებში ფიროსმანის ხელოვნების სერიოზული ობიექტური ღირებულების გაცნა და საკაროდ გამოცხადება მხოლოდ „ფუტურისტებსა“ შესძლეს და ესეც ისტორიული კანონზომიერება იყო.

მისიღ ვასილის ძე ლეღანტიუ (1891 წლის 27 იანვარა — 1917 წლის 25 აგვისტო) ძმებს ზღანტიჩებს, კირილესა (1892 წლის 2 ოქტომბერი — 1968 წლის 1 სექტემბერი) და ალიას (1894 წლის 12 აპრილი — 1875 წლის 25 დეკემბერი) გაეცნო პეტერბურგში, 1911 წელს, მაშინ, როცა ისინი სავსებით ახლგაჭრდანი იყვენ. ამ წელს პეტერბურგში ლეღანტიუ, რომელიც მანამდე ფერწერას ციონგლნესის, ზერწხაინისა და სხვათა ერთო სტუდიებში სწავლობდა, სამხატვრო აკადემიაში შევიდა კ. ზღანტიჩთან ერთად. უმცროსი ზღანტიჩი კი იუარისპარუღენციის შესწავლას შეუღდა.

1910-1911 წლებში ლეღანტიუ აქტიურად მონაწილეობდა მხატვართა პეტერბურგის საზოგადოების „ახლგაჭრდობის კავშირის“ მოღვაწეობაში (ის იყო სპექტაკლ „მეფე მაქსიმეანის“ ერთ-ერთი გამოცრებელი, 1911 წლის 18 იანვარი), მაგრამ შემდეგ რატოდღაც გაწევრდა კავშირი მასთან და დაუახლოვდა მოსკოველ ავანგარდისტ მხატვრებს მ. ლარიონოვს, ვ. ტატლინს, ვ. ბარტსა და სხვ. ლარიონოვის ჭფუფუფის „ვირის კუღის“ და პეტერბურგის „ახლგაჭრდობის კავშირის“ 1912 წლის ვაზაფხულის მოსკოვის გამოფენაწე პეტერბურგელები ე. საგაინდანი, მ. ლეღანტიუ და კ. ზღანტიჩი ლარიონოვის „ვირის კუღის“ შემადგენლობაში მონაწილეობდენ.

1912 წელს ლეღანტიუ და კ. ზღანტიჩი სტოვებენ სამხატვრო აკადემიას და პირებენ მოსკოვის ფერწერის, ქანღაკებისა და ზურთო მოღღერების სასწავლებელში შესვლას. ჭერ კიდევ სტუდიებში ერთ-ერთ აღირებულ ახლგაჭრდა ღიდრად ჩამოყალიბებული ლეღანტიუ მკაუფიღი არ იყო აკადემიაში სწავლების შეთოღებით, ის აქტიურ თვითგანაღლებების და ურთიერთგანთლებების, ხელოვნების ისტორიის ღრმა ანალიტიკურ შესწავლას უწევდა პარტაგანდის და თვითონაც პრაქტიკულად ამ გზას აღდა, ამ მიზართულებით ის თანაშორწმობლას სავაიდარნისთან, ბარტთან, ტატლინთან, ფაგარისთან, ობოღენკისთან, ლაშინთან, ერთოღეღავისთან და სხვებთან; ზოგჯერ მათთან ერთად მუშაობს, მათთან აქტიური მიმწერა აქვს წე; რიღებში მსწლობი ხელოვნების პარბღებებსა და თვითგანთლებების სფეროში პირველ ნაბიწებში; დასაბღლებულ მხატვართა ინტერესების წრე შთაბეჭღავად ფართოა და ის მოიცავს ეგვიპტის, ასირიის, ბიწნისის, აღმოსავლეთის, რუსეთის, შუა საუკუნეების ევროპის ძველ კულტურებს, ზანგების ხელოვნებას, ხალხურ ბე-

ლოკუბებს, ხელოსნურ ჩვევებს არკიტექტურაში, ფერწერაში, ორნამენტკაში და ა. შ. პარადულურად შთაინტერესებთ დასავლეთისა და სამშულო ხელოვნების უახლესი მიმდინარეობები, კერძოდ — პიკასოს ახალი ნაშუუგებრები, ღარიონოვის პირველი ექსპერიმენტები „ლუჩისის“ სფეროში.

1912-1914 წლებში ლე-დანტიუ — იმ წლებში რუსული ფერწერული ავანგარდის ლიდერის მიხაილ ღარიონოვის (1881-1964) ჩუთვის წამუვანი მხატვართაგანია, ამასთან, ის ერთი იმ ოვეიათ მხატვართაგანია, ვინც მიდრეკილია თეორიული აზროვნებისკენ, აუტორია მთელი რიგი თეორიული ხელნაწერებისა.

მ. ღარიონოვი ურველთვის გამოარჩევა მას თავისი ახალგაზრდული გარემოვიდან, კვანება მის ფერწერასა და თეორიულ ნიუს, პატვის სცემლა მის პიროვნებას.

აქადემიიდან გამოსული ლე-დანტიუ უკომანობს; შევიდეს თუ არა მოსკოვის სასწავლებელში, ის თავისთვის ეძებს რაიმე სხვა „სკოლას“. მავალითად, ამირებს მონაწილეობა შიილას ფრესკების მოხატვაში, — ამ დარგის სპეციალისტები ლევში იწერონბიან მ. ბორჯკის ხელმძღვანელობით, მაგრამ ამ გზაზე მას გადაულახავი ორგანიზაციული ხიძნელები ელოხება. ამიტომ დიდი იმედებით იღებს თავისი ამხანაგის კაიილე ზდანევიჩის წინადადებას, რომლის ოჯახიც თბილისში ცხოვრობს, 1912 წლის გაზაფხულში და ზაფხული კვკასიაში დაუყოლია.

ეტუობა, მოსკოვში „ვიჩის კუდის“ გამოფენის გახსნის შემდეგ (გამოფენა გახსნილი იყო 1912 წლის 11 მარტიდან მ აპრილამდე მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებლის ახალ დარბაზში) პეტერსბურგიდან ამ გამოფენაზე ჩამოსული მ. ლე-დანტიუ და კ. ზდანევიჩი თბილისს გაემგზავრენ, ლე-დანტიუს სულ ცოტა ხნის წინათ შეუხრულდა 21 წილად, კ. ზდანევიჩის — 19. მათი ვამგზავრების აზრი სხვადასხვაგვარი იყო.

კრილდე ზდანევიჩისთვის ეს იყო პირველი მანგარძლივი განშორების შემდეგ მშობლიურ წიილადში, დაბადებიდან ნაცნობი ქალაქისა და გარემოს სტროსფეროში დაბრუნება. მისთვის ეს იყო დახვეწება, მისედები გამოცდებისათვის მომზადების ცოტად თუ ბევრად სერიოზულ ამოცანასთან შეხამებული არდადეგები. კ. ზდანევიჩი თბილისში დაბოლოებით შუა ზაფხულამდე ამირებდა დარჩენას.

ლე-დანტიუსთვის ეს იყო პირველი შეხვედრა სრულიად სხვა სამყაროსთან, მის ბუნებასთან, მის ადამიანებთან, ქალაქებთან, სოფლებთან, ადგილობრივ წეს-ჩვეულებებთან, მის მრავალფეროვან და თითქმის უცნობ სამყაროსთან. ენა მისანსწრაფული ნება — იბილოს და შეხსწავლის რაყ შეიძლება მეტიც და შეიწვოს რაყ შეიძლება მეტიც შთამუგვდილება, დანახული თავისი საკუთარი მხატვრული შემოქმედების



მ. ლე-დანტიუ. ფერელები ალბომიდან

პრინციპში გაატარის და ასე გაიავროს. ბოლოს, ენა იმის სურვილი, რომ თავისი პროფესიით მოიპოვოს ხაარსებუ სახსარი, რთა კვკასიაში კარგა ხანს დამუღს და იმოგზაუროს.

ლე-დანტიუ ძალზე კარგად ამორციელებს ამ პროგრამას, ის ხარზად და უურადლებით ავირდება და სწავლობს მის თვადწინ განფენლ სამყაროს, ნებისმიერ შესაძლებლობას იყენებს მოგზაურობისათვის: თბილისში, ბორჯკში, სურამში კირაობს შენობებს სახელოსნოებისათვის, რომლებშიც დაუცბრომლად მუშაობს თავის აუარცხელ ნახატზე, აქვარდება მეტიც, ფერწერულ ტილოებზე: მის ირგვლივ ხელოვნებისკენ მიწწრაფებული ჩამოსული და ადგილობრივი ახა-



მ. ლე-დანტიუ. ფურცლები ალბონიან

ლგარდობისგან იქმნება „მომთაბარე სამხატვრო ქარავანი“. მაგრამ ფულს ვერ შოულობს (ან თითქმის ვერ შოულობს): გაშქირავებლები სახელოსნოებში მხატვრული წარების შეცადიწეობის, შით უფრო, შიშველი ნატურის დაუწენების ნებას არ აძლევენ, ადგილობრივ შვეიდრთ, როგორც ჩანს, მაინცდამაინც დიდად არ სწადიათ ძალზე ახალგაზრდა და სრულიად უჩვეულო ყაიღის მხატვართან პორტრეტირება. არც კ. ზდანევიჩის მიერ შეპირებული ეკლესიის დაკვეთები გამოჩნდა. ლე-დანტიუ იძულებულია დედის მიერ გამოგზავნილი მცირე სახსრებით იარსებოს და, თანაც, ამ თავის სტუმართმომყვარე მასპინძლებსაც ამ მცირე სახსრებიდან გამოწოშილი თანხებითვე უნდა გადაუხადოს.

მას ძალზე დაბალი წარმოდგენა შეეძქმა თბილისში შეხვედრილ პროფესიონალ მხატვრებზე, სწავლების მათეულ მეთოდებსა და შესაძლებლობებზე. მაგრამ ის პირდაპირ გააოგნა აქაური ძველი ტაძრების არქიტექტურამ, ძველმა ფერწერამ, ხალიჩების, ტანსაცმლის, მხატვრული ხელოსნობის ნიმუშებმა, ამ შთაბეჭდილებებითაა აღსაფხვრე არა მარტო მისი წერილები კავკასიიდან, არა მარტო მისი კორესპონდენტების სპასუხო წერილებიც. მაგალითად, ხაგაიდაჩის წერილებში, რომელიც აქამდე ლეოვში იწვევდა ლე-დანტიუს და ახლაც თავადვე ოცნებობდა კავკასიაში ჩამოსვლაზე, წამოდაუწუშ გაისმის ახეთი რჩევები და სურვილები: „თქვენ გულით უნდა შეიყვართ აღმოსავლეთი“! „ისარგებლ-

ეთ აღმოსავლეთით სასაზღვრო საბაჟოს გარეშე“; და უფრო კონკრეტულად: „ხალიჩები გადაიდეთ (...)“ „თავისუფალ დროს ჩაიხატეთ ატანსაცმელი მისი უწვერილ შანესი დეტალებით (ხაზგასმა საგაიდაჩისია — ა. ს.), იმიტომ, რომ უველაფერი მათშია ჩაქსოვილი. ნატურიდან ჩაიხატეთ, ჩაბაკვირდეთ“; „გაიხატეთ უველა მღებავისგან ჩას როგორ აქეთებენ ისინი და რატომ. უფრო ხშირად იყავით მშენებლობებზე, დააკვირდით, როგორ აწყობენ აჭურს, გაიყანით უბრალო ხელოსნები და თქვენი ცხოვრების ცარიელი ნაწილი აღივსება“; „სხვათა ნამუშევრების (ძველი ნიმუშების) ზუსტი ასლები აქეთეთ“ და ა. შ.

ლე-დანტიუ არ იყო შეპყრობილი ვაჟლით ჩამოსული მოგზაურის მანით, ეგზოტიკური ქვეყნის პირველმხილველ მოგზაურად არ გრძნობდა თავს. მას, როგორც მხატვარს, აინტერესებდა ქართული ხელოვნება და საქართველოს ბუნება. მაგრამ მისი პირდაპირი და მხატვრული თვალსაზრისის არაჩვეულებრივობის წყალობით ის აღმოჩნდა ახე ვიქტორ, მომზადებული იმისთვის, რომ გამოეკვლირა, შეეცნო და განეცხადებინა კემშირბირი მნიშვნელობა ისეთი მხატვრული მოკლენისა, როგორცაა ფიროსმანის ფერწერა. ამ მიზნით მან ნამდვილად (უკველგვარი ბრკალების გარეშე) აღმოაჩინა ფიროსმანი პროფესიული ხელოვნებისთვის და ამით შეუძქველად დაამყვიდრა ის აქტუალურ მხატვრულ ცხოვრებას და ხელოვნების ისტორიაში.



ეს აღმოჩნდა მობდა თბილისში ლე-დანტიუს ჩამოსვლიდან სულ მალე, იმ პირველ დღეებში, როცა სტუმარს კ. ზდანევიჩი თავის მშობლიურ ქალაქს უჩვენებდა — 1912 წლის მარტის მიწურულს.

უკლადგერი, ალბათ, ჯაიწყურ ფიროსმანის მიერ დახატული ფირნიშით, რომლებიც ლე-დანტიუს თვალში შეუცდომლად არჩევდა მაშინდელი თბილისის ქუჩებში გამოფენილი მრავალი სხვა ფირნიშისგან. ფირნიშებს მოჰყვა დუქნებსა და ფარდულეებში დაფანტული სურათები, დაწვებებულეების მეპატრონეებისა და ფიროსმანის დაქვეითთა და დამფუძნებელი კლიენტების გვეცნობა.

ლე-დანტიუს მის მიერ გამოვლენილ, მისხავე თანამედროვე ფიროსმანში გენიალურ მხატვარს შეიცნობს. ის იღებს პარკტიკულ ვადაწყვეტილებას: ფიროსმანს მონაწილეობა მიაღებინოს მოსკოვში ფერმწერთა ლარიონოვის წრის შორიკ — პრინციპულად საპროგრამო და სადისკუსიო გამოფენაში (რომლის სახელწოდება უკვე წინასწარ იყო დაქვნილი — „სამიწენ“).

ამ გამოფენის გახანავე ცნობებს ვხედავდით ლე-დანტიუს მიერ პეტერბურგში, ლდამისთან, წინაიდა სამოილის ასულთან გაგზავნილ ბარათში, რომელიც დაწერილია არა უადრეს 30 მარ-

ტისა, მაგრამ არა უცვიანეს აპრილის პირველ რიცხვებისა, უტყველია, რომ არსებითად იგი ინფორმაციას შეიცავს ცოტა ხნით ადრე მოსკოვში, მ. ლარიონოვისათვის ლე-დანტიუს მიერ გაგზავნილი ბარათიც.

დედისადმი მიწერილ ბარათებში მ. ლე-დანტიუს დაწერილებით აღწერდა თავის ცხოვრებას კავკასიაში და ერთგან, აი, რას აუწყებდა: „თვით თბილისს უკვე ხაყმაოდ კარვად ვიციონა — მოვასწარი მისი თითქმის მთლიანად მიშოვლა, ნამდვილი მუშაობა ჯერ არ დაიწყოლა, ფანჯრითა და აკვარელით ვაკეთებ მონახაზებს. ვფიქრობ, რომ მალე უკვე ხაყმარისი მასალა მომიტროვდება, ახე რომ, ხატვის დაწვებას შევძლებ (...) მე უკვე მიწვევრ წერილი ლარიონოვის, მაგრამ ჯერ პასუხს არ მიმიღია (...) სულ მეკითხებიან „ვირის კულდრე“ და საერთოდ ახალ ხელოვნებაზე — ზდანევიჩს მაინცდამაინც არ ენდობიან, ის ხომ ისეთ ახდაუბდას ახურებს, როცა ფერმწერად იწყებს დამარაბს, რომ თეორიებს მჯივრად მიხდება თავის დამცრენა. მე და ზდანევიჩს ბა ვიამოვეთ ადგილმობრძინი თვითნასწავლი მხატვარი, ანუ ვნაბთო მინი ფარმობა და ვითოვავთ, რომ თვითონც ის, რომბორც კი გაშრონდებან, ჩვენთან მონივნანონ, ამბობენ, ის ძალიან ლაბრძინა და ფირნიშობს ბროშობადა ხატავსო და ბ. შ. მანტრაბ ის პირდაპირ ვენიღალური ადამიანება, მასთან ბატონობა თუ მოგვიხმარებება, აუსცილხლხლად მოვიწვევთ ჩვენს მომავალში ფლის გამოფენაზე“.

ამასვე რომ აუწყებს ლარიონოვს, ლე-დანტიუს ამ სიტუაციას იმდენად ხაინტყენოდ და განსაკუთრებულად მიიჩნევს, რომ საგანგებოდ იწვევს მას თბილისში.

ლე-დანტიუს ციტირებულ წერილში მადლობას მოახსენებს დედამისს ათი მანეთის გამოგზავნისათვის და თხოვს კიდევ გაუგზავნოს ფული, „თუ შენაძლებელი იქნება“, რადგან უუღიანი ფეხსაცმელი იყოდა, — სხვა გზა არ ჰქონდა, — სხვა წერილმანი ხარჭებიც შეხვდა და „სულ 1 1/2 მანეთი“ დარჩა. ამის მიუხედავად, მან იმავე დღეებში, გაუგებარია როგორ შეძლო რაღაც; უუტყველია, მკირე თანხის გამოშოვვა ფიროსმანის ორი ნახატის შესაძენად, რაც შორილებით აუწყა „დედოქუნას“ თავისი შორივი. 14 აპრილს მიწერილი ბარათით: „სხვათა შორის, ძალზე ძვირფასი რაღაც შევიძინე: ვიყიდე ორი სურათი კართველი ოსტატისა, არც მაინცდამაინც ძველი, მაგრამ ფერმწერულად განსაცვიფრებელი; აი, პეტერბურგში როცა ჩამოვალ, გაჩვენებს“.

ამგვარად, ლე-დანტიუს ვახდა არა მარტო აღმოჩენი და პირველი ექსპერტი ფიროსმანის ხელოვნებისა, არამედ მისი ნაწარმოებების პირველი შემკრავებელიც მხატვრული ინტელიგენციის წარმომადგენელია შორის.

ლარიონოვისადამი გაგზავნილ წერილს ადრესატი მოსკოვში არ დასვდა, ლარიონოვმა ამ ხარ-

მ. ლე-დანტიუს ფერცელი ალბომიდან



ათს მოგვიანებით უპასუხა (აღზბა, აპრილის დასასრულს — მაისის დასაწყისში) და აპიტორ-მაყ წერდა: „მე ვფიქრობ, რომ ახლა უკვე ვვიანი კავკასიაში ჩასვლა ვაწუხებულის სანაბად ან კინტო ნიკოლაისთან დავკავშირებულე რაღაც საქმეების სეთკლივლა“.

სახელი „კინტო ნიკოლაის“ რაც შეეხება, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ფიროსმანაშვილის ფერწერის აღმოჩენათვის ერთხანს მისი მხოლოდ ახეთი სახელი იყო ცნობილი.

დაახლოებით ოცი წლის შემდეგ ილია ზღა-ნეთი, დ. კავაბაძის შექოთვის პასუხად, ახე აღწერდა და აფასებდა ფიროსმანის ფერწერის აღმოჩენის ხიტუაკიას: „ფერწერა დავით, ნი-კო ფიროსმანაშვილი მიზალი ვსილიუვიტ ლე-დანტიუმ და ჩემმა ძმამ აღმოჩინეს 1912 წლის მაისში (...) ლე-დანტიუ, რასაკერძეულია, რუ-სია და, ამასთანავე, გამოჩენილი მხატვარი. 1911 წელს მას აქადემა უნდა მიეტოვებინა მემარ-ცენელის ვამო და მონაწილეობა მიეღო „ვირის კულში“. მან რუსეთში პირველმა დაიწყო ლა-პარაკი სურათის აგება და კომპოზიციის თვი-ხებებზე, ფაქტორებსა და სხვა რამებზეუ, ში-სი ეს შეხედულებები კი ბრბომ დაიტაკა, გან-საკუთრებით — ლაროონოვმა. ეს იყო ერთ-ერთი გამორჩეული პიროვნება და ჩემი საუკეთესო შეგობარი. დაიღუპა 1917 წელს“.

1912 წლის ვაწუხებულზე საუბარს ვუბრუნდე-ბით და აუცილებელთა, საყოველთაოდ ვაწი-რებული ლეგენდარული ტრადიციისგან ვანხ-ვავებით, ხაზი ვაუხვავთ იმას, რომ მაშინ შეხვდენ ფიროსმანის ფერწერას, მავ-რამ თვითონ მხატვარს აჩ შეხვედარიან. მხატვარზე მაშინ მხოლოდ ის შეიტაცეს, რომ მას ერქვა ნიკოლოზი და ხალხი შეიპირეს, რომ, როცა ამის შემთხვევა მიეტემოდათ, მას გაი-წონებდნენ. ახეთი შემთხვევა არ მიეცათ — ფიროსმანი ვერ ნახეს ვცნობის შემპირებულბ-მა, თუ ის სადაც იყო წახული, თუ მისი ფერ-წერით დიპტერსებულ ადამიანებთან შეხვედ-რისა მიერადა, მაგრამ ფაქტო ფაქტად რჩება, რომ ფიროსმანის ფერწერის „აღ-მოჩენა“ ლე-დანტიუს თვალითაც არ უნახავს მხატვარი, რომელსაც ის ვაბედულად ეძახდა ვენიადორს.

პირადად არც კიბოლ ზღანევიჩის, რომელიც შუა წაფხულში მოსკოვს ვაემგზავრა მისამზად-ებლად და ვამოცდების ჩასანარებლად და ადრე შემოდგომაზე კვლავ და უკვე საშუღამოდ საბ-ლდებდა თბილისში, უნახავს დიდხანს ფიროსმა-ნი. ეტყობოდა, ამ პერიოდში მას დიდად არ ვამოუღვია თავი მასთან შესახვედრად.

ფიროსმანაშვილის ხელოვნების ახალი ენთუ-ზიასტა ვახდა უმცროსი ძმა ზღანევიჩი — ილია, რომელიც თბილისში არდადეგებზე 1912 წლის მაისის მიწურულს, ანუ მისთვის საინტე-რესო „აღმოჩენიდან“ დაახლოებით თვენახევ-რის შემდეგ ჩამოვიდა. მაშინ ის 18 წლისა იყო. სწორედ 1912 წლის ივლისს კავკასიაში ვანმტ-

კიცდა ილია ზღანევიჩისა და ლე-დანტიუს შე-გობარობა, რომელიც მხატვრის ხელოვნების და-დე ვრძელდებოდა. ილია ზღანევიჩი ამ შემე-დრას ახე იგონებდა: „როცა მე პეტერბურგიდან ერთი თვით ვვიან (საუბარია 1912 წლის წაფხ-ულში არდადეგებზე ვამოსვლასზე — ა. ს.) დავ-ბრუნდი, ჩვენ უკვე მწირობდა ფიროსმანის ერთი სურათი „მუშების ქიტი“, რომელიც 1912 წელს მოსკოვში, „სამაწნეში“ იყო ვამოცენილი და ჩვენს სახლში მხოლოდ მასზე საუბრობდენ და კამათობდენ“.

ლე-დანტიუსა და ილია ზღანევიჩის მაშინ ძა-ლზე ცხოველი ურთიერთობა მქონდათ ერთმან-ეთთან, თუმცა თავ-თავიანთ საქმეებს აუცილებ-დენ ვატაკებინ და ერთ პერქვეში შვიკათად ცხოვრობდენ, საფოსტო ლი მათთან, რომე-ლიც ილია ზღანევიჩმა მნ ივლისს ვაუგზავნა ლე-დანტიუს (ბორქამიდან სურამში სახუშარკ მისამართით) „შეტ რ ფარის — მიიღეთ მო-წყალება და ვადეკით მტტ რ ლე-დანტიუსს“, ის აუწყებდა მისთვის პირველი მთავარ რასმე; „ვავტოილი ავიღე — ყოველდღიურად მანეთს ვიღებ. ვინ იცის, იქნებ რამეს მოვწყურა თავი ნიკოლაისთვის — ახე 16-20 მან. — ეცე იავ ფიროსმანის სურათების საყიდლად“, და შემ-დეგ, როცა ოხეთში მოგზაურობის ბეჭებზეუ ლაპარაკობს, დასძენს: „შვიდ დღეზე მეტის დაკარგვა არ შემიძლია (7 მან.)“.

ცნობილია, რომ ლე-დანტიუმ, თბილისიდან პე-ტერბურგში, ვზად მოსკოვში ვანვლიდა, ფირო-სმანის რადაც ნახატები ჩაიტანა და, აღზბათ, მათი ვაცნობის საფუძველზე, ლაროონოვმა არა მარტო დაადასტურა „სამაწნეში“ მათი ჩვენება. ის სურვილი, არაბედ ეს ვაბრეოდა მთელმა ვა-მოცენის მომზადებისა ვაითვალისწინა კიდევ.

ამ აუცილებელია რამდენადმე დავიხიოთ უპ-ან და შეეხებით ლაროონოვის ვაფუტის შიდა ხი-ტუაკიას, რუსულ ავანგარდში სხვა მომდინარე-ობებთან მისი ურთიერთობის ევალუაციას.

მ. ლაროონოვი, პართალია, ვაშუალებულად, მაგრამ მაინც აღმოჩნდა ფიროსმანის ხელოვნე-ბის „აღმოჩენითა“ და ენთუზიასტთა რიგებში.

ამ მიმართებით მისი და მისი პარტნიორების მოქმედების მნიშვნელოვნად ვანსაზღვრავდა მხატვრულ დავაფუტებთა ცხარე და ცვალებამ-ლი ბრძოლა, რომლის ინიციატორი და წყარო უმეტეს შემთხვევაში ხოით მ. ლაროონოვი იყო.

დიდად ნიკიერი მხატვარი და ბუნებით ლიდე-რი მ. ლაროონოვი იყო კონცეპტუალი და ნი-კოპატორი, ვულუზი და სხვისი ნიჭის ვამქმე, ვადმერთებულა და მოყვარული, მაგრამ — იმ-ავდარყოლად შეიქმლ პირვეული და ეგვიანი, ეგოისტი და უსამართლო ყოფილიყო, როცა 1910-1911 წლებში ვამოცენა „ავტრის ვალეტიც“ მონაწილე კოლექტბს წაერჩებდა; თავისი ახალი მომხრეებისგან მოითხოვა უნიტუტ; უპირისპი-ბოყოტი ვამოცეხადებისთან 1912 წელს იმავე სახელწოდებით დაარსებული სამხატვრო საწო-გადოებისთვის მის ორგანიზ შემოკრებილა ნი.

ვიერი ახალგაზრდობა უყვარდა, მაგრამ მინიშ-
ნელივანი საქმიანი და ორგანიზაციული საქი-
ობების გადაწყვეტას მათ ზოგჯერ მაინც არ
უწყვედა ანგარიში, მაგალითად, მან არ შეას-
რულა „ვირის კულის“ მონაწილეების წინაშე
ვაისბის ვალდებულებები, ზოგიერთ მათგანს
კ. კოჭავაძე, ვ. ტატლიძის დაუწყო საქმოდ ჰი-
უსტად და უსიამოდ გაღიზიანება და არაფერად
ჩაუდგება, ჩვეულის განკარგულებაში თავმოყრილი
ორგანიზაციული და მატერიალური საშუალებე-
ბებით თავი ლარიონოვს და უპირატესად ნ. ა.
გონჩაროვს ხელმოცემის პროპაგანდას ზმარდე-
ბოდა, „კონტო ნიკოლაის“ გამოცემის გახსნის
თაობაზე ლე-დანტიუს პასუხის დაგვიანება
რამდენადმე იმიტომ იყო გამოყვეული, რომ
ლარიონოვს არაფერი ჰქონდა საბჭოთაო სხვა.
იმ დღეებში „ვირის კულის“ ახალგაზრდობისათ-
ვის ძალზე მწვევე პოზიციებზე, ათვალიხწინებ-
და რა ლარიონოვს ხანაათის მერუეობას, ახა-
ლგაზრდობა მისგან ფარულად იძულებით ერ-
თიანდებოდა.

მთავარი განხილვები ლარიონოვის ინი-
ციატივით და მისი ტაქტიკური სვლები არა მარ-
ტო განსაზღვრავდნენ გამოცემა „სამიწის“
აბმოსფეროს, არამედ პირდაპირ თავს იჩენდა
კიდევ მის ჩატარებასა და შედეგებში, ასეთ
ვიტარებში ფიროსმანის შემოქმედების სერო-
ული შეფასების საკითხები, „სამიწისში“ მისი
მონაწილეობის შედეგად გვერდებულ დანაკლებებს
და გამოცემის დაბურვის შემდეგ მასთან თან-
ამშრომლობის განგრძობის საკითხები მხატვარ-
თა ავანგარდის წიად და სამხატვრო კრიტიკას-
თან მიმდინარე ბრძოლის გადაუდებელმა და
გაუთავებელმა პერიპეტებმა გვერდზე გადასწია.

ილია ზდანევიჩი „სამიწის“ გახსნის წინ,
1912 წლის 11 დეკემბერს პეტერბურგიდან თბი-
ლისს გამოგზავნა ფიროსმანის სურათების
წახალებად, მაგრამ გზად ჩაპოხდა მოსკოვში,
სადაც თავზე შეტანს მოუხდა გაჩერება. აქ
მან დაასრულა ან სულაც თავიდან ხოლომდე
დაწერა მონოგრაფია მ. ლარიონოვისა და ნ. გონ-
ჩაროვისზე.

თავის მორიგ (და ჩვენი თმრობისთვის ძალზე
მნიშვნელოვან) წერილს ლე-დანტიუსადმი ზდა-
ნევიჩი ასე ამთავრებდა: „...დავწერე მონოგ-
რაფია ლარიონოვისა და გონჩაროვისზე. თუცე
მონოგრაფიაა, ცარიელი ქება-დიდებაა, ფხველო-
ნიმით დაიბეჭდება, თუმცა მაინცდამაინც არ
შეიძლება ვიწმუნო, მაგრამ მახსოვს, ვგებ 60-70
მანეთი [მაინც მივიღო].“

ილია ზდანევიჩი რამდენადმე კოწიაობდა თვი-
ტკრიტიკით — მონოგრაფია ჩინებულად და
საქმიანად სტაბილულად იყო დაწერილი, მაგრამ
საგულმისხმავა; რომ ის თვითკრიტიკულ (და „დამ-
კვეთი“ ლარიონოვის მისამართით კრიტიკულ)
შეფასებას თავის ავტორტეტულ მეგობარს —
ლე-დანტიუსს აუწყებს, ამის მომდევნო უახლოეს
წულაში ილია ზდანევიჩი ლარიონოვის განსა-
კუთრებული წლობიო ადურჯილი პირია და

ლარიონოვის ჩვეულის ინტერესების დასაცავი
უწედა საბაუხისმგებლო გამოსვლა ტრიბუნაზე
თუ პრესაში მას ეცისრება.

ილია ზდანევიჩის მოსკოვში ყოფნის დროს
ერთ გაზეთში 1912 წლის 7 იანვარს გამოქვე-
უნდა ინტერვიუ ლარიონოვთან (შესაძლოა,
რომ ეს თვით მის მიერ დაწერილი შენიშვნა
იყო), რომელიც აუალიბებდა მოახლოებული
„სამიწის“ დაწერილებით პროგრამას. იუწ-
უებოდნენ, რომ „გამოცემა დაიურფა სამ ნა-
წილად. ყოველი მათგანი შემოქმედების გან-
საკუთრებული სახეობაა. სხივოსანი ფერწერა,
თანამედროვე პრიმიტივები, ფერწერა „ოქ-
როს კულის“ პრინციპებით“, შემდეგ აღნიშნუ-
ლი იყო, რომ „პრიმიტივიზმის სულსკვეთი-
ბით იქნება აღბეჭდილი გონჩაროვის და ზო-
გიერთი მხატვრის ბევრი ტილო, აგრეთვე,
„პრიმიტივიზმითა შორის“ გამოცემილი იქნე-
ბიან „მხატვრები, რომლებსაც არავითარ სკო-
ლა არ გაუვლიათ, არავის გაუღენით არ წამხ-
დარან და მხოლოდ თავიანთი ნიჭით მიაღწიეს
დიდ გამომსახველობით ძალას. ასეთი თვით-
მყოფადი მხატვარი გამოცემაზე სამი იქნება:
ქართული პარმენიოვილი. ის თბილისის
მევიდრია, ძალზე კომუალარული ადგილობ-
რივ მცხოვრებთა შორის როგორც ჩადოქარი
კედლის ფერწერისა, რომლითაც ის ამშვენიერ
უშთავრებად დუქნებს. მისი თავისებური მა-
ნერა, მისი აღმოსავლური მოტივები, რიცხვ-
მკირე საშუალებები, რომელთა შეოხებითაც
პერმენიოვილი ასე ბევრს აღწევს — დიდებუ-
ლია“.

მ. ლე-დანტიუს, ფურცლი აღბომიდან



ამ შენიშვნებიდან ის გამოდის, რომ „სამიწვე-
მდე“ ორი თვით ადრე მისმა მომწერებმა მა-
ღალი შეფასება მისცეს ფიროსმანის ხელოვ-
ნებას, მაგრამ სარწმუნოდ თითქმის არაფერი
იყო დღენ პირადად მასზე. შესაძლებელია, რომ
მახატვის გვარში შეცდომა (პერმენანვილი)
გაზეთის ამწერობა კი არა, თვით ლარიონოვმა
დაუშვა, რომლის წრეშიც მანამდე უმთავრე-
სად „კინტო ნიკოლაი“ იყო ცნობილი.

1910 წლის იანვრის პირველ ნახევარში ილია
ზდანევიჩის თბილისის გამოგზავრება იყო მიზ-
ნობრივი ექსპედიცია, რომელიც მთელი რიგი
კონკრეტული ამოცანების გადაჭრას ისახავდა
მიზნად: უნდა დაეძებნა მახატვის ჭერ კიდევ
უცნობი ნაწარმოებები; თბილისის საზოგადო-
ებრიობისთვის პრესის მეშვეობით უნდა ეფუ-
ნებინა, თუ რა ძვირფასი მოვლენა იყო მისი
ხელოვნება; უნდა შეეძინა მისი ნაწარმოებე-
ბი „სამიწვეში“ გამოყენის უახლოესი მიზ-
ნით. ყველა ეს ამოცანა ილია ზდანევიჩმა წარ-
მატებით და ოპერატულად შეასრულა. „ნი-
კოლაი ნახელიაო“, — უწინარეს ყოვლისა
ეს აუწყა მან პეტერბურგში ლე-დანტიუს.

ილია ზდანევიჩმა დაწერილებით და საქმიან-
ად მოუთხორო მას ფიროსმანაშვილთან თავის
პირველ შეხვედრებზე, ხოლო მისი აღტაცება
და სიხარული წერის ანცი და მხიარული ტო-
ნით გამოიხატა: ორ გვერდზე (სამიდან ორზე)
მეგავლი რუსული სიტყვა ნორმალიზადე კი
არა, „კავასიური აქციონით“, თბილისის ქუ-
ჩებისთვის დამახასიათებელი კილოთი, თავით
ფიროსმანის სურათების რუსული წარწერების
შესანი ვიზუალური ხელწერილითა დაწერილი.

(გვ. 20, 8. ზდანევიჩი განწყოილებებს შე-
სახამისად ხმარობს ასეთ „კოლორიტულ“,
ლიბლისმომავრელ ფორმებს:

«ПОШОЛ», «НА УЛИЦЕ», «НИЧЕГО», «НЕНА-
ШОЛ», «НА ЧОМ», «ДЕРЖИТСЯ», «ХУНОВО»,
«ОТЧЕГО»

და სხვ. ვარკვეული მოსაზრებით ჩვენ ამ
ტიტქების თარგმანს, ასე ვთქვათ, „არაკლო-
რიტული“ სახით წარმოვიდგინთ — მთარგმ).

აი, ეს წერილიც:

«ძვირფასო მისხნილ ვასილიმეჩი, დიდი
ხანია თქვენთვის არ მომიწერია. შემთხვევა გა-
ცნობით ზოგი რამ ხალაი — ნიკოლაი მო-
სახელია. ხანგრძლივი ყოების შემდეგ შევძე-
ლი ვამეგო, რომ ის ერთ დუქანში ათენებს
მალაკების ქუჩაზე, 23-ე სახლში. იქით გავე-
შურე. სახლის პატრონმა მითხრა, ეს ნამდვი-
ლად ასეა, მაგრამ ის ხალაი შინ არაა, ხალა-
ნიკოლაის ქუჩაზე, ერთ დუქანში მუშაობს
და მირჩია იქ მივსულიყავი. დუქნის კედლე-
ზე ჰქვია მისი უკანასკნელი ნამუშევრები,
ძალიან კარგი ნამუშევრები, ყოველი შემთხ-
ვევისთვის ჩემი მისამართი დავტოვე და გა-
ვეშურე ვაკოლის ქუჩისკენ, მაგრამ ვერა-
ფერი ვნახე. მხოლოდ ერთი სახლის კედელ-
თან იდგა ვიღაც უკანასკნელსტუმარი და
კარტუზიანი კაცი და კედელზე ბურჯინით ასო

„ს“ გამოჰყავდა. მივედი მასთან და ვითრე
ნიკოლაის ხომ არ იცნობ-მეთქი. შემახატე
მიასხლა. გავეცანიო ერთმანეთს და ლაპარაკი
გავაბით.

მე ვუთხარი, მინდა ჩემი პორტრეტი დახა-
ტო-მეთქი. „რატომაც არაო, — მასხუბობს —
კეთილი, რაზეც გნებავთ იმაზე დავხატავ, მუ-
შაბაზე, კედელზე, ტილოზე. როგორც გნე-
ბავთ. მუშაბა დიდხანს ვერ ძლებს, მაგრამ
არის ტილოსავით ხარისხის მუშაბებიც“. შემ-
დედ თქვა, ორი დღე არ მცალია და ზეც (ი. ი.
გუშინ) მოდი სარდაფში და მოვილაპარაკოთ.
წავიდი გუშინ. არ დამხვდა, წავიდე დღესაც—
დუქანი დაკეტულია. ის დუქანთან დგას და
სურს მიირთმეოს. ჩავედით სარდაფში. დამ-
თახმდა, რომ ჩემს პორტრეტს დახატავდა და
ა მანეთზე შევთანხმდით, მხოლოდ მითხრა,
რომ სურათიდან უკეთესად ხატავდა, და მით-
ხრა, რომ გადამელო. შემდეგ მე ვუთხარი,
რომ მასზე დაწერეს გაზეთების და უნდათ
გამოყენაზე უჩვენონ. თავიდან შეუბრუნდა
შემდეგ გაეხარა და ა. შ. ამ დროს მისმა
პატრონმა მატყა ერთი შეხანიშნავი ტილო
სამი მეტის გამოსახლებით. შემდეგ მან და-
ნიწყო დაწერუნება, რომ უდღესი მოწადენე-
ბით იმუშავებდა, მრავალ ტილოს დახატავდა
და ა. შ. ერთი სიტყვით, მე და ის ძალიან შე-
ვეწვევით ერთმანეთს. „სამიწვეში“ რამდენიმე
ტილოს — 8-7-ს წავუდგე ლარიონოვს, რომ
გამოყენოს, როგორც ეს მან ბევდურად ვა-
ნაცხადა. ჭერ კი შევცდებო, რომ მისი
უფრო მეტი ტილო ვიშოვო და სამუშაო მიე-
ცე. ახლავ. ივ. ყანელი შემიხარა, რომ მას
თავის ბინაში სამაზარეულოს მისცემს მოხა-
ტაქ პიტერში ვიწენები თებერვლის 2—3
რიცხვში“.

ტიტქის მოცაკვს ოთხი დღის მოვლენებს.
მათ მიყოლებით ან 1-2 დღის შესაძლებელი
შუალდით ქოროლოგურად მოჰყვება ილია
ზდანევიჩის გამოქვეყნებული ჩანაწერები, რომ-
ლებშიც აღწერილია მისი ყოველდღიური
შეხვედრები ფიროსმანთან 1918 წლის იანვრი-
დან 3 თებერვლამდე (კ. ზდანევიჩი, გვ. 89-71,
72, 74). ამგვარად, ფიროსმანაშვილის
„ბღმონგანთაბან“ პირველმა ილია ზდან-
ევიჩმა ნახს მხატვართი და პირველი
ნახატები მას. ეს მოხდა 1912 წლის 28
იანვარს ან ერთი-ორი დღით ადრე —
ანუ დაახლოებით ათი თვის შემდეგ იმ დრო-
იდან, როცა ლე-დანტიმ და კირილ ზდანე-
ვიჩმა თავიანთთვის აღმოაჩინეს მისი ფიქრები.

კირილზე ზდანევიჩი პირადად პირველ-
ლად მხოლოდ 1918 წლის 28 იანვარს
შეხვდა ფიროსმანს. ეს ერთმნიშვნელოვნად
გამოდის უმცროსი ძმის დღიურში ჩანაწერ-
იდან (ეს ჩანაწერები კ. ზდანევიჩმა გამოა-
ქვეყნა).

ილია ზდანევიჩი იმ დღეს ფიროსმანთან ორ-
ჯერ იყო „სახამოს მეორედ ვიყავი მასთან
ერთად. როცა მივედით, ის იქდა დუქნის ხილ-

რმეში, სკამზე და ხელებს ითხოვდა იქვე
მხუთავ ნახშირზე (...) მთხოვა ფუნჯი მიმე-
ტანა და ჩემი ძმის ნამუშევრები მერჩვენები-
ნა. თავისთან მიგვიწვია" (ქ. ზდანევიჩი, გვ. 78)

ილია ზდანევიჩი ცდილობს ფიროსმანის
ხელოვნებითა და პიროვნებით დაინტერესოს
თავისი მეგობრები. არაუგვიანეს 26 იანვრისა
მასთან მიჰყავს თურნალისტი აღიქმანდრე ყან-
ჩელი. 30 იანვარს—მხატვარი ზ. ვალიშევსკი (ქ.
ზდანევიჩი, გვ. 78), რომელსაც თვითონ ის თრა-
მეტი წლის კაბუკი, „უმაწვილს“ უწოდებს; 1 თე-
ბერვალს — „მხატვარი გ. და თურნალისტი ა.“
(ქ. ზდანევიჩი, გვ. 74) და იმავე დღეებში
ცდილობს, რომ თავისი სტატია გამოაქვეყნოს
კაზეთ „საკავკასიისა რეში“.

მხატვარმა გ.-მ და თურნალისტმა გამო-
თქვეს „ბატრკეველი და გულგრილი აზრები“,
მაგრამ ილია ზდანევიჩისთვის „ესეც იშვიათი
გამონაკლისია: მისი მწახველი ინტელიგენტები
დასცილნან მხატვარს“ (ქ. ზდანევიჩი, გვ. 74).

ილია ზდანევიჩიც იხსენებდა: „1918 წელს
„საკავკასიისა რეში“ ვწერდი მასზე, ცდილო-
ბდი მეგობრების ურთაღება მიიქცია მასზე
(ყანჩელს ის მე გაეცანა) დასცილდნენ. ომი და
რევოლუცია გახდა საჭირო იმისთვის, რომ
ჩვენი შეხედულებების სიმართლე დაგვემტ-
კიცებინა“.

მასობაში მოსკოვში დაძაბულად ემზადებო-
დნენ გამოცენა „სამიწისათვის“, რომელიც
1918 წლის 28-24 მარტს გაიხსნა. ვითარების
დაძაბულობას ბევრწილად ჰქმნიდა ლარიონო-
ვის განუწყვეტელი და მზარდი, აღმავალი
ბრძოლა ავანგარდული მოძრაობის სხვა ჩვე-
უბთან და მიმდინარეობებთან.

თავის მთავარ მოწინააღმდეგედ ლარიონოვი
მიიჩნევდა „აგურის ვალიტს“, რომელსაც,
თავის მხრივ, არ უნდოდა, მაგალითად, 1912
წლის სექტემბერში თანამშრომლობა დავით
ბურლიუკთან, პოეტთან, ფერწერთან და ფე-
ტურისტული ჯგუფის „გილიას“ ლიდერთან.
იმის გამო, რომ ამ ჯგუფის წევრები ვ. ზღენ-
ნიკოვი და ა. კრუჩინინი ლარიონოვთან და
გონჩაროვსთან ერთად მუშაობდნენ.

„აგურის ვალიტთან“ შეუთანხმებლობამ და-
ბურლიუკი და „გილია“ აიძულა უდროო შვიდ-
როდ დაკავშირებოდნენ პეტერბურგის „ახალ-
გზარდობის კავშირს“, რამაც ლარიონოვი და-
ძაბულად განაწყო ამ საზოგადოების მმარ-
თავ, რომელშიც მ იანვრის თავის წევრებად
მიიღო სხვადასხვა დროს ლარიონოვის უო-
ფილი მოსკოველი ამხანაგები (დ. ბურლიუკი,
ვ. ტატლინი, ა. მორგუნოვი, მ. მალევიჩი).
1912—18 წლების ვახაუარზე ჯერ კიდევ გა-
მოდიოდა ლარიონოვის, გონჩაროვას, რუგო-
ვინის, ტატლინის მიერ ილუსტრირებული ზღენ-
ნიკოვისა და კრუჩინინის ტექსტებთან წიგნე-
ბი, ლარიონოვი კი, უკვე ცოტაც და, კავ-
შირს გაწყვეტდა ტატლინთანაც და ზღენნიკო-
ვთანაც.



3. ლ.-დანტიუ. ფურცელი ალბომიდან

ლარიონოვი და გონჩაროვა (ერთადერთნი
მათი ჯგუფიდან) მონაწილეობდნენ | 1912
წლის გამოცენა „ხელოვნების სამყაროში“ (გა-
იხსნა მოსკოვში, ნოემბერში) და — „სამიწ-
ის“ მონაწილეობდა გამოცხადებულ ზოგიერთ
მხატვართან და მძიმე ბურლიუკებთან ერთად —
„ახალგაზრდობის კავშირის“ გამოცენაში (პე-
ტერბურგში, 1912 წელს 4 დეკემბრიდან 1918
წლის 10 იანვარამდე), 1918 წლის 18 თებერ-
ვალს კი მოსკოვში გაიხსნა გამოცენა „აგუ-
რის ვალიტი“, რომლის მონაწილეთა შორისაც
მხოლოდ ვ. და დ. ბურლიუკებს კი არ გვუ-
დავთ, არამედ ვ. ტატლინსაც (რომელიც ადრე
„სამიწის“ მონაწილედ იყო გამოცხადებული).
ქერ კიდევ 1912 წლის 20 ნოემბერს
დ. ბურლიუკი „ახალგაზრდობის კავშირში“
გამოვიდა მოსხენებით „რა არის კუნიზმი?“,
რომელშიც ა. ბენუას მკაცრი გამოხმაურებაც და.
მკაცრი გამომხატვრება კერძოდ, მისი და-
ციინვა გამოიწვევა იმის გამო, რომ მომხსენე-
ბელმა „უშეღრამ რუსულ ფირნის, შეადარა რა
ის ხალხურ პოეტისა და მწერალს დაიცვა
ფირინშია „ბრძოლული მუშეუნი“ იდეა“. თვე
ნახევრის შემდეგ გამოქვეყნდა ზემოთხსენე-
ბი შენიშვნა გამოცენა „სამიწისში“ თვისი-
წელს მხატვართა მოწვევის თაობაზე. 1918 წლის
10—24 თებერვალს მოსკოვში გახსნილია „სა-
ხარო სურათების I გამოცენა“, რომლის კა-
ტალოგის წინახიტყვაჰას ლარიონოვი წერს.

ბოლო 28 თებერვალს იგივე „მოსკოვსკია გაზეტი“ ბეჭდავს დ. ბურლიუკის შენიშვნას „სუსტარული ხელოვნება“. ამრიგად, სხვადასხვა ავანგარდული ჩგუფები უახლოესი ხელოვნების ერთი უმნიშვნელოვანესი კონცეპტუალური საკითხის — მისი ისტორიული ტრადიციისა და წყაროების, „სოცხალ ხალხურ“ და „პრიმიტიულ“ ხელოვნებასთან მისი ურთიერთმიმართების შეფასებაში აშკარად უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს. ანუ ვითარებაში ფორმალის ფერწერა, უველადერის ერთად ფრიალ და მაქერბელი არგუმენტი აღმონდა ლარიონოვის მხატვრული კონცეფციის დინამიურ და პროორტეტულ ხისტივში, რომელსაც, კერძოდ, ამუშავებდა იგივე ლე-დანტიუს და რომელსაც ავითარებდა იგივე ილია ზდანევიჩი.

მნიშვნელოვანია ფაქტი, რომელიც, როგორც ვახსებთ, აღმოჩნდა „სამიწეში“. „ქართული პერმონოვილის“ ნამუშევართა ჩვენების ხამ-ზადისზე ვაზეთში გამოკვეთებული ინფორმაციის გამოამიილი გამოდგავს: ხუთი კვირით ადრე ვახსნილ გამოცენა „აგურის ვალეტში“ მაშინ ერთადერთი სახელგანთქმული პრომიტივისტი მხატვრის, ფრანკ ანრი რუსოს (1844—1910) სურათის „პეტრის შთამავონებელი მუზის“ ესპონირება. მოსკოველთათვის უპვე კარგად ცნობილი ხ. შუკინის კუთვნილი ამ სურათის ესპონირება „აგურის ვალეტის“ მხრიდან თავისებური კონცეფტუალური კონტრაარგუმენტი იყო.

1918 წლის პირველ თვეებში „ახალგაზრდობის კავშირი“ დაიწინებოთ ექვს მხატვრული ავანგარდის წამყვან ჩგუფებს შორის ურთიერთ-გაგების გზებს, მაგრამ წარუშატებლად. 12 და 14 თებერვალს პოლიტექნიკურ მუზეუმში ტარდება „აგურის ვალეტის“ მიერ ორგანიზებულ-დე ორი დისპუტი თამაროულ ხელოვნებაზე. „ახალგაზრდობის კავშირი“ მართავს დისპუტებს პეტერსბურგში 18 და 14 მარტს და მათში მონაწილეობის მიხაღებად იწვევს ლარიონოვის ჩგუფს.

ლარიონოვი ორკოფობს, ლე-დანტიუსა და ილია ზდანევიჩის სთავაზობს; პეტერსბურგში გამოსვლას. ლე-დანტიუს იხ წერილით სთხოვს აუშნას მის ახლო ნაცნობ ფილოლოგ იანკო ლუბარჩის, რომ ზღონიყოთან „საქმის“ დაქვრა არ ეგების. „თქვენ უთხარით მას, რომ ეს კომპანია მინც ბურლიუკი და „აგურის ვალეტია“. ამ კომპანიასთან ბძძოლის დრო დადგა ისინი უველადნი პარაწილები არიან — ჩვენი იდეების ხარჯზე ცხოვრობენ. ახე რომ, მე საბოლოოდ გიერთდებით თქვენ მათთან ბძძოლის თვალსაზრისით — ოღონდ უფრო ნერგვიულად და გადკურით მოქმედება საქირო. უმორჩილენად ვთხოვთ ახალგაზრდობის კავშირის პირველივე დისკუსიაზე დაიწყოთ მოქმედება — მათ ლიტერატურული დისპუტი ექნებათ — მახალი ნუ ჩაერგვით (...). და თუ მხატვრული დისპუტი ექნებათ, მაშინ კი უკველვართ იარა-

ლი გამოყენეთ, გრავინი კი ურტუტი თავში“.

ლარიონოვი იმავდროულად დისპუტს მართავს მოსკოვში, რასაც იმავე წერილით აუწყებს ლე-დანტიუს: „ჩერჭერობით კი „ვირის კულის“ ამოსვლას ვაწყობთ. ვაუენებ ნაციონალურ ანსუანებს ხელოვნებაში (...)“ ლე-დანტიუსადმი მიწერილ შემდეგ წერილში ის ამ პროგრამას ავითარებს: „ჩვენ 28 მარტს დისპუტი გვექნება. თემა ასეთია — აღმოსავლეთისა და აცონალობობისა და ახალგაზრდობის ეპიგონობის წინააღმდეგ და ცალკეულ პარავრაფებში — ტრადიციები ხელოვნებაში, დასავლეთი ფორმათა რუსიფიკაცია. აღმოსავლეთი შთავგონებს დასავლეთს (იპსონია და იმპრესიონისტები, ჩინეთი და მათისი, ზანგები და კუბიზმი). ჩვენ შეგვიძლია უშუალოდ ვიურთიერთოთ აღმოსავლეთთან და არა დასავლეთს მეშვეობით — ჩვენი იდეები შეგავლენას ახდენენ დასავლეთზე, მაგრამ ჩვენ ამას ვერ ვგრძობთ და ა. შ. და ახვა ეს უველადერში: მუსიკაში, სოფიაში, თეატრში, ფერწერაში. ჩვენ უშუალოდ თანამედროვე ფერწერათა, მუსიკისების, პოეტებისა და თეატრალურ მოღვაწეთა მანიფესტს — ეს იქნება I ხავეთო, შემდეგ კი მხოლოდ მხატვართა მანიფესტი. თქვენ ვჭამლეთ თქვენს სახელს მანიფესტისათვის? (...)“.

„სამიწის“ ორგანიზაციული მომზადება დასასრულს უახლოვდება. გამოცენა ცვლის მისი მონაწილეობის შემადგენლობას: 7 იანვარს დასახვედრულთაგან არ ჩანან ვ. ტატლინი, ე. საგაიდარნი, ვ. მატევი, მაგრამ ჩნდება 10 ახალი მონაწილე, რომლებიც, ეტყობა, ახალგაზრდა მხატვართაგან გადმოიბირეს.

ლარიონოვი მიიჩნევს, რომ დადგა დრო, ლე-დანტიუს ფორმალის ნამუშევართა გამოგზავნის აცილებლობა შეახსენოს: „ქარგი იქნება, თუ მოსკოვში აღმოჩნდებით მე-4 კვირას. თუ ზდანევიჩი აქეთ მოხვდება, მას გადაეცით თქვენი კუთვნილი და სხვა; რაზეც ხელი მიიწვედებით ნამუშევრები კინტო ნი კოლაისა გამოყენისათვის. ის შეიძლება ადგომამდე გაიხსნას“.

და, ეტყობა, თიქმის მაშინვე უგზავნის სახარაფო ჩანაწერს! „ვირისის მიჩაელ ვასილევის, ჩვენი გამოცენა დისპუტის დღეს, ე. ი. 28 მარტს იხსნება 2 კვირით — 19 რიცხვიდან სურათების მოწიფვა და დაქილება. თვითონ ჩა მოდით ან გამოგზავნეთ თქვენი სურათები (...) არ დაგაციწყდეთ ფორმალისაშვილის გამოგზავნა“.

„სამიწე“ საზოგადოებისათვის გაიხსნა 24 მარტს კ. მიხაილოვას სამხატვრო ხალონში, ბოლშაია დემიტროვსაზე (ამჟამად პუშკინის ქუჩა), სახლი 11. წინააღმდეგ კი გაიმართა დისპუტი, „დისპუტი, მიძღვნილი ფუტურისმისა და ლუჩიონისადმი, გამართული პოლიტექნიკურ მუზეუმში „სამიწის“ ჩგუფის მიერ, და

ძაბულობისა და საზოგადოების შტრუქული და-
მოკიდებულების მწვერვალი იყო, ის გრან-
დოზული ჩხუბით დამთავრდა. ლარიონოვის
ლოცვა-კურთხევით ჩაიკითხეს ეს მოხსენებები
და მათი მოხსენის დროს უველაზე მეტად თვი-
თონ ლარიონოვი აღიზიანებდა ხალხს. უველა-
ფერია ასევე — გრანდოზული სკანდალით
დამთავრდა. — ამ დისკუსტე ი. შ. ზდანევიჩმა
წაიკითხა ძალზე დასაბუთებული და სერი-
ოზული მოხსენება ფუტურისმზე, რომელიც
მან პეტერბურგში გაიმერა”.

კატალოგში „სამიზნის“ სულ 28 მონაწილე
და მათი 152 ნამუშევარია დაფიქსირებული.
აგრეთვე 88 უსახელო ნაწარმოები: უცნობ
ავტორთა ნახატები (20), სხვადასხვა ნახატები
წ. შევტინკოსა და ნ. ვინოგრადოვის კოლექცი-
იდან (87), მოსკოველი ფირნიშის ფერმწერთა
N: 2 არტელის ოსტატთა ნაწარმოებები (5) და
„დალაქი, კავასიური ფირნიში“ (მ. ლე-დან-
ტიუს კუთვნილება).

ერთდროულად „სამიზნის“ მეზობელ დარბა-
ზებშიც დემონსტრირებული იყო „ხატწერის
დედანთა და სამაზრო სურათების გამოყენე-
ბის რეკონსტრუქციის“ მ. ფ. ლარიონოვის მიერ”,
რომელიც კატალოგის თანახმად, შეიცავდა
სხვადასხვა კვერთხებისა და ეპოქების ხალხურ
ხელოვნების ნაწარმოებთა 888 ნიმუშს. ამ
წარმოდგენილი იყო რუსული „ხატწერის დედ-
ნები“, რუსული, სპანური, თათარი, ჩინუ-
რი, იაპონური, ფრანგული სამაზრო სურათები,
იაპონური გრავიურები და ხალხური შემოქ-
მედების სხვადასხვაგვარი ნიმუშები. ამ გამო-
ყენების ლარიონოვი ძალზე დიდ მნიშვნელობას
ანიჭებდა, ის მთლიანად „სამიზნის“ პროგრა-
მულ ცენტრალურ შემადგენელ ნაწილად მიაჩ-
ნდა.

კატალოგით „სამიზნის“ ნაჩვენებია ნიკო
ფიროსმანაშვილის შემდეგი ნაწარმოებები:
115. ქალიშვილი ლუდის ტიპით (მ. ვ. ლე-
დანტიუს საკუთრება); 118. ი. შ. ზდანევიჩის
პორტრეტი (ი. შ. ზდანევიჩის საკუთრება); 117.
მკვდარი ნატურა (ი. შ. ზდანევიჩის საკუთრება);
პორტრეტი (ი. შ. ზდანევიჩის საკუთრება); 117-
დამატება 117-ა (ერთადერთი დამატება „სა-
მიზნის“ კატალოგში) თითქმის იმს მოქმობს.
რომ კატალოგის ბეჭდვის პროცესში გაუყუთრ-
ბიათ ფერაინი კორექტურა არა წინასწარ, არამედ
რეალურ შემადგენლობას, მაგამ, აი, რა ბე-
ჭდვის ერთგვარ გამოცემას; ლარიონოვი გარკვე-
ვით ნათესავდა ლე-დანტიუსს, გამოგვიყვანათ ფი-
როსმანის უველა ნახატი, რომელიც თქვენ ბე-
კუთვნიებს და სხვა, რაზეც კი ხელი მივიწე-
ვებოდა, ლე-დანტიუს კი, კირილე ზდანევიჩის
წყობით, ფიროსმანის ს ნურათი მინც ეკუთ-
ვნოდა (ი. შ. ზდანევიჩი; გვ. 114, 116. №№ 109,
181—184 მის მიერ შედგენილი კატალოგის
მინცეფით); ილია ზდანევიჩი გეგმავდა: „სამიზ-
ნის“ წყვილებ კოტას — 8—7 ტილოს. კი-
რილე ზდანევიჩი გამოყენილია შორის ასახე-



მ. ლე-დანტიუ. ი. შ. ზდანევიჩის პორტრეტი

ლებს „მუშების ქიუხასა“ და „ორთქალის ტურ-
ფასა“ (ი. შ. ზდანევიჩი, გვ. 29). რომლებიც კა-
ტალოგში არ ჩანს არის სხვა ცნობებიც იმა-
ზე, რომ გამოყენაზე ექსპონირებული ყო-
ფილა ფიროსმანის ზოგიერთი სხვა ნაწარმო-
ებაც, რომლებიც კატალოგში არაა ფიქსირებუ-
ლი.

ეს საკითხი დამატებით ძიებას მოითხოვს.
იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „სამიზნის“ გას-
ნამ და მისმა თანმშლებმა დისპუტმა ერთი
ხნით თითქმის ამოწურა რუს ავანგარდისტთა
ხადისკუნიო ენერგია (ეს ენერგია აღორძინდ-
და იმავე 1918 წლის, რუსული ავანგარდის
ისტორიაში უველაზე დატირთული წლის,
შემოღობაზე, გაზაფხულ-ვაფხულის შესვე-
ნების შემდეგ). უველ შემთხვევაში, „სამიზ-
ნი“ არ კვეთლა ფართო განხილვათა საგანად.
დღესათვის ცნობილია მხოლოდ ორი რეცენ-
ზია, რომლებშიც ფიროსმანაშვილი იხსენიება,
ორივეს ავტორი დანიფრულია, მაგრამ, უეჭ-
ველია, რომ ისინი, ამა თუ იმ წილად, თვით
ლარიონოვიდან მოდის. პირველი მათგანი დ-
ბეჭდილია იმავე „მოსკოვისკია ვაქტაში“ სა-
ზოგადოებისათვის გამოყენის ვახსნის მეორე
დღესვე, მეორემ, კაბიტალურმა, შეადგინა ძი-
რითადი ნაწილი კრებულითა „ვიჩის კუდი და
სამიზნი“. რომელიც სტამბიდან მხოლოდ 1918
წლის შემოღობაზე გამოყენდა. ორივე რეცენ-
ზიაში ფიროსმანის ძალზე ძუნწად იხსენიება,
პირველი მიზნად ისახავს „სამიზნისა“ და მისი
თანმშლები გამოყენის „სამაზრო სურათების
კოლექციის — ლარიონოვის მრავალწლიანი
ძიების ნაყოფის“ (თანდა, ეს მეორე საერთო
ექსპოზიციის უსაანტრესოგს ნაწილად ცხად-
დება) საერთო კონცეფციის განმტკიცებას; ამ
ასპექტში თვითნახვალ მხატვრებზე საუბარი
საკუთრივ „სამიზნისა და სამაზრო სურათი-

ბის გამოყენის შეტრისადმი დაკვირვებარე-
ბულ როლს ასრულებს: „საინტერესოა თვით-
ნახწყველია ნამუშევრები. ფერწერაში ახალ გა-
ტყობვად მტერი იტყვია, რომ ეს მხატვრები
თითოდაც აჩიან გამოყოფილი, ბოგანაშოვის,
პავლიურენკოსა და ფიროსმანვილის (სე-
წერისა — ა. ს.) ტილოებზეა უკიდურესი გუ-
ლუბრუვლიობა, შეუღამაზებელი, რითმე გაუ-
ბუნდღვანებული პრამიტული აღქმა გარე-
მისი. ისინი, ეს თვითნახწყველი, საინტერესო-
ნი აჩიან, როგორც თავიანთი „ნაწარმოებებით“
ურთ პროვინციის ფირნიშთა ოსტატები, რომ-
ლები თავიანთ „ფერწერაში“ თვითნათივე უკი-
დურებად მიაჩნტებიან ვაგებობ ქმნიან“.

ახეთი გამოხმაურება პარტნიორების ჩაუფ-
წე, რომლის „სამიწეშიც“ მონაწილეობა პრო-
გრამულ და სასურველ მოვლენად ცხადდებო-
და, გაბნევის მისი უწყობაღებობით, გულ-
გრილობით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩუ-
ფობრივი ბრძოლის მთავარი ტაქტიკური ინ-
ტერესები ლარიონოვისთვის თავის ამხანაგებ-
თან და მოკავშირეებთან ურთიერთობების ვე-
ლა სხვა „წვრილმანს“ ჩრდილავდა.

წაფულში გამოვიდა მონოგრაფია გონჩა-
როვასა და ლარიონოვის, რომლის ტექსტიც
1918 წლის მიწურულისათვის გაასრულა ილია
ზდანევიჩმა (ელია ეკანოვრის ფსევდონიმით).
1918 წლის გაწაფულიდან შემოდგომამდე კი
გამოსაცემად მზადდებოდა კრებული „ვირის
სული და სამიწე“.

სტერტიურში (ოდეხიდან) დაბრუნებული
ლარიონოვი ლენინატუსს სწერდა, თქვენი
საწაფულეო მისამართი არ ვიცოდი და ახლა
წგნი (მონოგრაფია ჩემზე და გონჩაროვზე)
„დაუყოვნებლივ გამოგეგზავნებთ“. ლარი-
ონოვი აქვე აცნობდა ლენინატუსს აქტიურ,
როგორც ყოველთვის, სამომავლო გეგმებს:
მსოკეში სახმატერო სეზონი განახლდა. პირ-
ველი გამოყენა, რომელიც 29 სექტემბერს
გაისხენება, ნ. გონჩაროვის გამოყენა იხსენება,
20 ოქტომბერს — ჩუფურა გამოყენა (№ 4);
შემდეგ სეზონში კი ლარიონოვი აპირებს ლე-
დნატუსს, შეეჩენკოს, თავისი პერსონალური
გამოყენების გამართებას, ჭეჩქრობით კი
სოხოს მას: „თქვენი ნაწარმოებები უფრო
ადრე გამოგზავნეთ „ილუსტრირებული კატა-
ლოგისა (მიახლოებული „№ 4“ გამოყენისა
კატალოგისთვის — ა. ს.) და კრებულისთვის“.

გამოვლიც, რომ ამ ბარათის დაწერიხას (1918
წლის აგვისტოს მიწურული — სექტემბრის
დასაწყისი) კრებული „ვირის სული და სამიწე-
წე“ ჭეჩ იხვე მუშავდებოდა. მის მომზადება-
სვე ეწევა (ალბათ, გაწაფულზე ან წაფულ-
ში დაწერილი) წერილიც ლარიონოვისა ილია
ზდანევიჩისადმი, რომელიც უთაროდოდაა გა-
მოკვეყნებული კირილე ზდანევიჩის წიგნი
(გვ. 29):

„დადამ პატივებულეო ილია მიხაილოვიჩი!
ჩვენთან გამოდის ძრამბული მოსკოვში უკა-
ნასანელი ორი წლის მანძილზე მამარ-

თულ გამოყენებასა და მათ მომზადებ-
მხატვრებზე. უმორჩილესად გთხოვთ მოს-
ცათ თქვენი სტატია ნიკო ფიროსმანვი-
გლობოვ სწორედ ამას, რადგან ვიცო, რომ თქვენ
საამისო მასალები გაქვთ, აგრეთვე სპირტონ
თქვენი ლექსები და კირილ მიხაილოვიჩის ნა-
სტამბის ფოტომტარბეჭდები. შენობა ვიშო-
ვეთ ახალი, შემოდან განათებით. ძალბინ
გთხოვთ გამოგზავნათ სპირტონი თქვენი
ქმისა, აგრეთვე მშვენიერი და არასრავ-
ლმბრძვი ნიკო ფიროსმანვისა უფრო მ-
ტი (ჩანან ეს ასე შეიძლება), აბრამბე
მისი შესანახებები უფრომბეჭდები. გადაეცით
მ. ლენინატუსს ჩვენი გულითადად ხალაში, ჩვენ
მას ველადებით მოსკოვში“.

საგამოცემელო მოვლენობაში, რომელსაც
ფუტურისტიები ერთ-ერთ უმნიშვნელკაცენ-
საქმედ მიჩნევენდენ, ისინი დედ პრაქტიკულ-
ფინანსურ და ორგანიზაციულ სიძველეთებს
აწყდებოდნენ. ლარიონოვი, რომელმაც არ
გამოსცა თავისი ამხანაგებისათვის შეიკრებუ-
ლი ილუსტრირებული გამოცემა „ვირის სუ-
ლის“ ხაზით და შემდეგ პარობა დედა, რომ
საქმეს ერთხაზად ორი გამოყენის მასალებს
გამხევილებული კრებულის გამოცემით გამო-
ანსწორებდა, ახლაც აგვიანებდა, არადა, ახალი
ჩაუფურა ექსპოზიციის № 4-ის გახსნის მის-
გან დაინშული დრო უკვე ახლოდებოდა.

როგორც ჩანს, ახეთ ვითარებაში, ჭეჩ ერ-
თი, სპირტო იყო კრებულის საწყისი პროგრამა-
მის გამართება და უკვე გამოადებული მხა-
ლების შესაძლებლობისად მიხედვით გამოყე-
ნება — მოიხსნა რამდენიმე მხატვარზე სტატო-
ების დაბეჭდვის საკითხი, არ გამოცემულადა
უხვად ილუსტრირების გეგმები, მიგრატე, წიგ-
ნის აჩქარება დაბეჭდვა მოუხდებო, აფცილ-
ბელი კორექტურები არ გაეთებულა, რა-
მაც დაბეჭდილ ტექსტში მრავალი კორექ-
ტურული და სხვა სახის შეცდომა გამოიწვია“.

კრებულს „ვირის სული და სამიწე“ მოი-
ცავს ოთხ ტექსტს, ოთხივე ხელმოწერილია,
სამ შემთხვევაში კი დეათარილებულაქვია, კრე-
ბული იხსენება მანიფესტით „ილუსტრები და
ბულუშნიკები“, რომელსაც, ალფაბეტით, ხელს
აწერს 11 კაცი, თვითნახწყველი მხატვრით, ყო-
ფილ ფილადეფებელ ტომოფეი ბოკომაშვითი
დაწებულა, მანიფესტში ვითარდება მ. ლა-
რიონოვის მიერ „სამიწის“ კატალოგის წი-
ნისიტყვაობაში ჩამოყალიბებული აზრის (ეს კა-
ტალოგი, უკვეყლია, 1918 წლის 29 მარტს
ამ გამოყენის ვერნისაფისათვის მზად იყო).

„ბულუშნიკი“ — იგულისხმებთან ფუტუ-
რისტიები, გვიხსენებო, რომ ფუტურისტი ვლ-
მაიკოვსკი თავის თავს ზოგჯერ „ბულუშნიკი-
ნის“ ანუ მომავლის კაცს უწოდებდა (მთარგმნ.).
ძირითადი სტატია (კრებულს რაც მჭვია,
ნივე ხელმოწოდებისა) ასეა ხელმოწერილი
„ვიროსოფიტი პარკია, პარკია, 29 აპრილი),
უკანახყნელი სტატია „ლიტერატურა, სამიწე-
ტერო კრიტიკა, დისპუტები და სხვა სამიწე-

ნებები" ასეა ზელმოწერილი: „ს. ხოდაკოვი. ალუპკა 20 მაისი“. ვველაზე ადრინდელი თარიღი „მოსკოვი, 1917 წლის ივნისი“ უნის მ. მალევიჩის სტატიას „სხივოსანი ფერწერა“. ისევე, როგორც მანიფესტში, სტატიებშიც იმდროინდელი საზოგადოებისათვის უკვე ცნობილი მახასიათებელი გამოყენებული ასეთია, უწინარეს ყოვლისა, ლარიონოვის სტატია, რომელიც მინიმალური დამატებებით იმეორებს ლარიონოვისავე 1912 წელს გამოცემული ბროშურა „ლუჩინის“ ტექსტს. მაგრამ ჩვენი თემისათვის უფრო საინტერესო ის გარემოებაა, რომ ეს ზელმონებში ახალი, წინა კლანზე გონჩაროვს მიერ წამოწეული მიმართულების ვრცელი დასაბუთება, როგორც ახლა ირკვევა, ეყრდნობა მხოლოდ ნაწილობრივ აღმოჩენილ ლე-დანტიუს მიერ შემუშავებულ რაღაც თეორიულ პრინციპებს.

გვაქვს განსხვავებული, მაგრამ არა ყოველთვის მკაფიო მოწმობები რუსულ საშხატერო ავანგარდში ლე-დანტიუს თეორიული მოღვაწეობის დიდ მნიშვნელობაზე. ეგრძოდ, ის იყო ლარიონოვის ჭკუფისთვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი და ამ ჭკუფის წამყვან მხატვართა მხატვრულ პრაქტიკაზე დამყარებით შემუშავებული „ვეხჩესტოს“ მალერალისტიკური კონსტრუქციის ავტორი, ლარიონოვს ძალიან უნდოდა, რომ ლე-დანტიუს ჭკუფის სახელით გამოსულიყო დისპუტაცია და ლექციებზე („თქვენდამი ჩემი უმორჩილესი თხოვნაა, იყოთ დისპუტზე (...) თქვენ ისინი თავიდან ლუჩინზე ალაპარაკეთ, შემდეგ კი თქვენი ნება-სურვილისამებრ შეწვრთვებით გამოხვალთ“). და მან იხანა, რომ ეს ლე-დანტიუს სულიერი წყობისთვის უცხოა რამ იყო („დასანანი, რომ თქვენ ლექტორი არა ხართ“).

ლე-დანტიუს დავისეულ თეორიულ ზელმწერებს შორისაა დუშოვაკრებილი ნაწევტარიოზლის სათაურიცაა „თანამედროვე ზელმონების მოძრაობა, მიმოიხილა“. ეს ნაწევტარიოზისთვის ლარიონოვის „ლუჩინის“ გავლენა წარმოადგენს და ამ უკანასკნელს ტექსტობრივად ძალიან ემთხვევა. ამ ნაწევტარის ტექსტი „ლუჩინში“ არ იფარება და, კმდენად, მის კონსპექტს არ წარმოადგენს; სწორედ პირიქით, ეტყობა, ის ლარიონოვისთვის მზადდებოდა. ნაწევტარში, ეთქვას, არის ლუჩინის თეორიისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი თეზისი: „მეოთხე განვითარდება სპირიტუალურად, გამჭოლოდა, უსასრულოა და დროისგარეთის შეგრძნების გადაცემა“. მსგავს წარმოდგენას იცავდა ლარიონოვი, როცა დროის, როგორც მეოთხე განვითარების, ფუტურისტთა უმრავლესობის მიერ გაწეარებულ შეხედულებას უპირისპირდებოდა.

ლე-დანტიუს ნაწევტარში არის ასეთი ფრაზა: „არა რუსო პირველია, ვინც ფაბულას მნიშვნელობა არ მიაჩნდა და ის ფერწერულ ფორმალში მოაქცია“. ეს ძალიან ფაქტური, მახვილი აზრი ახასიათებს. ლე-დანტიუს დასკვნით, სა-



კ. ზდანევიჩი. დუქანი „ეტუალი“

ერთოდ სუბლოესი ფერწერის განვითარებაში ფერწერული ნეოსაბიტივიზმის სექციფიკურ, პრინციპულად მნიშვნელოვან წვლილს და ხსენს ავანგარდულ, მოძრაობის არსობრივ, და არა გარეგნულ ინტერესს მისი თანადროული პირობითებისადმი — როგორც რუსოს, ისე ფიროსმანისადმი პარალელური თეზისი აქვს ლარიონოვსაც. უნებლიედ ერთხელ კიდევ მინდებდა უყრადღება მიჰქციოთ ილია ზდანევიჩის მერმინდულ გამოცხობლს ლე-დანტიუსზე: „მან რუსეთში პირველმა დაიწყო ლაპარაკი სურათის აგებასა და კომპოზიციის თვისებებზე, ფაქტობრებზე და სხვა რამებზე. მისი ეს შეხედულებები კი ბრბოდ დაიტაცა, განსაკუთრებით — ლარიონოვმა“.

კიბულ „ვიჩის კუღისა და სამინის“ ორი ძირითადი სტატიის ავტორბა სახელობი ვ. პარკინი და ს. ზუდაკოვი — მათი ამ პუბლიკაციების პროგნამულდობისა და კომპეტენტობის მიუხედავად, რამდენადაც ვიცი, სხვაგან არხად, არხადროს არ ვვხვდებ. მათგან პირველზე მეცნიერებაში დამკვიდრდა ვ. კოსპელოვის აზრი, რომ ეს თვით მ. ლარიონოვის ფსევდონიშობა.

ვ. კოსპელოვის მოპოთეზას ვიზარებ და მინდა ვეცადო მისი განვითარება, რაკი ვვარაუდობ, რომ ორივე სტატია მისტიფიციარული ფსევდონიშობითაა ზელმოწერილი და ორივე (წერის კონკრეტული ზერზებისაგან დამოუკიდებლად) ორ თანავეტორს ეკუთვნის. მხილდ ლარიონოვსა და ილია ზდანევიჩს. დიდ დაჭერებზე ზეიძლება ციკარუდლო, რომ ტექტირ ს. ზუდაკოვის სტატიისა „ლიტ-



რატომ, ხაზმატორს კრიტიკა, მოხსენებები და აღმსულები" (და, შესაძლოა, ნაწილობრივ ვ. პარკინის ხტატებიც) გამოდიოდა 1918 წლის 28 მარტს პოლიტექნიკურ მუზეუმში ილია ზდანევიჩის მიერ გაეთქმულ მოხსენებლან, რომელიც, როგორც ჩანდა, ლარიონოვს დაუფლებით და მისი აქტიური მონაწილეობით შუადგებოდა. გონჩაროვსა და ლარიონოვზე მონოგრაფიის დაწერის შემდეგ ხომ ის უკანასკნელი საერთოდ ილია ზდანევიჩს ეყრდნობოდა არცხა ან ტრიბუნაზე გამოსვლის აუცილებლობის ყველა შემთხვევაში. ზოგჯერ კი მისი ოფიციალური თანაავტორი იყო დიანუტობათვის შუადგების პერიოდში ის წერდა დე-ფაქტოს, რომ ილია ზდანევიჩმა „ლუჩინი-ზუზე თითქმის ყველაფერი იცის. მე მას ვუხანებარებოდი, თუმცა მას საერთოდ შესაბამისად ვადავრდებოდი უკველებადარი პარის ბანკ-მარკებზე“.

ილია ზდანევიჩი (მ. ლარიონოვთან ერთად) ხტატია „ვირის კულისა და ხამიზის“ ავტორი რომა, ეს, ჩემის აზრით, დახტურდება, თუ ამას ხულ მოკლე ვიბუთი. უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ ისეთი შეგრძნება გაქვთ, თითქმის გონჩაროვსა და ლარიონოვზე ზდანევიჩისხული მონოგრაფიის გაგრძელებს კითხულობდეთ.

მეორეც, იმით, რომ ხავსებით მიუყვება ლარიონოვის ტაქტიკურ მიზანდახაზულობებს და ყოველმხრივ იზარებს იმ მოცემულ მომენტში ხხვადახხვა მხატვრების მის პირად შეფხებებს, ამ ხტატობის ტექტი გარკვეულად გამოხატავს დე-ფაქტოსა და კირდე ზდანევიჩისადმი უფრო მეტ პირად ხომათიხებაც, ვიდრე ამას, ალბათ, მარტო ლარიონოვა გამოხატავდა (ვახიხნეთო ძალზე მკაცრი შეფხება კ. ზდანევიჩის ფერწერისა „მოსკოვისკია ვაჭრეაში“ გამოკვეყნებულ შენიშვნაში, რომელიც ან ჩჭუფის შენიშნა მსუფთვი ლარიონოვისხული კრიტიკის ხაქმოდ ტიპური გამოხატულებაა)

შესამტე, ვფიქრობთ, რომ სწორედ ილია ზდანევიჩის, მველი კართული ბელოვების, განსაკუთრებით არქიტეტურის შესწავლის ახალგაზრდა ენოუიასტს, შეიძლება ეუთონოდეს განსაკუთრებული ვერხია და რედაქცია ვ. პარკინა აღმოსავლეთის მხატვრობა გავლენის ხავარყელი ლარიონოვისხული იდეისა, რომლის თანახმადაც, კარგულ-ხომხური ბელოვებმა ასეთი გავლენის ამოსავალ პუნქტად გაიარება.

ერთის შეხედვით, ასეთი ავტორის ხტატიაში განსაკუთრებული ყურადღება ხუნდა მიქცეოდა გამოდენა „ხამიზენში“ ფიროსმანაშვილის მონაწილეობას, მაგრამ ასე არ მოხდა და ეს ვტკობებ. არც შეგხატუვისებოდა ხტატობის მთავარ ამოცანებს. მაგრამ ამაზე მხველობა ახლა მწილია, რადგან ჩვენს მიერ უკვე ხახხენებო ერთ-ერთი ხარედაქცეო შეტელობა — ჩვენთვის ყველაზე დახანანი და რაიმეთი გამომართული ხელი — დახვეუბლია სწორედ იმ ადგილას.

სადაც ტექტი სწორედ ამ მხატვარს ეხებოდა. 78-ე გვერდზე, რამდენადმე გაუგებარა, ილია ზდანევიჩის, რომელიც თითქმის იწყება: „ხამიზენში“ „მღებავთა და მეფიხინიშეთა“ მონაწილეობაზე ხახუხარი, მომყვება მხოლოდ დახაყვისი წინადადებისა, რომელიც კატალოგში მოცემული ხახით უაზრობაა: „ფიროსმანაშვილის ქალში ტოლიო ბელო“ და მარჩა!

წამებარ ნაწევრებში არც ბრუყალებმა გამოყენებულთ, არც ხურათის ხაბელოვდება; „ქალი ტოლიო ბელოში“ იწყება დახე-ასეთი (კატალოგში მას მქვია: „ქალიშვილი ლუდის კოლიხით“). წერტილის შემდეგ კი ტექტში აკარად ხაბოლოვებულთა რადაც და ახალ ახლაც შე ხულ ხხვა თამაზა ხაუბარა.

„ხამიზენში“ ფიროსმანის მონაწილეობა, არა-პირდაპირ, მაგრამ მინც თვლნათივც ახახება ხანიფხებში «Личности и будущинки». მისი პირველი ვარიანტი, როგორც ითქვა, იყო „ხამიზენის“ ლარიონოვისხული წინახიტუვობა, რომელიც 24 მონაწილის ჩამოთვლით მოავრდებოდა (ეს ხია შემდეგ დუბეკელ კატალოგს მხოლოდ არ ემთხვეოდა), რომელიც შორის იყო „ნიკო ფიროსმანაშვილი“. წინახიტუვობაში განცხადებულ ჩჭუფის 18 „ხაერთო პრინციპი“ მოიცავდა ასეთ პრინციპსაც: „მ) ჩვენ ვისწრაფით აღმოსავლეთისკენ და ყურადღებას მივაქცევთ ეროვნულ ბელოვებებს“.

მანიფხებს „ლუჩისტები და ბუღუშინიები“ ეს მუქტი პარკინაშვილი თეზისების ხაო-ურად გამოქმნდა და მას ვაშლილი რედაქციო იძლეოდა: „გაუმარჯოს მწვენიერ აღმოსავლეთის ჩვენ ვერიანდებით თანამედროვე აღმოსავლელ მხატვრებთან ხაერთო მუშაობისათვის, გაუმარჯოს ეროვნულობას — ჩვენ მღებავებთან ბელიხელიადებულნი მივიღვარო!“

აქ მთელი ჩჭუფისათვის, პრინციპულად მნიშვნელოვანი თეზისი ხაზავხით ემოციურ ენერადობას იძებს და ეს, როგორც უამქველად იგრძნობა, ფიროსმანის ბელოვებახთან შეხვედრის გავლენით ხდება.

ლარიონოვს „ხამიზენის“ შემდეგაც სურდა ფიროსმანთან თანამშრომლობა. ამას პირდაპირ მოქმობს მისი წერტილის ჩვენგან უკვე ცხტირებული ხტრიკების: „მინიან მთხონათ ბამონიზუპეროთ სურათმაქი, მხვენიერი და პარკინაშვილებრივი ნისეო ფიროსმანისად უფრო მძიმე (ჩვენს დედატ შეპინკარათ) აბრამთა მინი შესანიშნავი ფიროსმანი“.

მაგრამ გამოდენა „მ) 4-ის“ გახხნის დროისთვის, რომელმაც 1918 წლის შემოდგომიდან 1914 წლის ვაჭახუფის მიწურულამდე გადაინა, ლარიონოვის ჩჭუფში ძალზე ხერიო-ზული ცვლილებებმა მოხდა: „ვირის კულის“ შემდეგ ეს ჩჭუფი დატოვა 18-დან ექვსმა მხხვარმა (მათ შორის ტატლინმა, ხაკაილანმა, ფრევიზინმა, მორტენოვმა, მატკვიმ); „ხამიზენის“ შემდეგ — 28 წერტილიან — 18-მა (მა)



შორის მალევიჩმა, შავალმა, ბარტმა, აგრეთვე ათივე ვოლონტიორმა, რომლებიც უძეცრად, მოულოდნელად ჩასვეს „სამიწის“ კატალოგში, ჩასვეს აღფრთხილი რიგის ბალოში). გამოფენა „№ 4“-ის 21 მონაწილეს შორის ახლა უკვე ახალწვეული იყო.

მ. ლარიონოვი, ისევე, როგორც ნ. გონჩაროვა კვლავ რჩებოდა შესანიშნავი ნოვატორული გზების მაძიებელი შემოქმედად, რომელიც დიდ გავლენას ახდენდა მის თანადროულ ზელოვნებაზე, მისი პოსულარობა ჯერ კიდევ კარგაბანს აზრდებოდა, მის მალიარებელთა რიცხვი იზრდებოდა, მაგრამ რუსების მთელ დანარჩენ სამხატვრო ავანგარდთან ბრძოლა, რომელიც მან დაიწყო და რომელმაც კულმინაციურ წერტილს 1918 წლის გაზაფხულზე შეადგინა, ფაქტობრივად მას უკვე წაბეჭდილი ჰქონდა. ავანგარდს ახალი ლიდერები ჩამოუყალიბდნენ.

გამოფენა „№ 4“-ის ბჭონდა ქვეხათური: „ფუტურისტიები, ლურისტიები, პრაიმიტივი“. მ. ლარიონოვის, ა. შვეტსკისა და სხვათა წიგნით ნაშუშეგარში პრაიმიტივისტულ ტენდენციათა განმარტობის გარდა, პრაიმიტივიში „სამიწის“ კვლავ წარმოაჩინეს თვითნაწევად მხატვართა ტ. ბოგომოლოვის და კ. პავლიუჩენკის შემოქმედების სახით, ამ გამოფენისათვის ფიროსმანის ახალ ნაშუშეგართა მიღებას რაც შეეხება, როგორც ჩანს, ამისათვის მაშინ უბრალოდ არაფის სცემდებოდა.

ლიტერატორიდან არ დგინდება, „სამიწის“ შემდეგ ილია და კირილე ზდანევიჩები ფიროსმანაშვილებს შეხვდნენ თუ არა. პირველმა მათგანმა 1914 წლის ზაფხულში კიდევ ერთა სტატია დაბეჭდა თბილისის გაზეთში, ერთი წლის შემდეგ კი, უკვე ომის დროს ფრონტზე დაპირილი უფროსი ქმა ცოტა ხნით ჩამოვიდა მშობლიურ ქალაქში და განაგრძო ფიროსმანის სურათების შეტარება, მაგრამ, როგორც თავად წერს, თვითონ ნიკოსთან შეხვედრა ვერ შეძლო. კირილე ზდანევიჩის ცნობით, მათ იმ დროისათვის კოლექციებში ფიროსმანის უკვე ორმოცდაათზე მეტი სურათი იყო, და კიდევ ცამეტც მაშინ შეიძინა „ელდორადოს ხაღში“.

1918 წლის 5 მაისს ილია ზდანევიჩმა თბილისში, კერძო ბინაზე გამართა ფიროსმანის ნაშუშეგარის ერთდღიანი გამოფენა, მაგრამ როგორც ე. კულსტოვი, მხატვრის ბიოგრაფიის მკვლევარი, წერს: „არ ვიცი, ამ გამოფენაზე თვითონ ფიროსმანი იყო თუ არა“.

შეიძლება და გვეფიქროს, რომ გამოფენა „სამიწის“ ფიროსმანაშვილის ხანმოკლე და თიქმის დაუფიქსირებლად დარჩენილი მოწინააღმდეგეობა ჩქარა უნდა მივიწყებოდეთ, ეს ფაქტი მხატვართა ადამიანური და პროფესიული ხსოვნიდან უნდა გამქრალიყო. მაგრამ ასე არ ხდებოდა. მკვლელიად, მხატვარი ქალის ვ. სესტელის მოგონებებში ვაწუდებით სონტანურ და ამით უფრო დამარწმუნებელ მოწმობას იმის თაობაზე, რომ „სამიწის“ მეორებით ფიროსმანის ზელოვნება ცნობილი გახდა მხატვართა წრეებში, იგი ახლოებით და ქვირფისი შემოქმედი გახდა მავანი და მავანი მხატვრისათვის, შეაბიჯა საქრთულურ მხატვრულ კულტურაში.

მოგონებებში სესტელი აღწერს რევოლუციურ მოსკოვში განთავსების სახალხო კომისიისთვის სახელწინაშემული „იოს“-ის განყოფილების უკვე დღევანდელი ყოფა-ცხოვრებას (ე. ი. ებება უფრო ადრინდელ დროს. მაშინ, როცა ფიროსმანისადმი ფართო ინტერესი თვით საქართველოშიც უკვე არ იყო გავლენილი) და, ამასთან, ასეთი ეპიზოდი მოჰყავს: „საუბარია მოსკოვის ფირნიშებზე. აპირებენ მის მშენებას და სააქროს ნიშნების მსგავსი გამოხატულებების დაკიდებას. მაგრამ ხომ გვეკვება შესანიშნავი, პირდაპირ მხატვრული ფირნიშები“, — ამბობს თენიანი, — „მერე რა, მუშეუდები შეიქმნება და ჩამოსხნილი ფირნიშები შეინახება“ (..) თენიანი ამბობს, რომ ლარიონოვი აგრძელებდა ფირნიშებს, მას ძალიან უყვარდა ფირნიშები... ის ლარიონოვის ფირნიშებს აღფრთოვანებით იგონებს. საპირიკაზმობებზე, სამღებროებში ხირაქელმას ბუმბულა, ბაფთებით, უკვედაფერი ბრწყინვალე და ერომანოვის შეხამებული და მთლიანობაში ყველაფერი ეს მშვენიერი, უბრალო და ძლიერი ფერის დიდი გრძობით და სავსებით რეალურად და ლამაზად წარმოსახავს ხაღებს. რა დიდებული კომპოზიციას რა მავარი კოლონიალური მალაჩიების ფირნიშები — ცისფერ ქაღალდში შეხვეული კონუსის ფორმისათვის ილია და ბოთელი.

ესაუბრობთ ფიროსმანაშვილსა და მის ნატურმორტებზე. პაველ კულსტოვი გვახსენებს, რომ პეტრე წენკევიჩი (და არ მახსოვს კიდევ ვინ) მიემგზავრება მასთან კავკასიაში. ეს იყო 1917-ში თუ 1918-ში, მალე ფიროსმანაშვილი გარდაიცვალა.

ჩვენ ალტაცებულნი ვართ, ის ხომ ნამდვილი ფრანჯია (ჩვენ შეუვარებელი ვართ პარიზისა და ფრანგულ ფერწერაში). ვილაქ ამბობს, ის რუსოს ხაღობა, უფრო გულწრფელი და ძლიერი, უფრო მრავალფეროვანიაო. უკვლავ სიხარულით თიანხმება, მაგრამ ეს უკვე საქმიანი თათბირი აღარაა. მდივანი მშვიდობიანად იღიმება და უკვე აღარაფერს იწერს.

ლიდენდას ამასათვის ტენდენციო, რომ ცოცხალი ფიროსმანი თბილისში ძალზე პოპულარულ და მნიშვნელოვან წარმოსახოს. მაგრამ თუმცა ეს უძევდელია, რომ „დაეხებებოდა მხატვარი ქალაქში“, მაგრამ როგორც იგონებენ და დოკუმენტობაც აღახტურებს, ცხადი ხდება, რომ ნიკოსთან შეხვედრა ნებისმიერ კაცს, ვინც სხვა სოციალურ ფენას ეკუთვნოდა, მხოლოდ საგანგებო და ადგილებული ძიების შედეგად შეეძლო.

მხატვრის ტრაგიკული მარტოობის, მისი და



მ. ლე-ღანტუ-მეთევზე

მისი ხელფანების იზოლირებულობის, საზოგადოების გულგრილობის სიტუაციას ღეგნდა დაყენებით არბილებს პატრიარქალური გულუბრყვილობისა და კეთილმოსურნების ილუზიური ფერებით. სინამდვილეში კი, როგორც მხატვარი და შემოქმედებითი იროვნება, ქართველი ფიროსმანაშვილი იყო არანაკლებ, არამედ პირიქით, უფრო მეტად მართლმად-თავისი სოციალური მდგომარეობისა და განათლების ცენზის გამო — ვიდრე ზოლანდელი ვან გოგი და ყველაზე ტრაგიკული გზის გამწვლეული შემოქმედნი, სხვადასხვა ეპოქებისა და ხალხების წარმომადგენლები.

დამოუკიდებელი ტრადიციისა ზვედრი ფიროსმანის ნაწარმოებებისა, რომლებიც, როგორც წესი, ავტორს უკვე შექმნის წუთიდან არ ეკუთვნოდა, თან, ამ ნაწარმოებებს, მისი „აღმორჩენიდან“ მოკიდებული დიდიანს მხოლოდ ერთობლივი „ფიროსმანისებში“ აფანებდნენ.

რეალური და არა ღეგნდარული სიტუაციის გათვალისწინებით მხატვარ ფიროსმანაშვილისა და მისი შემოქმედების „აღმორჩენის“ იტორიული მნიშვნელობა მის „აღმორჩენი“ გაცილებით უფრო მასშტაბურად ესახებათ, ვიდრე ეს მიღებულია.

როგორც დახაწყისში ვამბობს ცხელით, სამივე „აღმორჩენი“, შეასრულა, თავისი ინდივიდუალური მისია შევსებოთ თითოეულის რაკლი.

მხიელ ლე-ღანტიუმ ნახა მხოლოდ სურათები ფიროსმანისა, მაგრამ სწორედ მან ამოიხსნა მათში შემოქმედი, რომელიც პირადად

არასოდეს უნახავს, ამოიცნო გენიალური მხატვარი და გარკვევით განაცხადა: „აღმორჩენა, რომელიც 1912 წლის მარტის ბოლოს მოხდა, პირდაპირ შეიძლება ითქვას, ლე-ღანტიუს დამსახურება.“

ახვევ, სწორედ ის გახდა პირველი შემგროვებელი ფიროსმანის ფრწურული კმნილებებისა. მოკოვში, მის თანამედროვე პროფესიულ მხატვართა აქტიულოდ პროგრამულ გამოყენაზე მათი ჩვენების ინიციატორი, მისი პირველი მკვლევარი და ანალიტიკოსი.

ილია ზდანევიჩი, რომლის ინტერესიც ფიროსმანისადმი თავდაპირველად იმავე ლე-ღანტიუს მიერ იყო ინსპირირებული, გახდა არა მარტო სურათების, არამედ მათი ავტორის ძეგლის ენთუზიასტიკი, ავტორისა, რომელთანაც ქმედითი კონტაქტი დაიწყო, გააცნო მას თავისი ძმა კირილე, გახდა ფიროსმანისა და ლარიონოვის ჭკუის შორის შუამავალი. ილია ზდანევიჩი იყო ამ მხატვრის შემოქმედების პირველი დაუცხრამელი პროპაგანდისტი პრესაში, მისი პირველი პერსონალური (ეროდლიანი) გამოცენის მოწყობის, მისდამი ინტელეგაციის წერები უპრადლებების მიპროპონის გზით.

ის აღმორჩენა ინტელიგენციის წრიდან პირველი (და თითქოს ერთადერთი) დაჰყვეთი ფიროსმანის ნამუშევრისა და დროის თვალსაზრისით „მეორე“ შემგროვებელი მისი ნაწარმოებებისა, სახეებითი შეხამდებელია, რომ ილია ზდანევიჩისა და ფიროსმანის პირადი კონტაქტები დაახლოებით 1912 წლის იანვრის ორ კვირისა და თებერვლის დახაწყისზე მოდიოდა. რუსეთიდან 1921 წელს წახულ ილია ზდანევიჩს (შლანდის) სიკოსმანის ბოლომდე არ განეგნება აქტიური ინტერესი ფიროსმანის პირადებისა და შემოქმედებისადმი.

კირილე ზდანევიჩმა 1921 წლის მარტში ლე-ღანტიუსთან ერთად „აღმორჩენი“ ფიროსმანის, მაგრამ ამ მოვლენაში მან ქალაქის ქუჩებში იღბლიანი, ბედიანი გადის რაკლი ითამაშა. 1918 წლის მ იანვარს ის თავისი უმცროსი ძმის მეგნებით გაუცნო ნიკოს, რომელსაც პირადად ნახულობდა. თუმცა დედაზუსტოთ — შეხამდო, ერთხელდა ნახა.

მაგრამ კირილე ზდანევიჩმა სახეებითი განსაკუთრებული რაკლი ითამაშა ფიროსმანაშვილის მხატვრული მემკვიდრეობის ზვედრის შემდეგმ წარმართვაში, რისთვისაც იღვწოდა თითქმის ნახევარ საუკუნეზე მეტ ხანს და, როგორც შემგროვებელმა, ექსპერტმა, მკვლევარმა, ხოგრაფმა და პროპაგანდისტმა, დიხსუნსანიშვავ პრაქტიულ შედეგებს მიაღწია. სხვადასხვა დრკს, ხმა თუ იმ სახით, მის სახელთანაა დაკავშირებული მხატვრის აქამდე მოღწეულ ნაწარმოებთა უმეტესობის რეალურად ზვედრი, ავტორები — საქართველოს ხელფანების სახელმწიფო მუზეუმში ფიროსმანის ნამუშევართა ძალზე მდიდარი კოლექციის შექმნა. მეცნიერულ და სამუშეუშო „ფიროს-



ნ. ფიროსმანაშვილი. მეთევზე

მანძილდნობაში“ კირილე ზდანევიჩი პიონერი და ფუტბოლი, შემდგენელია მხატვრის ნამუშევართა ხიხია, რომელიც 27 წ. ერთელს მოიცავს, ავტორია მონოგრაფიისა, რომელიც ეწევა სპორტიული თავისებურების მთავრად ავტორის მნიშვნელოვანი ნაშრომი იქნება.

ბერწილად სწორედ კირილე ზდანევიჩი იყო თანამონაწილე ფიროსმანაშვილს საყოველთაოდ გავრცელებული ლიტერატურის, რომელიც განაგრძობს უმართავს სიცოცხლეს და, როგორც ჩანს, სამუდამოდ განუყოფელი დაჩრება მხატვრის ობიექტური ბიოგრაფიისაგან. კირილე ზდანევიჩის თხრობის ბერებში ნიშანია მისი ბუნებია, ამას გარდა, ეს ბერებია მას ემხარებოდა იმაზე რომ ნორმატიული ესთეტიკის ბატონობის ხანაში საზოგადოებრივ ცნობიერებაში დაემკვიდრებინა ინტერესი ფიროსმანაშვილის ჰინიკსული-თავისებური ზედღონების მიმართ.

ეს შემავაზებელი დასასიათებები ნათელყოფს სამივე „აღმომჩინის“ უდიდეს დამახატებებს. ფიროსმანაშვილის სიკვდილის შემდგომი სვედრისა და მისი შემოქმედების უკვდავოცის საქმეში.

კირილე ზდანევიჩის წიგნში, ავტორის მოკრძალებულობის გამო ამაზე არაფერია ნათქვამი, მაგრამ „სამეუღლის“ დამახატების სათანადოდ გასწავლობიერებლობა (რაც ნაწილობრივ სწორედ კ. ზდანევიჩის წიგნში შემოთავაზებული ვერხიდან მოდის), მდინალებად ფიროსმანაშვილ არსებულ მთელ სამეცნიერო ლიტერატურას ახასიათებს.

ამ გამოკვლევაზე მუშაობისკენ მიიბძვა მ.

ლე-დანტიუს ე. წ. „კავკასიური ალბომის“ შემთხვევითი გაცნობაში.
ე. კუზნეცოვი მოკლედ ახსენებს, ლე-დანტიუს როგორ ხაჩკაროდ აღწერდა ფიროსმანისეული კედლის მოხატულობის სიუჟეტს — ის ხედავდა, როგორ გლესავდა მის თვალწინ ვოლკ მღვდელი ვინმე საშას ჩიბის ფარდულში. ჩემს მიერ ნაწელი ალბომი აფიქსირებს მსგავს შემთხვევაში ლე-დანტიუს მუშაობის სხვა მეთოდებსაც.

1979 წელს, მხატვარ ვ. ტატლინის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაზე კოლექტიურად მუშაობის დროს, მისი ნაწარმოების ფონდს ა. ბახრუშინის სახელობის თეატრალურ მუზეუმში იკვლევდა ლ. ედნოვა, რომელმაც იქ ნახა უპირატესად კავკასიის თუ მეზვე შემწილი ავტორებისა და ნახატების პატარა ალბომი, რომლიდანაც ტატლინზე შექმნილი მონოგრაფიისათვის შეიარა ილუსტრაციები, მაგრამ რაკი ახალგაზრდა ტატლინის კავკასიაში მოგზაურობაზე ცნობები არ გვქონდა, ვაგვიჩნდა ეჭვი, რომ ეს ილუსტრაციები ტატლინისა არ უნდა უოფილიყო.

როცა მე, როგორც კოლექტიური მონოგრაფიის ერთ-ერთ ავტორს, ვამატებს ეს ალბომი, შევძელი, რომ მაშინვე არა მარტო გარკვევით უარყოფო ტატლინის ავტორისა და უდაოდ დამემტკიცებინა, რომ ამ ალბომის პატრონი და ნახატების ავტორი იყო ლე-დანტიუსი. არა მარტო ამეხსნა მიზეზი იმისა, რატომაც მოხვდა ეს ალბომი ტატლინის ფონდში, არამედ ის ბედნიერებაც მხვდა წილად რომ ალბომის მასალებში ლე-დანტიუს მიერ ფიროსმანის აღმოჩენის დამადასტურებელი მასალებიც გამოჩვენდნენ.

ჯერ ალბომსა და მის ლე-დანტიუსეულობაზე მოვახსენებთ. ესაა დიდი ვერტიკალური ტოლოგადაკრული უბის წიგნაკი, რომელიცაა 18,7 X 10,5 სმ ზომის სქელი, ნატიფი, მოკრემისფერი ქაღალდები. ალბომი მუზეუმში ინახება ამ ნომრით: 284421—287/1—127. პირველი ციფრები — ვ. ტატლინის ფონდის ნომრები და შენახვის ერთეულებია, 1—27 კი ალბომში გადამომხროლი ფურცლებია (ხინამდვილეში იქ რამდენიმე ერთეულით მეტი ფურცელია) თითქმის ყველა ფურცელია (ზოგჯერ ორივე მხარეს ვაფორმებულია ავტორლებთან და ნახატებით, აგრეთვე რუსულ, ფრანგულ და ქართულ ენებზე ჩანაწერებით). ლე-დანტიუს გვიარ ალბომში ერთხელაც არ იხსენიება, მაგრამ მისი ავტორობა უეჭველია და მთელი რიგი გარემოებებით დასტურდება.

პირველი და მთავარი: გამოსახულებათა შორის გვხვდება ლე-დანტიუსის მომავალი ნამუშევრების ესკიზები — „საზანდარი“ (ფ. 88, 144; ამასთან მერტრეს აწერია „საზანდარი“, ოღონდ ეს წარწერა არაა დამსრულებული სურათში), „კაცი ცხენითურთ“ (ფონდის 42, 44, 46, ალბომის დამატების ფ. 87). ლე-დანტიუს სოვეტიური ნახატი — ცნობილია მხოლოდ იმ

სახელწოდებით, რომელიც ალბომის ფურცლებს ეხმარება: „საზამთროს მიერთებუნი“ (ფ. 81) „ქართული ცეკვა“ (ფ. 75, ან ფ. 84), „მანუჩის გამყიდველი“ (ფ. 87), „ბედნიერი ოსეთი“ და სხვ.

მეორე, ალბომში ჩანაწერთა შორისაა მი. საზამთრო ადამიანებისა, რომლებიანაც, როგორც ცნობილია, მეგობრობდა ლე. დანტიუ: მ. ფაბრისა, ე. საგაიდანისა, ი. ლაგონისა, ტუროვების ოჯახისა და სხვ. 87-ე და 88-ე გამოსახულებებს მიწერილი აქვს „საგაიდანის ნახატი“.

მესამეც, ალბომში დაცული დივანზე მწოდარ ახალგაზრდა კაცის ნატურული ნახატი (ფ. 54) მე ერთ-ერთი ზღაპრის პორტრეტი მგონია. ვფიქრობ, რომ ეს ფერო კირილეა, რომელთანაც ერთად ჩამოვიდა ლე. დანტიუ კავკასიაში 1912 წლის მარტში.

დასასრულ, ალბომში აიხაზა ისიც, რომ ამ ალბომის პატრონი და მხატვარი იცნობდა ფიროსმანის შემოქმედებას, აიხაზა, თუ რა შთაბეჭდილებაც მოახდინა მასზე ამ შემოქმედებამ, ალბომში არც თვით ფიროსმანაშვილის ნახულია აღნიშნული სადმე, მაგრამ ირ ფურცელზე ფანქროს ჩამოჭრილია მისი 14 ნაშუგვრის სახელწოდება (ამ ფურცლებიდან პირველი ალბომში ფ. 122-ს მოხდევს, მაგრამ რევიტორიებული არაა, რადგანაც ის რაიმე მხარე საყურადღებოდ არ ჩათვალეს, მეორე კი არის ფ. 123).

მარცხნივ მოჰყავს ლე. დანტიუს მიერ შედგენილი სია (დაწერილობის შენარჩუნებით), მარცხნივ კი — ჩემს მიერ ნავარაუდევო შესაბამისაა ფიროსმანის ნახატებთან კირილე ზღაპრების კატალოგისა და წიგნის მიხედვით: წიგნის მიხედვით: მარცხნივ სიბა, ალბათ, ის პირველი დოკუმენტია, რომლითაც პირდაპირადაა აღვინიშნავთ უიროსმანის ფერწერის „აღმოჩენა“ და იმის მათხუებელია. (ჩემი იდენტიფიკაცია სავარაუდოა) რამდენიმე დუქნიდან თუ სახელდობრ რომელი ნაშუგვრები მოხვდა მასში ლე. დანტიუს თვალსაწიერში.

ალბომში ნახატია შორის არის ჩანახატი თბილისური ფირნიშისა, რომელზეც გამოსახულია მდიდრულად დაცმული შუახნის ქართველი ღვინის ხავსი უანთი ზღული (ფ. 128), ქართული არქიტექტორის მოტივები, ჩუქურთმები, რელიეფები, საფლავის ქვები და ა. შ. იმ ქალადის მეზობლად კი, რომელზედაც ფიროსმანის ნახატების სიაა ჩამოწერილი (ფ. 129), წმიდა მხატვრული გამოძახილია მომხდარ მოვლენაზე.

ლე. დანტიუს საყუთარი მხატვრული მემკვიდრეობა, რომელიც მისი ძალზე ახალგაზრდულ ასაკში (სულ 28 წლისა იყო) დაღუპვის გამო დაიქსაქსა და ბევრი რამ საერთოდ დაიკარგა, თავისთავად იმსახურებს შესწავლასა და XX საუკუნის რუსული მხატვრული კულტურის კონტექსტში მუარად ჩართვას.

თხუთმეტი წელია ქუთაისის საოპერო თეატრში მოღვაწეობს დიდად ნიჭიერი მომღერალი ფოთოლა დონდუა, რომელსაც ახლახანს მიენიჭა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება.

ქუთაისის საოპერო თეატრში იგი 1975 წელს მივიდა. მისი დებიუტი შედგა ვ. გოკიელის საბავშვო ოპერაში „წითელქუდა“. შემდეგ მთავარი როლები განასახიერა ა. ბუკიას „დაუბატყებელ სტუმრებსა“ და ვ. გოკიელის „ბროლის ქოშში“. ნორჩმა მაყურებელმა ერთბაშად შეიყვარა ახალგაზრდა მომღერალი. ფ. დონდუა მაშინვე აღმოჩნდა საოპერო ხელოვნების მოყვარეთა ყურადღების ცენტრში. ქუთაისელმა მსმენელებმა იგრძნეს, რომ თეატრში მოვიდა პოტენციური მონაცემების მომღერალი, რომელიც დაჯილდოებულია მშვენიერი ხმით, არაჩვეულებრივად მოქნილი და წყრილია მისი ვერცხლისებრი ლირიკულ-კოლორატურული სოპრანო, ამასთან ერთად, ფ. დონდუა ფლოზს საკმაოდ კარგ ვოკალურ ტექნიკას, მას გამოარჩევს ჭეშმარიტი არტისტიზმი, სცენური გარდასახვის ნიჭი.

ფოთოლა დონდუა სამტრედიასში დაიბადა. ჯერ სიმღერა დაიწყო, მერე აიდგა ენა. რაც თავი ახსოვს, სულ მღერის. სიმღერაა მისი მოწოდება, მისი ცხოვრება. მუსიკის სიყვარულმა მიიყვანა თბილისის მეორე სამუსიკო სასწავლებლის საგუნდო-სადირიგორო განყოფილებაზე. იგი დღესაც ემადლიერება ვოკალის პედაგოგს ქალბატონ ენა თოიძეს, რომელმაც იმთავითვე მიაცქია ყურადღება მის სამომღერლო ბუნებას და გეზი შეაცვლევინა. ფ. დონდუა გადავიდა ამავე სასწავლებლის ვოკალურ განყოფილებაზე, სასწავლებლის მესამე კურსის სტუდენტი იყო, როცა მეტადინეობა დაიწყო სცენური მოძრაობის პედაგოგთან, ვ. აბაშიძის

ოღისაი დივიტრიალი: „გაეოაგნა მისგა ნიჭიერებაჲ“

ენი არსენიძე

სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის მთავარ რეჟისორთან შოთა მესხთან. გამოცდილმა რეჟისორმა ფ. დონდუა თეატრში მიიწვია და მიანდო მთავარი როლის შესრულება გ. ცაბაძის ოპერეტაში „ჩემი შემლილი ძმა“.

სცენურმა ნათლობამ წარმატების სიტკბოება აგრძნობინა ახალბედა მსახიობს, რომელმაც სამი წელი გაატარა თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში. ამასობაში სასწავლებელიც დაამთავრა და შევიდა გ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. მაგრამ ოჯახური მდგომარეობის გამო ვეღარ დარჩა თბილისში. ფ. დონდუა იძულებული გახდა სწავლა განეგრძო თბილისის კონსერვატორიის ქუთაისის ფილიალში. მისი პედაგოგი გახლდათ ნიჭიერი მომღერალი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვაიანე დოლიძე, რომელსაც აღმოაჩნდა მაღალი პედაგოგიური კულტურა. ფ. დონდუას ბევრი რამ მისცა გ. დოლიძესთან შემოქმედებითმა ურთიერთობამ. კონსერვატორია ფ. დონდუამ დაამთავრა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის გივი ტორიჯაძის კლასში.

ქუთაისის საოპერო თეატრში მისვლისთანავე ფ. დონდუა აქტიურად ჩაება დასის შემოქმედებით ცხოვრებაში. მან ზედიზედ განახორციელა მთავარი პარტიები ქართულ საოპერო სპექტაკლებში. დიდი წარმატებით შესარულა მარო და მარიხი ზ. ფალიაშვილის ოპერებში, ცირა მ. ბალანჩივადის „დარეჯან ცბიერი“ში. ქეთო ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეში“, პირიმზისა ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკში“ და სხვა.

ფ. დონდუამ ამ როლების შთამბეჭდავი წარმოსახვით სერიოზული განაცხადი გააკეთა და თეატრის ხელმძღვანელობის ნდობაც დაიმსახურა. ამიტომაც იმთავითვე ავალეზდნენ მას საბრემიერო სპექტაკლებში გამოსვლას. რალა თქმა უნდა, ეს დიდი პარტივი იყო დამწყები მომღერლისათვის. თუმცა ფ. დონდუა არ ავლებს ზღვარს საბრემიერო და რიგით სპექტაკლებს შორის. იგი ერთნაირი პასუხისმგებლობით, ერთნაირი გუნებითა და გატაცებით მღერის ყოველ სპექტაკლში, მღერის მსმენელისათვის, რომელსაც გულთან ახლოს მიაქვს მისი ხელოვნება.

ფოთოლა დონდუა უყვართ ქუთაისის საოპერო თეატრის დასშიც, უყვართ როგორც პარტნიორი და როგორც მეგობარი, შესანიშნავი ად-



დონიკეტი. „ლუჩია დი ლამერმერი“.

ამიანური თვისებებით დაჯილდოებული პიროვნება. სიყვარულით ლაპარაკობდნენ მასზე მისი კოლეგები — გიორგი ლომთაძე, რამაზ კუბლაშვილი, ნათელა ხიზანიშვილი, თამაზ ფარცვანი, ია ჭაფარიძე და სხვები. ისინი გრძნობენ მისი სულის სითბოს სცენაზეც და ცხოვრებაშიც.

ფ. დონდუას მაღალი შეფასება მისცა საქართველოს სახალხო არტისტმა გ. ლომთაძემ:

„ფოთოლა დონდუა ჩინებული პარტნიორია. თავისუფლება გამოარჩევს მისეულ ვოკალიზაციას, რაც აპირობებს სცენური მოქმედების თავისუფლებას, პლასტიკურ გამომსახველობას. ჩვენ ხშირად გვიწევს ერთად სიმღერა „რიგოლეტოში“, „ტრუბადურში“, „დაისში“, „ლუჩია დი ლამერმერიში“, დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარძალიში“. სცენაზე განიცდის ნამდვილ შემოქმედებით წვას, ბრმად არ იცავს

რეჟისორულ მითითებებს. იგი ბიზნეს-პარტნიორს, რეაგირებს მის გულს-თქმაზე. ძალიან საინტერესოა ფ. დონდუასთან მუშაობა ახალი სპექტაკლის მომზადებისას. რეპეტიციებზე იგი ყოველთვის მომზადებული მოდის, უმალვე შეუდგომლად ასრულებს ღირიყორისა თუ რეჟისორის მითითებებს. ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც ისეთივე გულწრფელია და თბილი, როგორც სცენაზე. მას ძალუძს კარგი განწყობილების შექმნა. სხვას არასოდეს არ მოახვევს თავის საკუთარ განცდებს, პირიქით, შენს უგუნებობას თუ დიანახავს, ცდილობს თავის თავზე აიღოს სპექტაკლის მთელი სიმძიმე. ძალიან საიმედო მომღერალია — როდესაც ფოთოლა სცენაზეა, ჩვენ ყველანი მშვიდად ვართ. იგი დაჯილდოებულია როგორც ვოკალური, ისე მსახიობური ნიქით...“

როცა ფ. დონდუა ქუთაისის საოპერო თეატრში მოვიდა, თეატრში სამხატვრო ხელმძღვანელობა იცვლებოდა; დასს სათავეში ჩაუდგნენ გივი ტორონჯაძე (ქუთაისის საოპერო თეატრის დირექტორი), ღირიყორი რევაზ ხურცილავა და რეჟისორი ვარლამ ნიკოლაძე. ამ ჩჯუფმა საგრძნობლად გააფართოვა ქუთაისის საოპერო თეატრის რეპერტუარი. სწორედ მაშინ დაიდგა ოფენბახის „პერიკოლა“, გ. ჩლაიძის „დარისპანის გასაჭირი“, ვერდის „რიგოლეტო“. ამ სპექტაკლებში მთავარ როლებს ფ. დონდუა ასრულებდა და უკვე მაშინ ამქადავებდა მისწრაფებას მრავალფეროვნებისაკენ, როგორც კომედიური, ისე ტრაგიკული სახეებისადმი.

დამწყები მომღერლისათვის განსაკუთრებით სასარგებლო იყო შემოქმედებითი ურთიერთობა უნიკიერეს ღირიყორთან თეიმურაზ კობახიძესთან. რომელიც მაღალ შეფასებას აძლევდა ფ. დონდუას მონაცემებს. მისი ხელმძღვანელობით მომღერალმა შეისწავლა და წარმატებით შეასრულა

მარო („დაისი“) და მარეხი („აბესალომ და ეთერი“), აგრეთვე ის დრამატული პარტიები, რომლებიც თითქოს არ შეესაბამებოდა მის ზმას, ლაპარაკია ლეონორას („ტრუბადური“), ნინო ჭავჭავაძის (დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარძალი“), შორენას (შ. მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენა“) როლებზე, რომლებიც ფ. დონდუამ დიდი წარმატებით განასახიერა, და გამოავლინა კიდევ შემოქმედებითი დიპაზონის სიფართოვე, საშემსრულებლო ოსტატობა, მხატვრული აზროვნების სიმწიფე და მასშტაბურობა.

ფ. დონდუას ხელოვნებას ზუსტ დახასიათებას აძლევს ცნობილი მუსიკისმცოდნე ანტონ წულუკიძე.

„ფოთოლა დონდუა გამოირჩევა ელვარე ნიჭიერებით, რაც მრავალმხრივ გამომჟღავნდა ქუთაისის საოპერო სცენაზე. მისი ნიჭიერება გამოსჭვივის ვოკალური და აქტიორული გარდასახვებიდან, პარმონიულობიდან, რაც თითქმის ყველა სპექტაკლში იგრძნობა. მაგალითად „პერიკოლაში“ ვირტუოზული სიმღერის დროს იგი მშვენივრად ასრულებდა ეფექტურ პლასტიკურ ილეთებს, ამჟღავნებდა სპექტაკლის სხვა პერსონაჟებთან კონტაქტის დამყარების უნარს. ფ. დონდუა მომზიბვლელია, როცა გადმოსცემს თავისი გმირების ფაქიზ ლირიკულ გრძნობებს. არასოდეს დამავიწყდება ის პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც ჩემზე მოახდინა ფ. დონდუას მიერ განსახიერებულმა ნინო ჭავჭავაძემ. მე ვთვლი, რომ იგი ამ როლის საუკეთესო შემსრულებელია. ფ. დონდუა საოცრად ელასტიურია, იგი ზედმიწევნით გრძნობს დირიჟორის ხელს, რეჟისორულ ხედვას. ფ. დონდუამ განმაცვიფრა დიმიტრი ალექსიძის მიერ ჩატარებულ პირველ რეპეტიციებზე, „ჩრდილოეთის პატარძლის“ დადგმის დროს, ამ სპექტაკლში ფ. დონდუა გამოირჩეოდა მშვენიერი ყვავილივით, მას შთავონებით მიჰყავდა უფაქიზესი ლირი-

კული თუ მძაფრი დრამატიზმით დასაყეს სცენები.

ფ. დონდუას დიდ მიღწევად ვთვლი იოლანტას, ეს სახეც აღბეჭდილია ორგანულობით, მას ახასიათებს სინატიფე, ვოკალური გამომსახველობა, სცენური სიტუაციების შეგრძნება“.

თეიმურაზ კობახიძის უკანასკნელ სპექტაკლად იქცა დონიკეის „ლუჩია დი ლამერმური“. ამ დადგმაში ლუჩიას როლი ფ. დონდუას დაეკისრა. ამ ურთულესი პარტიის დაძლევაში მას დაეხმარა გამოჩენილი მომღერალი ნოდარ ანდლულაძე, რომელიც ქუთაისელ მაცურებელს ამ სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორად მოევილინა. ნ. ანდლულაძე დირიჟორთან ერთად მუშაობდა მუსიკალური სახეების გახსნაზე. ფ. დონდუამ წარმატებით დაიპყრო ეს ახალი მწვერვალი.

ფ. დონდუა თავდაუზოგავად ემსახურება თავის საყვარელ საქმეს. შრომისმოყვარეობა ვლინდება მის რეპერ-

ჩაიკოვსკი. „იოლანტა“



ტუარში, რომელიც შეუწყვეტილ მდიდრდება და ფართოვდება. უკანასკნელ წლებში მან შეასრულა სამი მკვეთრად განსხვავებული როლი: ქერუბინო (მოცარტის „ფიგაროს ქორწინება“), ლეილა (ბიზეს „მარგალიტის მადიებელნი“) და იოლანტა, (ჩაიკოვსკის „იოლანტა“), განსაკუთრებული მღელვარებით მიმდინარეობდა სპექტაკლ „იოლანტას“ დადგმა, რომელზეც მუშაობდნენ სსრკ სახალხო არტისტი დირიჟორი ოდისეი დიმიტრიადი და ცნობილი ბალეტმეისტერი ალექსი ჭიჭინაძე, რომელსაც ეკუთვნის ამ სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა. ამ როლში ფ. დონდუას სამომღერლო ინდივიდუალობა შეერწყა დამდგმელთა ჩანაფიქრს, შეიწოვა მათ მიერ ქუთაისის საოპერო თეატრში მოტანილი კულტურა. ამიტომ იოლანტა ფ. დონდუას ახალ გამარჯვებად იქცა.

თავისი შთაბეჭდილება ფ. დონდუას შემოქმედების შესახებ გავიზიარა ოდისეი დიმიტრიადიმ, რომელმაც ბრძანა:

ფოთოლა დონდუა ქუთაისის საოპერო თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელია. მე მასთან ვმუშაობდი „იოლანტას“ დადგმის დროს. გამაოგნა მისმა ნიჭიერებამ. იგი თითქმის არ ფლობს რუსულ ენას, მიუხედავად ამისა შექმნა საოცრად შთაბეჭდავი, მთრთოლვარე სახე. ამ სპექტაკლში იგი სუფთა რუსულით მეტყველებს. ამაში ა. ჭიჭინაძესაც მიუძღვის გარკვეული წვლილი. ფ. დონდუა მდიდარი ბუნების მომღერალია. ამიტომაც ქმნის შინაგანად განსხვავებულ სახეებს. „ლუჩიაში“ იგი გვხიბლავს კოლორიტურული პასაჟების ვირტუოზული შესრულებით, მდიდარი სცენური პლასტიკით, თბილი და გამომსახველი მღე-

რადობით. მე ვთვლი, რომ ფ. დონდუა ქუთაისის თეატრის პრიმალდონა ფესიული კეთილსინდისიერების და თავდადების მაგალითიცაა. სამწუხაროდ, ამ ბოლო დროს თეატრმა დაკარგა მყაურებელი. მაგრამ ფ. დონდუა ამას არ უწევს ანგარიშს, იგი ყოველთვის გატაცებით მღერის მაშინაც კი, როცა დარბაზში სულ რამდენიმე ადამიანია. მას არასოდეს ლალატობს პროფესიული ღირსების გრძნობა. ამჟამად ალექსი ჭიჭინაძესთან ერთად ვმუშაობ ბ. კვერნაძის ახალ ოპერაზე „მედეა“, რომელსაც საფუძვლად უდევს ოტია იოსელიანის ლიბრეტო. ეს სპექტაკლი ქუთაისში დაიდგმევა. მედეას ურთულეს როლს შეასრულებს ფ. დონდუა. მჯერა, რომ იგი ამჯერადაც წარმატებით გადაწყვეტს ამ ურთულეს ამოცანას. ვუსურვებ მას შემდგომ წინსვლასა და გამარჯვებას. იგი ხომ ჯერ ახალგაზრდაა!”

მომღერლის ხელოვნება არაა სრულფასოვანი კამერული, საკონცერტო შემსრულებლობის გარეშე. ამ სფეროს ფ. დონდუა ყოველთვის დიდი სიფრთხილით ეკიდებოდა. მართალია იგი მთელ დროს და ენერჯიას საოპერო პარტიების მომზადებას ანდომებს, მაგრამ მაინც ახერხებს ცალკეულ კამერულ ნაწარმოებთა შესწავლას, ასე დააგროვა მან საკონცერტო პროგრამა, რომელიც შედგება ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, არაყიშვილის, თაქთაქიშვილის, ლალიძის და სხვათა ნაწარმოებებისაგან.

ფ. დონდუა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების შუაგზაზეა, მას ჯერ კიდევ ბევრი აქვს გასაკეთებელი, ვიმედოვნებთ, რომ ქუთაისის საოპერო თეატრი შეძლებს ამ ნიჭიერი მომღერლის შემოქმედებითი პოტენციის რეალიზებას.

**«ХЕЛОВНЕБА»
(«ИСКУССТВО»)**

№ 8, 1990

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**



Ушанги Чхеидзе

СТИХИ И ЗАПИСИ

Публикуются доселе неизвестные поэтические произведения великого грузинского актера Ушанги Чхеидзе, а также черновики его писем, относящихся к 1931-34 годам — драматическому периоду ухода У. Чхеидзе со сцены (стр. 2).

**ОСНОВОПОЛОЖНИК
ГРУЗИНСКОГО БАЛЕТА**

Грузинская общественность широко отметила 80-летие со дня рождения основоположника грузинской балетной школы, выдающегося танцора Вахтанга Чабуквани. В номере публикуются воспоминания ученицы и партнера Вахтанга Михайловича — народной артистки Грузии Веры Цигнадзе («Чародей», стр. 9) и французской балерины, грузинки по происхождению Этери Пагава («Несравненный партнер», стр. 14).

**«Я ЗНАЮ К ЧЕМУ ПРИЗВАН
КОМИТЕТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ...»**

В рубрике «Политический диалог» предлагается беседа журналиста Зураба Абашидзе с представителем Хельсинкского союза Грузии, членом Круглого стола политических партий и организаций грузинского национально-освободительного движения, литератором Темуром Коридзе (стр. 16).

Нона Гуния

**«БАЛЕТ МОНТЕ-КАРЛО»
В ТБИЛИСИ**

Автор делится своими впечатлениями о гастрольных спектаклях «Балета Монте-Карло», которые состоялись в Тбилиси в июле этого года (стр. 27).

Манана Кумсишвили

ИСКУССТВО И ИСТИНА

В статье дается анализ произведения М. Хайдегера «Исток художественного творения». В статье дана попытка своеобразного истолкования терминологии Хайдегера (стр. 32).

РЕЗО ТАБУКАШВИЛИ

Грузия проводила в последний путь известного грузинского писателя, кинематографиста, общественного деятеля Резо Табукашвили. Вниманию читателей предлагаются записи его последнего выступления в Тбилисском государственном университете им. И. Джавахишвили и интервью, данного Грузинскому телевидению (стр. 45).

Инга Бахтадзе

**МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
КОНЦЕПЦИЯ АКАКИ ЦЕРЕТЕЛИ**

Автор рассматривает основные положения статьи классика грузинской литературы Акаки Церетели «Несколько слов о возрождении грузинского песнопения», написанной в 1884 г. (стр. 57).

Шалва Маркозашвили

АКАКИ И НИКО СУЛХАНИШВИЛИ

Автор рассказывает о взаимоотношениях поэта Акаки Церетели и известного грузинского композитора Нико Сулханишвили в свете воспоминаний современников (стр. 67).

Нино Какабадзе

**«ДЛЯ МЕНЯ СУЩЕСТВУЕТ
ТОЛЬКО РЕЗЕЦ»**

Статья о международном симпозиуме скульпторов, который проходил в древнем городе Мцхета. Участник симпозиу-

მა ჯემალ ბჯალავა, დелится своими взглядами о творческом процессе, о самой идее международного форума скульпторов разных стран (стр. 70).

Василий Киякнадзе

**ТЕАТР РУСТАВЕЛИ:
КОНФЛИКТ 1964 ГОДА**

Публикуется окончание статьи В. Киякнадзе (см. № 8. 1990) о причинах конфликта в театре им. Руставели (стр. 74).

НАШЕ ПОЗДРАВЛЕНИЕ

Редакция журнала поздравляет с 50-летием замечательного певца, руководителя ансамбля «Рустави», великолепно знатока грузинского народного вокального творчества Анзора Эркомашвили (стр. 90).

Тут же, в рубрике «Грузинское искусство за рубежом», публикуются материалы американской прессы о гастрольях ансамбля «Рустави» в США (стр. 90).

**ЛЕОНИД СЕМЕЙКО:
«НЕ ПРЕДСТАВЛЯЮ СЕБЯ БЕЗ
КНИГИ»**

Искусствовед Русудан Лашки беседует с художником Леонидом Семейко, произведения которого недавно были выставлены в Тбилиси, в «Белой галлее» (стр. 99).

Лия Каландаришвили

«НЕ ИЗ ЧИСЛА ЛИ МАЛОВЕРУЮЩИХ ВЫ?!»

Размышления кинокритика о фильме молодого кинорежиссера Дато Джанелидзе «Постояльцы», созданного на киностудии «Грузия-фильм» в 1989 году (стр. 104).

**ЖИВОПИСНЫЕ ПОЛОТНА
ШОТА ЛЕЖАВА**

В цветном вкладыше журнала представлены репродукции живописных полотен художника Шота Лежава (стр. 109).

Нодар Гурабанидзе

**«ГИЛЬЕТИНА, МЕИД ИН ФРАНСЕ,
1792 ГОД» И ДРУГИЕ СТРАНИЦЫ
СОБЫТИЯ**

В статье анализируются две пьесы известного грузинского драматурга Тамаза Чиладзе «День свиданий» и «Элисабед, Элисабед» (стр. 110).

ВСЕГДА ХОЧЕТСЯ БЫТЬ В ТЕАТРЕ

В традиционной рубрике журнала «Рассказывают молодые» публикуется беседа молодого театроведа Майи Габуния с актрисой театра Марджанишвили Нино Коберидзе (стр. 124).

Кити Мачабели

**ВИЗАНТИЯ И ГРУЗИЯ,
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ
СВЯЗИ**

Доктор искусствоведения, участник встречи греческих и грузинских ученых, которая состоялась в Афинах, в июне текущего года, освещает работу этого симпозиума (стр. 130).

Натия Амиреджиби

ЭКРАН ВРЕМЕН

В данной статье из цикла «Экран времен» (см. «С. Х.» №№ 1, 4, 9, 11, 1989, №№ 3, 4, 1990) речь идет о раннем творчестве кинорежиссера Эльдара Шенгелая (стр. 143).

А. Стригалев

**КЕМ, КОГДА И КАК БЫЛА
ОТКРЫТА ЖИВОПИСЬ
Н. ПИРОСМАНАШВИЛИ**

Исследование, опубликованное в альманахе «Панорама искусств» № 13 за 1989 год в переводе на грузинский Дж. Титмерия (стр. 152).

Эни Арсенидзе

ПЕВИЦА ЯРКОГО ДАРОВАНИЯ

Статья о творчестве солистки Кутаисского оперного театра, засл. арт. Грузии Потопы Дондуа (стр. 170).

გადაეცა წარმოებას 23. 07. 90 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 10. 10. 90 წ.
საბუქელი ჭილალი 5,25.
ჭილალის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბაში 10,5
სადრეიტვეთ-საგამომცემლოს თაბაში 19,65
შეკვეთა № 1668. ტირაჟი 6000.

ფურცლში დაბეჭდილია მ. შაბაგია,
... ვაკანტირაძის
ფოტოები.

რედაქციის მისამართი: 380029, თბილისი, ფიჭ-
ტრი უწყისის ქ. № 18. ტელ. 95-10-23, 95-16-23.
საქართველოს ექ ფურცლური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, კოსტავას ქ.
№ 11. ტელ. 95-95-59.



68/126



Chaplin