

180  
2004/2

ე



# ხელოვნება

ქურნალის გამოცემა  
1921 წლიდან



თავისუფალ საქართველოს –  
თავისუფალი ხელოვნება

## 2004

ქურნალის დამბარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და  
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი

ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის  
მოადგილე  
ლამარა ელიოზიშვილი

თეატრი

მუსიკა

ქორეოგრაფია

მხატვრობა

არქიტექტურა

კინო

ტელევიზია

შეატვრული რედაქტორი პაველ შვიციანო

შ.პ.ს. „გამომცემლობა საგზოგლო“  
თბილისი 2004

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. №8  
ტელ: 95-10-24\* 95-13-24

ქურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის წულუპეთის რაიონის  
სასამართლოს დადგენილებით. რეგისტრაციის № 03/7-56 19.02.98

# ნოვატორია:



**მანანა ითონიშვილი —**  
 კოტე მახარაძის კომპოზიციური და  
 თეორიული მიმოხილვა . . . . . 59

**ეკა გუნთაიშვილი —**  
 რიკარდ ვაგნერისა და ბერლიუზის რომანტიზმის გავლენა  
 შინა გულაძის თეორიულ ნაშრომზე . . . . . 73

**დადი ოსეჯაშვილი —**  
 გიორგი მისაძის კონსტიუმი . . . . . 88

**გიორგი ჯაჯანიძე —**  
 ზნეობრივი გმირები . . . . . 42

**გურამ შათიაშვილი —**  
 სამშობლო მცირეთა და მრავალთა (პიესა) . . . . . 97

**გვანცა ლვინჯილია —**  
 დიმიტრი არაყიშვილის საკომპოზიციო შემოქმედების  
 შესწავლის საკითხისათვის . . . . . 12

**თენგიზ შავლობაძე —**  
 სულხან ნაშიძის სიმღერის „ფირსიანის“ საოპერატორ  
 დრამატურგიის ზოგიერთი ტენდენცია . . . . . 27

**მანანა აბშიტელი —**  
 მარინე იაშვილი . . . . . 121

**მაია ტაბლიაშვილი —**  
 კლდეშვილის საფუძის ეკა ჭავჭავაძის  
 კამერულ ანსამბლზე . . . . . 133

**თეა ურუშაძე —**  
 დავით კაკაბაძის გამომქვეყნებელი წიგნი . . . . . 2

**ნინო ხუნდაძე —**  
 დიმიტრი მინთაძის ახალი ბრაზილიური სერიები . . . . . 4

**ლილი გორგოზიანი —**  
 სახვით-აბსტრაქტული აზროვნება ფიგურატიულ და  
 არაფიგურატიულ ხელოვნებაში . . . . . 20

**ნატო გენგიური —**  
 დვანის წმ. გიორგის ეკლესიის დათარიღების  
 საკითხისათვის . . . . . 31

**ლოლა ციციშვილი —**  
 მსხვერპლის ხუმრობითი ანსამბლი . . . . . 52

**ნატო გენგიური —**  
 შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების შესასწავლ-  
 ქეთა არქიტექტურული გადაწყვეტის შესახებ . . . . . 128

**ვახტანგ ჯაფარიძე —**  
 გამომგონებელი პირველი ზაქარია ნაშრომზე  
 „ქართული ცინე-სინამაგრეთა ისტორია“ . . . . . 137

**ლია კლანდარიშვილი —**  
 ვითომ დურჯა ცხენები... . . . . 77

**მაია სიხარულიძე —**  
 მერაბ მდიუნაშვილის „თეთრი ქარავანი“  
 და „გზები და გზაჯვარედინები“ . . . . . 83

თეატრი

მუსიკა

სახვითი  
ხელოვნება

არქიტექტურა

კინო

„ხელოვნება“

2004

გარეკანის პირველ გვერდზე: **ჯ. მიქაბაძე — ლილი გორგოზიანის ქველი.**  
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: **დ. ერისთავი — „მეტრო“.**

## ნარილი

თაა ურუხაძე

დავით კაკაბაძის შემოქმედება განსაზღვრული ეტაპია თანამედროვე ქართული სახეითი ხელოვნების ისტორიაში.

ღრმ ანტილექტის, მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონე მხატვარი მნიშვნელოვან ყურადღებას და დროს თანამედროვე, მათ შორის თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების პრობლემებს უთმობდა. მისი შემოქმედებითი ინტერესები თეატრში უშუალოდ გამოჩენილ ქართველ რეჟისორ კ. მარჯანიშვილთან ერთად მუშაობის დროს გამოვლინდა, როდესაც ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ტრადიციების ჩამოყალიბების პროცესი მიმდინარეობდა. ამ ფეხსმართლის ღირებულ მასალად მიგვაჩინა მხატვრის გამოუქვეყნებელი შენიშვნები, სადაც ავტორი თეატრალური მხატვრის როლზე და დანიშნულებაზე მსჯელობს, მის დამახასიათებელ მხარეებს გამოჰყოფს.

თავიდანვე თავის შენიშვნებში მხატვარი ხაზგასმით აღნიშნავს: „თეატრალური წარმოდგენა სინთეტიკურ ხასიათს უნდა ატარებდეს, რომლის საფუძველია რეჟისორის და მხატვრის თანამშრომლობა, მათი შემოქმედებითი შეთანხმება“, ანუ მხატვარს სპექტაკლში განსაზღვრული ადგილი ენიჭება.

სასცენო სივრცეს მხატვარი გამოჰყოფს როგორც დადგმის მნიშვნელოვან ელემენტს და აღნიშნავს: „რეკლუციის პირველ ხანებშივე მხატვარმა შეიგნო, რომ თეატრი არ არის „ფილიალი სახეითი ხელოვნებისა“, რომ თეატრალური

სივრცე არის მთავარი ელემენტი, სადაც მოძრაობს მსახიობი — ეს არის მთავარი ელემენტი სპექტაკლისა, მხატვრის შემოქმედებითი კატეგორია — რომელიც ხსნის ფილოსოფიურად პიესას და სპექტაკლს“. მისი აზრით სასცენო სივრცეში მხატვრის მიერ ისეთი პლასტიკურ-ფერწერული გარემო უნდა შექმნილიყო, რომელიც სპექტაკლის მოქმედებასთან განუყოფელი და განუყოფელი იქნებოდა.

შემდგომში მხატვარი სპექტაკლის ემოციურ მხარეებს ესება და იმ ელემენტებს უსვამს ხაზს, რომლებიც დრამატურგიულ ნაწილს აძლიერებენ: „ძალა და ხასიათი სპექტაკლის ემოციალური მოქმედებისა მაყურებელზე მდგომარეობს იმაში, თუ როგორი თეატრალური მეტყველური საშუალებებით არის გამოყენებული, რომ გაშლილი იქნეს პიესის შინაარსი.

თეატრი არის დრამატურგიის მატერიალური ფორმის შემსწენელი ელემენტი. გამომეტყველების ელემენტები ბევრია — ადამიანი (აქტიორი), სცენა (დეკორაციული გაფორმება). რა პრინციპზე არის ეს დაკავშირებული ერთმანეთში — ამიდან გამომდინარეობს თეატრის მუშაობის ხასიათი და შემოქმედებითი პრინციპები“.

საინტერესო მითითებებს დ. კაკაბაძე თანამედროვე დრამატურგებს სასცენო სივრცის ახლებურად ათვისებაზე აძლევს. მისი აზრით სასცენო სივრცე დრამატურგების მიერ სამივე განზომილებაში უნდა იქნას გამოყენებული: „დრამატურგმა უნ-

და ჩამოყალიბოს კომპოზიციურ-არქიტექტურულ ფორმებში პიესა. ძველად ეს კარგად იცოდნენ: ბერძნული დრამატურგია, შექსპირის და მოლიერის დრო. ეს-ლა ეგრე არ არის. არ იციან. ესლა არ კმარა ძველი თეატრის ტექნიკური მხარეების ცოდნა და ამაზე დრამატურგიის აგება. ესლა სცენური „კოლოფი“ იცვლება“.

საყურადღებოა იმ ნაკლოვანებების ჩამონათვალი, რომელიც უშუალოდ სასცენო სივრცის გამოყენების საკითხთან არის დაკავშირებული. ესება თანამედროვე დრამატურგებს.

„1. დროის შეგნება (ეპოხალურად კი არა), არამედ სივრცის ვაგებით (უდროოთ სცენა ცარიელია).

2. არ ესმით სცენური სივრცე. მოქმედებას შლიან მარტო ავანსცენისათვის. არ არის მოხმარებული სცენა და კულისის (ავანსცენა, სცენა, კულისი).

3. კომპოზიციის გრძობის არ ქონა. არის სცენები, რომელიც მხატვარი იძულებულია ამოაგდოს (ნინოშვილის გურია)“.

მხატვარი ხაზგასმით მიუთითებს: „თანამედროვე დრამატურგიას მაშინ შეუძლია იყვეს წამყვანი, თუ ის განთავისუფლდება ძველი თეატრალური „კოლოფიდან“, კრიტიკულად შეხედავს მას და შეიგნებს ახალ თეატრალურ არეს“.

მთელ რიგ საინტერესო მოსაზრებებს დ. კაკაბაძე სპექტაკლში მხატვრის როლზე შემდგენაირად აყალიბებს: „რა როლს თამაშობს მხატვარი სპექტაკლის იდეისა და შინაარსის გამოხატულებაში. არ არის მართალი, რომ მხატვრის როლი არის მარტო სპექტაკლის გაფორმება, რომ მისი როლი მეტად მცირეა — რომ მთავარი არის დრამატურგი, ან მისი როლი თანასწორია სხვა ელემენტებთან. მხატვრის როლი მეტად მნიშვნელოვანია სპექტაკლის იდეური შინაარსის გამოხატულებაში.

მხატვარი აუცილებლად გავლენას ახდენს სპექტაკლის ფორმაზე და იდეურ შინაარსზე, ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებს უნდა ახასიათებდეს მთლიანი მხატვრული გამოსახულება. უნდა იქნეს ნახული ერთი იდეური შინაარსი სპექტაკლისა

— ამაზე მუშაობს რეჟისორი, ავტორი, დრამატურგი.

სპექტაკლის მთლიანობის მომცემია არის უმეტეს შემთხვევაში მხატვარი.

მართალია, რეჟისორი არკვევს სპექტაკლის მთავარ გეზს, მიმართულებას, მაგრამ მხატვრული ფორმის მომცემი არის მხატვარი, ამიტომ მხატვარი და რეჟისორი მუშაობენ ერთად — სპექტაკლის იდეის გამოსახვისათვის.

მხატვარი ილუსტრატორი კი არ არის რეჟისორის აზრისა, არამედ რეჟისორთან ერთად შლის დრამატურგიულ მოქმედებას. მხატვარი მუშაობს სახვითი ხელოვნების საშუალებებით, მაგრამ მარტო ფერი, მოცულობა, სივრცე კი არ უნდა აინტერესებდეს მას, არამედ თვით მოქმედება — სპექტაკლის დინამიკაც“.

მხატვარმა უნდა გაუწიოს აუცილებლად ანგარიში დრამატურგს, რეჟისორს და მაყურებელს. მაგრამ უპირველეს ყოვლისა უნდა გაუწიოს ანგარიში აქტიორს.

თეატრალური მხატვარი არის სპექტაკლის დადგმელი, და თუ ის ძლიერია რეჟისორზე, მაშინ ის აძლევს სპექტაკლს მთავარ ხაზს და ის ხდება ფაქტიური რეჟისორი.

რეჟისორი მუშაობს აქტიორთან, დრამატურგთან, მხატვართან, აწყობს მიზანსცენებს, მაგრამ სპექტაკლის დადგმაში ის იგივე როლს თამაშობს, როგორც მხატვარი („კ. მარჯანიშვილი“).

დ. კაკაბაძე მომდევნო შენიშვნაში კითხვას სვამს: „როგორი უნდა იყვეს თეატრის მხატვარი? მარტო მხატვარი ფერ-წერის, თეატრისათვის არ ვარკვა. მირ-ისკუსტო — ამნაირი იყო, აქტიორი იზრჩობოდა ფერებში“. მისი აზრით ფერთა გამა სპექტაკლის გაფორმების არსს ვერ უზრუნველყოფს.

მხატვრის შემდგომი შენიშვნა სცენას ეხება: „სცენა უნდა იყვეს ერთდამივე დროს მხატვრული, არქიტექტურული. მან უნდა შექმნას სივრცის და მოცულობის ფორმა—შეფარებული პიესის იდეურ შინაარსთან — რომ აქტიორის თამაში და



ბიესის მოქმედება დაუბრკოლებლივ გაშლილი იქნეს.

(„ჰობლა“, „ნიწოშვილის გურია“ — მცირე ანტრაქტები)“.

რევოლუციის შემდგომ პერიოდში თეატრალურ ხელოვნებაში და შესაბამისად დეკორაციულ ხელოვნებაში გარდაქმნის და ძიების პროცესი მიმდინარეობდა. ისეთმა მიმართულებამ, როგორც კონსტრუქტივიზმი, სცენოგრაფიის ისტორიაში განსაზღვრული წვლილი შეიტანა, ხოლო დღევანდელი თვალსაწიერიდან თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მან ქართულ თეატრში მნიშვნელოვანი ტრანსფორმირება განიცადა და ხანმოკლე არსებობის პერიოდში სრულიად განსხვავებული იერი მიიღო. ვინაიდან დ. კაკაბაძე ამ პროცესის უშუალო მონაწილე გახლდათ, მისი აზრი კონსტრუქტივიზმის შესახებ თეატრში და შეფასება, დღეს ჩვენთვის მეტად მნიშვნელოვანია. დ. კაკაბაძე აღნიშნავს: „ანტრაქტული კონსტრუქტივიზმი არ არის მისაღები. კონსტრუქტივიზმი, როგორც ახალი ფორმა მეტყველებისა — მისაღებია — იძლევა მეტ გამომეტყველებას. საინტერესოა კონსტრუქციული რეალიზმი“.

1930-იან წლებში დავით კაკაბაძის მიერ დაწერილ შენიშვნებსა და დებულებებს დეკორაციული ხელოვნების შესახებ დღესაც თავისი მნიშვნელობა არ დაუკარგავთ. მხატვარი, რომელიც ქართული სცენოგრაფიის სათავეებთან იდგა, სახეივანი ხელოვნების ამ დარგის სპეციფიკურ მხარეებს მკვეთრად გამოჰყოფს და დადგმაში მხატვრის შემოქმედებას მნიშვნელოვან როლს ანიჭებს.

შენიშვნების ტექსტი ზუსტად არის დაცული.

დიდი მადლობა გვინდა გადავუხადოთ ბნ პარმენ მარგველაშვილს, რომელმაც ეს წერილი მოგვანწოდა.

წერილი-შენიშვნები ინახება საოჯახო არქივში.

მხატვარ დიმიტრი ერისთავის მხატვრული მემკვიდრეობის აღწერის მეთოდი

ვალფეროვანი შემოქმედების მიმართ მუდმივ, ცოცხალ ინტერესს სამყაროს რომანტიკული სედეა, მახვილი თვალი, არაჩვეულებრივი იუმორის გრძობა და ჩვეულებრივ მოვლენებსა თუ ადამიანებში ამაღლებული, თავისუფალი სულის ძიება და გამოვლენა განსაზღვრავს. გრაფიკოსის მსოფლმხედველობა, მისი მხატვრული შემოქმედება, ცხოვრებისეული ცვლილებების პარალელურად ვითარდება. მხატვრის შთაგონება ხომ სწორედ გარემომცველი სამყარო და მისგან გამოწვეული უშუალო განცდებია. შემოქმედებით განვითარებასთან ერთად იცვლება მხატვრის ინტერესების სფერო, დამოკიდებულება გამოსახვის ობიექტისადმი და აქედან გამომდინარე მხატვრის ხელწერა, გრაფიკული ტექნიკა, ესთეტიკა, ხაზი, ფორმა, ფერი.

2002 წლის შემოდგომაზე გალერეა TMS-ში დიმიტრი ერისთავის პერსონალური გამოფენა მოეწყო. ექსპონიკია მხატვრის მიერ სხვადასხვა დროს შესრულებულ საუკეთესო ნამუშევრებს წარმოვვიდგენდა. ყველაზე უკეთ სწორედ აქ შენიშნავდა მაყურებელი დიმიტრი ერისთავის შემოქმედებით ევოლუციას. გრაფიკოსი მოღვაწეობის არც ერთ სფეროში, არც ერთ ეტაპზე არ კარგავს მკვეთრად გამოხატულ ინდივიდუალურ სტილს, მუდმივად ეძებს ახალ გამომსახველობით საშუალებებს და იყენებს ისეთ გრაფიკულ ტექნიკას, რომელიც მხატვრული სახის ხასიათის ვახსნის საუკეთესო საშუალებად იქცევა.

ადრეული ნამუშევრები, რომლებიც ფართო საზოგადოებისათვის მხატვრის საინჟინო ბართად იქცა, ჭაბუკური აღმაფრენითა და სილადითაა გამსჭვალული. მკვეთრი კონტურული ნახატი შემოზღუდული გამკვირვალე, ღია ფერის სილუეტებით მხატვარი თავის ახალგაზრდობის დროინდელ თბილისურ აქტიურ და მშფოთარე ყოფას ასახავს. ნატიფი ლირიზმით და ჰერონებით გაჯერებული რეალისტური კომპოზიციები მხატვრული სახის რომანტიკული ხასიათით სტოდლებიან ყოფითი ჟან-

## გრაფიკული სერიები

ენო სუნდაძე

რის ფარგლებს და ამაღლებულ ხასიათს იძენენ. უკვე ამ ნამუშევრებში ნათლად წარმოჩნდა ლიბიტრი ერისთავის ყველასაგან განსხვავებული თვალთახედვა და ხელწერა.

მოგვიანებით მხატვრის შემოქმედებაში ხაზოვან პლასტიკას მოცულობითი ფორმებისადმი ინტერესი ცვლის, რაც სხვადასხვა დროს სხვადასხვაგვარად გამოვლინდა და ადამიანის ფიგურისადმი, სხეულის მოძრაობის ესთეტიკის წარმოჩენისადმი მხატვრის ინტერესმა განსაზღვრა. ადამიანების შეცნობის, მათი სულიერი სამყაროს წვდომის არაჩვეულებრივი გამოვლინებაა ოსტატის მიერ შექმნილი პორტრეტების მთელი გალერეა. რეალური გარემოსა და ადამიანისადმი ინტერესები ლიბიტრი ერისთავმა შემოქმედების დასაწყისშივე გააერთიანა და თბილისის სახეობით ახლებური, მახვილი თვალით დანახული, ადამიანური სითბოთი და იუმორის საუკეთესო გრძობით გაჯერებული საოცრად დასვეწილი შავ-თეთრი თუ ფერადი კომპოზიციები შექმნა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ლიბიტრი ერისთავმა ქალაქის ცხოვრების აქტიური რითმი ასახა და თავისი ეპოქის უტყუარი პორტრეტი წარმოვიდგინა. ამ სურათებმა დღეს ისტორიული მნიშვნელობა შეიძინეს.

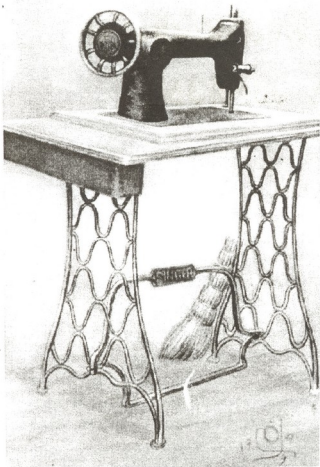
გარემომცველი სამყაროს გარდაქმნამ სრულიად შეცვალა მხატვრის დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, შეიცვალა ცხოვრების რითმი, რაც ძირითადად განსაზღვრავს კიდევ მხატვრის შემოქმედებას. მხატვარმა თითქოს ნაბიჯი ვერ აუწყო ახალ ცხოვრებას, გაუცხოვდა მისთვის ცოტა

ხნის წინ საოცრად ახლობელი თბილისი, მისი ქუჩები, მისი სახლები. შემოქმედს დრო სჭირდება იმისათვის, რომ მიიღოს რაღაც, სრულიად ახალი, გადაამუშაოს და შეაფასოს, ამიტომაც, მის ჩვეულ სილაღესა და იუმორს წარსულისადმი უსაზღვრო ნოსტალგია და პესიმიზმი ჩაენაცვლა.

1999 წელს ლიბიტრი ერისთავმა ახალი გრაფიკული სერია „გაჩერებული დრო“ შექმნა. პასტელში შესრულებული ხუთი სურათი ერთგვარად წარსულის სიმბოლოებად ქცეულ საუკუნოვან საგანთა გამოსახულებებს წარმოგვიდგენს. ესენია: „სათი“ (ქ. პასტელი 73X46), „სავარძელი“ (ქ. პასტელი 72X54), „ვიოლონჩელო“ (ქ. პასტელი 73X49), „საკერავი მანქანა“ (ქ. პასტელი 73X54), „წიგნების კარადა“ (ქ. პასტელი 73X47).

აღნიშნულ სურათებზე ფუნქცია დაკარგული, სიძველისაგან დაზიანებული, თუმცა კი საოცარი ხიზლის მქონე საგანთა რეალისტური გამოსახულებებია მოცემული. კომპოზიციური სტრუქტურის წყალობით ცალკეული საგანი მნიშვნელოვნებას იძენს და წარსული ცხოვრების ექსპონატად გვევლინება. ნეიტრალურ ფონზე სურათის თითქმის მთელ ზედაპირზე გამოსახულნი არიან ოდესღაც მოხმარების აუცილებლობით გამორჩეული ყოფითი საგნები. დღესდღეობით ამ საგნებისათვის დრო გაჩერებულა, თითქოს მათ გარშემო სამყაროსაც კი შეუწყვეტია არსებობა, ისინი თავიანთ ფუნქციას ვეღარ ასრულებენ.

როგორც ჩანს, მხატვარი ამ საგნებს წარსული ცხოვრების სიმბოლოების მნიშვნელობას ანიჭებს. როგორც ავტორთან კე-



საკერავი მანქანა

რძო საუბრებშიც გამოჩნდა, ამ სურათებში მან თავისი გულსტიკივილი ჩააქსოვა. გულსტიკივილი თავისი თუ თავისი საუკეთესო გარემოცვის შემოქმედებითი უნარისა და ძალის არასაკმარისი რეალიზების გამო. ცხოვრება ისეთი მიმართულებით წავიდა, რომ ინტერესების სფერო, რომლის გაღრმავებასაც სელოვანი ხალხი ემსახურებოდა, საოცრად შეიზღუდა და მათი ნიჭიერებაც, მათი უნარი ადამიანთა სულიერი სამყარო გაამდიდრონ, თითქოს ნაკლებად საჭირო გახდა. ამ საგნებსაც, ისევე როგორც საზოგადოების შემოქმედებით ნაწილს, მომხმარებელი აღარ ჰყავს.

საოცარი სიჩხადით, ილუზიონისტური დამაჯერებლობით შესრულებულ გამოსახულებებს სიძველის გამო მომხიბვლობა არ დაუკარგავთ. მხატვარმა სწორედ ის დეტალები წარმოგვიდგინა დაზიანებული, რომლებიც ამ საგნებს სიცოცხლეს ანიჭებენ. სიმბოლურად სწორედ ეს მომენტია აკავშირებს გამოსახულ საგნებს ადამიანებთან. სელოვანი ადამიანისათვის სომ მა-

მოძრავებელი ძალა მისი შემოქმედებისადაში ინტერესში, მისი შემოქმედების არსებობის აუცილებლობაშია.

ეს ნახატები დიმიტრი ერისთავის მიერ ყველა პერიოდის ნამუშევრებისაგან კომპოზიციური გადაწყვეტითა და სახვითი საშუალებების ინტერპრეტაციით სრულიად განსხვავდება. პორტრეტების გარდა ნატურიდან მხატვარს აქამდე არ უშუშავნია, რაც ალბათ მის ახლებურ ხედვასა და ხელწერას განსაზღვრავს. პასტელის ტექნიკა აქ იმდენად დახვეწილია და ოსტატური, რომ სურათები ფერწერულ ნამუშევრებს მოგვაგონებენ.

სერიის ყოველ სურათზე მხატვრული სახის ხასიათს საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ლაკონიზმი, განზოგადებული ფორმების გამოყენება, ვერტიკალური ფორმატი, სავანთა გაზრდილი ფორმები, მკვეთრი საზღვრების მქონე რეალისტური დეტალების ნეიტრალურ ფონზე გამოსახვა და ცივი და თბილი ტონების ურთიერთდამოკიდებულება განსაზღვრავს. დროში გაგრცობილი კომპოზიციები ზემოთ ჩამოთვლილი მხატვრულ-ფორმალური საშუალებებით საგნის მნიშვნელოვნებას წარმოაჩენენ.

კომპოზიცია „საკერავი მანქანა“ პირობით სივრცეში მოთავსებულ ზინკერის წარმოების ფეხის საკერავ მანქანას წარმოგვიდგენს. მას არ გააჩნია მთავარი მექანიზმი — ბორბალი და სატერფული, რომელიც ამოძრავებს ბორბალს და ამუშავებს მთელ მანქანას. მხატვარი კვლავაც სახვითი ენის რეალისტური ტრადიციების ერთგული რჩება. თუმცა სახვითი ენის მსგავსი ინტერპრეტაცია დიმიტრი ერისთავის შემოქმედებაში პირველად გვხვდება, სადაც ყოველ ცალკეული დეტალი სრული დამაჯერებლობითაა გადმოცემული. გამოსახულების სიმკვეთრეს თანაბარზომიერი განათებაც ემსახურება. ნეიტრალური, ქვედა ნაწილში ნარინჯისფერი, სოლო ზედა ნაწილში მოცისფრო-მონაცრისფრო ფონი და საკერავი მანქანის გამოსახულება, რომელიც მთელ სასურათე სიბრტყეს მოიცავს და მხატვრული სახის რეალური ყოფიდან განყენებულ ხასიათს ქმნის. დეტალების ზედმიწევნით დამუშავება დიმიტრი

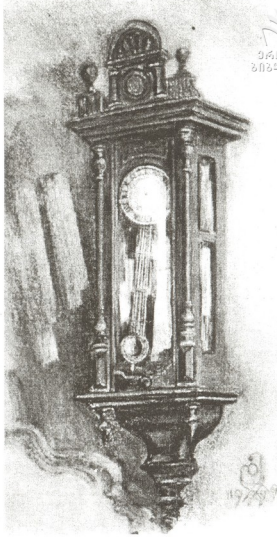


ურისთავის შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშანია, თუმცა ადრეულ ნამუშევრებში ამ მცირე დეტალებსა თუ საგნებს საოცრად მეტყველი, ცოცხალი ხაზის საშუალებით გადმოსცემდა, რასაც კომპოზიციებში ექსპრესია და საოცარი ხაზოვანი რითმი შეჰქონდა. აქ კი მხატვარი განგებ სტატიკურ გამოსახულებას ქმნის, რომელსაც დროსა და სივრცეში განაზოგადებს, როგორც უსიცოცხლო საგანს, წარსულის ექსპონატს. დეტალები გააჩნია, თუმცა სურათის ზედაპირი მთლიანობაში საოცრად რბილად და დამუშავებული, რასაც უპირველესად პასტელის ტექნიკის სირბილე განაპირობებს. ადვილად განირჩევა ერთმანეთისგან სხვადასხვა მასალისაგან დამზადებული დეტალების ფაქტურა.

მხატვარი ნათლად წარმოაჩენს საგნის მოცულობას, თითქოს განგებ, გამოსახულება სიბრტყიდან სიღრმეში შეჰყავს, თუმცა სურათზე სივრცე ფაქტიურად არ არსებობს, საგანი დომინირებს სივრცეზე, რითაც მხატვარი საგნის თვითმნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას.

კომპოზიციური სტრუქტურა სურათზე „ვილონჩელო“, „საკერავი მანქანის“ იდენტურია. პასტელის მუქ ცისფერსა და შიგადაშიგ შერეულ ღია ნარინჯისფერ ნეიტრალურ, პირობით ფონზე გამოსახულია ჩელო, რომელსაც მოქლონები და სიმები აღარ გააჩნია და ზედა დეკა მარცხენა მხარეს მთელ სიგრძეზე გაბზარული აქვს. ჩელოს საყრდენს თავისივე ლითონის ძელი და ხის სკამის ასევე დაზიანებული ჩარჩოს გამოსახულება წარმოადგენს.

უშუალოდ წინა პლანზეა მოტანილი ინსტრუმენტის მოცულობითი გამოსახულება. საოცარი დამჯერებლობით შესრულებული საგნის მოცულობითი ფორმები სივრცეს თითქოს შთანთქავს, რითაც მხატვარი აქაც საგნის მნიშვნელოვნების შეგრძნებას აძლიერებს. ჩელოს სილუეტი საკმაოდ ლაკონიურია, აბრისი, რომელიც საგნის ფორმას ფონისაგან გამოჰყოფს, საკმაოდ მკვეთრი. მოცულობა გეომეტრიული ფორმებითა და ტონების თავშეკავებული მონაცვლეობითაა ამოყვანილი. ჩელოს კორპუსი პასტელის სხვადასხვა ტონის სა-



მ  
1979

„საათი“

შუალებით რბილად და დამუშავებული. ინსტრუმენტის ზედაპირის დამუშავებისას ღია ნარინჯისფერი ბლიკების ცხოველხატული გამოყენება პალირებული ზედაპირის ანარეკლს გადმოსცემს.

უსიმებოდ დარჩენილი ძველი, თუმცა კი მომხიზვლელი ჩელო წარსულისადმი მხატვრის უზომო ნოსტალგიას, ხოლო გაუფასურებული იდეალების გამო დიდ გულისტკივილს გამოხატავს.

მხატვრის დამოკიდებულება რეალობისადმი, რეალურ განცდათა მეტი სიმძაფრე ელინდება დაზიანებული, წყობიდან გამოსული სეარძლს გაშიშვლებული ზამბარების განმეორებად დინამიურ რითმში კომპოზიციაში „სავარძელი“. კომპოზიცია დასაჯდომი ბალიშის მაკიერ ზამბარებამოყრილი ბაცი ცისფერი და ვარდისფერი

ზოლებით გაფორმებულ არტლასის სავარძელს წარმოგვიდგენს, რომელიც მყარად დგას ხის დაბალ ფეხებზე. 3/4-ით წარმოდგენილი სავარძლის გამოსახულებისათვის მხატვარი დაბალი სედევის წერტილს ირჩევს, რითაც, ამ შემთხვევაში, ალქმის ტრაგიკულ განწყობას კიდევ უფრო ამძაფრებს.

სერიის სხვა დანარჩენი სურათები, გამოავლენენ რა საგანთა სილამაშეს, წარსულისადმი უფრო ნოსტალგიურ დამოკიდებულებას გამოხატავენ, თუმცა სავარძლის გადარჩენილი ნაწილებიც მომხიბვლებობას მოკლებული სრულებით არაა.

ასევე წარსულის სიმბოლოდ ქვეულა ძველებური ხის კედლის ქანქარიანი საათი კომპოზიციაში „საათი“. საოცარი სიცხადითაა შესრულებული საათის დეკორატიული ნაწილები — ლილვები, თაღები, კონუსები, ციფერბლატი თუ ქანქარა. საათს მხატვარი ისრების გარეშე გამოსახავს, რამაც განსაზღვრა კიდევ მთელი სერიის სახელწოდება. დანარჩენი არცერთი დეტალი ოდნავადაც კი არაა დაზიანებული. დიმიტრი ერისთავის მიერ სკრუპულოზურად შესრულებული ნახატი სახეობა საშუალებებით ოსტატის ტკბობას, ნახატის სრულყოფილებისაკენ და მხატვრულ-ფორმალური საშუალებების მრავალფეროვნების წარმოჩენისაკენ სწრაფვას გამოხატავს.

ცივი და თბილი ტონების მონაცვლეობით გამოყენებას საათის გამოსახულება სიბრტყიდან წინ მოაქვს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ საათის ზედა კარნიზის შუა კუთხე სურათის ზედაპირს არღვევს და წინ რეალურ სივრცეში გამოდის. მსგავსი აქცენტები სერიის თითქმის ყოველ სურათზე გვხვდება და საგნებს გამომსახველობას, რეალობასა და დამაჯერებლობას მატებს. გამოსახულება აქაც სტატიკურია. ამ შეგრძნებას მხატვრის მიერ აქა-იქ ბლიკების საშუალებით პრილა ზედაპირის ანარეკლის გადმოცემა და უზარმაზარი ჩრდილის გამოსახვა კი ვერ ანელებს, რადგან მთლიანობაში კომპოზიციის რითმი თავშეკავებულია.

სერიის მეხუთე სურათზე თავისუფალი ადგილი საერთოდ აღარ არსებობს. მთელ ვერტიკალურ არეს ძველებური წიგნების კარადის ერთი ნაწილის გამოსახულება ავ-

სებს. არაჩვეულებრივი სილამაშით გამოირჩევა თითოეული წიგნისა თუ ხის დეკორატიული ჩარჩოს დამუშავება. მხატვარი მთელი სიცხადით ასახავს ყოველძველებური წიგნის სასიამოვნო ფერს თუ დეკორატიულ გაფორმებას. საოცარ სიბლეს, რომელიც ამ ძველებურ კარადასა და წიგნებს შერჩენიათ. კომპოზიციას სასიამოვნო კოლორიტი განსაზღვრავს, რითაც მხატვარი წიგნებს, როგორც მარადიულ ფასეულობას ესთეტიკურ ფასეულობად გადააქცევს. მხატვარი თავისი წინაპრების წიგნების კარადას, რომელშიც უდიდესი კლასიკოსების ნაშრომებია თავმოყრილი, სარკოფაგს ადარებს, რომელსაც ალბათ უკვე აღარასოდეს აღარავინ გამოალებს.

საერთოდ, ყოველ სურათზე პასტელის ტექნიკა საოცრად რბილია. ერთმანეთში გარდამავალი ტონების საშუალებითა და მათი ერთმანეთთან დაპირისპირებით სურათები ფერწერულ ნამუშევრებს ემსგავსება. ძველებური საგნების სილამაშით აღტაცება წარსულისადმი მხატვრის უდიდეს პატივისცემასა და ნოსტალგიას გამოხატავს.

სავარძელი



სწორედ წარსულისადმი ნოსტალგიამ შეამსუბუქა პესიმიზმის შეგრძნება სერიაში „გაჩერებული დრო“, რომელიც მოგვიანებით, 2002 წ. შექმნილ ახალ სერიაში „ლანდები“ გაღვივდა და მთელი სიცხადით გამოიხატა. სერიის სამი სურათი „ლანდები“ (ქ. ფერ. ფან. 35X48), „გადასასვლელი“ (ქ. ფერ. ფან. 25X48) და „მეტრო“ (ქ. ფერ. ფან. 48X35) ცხოვრებისადმი მხატვრის სრულიად განსხვავებულ დამოკიდებულებას ასახავს. შესავალში, როდესაც ვსაუბრობდით დიმიტრი ერისთავის შემოქმედების თავისებურებებზე, აღვნიშნეთ, რომ მხატვარმა თემატურ სერიებად წარმოდგენილ ნამუშევრებში ქალაქის ცხოვრების რეალური სურათი შექმნა, სადაც მხატვრული სახის რომანტიკული ხასიათი სიყვარულნარევი ირონიით იყო გაჯერებული. უკანასკნელ ხანს შესრულებული ეს სამი სურათიც ქალაქის ცხოვრების ამსახველია, თანამედროვე ქალაქის — თბილისის, რომლის აღქმაც მხატვრისათვის მიიმეა და ნაღვლიანი. შეიცვალა დრო, შეიცვალა გარემო, რომელშიც მხატვარი ცხოვრობს და მოღვაწეობს. მხატვრის მიერ სამყაროს რომანტიკული აღქმა ამ ცვლილებებთან ერთად გაქრა. ხალისიანი, თავისუფალი ადამიანები მხატვრის წარმოდგენაში ლანდებს დაემსგავს-

ნენ, რაც რეალობის მდღევარე, ტრაგიკულ აღქმასე მეტყველებს.

მხატვრული სახის ხასიათს სამივე სურათში ხელოვნური განათების საშუალებით შექმნილი შუქ-ჩრდილის მკვეთრი კონტრასტები განსაზღვრავს. სურათების პორიზონტალურ ფორმატზე საოცრად გაზრდილია ყოველად უსახური გარემოს ერთი პატარა მონაკვეთის მნიშვნელობა. აბსოლუტურად განზოგადებული, ჩრდილის სახით წარმოდგენილი სილუეტები წერის თავისუფალი, ესკიზური მანერითაა შესრულებული. ფიგურების უშუალოდ მოძირობის მომენტში გამოსახვა და სიბნელისა და სინათლის კონტრასტი ამ პირქუსე გარემოში ადამიანის ეფემერულ მდგომარეობას ასახავს.

კომპოზიცია „ლანდები“ სერიის ყველაზე ადრეული ნამუშევარია და ყველაზე მეტად გამოხატავს მხატვრის აღქმის ტრაგიკულ ხასიათს. აქ პორიზონტალურ ფორმატზე ღამის ქალაქის ერთი პატარა მონაკვეთია გამოსახული. მარჯვენა მხრიდან მთელ სივრცეზე ორსართულიანი, ერთიანი ბლოკის სახით წარმოდგენილი შენობით შემოსაზღვრულ სწორ გზას ადამიანების ჯგუფი მიუყვება. ადამიანთა მცირე ზომის ფიგურები სურათის წინა პლანზეა წარმოდგენილი. მკაცრი, მართკუთხა ფორმის ნახევრად განათებული ფანჯრებიანი

ლანდები



შენობით სივრცის შემოზღუდვა, ცის პატარა სამკუთხა სევმენტზე სამი წრიული თეთრი ლაქა, პირობითად განათების წყარო, დიდი ნათურებით კონტრასტულად განათებული საპყრობილის ეზოს შთაბეჭდილებას ქმნის, სადაც ადამიანები უაზროდ დადიან. მეორე მხრივ კი სწორი გზა და მასზე მოსიარულე ადამიანები ლუსის ბუნოვების ფილმის „არისტოკრატიის მოკრძალებული სიზლი“ იდეას ეხმებიან, სადაც შიგადაშიგ ჩანს კადრი, რომელზედაც ადამიანთა ჯგუფი ჩქარი ნაბიჯით უსასრულო სწორ გზას მიუყვება, გზას — არსაით.

მოძრაობის მომენტში მოცემული გამოსახულებებზე იმდენად არამკვეთია, რომ ადამიანთა სილუეტები ძლივს განიჩნება. მათი ნაბიჯში გამოსახვით და ბუნდოვანი, გაორმაგებული კონტურებით მხატვარი მოძრაობის წამს ასახავს და დინამიურ კომპოზიციას ქმნის, რაც კონტრასტულ განათებასთან ერთად ექსპრესიის შეგრძნებას აძლიერებს. თვით კონტრასტულ განათებას კი მხატვარი მგრძობიარე შტრიხის საშუალებით შექმნილი შუქ-ჩრდილის მკვეთრი მონაცვლეობით ქმნის. ექსპრესია შემოაქვს კომპოზიციაში ცის სევმენტზე გამოსახულ სამ წრიულ თეთრ ბლიკსაც, რომელიც თავისი პირობითი ხასიათით ფაქტიურად მთელი კომპოზიციის ხასიათს განსაზღვრავს.

სურათის მთელ ზედაპირზე გაჭიმული სახლისა და გზის გამოსახულების სივრცეში გაშლა დიაგონალური მიმართულების მკვეთრი თეთრი კონტურებითაა მინიშნებული, რომლებიც მოურიდებლად კვეთენ სურათის ზედა და ქვედა ნაწილს და ბოლოში, სიბნელეში, როგორც გაურკვეველ უსასრულობაში იკარგებიან.

ლანდშაფტზე ქვეული ადამიანების მცირე ზომის ფიგურები და მათი ჩრდილების გამოსახვის კომპოზიციაში სივრცის შეგრძნება კიდევ უფრო იზრდება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ დაბნეული ადამიანები უსასრულო, პირქუში სივრციდან გასასვლელს ეძებენ.

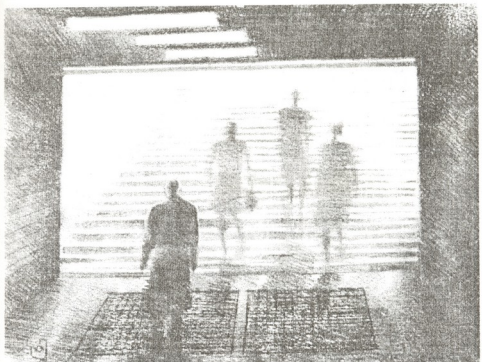
აღქმის ტრაგიკული ხასიათი შედარებით შენელებულია სურათზე „გადასასვლელი“, სადაც მხატვრული ხასის ხასიათის გახსნას მიწისქვეშა გადასასვლელის კიბის წინა

ბნელი ნაწილისა და უხვად განათებული ფართო კიბის მონაკვეთის მკვეთრი კონტრასტი განსაზღვრავს. მდელვარებას მხატვარი მგრძობიარე და ცოცხალი სილუეტების საშუალებით შექმნილი ადამიანთა მოძრავეი სილუეტების ბუნდოვანი გამოსახულებითა და ვერტიკალური და ჰორიზონტალური აქცენტების მონაცვლეობით გამოსატავს. კომპოზიციის ცენტრში განათებული მართკუთხა ნაწილის აღმავალი მიმართულებით ვალიათფერება სივრცის შეგრძნებას აძლიერებს. აქაც შესზღუდული სივრცისა და ჩრდილის მსგავსი პატარა ზომის ფიგურების დაპირისპირებით დიმიტრი ერისთავი უსახურ გარემოში ადამიანის ეფემერულ მდგომარეობაზე მიანიშნებს. წერის ოსტატური მანერის საშუალებით ფიგურების აბსოლუტურად განზოგადებულ გამოსახულებებზე თმისა და სახის დეტალების აღნიშვნას ახერხებს, ასევე მათ მოხერხებულ მოძრაობებს გადმოსცემს, რითაც ფიგურების ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობა განიჩნება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კიბისაკენ მიმავალი ერთიანი შუქი ლაქის საშუალებით შექმნილი კაცის შედარებით მკვეთრი გამოსახულება. მისი პოზა ადამიანის დაბნეულ მდგომარეობას ასახავს, რომელსაც ვერ გადაუწყვეტია საით წავიდეს, და ფაქტიურად, მხატვრული ხასის ხასიათს განსაზღვრავს კიდევ.

საბოლოოდ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხოლოდ დღის სანთლის იმედად დარჩენილან ლანდშაფტზე ქვეული ადამიანები, რომლებიც გზას ამ შუქის მიმართულებით მიიკვლევენ.

კომპოზიციის ხასიათს სავსებით შეესაბამება კოლორიტი, რომელიც თავისი ფერებით, მართალია განათებულ, თუმცა უხალისო გარემოს აღქმას აძლიერებს. შუქი მწვანე, ნარინჯისფერი და მეწამული ფანქრის შერეული მსხვილი შტრიხების საშუალებითაა შექმნილი კედლის გლუვი მასების გამოსახულება. იგივე ფერების შედარებით ღია ტონები, განსაკუთრებით კი გახუნებული, ღია ყავისფერი ჭარბობს კიბეებისა და კიბეებზე მოსიარულე ფიგურების გამოსახულებებში.

სერიის მესამე სურათზე „მეტრო“ დიმიტრი ერისთავი დინამიკური მოძრაობის



სილამაზესა და სურათის ზედაპირზე ცის-  
 ფრის კონტრასტული ტონებით შუქ-ჩრდი-  
 ლის ცხოველხატული თამაშის მომხიბვლე-  
 ლობას ასახავს. მხატვარი კომპოზიციის  
 გერტიკალურ ფორმატს ესკალატორის  
 სხვადასხვა მიმართულებით მოძრავე კი-  
 ბეების გამოსახულებით ავსებს, რომელთა  
 შორისაც, პირობითად საზღვრის მუქ ვი-  
 წრო ზოლზე რამდენიმე მაღალფენიან ლამ-  
 პიონს ათავსებს. მათი განათება ცისფერი  
 ფანქრის შტრიხების საშუალებით შექმნი-  
 ლი მუქი და ღია ტონების მონაცვლეობას  
 იწვევს და საოცრად დინამიკურ კომპოზი-  
 ციას ქმნის. ფერების ცხოველხატულ თა-  
 მამაში ჩართული რამდენიმე ფიგურის არა-  
 მკვეთრი გამოსახულებაც. მათ შორის ერ-  
 თი ფიგურა უშუალოდ სურათის წინა პლა-  
 ნზეა გამოსახული. სახე და თმები შტრი-  
 ხების საშუალებით ოსტატურად შექმნი-  
 ლი ერთიანი მთრთოლვარე მონასმის სახი-  
 თაა წარმოდგენილი, რომელზედაც არც  
 ერთი კონკრეტული ნაკვით მინიშნებული  
 არ არის, რაც მოძრაობის მომენტის გამო-  
 სახვეის დამაჯერებლობას კიდევ უფრო აძ-  
 ლიერებს.

დამიტრი ერისთავი ესკალატორის ურ-  
 თიერთსაწინააღმდეგო მოძრაობას გადმოს-  
 ცემს. თუმცა, მთლიანობაში კომპოზიცი-  
 აში ხაზგასმულია სწრაფვა ვერტიკალური  
 მიმართულებით ზევით. ესკალატორის ვე-

რტიკალური კონტურები სურათის ზედა  
 ნაწილში მკვეთრად ვიწროვდებიან და ქვის  
 გლუვი თაღის ქვეშ იკარგებიან. მიუხედა-  
 ვად სურათის არცთუ დიდი ზომისა  
 (42X35) მხატვარი სივრცის უსასრულო-  
 ბის ეფექტის შექმნას ახერხებს. კოლორი-  
 ტი და მთრთოლვარე შტრიხებით შექმნი-  
 ლი ცხოველხატული ნახტი ცოცხალ, პე-  
 როვან კომპოზიციას ქმნის და აქტიური,  
 დინამიკური, ექსპრესიული ნახატისადმი  
 მხატვრის უსაზღვრო ინტერესს წარმო-  
 აჩენს.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ სე-  
 რიის საერთო ტრავიკულ ალქმაში სურათი  
 „მეტრო“ მხატვრის იმედს გამოსატავს.  
 რეალურად არსებულ მღელვარე გარემო-  
 ცნელ ცხოვრებასა და ყოფაში იგი მინც  
 სილამაზეს ეძებს, ისეთს, რაც თავისთა-  
 ვად არსებობს და უსახურ გარემოს ერთ-  
 გვარი სიბლით ავსებს.

ასე რომ, დამიტრი ერისთავი მუდმივად  
 ეხმანება რეალობას. იგი არსებულში  
 ეძებს მისთვის საინტერესოს, რაც მხატვ-  
 რული ინტერესების გამოსატავში დაეხმა-  
 რება. მისი დახვეწილი ვემოციონება და მას-  
 ვილი თვალის ზუსტად ბოლოვობს გამოსახ-  
 ვის საინტერესო ობიექტს, ხოლო სახვითი  
 საშუალებების ოსტატური ფლობა და უზა-  
 დო ნიჭიერება ყოველგვარი ჩანაფიქრის  
 განხორციელების საშუალებას აძლევს.



# დიმიტრი არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედების შესწავლის საკითხისათვის

ვენიცია ღვინჯილიძე

სტატიან ეძღვნება XIX-XX საუკუნეების ქართული კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის დიმიტრი არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედებას, რომელიც მუსიკის ცალკეულ — სტილურ, ინტონაციურ, სასეგმორივ, ფორმაქმნად პრობლემებთან მიმართებაში არაერთხელ გამხდარა სამეცნიერო კვლევის საგანი. კომპოზიტორის შემოქმედების ირგვლივ დაიწერა ლადო დონაძისა და პავლე სუქუას მონოგრაფიები. მიუხედავად არსებული ლიტერატურისა, დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედება, მათ შორის სარომანსო ქმნილებები ჯერჯერობით არ არის სიღრმისეულად შესწავლილი და უდავოდ ითხოვს მომავალშიც ფართო მასშტაბის სამეცნიერო კვლევას.

მუსიკისმცოდნე ლადო დონაძე წერდა — „პირველი და ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება, რომელსაც დ. არაყიშვილის მოღვაწეობის გაცნობა იწვევს, მისი გასაოცარი მრავალმხრივობაა. მან პარმონიულად შეათავსა თავის პიროვნებაში კომპოზიტორის, ხალხური მუსიკის მკვლევარის, პუბლიცისტის, პედაგოგისა და საზოგადო მოღვაწის თვისებები. არც ერთი თაობის ქართველ კომპოზიტორს არ უწარმოებია ისეთი მასშტაბითა და ინტე-

ნსივობით საზოგადოებრივ-განმანათლებლური, მეცნიერულ-ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-პედაგოგიური მოღვაწეობა, როგორც დ. არაყიშვილს; გასული საუკუნის დამლევებიდან მოყოლებული მისი მოღვაწეობა მოიცავს ჩვენი მუსიკალური კულტურის თითქმის ყველა დარგს. ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიაში დ. არაყიშვილი შევიდა როგორც ქართული კლასიკური რომანსის ფუძემდებელი, ერთ-ერთი პიროვნული ქართული ოპერის („თქმულება შოთა რუსთაველზე“) ავტორი, ქართული სიმფონიური ჟანრის პიონერი („პიმნი ორმუხდს“, 1911 წ.), ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელი. მის თვალწინ და მისი მხურვალე მონაწილეობით გაიარა ჩვენი მუსიკალური კულტურის ახალმა ისტორიამ, რომელიც გასული საუკუნის 80-90 წლებიდან დაიწყო.

არაყიშვილის მოღვაწეობის ეს სხვადასხვა მხარე მკვიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული იმ ამოცანათა ერთიანობით, რომლებსაც იგი საკუთარ თავს უსახავდა“.

დ. არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედება გამორჩეულ ადგილს იკავებს ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებაში. თუკი მელიტონ ბალანჩი-



ვაქე რომანსის ჟანრის ფუძემდებელია, დ. არაყიშვილი ამ ჟანრის კემპარტ კლასიკოსად გვევლინება. იგი ერთმნიშვნელოვნად ლირიკული ტალანტის ხელოვანია. დ. არაყიშვილის შემოქმედების ლირიკული ბუნება განსაზღვრავს მისი საოპერო თუ სარომანსო ნაწარმოებების რომანტიკულ იერსახეს. საგულისხმოა თუ რა ტიპისაა დ. არაყიშვილის შემოქმედების ლირიკული ბუნება. კომპოზიტორის ნაწარმოებია ზედაპირული ანალიზიც ცხად-ჰყოფს, რომ დ. არაყიშვილის ლირიკა მეტად განზოგადებული ტიპისაა და არა ღრმად ფსიქოლოგიზირებული, როგორც ეს ახასიათებს გერმანული რომანტიზმის წარმომადგენელთა კამერულ-ვოკალურ შემოქმედებას.

დ. არაყიშვილს, როგორც აბსოლუტურად რომანტიკული სულის ხელოვანს, ერთგვარი არჩევითი დამოკიდებულება აქვს თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ინტონაციური წყაროების მიმართ. მას აინტერესებს ლირიკული ინტონაცია და სწორედ ამ მიმართულებით ითვისებს რუსული და ევროპული მუსიკის ტენდენციებს, აღმოსავლური ნაკადის ქართულ-ქალაქურ თუ ეროვნულ-გლეხურ ფოლკლორს. მისი პროფესიული ინტერესების არეალში ექცევა ნებისმიერი ზემოთ ხსენებული წყაროდან შეთვისებული და პროფესიული ყურით აღქმული მხოლოდ რომანტიზებული ლირიკის ნაკადი.

როდესაც ვსაუბრობთ ახალი ქართული პროფესიული მუსიკალური სკოლის პირველი თაობის კომპოზიტორთა, მათ შორის დ. არაყიშვილის მუსიკის რომანტიკულ ბუნებაზე, ვგულისხმობთ შემდეგს — ქართველ შემოქმედებს ნაკლები რამ აქვთ საერთო რომანტიზმთან, როგორც მიმართულებასთან ზოგად კონცეპტუალურ პლანში, რის გამოც, რომანტიკული ტენდენციები მათ მუსიკაში ვლინდება უფრო მეტად წმინდა ემოციური პლანის და არა მსოფლმხედველობრივი კატეგორიის დონეზე.

დ. არაყიშვილი თავის თანამოაზრეებთან, ახალი ქართული საკომპოზიტორო

სკოლის პირველ წარმომადგენლებთან ერთად, მემკვიდრე აღმოჩნდა თავდაპირველად ქართული ლიტერატურის სფეროში გაჩაღებული ეროვნული მოძრაობისა, რაც ფართოდ და თვალნათლივ აღიბეჭდა მისი მოღვაწეობის ყველა სფეროში — მეცნიერულ-საზოგადოებრივსა და პროფესიულ შემოქმედებაში. ეს გამოიხატა თერგდალეულთა მიერ გამოცხადებული უმთავრესი ცნებების — ხალხურობისა და ეროვნულობის ფენომენთა გამოვლენაში მისი მუსიკის, როგორც იდეურ-კონცეპტუალურ, ისე ინტონაციური წყობის დონეზე. ეროვნულობა ვლინდება დ. არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედებაშიც — რომანტიკული ინტონაციური წყობის ასპექტშიც და თვით უფრო განზოგადებულ პლანშიც — სახეებისა და თემების, პოეტური პირველწყაროების არჩევაშიც. დ. არაყიშვილი, ცხადია, იყენებს არაქართული პოეზიის ნიმუშებსაც, მაგრამ მისი არჩეული პოეტური სახეები, თემები მთლიანობაში ქართულ სამყაროს ქმნიან. მას აინტერესებს ის თემები, რაც ქართველ პოეტებს: ქართული ბუნება, სიყვარული, ინტიმური განცდები. დ. არაყიშვილის რომანსებში ემოციათა და განცდათა წმინდა ქართული სამყაროა გადმოცემული. მრავალრიცხოვანი პოეტური ინტონაციური წყაროებიდან კომპოზიტორმა არჩევანი შეაჩერა იმ თემებსა და სახეებზე, რომლებიც მის, ეროვნული და შემოქმედებითი თვალსაზრისით, რომანტიკულ ბუნებასთან მოდიოდა რეზონირებაში. პოეზიის სახეობრივი სფერო გამოვლინდა დ. არაყიშვილის მუსიკის რომანტიკული ინტონაციური სამყაროს ფარგლებში. წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით, დ. არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედება მნიშვნელოვანწილად ამოიზარდა ქართული ქალაქური ფოლკლორის დასავლური განშტოებიდან, რომელშიც ლირიკას წამყვანი ადგილი უჭირავს. დ. არაყიშვილის ყურადღების ცენტრში მოექცა უმთავრესად სატრფიალო ლირიკა. სწორედ ეს გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ დ. არაყიშვილი სწორედ რომანტი-

კული მსოფლალქმის ხელოვნათა რიგ განკუთვანება. როგორც ცნობილია, სატრფილო ლირიკა რომანტიკოსთა შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს თემას წარმოადგენს, განსაკუთრებით ვოკალურ ჟანრებში. მისი შემოქმედების გმირი ფაქიზი, რაფინირებული ქალაქელი ადამიანია, ზღვრული ემოციური სამყაროთი, დახვეწილი, ფაქიზი რომანტიკული სულიერებით.

დ. არაყიშვილის რომანსების მეორე წყაროს გლესური ფოლკლორი წარმოადგენს. ფოლკლორის ხეყდრითი წონა ძალზე მცირეა. მეტიც, იგი გადასინჯულია ქალაქური ფოლკლორის პოზიციებიდან. გლესური ფოლკლორი, როგორც ერთ-ერთი წყარო დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედებისა, მეტი დოზით ვლინდება მის საოპერო და სიმფონიურ ნაწარმოებებში და იქ მოცემულ სარომანსო მუსიკის ნიშნებთან ერთად, საოცარ მთლიანობას ქმნის სტილური თვალსაზრისით. ამ შემთხვევაში, რომანტიკის სფერო ფართოდება, რამეთუ, რომანტიკული ნაკადი შემოდის უკვე არა მხოლოდ ქალაქური ფოლკლორის სფეროდან, არამედ გლესურიდანაც. მეტად მნიშვნელოვანია პოეზიის რომანტიკული სახეობრივი სამყაროს როლი, მუსამბაზური ხელოვნებიდან წამოსული აღმოსავლური კულტურისთვის ტიპური მგრძობელობაც. ეს უკანასკნელი ვლინდება დ. არაყიშვილის იმ რომანსებში, ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური განშტოების მქონე სიმღერების გავლენას რომ განიცდიან, მნიშვნელოვანია, ასევე რუსული რომანსების რომანტიკა.

ამგვარად, დ. არაყიშვილმა რომანტიკული ნაკადი ერთდროულად რამდენიმე წყაროდან შეითვისა. მისი მუსიკის ზოგადად ლირიკულ-რომანტიკულ სამყაროს ვერ დააკმაყოფილებდა მხოლოდ ერთი ნაკადი. ამიტომ მოხდა, რომ კომპოზიტორმა საკუთარი რომანტიკული შემოქმედებითი სამყაროს სახეების ინტონაციური ექვივალენტი მრავალფეროვან წყაროებში მოიძია — ქალაქის თბილისურ ფოლკლორშიც, გლესურ სიმღერაშიც, რუსულ რომანსსა და ქართულ ყოფაში

არსებულ მუსამბაზურ ხელოვნებაშიც, მუსიკალური ხელოვნების მიღმა კი, პოეზიის ინტონაციურობაში, თანაც დ. არაყიშვილი დაეწაფა არა მხოლოდ მუსიკალურ, არამედ ოსური, სპარსული ლირიკული პოეზიის ნიმუშებს.

მრავალფეროვან წყაროებს შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს ქართულ ქალაქურ ლირიკულ-რომანტიზირებულ რომანსს და მის სახეობრივ სამყაროს, რომელიც შემოქმედებითად ყველაზე ხარბად იქნა ათვისებული დ. არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედებაში. კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის ჩამოყალიბება, პირველ რიგში, სწორედ ქალაქურ ფოლკლორს დაუკავშირდა. სწორედ ეს სტილური ნაკადი დაეხმარა დ. არაყიშვილს საკუთარი საკომპოზიტორო ტექნიკის ჩამოყალიბებაში. კომპოზიტორის შემოქმედებითმა, უაღრესად რომანტიკულმა ბუნებამ, ქართული ქალაქური ფოლკლორის წყობაში ჰპოვა დასაყრდენი. ამ სტილურმა წყარომ შემდგომ მის სარომანსო ინტონაციურ წყობაში ჰპოვა გარდატეხა. გლესური ფოლკლორის პლასტიკი, როგორც აღინიშნა, ტრანსფორმირებული სახით გამოვლინდა სარომანსო ლირიკის ახალ თვისობრიობაში.

დ. არაყიშვილის შემოქმედებითი სტილი, უდავოდ ვოკალური მუსიკის ამ სპეციფიკურ ჟანრში — რომანსში ჩამოყალიბდა. კომპოზიტორის რომანტიკული შეგრძნებების სახეობრივი წრის გახსნას ემსახურება რომანსი. დ. არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედება სრულყოფილ წარმოდგენას იძლევა კომპოზიტორის, როგორც რომანტიკული ტიპის ხელოვნებაში.

როგორც ცნობილია, რომანსისთვის რომანტიკული ბუნება ერთადერთი შესაძლებელი პოეტური განწყობაა, რადგან რომანსი რომანტიკული მსოფლალქმის გადმოცემა მუსიკალური ჟანრია. თავად კომპოზიტორის არჩევანი — გახადოს რომანსი თავისი შემოქმედების უმთავრეს ჟანრად და შემოქმედებითი ლაბორატორიის მნიშვნელობა მიანიჭოს, მიუთითებს იმაზე, რომ იგი ლირიკული წყო-





ბის ხელოვანია. დ. არაყიშვილი სწორედ ის კომპოზიტორია, რომელმაც არჩევანი შეაჩერა რომანტიკული მსოფლალქმის გამოხატველ რომანსის ჟანრზე.

დ. არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედება თავისი მხატვრული ღირებულებების გარდა, გამოირჩევა მრავალრიცხოვნითაც. იგი მთელი ცხოვრების განმავლობაში მიმართავდა ამ ჟანრს. რომანსი იყო კომპოზიტორის პირველი და უკანასკნელი სიტყვა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი რომანსულად ასრულებდა. იგი სწორედ ამ მინიატურულ ფორმას აძლევდა უპირატესობას, მონუმენტურ ჟანრებთან შედარებით. ამ ჟანრში დ. არაყიშვილს რამდენიმე წინამორბედი ჰყავდა, მაგრამ მხოლოდ მან შეძლო რომანსის ჭეშმარიტი კლასიკოსი და ფუძემდებელი ვაშლადარიყო. მელიტონ ბლანჩივადისთვის, რომელმაც სულ ექვსი რომანსი შექმნა, ეს ჟანრი შემოქმედების ლარიკული „პერიფერია“ იყო. დიმიტრი არაყიშვილთან კი იგი ცენტრალური მნიშვნელობისაა, მეტიც, რომანსის სტილური ნიშან-თვისებები სცილდება კამერულ-ვოკალური ჟანრის ფარგლებს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მიუხედავად დ. არაყიშვილის შემოქმედების მრავალრიცხოვნებისა სარომანსო ჟანრში, ეს ნაწარმოებები არ გამოირჩევა არც ჟანრულ-სტრუქტურული მრავალფეროვნებით ფორმის მხრივ, არც ფართო ემოციური დიაპაზონით. მის რომანსებში ვერ შეხვდებით გრძობათა რთულ გრადაციებს, ადამიანურ განცდათა ფსიქოლოგიურ სიმძაფრეს, ძლიერ აღმაფრენას, მძლავრ და დაძაბულ დრამატიზმს, პათეტიკურ აგზნებულობას, ეპიკურ სიდიადეს, ფილოსოფიურ ჩაღმარებებს. კომპოზიტორი თითქოს არ სცილდება წყნარ, ინტიმურ-ჭკრეტით განწყობას. აქედან გამომდინარე, ცხადია, ფორმის მხრივ, დ. არაყიშვილის რომანსებში მრავალფეროვნებას არ ვხვდებით. იგი არ წერს დრამატულ ან ეპიკურ რომანსს, მონოლოგს, ბალადას. წყნარი სევდა, ნაზი ოცნება და ჭკრეტიით განწყობა მისი შემოქმედების მთავარი თემებია. დ. არაყიშვილის რომანსებში შელამებულ დღის ბინდი უფრო იგრძნობა, ვიდ-

რე მზიანი დღის ელვარება. ჯერ კიდევ ბავშვობაში შეიყვარა მან ზღვრული ემოციის შემცველი ქალაქური სიმღერა „მთვარე, მთვარე“, რომელმაც ერთგვარი სტილური გეზიც კი მისცა დ. არაყიშვილის შემოქმედებას.

ამ საკითხთან დაკავშირებით, არ შეიძლება არ გავისხენოთ, თუ რა დამახასიათებელი თავისებურებით გამოირჩეოდა გერმანული რომანტიკული სიმღერების განვითარება. თუკი ფრანც შუბერტის, შემდგომ კი რობერტ შუმანის სარომანსო შემოქმედება წარმოადგენდა ერთგვარ მაკისტრალურ ხაზს გერმანული რომანტიკული კამერულ-ვოკალური მუსიკის განვითარებაში და გამოირჩეოდა ფსიქოლოგიური სიღრმით, ადამიანის განწყობის სხვადასხვა გრადაციების გადმოცემით, არსებობდა მეორე ხაზიც — თავისებური „ზომიერი რომანტიზმის“ ხაზიც. ამ ხაზს ეკუთვნის ფელიქს მენდელსონ-ბარტოლდის, რობერტ ფრანცის, კარლ ლიოვეს, პეტერ კორნელიუსის სასიმღერო შემოქმედება, რომელიც მეტად ემხრობოდა შედარებით უფრო კლასიციისტურ ტენდენციებს. ეს კომპოზიტორები, თავის მხრივ, ეყრდნობოდნენ სიმღერის იმ ტიპს, რომელიც შემუშავდა გერმანულ-ავსტრიული სასიმღერო სკოლის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში (XVIII ს.), მათ შორის განსაკუთრებული გამოყოფის ღირსია იოჰან ფრიდრიხ რეიჰარდტი, კარლ ფრიდრიხ ცელტერი, იოჰან აბრაჰამ პეტერ შულცი. ამ კომპოზიტორებს იდეალად ხალხური სიმღერა მიაჩნდათ და სწორედ იმგვარი სიმღერების შექმნა ღიასხეს მიზნად, რომლებიც გამოიწვევდა უკვე ნაცნობის, ხალხისთვის მახლობელი მელოდიის ილუზიას. ისინი ქმნიდნენ ხალხური მელოდიების სტილში. საგულისხმოა, რომ ამ მოვლენას ქართულ სინამდვილეში შეიძლება მივუსადაგოთ ნიკო სულხანიშვილის რომანსები.

კლასიციისტურმა ტენდენციებმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრა გერმანული რომანტიკული სიმღერა. არსებობდა საშიშროება, ნაწილობრივ ან მთლიანადაც კი უარი თქმულიყო ბოჰოქარი გრძნობების გამოვლენაზე. თუმცა, კლასიციისტური ორიენ-

ტაციის რომანტიკოსმა კომპოზიტორებმა მოახერხეს წონასწორობის დაცვა კლასიციისტური და რომანტიკული მუსიკის თავისებურებებს შორის. კლასიციისტურობა ვლინდება ცხოვრების პოზიტიური მხარეების ასახვის სურვილში, ფორმის მთლიანობასა და სიმწყობრეში. სიმღერის ჟანრის მთლიანი ისტორიის პერსპექტივაში კლასიციისტური ცენტრები ერთგვარად უპირისპირდებოდნენ რომანტიკული გმირისთვის დამახასიათებელ „ცნობიერების გაორებას“. ცხადია, ფრანც შუბერტისა და რომბერტ შუმანის სასიძლერო შემოქმედებამაც ვხვდებით კლასიციისტურ ტენდენციებს, მაგრამ ამით არ ამოიწურება მათი შემოქმედებითი მისწრაფებები.

კლასიციისტული ტენდენციები ვლინდებოდა იმაშიც, რომ კომპოზიტორები მიმართავდნენ კომპოზიციის სტროფულ ფორმას, რის შესაძლებლობასაც იძლევა შინაარსის განზოგადების პრინციპის გამოყენება, ძლიერი მელოდიური საწყისი. ვამპოლი განვითარება ხომ ტექსტისადმი ინდივიდუალიზებულ და არა განზოგადებულ მიდგომას მოითხოვს. იგი ქმნის ფსიქოლოგიური დრამატიზმის უკეთეს გახსნის შესაძლებლობას. აქვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ სწორედ სტროფულობის პრინციპი წარმოადგენს რომანტიკული სიმღერის საფუძველთა საფუძველს, პირველსაწყისს. უპირველეს ყოვლისა, სწორედ სტროფულობის პრინციპში ვლინდება ჟანრის სპეციფიკის უმთავრესი თვისება, რომელსაც ასე სათუთად ინახავდნენ კლასიციისტური ორიენტაციის კომპოზიტორები. კლასიკური ტენდენციებისადმი მიმართვამ პიროვნების ობიექტური ტიპის შენარჩუნებასაც შეუწყობს ხელი. ამ კუთხიდან თუ შევხვდებით საკითხს, აღმოჩნდება, რომ კლასიციისტურმა ტენდენციებმა ითამაშა ერთგვარი ფერმენტის როლი მუსიკალური რომანტიზმის, როგორც მიმართულების მხატვრულ-სააზროვნო სისტემის ფარგლებში ერთგვარი რეალისტური ტენდენციების გამოვლინებისას. კლასიციისტური ორიენტაციის კომპოზიტორებს სურდათ გადმოცემათ ცხოვრების მრავალფეროვნება, სუბიექტურ-პიროვნული რომანტიკული

მიმართულების საზღვრებში დაეფიქსირებინათ ადამიანის არა მარტო სულიერი სამყარო, არამედ ისიც, თუ ვინაა <sup>კიბეზი</sup> ადამიანის გარშემო. სწორედ რომანტიკული გმირის გარემომცველი სამყაროს ასახვა (ბუნება, ყოფა) წარმოადგენდა მათი სასიძლერო შემოქმედების ძლიერ მხარეს. გადმოცემის მონოლოგიური პრინციპი იყო უარყოფილი, რაც მდიდარ შთაბეჭდილებებს აძლევს ხოლმე კომპოზიტორს ადამიანის შინაგანი სამყაროს ფსიქოლოგიური დახასიათების გასაღრმავებლად—მუსიკაში გამოხატოს „დაინტერესებული დამკვირვებლის“ განცდები, დააკვირდეს თვით გმირების განცდებს არა შინაგანი სამყაროს გადმოცემის პოზიციიდან, არამედ გარედან. ამგვარად, რომანტიზმის მიმართულება არ იფარგლება მხოლოდ ადამიანის შინაგანი სამყაროს ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გადმოცემით და გვიჩვენებს მის გარემომცველ მზაურსაც, სუბიექტურთან ერთად აფიქსირებს მის ობიექტურ აღქმასაც.

ევროპული რომანტიზმის ეს თავისებურება ძალზე მნიშვნელოვან ფაქტორად გვევლინება ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაზე საუბრისას. როგორც ცნობილია, ქართული მუსიკის კლასიკოსების შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმის რომანტიკული და კლასიციისტური ტენდენციები. ჩვენ შორს ვართ იმ აზრისგან, რომ დ. არაყიშვილი შევადართო გერმანული სიმღერის ზემოთ ხსენებულ კლასიკოსებს, მაგრამ არ შეიძლება ყურადღება არ მივაქციოთ იმ მსგავსებას, რომელიც არსებობს მე-18 საუკუნის ბერლინის სასიძლერო სკოლის წარმომადგენლებისა და დ. არაყიშვილის კამერულ-ფოკალური მუსიკის ჟანრებს შორის. დიმიტრი არაყიშვილიც იყენებს სტროფულ ფორმას, რადგან მას აზრთა ობიექტური წყობა უფრო იზიდავს, ვიდრე პიროვნების შინაგანი სამყაროს ფსიქოლოგიური ნიუანსების დაფიქსირება, რომელიც შესაბამისად, გადმოცემის ფორმის მხრივ, მონოლოგიურ და ვამპოლი განვითარების პრინციპს მოითხოვს. დ. არაყიშვილიც ვი-

23405

რის გარემომცველი სამყაროს საგნებზე ამახვილებს ყურადღებას. მისი, როგორც შემოქმედის პოზიციაც, უფრო მახლობელი ზღვრული ემოციის გადმოცემაში მდგომარეობს. დ. არაყიშვილის რომანსებში ფარული სევდა, ნაზი გულისთვის ხშირად ღამის პეიზაჟის იდუმალ ფონზე იშლება. მისი ბევრი რომანსი ვოკალური ნოქტიურნია. სწორედ ინტიმურ-სატრფი-ალო განწყობის გადმოცემა ღამის პეიზაჟის ფონზე აღძრავს ნოქტიურნის ჟანრის ასოციაციას. როგორც ლირიკოსი, დ. არაყიშვილი მიმართავს იმ თემებს, რომელთაც ყველა ქვეყნისა და ეპოქის კლასიკოსები ეგებოდნენ — ეს არის სიყვარულის ფაქიზი გრძობა და ბუნებით ტკობის სილამაზე. შეიძლება ითქვას, რომ ბუნებისა და სიყვარულის თემები მისი რომანსების ფსიქოლოგიური ლაიტმოტივებია. მიუხედავად იმისა, რომ შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში დ. არაყიშვილმა პატრიოტული ლირიკის ნიმუში შექმნა ილია ჭავჭავაძის ლექსზე „გაზაფხული“, ხოლო მოღვაწეობის უკანასკნელ პერიოდში რამდენიმე სიმღერა მიუძღვნა შრომის თემას, ნაყოფიერ შედეგებს მხოლოდ სატრფილო ლირიკის სფეროში მიაღწია. დ. არაყიშვილის გმირი — რომანტიკული მგზნებარებით აღსავსე ნატურაა, რომელიც იმყოფება განუწყურებელ კავშირში ბუნებასთან, მისი გაცნობები მხოლოდ ბუნების კონტექსტში აღიქმება. ამ გმირის სიყვარულის გრძობის სისპეტაკე და კეთილშობილება გასაქანს არ აძლევს ვნებათა სიმძაფრეს, თვით ცალმხრივი სიყვარულიც კი არ არის დამორგუნველი და არ იწვევს გრძობათა ბოლოქარ გაქანებას, განცდების ნევრასტენიულ სიმწვავეს, წარმოსახვებსა და ამ გრძობის იდეაფიქსად გადაქცევას, როგორც ამას ადვილი აქვს, მაგალითად, დასავლეთ ევროპული მუსიკის მრავალ ნიმუშში.

მეტად მრავალფეროვანია პოეტა წრე, რომელთა შემოქმედებასაც მიმართავს კომპოზიტორი. 80-მდე რომანსს დ. არაყიშვილმა საფუძვლად დაუდო სხვადასხვა ეროვნების 32 პოეტის ლექსი. მათ შორის არიან — ნიკოლოზ ბარათაშვილი,

ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, გიორგი ქუჩიშვილი, სანდრო შანშიაშვილი, ვალაკტიონ თაყაიშვილი, რუსი პოეტები — ალექსანდრე პუშკინი, მიხეილ ლერმონტოვი, ათანასი ფეტი, მ. პოლონსკი, მე-14 საუკუნის სპარსი ლირიკოსი ჰაფიზი, ოსური ლიტერატურის კლასიკოსი კოსტა ხეთაგუროვი, ვხვდებით შედარებით ნაკლებად გამოჩენილი პოეტების — მ. დავიდოვას, გ. გალინას, ს. ოსტროვოის, შ. ნავთლუდელის, ს. ხიდისთაველის ლექსებსაც. აქვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორის პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯი სარომანსო მუსიკის სფეროში, აღინიშნა კოსტა ხეთაგუროვის პოეზიასთან ზიარებით. საგულისხმოა, რომ დასავლეთ ევროპელი რომანტიკოსი კომპოზიტორებიც ხშირად მიმართავდნენ ნაკლებად ცნობილი პოეტების ლექსებს, რომლებიც ბუნებრივად იწვევდნენ მუსიკის სახეობრივი სფეროს გამდიდრებას. მსგავსი რამ შეიძლება ითქვას ქართველი კლასიკოსი კომპოზიტორების შესახებაც. როგორც ჩანს, პოეტური ნიმუშები, პირველ რიგში, ფონეტიკური თავისებურებების გამო ექცოდა კომპოზიტორთა ყურადღების ცენტრში და ერთგვარ მუსიკალურ ასოციაციებს, სწორედ ამ ნიშნის მიხედვით აღძრავდა. დ. არაყიშვილი არ შეიზღუდა მხოლოდ ქართული პოეზიით. მისი რომანსების ჟანრული მრავალფეროვნება განაპირობა მნიშვნელოვანწილად სწორედ სხვადასხვა ეროვნების პოეტების ლექსებისადმი მიმართვამ. აღსანიშნავია, რომ დიმიტრი არაყიშვილი საქართველოში პუშკინიანს ფუძემდებელია. პუშკინის პოეზია ხომ ერთგვარ კულტად იქცა რუსულ სარომანსო კულტურაში. ყოველ რომანტიკოს კომპოზიტორს, რომელიც სარომანსო ან სასიმღერო მუსიკის სფეროში მოღვაწეობდა, ჰყავდა იმპულსის მიმცემი პოეტი, რომელიც ერთგვარ იმპულსს აძლევდა მას და რომლის შემოქმედებაც იწვევდა კომპოზიტორის მუსიკის სახეობრივი სფეროს მნიშვნელოვან განახლებას. ასეთ პოეტად გვევლინება ფრანც შუბერტის შემოქმედებაში იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, რობერტ შუმანის სასიმღე-

საქართველოს  
საქართველოს  
საქართველოს

საქართველოს  
პარლამენტი  
ეროვნული

რო სელოვნებაში — ჰინე. დ. არაყიშვილის სარომანსო შემოქმედებაზე კი განსაკუთრებული შემოქმედება მოასდინა ქუჩიშვილის პოეზიამ. სწორედ ამ პოეტის შემოქმედებაში იპოვა კომპოზიტორმა მასლობელი თემები, რომლებიც მას აღელვებდა, სწორედ ქუჩიშვილის პოეზიით შემოიჭრა დიმიტრი არაყიშვილის მუსიკაში სამშობლოს თემა, სოციალური მოტივი, სწორედ მის პოეზიაში აღიქვა კომპოზიტორმა მარტოობისა და ბუნების რომანტიკული თემა. დ. არაყიშვილმა მოასდინა ის, რაც თავის დროზე ფრანც შუბერტმა ევროპაში. მან გადალახა საყოფაცხოვრებო ლირიკის ჩარჩოები და გაამდიდრა ქართული რომანსი ადამიანის გრძნობების გამომსახველი სერსებით. კომპოზიტორი არ ხელმძღვანელობდა წინდაწინ დასახული გარკვეული პრინციპით ტექსტების შერჩევას დროს და მხიარულად არ ამქლავებდა მოთხოვნელობას ტექსტის ხარისხის მიმართ. დ. არაყიშვილი მრავალ პოეტს მიმართავს, მაგრამ ამით მისი რომანსების პოეტური სტილის დიაპაზონი არ იზრდება. როგორც აღინიშნა, მას აინტერესებდა სახეთა მხოლოდ გარკვეული წრე. ამით ვანისახლვრება დ. არაყიშვილის შემოქმედების რომანტიკული არსი, არჩეული თემატიკა შეიცავდა ინტიმურ ლირიკას, ღამის რომანტიკას. ამგვარად, კომპოზიტორი ტექსტს მისი რომანტიკული აღქმის მიერ შეთვისებული მუსიკალურ-პოეტური სახეებისა და ასოციაციების პრინციპით აღიქვამდა.

როგორც ცნობილია, რომანსში სიტყვასა და მუსიკას შორის პირველობა ამ უკანასკნელის მხარეზეა, ამიტომაც, მხოლოდ ძალიან იშვიათად, გამოწკლისის სახით, ვსვდებით წმინდა მეტყველებით ინტონაციებს რომანსებში. წინა პლანზეა მელოდირი კანტილენა, მღერადობის პრინციპი. ყოველივე ეს, ცხადია, განაპირობებს იმას, რომ მუსიკა ტექსტს კვალდაკვალ არ მისდევდეს და მხოლოდ მის ძირითად განწყობას წარმოსახავდეს და განაზოგადდეს. კომპოზიტორი ხელმძღვანელობს არა დეტალიზაციის, არამედ განზოგადების პრინციპით. მისთვის უც-

ხსო დეტალიზაცია. ჩვენთვის ევროპული მუსიკიდან ნაცნობია სასიმღერო კულტურის ის ტრადიცია, რომლის შემქმნელებიც იყვნენ რობერტ შუმანი, ჰუგო ვოლფი, გუსტავ მალერი. მათ ქმნილებებშიც ფსიქოლოგიაში უკიდურესად არის გამწვავებული და წინა პლანზე სწორედ ტექსტია დაყენებული. ფსიქოლოგიაში გამოწვეულია ტექსტის დეტალური გადმოცემით, როდესაც ტექსტის თითოეული ნიუანსი ინტონაციურ ექვივალენტს იძენს მუსიკაში. დ. არაყიშვილის რომანსებში არ გვხვდება წმინდა კუბულტურ-სტროფული ფორმა ან მისი საპირისპირო — რთული სტრუქტურა, გამჭოლი კომპოზიცია. იმის გამო, რომ რომანსები ერთი მხატვრული სახის განვითარებაზე აიგება, ფორმის სამნაწილიანობა არ ემყარება კონტრასტულობას — შუა ნაწილი იგივე თემატურ მასალაზე აიგება, მაგრამ სხვაგვარად არის გადმოცემული მასალა. დ. არაყიშვილის რომანსებში არაა გამოყენებული ქართული ხალხური კილოები, ჭარბობს მინორი, რაც რომანტიკული არსის სახეებს შეესატყვისება. მაჟორული წყობის რომანსებიც ყოველთვის არ გამოირჩევა მსიარული ელფერით (მაგ. „იერიის მთებზე“, „მე შენ გელი“, „ვარსკვლავიანსა ღამეს“), ანუ მაჟორული წყობის რომანსები „მინორულად“ ჟღერს. დ. არაყიშვილის რომანსების მშვიდ მკვერტელობით ხასიათს შეესაბამება განზოგადებული გრძნობების გადმოცემა ნაკლებანვითარებული ფორტეპიანოს თანხლება. მნიშვნელოვანია რომანსის სახასიათო საქცევების იმიტაციური ხერხებით გამოყენება, არპეჯირებული აკორდების თანაბარი მოძრაობა (კლოს ძირითად საფეხურებზე) და აკრეთვე, პარმიონული ფიგურაციები ტრიოლებით. ცხადია, აღსანიშნავია ისიც, რომ საფორტეპიანო თანხლება ვირტუოზული სირთულეებით არ გამოირჩევა, იგი იფარგლება თანხლების ფუნქციით, რაც იმით არის გაპირობებული, რომ დ. არაყიშვილი საფორტეპიანო თანხლებას არ აღიქვამს პოეტური ტექსტის ფსიქოლოგიურ ქვეტექსტად.

დ. არაყიშვილის რომანსების სინაზეს, პლასტიკურობას ხელს უწყობს ნელი ტემპი, ვიწრო ინტერვალიკა (მდორე სეკუნდური სვლები), მელოდიის სეკვენციური გადანაცვლება, არაპეჯირებული აკორდები კილოს ძირითად საფეხურებზე. საფორტეპიანო თანხლება, ჩვეულებრივ, მელოდიისთვის რიტმულ-პარამონიული საყრდენია, ფორტეპიანოს პარტია არსად არის წინა პლანზე. მელოდიური ხაზის განვითარებაში კომპოზიტორი იყენებს სეკვენციური გადანაცვლების ხერხს. რომანსების მშვიდ-მკვრეტელობით ხასიათს შეესაბამება სწორედ ასეთი საფორტეპიანო თანხლება, სწორად ვსვდებით არპეჯირებული აკორდების თანაბარ მოძრაობას კილოს ძირითად საფეხურებზე და აგრეთვე, პარმონიულ ფიგურაციებს ტრიოლებით. დ. არაყიშვილის რომანსების მუსიკალური ენა სისადავით, ბუნებრივობით, მკაფიოდ გამოკვეთილი პლასტიკური ფორმით გამოირჩევა.

ამგვარად, ვოკალური ლირიკის ჟანრი — რომანსი პირველად დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედებაში გასცდა საყოფაცხოვრებო ჩარჩოებს და გადაიქცა მხატვრულ ლირიკად. აქ იგი აღწევს კლასიკურ სრულყოფას. არაყიშვილმა შეიმუშავა თავისი სარომანსო სტილიც, ქართული კლასიკური რომანსის სტილიც, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ამ ჟანრის შემდგომ განვითარებაზე. ამით არაყიშვილმა უზრუნველყო მისი საბოლოო ჩამოყალიბება და დაუმკვიდრა მას მტკიცე ადგილი ქართული პროფესიული მუსიკის სხვა ჟანრებს შორის. ამაშია დ. არაყიშვილის უდიდესი დამსახურება ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე. ვოკალური ლირიკის ჟანრი, დ. არაყიშვილის შემოქმედებით სტიქიას წარმოადგენს. არც ერთ სხვა ჟანრში მას არ მიუღწევია ისეთი შემოქმედებითი სრულყოფისათვის, როგორსაც რომანსის ჟანრში. უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ სხვა მუსიკალურ ჟანრებში არაყიშვილი რომანსულად აზროვნებს, გადააქვს იქ რომანსული განწყობილება და ფორმაც კი. მაგალითად, მისი პირველი ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, რომანსულ-არიოზუ-

ლი სტილის ტიპური ლირიკული ოპერაა, მეორე ოპერა „დინარა“, თუმცა კომიკურ ჟანრს მიეკუთვნება, მაგრამ მხატვრული სკაზობობს ლირიკული ელემენტები, ხოლო სიმფონიები მოკლებულია სიმფონიზმს, განვითარების ერთიან დრამატურგიულ ხაზს და ცალკეული ლირიკული და ჟანრული ეპიზოდებისგან შემდგარ რაფსოდულ ციკლებს გვაგონებენ. ამგვარად, რომანსი წარმოადგენს გარკვეულ სტილისტურ ფაქტორს, რომელიც განსაზღვრავს არაყიშვილის მიერ შემოქმედებას. რომანსის ჟანრს დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს. ეს, როგორც არაერთგზის აღინიშნა, აიხსნება იმითაც, რომ არაყიშვილი ბუნებით ლირიკოსია, რაც ესოდენ სასურველი და თითქმის აუცილებელიცაა რომანსის ჟანრისათვის. როგორც ცნობილია, ლირიკოსი კომპოზიტორები ყოველთვის მინიატურულ ფორმებს აძლევდნენ უპირატესობას და არაყიშვილის შემოქმედებაშიც ვოკალური ლირიკის ჟანრმა დაიკავა მთავარი ადგილი. დანარჩენი ჟანრები კი ლირიკულკამერულია.

## ბამოყენებული ლიტერატურა

1. ქართული მუსიკის ისტორია ტ. I, თბ., 1989, გვ. 120-121.
2. Музыка Австрии и Германии, XIX века, кн. I, стр. 306.

# სახვითი-აბსტრაქტული აზროვნება ფიგურატიულ და არაფიგურატიულ ხელშეწყობაში

ლილი გიორგობიანი

სახვითი ხელოვნების ფორმები ისტორიულია. ისინი ეპოქების თანმიმდევრობის პროცესში განუწყვეტლივ ცვლილებას განიცდიან. თანამედროვე ეპოქაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა და თავისებური შინაარსი მიიღო აბსტრაქტულმა აზროვნებამ. იგი გამოვლინდა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში და, სხვებთან ერთად, პლასტიკურ ხელოვნებაშიც. ეს არ ნიშნავს, რომ ფორმის აბსტრაქტულობა საერთოდ ახალი მოვლენაა ხელოვნებაში. აბსტრაქტულობა, ბუნებრივი ფორმისაგან პირობითი ან განზოგადებული სასიათით, განსხვავებული თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან არსებობდა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი სახვითი ხელოვნების წარმოშობისთანავე ჩაისახა ბუნების ობიექტური ხედვის გამომხატველი სინამდვილის ტენდენციასთან ერთად, როგორც ესთეტიკური განზოგადების აუცილებელი პირობა.

არქაულ ხანებს მოჰყვა განვითარებული სახელმწიფოების პერიოდები. აღსანიშნავია ძვ. ეგვიპტური ხელოვნება. საყოველთაოდ ცნობილია ეგვიპტური ხელოვნების ესთეტიკური სრულყოფილება. შეუძლებელია ეგვიპტურ პლასტიკურ ხელოვნებაში დანახულ არ იქნას მეტად ორიგინალური განზოგადების მეთოდი, რომელიც სულიერების, ადამიანის კოსმიური დანიშნულების შესატყვისი ფორმალობით გამოირჩევა. აბსტრაქტული აზროვნება რომ არა, ამ აზრით გამსჭვალული ფორმების შეკეთება შეუძლებელი გახდებოდა. მთლიანი სხეულბერივობა, რომელიც ევ-

ვიპტურ ქანდაკებებს ახასიათებთ, აბსტრაქტული განზოგადების პრინციპით არის განხორციელებული.

ანტიკურ ხანაში პლასტიკურმა ხელოვნებამ დიდ სრულყოფილებას მიაღწია. მიუხედავად იმისა, რომ ძველი ბერძნები არქაული (ელადის ხელოვნების) პერიოდის შემდეგ აღარ მიმართავდნენ დეფორმაციის მეთოდს და ადამიანის ფიგურის პირობით ინტერპრეტაციას და კლასიკური მეთოდით თვითგამოვლინდებოდნენ, აბსტრაქტული აზროვნება მაინც გამოხატეს. მათ ნამუშევრებში აბსტრაქტული იყო ფორმის ახალი საგნობრიობა, რაც ამ შემთხვევაში მაღალი იდეალიზმის პრინციპს დაეფუძნა. რაც არ უნდა ჰუმანური საზრისი ჰქონდეს იდეალიზმის პრინციპს, იგი მაინც განყენებულია, რადგან იდეალური, სრული პროპორციების და მშვენიერების წარმოდგენის გზით გადმოსცემს რეალურ სინამდვილეში დისპროპორციულ ადამიანს. მაგრამ ძველი ბერძნული ხელოვნება ძირითადად სინამდვილის ასახვის ხედვის ასპექტით იყო წარმართული. სინამდვილის ასახვა, ობიექტური ხედვა ისეთივე წამყვანი კლასიკური პრინციპები გახდა მომდევნო ეპოქებში და, კერძოდ, აღორძინების ხანის ხელოვნებაში, როგორც თვით ბერძნული ხელოვნება იქცა სანიმუშო კლასიკურ სკოლად. მომდევნო ეპოქებში არ ვგულისხმობთ შუა საუკუნეების თეოლოგიურ აზროვნებას, როდესაც აბსტრაქტულობა ტრანსცენდენტალურობის, არახორციელობის, სულიერების გამომხატველი პირობითობის მეთოდს დაეფუძნა

და როდესაც ხელოვანი, იგივე ქანდაკების დარგში, აბსტრაქტულობას აღწევდნენ არა ქანდაკების მეთოდური სპეციფიკის და ასპექტების სრული გაანალიზებით, არამედ რელიგიური პროგრამულობით.

მიუხედავად იმისა, რომ აბსტრაქტულ აზროვნებას ასეთი ძველი ისტორია აქვს, თანამედროვე ხელოვნებაში იგი მანძი განუმეორებელი, ახლებური ასპექტით გამოვლინდა. არქაულ ხელოვნებაში აბსტრაქტულობა აბსტრაქტულობის მიღწევის მიზნით არ ხორციელდებოდა. არქაული პერიოდის მხატვარი ინსტინქტურად მიმართავდა დეფორმაციის მეთოდს, დეკორატიულ პირობითობას და საზოგადოდ, ფორმის ინტუიციური, ინსტინქტურად იმპულსური გამოხატვის ესთეტიკურ კანონზომიერებას. თანამედროვე ხელოვნებაში კი — მხატვარი შევსებულად მიმართავს აბსტრაქტულ ფორმებს, ან ფორმის აბსტრაპირებას. ტერმინი წმინდა აბსტრაქტული ჩვენი ეპოქის მონაპოვარია იმ გაგებით, რომ მასში ახლებური აზრი იქნა ჩადებული. უსაგნო ფერისა და ფორმის თვითღირებული ესთეტიკური ინფორმაციულობის ცნება თანამედროვე ხელოვნებაში წმინდა აბსტრაქტულობას ნიშნავს. დეკორატიული აბსტრაქტულობისგან განსხვავებით, წმინდა აბსტრაქტულობა იდეის შემცველია. იდეაში, რა თქმა უნდა, განუსაზღვრელი შინაარსი იგულისხმება, რომლის გაშიფვრაც ფორმალობის შეფასებაზეა დამოკიდებული. მკვლევარი ნამუშევრის ფორმალური ხასიათის შესწავლით გამოაგენს სამეტყველო ენის თავისებურებას და იმას, თუ რას გამოხატავს ამ ფორმალობით ხელოვანი. ის, რაც გამოხატულია, გარეგნულ სინამდვილეს გულისხმობს, თუ შინაგან სინამდვილეს, ინტელექტუალურ სფეროს გამოხატავს, თუ იმპულსურს. აქედან გამომდინარე, სახვით ფორმაში თითოეული აბსტრაქტული ზოგადი ფორმალობა თავისებურ შეფასებას მოითხოვს.

თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი აბსტრაქტული აზროვნების ჩანასახი იმპრესიონისტულ პერიოდში, განსაკუთრებით მის პოსტიმპრესიონისტულ

ფაზაში გამოვლინდა. ფორმის განუსაზღვრელობა, რომელიც იმპრესიონისტულ ხელოვნებას ახასიათებს, მოგვიანებით აბსტრაქციონისტებისთვის ფორმისგან (საგნისგან) განთავისუფლების კარნახად და ნიშნულად იქცა. ცნობილია აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი ლიდერის ვასილ კანდინსკის შეხედულება ამ ფაქტთან დაკავშირებით. იმპრესიონისტების გამოფენის სილვის შემდეგ იგი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ თუ ფერების ურთიერთობა მთავარი, ე. ი. თუ ფერწერული განუსაზღვრელობა მოქმედებს, მაშინ რაღა საჭიროა ფორმა და ფაქტიურად მას ჩაესახა სურვილი აბსტრაქტული ხელოვნების. მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა XX საუკუნის მხატვრობისთვის პოლ სეზანის ფერწერა. მის შესახებ ცნობილი ხელოვნების თეორეტიკოსი პიერპეტრიდი წერს: „თანამედროვე აბსტრაქტული ანდა არაფიგურატიული ხელოვნების წარმოშობა ჩვეულებრივ სეზანიდან დაიწყო“.<sup>2</sup> მისი ნახატები აღარ წარმოადგენდა სინამდვილის ამსახველ ფრავმენტს. მის ტილოებს ესთეტიკური თვითღირებულება აქვს და არა მხოლოდ სინამდვილის ობიექტური აღწერის ამოცანა. „ფერის სუვერენობა“ სეზანის გამოთქმაა. სუვერენული ფერების კონტრასტული ურთიერთგვერდით დებოთ ძერწავდა სეზანი ფორმას. რადგან წინა პლანზე წმინდა ფერწერულობა წამოიწია, თვითონ ფორმაც „წმინდა“ ფორმად იქცა. სწორედ სეზანის „ფერის სუვერენობიდან“ და „სუფთა ფორმიდან“ წარმოიშვა ავანგარდისტული ხელოვნების საფუძველთ საფუძველი ცნებები — „ფერის თვითღირებულება“ და „ფორმის თვითღირებულება“. ამ ცნებებში იგულისხმება, რომ ფერი, თავისთავად, საგნის გარეშე შეიცავს ესთეტიკურ ინფორმაციას. ასეა ფორმის შემთხვევამიც. სეზანის შემდგომი თაობის მხატვრებმა, კერძოდ პიკასომ, მატისმა, ბრაკამ, პიკაბიამ, მოდლიანამ და სხვებმა გამოიყენეს სეზანის უდიდესი ფერწერული სიახლე — ფერის და ფორმის დამოუკიდებლობა და შექმნეს წმინდა აბსტრაქტულ აზროვნებაზე დაფუძნებული მხატვრული მიმდინარეობები.

იგივე სეზანმა დაიწყო პირველად ელემენტარულ გეომეტრიულ ფორმებზე საუბარი. იგი თვლიდა, რომ ყოველი თვალსაჩინოება შედგება სფეროს, კონუსის და ცილინდრის ფორმების კომბინაციებისგან. აქედან გამომდინარე, სეზანი ყურადღებას არ აქცევდა დეტალებს, მართლაც, მხატვრის ყველა ნამუშევარში ფორმები გეომეტრიზებულია, ანუ აბსტრაქტიზებულია, სადაც რეალობის აღმნიშვნელი საწყისი და აბსტრაქტული ფორმალთა ისეთიანად არის შერწყმული, რომ იქმნება არა მარტო ვიტალური, არამედ წმინდა ესთეტიკური ატმოსფერო. სწორედ ამ აქტორის მიჩნეეს ბევრი მისი მხატვრობის პირქუშობის ნიშნად, მაგრამ იმათთვის, ვინც ფერწერისგან ნამდვილ ესთეტიკურ ინფრამაციას ითხოვს და არა რეალობას, სეზანის მხატვრული სამყარო უნივერსალური ჰარმონიების, ჰეროენებისა და ფორმათა უმძლავრესი მდგრადობის ატმოსფეროა.

სეზანის ფერწერამ და კერძოდ, მისი მხატვრობის კონცეფტუალურმა აბსტრაქტულმა საწყისმა, დიდი გავლენა მოახდინა ახალი თაობების მხატვრებზე. მოდილიანი გულის ჯობით ატარებდა სეზანის ერთ-ერთი ნამუშევრის (ქოლტაინი მდგომარე ვაჟი) რეპროდუქციას. 900-იან წლებში პიკასო და ბრაკი ავითარებენ და თავისებურად გარდაქმნიან სეზანის ფერწერულ კონცეფციას. ისინი ახალ მხატვრულ მიმდინარეობას, კუბიზმს ქმნიან. კუბისტურ ფერწერაში სეზანის გეომეტრიზებული ფიგურები არქეტაპულ ფორმებად იქცევენ. არქეტაპული ფორმების ურთიერთშერწყმით წარმოშობილმა კომბინაციებმა კი ფერწერის ისტორიაში აბსოლუტურად ახლებური აბსტრაქტული სივრცე შექმნეს. მათ ტილოებში რეალობის მხოლოდ აბსტრაქტიზებული ფრაგმენტები შერჩა. „ფერის სუვერენობა“ და თვითღირებულება, „წმინდა ფორმა“ და მისი თვითღირებულება მთავარ ფორმულებად მოგვევლინენ კუბისტურ ფერწერაში. მოგვიანებით, კუბიზმიდან გამომდინარე გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმი ჩამოყალიბდა.<sup>3</sup> ისეთი მხატვრები როგორებიც იყვნენ პიტ მონდრი-

ანი, კაზიმირ მალევიჩი და კანდინსკი თავიანთ გეომეტრიულ აბსტრაქციონიზმში არქეტაპულ აზროვნებას ავითარებენ. ჭიჭინი წმინდა აბსტრაქციებს ქმნიან, როგორც ლთა ექსპერიმენტებშიც წარმოიშვა „აბსოლუტური“ სიმრტყის შექმნის მოთხოვნილება და რომლებიც მიიჩნევენ, რომ ბრტყელ სახატავ სიმრტყეზე მოცულობიანი ფორმის, ან მოცულობის მინიშნების შექმნაც კი ილუზიურია და წმინდა აბსტრაქციას აღარ წარმოადგენს.<sup>4</sup> რაც შეეხება სიტყვა არქეტაპის (პირველადი იდეა, საწყისური იდეა, პირველსაწყისი) პლატონის ფილოსოფიიდან მომდინარეობს: დიალოგში „ტიმაოსი“ პლატონი ამბობს, რომ ყოველგვარი მატერია და ე. ი. ფორმის სახეობა პირველადი იდეების, არქეტაპების ნაშობია და, რომ არქეტაპები წარმოსახვაში წარმოუდგება როგორც რეგულარული გეომეტრიული ფორმები, ან მათი მოწესრიგებული კომპოზიციები.

აღსანიშნავია, რომ კუბისტურ და აბსტრაქტულ ფერწერაში არქეტაპული ფორმები: წრეები, სამკუთხედები და ოთხკუთხედები არ წარმოადგენენ თავისთავად, ფორმალურად სილამაზის მქონე უშინაარსო ფორმებს და ფიგურებს, წმინდა დეკორაციებს. კუბიზმში და აბსტრაქციონიზმში ყველაზე ელემენტარული ფორმა ქვეტექსტურად შეიცავს ინტელექტუალურ თეორიას, კონცეფტუალურ შინაარსს, როცა ფილოსოფიურ სიუჟეტს, მაშინ როცა არქაულ ხელოვნებაში ელემენტარულ გეომეტრიულ ფორმებს ან რელიგიური სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა, ან წმინდა დეკორატიული.

წმინდა აბსტრაქტული ფერწერის მეორე, „არაგეომეტრიული“ გეზი განვითარდა ფოვისტური ფერწერიდან, რომლის სახეობაც სეზანის ბოლო პერიოდის ნამუშევრებში და ვან გოგის ფერწერაში ჩაისახა.<sup>5</sup> მოუწესრიგებელი, განუსაზღვრელი ფორმის მქონე ფერთა ლაქებით აბსტრაქტული კომპოზიციების სახეობას „ტაშიზმი

\* ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლები იყვნენ აგრეთვე თეო ვან ესლბრუკი, ვან დერ ღეი, უილისი და სხვები.



(ტაშ-ლაქა) ეწოდა.\* თუ კუბისტურ ფერწერაში რეალური სავანის აბსტრაქტიზებული მინიშნება ჯერ კიდევ იგრძნობა, გეომეტრიულ აბსტრაქციონიზმში და „ტაშიზმში“ ფორმა აბსოლუტურად უსავანოა. აქედან წარმოიშვა ტერმინები: უსავანო ხელოვნება, არაფიგურატიული ხელოვნება და საპირისპირო შინაარსის გამომსახველი ტერმინები — სავანობრივი ხელოვნება, ფიგურატიული ხელოვნება.

აბსტრაქტული აზროვნების სასიათის განსაზღვრის თვალსაზრისით, XX საუკუნის დასაწყისში სხვადასხვა ტენდენციები და აქედან გამომდინარე, ტერმინები ჩამოყალიბდა. იყვენენ მხატვრები, რომლებიც წმინდა აბსტრაქციის კანონზომიერებას იცავდნენ (მონდრიანი, მალევიჩი), კანდინსკი აბსტრაქტულ ფერწერასაც მიმართავდა და გეომეტრიულ აბსტრაქციებსაც კმნიდა. ზოგი მხატვრის ნამუშევრებში სავანობრივი და არა სავანობრივი აბსტრაქციის პრინციპული განცალკევება არ ხდებოდა. მაგალითად, პაულ კლექს ნაწარმოებებში ფერადოვანი ოთხკუთხედების და სამკუთხედების ჯერით აგებულ კომპოზიციაში ერთ-ერთ ოთხკუთხედში აბსტრაქტიზებული ფიგურა სინამდვილეს მიაჩნებოდა. წმინდა აბსტრაქტული ფერწერის წარმომადგენლები ფიგურატიული და არაფიგურატიული ფორმების ასეთ შერევას მიუღებლად თვლიდნენ. იყვენენ ისეთებიც, რომელთა ტილოებშიც სტრუქტურული აბსტრაქტული ფორმები ასოციაციურად მიაჩნებოდნენ ბუნებრივ რეალობას. მაგალითად, სუან მიროს აბსტრაქტული ფორმები ხან ემბრიონული არსების ასოციაციას იწვევენ, ხან მწერთა სამყაროსი, ხან კი უკიდურესად განყენებული, გამარტივებული სტრუქტურის მქონე ადამიანის ფიგურას. ასეთ გეზს დაღიზიმი ეწოდა. ზოგი მხატვარი წმინდა აბსტრაქტული ფორმებით აგებდა ადამიანის ფიგურას. ასეთმა მიმართებამ განსაკუთრებით პლასტიკურ ხელოვნებაში იჩინა თავი. ჯერ კიდევ ცხრაასიან წლებში, პარიზში, როცა პიკასო და ბრაკი კუ-

ბისტურ ფერწერას აყალიბებდნენ, ბრანკუსში შექმნა აბსტრაქტული ქანდაკების პრინციპი. დასაწყისში იგი ელემენტარული გეომეტრიული ფორმების საშუალებით, ე. ი. ელემენტარული არქიტექტურული მოცულობებით კმნიდა რეალობის აბსტრაქტიზებულ მინიშნებას. მისი ცნობილი ნაწარმოებები „კონა“ და „მუზა“ ელემენტარულ გეომეტრიულ ფორმებს (პირველ შემთხვევაში კვერცხისებურად მრგვალი მოცულობები) წარმოადგენენ, რომლებზეც მქრქალი ტეიფრული მინიშნებების სახით ადამიანი შეიცნობა, ბრანკუსი მტკიცედ მისდევდა თავის გამომუშავებულ პრინციპს: თხით ნაძერწი ფიგურის ბრინჯაოში ჩამოსხმას იგი არ მიიჩნევდა წმინდა ქანდაკებად. იგი ფიქრობდა, რომ მსოფლოდ მასალის ხელით თლის შემთხვევაში ისახებოდა მხატვრის პირველადი ინსტინქტი ფორმაში. მისი აზრით, რადგან თხით ძერწვის პროცესი ფორმის მრავალჯერ გადაკეთების შესაძლებლობას შეიცავს, გამოირცხავს მხატვრის ინტუიციის და ინსტინქტის უშუალო იმპროვიზაციას. ბრანკუსი აბსტრაქტული ქანდაკების პიონერად ითვლება ევროპულ პლასტიკურ ხელოვნებაში.

ის, რომ წმინდა აბსტრაქტული ქანდაკების და ფერწერის წარმომადგენლებს გაუჩნდათ წმინდა მოცულობითი და „აბსოლუტური“ სიბრტყით მეტყველების მოთხოვნილება, ნიშნავდა თავად გამოსახატი საშუალებების და მათი სახეობების შესაძლებლობათა გაანალიზებას. ამ ტენდენციიდან წარმოიქმნა თვითანალიზის შემცველი მხატვრული ენის შექმნის ამოცანა. მიზანი, ფორმის ასეთი სკრუპულოზური ანალიზისა ის იყო, რომ გამოსახატ საშუალებას გამოეხატა ის, რისი გამოსახატის შესაძლებლობაც გააჩნდა. ე. ი. მხატვრულ ენას არ უნდა შეექმნა ილუზიური ესთეტიკური ინფორმაცია, ისეთი შეტყობინება, რისი უნარიც და საშუალებაც მასში, მისი „სახეობის“ გამო არ არის ჩადებული. მაგალითად, მხატვრულ ფორმას არ უნდა ვადმოეცა ისტორიისთვის დამახასიათებელი, ან ლიტერატურული ამბები. რა თქმა უნდა, სახვითი გამოსა-

\* ამ მიმართულების წარმომადგენლები იყვენენ: მანესე, სენაფე, დე მოადი, ბაზენი, უბაკი, ბიერი და სხვები.

სატი საშუალებების ასეთი განთავისუფლება „ილუზიური“ შინაარსებისგან მაქსიმალურად გამომხატველი ფორმის შექმნის მიზანმა გამოიწვია და ისიც ცხადია, რომ სუფთა ფორმის თვითღირებულება აბსტრაქტული აზროვნების მონაპოვარია.

უშუალოდ ფორმის მეტყველების პრინციპი მკიდრად არის დაკავშირებული იმ ფაქტორთან, რომ თანამედროვე ხელოვანი ინდივიდუალისტია. აბსტრაქტული ფორმის ინტერპრეტაცია გაივიცა მხატვრის სუბიექტურ მსოფლმეკრძნებასთან, ე. ი. მხატვრის მსოფლმეკრძნება თავისებურად ინტერპირებული ფორმის შინაარსი გახდა. ეს შინაარსი შეიძლება უფრო ყოვლისმომცველი და რთულაზროვანი აღმოჩნდეს ვიდრე რომელიმე სიუჟეტი, რადგან იგი მხატვრის (ანუ სასოვადოდ ადამიანის) შინაგან სამყაროს გამოაფენს. მხატვრის შინაგანი სამყარო კი ფიზიკური ბუნების ზედაპირზე არანაკლები სინამდვილეა. რადგან სამყაროზე ობიექტური წარმოდგენა ილუზიურ მოვლენად იქნა მიჩნეული, ადამიანის ინდივიდუალისტური მსოფლხედვის ჩამომაყალიბებული შინაგანი პლასტები: ფსიქიკა, ინტუიცია, ინსტიქტები, წარმოსახვა, ალღო, ინტელექტი იქნენ რეალობის განმსაზღვრელი ენის შინაარსობრივ ფაქტორებად. ამიტომაც, ხედვის სწორედ ამ შინაგანი საშუალებების რკვევა და მათი შესაძლებლობების გაგება იქცა სინამდვილის შემცნების იდენტურ პროცესად. ამ პროცესის პლასტიკურ ფორმებად ობიექტივაციას კი აბსტრაქტული აზროვნების საშუალებით აწარმოებს მხატვარი.

ფორმის ინტერპრეტაცია სხვადასხვა მხატვრული მეთოდებით ხორციელდება. წმინდა აბსტრაქტულობისგან განსხვავებით, საკანობრივ ხელოვნებაში აბსტრაქციონების მეთოდი დეფორმაციის საშუალებით ხდება. დეფორმაციას ადგილი აქვს მაშინ, როცა ფორმა არასწორი პროპორციებით, პირობითი სხეულებრივობით მიანიშნებს რეალურ საგანს, ე. ი. დეფორმაციის მეთოდზე დაფუძნებულ საკანობრივ ხელოვნებაში აბსტრაქტული აზროვნება რეალურის ინტერპრეტაციაა. რადგან დეფორმაციის საშუალებით ფორმის ინტერპრე-

ტაცია ინდივიდუალისტურია, იგი მხატვრის შინაგან სინამდვილეში გარდაქმნილი რეალობის სახეს იღებს. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ დეფორმაციის საშუალებით ინტერპრეტირებული რეალური ფორმა აბსტრაქტული მეტაფორაა. მაგალითად ბრანკუსის ქანდაკებაში „კონა“ კაცისა და ქალის ჩახუტებული ფორმები ოთხკუთხა მასებს წარმოადგენენ, რომლებიც ერთ დიდ მართკუთხა მოცულობას ქმნიან. ცხადია, გეომეტრიულად ოთხკუთხა აგებულების ადამიანი არ არსებობს, ამიტომ ბრანკუსის ფიგურები აბსტრაქციონულ „მეტაფორულ ადამიანებს“ უფრო ვგავონებენ. რადგან ფიგურებს რეალურ ადამიანებს ვადარბთ, დეფორმაციული ფორმების შეკრძნება წარმოიშვება. აქედან გამომდინარე კი ჩნდება პრიმიტივისტულად ინტერპირებული ფორმის შთაბეჭდილება. სწორედ ამიტომ ეწოდა თანამედროვე დეფორმაციული ხელოვნების ძირითად ნაწილს ნეოპრიმიტივიზმი.

არსებობს „სუფთა“ ანუ ინტუიციური პრიმიტივიზმი და ინტელექტუალური პრიმიტივიზმი. თუ პირველ შემთხვევაში დეფორმაციის მეთოდს მხატვარი წმინდა ინტუიციურად მიმართავს (ფროსმანი), მეორე შემთხვევაში შეგნებულად, ინტელექტუალური პროგრამულიზმით იყენებს ნაივური დეფორმაციის მეთოდს (მატისი). ყველა შემთხვევაში დეფორმაციის ხერხი ფორმის „აბსტრაქტულ“ ინტერპრეტაციას ქმნის. სხვადასხვა მხატვრის ხელში იგი თავისებურია, ინდივიდუალისტურია. დეფორმაციის მეთოდი XX საუკუნის ბევრმა მხატვარმა გამოიყენა — პიკასო, მონდრიანი, მარინო მარინი, ჰენრი მური, ალბერტო ჯაკოტტი და სხვები თავიანთ ინდივიდუალურ მხატვრულ სისტემებს დეფორმაციის ხერხის ორიგინალურ სახეობაზე და ასპექტზე დაყრდნობით აგებდნენ. სულ სხვაა დეფორმაციის ხერხი ბრანკუსის „კონაში“ და სულ სხვაა იგი პიკასოს სკულპტურაში — „მწყემსი“. „კონა“ აბსტრაქტული მეტაფორაა, რომელშიც გროტესკული დეფორმაცია ნაივურობის და გარკვეული იუმორის სინთეზს ქმნის. „მწყემსი“ კი ექსპრესიულობით გამოირჩევა. მწყემსის უხეშად ნაძერწი ფიგურა და მის ხელში აბსტრაქციონული ცხე-

რის ფიგურა ერთად აღიქმება, როგორც ადამიანის და ცხოველის პირველყოფილი ინსტინქტური ურთიერთობის გამოხატველ მეტაფორა.

მურის ნამუშევრებში დეფორმაციის მეთოდით სიურრეალურ-აბსტრაქტული ფორმები იქმნება. ადამიანის ხელების და ფეხების მოძრაობის მასიური აბსტრაქტული ფორმებით გაერთიანებულ პლასტიკურ მოცულობებში დიდი ხვრელები თავისებურ პლასტიკურ რიტმს და ბუნების ხედთან, სივრცესთან მოცულობის ორგანულ კავშირს ქმნიან.

ჯაკომეტის ვიწრო ქანდაკებებში დეფორმაციის მეთოდით ადამიანის ტრაგიკულ-კომიკური აბსტრაქტული მეტაფორაა მიღწეული, რომლებშიც ადამიანი მხოლოდ მინიმუმების დონემდეა შენარჩუნებული.

მარინის ქანდაკებებში (მხედრებში) დეფორმაციის მეთოდი განსხვავებული ასპექტით არის გამოყენებული. მოქანდაკე ქმნის რაც შეიძლება სრული მოცულობის მქონე მონოლითურ ფორმებს და ფიგურებს. მისი ნამუშევრები გადმოსცემენ ადამიანის ყოფიერების დაძაბულ, ტრაგიკულობამდე მიყვანილ ექსპრესიულ განცდას. ყველა შემთხვევაში მოქანდაკეები მეტყველებენ ფორმით, წმინდა მხატვრული საშუალებებით და ეფექტური ზემოქმედებისთვის არ მიმართავენ სინამდვილის ამსახველ ბუნების დამაჯერებელ „სურათებს“. მათთვის ის ესთეტიკური ზემოქმედებაა სწორი, როცა ფორმა მეტყველებს და არა „სურათი“. მოცულობიანი სურათულობის პრინციპი მათ შემოქმედებაში მინიმუმამდეა დაყვანილი. მათ ქანდაკებებში წინა პლანზეა წამოწეული ინდივიდუალური სისტემის მქონე ფორმალობა, მისი ზოგადი აბსტრაქტულობა ფორმის თვითღირებულების თვალსაზრისით.

თანამედროვე აბსტრაქტულმა აზროვნებამ მხატვრის მასალასთან დამოკიდებულებაც შეცვალა. ინდივიდუალური მხატვრული სისტემის მქონე თითოეული მხატვარი თავისი ინტელექტუალური კონცეფციის მიხედვით არჩევს მასალას და იყენებს მის თვისებებს. მაგალითად, თუ ბრანკუსი თვლიდა, რომ „ჰემარიტი ქანდაკება“ საესე მოცულობით და მასალის უშ-

უალოდ ხელით თლის საშუალებით კეთდება მხოლოდ, ჯაკომეტისთვის ეს შეხედულება ქანდაკების ერთადერთი და აუტენტური ილემბელი განმსაზღვრელი არ არის. ჯაკომეტი თიხით ძერწვის ტექნიკით პოულობს ისეთ სისტემას, რომელიც ძერწვის უნივერსალურ გამოხატულებას შეიცავს. აბსტრაქტული აზროვნება ხელს უწყობს ძერწვის აბსტრაქტული ფორმულა შექმნას ძერწვის არსებითი დანიშნულების აღმოჩენის თვალსაზრისით. მან თავად ძერწვა, როგორც პროცესი აქცია ფორმად, რამაც განაპირობა თიხით ძერწვის ორგანული პლასტიკურობა. იგი რკინის წვრილ სექტზე თიხის მასის ინსტინქტურ-იმპროვიზაციული „მიმნაგლეხებით“ ქმნის ერთი მხრივ ექსპრესიული ძერწვის რიტმს, ხოლო მეორე მხრივ (შეკრული სტრუქტურის მიუხედავად) ადამიანის ტრაგიკულად „დაფლეთილ“ და დანაწევრებულ მეტაფორას. ფიგურები „ვიწროა“, დაღუული, ფორმა ნაკლები და ამით კომიკური სიმახინჯის პარალელურად, ადამიანის ტრაგიკულ (შინაგან) „დაფლეთილობასაც“ გადმოსცემს, რაც მხატვრის აზრით, შესაბამებოდა თანამედროვე (XX ს.) ადამიანის მრწამსდაკარგულობას, ეგზისტენციურ შეჭირვებას, თავის თავში დაჭვებას, ჰემარიტი ღირებულების ძიებას. ფორმალური ასპექტით, მისი ნაკლებმოცულობიანი ფიგურები ანტიმოცულობრივ, ანტიქანდაკობრივ პლასტიკად იქნა აღქმული საესე მოცულობის პრინციპის მიმდევარი მოქანდაკეების მიერ. მაგრამ ანტიმოცულობრივი პლასტიკური ფორმა უშუალოდ ჯაკომეტის კარიზი არ იყო, როგორც XX საუკუნის ისტორია ადასტურებს. ბევრი ავანგარდისტი სკულპტორისთვის „ფორმანაკლები“ პლასტიკური პრინციპით ექსპრესიული განცდის, აბსტრაქტული აზროვნების გამოხატვა უფრო მნიშვნელოვანი გახდა, ვიდრე საესე მოცულობის სუფთად ემოციური გამოხატულობა. „ფორმანაკლები“ პლასტიკური ამოცანა, როგორც ჩანს, ეპოქის ერთ-ერთი ესთეტიკური ტენდენცია უფროა, ვიდრე რომელიმე მხატვრის სპეციფიკური მოთხოვნილება, თავი რომ დავანებოთ იმას, რომ XX საუკუნეში ბევრი მხატვა-

რი ირჩევდა და დღესაც ირჩევს არატრადიციულ, თანამედროვე ტექნიკურ მასალებს. მასალები, რომლებიც პოპ-არტიდან ან დიზაინიდან არის ნასესხები (სხვადასხვა ტიპის მეტალი, პლასტიკატები, ცელულოზური ნაწარმი, ხე, მინა და ა. შ.). დრო გვიჩვენებს რამდენად სერიოზულ მიღწევებს შემოგვთავაზებენ ისინი ასეთი თავისუფალი გზით.

როგორც გამოჩნდა, აბსტრაქტულმა აზროვნებამ გლობალურად მოიცვა XX საუკუნის ხელოვნება. იგი ტოლფასოდ გამოვლინდა საგნობრივ და არასაგნობრივ ხელოვნებაში. ამიტომ წარმოიშვა აბსტრაქტულობის ორი ვაგება. ერთ შემთხვევაში აბსტრაქციონიზმი კერძოდ აბსტრაქციონისტულ (უსაგნო) ხელოვნებას გულისხმობს, მეორე შემთხვევაში კი იგი უფრო ფართო მნიშვნელობისაა და გულისხმობს ყველა იმ მხატვრულ მიმდინარეობას, რომლებიც თემის აბსტრაქტიზმის, ფორმის სუბიექტური ინტერპრეტაციის საფუძველზე იქმნება, ე. ი. გარკვეულწილად საგნობრივ ხელოვნებას.

საზოგადოდ, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენს მიმოხილვაში აბსტრაქტული აზროვნება არ ნიშნავს ისეთ უპირატეს გეზს, რომლის გამოც რომელიმე მხატვრის შემოქმედება იმთავითვე ხარისხიან შემოქმედებადაა აღქმული. ჯერ ერთი, როცა ჩვენ ცნება აბსტრაქტულს ვასხენებთ, მასში უფრო ფართო მნიშვნელობას ვდებთ (როგორც საზოგადოდ მიღებულია) და არ ვგულისხმობთ ვიწრო ვაგებით მხოლოდ აბსტრაქტულ ნამუშევარს. ე. ი. ამ ტერმინით აღვნიშნავთ ყოველივე ისეთ საწყისს, რაც ადამიანის მხოლოდ შინაგანი ხედვით აღიქმება და რეალობაში უშუალოდ არ ჩანს. აგრეთვე, რაც იმდენად განზოგადებულია, რომ სინამდვილის ცალკეულ საგნებს კონკრეტული მოცემულობით (სახეობრივობით) ვეღარ ვცნობთ მასში და ამასთანავე ისეთ მხატვრულ მოვლენებს, რომელთაც მხოლოდ მხატვრობაში აქვთ ადგილი და სინამდვილეში არ არსებობენ. რა თქმა

უნდა, ადამიანი რომ განზოგადებულად აზროვნებს, არ ნიშნავს, რომ ყოველთვის მაინცდამაინც ხარისხიანად აზროვნებს აბსტრაქტული აზროვნება საშუალებაა ესეთიკური განცდის საყოველთაო დამაჯერებლობით გამოხატვისა და წარმატებას ასეთ აზროვნებაში მხოლოდ ისინი აღწევენ, ვისაც ქეშმარიტად გააჩნია შინაგანად საყოველთაოდ დამაინტერესებელი სამყარო. თუ ასეთი ვაგებით მივიღებთ აბსტრაქტულობის ცნებას, რა თქმა უნდა, ნებისმიერი მხატვრისთვის იგი მისასწრაფი ამოცანაა.

### შენიშვნები:

1 მხატვარი ამ სახიფათო მეტაფორით ისეთ ფერწერას შეხვდა, რომელიც აქამდე არ ენახა. იხ. ვასილი კანდინსკი, О духовном искусстве, Инос. лит. № 5, 1960, ст. 200.

2 Read H. Icon and Idea. Cambridge, 1955. p. 129.

3 აბსტრაქციონიზმის უნობილი თეორეტიკოსი მიმედ სეიფორი აღნიშნავს „თანამედროვე აბსტრაქციის ქეშმარიტი შემქმნელები მხატვარი კუბისტები იყვნენ, სეზანის ანდერძის განმარტვილებდები...“ იხ. Seuphor M. La peinture abstraite, Paris, 1962, p. 16.

4 მონდრიანი თავის წიგნში „ახალი ფორმირება“ (1925) წერს: „მე ვრცხავდი ყოველივე ირიბს მანამ, სანამ ჩემი ნამუშევრები ბოლოს და ბოლოს არ დარჩა ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზების ფარგლებში“. მონდრიანი თავის სწორხაზოვან ფერწერას 1912 წელს ქმნის, რომელსაც მოგვიანებით „ნეობლასტიციზმი“ ეწოდა. გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმის მეორე წარმომადგენელი კაზიმირ მადევიჩი კი „დინამიურ სუბაბსტრაქტიზმად“ წოდებულ თავის საკუთარ სისტემას 1913 წ. იწყებს.

5 აბსტრაქციონიზმის (50-იანი წლების) ერთ-ერთი ლიდერის მიმედ რაგონის აზრით, „კანდინსკი და ღირიული აბსტრაქცია წარმოიშვა ვან გოგოდან და „ვედურებიდან“. ამ შეხედულებას იზიარებს აბსტრაქციონიზმის მეორე ლიდერი მარსედ ბრიონი. იხ. J. Рейнгардт, Модернизм анализ и критика основных направлений, «Искусство». Москва, 1980. стр. 150-152.



# სულხან ნასიძის სიმღერები „ფიროსმანის“

## სამრეწველო დრამატურგიის

### ზოგიერთი ტენდენცია

თენგიზ შავლონაშვილი

მხატვარ ნიკო ფიროსმანაშვილის სახე მეტად საინტერესოდ და მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი ქართული ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში — პოეზიაში, მხატვრობაში, კინოსა და თეატრში, ლიტერატურაში.

ქართველი ფერმწერის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი არაერთი სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებია შექმნილი მუსიკაში: არჩილ ჩიმაკაძე 1961 წელს ქმნის სიმღერას, ოთარ თაქთაქიშვილი 1965 წელს — რომანსს, ნათელა სვანიძე 1970 წელს — კამერულ ორატორიას, ალექსი მაჭავარიანი 80-იან წლებში — ბალეტს.

სულხან ნასიძემ თავისი მეხუთე სიმფონია „ფიროსმანი“ შექმნა 1977 წ. ეს ის პერიოდია, როდესაც კომპოზიტორი შემოქმედებითი აღმასვლის ხანაშია. ნასიძის სიმფონია „ფიროსმანი“ თავისი მხატვრული ღირსებებით, თავისი შინაგანი აზიდულობით მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს კომპოზიტორის მემკვიდრეობაში და საერთოდ ქართულ მუსიკაში.

სიმფონია პროგრამული ნაწარმოებია, წინასწარ გადაწყვეტილს ემყარება, რაც მისივე სათაურით დასტურდება. იგი თავისებური ინსტრუმენტული, მონოდრამაა. მასში მოვლენების თხრობასთან ერთად, თითქოს ჩვენს თვალწინ ცოცხლდება ფიროსმანაშვილის — დიდებული შემოქმედებითი სახე.

70-იან წლებში, უფრო ზუსტად, კამერული სიმფონიიდან (სიმფონია № 3) და ვოკალური ციკლიდან „ქართული ხალ-

ხური პოეზიიდან“ (1969 წ.) სულხან ნასიძის შემოქმედებითი პრინციპები მნიშვნელოვნად იცვლება, კომპოზიტორი ყურადღებას განსაკუთრებულად ამახვილებს ინტონაციის პრობლემებისადმი. ნასიძემ მთის ფოლკლორის კილო-პარამონიის პირველქმნილებაში არა კოლორისტული და ჟანრული ხასიათის შესაძლებლობანი გამოამჟღავნა, არამედ ფსიქოლოგიური ჩაღრმავების პერსპექტივაც.

შალვა მშველიძე, რომელიც თავისი ცნობილი სიმფონიური პოემის „ზვიადურის“ შესაქმნელად წარმატებით იყენებდა ფშაურ კილოს (აქ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მუსიკისმცოდნე ანტონ წულუკიძის სატოვანი გამომთქვამი: „გამომჩნდა უცნობი კილო, რომელსაც მშველიძემ გაუხსნა გზა პროფესიულ ხელოვნებაში. „ფშაური კილო“ უწოდა მას თავად მშველიძემ და სახელწოდება პირდაპირ მიგვანიშნებს მის წარმომავლობას“). სულხან ნასიძე მთის ინტონაციას წინააღმდეგობრივად უკავშირებს დიმიტრი შოსტაკოვიჩის პარამონიულ-მელოდიურ თავისებურებებს, რომელიც დიდ რუს კომპოზიტორს ტრავიკული კონფლიქტების აღბეჭდვის საშუალებას აძლევდა. ასეთი სინთეზი ნასიძის სააზროვნო სისტემის ერთ-ერთი კომპონენტი გახდება და მისი სტილის არსებითი ნიშნის მნიშვნელობას შეიძენს.

„ფიროსმანში“ ძველი თბილისის ჰანჯის ელემენტებთან ერთად, ფშაური მასალა კომპოზიტორისთვის ამოსავალი წერტილია, სესთეტიკურ-თემატიკური პირველ-

წყაროა და ისეთნაირადაა გაშლილი, რომ მისი ჟღერადობა ახალ აზრს იძენს. ამასთან ერთად სიმფონიაში შეინიშნება ევროპული მუსიკალური გამოცდილებით მიღებული ორიენტირება, რაც განაპირობებს ამ ნაწარმოების ლექსიკის გაფართოებას, მისი სინტაქსის გამდიდრებას.

რაც შეეხება განახლების პროცესს, რომელიც ნასიძის მუსიკამ განიცადა, იგი არ განისაზღვრება მხოლოდ ინტონაციის, ან მუსიკალური ენის ევოლუციით. იგი მთლიანად შეეხა მის სიმფონიურ აზროვნებს და მათ შორის ტემბრთა დრამატურგიას, სადაც ტრადიციული და თანამედროვეობა ორგანულ მთლიანობაშია მოცემული.

ქართულ მუსიკის მცოდნეობაში ს. ნასიძის შემოქმედების შესახებ არა ერთი სერიოზული გამოკვლევა არსებობს. მათ შორის — ფუნდამენტურიც, მაგრამ სიმფონია „ფიროსმანში“ ჩვენს მიერ წამოჭრილი ტემბრული დრამატურგიის საკითხები და ანალიზის „კუთხე“ მათგან განკერძოებულია და წარმოადგენს პირველ მცდელობას, რომელიც ვფიქრობთ, გააფართოებს ნასიძისა და მისი „ფიროსმანის“ მეცნიერული კვლევის სპექტრს.

ჩვენ აქ შევეხებით სიმფონია „ფიროსმანის“ ტემბრული დრამატურგიის ისეთ საკითხებს, როგორცაა: პარტიტურის აგების მეთოდები, რომელიც უკავშირდება საორკესტრო ქსოვილის ვაშლას ვერტიკალსა და ჰორიზონტალს; ჩვენი მიკვლეულია მუსიკალური ნაგებობისა და ტემბრული განვითარების იგივეობრივი პრინციპები, საორკესტრო ტემბრების პერსონიფიცირება; ნაწარმოების ფორმისა და ტემბრის არქიტექტონული ურთიერთკავშირები; ე. წ. „ასიმილაციის პროცესი“, როგორც ნაწარმოების იდეის მიწოდების მკვეთრად ემოციური ხერხი; სიმფონია „ფიროსმანის“ საორკესტრო ქსოვილის „კამერულობა“ და მისთვის დამახასიათებელი იმპროვიზაციული ბუნება.

ვინაიდან აღნიშნული საკითხების ირგვლივ მსჯელობას საჭიროა ბუნდოვანების მასშტაბი მთლიანად ვერ დაიტევს, ამიტომ შეგჩერდებით მხოლოდ ერთ სა-

კითხვე, ეს არის: საორკესტრო ტემბრების პერსონიფიცირება, რომელიც ნასიძის ამ სიმფონიის ძირითადი ტემბრული იგი განაპირობებულა ერთი მხრივ, ნაწარმოების პროგრამულობით, სიმფონიის თემატიკითა და შინაარსით, მეორე მხრივ, კომპოზიტორის საორკესტრო აზროვნებით.

საორკესტრო ტემბრთა პერსონიფიცირება იმ ალბათურ საშუალებათა განხორციელების შესაძლებლობას იძლევა, რომელიც თეატრალურ პრინციპზე აგებულ დრამატურგიულ სცენარს უკავშირდება. მას კი მივყავართ ისეთ მხატვრულ გამოცდილებასთან, როგორცაა „საკრავთა ტემბრების თეატრი“ (ან კიდევ, მუსიკის მცოდნეობაში უფრო გავრცელებული — „ინსტრუმენტული თეატრი“), აქედან გამომდინარე, ნასიძის „ფიროსმანში“ საორკესტრო ტემბრი, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, მსახიობად გარდაიქმნება, მუსიკა მოქმედებად, კომპოზიტორი რეჟისორად.

ჩელესტა-ვიბრაფონის „მიქსტ“-ისა და ორღანოს მონაცვლეობა, რომლითაც სიმფონია იწყება, „განასახიერებს“ ფიროსმანის თემას, რაც ამ სახიერებას ტემბრულად საცნაურს ხდის მთელ კომპოზიციაში, ანუ მუსიკალური თემა და ტემბრი ერთმანეთისგან განუყოფელია. ასეთი პრინციპი იმის შესაძლებლობას გვითვლებს, რომ პარალელი გაევალოთ მსახიობის ფენომენთან — როდესაც მსახიობის მსახიობი თავისი როლისგან განუყოფელია.

ტემბრთა პერსონიფიკაციის გააშკარავების მკვეთრი მაგალითია ე. წ. წმინდა ტემბრების ინდივიდუალიზება. მაგალითად, ჩელოს სოლო პარტია (6 ციფრი), რომელსაც ნაწარმოებში ფიროსმანის სახიერებასთან დაკავშირებული ახალი აზრი შემოაქვს, მისი „მოკლე შეძახილები“ მაღალ რეგისტრში, წარმოშობს მძაფრ ემოციურ ნაკადს. ემოციის სიმძაფრის დაფუძნებას ხელს უწყობს ჩელოს სიმთაჟღერის ხელოვნება, მუსიკალური მასალის გამოცხადებლობა, რასაც კომპოზიტორი დიდი ოსტატობით ახორციელებს. ეს არის გაჩერებულ ბგერაზე დინამიკური ზრდა ორი პიანისოდან ორ ფორ-

ტმდე. ჩელოს ასეთი დინამიკური ნიუანსი პარტიტურის სხვა ვერტიკალურ საზღვზე არ ვრცელდება, იგი მხოლოდ და მხოლოდ ჩელოს „საკუთრებაა“, რითაც იქმნება მაქსიმალური კონტრასტი ამ მონაკვეთის საორკესტრო ქსოვილში და ამასთან ერთად სიმკვეთრეს სძენს ჩელოს ხაზის ინდივიდუალიზებას. ამასთანავე, ჩელოს ექსპრესიული გამომსახველობა, შეუნელებელი სიმძაფრითაა მიღწეული მისი „წყვეტილი“ სახის ფაქტურის კანდიდური ხასიათით, საკრავის მკვეთრ „შეძახილებს“ შორის არსებული მოკლე პაუზებით, რომელიც ყოველი „შეძახილის“ შემდეგ „ამოსუნთქვის“ ილუზიას წარმოშობს და ა. შ.

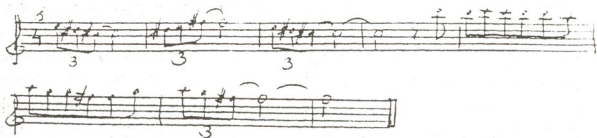
ჩელოს სოლო უნდა გავიგოთ, როგორც ინდივიდის განსახიერება, სადაც ტემბრი, სახელდობრ მისი სოლო ქლერადობის მეოხებით, ძალიან ბუნებრივად, დამაჯერებლად იძენს პერსონიფიცირებულ ფუნქციას. ჩელო, სიმფონიის ამ ეპიზოდში, განმარტოებით დგას და თავის თავში სახედ შემტკიცებას ადასტურებს. იგი ფიროსმანის სულიერი განცდების განსახიერებაა.

ტემბრთა პერსონიფიცირების სფეროს უკავშირდება აგრეთვე, გიტარის ტემბრი, რომელიც ნაწარმოების დასკვნით ეპიზოდში ჩნდება (გვ. 77). აქ, ამ ტემბრის პირველი გამოჩენაცაა და უკანასკნელიც, რითაც რა თქმა უნდა, რომ კომპოზიტორმა საზგასმით აღნიშნა მისი ფუნქციური მნიშვნელობა. გიტარას, ჩელოსაგან განსხვავებით, განკუთვნილი აქვს რეკლამენტირებული, მოკლე მუსიკალური მასალა, რომელიც პარტიტურაში მხოლოდ ერთი ფრაზითაა „შემოსული“:

ეს მუსიკალური ფრაზა შემთხვევით არ შეუწონასწორეთ ჩელოს პარტიას, რამეთუ ორივეში დავანებულია ინდივიდის განსახიერება, მაგრამ იმ განსხვავე-

ბით, რომ ჩელო — აქტიური ემოციის გამოსატრელებია. იგი ნაწარმოების ექსპოზიციურ მონაკვეთშია განთავსებული და დრამატურგიული კვანძის შეკვრაში მონაწილეობს. გიტარა კი, კონფლიქტებს გამოვლილი, ამჯერად უკვე „ბედს მინდობილი“ პასიური ემოციის გამოაშკარავება ნაწარმოების ფინალში, რაც ინდივიდის ცხოვრების დასასრულს მოასწავებს. ამ უკანასკნელის აზრობრივი დადასტურებაა სიმფონიის დასკვნითი ტექტები, სადაც გიტარის ფრაზა, მართალია არ წყდება, მაგრამ მასში განსხვავებული „რიტმული პულსის“ თანდათანობით შენელება-გაქრობა ფაქტობრივად, ფიროსმანის „სიმფონიური ცხოვრების“ დასასრულის მაუწყებელია, ანუ ეს ის შეგუბებული მოძრაობაა, რომელშიც სიმშვიდე მყარდება.

ტემბრით პერსონიფიცირება სულ სხვა კუთხით არის წარმოჩენილი პარტიტურის მე-13 ციფრში (გვ. 19). ეს ეპიზოდი მაქსიმალური სიმკვეთრით გამოჩენილი ნაგებობაა და მთელ ფორმაში განსაკუთრებულადაა გამოყოფილი, რომელსაც მსმენელი მყისვე შეჰყავს სხვა ეპიზოდებისაგან უფრო განსხვავებულ და ამავე დროს, მათთან დამოკიდებულ პრიცესში, აქ ქლერს ფრაგმენტები პეჩორის „საპოლკო მარში“-დან და დონიცეტის ოპერიდან „ფავორიტი ქალი“; რის შედეგადაც წარმოიქმნება ფაქტურულ-ტემბრული კონტრასტი, ამისდაკვალად ყალიბდება „სტილისტური პლურალიზმი“. ასეთი დრამატურგიული სვლა მიიღწევა „კოლაჟური“ პრინციპით (აღსანიშნავია, რომ ქართულ საკომპოზიციურ პრაქტიკაში, ისტორიული თვალსაზრისით, „კოლაჟური“ პრინციპის გამოყენება ნასიბითან ერთ-ერთი პირველი შემთხვევაა). როგორც ცნობილია, კოლაჟის დრამატურგიული მოქმედების ესთეტი-



კური არსი ზოგადად მდგომარეობს იმაში, რომ ასოციაციური კავშირი დაამყაროს ისტორიულად ცნობილ „მუსიკალურ მოვლენებთან“.

ამ სიმფონიის შემთხვევაში საკუთრივ მუსიკალური კატეგორიებით თუ ვიმსჯელებთ, ნასიძე-კომპოზიტორი პერორისა და დონიცეტის მუსიკის „სარკეში“, საკუთარ თავს სედავს. კოლაჟის შემოტანით, ნასიძე სხვა ეპოქის მუსიკალურ სამოსს ატარებს და ამავე დროს, სიმფონიის დრამატურგიაში წინამორბედთა „აჩრდილი“ შემოჰყავს, რის შედეგადაც მიიღწევა სიმფონიის სტილისტური სპექტრის გაფართოება.

კოლაჟის შემოტანას თუ სიმფონიის პროგრამულობას დაეუკავშირებთ, რასაც ვერაგეთარ შემთხვევაში ვერ გამოვრიცხავთ, მაშინ მას საკუთრივ სიუჟეტური გასანის როლი ეკისრება, რომლითაც მინიშნებულია იმ ეპოქისა და გარემოცვის ყოფა, რომელშიც ფიროსმანი ცხოვრობდა.

კოლაჟის ეპიზოდში ავტორისეული საორკესტრო „გადაწყვეტილების“ განმსაზღვრელ ფაქტორად, წინა პლანზე ტემბრული მხარე გამოდის. მაგალითად: „საპოლოკო მარშიში“ — „ჩასაბერი“ და „ხემიანები“ ორ საორკესტრო პლასტს წარმოშობენ, სადაც ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფი (ლითონის უპირატესობით), სტილისტური ციტატა; ხემიან საკრავთა ჯგუფი კი — ნასიძისეული ინტონაციაა. „ეს ორი, სხვადასხვა მუსიკა“ და ამავე დროს სხვადასხვა ტემბრი, ერთმანეთთან კონტრასტულად და შერწყმული. ასეთი ტექნოლოგია, მართალია პოლიფონიური პრინციპიდან გამომდინარეობს, მაგრამ აშკარად გამოსჭვივის თეატრალური ან, უფრო ზუსტად, კინემატოგრაფიული ხერხი — მოქმედება კადრს მიღმა და მოქმედება კადრში. მოქმედება კადრს მიღმა — ჟანრული მარში, ხოლო მოქმედება კადრში — ნასიძისეული ფსიქოლოგიური მოტივი. ორი განსხვავებული „რეფლექსი“, საორკესტრო ქსოვილის ორ პლანიანობას იწვევს, რომელშიც დიდ როლს საორკესტრო ტემბრთა პერსონიფიცირება თამაშობს: ჩასაბერი საკრავები — ჟანრულს, ხემიანები — ფსიქოლოგიურს.

პარტიტურის ვერტიკალში წარმოქმნილი ამ ორი საორკესტრო პლანის შეპირისპირება, თუ ისევე კინოხელოვნებას დავესხებებით, შეიძლება შევადაროთ დროის ერთსა და იმავე მონაკვეთში გამოსახულებისა და მუსიკის აზრობრივ ასინქრონულობას, რომელიც ჯერ კიდევ ეიზენშტეინმა და პუდოვკინმა შემოიტანეს კინოში, ხოლო მუსიკაში კინოდრამის თუ თეატრალურობის შესახებ გარკვეულ წარმოდგენებს დ. შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმი იძლევა. საკომპოზიტორო პრაქტიკაში ეს პრინციპი მოვეიანებით იკვეთება საბჭოთა მუსიკაში და მას დიდი ოსტატობით იყენებს აღფრეუტე შნიტკე, თავის დროზე მეტად გახმაურებულ, პოლისტილისტურ სიმფონიაში № 1, სადაც ორი სხვადასხვა ფაქტურის ერთმანეთზე დაფენით მოიასრება ყოფის აპოკალიფსური ერთდროულობა.

საგულისხმოა პუდოვკინის განმარტება: „მუსიკა (კინოში — თ. შ.) არასოდეს არ უნდა იყოს აკომპანემენტი, ვინაიდან გამოსახულება გვაძლევს მოვლენათა ობიექტური აღქმის საშუალებას, ხოლო მუსიკა — ამ ობიექტურის სუბიექტურ შეფასებას. აქედან გამომდინარე, ჩვენს მიერ გაანალიზებულ ეპიზოდში, ჩასაბერ საკრავთა პლასტი ციტატა იძლევა ობიექტური აღქმის საშუალებას (ასევე კინოს თუ დავესესებით, ეს — ქრონიკულ-დოკუმენტური კადრებია), ხოლო მასზე დაფენილი ხემიანთა პლასტი — ამ ობიექტურის სუბიექტური შეფასებაა. აქ ორი დამოუკიდებელი პლასტის ვერტიკალური შეპირისპირება უნდა განვიხილოთ, როგორც დრამატურგიული მნიშვნელობის საორკესტრო ფაქტი. მისი არსი — მათ ურთიერთ დამოკიდებულებაშია, აზრობრივ გათლიანებასა და გაერთიანებაშია. ამ ეპიზოდის დასათაურება რომ შეიძლებოდეს, ნიკო ფიროსმანაშვილისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიის ავტორის ე. კუზნეცოვის სიტყვებს გამოვიყენებდით — «Публичное одиночество Пирсомани».

აღნიშნულ ეპიზოდში გამოყენებულია აგრეთვე არასაორკესტრო ბგერადი მასალა, ეს არის ორკესტრების მიერ ალყა-



ტორული პრინციპით ლათინური სიტყვების წარმოქმნა „Espra super podestano“, რომელსაც მუსიკალური გამოშვების მთლიან სისტემაში თვალნათლივ შემოაქვს ახალი კომპონენტი. ორკესტრანტის მიერ წარმოთქმული სიტყვები, თუ ერთი მხრივ, აკუსტიკური შესაძლებლობების გაშლა — გაფართოება, მეორე მხრივ — აძლიერებს ჩასაბერსაკრავთა პლასტის შინაარსობრივ ფუნქციას, რომელიც ჩვენ ქრონიკულ-დოკუმენტურ კადრებად მოვიხსენიეთ. ადამიანების ხმებს აქ სიუჟეტური საზრისის დატვირთვა ეძლევა და მას შეიძლება ვუწოდოთ «Толпа людей», რომელსაც პეჩორის „საბოლოო მარშის“ ფონზე შე-

მოაქვს ილუსტრაციული მხატვრული რეალობა, ხოლო სახელდობრ ლათინურის სიტყვადახმარება ხელს უწყობს კომპოზიციური სისტემის განვითარებას.

რაც შეეხება მეორე კოლაჟს („ფავორიტი ქალი“), როსინისა და ნასიძისეულის ურთიერთ დამოკიდებულება, კომპოზიტორის მიერ გააზრებულია საორკესტრო ქსოვილის ჰორიზონტალში.

ასე რომ „ფიროსმანში“ ტემბრთა დრამატურგიული „მოქმედების“ მოდელთა შერჩევა ცხადყოფს ურთიერთკავშირის ინსტრუმენტული პერსონიფიკაციის გამომსახველ ბუნებასა და ტემბრთა შინაარსობრივი მნიშვნელობის დრამატურგიულ სერეს შორის.



## დვანის ნმ. გიორგის ეკლესიის დათარიღების საკითხისათვის

ნატო ბენიუიძე

შიდა მართლში, მდინარე აღმოსავლეთ ფრონის პირას მდებარე სოფელ დვანთან, მთის წვერზე დგას წმ. გიორგის ეკლესია. დღეს მისი გარე მასები ჩამალულია გვიან შუა საუკუნეებში დაშენებული კოშკის კედლებში, ტაძრის ინტერიერმა კი ჩვენამდე გადაკეთების გარეშე, თითქმის ხელუხლებლად მოაღწია.

ამ მცირეკუთხედიანი ეკლესიის (7,5X 5 მ.) შესახებ არსებობს მ. ჩუბინაშვილის ნაშრომი,<sup>1</sup> რომელშიც პირველადაა გარკვეული ძეგლის არქიტექტურულ-მხატვრული რაობა: გაანალიზებულია ტაძრის არქიტექტურული კომპოზიცია, მოცემულია ახლა გვიანი კედლებით სახეცვლილი ექსტერიერის რეკონსტრუქცია<sup>2</sup> და მხატვრული ანალიზის მეშვეობით VI საუკუნით არის დათარიღებული. ერთია მხოლოდ, ნა-

შრომში არაფერია ნათქვამი იმის შესახებ თუ რას ეყრდნობა ნ. ჩუბინაშვილის რეკონსტრუქცია. მიუხედავად ჩატარებული მუშაობისა, ეკლესია, ჩვენი აზრით, შემდგომ კვლევას იმსახურებს, მით უფრო, რომ არსებული მასალა მისი სხვაგვარი რეკონსტრუქციის, დათარიღებისა და გააზრების საფუძველს იძლევა.

დვანის წმ. გიორგის ეკლესია წარმოადგენს დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე წაგრძელებულ, გარე სწორკუთხედში მოთავსებულ გუმბათოვან ეკლესიას, რომელსაც სამხრეთიდან და დასავლეთიდან გარშემოსაფლელი შემოუყვება. გუმბათი დასავლეთით გრძივი კედლებიდან გამოსულ უსაფეხურო შვერილთა წვივს ეფუძნება, აღმოსავლეთით კი საკუთხეგლის აფსიდის

კუთხეებს; გუმბათქვეშა კონსტრუქცია ამჟამად შელესილია. ჩანს თაღოვანი ტრომპების მხოლოდ ერთი რივი. სავარაუდოა, ტრომპთა მეორე რივის ნაცვლად რვაწახანაგის კუთხეებში ჰორიზონტალურად ვადეზული ქვის ფილები ყოფილიყო. გუმბათი უყვლია, ნახევარსფერო სიმაღლეში ოდნავ გაწეულია და ცენტრში კონუსისებრ შეისრული. ინტერიერის დასავლეთი მონაკვეთი ვადაპურულია ერთიანი ცილინდრული კამარით. ეკლესიაში ორი სწორკუთხა შესასვლელია: ერთი დასავლეთი კედლის ცენტრში გაჭრილი, მეორე — სამხრეთით, გუმბათქვეშა სივრცეში შემავალი და სამხრეთ შეერილს მიბჯენილი; ერთი ნალისებრი თაღით დაბოლოებული დიდი სარკმელი საკურთხეველშია, მეორე — შიგნიდან სწორკუთხა, გარედან კი თაღოვანი, სამხრეთ მკლავში, მის ცენტრალურ ღერძზე; ორივე სარკმელი პარალელურ გვერდებიანია. საკურთხეველის ჩრდილოეთ ნაწილში, იატაკიდან დაახლოებით 1 მ.-ის სიმაღლეზე მოთავსებულია გვეგამი ნახევარწრიული, შეისრული თაღით მოთავსებული ნიშა. ინტერიერში გამოყენებული ითხივე გუმბათქვეშა თაღი მონალისებროა. ეკლესია ამჟამად შელესილია, გუმბათში და დასავლეთი შესასვლელის თავზე გვიანი პერიოდის მხატვრობაა შემორჩენილი.

სამხრეთ-დასავლეთ მხარეს განფენილი გარშემოსავლელი მის კამარაზე ნაკლები სიმაღლის თაღებით რამდენიმე სივრცულ „უჯრედადა“ დაყოფილი: 1. სივანიო ეკლესიის ტოლი დასავლეთი მონაკვეთი, 2. სამხრეთ-აღმოსავლეთი პატარა, აფსიდანი სივრცე, 3. შუაში მაღალი კამარით გადახურული სახეიმი შესასვლელ-კარიბჭე, 4. სამხრეთ-დასავლეთი წავრძელებული, სწორკუთხა მონაკვეთი. გარშემოსავლელი ეკლესიის კედელს მთელ გაყოლებაზე პილასტრებზე დაყრდნობილი, სხვადასხვა ზომის ნახევარწრიული თაღებით ებჯინება. გარშემოსავლელი ორი, ამჟამად სწორკუთხა, სარკმელია — ერთი აფსიდში, მეორე — კარიბჭის მონაკვეთში, კარის თავზე. დასავლეთით არც კარია ვაჭრილი და არც სარკმელი, მაგრამ ნართექსის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში, კამარაში ჩაყოლებულია კვადრატული ფორმის (≈ 0,80X0,80 მ.) ლიობი, რომელიც მეორე

სართულზე ასასვლელი უნდა ყოფილიყო. გარედან ტაძრის ზედა ნაწილი დამალულია კოშკის სქელ კედლებში, მაგრამ მისი თავდაპირველი ფორმების დატყნის შესახებ ხერხდება: სახელდობრ, ეკლესიის გარე მასებში გუმბათი არ ყოფილა გამოვლენილი. ნაგებობის სამივე მონაკვეთი — საკურთხეველი, გუმბათი და დასავლეთი „მკლავი“ — ერთიანი, ორფერდა გადახურვის ქვეშ იყო მოქცეული, რასაც ადასტურებს გადახურვის თხემის შემონახული დიდი ნაწილი. სამხრეთი გარშემოსავლელი ეკლესიის კორპუსთან შედარებით ნაკლები სიმაღლისა იყო. მის მოცულობას სამ ნაწილად ჰყოფდა შუაში ამალღებული და ორფერდა გადახურვით დასრულებული კარიბჭის მონაკვეთი.

აღმოსავლეთი ფასადი ფრონტონით დასრულებულ სადა სიბრტყეს წარმოადგენდა; მხატვრული აქცენტი აქ დიდი ზომის ნალისებურთაღიანი სარკმელი იყო; სავარაუდოა, ამ ფასადზე (აღბათ, ფრონტონის კენხში) ყოფილიყო მოთავსებული ქვა სამი რელიეფური ჯვრით, რომელიც ამჟამად დასავლეთი ფასადის გვიანა ფენაშია გვერდულად ჩაყოლებული. ჩრდილოეთი ფასადი უსარკმლო, გლუვი კედელია.

დასავლეთ ფასადზე რისამე დამუჯიეთებით თქმა ძნელია. მის თავდაპირველ სახეზე ორგვარი ვარაუდის წამოყენება შეიძლება. ერთი, ნ. ჩუბინაშვილის ადღეენით: სამხრეთი მონაკვეთი ნახევარფრონტონის სახით გამოდის დასავლეთ ფასადზე, გარშემოსავლელის დანარჩენი ნაწილი კი ერთფერდა გადახურვის ქვეშაა მოქცეული. მაგრამ დასავლეთი გარშემოსავლელის კამარაში ჩატანებული ლიობი მიგვანიშნებს, რომ ეს ნაწილი ორსართულიანი უნდა ყოფილიყო და, ამდენად, ექსტერიერშიც ის გაცილებით მაღალი იქნებოდა, ვიდრე ერთსართულიანი სამხრეთი მხარე. შესაძლოა, წირქოლის ეკლესიის (IX ს.) დასავლეთი ორსართულიანი მონაკვეთის მსგავსად, ის არ იკეთებოდა გარედან ცალკე მოცულობად და საფასადო მხარეს ფრონტონით დასრულებულ კედლად გამოდიოდა. გარშემოსავლელის დასავლეთი მონაკვეთის ექსტერიერში ეკლესიის კორპუსთან შერწყმის მაგალითები VIII-XI საუკუნეების სხვა ტაძრებშიც გვაქვს: მაგა-



დვანი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან

ლითად, ცხვარიქამიას „დიდ საყდარში“<sup>4</sup> ამბარას სამეკლესიან ბაზილიკაში,<sup>5</sup> გუნდის ეკლესიაში...<sup>6</sup>

ნატეხი ქვით ნაგები ამ ტაძრის მთავარი მხატვრული აქცენტები განსხვავებული ფერის ქვის გამოყენებით იქმნება — ეკლესიის ორივე სარკმელი მოშინდისფრო ქვაში ამოკვეთილი თაღებით ბოლოვდება. ამავე ფერისაა ჯვრებიანი ქვის ფილაც. კარნიზები, როგორც ჩანს, სადა, თაროს ფორმისა იყო — ასეთია სამხრეთით შემორჩენილი კარნიზის ფრაგმენტი.

დვანის ეკლესიაში შესულებს იღუმალ ბინდით მოცული სივრცე წარმოგვიდგება. შესაძლოა, ეს ბინდი არც ყოფილიყო თვალში საცემი, ეკლესია სხვა გარემოში რომ აეშენებინათ, ხეობაში, ანდა ტყიან ადგილას... აქ კი, მთის წვერზე წამოშორებული, გაშლილი და გაკაშკაშებული სივრცეების თითქოსდა ცენტრში მდგომი ეს პატარა ტაძარი, შიგნით მოულოდნელი იღუმალებით მოსილად გვეჩვენება. შთაბეჭდილებათა კონტრასტი, ხედვით სახვათა ცვალებადობა მაშინვე ხდება ამ ეკლესიის მხატვრული აღქმის უმთავრესი ფაქტორი.

დვანის ეკლესიის არქიტექტურული ტიპის ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრა რთუ-

ლია, რადგან მის კომპოზიციას პირდაპირი პარალელი არ ექმნება. გეგმითა და გარე მსგებთი ის გარშემოსავლელიან დარბაზულ ტაძარს ჰკავს, მაგრამ შიდა სივრცეს გუმბათი ავეირვინებს, რაც ნაგებობას კუბელჰალეს ტაბთან ანათესავებს. ამ ეკლესიის ტიპოლოგიური რაგვარობა, მისი კომპოზიციის წარმოშობის საკითხი ცალკე თემა და მას სხვაგან შეეცხებით. ამჯერად კი ყურადღებას გაგამახვილებთ მხოლოდ იმ თვისებებზე, რაც ძეგლის დათარიღებაში დაგვეხმარება. თუმცა, თავის მხრივ, ამ არქიტექტურული კომპოზიციის ინდივიდუალობა გარდამავალ ხანაზე მიგვანიშნებს — ეს ასეა, რადგან სწორედ VIII-IX საუკუნეებისთვისაა სახასიათო არატიპიური ნაგებობები (წირქოლი, არმაზი, ვანანაძის ყველაწმინდა, გურჯაანის ყველაწმინდა). ამას გარდა მხოლოდ გარდამავალ ხანაში გვხვდება მაგალითები გუმბათის მნიშვნელობის დამცრობისა შიდა სივრცეში (წირქოლი<sup>7</sup>, არმაზი,<sup>8</sup> თელოვანის ჯვარპატიოსანი<sup>9</sup>), ისევე როგორც გარედან ორფერდა გადახურვაში „დამალული“ გუმბათი.

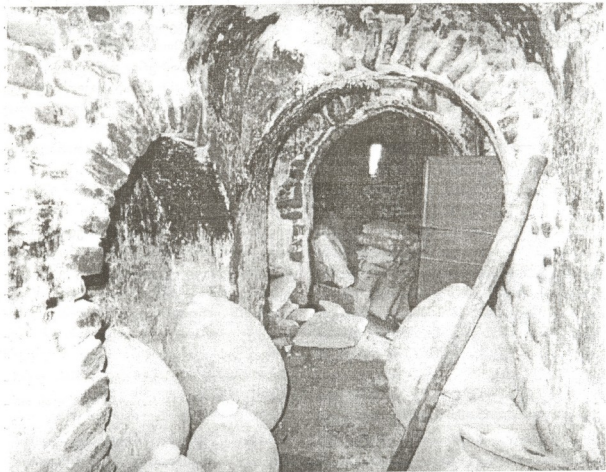
ჩვენს ეკლესიას ასე თავისებურად გადა-

წყვეტილი გუმბათი რომც არ ჰქონდეს, თავისი კომპოზიციური აგებულებით ის მაინც ვერ „ჯდება“ კლასიკისა თუ კლასიკამდელი ეპოქის ძეგლთა რიგში. სამეცნიერო ლიტერატურაში უკვე დადგენილია, რომ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ადრეული ხანის ყველა გუმბათოვანი ნაგებობა კვადრატს მიახლოებული, დაუნაწევრებელი სტრუქტურით გამოირჩევა<sup>10</sup>, ამ მკაფიო და მარტივი კომპოზიციების შემადგენელ ელემენტებს კი ტოლფასოვნება, თანაბარმნიშვნელოვნება ახასიათებთ (ძველი გავაზი, ნინოწმინდა, იღლეთი — VI ს., დაეითიანი — VII ს. და ა. შ.). აქ ცენტრის ირგვლივ თანაბრად გაშლილი სივრცის ჩამოყალიბება ხდება და არა მისი მასების სიგრძივ ღერძზე აწყობა, რაც შემდგომ პერიოდში, VIII-X საუკუნეებში შემოდის გუმბათოვან არქიტექტურაში<sup>11</sup> (თელოვანის ჯვარპატიოსანი, გურჯაანის ყველაწმინდა, წირქოლი...). ამასვე ვხედავთ დვანის ეკლესიაშიც, სადაც საკურობის ხედი, გუმბათქვეშა და დასავლეთი მონაკვეთები ერთმანეთის მიყოლებით სი-

გრძივი ღერძის გასწვრივ ლავდება, აქ მკლავთა თანაბარმნიშვნელოვნებაც დარღვეულია — ჯვრის განივი მკლავები დენად დაეწროებულია დასავლეთ და აღმოსავლეთ მკლავთა საპირისპიროდ, რომ დაკარგეს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, დაემსგავსნენ დარბაზული ეკლესიების პილასტრთა შორის უბეებს.

ადრეულ ძეგლთათვის სახასიათო ერთიანი, დაუნაწევრებელი კედლით შემოფარგლული ინტერიერის საპირისპიროდ, აქ შვერილებით დასახსრული სივრცე წარმოგვიდგება. განსაკუთრებით ივრძნობა დასავლეთი მონაკვეთის გამოყოფა, თუმცა გაუნათებელი გუმბათიც რამდენადმე გამოჩნდება ქვედა კორპუსისაგან, თავის თავში იკეტება. სივრცის შემადგენელი კომპონენტების მეტნაკლები დამოუკიდებლობის ამდაგვარი შენარჩუნება გვხვდება თელოვანის ჯვარპატიოსანის ტაძარშიც (VIII ს.)<sup>12</sup> იგივე ნიშნები ახასიათებს ამ დროის ცალნაწიან ეკლესიებსაც,<sup>13</sup> სადაც ნიშანდობლივი ხდება მძლავრი პილასტრების შემოსვლა და გამოკვეთილი სივრ-

დვანი. სამხრეთის გარშემოსავლელი ხედი აღმოსავლეთისაკენ



ცულ-არქიტექტურული ერთეულებისაგან შედგენილი კომპოზიციები (ალანძა<sup>14</sup>, დუმიელა<sup>15</sup>...).

დვანის ეკლესიის ნაწილთა თავისთავადობა, სუსტი განათება, გუმბათოვან კომპოზიციაში დარბაზული სივრცული ხასიათის შეტანა, გარდამავალი ხანის თავისებურებებია. მასზე მეტყველებს აქ არსებული სტილისტური გაორებაც, რაც შესვლისთანავე იგრძნობა. დასავლეთი კედლის ცენტრში გაჭრილი კარიდან შესული მკაფიოდ ხედავს ტაძრის სტრუქტურას, აღმოსავლეთით მიმართული დარბაზი სიმეტრიული და გაწონასწორებული, ერთიანი ჩანს, სივანე-სიმაღლის ზომიერი, მშვიდი შეთანხმებებიც „კლასიკურად თვალსაჩინოა“. სამხრეთი კარიდან შესული კი მამინე გრძნობს სივრცის ცენტრულობასაც და სირთულესაც, რადგან მის მხედველობის არეში ხვდება საკურთხეველიც, გუმბათიც და დასავლეთი მონაკვეთიც, ოღონდ ყველა მათგანი ნაწილობრივ, გარკვეული რაკურსით ჩანს. არქიტექტურული კომპოზიცია ამ კარიდან შესულისთვის არამკაფიოა, მას დათვალეირებისკენ, დაკვირვებისა და ფორმებში ვარკვევისაკენ უბიძგებს. საგულისხმოა ის ფაქტორიც, რომ სამხრეთი კარი პირდაპირ შვერილზეა მიბჯენილი, რის გამოც შვერილი აღიქმება მახიურ, სივრცის დამანაწევრებელ კედლად. ეს ფაქტობრივად მარტივი გეგმის ტაძრის რთული სტრუქტურისად წარმოაჩენს. მრავალნაწილიანობისა და სირთულისაკენ სწრაფვა კი VIII-X საუკუნეების ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია; შესასვლელის შვერილზე მიბჯენის ხერხიც გარდამავალი ხანის სხვა არაერთ ძეგლზე გვხვდება — გუნდში, სვილიშაში<sup>16</sup>, ალანძაში...

ამგვარად, არქიტექტურული კომპოზიციის თავისებურებანი გარდამავალ ხანაზე მიგვანიშნებს. შეიძლება თუ არა თარიღის დაზუსტება?

დვანის ეკლესიაში არსებულ შვერილთა დაუნაწევრებლობა, მასიურობა, პლასტიკური დამუშავების, დამატებითი თაღების არქონა VIII საუკუნის დარბაზული ეკლესიებისათვის სახასიათო ტენდენციებს უახლოვდება (ალანძა, დუმიელა). უკვე IX

საუკუნეში სახასიათო ხდება პლასტიკურობა — პილასტრები საფეხურიანია, მათ აქეთ-იქით კედლები კი თაღებით შემოღობულია (კუსირეთი, ქემერთი, უბისი)<sup>17</sup>

დვანის ეკლესია მეტ კონსერვატულობას ამჟღავნებს გარკვეულწილად მის მსგავს წირქოლის ტაძართან შედარებითაც. გეგმის წაგრძელება, დარბაზული ეკლესიის ზოგი თავისებურებისა და გუმბათის შეთავსება და ა. შ. ორივე ამ ეკლესიას ერთ ისტორიულ პერიოდში აქცევს. მაგრამ დვანის ეკლესია ამ ეტაპის უფრო ადრეული საფეხურის წარმომადგენელი უნდა იყოს: უკვე დაბადებული ახალი არქიტექტურული ფორმა აქ ბოლომდე არ ჩამოქნია. წირქოლში იგივე მხატვრული იდეები — გარეგნულად მარტივი ფორმაში რთული სივრცული სტრუქტურის არსებობა, იდუმალებით გამოირჩეული ინტერიერი — ვაცოლებით მეტად ჩამოყალიბებულია. მასში არქიტექტორის ოსტატობაც ჩანს, მხატვრული ინტუიციაც და სტილისტური განვითარებაც.

უფრო კონკრეტულად ეს ასე წარმოგვიდგება:

1. უყულო გუმბათთა პროპორციები: წირქოლში ნახევარსფეროს სიმაღლე შემცირებულია, დვანში კი, პირიქით, კონუსისებურად წაწვეტებული ნახევარსფერო სიმაღლეში ოდნავ გაწელილია. ამ ხერხით თითქოს შეუული ღერძის გამახვილებისკენ ისწრაფვის სუროთმომიღვარი, მაგრამ უსარკინელობის გამო ქვედა კორპუსისგან მისი მოწყვეტა, თავის თავში ჩაკეტვა უფრო ხდება. წირქოლში ნახევარსფეროს სიმაღლის შემცირებით გუმბათის კავშირი ქვედა კორპუსთან ორგანული გახდა, მისი გაუნათებლობა კი არაა აქცენტირებული; ევრტიკალურ ღერძს აქ ხაზს უსვამს ქვედა მოცულობის სიმაღლეში წასული პროპორციებიცა და თაღების სიმწყობრეც. დვანის გადაწყვეტა ახალი სტილისტური მიდგომის წარმოჩენის ადრეულ ეტაპს უნდა მიუთითებდეს, რამდენადაც აქ ნაწილთა კავშირი უფრო მოუხერხებელი და გამძაფრებულიცაა, მხატვრული თემა კი არ იძლევა დასრულებულ არქიტექტურულ სახეს.

2. დვანის სუროთმომიღვრება თავისი შედარებით მშვიდი პროპორციებით, სიგრძე-



დვანის წმ. გიორგის ეკლესია

სივანის ზომიერი შეფარდებით კლასიკურ პერიოდს ეხმიანება, წირქოლში კი სტილის ევოლუცია ვერტიკალში ზრდის ტენდენციაში, პროპორციული შეთანხმებების შეცვლაში, კედლის პლასტიკურ დანაწევრებაშიც ჩანს.

3. დვანის ეკლესიის კომპოზიცია წირქოლის კომპოზიციის წინასახედ, წინა ვარიანტად ავლენს თავს. ის, რაც მასში იქნა ჩადებული — დარბაზული ტიპის მსგავსი გეგმისა და მასების მოხაზულობა, შიდა სივრცის ნაწილებად გამიჯვნა და დასავლეთი მონაკვეთის გამოყოფის ტენდენცია, ეს კომპოზიციური კვანძებია, რომელნიც წირქოლშიც მეორდებიან, ხოლო დასავლეთი მონაკვეთი განვითარების ახალ საფეხურზე ადის.

4. განათება დვანის ეკლესიაში გარდამავალი პერიოდისთვის სახსიათო ცვალებადობით და კონტრასტულობით გამოირჩევა: დილით, მცირე ხნით, როდესაც მზე აღმოსავლეთი სარკმლის პირისპირ დგას, შიდა სივრცე კარგად განათებული წარმოგვიდგება; მალე მდგომარეობა იცვლება, ჩრდილები მუქდება, განათება კონტრასტული ხდება, მაგრამ ეს კონტრასტულობაც თავისებურია: სივრცის დიდი ნაწილი ბუნდომა ჩაპირული, რაც ფუნქციურად მოუხერხებელია. საერთო მუქ ფონზე სარკმლები სინათლის ლაქებად გამოიყოფა. ვინაიდან მათ პარალელური გვერდები აქვთ, შემოსული შუქი არ იფანტება, კონცენტრირებულია, ეცემა ინტერიერის ცალკეულ ადგილებს, რაც ინტერიერის შემად-

გენელ სივრცულ კომპონენტთა დამოუკიდებლობის, თავის თავში ჩაკეტვის პირობებს ქმნის. კლასიკური ხანის თანაბარი განათების სისტემისგან გაქცევასთან ერთად დვანის ეკლესიაში განათების კონტრასტების უკიდურესობამდე მიყვანა, გამაფრება და მოუხერხებლობაც კი სტილის საწყის ეტაპს უნდა მიუთითებდეს. წირქოლში განათების კონტრასტები ნიუანსირებულია, მთავარ არქიტექტურულ იდეას დაქვემდებარებული. იქ გვევლება არა სიბნელისა და ნათელი ლაქის დაპირისპირება, არამედ არქიტექტურულად გამოყოფილი ცენტრის საკმარისად განათებული სივრცე, და მასში დიდი, დარბაზული ღობეებით გახსნილი ნართექსი და პატრონიკენი, რომელნიც ინტერიერში სიხალეთის შეგრძნებას ბადებენ. ამდენად, წირქოლში მთავარისა და დაქვემდებარებულის გამოყოფა განათების თავისებური გააზრებითაც განისაზღვრება, რაც კიდევ ერთხელ მიუთითებს მის სტილისტურ „მოწიფულობაზე“ დვანის ეკლესიასთან შედარებით. ეს ნიშნები რომ სტილისტური განვითარების მაჩვენებელია და არა წირქოლის ეკლესიის ინდივიდუალობისა, ადასტურებს ვანნაძიანის ყველაწმინდის ტაძარიც<sup>18</sup>.

წირქოლშიც და ვანნაძიანშიც არქიტექტურულ-კონსტრუქციული ელემენტებით ხდება მთავარი და დამატებითი სივრცული უჯრედების გამიჯვნა. დამატებითი სივრცეების მონაწილეობა მთავარის საბოლოო სახის ფორმირებაში გადამწყვეტია,



ხოლო მონაწილეობის დონე მკაცრად განსაზღვრული (მაგალითად, ვანაძიანის ყველაწმინდაში გარშემოსავლების სივრცის შემოყვანა ჯვრის მკლავებში...), სხვა საქმეა დვანში და, ვთქვათ, თელოვანში — ორივემ შენარჩუნებულია ერთიანი, კედლებით გაუმიჯნავი სივრცული მოცულობა და მის ფარგლებში ხდება ნაწილებად დაშლა, კომპარტიმენტების თავის თავში ჩაქუჩვა (სპეციფიკური პროპორციებისა და განათების თავისებურებების გამო). ამ თვისებების მიხედვით დვანის ეკლესიაც და თელოვანის ჯვარპატიოსანიც, ერთი მხრივ, კავშირს ამქვადებენ კლასიკური ეპოქის სივრცულ გაგებასთან და, მეორე მხრივ, განსაზღვრავენ IX საუკუნის მნიშვნელოვან არქიტექტურულ ნაგებობათა მხატვრულ გადაწყვეტას.

5. IX საუკუნის გუმბათოვან ნაგებობებში გვეხვება მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავს შიდა სტრუქტურას და სივრცულ ხასიათს: ვანაძიანის ყველაწმინდის გეგმის გაცნობისას ძნელად თუ წარმოვიდგენთ მის შიდა სივრცეში ჯვარ-გუმბათოვნების ასე ძლიერ ხაზგასმას. დვანის ეკლესიაში გვხვება და შიდა სივრცე უფრო მტკიცედ უკავშირდება ერთმანეთს, თუმცა არქიტექტურულ ელემენტთა (მაგალითად, შესასვლელის), გადასაცვლებით მთელთან ახლებურ მიმართებაში ჩაყენებით გართულებულია სივრცული აღქმა, გეგმის სიმარტივე კი ნაკლებად თვალსაჩინო. ამდენად, დვანის ეკლესიაში ამ მხრივაც ფორმის ორმხრივობა იგრძნობა — ის ძველის და ახლის მიჯნაზე დგას.

რაც შეეხება დვანის ეკლესიის ფასადებს და მათ მხატვრულ გაფორმებას, აქ წარმართველია კედლის წყობის ხასიათი და კარ-სარკმელთა მუქი ჩრდილები. მხატვრულ-დეკორატიული აქცენტები სარკმელთა ფერადი ქვით გაფორმებით იქმნება. ფერის გაგებამ ქართულ არქიტექტურაში განვითარების გარკვეული გზა გაიარა.<sup>19</sup> დვანის ეკლესიის ფასადებზე ფერის გამოყენება VIII-IX საუკუნეთა მხატვრულ გაგებას ენათესავება: ის ხაზს უსვამს არა ნაგებობის აგებულებას, როგორც ადრეულ ეტაპზე იყო, არამედ დამოუკიდებელი მხატვრული აქცენტის როლს ასრულებს,

თუმც სარკმლის ღიობთან დაკავშირებული, რითაც ალანძის (VIII ს.) ეკლესიის მხატვრულ გააზრებას ენათესავება.

ამრიგად, მხატვრულ-სტილისტურმა ანალიზმა მიგვანიშნა, რომ დვანის ეკლესია გარდამავალი ხანის საწყისი ეტაპის, კერძოდ, VIII საუკუნის ძეგლია. მისი გარშემოსავლების აგების თარიღი ცოტა განსხვავებული უნდა იყოს. ამაზე მეტყველებს რამდენიმე თავისებურება: 1. კომპარტიმენტებად დაყოფილი გარშემოსავლების არქიტექტურულ გადაწყვეტაში კიდევ უფრო ძლიერდება მრავალნაწილიანი და რთული არქიტექტურული მოცულობის შექმნისკენ სწრაფვა. ეკლესიასთან შედარებით მისი მხატვრული ხასიათიც უფრო ცოცხალი და დინამიკურია აქ გამოყენებული ნახევარწრიული თაღების პროპორციათა გამუდმებული ცვლის გამო. 2. ეკლესიასთან გარშემოსავლების დაკავშირების ხასიათიც გარკვეული დროით სხვაობაზე მიუთითებს — მაგ., ეკლესიის დასავლეთი შესასვლელის სწორკუთხედი გარშემოსავლების თაღის მიერაა „ჩამოჭრილი“. 3. გარშემოსავლების მამულებელი აქცენტირებულ შესასვლელს აკეთებს სამხრეთით, ხოლო დასავლეთისაზე უარს ამბობს. როგორც ითქვა, აქ შიდა სივრცის სტილისტური გაორება ორი შესასვლელიდან იგრძნობა, რითაც ორი განსხვავებული ხედვაა გაცხადებული. მამულების მიერ გარშემოსავლების სამხრეთი შესასვლელისათვის უბირატესობის მინიჭება მოწმობს, რომ ორი სტილისტური განცდის უძლიერი აქ უკვე გადაჭრილია კლასიკური პრინციპების დათმობისა და ახალი, ცხოველსატული შეგრძნების გამახვილების სასარგებლოდ.

დვანის ეკლესიის მსგავსად ორმხრივად შემოყოლებული გარშემოსავლები გვხვდება VIII-IX საუკუნეების ძეგლებში — ტამალაში, ურიათუბანში, საროში<sup>20</sup>. იგივე შეიძლება ითქვას დვანის ეკლესიის გარშემოსავლებისთვის დამახასიათებელ ბინდსა და დასავლეთი მონაკვეთის სამხრეთისაგან კამარაზე ნაკლები სიმაღლის თაღით გარკვეულ გამოყოფაზე. ორივე მოვლენას ადგილი აქვს ნეკრესის გუმბათიანი ტაძრის (VIII-IX)<sup>21</sup> გარშემოსავლებშიც, ნეძვის



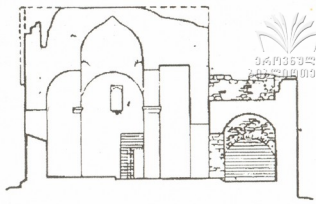
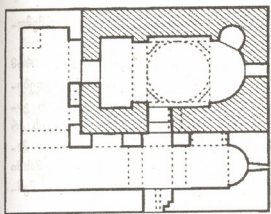
ღვანი. სამხრეთით შესასვლელი

სამეკლესიან ბაზილიკაში<sup>22</sup> და ბორჯომის სეობის სხვა ძეგლებშიც, რომლებიც IX-X საუკუნის პირველი ნახევრითა დათარიღებული<sup>23</sup>, ხოლო ჩითახევის მონასტრის ეკლესიის (IX ს.)<sup>24</sup> დასავლეთი გარშემოსავლელი სამხრეთისაგან მასიურ ბურჯზე გადაყვანილი თაღებით იყო გამოყოფილი; არის შემთხვევები ამ მონაკვეთის კედლით გამოყოფისაც (გუჯარისხევი, სანარია, საკირე...)<sup>25</sup>. ჩვენი ეკლესიის თავისებურება ისაა, რომ ყველა სხვა ძეგლისაგან განსხვავებით აქ არ არის გაჭრილი შესასვლელი დასავლეთიდან. სხვა მხრივ კი, ყველა მათგანივით გარშემოსავლელთა ნაწილების მეტნაკლები გამოიჯენა უპირისპირდება კლასიკური ხანის ერთიან დინებაში შერწყმულ გარშემოსავლელებს (ზევანის ყველაწმინდა, ამიდასტური, ნეკრესის სამეკლესიანი ბაზილიკა).

ამდენად, ღვანის ეკლესიის გარშემოსავლელის სტილისტური ნიშნები ეკლესიასთან მისი დაკავშირების ხასიათი და უკომპოზიციური თავისებურებანი მიუთითებენ, რომ გარშემოსავლელი ეკლესიის შემდგომა აშენებული, მაგრამ მისი თარიღი გარდაშავლ ხანას არ სცილდება. ჩვენი აზრით, გარშემოსავლელი ეკლესიასთან ახლო პერიოდში უნდა აშენებულიყო, კერძოდ, IX საუკუნეში, რადგან ორივე ეკლესიაც და გარშემოსავლელიც, ამჟღავნებს არქიტექტურული კომპოზიციის შექმნის ერთ მიმართულებას და, რაც მთავარია, დორმების ამოყვანის ხასიათიც, მასალაც, კედლის წყობაც ორივეგან იდენტურია. ვფიქრობ, მართებულად შენიშნა ნ. ჩუბინაშვილმა<sup>26</sup>, რომ ნაგებობის საერთო პროექტი ერთდროულად უნდა იყოს ჩაფიქრებული, მაგრამ მცირედი დროითი სხვაობითაა შესრულებული.

ღვანის ეკლესიის სამხრეთი მინაშენის სამნაწილიანი გადაწყვეტა, შესასვლელის ამალღებული ფრონტონით დასრულებული მოცულობით აქცენტირება სრულიად ასლებურია და ქართული არქიტექტურის განვითარების ადრეულ საფეხურზე არ გვხვდება. სამაგიეროდ, XI საუკუნიდან დაწყებული სამნაწილიანი კარიბჭე მეტად სახასიათოა და დასტურდება როგორც გუმბათოვან, ისე უგუმბათო არქიტექტურაში (მანგლისი<sup>27</sup>, ბეთანია<sup>28</sup>, ქვათახევი<sup>29</sup>, მაღალაანთ ეკლესია<sup>30</sup>...). ღვანის კარიბჭე ასეთი გადაწყვეტის უადრეს მაგალითად წარმოგვიდგება. აქ მისი გაჩენის საკითხი ცალკე თემაა, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ აქ სამხრეთი მინაშენის გადაწყვეტა სამნაწილიანი სტოა-კარიბჭის წინასახედ ისახება: ცენტრალურ, ვერტიკალურ აქცენტს აკლია სიმწყობრე, მაგ., კარსარკმელი შუა ღერძსაა აკედნილი. არქიტექტურული მასები მძაფრი შეთანხმებებით გამოირჩევიან (ცენტრი ვიწროა, ფრთები დაბალი და მკვეთრად წაკრძელებული), არ არის განვითარებული შუა საუკუნეთა სტოათათვის დამახასიათებელი მოხდენილობა, თავისებურად ტანადი პროპორციები, რაც მათ დახვეწილ-არისტოკრატიულ სახეს ანიჭებს. ღვანის სამხრეთი გარშემო-

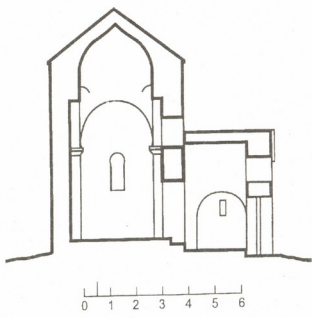




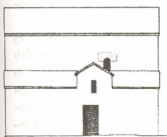
ნახ. 1. დვანის გეგმა და გრძივი განაკვეთი, ს. კინწურაშვილის მახედვით.

ნახ. 2. დვანი. განაკვეთი აღმოსავლეთით.

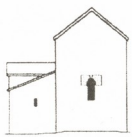
ნახ. 3. დვანი. ფასადების სქემატური რეკონსტრუქცია.



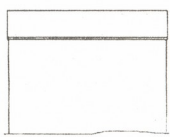
სამხრეთი



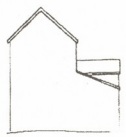
აღმოსავლეთი



ჩრდილოეთი



დასავლეთი



საეკლესიო ასეთი გადაწყვეტაც ადრეული სტილისტური საფეხურით არის გაპირობებული და კიდევ ერთხელ მიუთითებს მის გარდამავალი ხანისადმი კუთვნილებას.

არქიტექტურული ელემენტების შერჩევისას დვანელი ხუროთმოძღვარი ერთგვაროვანი ფორმების ერთგულებით როდი გამოირჩევა. აქ ერთდროულად გვხვდება თაღთა რამდენიმე ვარიანტი — ნალისებრი, ნახევარწრიული და შეისრულიც კი, რაც გარდამავალი ხანისათვის არის ნიშანდობლივი<sup>31</sup>. ვანნაძიანის ყველაწმინდის (IX ს.), ქსნის არმაზის (864 წ.)<sup>32</sup>, კუსირეთის (VIII-IX სს.)<sup>33</sup> და ა. შ. ეკლესიებში; გამოყენებული მონალისებრო თაღები „კლასიკური“, 3/4 წრის ფორმის ნალისაგან განსხვავებით ნაკლები სიღრმისაა; მას ნალისებურობას მხოლოდ ქუსლის ქვა სძენს. ასეთ მონალისებრო თაღებს გარდამავალი ხანის ძეგლებში იყენებენ (აღანძა, სირგო...), საკურთხეველის ნიშის შეისრული თაღიც თავისებურია, მასაც ქუსლები ნალისებურად აქვს მოხრილი. ასეთი შეისრულ-ნალისებრი თაღები ცნობილია ვანნაძიანის ყველაწმინდის ტაძარში (IX ს.), წინწყაროს „დედა ღვთისას“ ეკლესიაში (VIII-XI სს.)<sup>34</sup>, ბარცანაში (VIII-IX სს.)<sup>35</sup>.

დვანის ეკლესიაში არსებული გუმბათის ნახევარსფეროს შეისვრა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში მეტად იშვიათია და ამ ელემენტსაც პარალელი ისევ ვანნაძიანის ყველაწმინდის ტაძარში ეძებნება.

არქაული ელემენტია ჩვენს ეკლესიაში გამოყენებული პარალელურგვერდებიანი სარკმლები, რომელიც დამახასიათებელია ადრეული პერიოდისთვის (ქვემო ბოლნისი — VI ს. I ნახ.<sup>36</sup>, ვანათი — VI ს. I ნახ.<sup>37</sup>, წვეროდაბალი — V ს. 38), მაგრამ ისინი გარდამავალ ხანაშიც გვხვდება ეპიზოდურად (თელოვანის ჯვარპატიოსანი, წირქოლი).

ამრიგად, არქიტექტურული ელემენტების ანალიზიც ადასტურებს იმ თარიღს, რომელიც გვემის, შიდა სივრცისა და ფასადების გადაწყვეტით იქნა მინიშნებული<sup>39</sup> და ყოველივე საფუძველს გვაძლევს დვანის ეკლესია VIII საუკუნეს (საფიქრებელია,

ბოლოს) მივაკუთვნოთ, სოლო გარეშე-საეკლესიო IX საუკუნეს.

დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩვენი ეკლესია აშენებულია შემოქმედებითი სითამამითა და ინდივიდუალობით გამორჩეული ხუროთმოძღვრის მიერ. ის არ არის არქიტექტურის შედევრთაგანი, მაგრამ მნიშვნელოვანია იმით, რომ მასში ჩადებული მხატვრული პრობლემები შემდგომ ეტაპზე ვითარდებიან.

## შენიშვნები:

1 Н. Чубинашвили, Двани, храмы Грузии типа «croix libre» и «вписанного в прямоугольник креста» в VI—VII вв. Средневековое искусство — Русь. Грузия, М., 1978.

2 ნ. ჩუბინაშვილი ტაძრის გარე მასებს შემდეგნაირად აღადგენს — ცენტრში რვაწახნავა ყვდზე დაფუძნებული გუმბათი, ჯვრის მკაფები ოთხივე ფასადზე ფრონტონებით აღინიშნება; სამხრეთი გარშემოსავლელი სამნაწილიანია — შუაში ამაღლებული ფრონტონით დასრულებული კარიბჭის მოცულობით; დასავლეთ ფასადზე სამხრეთი ვადახურვა ნახევარფრონტონით გამოდის, დანარჩენი ნაწილი კი ცაღფრეა ვადახურვითაა მოცემული.

3 ნ. ვენეიური, დვანის წმ. გიორგის ეკლესიის გარე მასების რეკონსტრუქციის საკითხისათვის. კავკასიის მაცნე, № 9, 2004, გვ. 128-131 რეკონსტრუქციის შედეგისას გამოვიყენეთ ნ. ჩუბინაშვილის ნახაზები და „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობაში“ მოთავსებული ტაძრის ჰრიდის მონაცემები.

4 ნ. მეფისაშვილი, სამეცნიერო-მეცნიერო საფუძველი. ცხვარიჭამიაში. ძეგლის მეგობარი, 62, 1983, გვ. 5-13. თ. დვალი, სოფ. ცხვარიჭამიის ეკლესია. მაცნე, ისტორიის... 1983, 2.

5 Л. Рчеулишвили, Купольная архитектура VIII—X вв. в Абхазии, Тб., 1988, с. 73-74.

6 ჯავახეთი. ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გზამკვლევი, თბ., 2000, გვ. 131.

7 Г. Чубинашвили, Вопросы истории искусства, т. I, Тб., 1970.

8 იქვე.

9 ვ. ვინცაძე, თელოვანის ჯვარპატიოსანი. ქართული ზელოვნება, 5, 1959.

10. В. Беридзе. Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, ст. 36.

11 პირველად არქიტექტურულად ჩამოქონილი სახე დასავლეთ-აღმოსავლეთის ღერძმა მცხეთის ჯვრის დიდ ტაძარში მიიღო. თუმცა იქამდეც, ის ჩანს შიომღვიმის წმ. შიოსულ ეკლესიაში და გარკვეულად მცხეთის ჯვრის მეორე ტაძარშიც. ორი უკანასკნელი ეკლესია, საფიქრებელია, ახდებურ ამოცანებს სვამს, რაც ამზადებს მცხეთის ჯვრის დიდ

ტაძრის მხატვრულ გადაწყვეტას. სხვა მხრივ კი შოროღვიმის სივრცითი ღრები თანაარსებობს ადრეული პერიოდისთვის სახასიათო არქიტექტურული მასების და სივრცის უბრალოდგასთან, მკაფიოდგასთან, სიმარტივესთან, მაშინ როდესაც გარდამავად ხანაში გვეგმის ღაგრძელება მთავარ სივრცულ უჯრედთა სხვაგვარ დაგეგმვებასთან, არქიტექტურული კომპოზიციის სხვა სტილისტურ პრინციპებზე ორგანიზებასთან არის დაკავშირებული.

12 ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრომი.

13 ვ. ვაჩიშვილი, დარბაზულ ეკლესიათა შიდა სივრცის მხატვრული გადაწყვეტის რამდენიმე თავისებურება. ძეგლის მეგობარი, 1997, 1.

14 ვ. ჩუბინაშვილი, აღანდა. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, XVII, 1956, 6.

15 ი. მირიჯანაშვილი, სოფელ ღუმეიდას „ღვთისმშობლის“ ეკლესია. ძეგლის მეგობარი, 1987, 3.

16 გ. დოღობე, გარბანი, თბ., 1958, გვ. 62-63.

17 В. Беридзе, Архитектура... გვ. 36.

18 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетини, Тб., 1959, с. 287-320.

19 დ. თუმანიშვილი, ნაირფერადოვნების შესახებ V-XIII საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. სექტრი, 1990, 2.

20 სამივე ძეგლის შესახებ გ. დოღობე, გარბანი, გვ. 63. სარო ი. ელიზბარაშვილის მიხედვით X საუკუნის ძეგლია და ორნავიანი ეკლესიის ტიპს მიეკუთვნება. ი. ელიზბარაშვილი, ქართული ორნავიანი ეკლესიების გენეზისისა და დეტურ-გეოდეზიკური დატვირთვის შესახებ. АСА-DEMA, II, 2001, გვ. 66-74.

21 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетини, с. 321-325.

22 Р. Мелисашвили, Основные особенности развития трехцерковных базилик Грузии. Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977, გვ. 5.

23 დ. ხოშტარია, ჩითახევის მონასტრის ეკლესია. მცენესტორი... სერია., 1983, 4, გვ. 149.

24 იქვე, გვ. 141-157.

25 დ. ხოშტარია, X საუკუნის სამონასტრო

ეკლესიები ტაძრის-საკირეს მიდამოებში. მცენესტორი... სერია., № 3, 1986, გვ. 135-155.

26 Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 141-155.

27 Г. Чубинашвили, Вопросы истории искусства, ტ. I.

28 პ. ზაქარია, ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, წ. 1, თბ., 1975.

29 იქვე, წ. 2, თბ., 1978.

30 ვ. ბერიძე, მაღაღანთ ეკლესია. ქართული ხელოვნება, 5, 1959.

31 ზეგანის ყველაწმინდაშიც (VII ს.-ის პირველი ნახევარი) სხვადასხვა ფორმის თაღებია გამოყენებული. სარკმლებიც აქ გარდამავალი ხანისათვის სახასიათო კომბინირებული ფორმისაა — გარედან თაღოვანი, შიგნით — სწორკუთხა. ამდენად, მისი არქიტექტურული დეტალები შემდგომი ეპოქისკენ „აბამენ ძაფებს“.

32 Г. Чубинашвили, Вопросы истории искусства, ტ. I. გვ. 141.

33 Р. Мелисашвили, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии. Шидა Картლი, Тб., 1975.

34 ზაქარია პ. VIII-IX სს. ერთი უხუზი არქიტექტურული ძეგლის შესახებ. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, XVI, 1955, № 5.

35 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетини, გვ. 349-353.

36 Г. Чубинашвили, Вопросы истории искусства, ტ. I, გვ. 104-107.

37 იქვე, გვ. 108-115.

38 Н. Чубинашвили, Шашнианис Самеია, Тб., 1988, გვ. 62.

39. ამ თარიღზე მიგვანიშნებს რელიეფიკ ჯვარცმის სიმბოლური კომპოზიციით, რომელიც ამჟამად დასაეღუთ ფასადის ჩრდილო კუთხეშია ჩაყოლებული გვიან აღდგენილ კედლის წყობაში. ამასთან დაკავშირებულ იხილეთ: ნ. გენიურტი, ჯვარცმის სიმბოლური კომპოზიციის ერთი ნიმუში, ჟურნალი „რელიგია“, № 10-11-12, 2003, გვ. 34-37.



# ზნეობრივი გვირაბი

გიორგი ჯაფარიძე

დიდი მასშტაბის შემოქმედია გიგა ლორთქიფანიძე!

გიგა ლორთქიფანიძე დრამის თეატრში!...

გიგა ლორთქიფანიძე კინოში!...

გიგა ლორთქიფანიძე ტელევიზიაში!...

გიგა ლორთქიფანიძე მუსიკალურ თეატრში!

თითოეული სფერო ცალ-ცალკე კვლევის საგანია. ყოველი მათგანი, თავის მხრივ, მრავალ პრობლემას მოიცავს. ჩვენი სურვილია, როგორმე დაეადგინოთ მთავარი მოტივი, რომელიც მათ აერთიანებს. თითოეულ დასახელებულ სფეროს თავისი ვარსკვლავი ჰყავს. როდესაც გიგა ლორთქიფანიძის დასახელებული სფეროების გამაერთიანებელ ძალაზე ვლაპარაკობთ, სწორედ მსახიობის ხელოვნებას ვგულისხმობთ უპირველესად.

აქტიურულ აღმოჩენებს!...

მაგრამ მსახიობთა იმ დიდ სივრცეში, სადაც ისინი ცხოვრობდნენ (სპექტაკლი, კინო, ტელევიზია) არსებობს სხვა ფაქტორებიც, რომლებიც ხელს უწყობდნენ მათ წარმოჩენას (მხატვრობა, მუსიკა და ა. შ.). ზემოთ ვთქვი, რომ ყველაფერი ცალკე კვლევა-ძიების საქმეა. ჩვენ მხოლოდ გარკვეული სფერო გვიანტერესებს, რომელმაც უნდა დაგვანახოს გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედების დიდი სამყარო. მასში ბევრი რამ არის გაერთიანებული, მაგრამ ვიმეორებთ, რომ უპირველესი მისი მსახიობების სამყაროა, რააც იგი გამო-

ირჩევა და უშუალოდ უკავშირდება კოტე მარჯანიშვილის თეატრის პრინციპს — ყველაფერი გამოხატოს მსახიობის საშუალებით.

თითქოს აქ ყველაფერი გარკვეულია და არც არაფერია სადავო. თეატრმცოდნეებმა არა ერთი შრომა შექმნეს გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედების შესახებ და მეტად დასეულია ყველაფერი, რაც დაიწერა. ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში შეიქმნა ბევრი სახე, მაგრამ ამ მრავალფეროვნებაში რომელი ტენდენცია იკვეთება უკეთ? რის გამოხატებას, რის დამკვიდრებას ცდილობს რეჟისორი? რომელი პრობლემაა, რომელსაც რეჟისორი მთელი ცხოვრება უტრიალებს? ვფიქრობთ, რომ ასეთია გმირის პრობლემა!

გმირი გახსნილი, გმირი მეტრძოლი!...

გმირი ფსიქოლოგიურად ჩაღრმავებულნი!...

გმირი უბრალო და ნაღდი!...

გმირი დროისა და გმირი მარადიული ღირებულებისა!...

მას ყველგან ეძებდა რეჟისორი.

ამ წერილის მიზანი არ არის მოიცვას გმირის ცნების ყველა განზომილება. ჩვენ ამჯერად გმირის ძიების სრულიად ახალ ეტაპზე შევჩერდებით.

გმირის იდეალის გამოხატვის ფორმები ყოველ დროში იცვლება. იცვლება მისი შინაარსიც.

„გმირებს უძახის, უყვივს ჩემი დაფი და ნაღარა!“...



წერდა აკაკი და გასაგებია თავისი დროის როგორ გმირებს მოუხსნობდა ჰოეტი.

ქართველი ხალხი ყოველთვის ეძებდა გმირის იდეალს. ეს ავბედითი ისტორიის თავისებურებითაც იყო განპირობებული.

ამიტომ გასაგებია გერონტი ქიქოძის აზრი: „თუ გმირული თეატრი, რეალისტური და რომანტიკული ერთსა და იმავე დროს, ქართველ ხალხს უფრო უყვარს, ვიდრე რომელიმე ერთს მსოფლიოში, ეს შეიძლება იმითაც აიხსნას, რომ მისი სამშობლოს ნათელმა და მაღალმა ცამ, მას სიცოცხლე განსაკუთრებით შეაყვარა, ხოლო ტრაგიკულმა ისტორიამ ღრმა ჩაფიქრების თემები მისცა. ეს იშვიათი შემთხვევაა, რომ ასეთი ბედნიერი გეოგრაფია ასეთ მავნებელი ისტორიასთან იყოს დაკავშირებული. ბრმა ბედისწერა და მის წინააღმდეგ ბრძოლა მთელი კაცობრიობის უკუდავი თემაა, ქართველი ერისათვის კი ის განსაკუთრებით მასლობელია“.

ეს არის სპეციფიკური სიტუაცია!

სწორედ ამ სპეციფიკურ თავისებურებაში არის საძიებელი თუ რატომ იყო გმირის იდეალის ძიება ასეთი მძაფრი ქართულ თეატრში. ამავე მიზეზით უნდა აიხსნას დ. ერისთავის „სამშობლოს“ რაღაც ფანტასტიკური წარმატება. ქვეყანას, რომელიც ამირანის სახეში ეძებდა გმირს, ქვეყანა, რომელსაც ტარიელი და ავთანდილი ჰყავდა იდეალად, თითქმის აღარ სჭირდებოდა ახალი გმირი ეძებნა, მაგრამ მაინც ეძებდა, რადგან იგი არ ცხოვრობდა საკუთარ, ეროვნულ სახელმწიფოში.

მას არ ჰქონდა სამოქალაქო სამსახური!...

მის ენაზე არ მუშაობდა კანცელარია, სასამართლო...

საერთოდ არაფერი აღარ იყო მისი.

მშობლიურ ენაზე წირვაც აღარ ჰქონდა.

არასრულყოფილების კომპლექსი სტანჯავდა გუბერნიად ქცეულ ქვეყანას.

და უცებ „სამშობლო“.

ლევან ხიმშიაშვილი იქცა გმირად.

მერე და ვინ? თავისი უახლოესი მეგობრის სვიმონ ლიონიძის მეუღლე რომ უყვარდა და მასთან რომანი გააჩაღა. მაშინდელ საქართველოში, მაშინდელი ზნეობრივი კრიტერიუმებით თითქოს მიუტყევებელი დანაშაული იყო ამგვარი რამ, ქვეყანა ცხოვრობდა მორალით: „მეზობლის ქალს ხელს ნუ ახლებ, ისიც შინაურიაო“...

ფსიქოლოგიური კლიმატი მკაცრ, ორთოდოქსალურ მორალურ პრინციპებზე იყო დამყარებული.

უნდა გავითვალისწინოთ სოციალ-პოლიტიკური და დემოგრაფიული პირობები.

ამბავი ხდება თბილისში. ქალაქში, სადაც ძირითადი მოსახლეობა ქართული არ იყო. ყველაფერი გარუსებული და გასომხებული იყო.

ეს მკაცრი რეალობაა!...

ასეთ დროს იღვებოდა „სამშობლო“.

ასეთ დროს მეგობრის მოღალატე ლევან ხიმშიაშვილი ხდება გმირი.

რატომ?

იმიტომ, რომ მან გაიცნობიერა დანაშაული, შეთქმულთა გაცემისათვის მოჰკლა საყვარელი და თავი შესწირა სამშობლოს. ლევანი არ არის „გმირი—სქემა“, „გმირი — იდეა“ — ის ცოცხალი, ფსიქოლოგიურად რთული და ამბულგებული, განწმენდილი სახეა.

ამის შემდეგ გმირის იდეალი კვლავ განიცდის ათასგვარ ტრანსფორმირებას.

ისტორიულმა დრომ დადი დასევა ყველაფერს და მათ შორის გმირის იდეალსაც.

მოვა დრო და კომუნისტური დოქტრინა გმირად გამოაცხადებს კორჩაგინსა და პავლიკ მოროზოვს. ერთხანს ამ იდეალზე იზრდებოდნენ თაობები.

თეატრშიც გაჩნდა ამგვარი გმირების პრობაგანდული თემები.

დრო ცვლიდა გმირის იდეალსაც.

მაგრამ მთავარი მაინც ხალხის მოთხოვნილება იყო, რომელიც ზოგჯერ გაუცნობიერებელი, ინტუციური, ქვეცნობიერი, ფარულ შინაგან დინებებზე და ღრმა ფსიქოლოგიურ შრეებზე იყო დაფუძნებული.

მას არ შეეძლო უარყოფა გმირი —



უშუალოდ მიეღო ახლებური სასცენარო აზროვნება.

თითქოს უცებ მოკვდნენ მონუმენტური გმირები.



უცებ გაუცხოვდნენ კარლ მოორები, არსენები, სააკაძეები და მისთანანი:

მაგრამ ეს კიდეც არ არის ყველაფერი.

თეატრის მიერ შეთავაზებულ ახალ გმირებს უნდა შეგუებოდა ოფიციალიზიც, რომელსაც ასევე ოფიციალურად სრულიადაც არ ეთქვა უარი პავლიკ მოროზოვებისა თუ კორჩაგინების იდეალზე.

იქნებ უფრო სწორი იყო ვთქვათ — ინერციაზე. ინერცია კი სულაც არ გახლავთ უბრალო რამ. იგი საკმაოდ დიდხანს მძლავრობს და გავლენას ახდენს პროცესებზე.

სტალინის პიროვნების კულტის კრიტიკა ოფიციალურად 1956 წელს დაიწყო. მხოლოდ აქედან შეიძლება ვივარაუდოთ იდეოლოგიური მარწმუნების ცვლილებები.

მას შემდეგ გავა სულ რაღაც ოთხი წელი და მარჯანიშვილის თეატრში მოხდება დიდი თეატრალური გარდატეხა.

ჩვენ ვლაპარაკობთ ნოდარ დუმბაძის მოსვლაზე ქართულ თეატრში.

გივა ლორთქიფანიძემ ასოთხმოცი გრადუსით განსხვავებულად გაიაზრა გმირის თვით ცნება.

რუსთაველის თეატრში ჯერ ისევ ტრიუმფი იყო გმირული პათეტიკური „ოიდიპოსისა“ და „ბახტრიონისა“. იქმნება სპექტაკლი „ამირანის“ თემამზეც.

მხატვრული ორიენტირის შეცვლით სრულიადაც არ იცვლება გივა ლორთქიფანიძის საერთო ინტერესი გმირის თემისადმი. პირიქით, მას ეს პრობლემა მთელი ცხოვრება აღევლინება. ასეთი დასკვნის საფუძველს გვაძლევს მისი შემოქმედება თეატრშიც და კინოშიც.

იცვლება სცენაზე ადამიანთა ურთიერთობის გამოსახტვის ფორმები. ჩვენ ვთქვით, რომ თითქოს დროს არ მოუტანია იგი.

**დროს გაასწრეს მწერალმა და რეჟისორმა.**

ძალიან მოკლე პერიოდი იყო გასული დესტალინიზაციის პროცესის დაწყებიდან. მარჯანიშვილის თეატრში კც ყველაფერი ერთბაშად არ იცვლება. თუ რამდენად დიდი იყო გარდატეხა, რომელიც დუმბაძის

წინამძღოლი გამოჩნეული. დაე, ეს ყოფილიყო განყენებული, თუნდაც აბსტრაქტული, მაგრამ მინც ყოფილყო იდეალი.

როგორც ჩანს, ხალხს არ შეუძლია დიდხანს ცხოვრება გმირის იდეალის გარეშე. ამიტომ ზოგჯერ თავად თხზავს, ბევრ რამეს მიაწერს მას. თავის სურვილებს რეალობად მიიჩნევს და ასეთი გამორჩეულობის რომანტიზირებას ახდენს.

მაგრამ მოვიდა დრო, როცა ყველაფერი უნდა დამსხვრეულიყო. სქემები, მონუმენტური სახეები, პათეტიკური ემოციები — ხმამაღალი ტონი უნდა შეცვლილიყო.

ეს იყო რევოლუციური ცვლილება, ნამდვილი ვადატრიალება.

ვადატრიალება არა მარტო გმირის ცნობილი დადებითი ადამიანის ცნების თვით არსის გაგებაში, არამედ მაყურებლის აზროვნებაშიც, მის ფსიქოლოგიაში, რათა

წარმოებებმა გამოიწვიეს თეატრში, ერთი წუთით გავისენოთ მაშინ რა ხდებოდა სახელმწიფოში. ამის გარეშე ვერ გავიზარებთ გ. ლორთქიფანიძის საექტაკლების — „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“, „მე ვხედავ მზეს“ — ისტორიულ მნიშვნელობას. 1959 წელს მოწვეული იქნა სკკპ რიგვარეუე XXI ყრილობა. მისი ტრიბუნიდან ითქვა: „წავიდა ის დრო, როცა საბჭოთა კავშირი ერთადერთი სოციალისტური სახელმწიფო იყო, რომელიც მტრულ კაპიტალისტურ გარემოცვაში იმყოფებოდა. ახლა არის ორი მსოფლიო საზოგადოებრივი სისტემა: დრომოკმული კაპიტალიზმი და მხარდი სასიცოცხლო ძალებით აღსავსე სოციალიზმი, რომლის მხარეზეა ყველა ქვეყნის მშრომელთა სიმბაბია. მსოფლიოში არ არის ისეთი ძალები, რომლებსაც შეუძლიათ აღადგინონ კაპიტალიზმი ჩვენს ქვეყანაში, დასძლიონ სოციალისტური ბანაკი“.<sup>1</sup>

როგორც ვხედავთ, ორი პოლარული მსოფლიო თავის ზენიტშია. კომუნისტური პარტია კვლავ განაგრძობს დიქტატს. იგი კვლავ მაპარაკობს ხალხის სახელით. 1960 წელს მოსკოვში ჩატარდა შრომისადმი კომუნისტური დამოკიდებულებისათვის მოძრაობის მონაწილეთა პირველი საკავშირო თათბირი, სადაც განიხილეს „შრომისადმი კომუნისტური დამოკიდებულებისათვის ბრძოლის ამოცანები და შეაჯამეს სოციალისტური შეჯიბრების ახალი ფორმების და პირველი წლების გამოცდების შედეგები“.<sup>2</sup> მთელს საბჭოთა კავშირში, ანუ საბჭოთა იმპერიაში, დაიწყო შესაბამისი კამპანია. მვიდწლედის დავალების 5-6 წელიწადში შესრულებისათვის ბრძოლას სჭირდებოდა თავისი იდეოლოგიური უზრუნველყოფა.

თეატრი კი იდეოლოგიის ძმლავერი იარაღი იყო და თეატრმა ახლებურად გაიზარა თავისი ფუნქცია. სცადა თავი დაედწია ჯალბი პათეტიკისა და აქტუალური თემების სქემატიზმისაგან.

მაგრამ ძლიერი იყო ნომენკლატურული სმყარო და მისი გავლენის სფერო. მას, თითქოს, ადვილად არ უნდა დაეთმო პოზიციები. როგორც დამოწმებული ორი ციტატიდან ჩანს (ასეთი კი შეიძლება ათობით დამოწმოდ, სახელმწიფო ჯერ კიდევ თავის ფორმაშია. ის ტოტალიტარულია

და მაშინ ალბათ ვერაინ ვერ წარმოიდგენდა, რომ ოცდაათი წლის შემდეგ ყველაფერი თავდაყირა დადგებოდა.

ესოდენ ძლიერი სახელმწიფო ხალხისგან შინაგანად გაუცხოებული აღმოჩნდა. ნოდარ დუმბაძის გმირებმა თავი იგრძნეს სრულიად ახალ გარემოში. ეს არ იყო ის სახელმწიფოებრივი გარემო, რაზედაც ზემოთ ვთქვით.

ქართულ თეატრს პაერვიით სჭირდებოდა ამგვარი სიახლე. „60-იანი წლების დასაწყისი მრავლისმეტყველი იყო. ქართულ ფერწერაში, მუსიკაში, ლიტერატურაში, სცენოგრაფიაში სიახლისადმი დიდი სწრაფვა იგრძნობოდა, ძიებები ფორმის სფეროში სულ უფრო ინტენსიური ხდებოდა. ხელოვნება თანდათან თავისუფლდებოდა ჯალბად გაკებული შინაარსის პრიმატისაგან. მიმართავდა გამოსახვის სპეციფიკურ საშუალებებს. თეატრის წინაშეც მთელი სიმწვავეით დადგა ადამიანის ყოფიერების რეალობის უშუალო გადმოცემის აუცილებლობა. თეატრმა იგრძნო, რომ უარი უნდა ეთქვა როგორც პათეტიკურ ამალღებულობაზე, ასევე სინამდვილის ყოფის იმიტაციაზე... დრომ მოიტანა იმის აუცილებლობა, რომ მხატვრული სიმართლე და პირისპირებოდა „ოფიცირული სიმართლეს“.<sup>3</sup>

გიგა ლორთქიფანიძე დაუპირისპირდა იმ „სიმართლეს“, რომელიც ჩვენ დავიმოწმეთ პარტიის ყრილობის მასალების სახით.

ეს იყო დიდი გაბედულება! ცნობილია, რომ თეატრი დიდ იდეოლოგიურ ძალად იყო მიჩნეულ საბჭოთა სისტემაში. არამც თუ მხოლოდ თეატრი იყო იდეოლოგიზებული, არამედ თითქმის ყველაფერი. 1967 წელს მიღებული იქნა სკკპ ცკ დადგენილება „საზოგადოებრივ მეცნიერებათა შემდგომი განვითარებისა და კომუნისტურ მშენებლობაში მათი როლის ამალღების ღონისძიებათა შესახებ“. ამ დადგენილებით თვით დემოგრაფიული კვლევა-ძიებაც კი იდეოლოგიურ სფეროში მოიზარებოდა. ამდენად უფრო გასაგებია თეატრში „დადებითი გმირის“ იდეოლოგიური ასპექტები. მართალია, პოლიტიკური სისტემა ვაკევეულ ცვლილებებს განიცდიდა, მაგრამ მის დემონტაჟზე ლაპარაკიც კი შედემტი იყო მაშინ, როდესაც გიგა ლორ-

თქიფანიძე იწყებდა დადებითი გმირის ცნების სრულ ტრანსფორმაციას. მანამდე ქართული თეატრი არ იცნობდა დუმბაძისეულ დადებით გმირებს.

ზურიკელა არ არის ფრიადოსანი და მოწინავე სტუდენტი. მართო ეს ფაქტიც კი საკმარისი იყო, რომ იგი არ მთავრებულიყო დადებით გმირად. ამ დროს ხომ ჯერ კიდევ ძალაში იყო ლენინის ცნობილი ლოზუნგი — მოსწავლის გმირობა და სიმამაცე არის ფრიადზე სწავლაო, ზურიკელა კი, არამც თუ ფრიადოსანი — ჩამორჩენილი მოსწავლეც იყო. როგორ უნდა დადგმულიყო სპექტაკლი, როგორ უნდა განსახიერებულიყო ზურიკელას როლი და რა ხალხი უნდა ყოფილიყო მისი გარემოცვა (ბეზია, ილიკო და ილარიონი), რომ ერთბაშად ყველანი სამაგალითო ადამიანებად წარმოჩენილიყვნენ? თანაც ისეთ გმირებად, რომელთა გვერდით ცხოვრებასაც ყველა ინატრებდა.

გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლი „მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონი“ პირდაპირ სინქრონულ შესაბამისობაში აღმოჩნდა მაყურებელთან. თითქოს პირდაპირ პარადოქსული სიტუაცია შეიქმნა. ერთი მხრივ იყო სახელმწიფოებრივი იერარქიის (ოქტომბრელი, პიონერი, კომკავშირელი, პარტიული) მძლავრი სისტემა, სოციალისტურნი რეალიზმის გაბატონებული დოქტრინა, პარტიული იდეურობის რთული მექანიზმი და ადამიანებში ჩამოყალიბებული თვითცნზურა, — და მეორე მხრივ ამ პროცესების ანტიპოდი ზურიკელა. იგი არა მარტო ცუდლუტი მოწაფე იყო, არამედ მისი გარემოც თითქმის შესაბამისი. ისინი ერთმანეთს ჰგვანდნენ ცხოვრების წესით, თუმცა უადრესად ინდივიდუალიზებული იყო ყოველი ხასიათი.

სადაც არ უნდა ეთამაშათ გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლი, ყველგან ერთნაირად დიდი წარმატება ჰქონდა. ბუნებრივია იბადება კითხვა: როგორ მოხდა, რომ ისეთ სოციალურ-პოლიტიკურ სისტემაში ტრიუმფალური წარმატება ჰქონდა სპექტაკლს? გიგა ლორთქიფანიძე ხომ ნ. დუმბაძის გმირებით ანგრევდა ათეული წლობით ჩამოყალიბებულ თეატრალურ მოდელებს?

ცვლიდა ხალხის წარმოდგენებს დადებით გმირზე.

იცვლებოდა თეატრის ესთეტიკა. ძალაში რჩებოდა მხოლოდ კოტე მინდორიშვილის ხელოვნების პრინციპი — მსახიობთა საშუალებით შეექმნა თეატრალური ზეიმი.

როგორც ჩანს, თვით სახელმწიფოებრივი სისტემაშიც ხდებოდა გარკვეული ცვლილებები, მაგრამ დემოკრატიზაციის პროცესში ხალხმა გაუსწრო წინ.

გიგა ლორთქიფანიძის თეატრმა გაუსწრო დროს!...

„მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონის“ შემდეგ თეატრებმა თითქოს ამოისუნთქეს. არა მარტო ეკონომიურად (რადგან ყველგან ანშლავებით მიდიოდ!), არამედ პოლიტიკური ზეწოლის თვალსაზრისითაც. მარჯანიშვილის თეატრისაკენ იყო მიპყრობილი ყველა საქალაქო და რაიონული თეატრის მხერა. ცვლილებები, რომელიც გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლმა გამოიწვია, ქართული თეატრისათვის ახალი მხატვრული სამყაროს აღმოჩენას ნიშნავდა, რადგან ჩვენ ვიხილეთ ახალი გმირები, ახალი ქართველები.

ახალი ქართველები არა დღევანდელი მნიშვნელობით, არამედ იმეამინდელი ცხოვრებისათვის. რადგან სცენაზე გამოჩნდა არა ერთმანეთს დაპირისპირებული, აგრესიული და ამბიციური (როგორც დღეს არის), არამედ კეთილი, ზნემაღალი, საოცრად ერთიანი, ერთ არსებად ქცეული ქართველობა. გამოჩნდა მათი ჰუმანიზმი, იუმორი, ცხოვრების სისარულით აღსავსე და იმედინი ქართველობა.

თითქოს ყველანი ერთად ქმნიდნენ ერთი სამაგალითო გმირის სახეს. სწორედ ისინი: ზურიკელა, ბეზია, ილიკო და ილარიონი შეიძლებოდა გამხდარიყვნენ სამაგალითონი. მართალია, არაფერს განსაკუთრებულს არ აკეთებდნენ, არაფერს საგმიროს და თავგასაწირს, მაგრამ ასეთი ადამიანები ხომ ამსუბუქებდნენ ცხოვრების ჰიროსამს? განა ასეთი ადამიანები არ ჰქმნიან საზოგადოებრივი კეთილგანწყობის ატმოსფეროს? რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ პირობებში, როდესაც ქვეყანა ომის მდგომარეობაში იყო, როცა შეიქმნა ნიადაგი უზ-





ნეობისა და ავკაცობის ასაყვავებლად, — სწორედ მაშინ ზურიკელა, ბებია, ილიკო და ილარიონი ინარჩუნებენ სულიერ სიმტკიცეს, იმხნეებენ თავს და ამხნეებენ სხვებსაც.

გამორჩეული თვისებაა სიკეთის ნიჭი!... ნოდარ ღუმბაძის გმირები დაჯილდოებული არიან ამ ნიჭით.

გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლების მსახიობებმა დიდი სიმართლით გამოხატეს იგი.

სრულიად განსაკუთრებულია ფსიქოლოგიური ფაქტორის მნიშვნელობა გიგა ლორთქიფანიძისა და ნოდარ ღუმბაძის ახალ სათეატრო სინამდვილეში. ჩვენ ვლაპარაკობთ ადამიანთა ურთიერთობის ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, საზოგადოებრივი კავშირების მაღალ ეთიკურ პრინციპებზე. ამ სინამდვილის გმირები უფროხილდებიან ერთმანეთს, ცხოვრობენ ერთმანეთის იმედად. ეს სულ სხვა ურთიერთობებია, სულ სხვა ადამიანური განზომილებები, რომელსაც თითქმის არ სცნობს არც კაპიტალისტური სისტემა, რომელიც ადამიანს წარმოების მექანიკურ დანამატად აქცევს და ადეტიმებს არა ადამიანურ ღირებულებებს, არამედ ფულს, ასევე უცხო იყო იგი ლენინ-სტალინური პარტიული დოქტრინისათვის, სადაც პიროვნება „ჰანჰიკად“ იყო გამოცხადებული.

დიდი ფილოსოფოსი ნ. ბერდიაევი წერდა — „კაპიტალიზმი, უწინარეს ყოვლისა ანტიპერსონალიზმია, ანონიმური ძალაუფლება, მთელ ადამიანურ არსებობაზე რომ ერცელებდა, ის ადამიანს ეპყრობა როგორც საქონელს“. „დაემხო ჰუმანისტური მითი ადამიანის შესახებ. ადამიანის უესქვეშ უფსკრულმა დააღო ხასა“. „დეჰუმანიზაციის პროცესი ძალზე ძლიერია თანამედროვე ლიტერატურაში, თანამედროვე რომანში, თუ ავიღებთ ბოლო დროს ორ ყველაზე მნიშვნელოვან ფრანგ მწერალს — პრუსტს და ანდრე ჟიდს, შეუძლებელია ვერ შეინიშნოთ, მათ შემოქმედებაში ადამიანი იშლება. იქ ვერ იპოვით ადამიანის მთლიან სახეს. იქ მხოლოდ შეგრძნებებია... უწინარეს ყოვლისა ქრება გული, როგორც ადამიანური არსების ძილიანი და ცენტრალური ორგანო, რო-

გორც ადამიანის გრძნობათა მტვირთველი, რომანში აღარ არის ადამიანთა ტიპი, სიმდრე, ადამიანური სამყაროს მრავალფეროვნება“.<sup>4</sup>

ფილოსოფოს ნიკოლოზ ბერდიაევის მოსაზრებაში სამი მომენტია საყურადღებო. მათ პრინციპული მნიშვნელობა ექვთ ნოდარ ღუმბაძის შემოქმედებასთან მიმართებაში. პირველი ის გასლავთ, რომ „მათ შემოქმედებაში ადამიანი იშლება“. მეორე — „ქრება გული, როგორც ადამიანურ გრძნობათა მტვირთველი ორგანო“, მესამე — მათ რომანებში „აღარ არის ადამიანური ტიპების სიმდრე“. ამ კრიტიკულ მემოტებით განვიხილოთ ნოდარ ღუმბაძის შემოქმედება და დაენახავთ, რომ სამივე პარამეტრში უპირატესობა აქვს. ნოდარ ღუმბაძის შემოქმედებაში ადამიანი მთლიანი პიროვნებაა, რომელიც გამოირჩევა მსურვალე გულით. მოთხრობები მდიდარია ტიპებით, რომლებიც დიდი სიყვარულით წარმოგვიდგენენ „ადამიანური სამყაროს მრავალფეროვნებას“.

სამთავე თვისების გამორჩეული სიმაღლეები ნოდარ ღუმბაძეს წარმოგვიდგენს დიდი მწერლის რანგში, ხოლო მის სცენურ ინტერპრეტატორს — დიდ რეჟისორად. მათ ერთად შექმნეს სრულიად ახალი სინამდვილე.

თითქოს უნდა გვიკვირდეს კიდევ, როგორ მოხდა, რომ ასეთ რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ სისტემებში დაიბადნენ ნოდარ ღუმბაძის გმირები.

შეიძლება სადავო იყოს, მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში რალაც ნეორეალისტური ყოფის სიმართლითა და სტილური სისლავით გამოჩნდნენ ნოდარ ღუმბაძის გმირები. ომის შემდგომი პერიოდის იტალიური ფილმების ნეორეალისტმა სრულიად ახალი სინამდვილე შექმნა. ფილმების შინაარსობრივმა თავისებურებამ, ყოფის უბრალოებამ და ტკივილმა მსოფლიოს კიდევ უფრო შეაყვარა იტალიაც და მისი ხალხიც.

თუ რომელიმე სპექტაკლზე, მისი გმირების ყოფით ცხოვრების ხასიათზე შეიძლება ითქვას ნეორეალისტური, ეს ალბათ უპირველესად გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლზე ითქმოდ. უკვე სულ სხვა-



რომელიც იშვიათად იღვიძებს სოლმე ცხოვრებაშიც და თეატრშიც.

გ. ლორთქიფანიძისა და ნ. დუმბაძის თეატრში გამოიხატა სიკეთის მარადიული ღირებულების იდეა.

ჩვენ ასეთი იდეა ათეისტურ სახელმწიფოსა და საზოგადოებაში, რომელიც გამეფებული იყო, როცა გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლები იქმნებოდა, გმირობა მიგვაჩინა. თავისი ესთეტიკის, თეატრალური ენით და მხატვრული პოზიციით მსგავსნი არიან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“.

სულიერი ძმები არიან ზურიკელა და სოსოია.

სამსახიობო ხელოვნების სიმართლით გამოირჩეოდნენ ლეო ანთაძის ზურიკელა და გოგი ქავთარაძის სოსოია. მზე, როგორც სიკეთის სიმბოლო ისე იაზრება ქეთინო კიკნაძის ხატაის სახე.<sup>5</sup> ჩვენი მწერლისა და რეჟისორისათვის ამ სპექტაკლში მთავარი იყო „მზის ხილვის“ პრობლემა — რაც აქ გამოდიოდა არა როგორც ვახვიადებული მეტაფორა ან ფიზიკური შეგრძნება მზისა, არამედ უშუალოდ ადამიანის საზიაროში დადგომა იმ წამისა, როცა ყველაფერი განათებულია მასში“.<sup>6</sup>

ორივე სპექტაკლი ქმნის ცხოვრების თეატრის ჭეშმარიტ მომხიბვლელობას.

„მე ვხედავ მზეს“ აღრმავეს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“ დრამატულ ხაზს. მასში მეტი სევდა და ტკივილია, მეტი დრამატიზმი, მაგრამ ორივე წარმოდგენა ომთან შეჭიდებული ადამიანების ბედს გამოხატავს. „ნოდარ დუმბაძე გამოდგა ის მწერალი, ვისი ნაწარმოებების მიხედვითაც რეჟისორმა სპექტაკლების მთელი ციკლი შექმნა. დუმბაძისეული მახვილი, თუმცა თანამგრძნობი იუმორით აღსავსე, ყოფით რეალობასთან სიახლოვე, ლირიკული წიაღი. ყოველივე ეს რეჟისორის ხელში უშრეტ შემოქმედებით წყაროდ იქცა. იგი მაღალმოდ ედებოდა მოთხოვნილებას — ეთქვა რაიმე მნიშვნელოვანი ქართული სინამდვილის შესახებ“.<sup>7</sup> მისივე აზრით „ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებების მიხედვით დადგმული სპექტაკლის არცერთ პრემიერას ისე არ ჩაუვლია, რომ ჩვენთვის ახალი სახის დაბადება არ ემცნო. გავისხე-

ნით სესილია თაყაიშვილის ბებია სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ გოგი ქავთარაძის სოსოია, ქეთევან კიკნაძის ხატია და ვახტანგ ლაფერაძის ბეჟანა სპექტაკლში „მე ვხედავ მზეს“. ოთარ მეღვინეთუხუცესის ლიონა, გივი ბერკაშვილის ტიგრან გულიოანი“.<sup>8</sup>

ცალკე კვლევის და ძიების თემაა გიგა ლორთქიფანიძის სხვა სპექტაკლების გმირთა საკითხი.

მთავარი კი ის არის, რომ არა მხოლოდ მარჯუანშვილის თეატრში, არამედ მთელ ქართულ თეატრში სრულიად ახალი მოვლენა გახლდათ გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლები „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“. კრიტიკაში არა ერთხელ აღინიშნა, რომ ეს იყო „ცრემლიანი სიცილის“ ახალი ტალღა, რომელმაც უმაღლესი ესთეტიკური სისარული განაცდევინა მაყურებლებს.

გიგა ლორთქიფანიძისათვის უაღრესად ახლომელი აღმოჩნდა ნოდარ დუმბაძის მიერ შეთავაზებული სამყარო. მას აღმოაჩნდა საოცარი ალღო, ინტუიცია, რათა ჩასწვდომოდა „ცხოვრების ნამდვილ არსს“. დიდი ფსიქოლოგი დიმიტრი უზნაძე წერდა: „ხელოვანი ყოველთვის შემოქმედია, ამიტომ სამყაროს არსის განცდის შედეგი პუდამ დასაწყისია შემოქმედებისა. ხელოვანი თავისი შემოქმედების მოტივად ცხოვრების განცდელ პრინციპს იღებს და ქმნის ახალ ცხოვრებას, ახალ სამყაროს ამ პრინციპის მიხედვით. ასე რომ, ბოლოს მისი შემოქმედების შედეგს, ხელოვნურ ცხოვრებას მის ნაწარმოებში და ნამდვილს, არსებულ ცხოვრებას მის ნაწარმოებში და ნამდვილს, არსებულ ცხოვრებას მის გარეშე მდგომს ობიექტურ სამყაროში ერთი და იგივე პრინციპი უდევთ საფუძვლად“.<sup>9</sup>

დიდი ფსიქოლოგი იხილავს შემოქმედისა და მხატვრული სინამდვილის ურთიერთობის პრობლემას, დაასკვნის: „შეეფერება თუ არა ხელოვნური სინამდვილე — არსებული სამყაროს ფარული არსის განცდის შედეგი, — ნამდვილ სინამდვილეს — გამოხატულებას ცხოვრების ფარული არსისას? თუ ხელოვანი ისეთ სახეს ქმნის, რომელთა ნიშანდობლივი თვისებანიც არსებული სინამდვილის სახეს შეეფერება, —

იმ შემთხვევაში ჩვენს წინ დგას განცდა მსოფლიოს ჭეშმარიტი არსისა“.<sup>10</sup>

დ. უზნაძის ამ დებულების მიხედვით გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში საქმე გვაქვს „მსოფლიოს ჭეშმარიტი არსის“ გამოხატავსთან. განა ის ჰუმანისტური კონცეფცია, რომელიც გვიღა ლორთქიფანიძემ თავის აუდიტორიას შესთავაზა, მართლაც საკაცობრიო ღირებულებებისა არ იყო? აი, ამიტომ იყო, რომ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“ და „მე ვხედავ მზეს“, სადაც არ უჩვენეს, ყველგან წარმატება ჰქონდა. „ეკვი გვეპარებოდა — წერს ტარიელ საყვარელიძე — წმინდა ქართული სახეები იქნებოდა კი საინტერესო მოსკოველთათვის, მისხდა საოცარი რამ, სპექტაკლის დასაწყისიდან ბოლომდე არ შეწყვეტილა სევდიანი ღმილი, ხარხარი და ოვაკიები. მაყურებლის აღტაცებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. როგორც ჩანს, ჭეშმარიტი ხელოვნება ყველასათვის ერთნაირად გასაგები და ახლობელია. ეს იყო გვიღა ლორთქიფანიძის რეჟისორული ჩანაფიქრის დიდი წარმატება“.<sup>11</sup>

ასე რომ, ის, რაც ეკუთვნის ერთ ხალხს, თუ ის ნაღია, ეკუთვნის ყველას. სწორედ ამას გულისხმობდა ს. ახმეტელი, როცა ამბობდა, რომ ნაციონალური კულტურის ხარისხობრივ განვითარებას ინტერნაციონალურისაკენ მივყავართ. თუ ეს ასეა (და, რა თქმა უნდა, ასეა), მაშინ, ბუნებრივია, მისი ლოგიკური დასკვნა ისიც, რომ დადებითი გემირის ყოველი ჰუმანისტური იდეა, პიროვნულად როგორი ძალის ადამიანიც არ უნდა ატარებდეს მას, მისი სიძლიერე მაინც მისსავე ჰუმანიზმში ძევს. მართალია, ზოგჯერ ძალია მისი დაცვა, მაგრამ ნოდარ ღუმბაძის გემირებთან, რომლებიც ასე მრავალფეროვნად გამოიხატნენ გვიღა ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში, სულ სხვა მდგომარეობაა. ისინი სწორედ იმიტომ, რომ ცალ-ცალკე ტარიელები და ავთანდილები არ არიან, მაგრამ ყველანი ერთად, ერთ მუშტად არიან შეკრულნი და ამ გზით უმკლავდებიან მსოფლიოს ერთერთი ყველაზე დამანგრეველი ომის ზეწოლას. ამ ერთობაშია მათი ძალა. ერთობაა მათი ცხოვრების წესი. ვიდრე ერთად არიან, ცხოვრება ვერ გაქელავს მათ.

დღეს ყველაზე მეტად ხომ ასეთი ერთობა აკლია ჩვენს ხალხს? თითქოს ინტერნაციონალური, მოგონებებში დარჩენენ ღუმბაძისა და ლორთქიფანიძის კეთილი გემირები.

ნოსტალგია ადამიანთა ერთობაზე და სიყვარულზე!...

რეჟისორების დიდი უმრავლესობა ხშირად მწერალთა ნაწარმოებების დაშლით, დემონტაჟით გამოირჩევა. ესწრაფვიან შექმნან დრამატურგისაგან დაშორებული ახალი ვერსიები. თითქოს, რაც უფრო მეტად ჩაერვიან ავტორის ტექსტში, მით უფრო ორიგინალურები არიან. მით უფრო მეტად წარმოჩნდებიან ორიგინალურ რეჟისორებად. სრულიად საწინააღმდეგო მოვლენასთან გვაქვს საქმე გვიღა ლორთქიფანიძის შემთხვევაში. იგი მაქსიმალურად უფროსილდება მწერლის სიტყვას, აზრს, ხდება მის ნამდვილ თანამებრძოლად. იგი, უპირველესად, საავტორო თეატრის რეჟისორად მოიხზრება. ამის ნათელი მაგალითია ნოდარ ღუმბაძის შემოქმედების ინტერპრეტირება. „მან შექმნა ნოდარ ღუმბაძისეული საქართველოს ის „მეორე რეალობა“, რომელიც უმთავრესია ხელოვნებაში და რომელსაც ინერციით მიჰყვება ბევრი. მის მიერ შექმნილი სამყარო არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ სოციალური ღირებულებით ხსიათდება, თეატრი კიდევ უფრო დემოკრატიზაციას ესწრაფვის, ამკვიდრებს კიდევ ამ იდეებს ლიტერატურული მასალისათვის დამახასიათებელი თეატრალური ესთეტიკით“.<sup>12</sup>

ორივე სპექტაკლი იყო ქართველი ხალხის მაღალი ზნეობრიობის, „ჭირთა მომთმენობის“, სიკეთის ქმნადობის გამოხატულება. ნოდარ ღუმბაძემ და გვიღა ლორთქიფანიძემ სცენაზე დაამკვიდრეს ხალხის სული, ხალხის ძალა, ენერჯია, ხალხის სიბრძნე და იუმორი. გამოხატეს ხალხისეული და ხალხსავე დაუბრუნეს იგი. ხალხია მისი მთავარი გემირი, რომელიც სრულიად ახალ თეატრალურ ფორმაში გამოიხატა სცენაზე.

როდესაც გემირის პრობლემის სრულიად ახლებურ გააზრებასა და ინტერპრეტირებაზე ვლაპარაკობთ, შეიძლება გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის ცნობილი სიტყვებიც, რომ

ქვ ჩვენი ისტორია მართო მეფეების ისტორიაა და ხალხი არსად ჩანსო. მე კი ისეთი ადამიანი ვარ, რომ ხალხი მაინტერესებსო. ქართულ ლიტერატურაში ბევრი მოთხრობა, პიესა თუ რომანი არ არის, სადაც მთავარი გმირი ხალხი რომ იყოს.

ნოდარ ღუმბაძე ბედნიერი გამოხატულია.

ზურიკელა და სოსოია ხალხის გმირები არიან — სრულიად უცნაური, განსხვავებული, ჩამოყალიბებული, ცოცხალი, ავკარგიანი და საიმედო გმირები, მაყურებელს სჯერა, რომ ისინი საქართველოს დი-რსეული შვილები იქნებიან, იბრძობებენ სიმათლისა და სიკეთისათვის. სიპაბუკის ასაკში უკვე ჩაყრილია კეთილი საფუძველი მომავლისა.

გ. ლორთქიფანიძე ამავე პერიოდში დგამს კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ციკარს“, სადაც მექის (მ. ბეზურიშვილის) სულში მომხდარი გარდატეხით ინტერესდება. მექი ჰაბუკი, ჯერ დაუღვინებული მებრძოლია. კლასობრივი ბრძოლის ფონზე მიმდინარეობს მექის ჩამოყალიბების პროცესი. ზურაძე, სოსოია და მექი სულ სხვადასხვა ეპოქების შვილები არიან, მართალია, სახელმწიფოებრივი სისტემა ერთი და იგივე იყო, მაგრამ სხვადასხვა ბუნებისა და პოზიციის მწერლები ქმნიდნენ ამ გმირებს. განსხვავებული იყო მათი მხატვრული ხედავა. გიგა ლორთქიფანიძემ მექის ხასიათში გვიჩვენა ექსტრემალურ სიტუაციაში მოქცეული ახალგაზრდის ბედი. რეჟისორის მხატვრული ინტერესი სავე-ბით გასაქები იყო, მაგრამ სრულიად განსხვავებულია ახალი საბჭოელი ადამიანის ჩამოყალიბების გზა, ვიდრე გზა ზურიკელასა თუ სოსოიასი. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“ და „მე ვხედავ მზეში“, სულ სხვაგვარად იკითხება „დადებითი“ თვით არსი. „აქ ადამიანთა თვით ცხოვრების წესისა დადებითი გმირი. თეატრი გვიჩვენებს ნ. ღუმბაძის ჰაბუკი გმირის ფორმირების მთელ პროცესს. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონიდან“ გმირი გადადის „მე ვხედავ მზეში“, „მზიან ღამეში“, გაივლის ცხოვრების რთულ გზას, გახდება ჯარისკაციც („ნუ გეშინია დედა“), ჩამოყალიბდება ხალხის ერთგულ ადამიანად. სიფლის

ორღობებიდან წამოსული ჰაბუკი ფართო შარაზე ვაგა. ეს არის მთელი თაობის გზა, რომელმაც ომის წლებში გაიარა სიმწველი ღისა და ჭაბუკობის ხანა, დაეყვაცდა და ახალი ცხოვრების მშენებელი გახდა“ (გ. კი-კნაძე). ახალგაზრდა გმირებმა ყველაფერი ნახეს—ომიც, ახლობლების სიკვდილიც, ეს არის მთელი თაობის დიდი და რთული გზა.

ნ. იან წლებში თანდათან გამოიკვეთა ახლებური სათეატრო აზროვნების მოთხოვნილება. თითქოს ხალხი გამოფხინულა და თანდათან დაიწყო სახელმწიფოს შეწოლისაგან ფსიქოლოგიური განთავისუფლება, საჭირო გახდა ინერციის დაძლევა. სწორედ ასეთ ატმოსფეროში ჩნდება ნოდარ ღუმბაძის სახელი თეატრის აფიშაზე. მაყურებელი მიაწყდა თეატრს და თითქოს ერთბაშად ამოისუნთქა, როცა სცენაზე მისი ახლობლები ნახა. იგი შორიდან მონუმენტურ გმირებს კი აღარ უყურებდა, რომლებიც მას მიუწვდომლად ესახებოდა, არამედ მასავით უბრალო ადამიანებს.

ნ. ღუმბაძე და გ. ლორთქიფანიძე სრულიად ახალს, განსხვავებულ თეატრს ქმნიდნენ. ისინი საოცრად ერთნაირად ხედავდნენ, ერთნაირად აზროვნებდნენ, მათ შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმის ლაღი ქართული იუმორი და ჰუმანისტური განცდა. აქ ყველაფერი ქართულია, მიწიერია, ყველაფერი უშუალო და ბუნებრივი. ეს გმირები თითქოს პირდაპირ ცხოვრებიდან გადავიდნენ სცენაზე. ამის შესახებ ბევრჯერ დაწერილია, მაგრამ ჩვენ გვიანტერესებს ის ტრანსფორმაცია, რომელიც გმირის ცნებამ განიცადა. ტრანსფორმაცია კი ძალიან დიდია, მაგრამ თუ მათ გმირის ცნების ძველი მასშტაბებითა და კრიტიკრიუმებით შევედგეთ, მაშინ ისინი „პატარა ადამიანებად“ მოვგეგვენებიან. სმირად ასეთი „პატარა ადამიანები“ ხომ დიდ ცხოვრებას ქმნიან? ადამიანურ თვისებათა ერთობლიობა სრულიად სხვა მასშტაბსა და განზომილებას იძენს. სადაც რეალობა, სეზანის პატარა სურათში მთელი ზღვა ეტევაო.

ასეა გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში — ზურიკელა, სოსოია და საერთოდ ყველა გმირი — ესაა მთელი ცხოვრება!

დიდი ადამიანური ცხოვრებაა სპექტაკლებში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვსედავ მზეს“, „ნუ გემინია დედა“. ეს იყო „ახალი ტალღა“ — ძალიან ძლიერი ტალღა, რომელიც სიცოცხლის საოცარ ენერგიას გვაგრძნობინებდა სცენიდან. მას ჰქმნიდნენ გიგა ლორთქიფანიძის მსახიობთა მართალი გმირები. ისინი თითქოს პატარა, ჩვეულებრივი უზრალო ადამიანები იყვნენ. მაგრამ ძალიან დიდი მოვალეობა ჰქონდათ შესასრულებელი. თავიანთი მაღალი ზნეობრივი ცხოვრებით, ადამიანისადმი სიყვარულით, ურთიერთდინდობითა და მოთმინებით მტკიცედ იცავდნენ ქრისტიანულ მორალურ პრინციპებს.

ისინი ზნეობრივი გმირები იყვნენ!...

### შენიშვნები:

- 1 „სკკპ რევაგარეშე ყრილობის მასალები“ თბ. 1959, 190.
2. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები. ტ. VIII. 1980, 679.
3. ნ. გურაბანიძე, კრებ. გ. ლორთქიფანიძე, 1987, 38.
4. ნ. ბერლიავეი, ადამიანის ბედი თანამედროვე სამყაროში, 2003, 29.
5. ვ. კვიციანი, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, 2007 ტ. II, 500.
6. ნ. გურაბანიძე, კრებ. გ. ლორთქიფანიძე, 1987, 22.
- 7 მ. გვიგია, კრებ. გ. ლორთქიფანიძე, 1987, 175.
8. იქვე.
9. დ. უზნაძე, შრომები ტ. IX, 1986, 197.
10. დ. უზნაძე, შრომები, ტ. IX, 1986, 197.
11. ტ. საყვარელიძე, კრებ. გ. ლორთქიფანიძე, 1987, 265.
12. გ. ბათიაშვილი. კრებ. გ. ლორთქიფანიძე, 1987, 182.

ანსამბლის ხუროთმოძღვრული ისტორიული ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურულ ნაგებობათა მშენებლობის ადრეული პერიოდის ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია. მას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ქართული არქიტექტურის ისტორიაში. ესბეკის არქიტექტურული კომპლექსის შესახებ ცნობები ძალზე მწირია და იგი სერიოზულ გამოკვლევას საჭიროებს. სწორედ ამ გარემოებით აიხსნება ჩვენი დაინტერესება ტაო-კლარჯეთის ამ ერთ დროს მშენიერი ძეგლით.

უპირველესად მინდა მადლობა მოვასხენო ტაო-კლარჯეთის მხარის ისტორიის შესწავლით დაინტერესებულ გერმანულ მწერალს კარლ-ჰაინც შეფელერს. 1999 წლის ივლისში მან მიმიწვია ამ რეგიონში ორგანიზებულ ექსპედიციაში, რითაც წილად მხვდა ბედნიერება მენახა ბევრი უცნობი ძეგლი, მათ შორის ესბეკის არქიტექტურული კომპლექსი, რომელიც ჯერ კიდევ შეუწავლელია ისეთი მნიშვნელოვანი ძეგლების ფონზე, როგორებიცაა იმხანი, სახული, პარხალი, ოშკი, ოთხთა ეკლესია და სხვ.

ესბეკის არქიტექტურულ ანსამბლში გაერთიანებული ნაგებობის (სამნავიანი ბაზილიკის) აზომეითი სამუშაო განხორციელდა მხოლოდ 1995 წლის ივნის-ივლისში გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელთა მიერ მოწყობილი სამეცნიერო ექსპედიციის დროს.<sup>1</sup> უფრო ადრე, 1983 წელს, ესბეკი ინახულა ამერიკაში მოღვაწე ცნობილმა ქართველმა ხელოვნების ისტორიკოსმა პროფესორმა ვახტანგ ჯობაძემ, მაგრამ მან, როგორც სინანულით აღნიშნა კიდევ თავის უნიკალურ ნაშრომში „შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიები და მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში“, სხვადასხვა მიზეზების გამო ვერ მოახერხა სრულად მოეხილა და დაეფიქსირებინა „განადგურების ვაზზე მყოფი“ ესბეკის არქიტექტურული ნაშთები. მეცნიერს წარმოდგენილი აქვს მხოლოდ რამდენიმე ფოტოსუ-

# ესბეკის სურათმოქვრული ანსამბლი

ლოლა ციხეზია

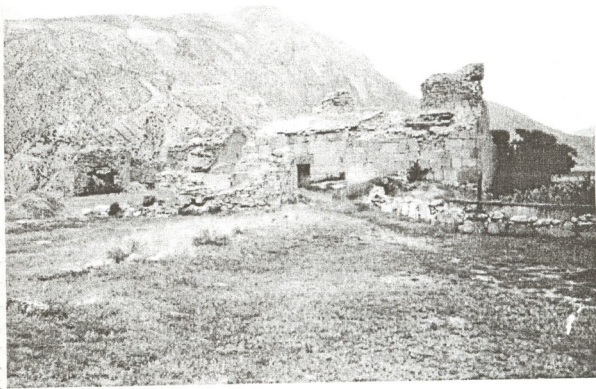
რათი მთავარი ეკლესიისა და მისი მოკლე აღწერა.<sup>2</sup>

პატარა სოფელი ესბეკი მდებარეობს ართვინის ვილაიეთში, ისტორიულ ტაოში, მდინარე ოლთისის (ოლთი-ჩაი) მარცხენა სანაპიროზე, იშხნის სამხრეთ-აღმოსავლეთით. თავდაპირველად ცენტრალური სამანქანო გზა მიემართება იშხნისაკენ. ირგვლივ საოცარი პეიზაჟია. უცნაური მოხაზულობის უზარმაზარი კლდეები ერთმანეთს ფილმის კადრებივით ენაცვლებიან, ზოგჯერ ერთმანეთში იკარგებიან. კლდეების მიღმა წარმოიქმნება იდუმალებით მოცული სიღრმე, საიდანაც თორთუმის წყა-

ლი გამოედინება. შემდეგ გზა უხვევს მარცხნივ, გადადის მდინარე ოლთისზე გადახულ ხიდზე და იწყება გრუნტის გზა, რომელიც მაღლა მიემართება.

ესბეკის არქიტექტურული კომპლექსის გამოჩენამდე მნახველის ყურადღებას იპყრობს კლდის წვერიდან ამოზრდილი, წარმოუდგენლად შთაბეჭდავი დიდებული ციხესიმაგრე, რომელსაც, როგორც ადგილობრივმა მცხოვრებლებმა გვითხრეს, საკუთარი პატარა სამლოცველო გააჩნია. გამოდის, რომ ესბეკს თავის დროზე მეტად სტრატეგიული ადგილმდებარეობა ჰქონია. ამდენად, ესბეკი დაცული იყო რო-

ესბეკის სურათმოქვრული ანსამბლის საერთო ხედი





ესბეკი. სამნავიანი ბაზილიკა. ხედი სამხრეთის ფასადზე

გორც ბუნებრივად — მას უზარმაზარი კლდეები და მთები შემოსაზღვრავს, ასევე ხელოვნურად — ციხესიმაგრით.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ესბეკი შუა საუკუნეებში, ისევე როგორც დღეს, განიცდიდა ბუნებრივი რესურსებისა და წყლის ნაკლებობას, რაზეც მიაწინებებს სოფლის ტერიტორიაზე აღმართული ქვის უზარმაზარი აკვედუკის ჯერ კიდევ შემორჩენილი კედლის ნაშთები. კედლის სიმაღლე ერთი მეტრიდან შეიძლება მეტრამდე მერყეობს, ხოლო სისქე ნახევარი მეტრიდან ერთ მეტრამდე. აკვედუკის კედელი ერთ ბოლოში დასრულებულია არხითა და ცისტერნებით, საიდანაც ხდებოდა ნათესების მორწყვა და მოსახლეობის წყლით უზრუნველყოფა. დღეს ეს აკვედუკი, როგორც წყლის მიმწოდებელი სისტემა, აღარ ფუნქციონირებს, ამიტომ სოფელს კვლავ წყლის პრობლემა გასჩენია, ხოლო ზემოხსენებული ცისტერნები მოსახლეობას პურის საცხოვრებლად აქვს გამოყენებული. დღეს ესბეკში 150 ადამიანი ცხოვრობს და საფიქრებელია, რომ აქ ამაზე მეტი მაცხოვრებელი არც შუა საუკუნეებში უნდა ყოფილიყო.

ესბეკის არქიტექტურული კომპლექსი დიდ მოვაკებულ ტერიტორიაზეა გაშლილი და ორ ქრონოლოგიურ ფენას შეიცავს. პატარა ქალაქ ესბეკში წარმოდგენილია შემდეგი ნაგებობები: სამნავიანი ბაზილიკა, საგუშაგო კოშკის, სამარხი-სამლოცველოსა და საერო შენობათა ნაშთები და აგურით ნაგები დარბაზული ეკლესია, რომლებიც, გარდა ბაზილიკური სტრუქტურისა, ქვის მასიური კედლითაა შემოსაზღვრული. არქიტექტურული კომპლექსის ზღუდის გარეთ, რამდენიმე მეტრში, ძლივს შესამჩნევად დგას მცირე ზომის სამლოცველო, რომელზეც ქვემოთ გვეყენება საუბარი.

ესბეკის სუროთმოდგრული ანსამბლის მთავარ ნაგებობას წარმოადგენს სამნავიანი ბაზილიკა (შევახსენებთ, რომ ბაზილიკა ეწოდება სივრცითი მიმართულებით განვითარებულ სწორკუთხა უგუმბათო შენობას, რომელიც შიგნით სვეტების ან ბოქების მწკრივებით სამ ან ხუთ ნაგად იყოფა), რომელმაც ჩვენამდე, სამწუხაროდ, საგრძნობლად დაზიანებული სახით მოაღწია — შენობის კედლების ზედა ნაწილები საერთოდ ჩამონგრეულია და ბუნებ-



რივია, აღარც მისი ვადამზურავი კამარე-  
ბი არსებობს. ამდენად, ეს დიდებული ეკ-  
ლესია ბედის ანაბარად დარჩენილა და  
ბუნებრივი მოვლენების მსხვერპლად ქცე-  
ულა. თუმცა, დაზიანების მიუხედავად,  
ბაზილიკა დღესაც აღიქმება როგორც დო-  
მინანტი ესბეკის არქიტექტურული კომპ-  
ლექსისა და მნახველზე წარუშლელ შთა-  
ბეჭდილებას ახდენს დასვეწილი არქიტექ-  
ტურული ფორმებით, სიძველითა და იმ-  
პონანტურობით.

ესბეკის ბაზილიკას სამნავიანი ბაზილი-  
კის ტიპის ნაგებობებს შორის ერთ-ერთი  
გამორჩეული ადგილი უნდა მივაკუთვნოთ  
საერთო არქიტექტურულ-კომპოზიციური  
გადაწყვეტის რივი თავისებურებების წყა-  
ლობით (ცნობისათვის, სამნავიანი ბაზი-  
ლიკის განვითარება საქართველოში V  
საუკუნიდან იწყება). ესბეკის ბაზილიკა  
ადგილობრივი მთებიდან მოტანილი ნაწი-  
ლობრივ დამუშავებული მონაცრისფრო  
ქვებითაა აგებული. ყოველგვარ დეკორა-  
ტიულ ორნამენტსა თუ სამშენებლო წარ-  
წერებს მოკლებული ტაძრის ფასადების  
სადა ზედაპირები გაცოცხლებულია დიდი  
კვადრებითა და პატარა ქვებით მიღებუ-  
ლსავე. დარბაზული ეკლესია. ჩრდ. ფასადი.

ლი თარაზული რიგების რითმული მონა-  
ცვლობით.

ესბეკის ბაზილიკის ინტერიერი შედ-  
სუა განიერი და ორი გვერდითი, მეტის-  
მეტად გრძელი და ვიწრო ნავისაგან, რო-  
მლებიც კორიდორებს უფრო მოგვაგო-  
ნებს. გვერდითი ნავეები ცენტრალურთან  
დაკავშირებულია ორი განიერი თალით,  
რომლებიც მასიურ ბურჯებზეა გადაყვა-  
ნილი. როგორც ნუკა-საყდრისა და პარეხ-  
თას ბაზილიკებში (ორივე IX საუკუნე-  
თარიღდება და ტაო-კლარჯეთში მდებარე-  
ობს), ესბეკის ეკლესია გვანცვიფრებს  
სიგრძივი ღერძის მიმართულებით განთავსე-  
ბული თაღების განიერი მალებით, რომე-  
ლიც თითქმის ორჯერ აღემატება განი-  
ვი თაღების სიგანეს. ამგვარი განიერთა-  
ღებიანი ბაზილიკები, რომლებიც მათ  
სირიულ წარმომავლობაზე მიუთითებს,  
საქართველოში კარგადაა ცნობილი გვი-  
ანი V საუკუნიდან — ბაზილიკები ურბნის-  
ში (V-VI სს.), ვაზისუბანსა (VI-VII სს.)  
და არეშში (VIII-IX სს.).<sup>3</sup>

ბაზილიკის სამივე ნავი აღმოსავლეთით  
დასრულებულია ნახევარწრიული აბსიდე-  
ბით, რომლებიც გეგმის სწორკუთხედშია

IX-X სს. მივანა





ესბეკი. სამწავიანი ბაზილიკა.  
ხედი საკურთხეველზე

ჩაწერილი. საკურთხეველის აბსიდის ორივე მხარეს, რომლის ცენტრში ერთი დიდი სარკმელია გაჭრილი, მოთავსებულია პასტოფორიუმები (ცალკე გამოყოფილი სათავსოები — საღიაკვნი და სამკვეთლო) გაცილებით ვიწრო სარკმლებით, რომლებიც აბსიდას პირდაპირ კი არ უკავშირდება, არამედ დასავლეთის კედელში გაჭრილი ძალზე ვიწრო შესასვლელებით, რაც ესბეკის ბაზილიკის ერთ-ერთ არსებით დამახასიათებელ ელემენტად უნდა ჩაითვალოს.

მეორე თავისებური ნიშანი ესბეკის ბაზილიკისა არის სარკმლების უგულვებლყოფა არა მხოლოდ დასავლეთის ფასადზე, არამედ ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ნაგებობის მთელ სიგრძეზეც. ეს გარემოება, როგორც პროფ. ვ. ჯობაძე შენიშნავს, მიუთითებს იმაზე, რომ ამ ეკლესიის მშენებლობის დროს მნიშვნელოვანი იყო ქვის მთლებლების მიერ ტაძრის დამცველობითი მომენტების გათვალისწინება. იგივე ხერხი განმეორებულია ბაზილიკის ჩრდილოდასავლეთით ამოართულ XVI საუკუნის

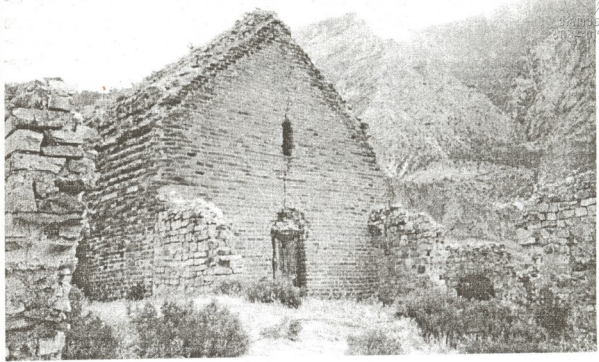
საგუმავო კოშკში. ეკლესიას, როგორც სავარაუდოა, აღმოსავლეთის დიდ სარკმელთან ერთად ანათებდა დღეს არსებული მეორე სართულის დონეზე მოწყობილი პატრონიკის ზედა რივის სარკმლები და ორი კარი დასავლეთიდან და სამხრეთიდან.

ესბეკის ინტერიერი მთლიანად მოზოტაშებული და მორთული იყო კედლის მხატვრობით, რომლისგან შემორჩა მხოლოდ ცუდად დაცული და ჩამორცხილი ფრაგმენტები. საკურთხეველის აბსიდში ძლივს შეიმჩნევა „მოციქულთა ზიარების“ კომპოზიცია, რომელიც აბსიდის დიდი სარკმლის გვერდებზეა წარმოდგენილი. მოციქულთა და მაცხოვრის სახეების რბილი დამუშავება, შუქ-პეროვანი მოდელირების გამოყენება XI საუკუნის კედლის მხატვრობის ტრადიციებს შეესაბამება, ხოლო მათი სამოსის უკიდურესად უხეში ხაზობრივი სტილი, მოუხეშავი ფორმები უდავოდ ხელმეორედ მოხატვის შედეგი უნდა იყოს.

ესბეკის ბაზილიკა თავის დროზე გადახურული იყო მოქიქული ლორფინით. დღეს კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტაძრის ზედა ნაწილს კედლები სეერთოდ აღარ გააჩნია.

ამრიგად, ესბეკის სამწავიანი ბაზილიკა აქ გამოყენებული სამშენებლო მეთოდებითა და არქიტექტურული ტიპით, აგრეთვე იმ ნიშნებით, რომლებიც ტაო-კლარჯეთის რეგიონში VIII-IX საუკუნეებში აგებულ ბაზილიკებს (განსაკუთრებით პარეხთან ქვედა ეკლესიას) ნაწილობრივ ახასიათებს, შეიძლება მივაკუთვნოთ IX საუკუნეს ან ადრეულ X საუკუნეს.

ესბეკის ბაზილიკის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, რამდენიმე მეტრში დგას კარგად დამუშავებული ნაცრისფერი ქვიშაქვის მოზრდილი კვადრებით ნაგები პატარა სამლოცველო. ერთადერთი შესასვლელი კარი გაჭრილია ჩრდილოეთის კედელში, რაც იშვიათობას წარმოადგენდა ქართულ არქიტექტურაში და რაც ამ შემთხვევაში ეკლესიის ადგილმდებარეობით არის განპირობებული. სამლოცველოს ინტერიერის გრძივი კედლები არ არის დაყოფილი სივრცით მონაკვეთებად კედლის პილასტრე-



ესბეტ. დარბაზული ეკლესია XV ს.

ბითა და საბჯენი თაღებით, ე. ი. ინტერიერი წარმოდგენილია ერთიანი დაუნაწევრებელი პატარა სივრცის სახით ისევე როგორც ხაშულის დავით კურაპალატისეულ სამლოცველოში (X საუკუნის II ნა-

სევარი).<sup>4</sup> ესბეტის დარბაზული ეკლესია ბაზილიკის შემდგომ უნდა იყოს აგებული. კერძოდ, IX-X საუკუნეების მიჯნაზე, რაზეც განსხვავებული სამშენებლო ტექნიკის გამოყენება მიუთითებს.

ესბეტო. სამნავიანი ბაზილიკა. ხედი ინტერიერზე დასავლეთისაკენ



დარბაზული ეკლესია აღმოსავლეთით დასრულებულია ნახევარწრიული აბსიდით, რომელიც კედლის სწორკუთხედშია ჩაწერილი. აბსიდის ორივე მხარეს კვადრატული ფორმის თითო პატარა თახჩა ან სასატეა გამოკვეთილი. საკუთრივ აბსიდა შემოსაზღვრულია ოდნავ შეისრული მოხაზულობის სატრიუმფო თალით, რომელიც აბსიდის მხრებთან ჩასმულ მარტივპროფილიან იმპოსტებს ეყრდნობა.

სამოცველოს შიდა სივრცე საკმარისად ნათდება ჩრდილოეთის კარიდან და აღმოსავლეთის და დასავლეთის არცთუ ისე მცირე ზომის სარკმლებიდან შემოსული შუქით. საინტერესოაა გადაწყვეტილი აღმოსავლეთის სარკმლის ღიობის ზედანი, სადაც წითელი და ლურჯი ფერის მცირე ზომის კენჭების რითმული მონაცვლეობით მიღებულ წრეში ჩასმულია ჯვარი. ასეთივე კენჭებით შექმნილი სარტყლები მიუყვება სარკმლის წირთხლებს.

ეკლესია თავის დროზე ცილინდრული კამარით იყო დასრულებული, რომლისგან დღეს არაფერი შემორჩა. ამჟამად ნაგებობა ხის ძელებითაა გადახურული და ზემოდან მცენარეული საფარითაა დაფარული. ესბეკის არქიტექტურულ ანსამბლში, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, გაერ-

თიანებულია XV-XVI საუკუნეებში აგებული აგურის დარბაზული ეკლესია და სთვალთვალო კოშკი, რომლებსაც ჩრდილოეთით შემოუყვება ქვის მასიური გალავანი კარიბჭით. გალავნის კედლის სიმაღლე ზოგიერთ ადგილას 3-4 მეტრს აღწევს.

ამგვარად, ჩვენი ცდა, მკითხველისათვის მიგვეწოდებინა მოკლე ინფორმაცია ტაო-კლარჯეთის შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და თითქმის შეუსწავლელი ძეგლის შესახებ, ვფიქრობ, ნაწილობრივ განხორციელდა, მაგრამ ეს არის მხოლოდ პირველი ნაბიჯები ესბეკის მეცნიერული კვლევის სფეროში.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურა და კედლის მხატვრობა, ვრაფიკული დოკუმენტაცია, გამოფენის კატალოგი, თბ., 1996, გვ. 8, 23.
2. W. Djobadze, Early Medieval Georgian Churches and Monasteries in Historic Tao Klarjethi and Shavshethi, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1992. p. 47-48.
3. W. Djobadze. იქვე, p. 47-48.
4. დ. ეივზაია, ხახულის მონასტრის დავით კურაპატისხეუდი სამოცველო, ჟურნალი „ხელოვნება“, № 3-4, 2002, გვ. 39-43.



# კოტე მახარაძის პუბლიცისტური და თეორიული მემკვიდრეობა

(წირილი პირველი)

ანანა იონიშვილი

კოტე მახარაძის გარდაცვალების გამო გაზეთში „ქართული თეატრის დღე“ (2003 წ) გიგა ლორთქიფანიძე წერდა: „ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ კოტე მახარაძეს რომელი დარგისათვისაც არ უნდა მოეკიდა ხელი, მეცნიერება იქნებოდა ეს თუ ხელოვნება, ყველგან მწვერვალებს დაიპყრობდა. ისტორიაში ან ფილოლოგიაში რომ ემუშავა, აკადემიკოსი იქნებოდა. თავად კოტე უნიკალური პიროვნება იყო. მე მას რენესანსული ტალანტისა და მასშტაბის მოღვაწე ვუწოდებ“.

ამავე აზრს უფრო ადრე გამოთქვამდა მისი სიყრმის მეგობარი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ნოდარ ჯანბერიძეც. იგი ყველაზე ახლოს იცნობდა ბ-ნ კოტე მახარაძეს და, ჩვენი აზრით, სავსებით სამართლიანად შენიშნავდა, რომ ამ იშვიათი ნიჭისა და ერუდიციის ფენომენი სწორედ იმაში მდგომარეობდა, რომ ჰუმანიტარული მეცნიერების ერთი რომელიმე დარგის სამსახურში არ ჩადგა იგი და სიცოცხლის ბოლომდე ასე მრავალმხრივ, როგორც პოპეროსი იტყოდა, „მრავალჭკვიან“ მოღვაწედ დარჩა.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ნოდარ გურბანიძე თავის ვრცელ და საინ-

ტერესო მონოგრაფიაში „კოტე მახარაძე“ საგანგებოდ აღნიშნავს ბ-ნი კოტე მახარაძის შემოქმედების ვრცელ არეალს, მაგრამ მის პუბლიცისტურ და თეორიულ მემკვიდრეობაზე ასევე საგანგებოდ არ მსჯელობს.

ჩვენ პირველად ვცდილობთ, შეძლებისდაგვარად, რასაკვირველია, ვრცლად გავაანალიზოთ მისი პუბლიცისტუკის თავისებურებანი და მისი მოსაზრებანი ზოგადად თეატრალური ხელოვნების და კერძოდ მასახიობო ოსტატობის სპეციფიკურ საკითხებზე.

ბუნებრივია, ჩვენ ამოცანას არ შეადგენს მთელი მისი ლიტერატურულ-პუბლიცისტური თუ თეორიული მემკვიდრეობის სრული ანალიზი. ბ-ნი კოტე მახარაძის მრავალი პუბლიცისტური წერილიდან ჩვენ ყურადღებას გავამახვილებთ იმ სამ უმნიშვნელოვანეს მასალაზე, რამაც თავის დროზე ჩვენი საზოგადოების ცხოველი ინტერესი გამოიწვია და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ინტერესს იწვევს დღესაც, რადგან იქ წამოჭრილი პრობლემები და საკითხები უაღრესად აქტუალურია.

ეს წერილებია:  
1) „გააჩერეთ! . . . გააჩერეთ!“ (გაზე-

თი „ლიტერატურული საქართველო“ 20. 04. 1990 წ).

2) „ეშმაკისეული დემოსტენები ანუ ავეიკობის სკოლა“ (გაზეთი „ვეჩერნი ტბილისი“ 31.10.1992 წ).

3) „რუსეთის პრეზიდენტს ქართველი „სკომოროხი“ კოტე მახარაძისგან“ (გაზეთი „სვობოდნაია გრუსია“ 05.10.2002 წ).

ეს ორი უკანასკნელი წერილი რუსულ ენაზეა დაწერილი.

კოტე მახარაძის თეორიული წერილებიდან კი განსაკუთრებით გამოვყოფთ ეჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაბეჭდილ, ორიგინალურ ნააზრევს — „მეხსიერება“ („საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1987) და „ლოგიკური მახვილის საკითხისათვის ქართულ სასცენო მეტყველებაში“... („საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1960 წ.).

ვიდრე კონკრეტულად განვიხილავდეთ კოტე მახარაძის პუბლიცისტიკას, ვკსურს აღვნიშნოთ ის ერთიანი ტენდენცია, რაც მათ აერთიანებს და ამავე დროს, ცხადპყოფს მათი ავტორის პიროვნულ ღირსებას.

ეს არის, უპირველესად, ქეშმარიტი პატრიოტიზმი, თავისუფალი ყოველგვარი ეროვნული შეზღუდულობისაგან თუ გადაპარბებული თავმომწონეობისაგან. გადაპარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ კოტე მახარაძე ერთ-ერთი უპირველესია მათ შორის, ვინც ღრმად ათვისა ილია ჭავჭავაძის დიდი პუბლიცისტიკის მემკვიდრეობა (ცხადია, შემთხვევითი არ არის ის, რომ სწორედ ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი სპექტაკლით დაიწყო მან თავისი „ერთი მსახიობის თეატრის“ ცხოვრება, როგორც არც ისაა შემთხვევითი, რომ ამ სპექტაკლს საქართველოს პატრიარქმა, უწმინდესმა და უნეტარესმა ილია მეორემ „ქადაგება“ უწოლა).

ბ-ნი კოტე მახარაძე თავის პუბლიცისტურ ნიჭს სწორედ მაშინ მოუხმობდა, როცა ქვეყანა თავისი პოლიტიკური, სოციალური თუ ზნეობრივი კატასტროფის ზღვარზე იდგა. იგი, თავისი გონით და ინტუიციით გრძნობდა როგორც ერის ცხოვრების სიღრმეებში წარმოქმნილი საბედისწერო კონფლიქტების ტრაგიზმს, ასევე „გარედან“, ქვეყნის ნება-სურვილის გა-

რმე გაჩენილი კატაკლიზმების საშემროებასაც.

იგი, ცხადია, პოლიტიკოსი არც კი იყო, მაგრამ ერის ინტერესებით ცხოვრებამ, მსოფლიოში მიმდინარე პროცესების ღრმად გააზრებამ, ანალიზის იშვიათმა უნარმა და წერის მაღალმა კულტურამ, მისი პოლიტიკური აზროვნება ისეთ სიმაღლეზე აიყვანა, რომლითაც ბევრი პოლიტიკოსი ვერ დაიქანდის, როგორც ჩვენში, ასევე მის ფარგლებს გარეთაც კი. ჩვენ ვერ დავასახელებთ ვერცერთი ქართველი სოციოლოგის, პოლიტიკოსის, თუ უფრო მამფრად ვიტყვით, ვერცერთი ჩვენი საზოგადო მოღვაწის წერილს, რომელსაც ისეთი ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი და გამოხმაურება (საზოგადოების ყველა ფენიდან) მოჰყოლოდეს, როგორც ეს მოჰყვა ბ-ნი კოტე მახარაძის „ლია წერილებს“ რუსეთის ფედერაციის პრეზიდენტებისათვის გაგზავნილს.

ბუნებრივია, რომ მას როგორც ქართული კულტურის, ქართული თეატრის უთვალსაჩინოეს მოღვაწეს მართებდა ხმა აემადლებინა იმ სავალალო პროცესებზე, კულტურის არსის, მისი საყოველთაო ხასიათის მცდარ, მეტიც, ზიანის მომტან ტენდენციებზე, რასაც ადგილი ჰქონდა 80-იანი წლების დასასრულს და 90-იანი წლების საქართველოს სინამდვილეში.

ჩვენ მხედველობაში გვაქვს გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ (20. 04. 1990 წ.) გამოქვეყნებული წერილი „გააჩერეთ!... გააჩერეთ!...“ მართალია, წერილი მიმართული იყო პოეტ გურამ პეტრიანიშვილის, რბილად რომ ვთქვათ, ზოგიერთი მცდარი მოსაზრების წინააღმდეგ, მაგრამ ბ-ნი კოტე მახარაძის პროტესტის პათოსი, ხასიათი და მსჯელობის მასშტაბები შორს სცილდებოდა ერთ კონკრეტულ პიროვნებასთან გამართული პოლემიკის საზღვრებს და მოიცავდა კულტურისა და ხელოვნების როგორც ეროვნულ პრობლემატიკას, ასევე გლობალურ ჭრილში წარმოდგენილ პოსტულატებს.

იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გავხადოთ ბ-ნი კოტე მახარაძის ამ წერილის

მნიშვნელობა, საჭიროდ მიგვაჩნია მოკლედ  
მინც შევეხთ იმ პოლიტიკურ და ზნეობ-  
რივ ატმოსფეროს, რომელიც იმდროინდელ  
საქართველოში სუფევდა.

მაგრამ, ვიდრე ამას ვიტყვოდეთ, აუცი-  
ლებლად მიგვაჩნია იმის აღნიშვნა, რომ იმ  
ვითარებაში ამგვარად ხასიათის წერილის  
გამოქვეყნება ზნეობრივი გმირობა იყო  
კოტე მახარაძის მხრიდან, რადგან ეს ნი-  
შნავდა აშკარა კონფრონტაციას იმდროინ-  
დელ ხელისუფლებასთან, რომლის ერთ-  
ერთი იდეოლოგი სწორედ გურამ პეტრი-  
აშვილი გახლდათ. თუნდაც მხოლოდ ის ერ-  
თი ფაქტი (ხოლო შემდგომ ვნახავთ, რომ  
ეს არ იყო შემთხვევითი ფაქტი და კანონ-  
ზომიერი შედეგი იყო ბ-ნი კოტე მახარაძის  
მთელი ცხოვრების წესისა) მოწმობს თუ  
როგორი შემართული, გაბედული და შე-  
უდრეკელი მებრძოლი მოღვაწე იყო იგი.

სამწუხაროდ, ვკისრებთ იმის აღნიშვნა,  
რომ ქართული პოლიტიკური აზროვნების  
დაცემა სწორედ 80-იანი წლების დასას-  
რულიდან დაიწყო.

ეროვნული მოძრაობის ლიდერთა უმე-  
ტესობამ ალღო ვერ აუღო შექმნილ პოლი-  
ტიკურ სიტუაციას როგორც საქართველო-  
ში, ასევე დანარჩენ მსოფლიოში და მე-  
სიანის მიმართ, ქართველი ერის განსაკუთრე-  
ბული გამორჩეულობის, მისი მსოფლიო  
ისტორიული დანიშნულების ქადაგებას მი-  
ჰყო ხელი. მიტინგებზე გაღვიძებული ერო-  
ვნული ცნობიერების გაღრმავების ნაცვ-  
ლად, ამ ცნობიერების შედარირზე ამოტივ-  
ტივებული, და ამდენად ზერელე, იდეების  
პროპაგანდა გახდა „ახალ იდეოლოგთა“  
მოღვაწეობის ორიენტირი.

ერის, საზოგადოების ცხოვრების კატა-  
კლიზმების ჟამს ასეთი რამ არასოდეს გა-  
მორიცხებული არ არის და არც საქართვე-  
ლოს იმდროინდელი სინამდვილე იყო ამ  
მხრივ გამონაკლისი. ერის თვითშეგნების,  
ღირსების გრძნობის, მებრძოლი სულის  
გაღვიძება, ეროვნული ინტერესების სა-  
დარაჯოზე დგომა, რასაკვირველია, ახალ,  
მაღალ საფეხურზე აიყვანეს ეროვნული  
მოძრაობის თვალსაჩინო ლიდერებმა, მაგ-  
რამ ისტორიული დრო სსრკ-ს ყოველ სი-  
ვრცეში წარმოუდგენელი სისწრაფით

იცვლებოდა და ამ დროს საჭირო იყო ფხი-  
ზელი, ანალიტიკური გონების ამოქმედება  
და არა მარტოდენ ემოციების კარნახი  
მოქმედება.

ახლა უაზრობაა იმის თქმა, რომ სუბი-  
ექტურად ეროვნული მოძრაობის თვით  
ყველაზე უკიდურესი ექსტრემიზმის წარ-  
მომადგენლებს გულწრფელად არ უყვარ-  
დათ სამშობლო, მისი წარსული, მისი კუ-  
ლტურა და ხელოვნება, მაგრამ სწორედ  
თავიანთი ექსტრემიზმის გამო, ობიექტუ-  
რად, ზიანი მოჰქონდათ ქვეყნისათვის,  
აქვეითებდნენ ერის პრესტიჟს და პროვინ-  
ციული პატრიოტიზმის ჭაობში ეფლობოდ-  
ნენ, დაიწყებულ იქნა ეროვნულ-განმა-  
თავისუფლებელი მოძრაობის დიადი წარ-  
მომადგენლის ილია ჭავჭავაძის მიერ იშვი-  
ათი გონიერებით და სიცხადით ჩამოყალი-  
ბებული პროგრამა ქართველი ერის ცხოვ-  
რების პოლიტიკურ-სოციალური პერსპე-  
ქტივების შესახებ.

80-იანი წლების დასასრულის ან 90-იანი  
წლების დასაწყისში, როცა ეროვნული იდე-  
ების ქადაგებამ თავის აპოგეას მიაღწია,  
გამოიკვეთა იმის ტენდენცია, რომ ცნობი-  
ერების ისეთ მაღალ სფეროებში, როგორი-  
ცაა კულტურა და ხელოვნება, უარყოფი-  
ლიყო ყველაფერი ის, რაც, ვითომდა უცხო  
კულტურის ზეგავლენით შეიქმნა. ამ ტენ-  
დენციის მიხედვით ისე გამოდიოდა, რომ  
უდიდესი ქართველი ხელოვანნი, მეცნიე-  
რები, რომლებიც სხვადასხვა გარემოებათა  
გამო მოწყვეტილნი იყვნენ მშობლიურ წი-  
აღს, ან სხვა ენაზე მიიღეს განათლება, შე-  
მდეგ კი დაბრუნდნენ საქართველოში და  
უდიდესი სულიერი ფასეულობანი შექმნეს  
სამშობლოში, მანც იანიჩარებად რჩებოდ-  
ნენ; ამ შემთხვევაში ამგვარ მოსაზრებათა  
ავტორების კრიტიკული პათოსი მიმართუ-  
ლი იყო რუსეთისაკენ, რის გამოც, ვთქვათ,  
ისეთი გენიალური რეჟისორი, როგორიც  
იყო კოტე მარჯანიშვილი, რუსული პოლი-  
ტიკის გამტარებლად ცხადდებოდა, ხოლო  
ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის სკო-  
ლის შემქმნელი, დიდი მეცნიერი გიორგი  
ჩუბინაშვილი, ლამის ჩვენი კულტურის  
მტრად შერაცხეს, რაკი ის რუსულ ენაზე  
წერდა თავის შრომებს.

სწორედ ამ მცდარი პოზიციის (რომლის ძირითადი დებულებანი გურამ პეტრიაშვილის წერილებში ჩამოყალიბდა) წინააღმდეგ გაილაშქრა ბ-მა კოტე მახარაძემ თავის შესანიშნავ პოლემიკურ წერილში „გააჩერეთ!... გააჩერეთ!...“.

ამ წერილის მთელ პათოსს განაპირობებდა ილია ჭავჭავაძის სიტყვები, რომელიც ბ-ნმა კოტე მახარაძემ ეპიგრაფად გამოიყენა „ბევრია ჩვენი იმისთანა უწვრთნელი, რომელსაც ადამიანის წარამარად ხსენება, ვაუპატიურება, ადამიანის პიროვნების შევინება არამც თუ სამარცხვინოდ მიაჩნია, არამედ სასახელოდაც, რაღაც ვაჟკაცობა და გულადობა ჰგონიათ, რომ მე ესა და ეს კაცი გაზეთში გამოვლანძღო, ამასთან ქადულობენ კიდევ, ჩვენ ახალი თაობის კაცები ვართო“.

არ არის ძნელი მისახვედრი, რომ კოტე მახარაძემ ილია ჭავჭავაძის ეს სიტყვები აიღო თავისი წერილის ეპიგრაფად. ამით წერილის ავტორმა ნათლად მიგვიჩიოთ იმ სათავეზე, სადაც მისი პოლემიკური პათოსი ღებულობდა ცხოველმყოფელ იმპულსებს. თუ ღრმად დაფუკვირდებით და ძირების ძებნას დაიწყებთ, უქვევლად ილია ჭავჭავაძის კლასიკური პოლემიკური წერილები — „ქვათა ღაღადი“ დაიდგება გონების თვალის წინ. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს შედეგრი გასდა ბ-ნ კოტე მახარაძის შთაგონების ძირითადი წყარო.

მსჯელობის შეუვალი ლოგიკა, პოლემიკური სიცხარე, ოპონენტის მოსაზრებათა სრული გაზიარება, სიმკაცრე, დაუნდობლობაც კი (საოცარია, ცხოვრებაში ბ-ნი კოტე ძალიან რბილი, დამთმობი და ტოლერანტული იყო, ხოლო კამათისას „გარდასასხებოდა“ ხოლმე მკაცრ მსაჯულად), ყოველივე ეს დიდი ილიას სკოლაგამოვლილი მოღვაწისათვისაა მხოლოდ დამახასიათებელი.

პროლოგშივე გასაგები ხდება, რომ კოტე მახარაძემ ამ წერილის კამერტონად ილია ჭავჭავაძის სიტყვები გამოიყენა: „ჩვენ პირთან (პიროვნებასთან) საქმე არა გვაქვს, ჩვენ საზოგადო პირზედა ვწერთ, ამბობდა დიდი ილია. არც ჩვენ გვაქვს საქმე პირთან, ამ შემთხვევაში, ბატონ გურამ

პეტრიაშვილთან“. მართალია, შემდეგ მინცდამანც არ ინდობს ოპონენტს და კარგა გვარიანდაც, როგორც პეტრიაშვილი „აბურთავებს“, მაგრამ ბ-ნ კოტე მახარაძის უმთავრესი სამიზნე „საზოგადო პირია“, ანუ ის ზოგადი ტენდენცია, რაც ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების იმ პერიოდთან ეყო დაკავშირებული. „თეატრალურ მოღვაწეთა წრეში ამ ხმაურიან აურზაურს (კოტე მახარაძე გულისხმობს გურამ პეტრიაშვილის იმ უმართებულო გამოთქმებს, სადაც უდიერად იყვნენ მოხსენიებულნი ქართული თეატრის მოღვაწენი. მ. ი.), ცოტა არ იყოს, თავშეკავებით ვხვდებოდით. ვთვლიდით, რომ ყველა დიდი მოძრაობისთვის დამახასიათებელი საყმაწვილო სენია და გაივლისო. ვიმიდოვნებდით, მაგრამ, თქვენც არ მომიკვდით, გაიარა კი არა, იმძლავრა, ახვირთდა და ისეთ ღვარცოფად (რა ზუსტს სიტყვაა — ღვარცოფი!) გადაიქცა, რომ ეროვნული კულტურის სალოცავებს დაუპირა წალეკვა-გადაშენება“.

სწორედ ამ „ეროვნული კულტურის სალოცავების“ გადასარჩენად, მათ დასაცავად აღიმაღლა ხმა ბ-მა კოტე მახარაძემ და ამით გასცდა კონკრეტულ პიროვნებასთან კამათის ფარგლებს და მას ზოგადი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეროვნული მასშტაბი მიანიჭა: „ახლა, როცა თითქმის 800 წლიანი მონობის შემდეგ — წერდა კოტე მახარაძე — ერი შეინძრა, შეტორტმანდა, თავი ასწია, წინ გაიხედა, აი ასეთ დროს გარეშე მტერზე უფრო საშიშნი ბოლშევიანნი, აფეია და ყიამყრალი ადამიანები არიან. მათ უნდათ ერთმანეთს დაგვაჯახონ, ერთმანეთს გადაგვიკიდონ, დაამსხვრიონ ჩვენი სალოცავები, აამტუტონ ყველაფერი, აამღვიონ წყალი, რათა ავი და კარგი ვერ გაირჩეს“.

ცამეტი წლის წინ დაწერილი ეს წერილი დღესაც უაღრესად აქტუალურად ედერს. საზოგადოების ერთ ნაწილში (რაც არ უნდა მცირე იყოს ეს ნაწილი, მაინც საშიშია მათი გაუკუღმართებული აზრების მოძალევა, მით უმეტეს, რომ ჩვენი „ყვითელი ტელევიზია“ — როგორც მწერალი ოთარ ჩხეიძე ამბობს, და ყვითელი პრესა



ხალისით უთმობს მათ ტრიბუნას) გამეფებული ნიპოლიზმი, ქართული კულტურის, მწერლობის, ხელოვნების შედეგების გაუთავებელი ლანძღვა, ერის სულიერი ძალ-მოსილების, მისი ტოლერანტობის ექვის ქვეშ დაყენება არყევს და დანგრევით ემუქრება იმ საძირკვლებს, რომელზედაც თავისუფალი ერის თავისუფალი ცნობიერება უნდა ჩამოყალიბდეს. უახლოესმა ისტორიულმა გამოცდილებამ, ჩვენ ვიტყვი, მწარე გამოცდილებამ, სამწუხაროდ, სათანადო დასკვნები არ გავგაკეთებინა. კვლავ გრძელდება ყოვლად გაუგებარი დემარშები იმ მოღვაწეების მიმართ, რომელთაც ფასდაუდებელი წვლილი მიუძღვით დიდი კულტურული ღირებულებების შექმნაში. დღესაც ვაფრთხილებად ჟღერს ბანი კოტე მახარაძის სიტყვები: „განა ძნელი მისახვედრია, რომ ეს იავარქმნილი პატარა ერის ტრაგედიაა და მიუტყვებელია ამ ტრაგედიაზე შხამიანი სიტყვებით თამაში: ამოვშანთოთ ყველა, მოვსოთ, მოვვლიტოთ მკვდარიცა და ცოცხალიც, და ბოლოს თვინიერად წაიფიქრებოთ — ჩვენთან არს ღმერთი?!“. შემთხვევით არ შეგვახსენებს ბანი კოტე დიდი ილიას სიტყვებს იმის თაობაზე, ერის ტრაგედია მამინ იწყება, როცა მისი სულიერი ენერგია თვლემს და კაცი არ არის, რომ გამოაფხიზლოს იგი. „დრო მიძინებისა, ჩვენის გონებრივის და ეროვნულის მიძინებისა“ ერის სასიცოცხლო ენერგიას შრეტს, უსპობს ისტორიულ პერსპექტივას. ილიას მთელი მოღვაწეობა სწორედ ერის გამოღვიძების, მისი გონებრივი და ეროვნული ენერგის აღორძინებისაკენ იყო მიმართული.

ჩვენ შემთხვევით არ გვითქვამს, რომ ბანი კოტე მახარაძე თავის პუბლიცისტიკაში ილიას გზას ადგას, მისი სკოლის უნიჭიერესი მოწაფეა. სამეზის აღიმაღლა მან ხმა და სამჯერე მრისხანედ დარისხაზარები ქართველი ერის სულიერი სიმაღლეების სამრეკლოდან. როგორც ვთქვით, თეატრალური სამყარო, ერთგვარად გაუყურდა მისი სალოცავი სახელების (პირველ რიგში კი კოტე მარჯანიშვილის) „რუსეთუმებად“ გამოცხადებას. იგი, როგორღაც, დაბნეული და გაოგნებული იყო იმ

მსოფთივარე დროში. თეატრალურ წრეებში მხოლოდ კოტე მახარაძე აღმოჩნდა, რომ კაცი, ვინც არც დროის კონიუნქტურასა და უმინდა, არც მოსალოდნელ კონტრდემარშებს და თავისი საოცარი ქუა და კალამი კულტურის შემგინებელთა წინააღმდეგ მმართა. კოტე მახარაძე ძალზე მარჯვედ იყენებდა ამ წერილში მოწინააღმდეგის განადგურების ილიასეულ მეთოდს — იგი იღებს ოპონენტის ამა თუ იმ მოსაზრებას, ჯერ ერთი მხრიდან შეუტევეს, მეორე მხრიდან. შემდეგ განაზოგადებს და ბოლოს სრულ აბსურდამდე მიჰყავს.

მაგ. გურამ პეტრიაშვილის არგუმენტი, რომ კ. მარჯანიშვილი, გ. ჩუბინაშვილი „რუსეთუმები“ იყენენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ რუსულად მეტყველებდნენ და წერდნენ (თუმცა სინამდვილეში ორივემ ბრწყინვალედ იცოდა ქართული. როგორც დოდო ანთაძე წერს თავის მოგონებებში, კოტეს ვერ გამოაპარებდი ქართული ინტონაციის სულ ოდნავ დარღვევასაც კიო. რალა შორს წავიდეთ, აკი თვით კოტე მარჯანიშვილიც წერს თავის მეშუარებში, რომ სამხატვრო თეატრში „პერ გიუნტისა“ და „ცხოვრების ბრწყინებში“ დადგმისას იფეთქა ჩემმა ქართულმა სისხლმაო, რომ „კემშარიტად ეს იყო ჩემი ქართული სპექტაკლებიო“ 1910-1911 წ.წ.) „ბატონო გურამ! გიორგი ჩუბინაშვილმა და კოტე მარჯანიშვილმა მაინც რა დავიშავეს ან თქვენ ან მთლად საქართველოს?.. ერთმა ქართული ისტორიის, კერძოდ სახვითი ისტორიის უბრწყინვალესი სკოლა შექმნა, მეორემ — დიდებული ქართული თეატრი... რომ არ ყოფილიყო გიორგი ჩუბინაშვილი, ეს ენციკლოპედიური განათლებისა და უმაღლესი პროფესიონალიზმის მატარებელი პიროვნება, ქართული სახვითი ხელოვნება, სურთომომძღვრება, მსოფლიოს ყველა სპეციალური სახელმძღვანელოსა და ენციკლოპედიაში დღესაც მოიხსენიებოდა სომხური ხელოვნების პროვინციულ განშტოებად, ისე, როგორც მანამდე იხსენიებოდა და როგორც დღემდე აქა-იქ მაინც მოიხსენიება (როგორ ივარძობა ი. ჭავჭავაძის „ქვათა ღაღადის“ გავლენა! მ. ი.). ამ დებულების შემდეგ იწყება ოპონენტის აბსურდული სიტუაციის პირველი ეპიზოდი:

„ნუთუ ეს არ იცით?“ — ვითომ გაკვირ-  
ვებული კოტე მასხარაძე გულუბრყვილოდ  
კითხულობს...

„...და თუ იცით, მაშინ ისლა დაგერჩენია,  
ვიფიქროთ, რომ ასე გირჩევენიათ, უფრო  
გაწყობთ, რომ მთელი განათლებული მსო-  
ფლიოსათვის კვლავაც დარჩეს ჯვარი და  
გელათი, ალავერდი და სვეტიცხოველი,  
რიფსიმესა და ზვარტნოცის უნიჭო პრო-  
ვინციულ გადამღერებად. ქართული ხუ-  
როთმოძღვრება კი, რითაც ასე მოგვაქვს  
თავი და სამართლიანადაც, ყველგან მო-  
ისხენიებოდეს „დიდი სომხეთის“ ზღვიდან  
ზღვამდე განფენილი ტერიტორიის ერთ  
უმნიშვნელო შენაკადად“. ბანი კოტე მას-  
ხარაძე აქ მიმართავს ე. წ. „შენაცვლების  
მეთოდს“ — მისი ოპონენტები გულწრფელ  
პატრიოტიზმზე დებს თავს და კოტე მას-  
ხარაძე ისე ავითარებს თავის კონტარგუ-  
მენტს, რომ სწორედ ეს პატრიოტიზმი აღ-  
მოჩნდება უკიდურესად და ეროვნულ ძირებს  
მოწყვეტილი. ესეც აბსურდის ერთი ელემ-  
ენტია. მაგრამ „დიდი აბსურდი“ — იწყე-  
ბა მაშინ, როცა კ. მასხარაძე ოპონენტის  
კერძო მოსაზრებას აზოგადებს და მოწი-  
ნააღმდეგებს ამით კომიკურ სიტუაციაში  
მოაქცევს. თუ გ. პეტრიაშვილის ლოგიკას  
მივყვებითო—მიგვანიშნებს ბანი კოტე, —  
მაშინ, მის მიერვე გამოცხადებული „სუ-  
ლითხორცამდე“ ქართველები თურმე სი-  
ნამდვილეში, კარგი მაგარი „რუსეთუმე-  
ები“ ყოფილან: „განა იგანე ჯავახიშვილი  
(პეტერბურგის უნივერსიტეტი), ექვთიმე  
თაყაიშვილი (პეტერბურგის უნივერსიტე-  
ტი), პავლე ინგოროყვა (პეტერბურგის უნი-  
ვერსიტეტი), ანდრია რაზმაძე (მოსკოვის  
უნივერსიტეტი), დიმიტრი უზნაძე (ლაიფ-  
ციგის უნივერსიტეტი), მართლაც დიდი  
ქართველი მეცნიერები (ვისაც, მაღლობა  
ქმრთეს, პატივი დასდეთ და „სულითხორ-  
ცამდე“ ქართველებად მოიხსენიეთ) ისევე  
როგორც გიორგი ჩუბინაშვილი და კოტე  
მარჯანიშვილი, სხვაგან როგორც იტყვიან,  
ცხრა მთას იქით არ დაეწაფნენ სწავლა-  
განათლებას? და რაკი „რუსეთუმეობა“  
მთავარი ცოდვა, დ. უზნაძის გარდა (ლა-  
იფციგი) ყველა რუსეთს წასულა სასწავ-  
ლებლად. მაშ, რატომღა ეთვლება ცოდ-  
ნის მიღება და სპეციალობაში დაოსტატე-

ბის სურვილი ზოგს სიკეთედ და ერის სა-  
მსახურად, ზოგს კი ერის დაღატად? რო-  
გორც ამბობდა ილია: „მთელს საქმე  
მხოლოდ მგონიაობაზედ არის დამყარე-  
ბული“.

...თქვენ ლოგიკას რომ მივყვითო —  
განაგრძობს კ. მასხარაძე — დიდი ქართ-  
ველი მწერლები კონსტანტინე გამსახურ-  
დია, გრიგოლ რობაქიძე, დიდი ქართველი  
თეატრალური მოღვაწენი ვასო აბაშიძე,  
ვალერიან გუნია, ზაქარია ფალიაშვილი,  
სანდრო ასმეტელი და კიდევ სხვა დიდი შე-  
მოქმედი თუ მეცნიერი თქვენს მიერ შე-  
რისხულთა „შავ სიაში“ უნდა შევიყვა-  
ნოთო.

ბანი კ. მასხარაძის ვრცელი წერილიდან  
ამოღებული ამ ერთი მცირე ნაწილიდანაც  
კარგად ჩანს მისი პოლემიკური ბრძოლის  
მეთოდი, აღარაფერს ვამბობთ მის ფართო  
ერუდიციაზე და უმძაფრეს სტილზე, წერის  
დინამიურ მანერაზე, რიტმულ ცვალება-  
ლობაზე, რაც უმაღლეს იპყრობს მკითხვე-  
ლის ყურადღებას და თავიდან ბოლომდე  
დაძაბული ჰყავს იგი. კიდევ ერთ ციტატას  
მოვუსმინოთ და ამით დავამთავროთ მსჯე-  
ლობა „გააჩერეთ!. გააჩერეთ“—ს ირგვლივ:  
„ქართველ ადამიანს, სამყაროს ამ უნიჭიერ-  
ეს არსებას, ყველაფერი ღვთით მომდლე-  
ბული აქვს. მან შეძლო და ჯოჯოხეთურ გა-  
რემოცვაში შეინახა თავისი თავი, შეინარ-  
ჩუნა მამული, ენა, სარწმუნოება, თითქმის  
ხელშეუხებლად გამოატარა ათასწლეულთა  
ცეცხლსა და აღმურში — ფოლკლორი, პა-  
ნგი, პლასტიკა და ეროვნული თვითმყოფა-  
ლობა, და თუ დღეს არსებობის შესანარჩუ-  
ნებლად უდიდესი ძალისხმევაა საჭირო, თუ  
საჭიროა კვლავ ერთ მთლიან ერად შეკვრა  
და დამკვიდრება მამაპაპათა მიწაზე, თუ ეს  
800 წლის წინათ უკვე მოპოვებული დიდე-  
ბა და თავისუფლება კვლავაც მოსაზოვი-  
ბელი და საბრძოლველია, ამის მიზეზი მი-  
ზეზთაგანი და ფესვი ფესვთაგანი ჩვენზე  
გაუტანლობა, ბოღმა და შურია...“.

პირდაპირ საოცარია, 1990 წლის აპრილ-  
ში დაწერილი ეს სტრიქონები ისე ჟღერს,  
ისე თანამედროვეა, თითქოს იგი დღეს იყოს  
დაწერილი.

ამ წერილში ბანი კ. მასხარაძე ორგზის  
აღნიშნავდა, რომ პოლიტიკოსი არა ვარო,



მაგრამ იმდენად გონიერი, ერუდირებული და მძაფრი ინტუიციით იყო დაჯღღლიებული, რომ ანალიტიკური სვლებით სწორედ პოლიტიკურ სფეროში აკეთებდა სწორ პროგნოზებს. ამის დამადასტურებლად მოვესმობთ კიდევ ერთ მაგალითს. 1998 წელს ერთი კორესპონდენტი ეკითხებოდა, თქვენი აზრით როგორი იქნებაო 21-ე საუკუნეო. აი, რა უპასუხა ბ-მა კოტე მახარაძემ: „ნერგვა, საყოველთაო კატაკლიზმები, აულაგმავი, თითქმის ბლანეტარული ტერორიზმი, ერთა შორის სიძულვილი“. განსაცვიფრებელი სისუსტით ახლა ყოველივე თურმე გველოდა ნიუ-იორკის 11 სექტემბრის აბოკალიფსური სურათის, ერასის ომის, ჩინეთის ახალი კამპანიების, „ნორდ ოსტის“ ალყის თავზარდამცემი ეპიზოდების ხილვა“.

ახლა კი, სწორედ დროული იქნება, თუ მიემართათ ჩვენს ყურადღებას წმინდა პოლიტიკური თემისადმი, სადაც მახარაძემ თავისი მრავალმხრივი ნიჭიერების კიდევ ერთი ახალი მხარე გვიჩვენა.

ამ გახმაურებული წერილის გამოქვეყნებიდან გავიდა ორი წელი და 1992 წლის ოქტომბერში ბ-ნი კ. მახარაძე გამოვიდა ტელევიზიაში და ღია წერილით (რომელიც შემდგომ დაიბეჭდა გაზ. „ვეჩერნი ტბილისში“ 31.10.1992) მიმართა რუსეთის უმაღლეს საბჭოს, პრეზიდენტ ელცინს, ვიცე პრეზიდენტ ა. რუცკოის, პარლამენტის სპიკერს რ. ხასბულატოვს, რუსეთის ტელევიზიის პროგრამის „ნოვოსტისა“ და „ვესტის“ ხელმძღვანელობას.

90-იანი წლების დასაწყისში არსებული ვითარების გათვალისწინების გარეშე ძნელი იქნება კ. მახარაძის ამ პოლიტიკური მიმართვის გაგება.

ამ ორი წლის მანძილზე პოლიტიკურ-სოციალური სპექტრი მკვეთრად შეიცვალა როგორც საქართველოში, ასევე რუსეთში.

საქართველო პირველ ნაბიჯებს დგამდა თავისი სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის, უფრო ზუსტად, სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების გზაზე. ერთი მხრივ, სამოქალაქო ომით გამოწვეული ეკონომიკური კოლაფსი, შეურიგებელი დაპირისპირება, სიდუსტირე, უმუშევრობა, თავაშვებული ბანდების თარეში და მეორე მხრივ, რუსეთის აქტიური მხარდაჭერით აფხაზ სეპარატისტთა მიერ განხორციელებული კონფლიქტი, რომლის საეკლავო დევესაც დღესაც მწარედ ვიძიებთ.

თითქმის ათეული წლის მანძილზე განუწყვეტელი პოლიტიკური ძალისხმევა დასკირდა იმას, რომ მსოფლიო საზოგადოებრივ აზრს, სხვადასხვა საერთაშორისო ორგანიზაციებს, ერწმუნათ და უპირობოდ ეღიარებინათ საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობა, მისი სიმაართლე ამ უთანასწორო ომში.

ამინი კი, კონკრეტულ 1992 წელს, საინფორმაციო ომი საქართველოს პირწმინდად წაგებული ჰქონდა. ჯერ კიდევ სჯეროდათ საქართველოს, როგორც „პატარა იმპერიის“ პოლიტიკური ამბიციების უსამართლობისა. აკადემიკოს ა. სახაროვის პირით საქვეყნოდ განცხადებული (ბუნებრივია, საქართველოს მტრების მიერ შთაგონებული) ფორმულის „საქართველო პატარა იმპერია“ კემშარიტება. საქართველო, ფაქტობრივად, საინფორმაციო ვაკუუმში იყო მოქცეული, მსოფლიოს საინფორმაციო არხებისაკენ ძნელად თუ მიუწვდებოდა ხელი.

ამ დროს, რუსეთის უზარმაზარი და უძლიერესი საინფორმაციო მექანიზმი საქართველოს წინააღმდეგ იყო მიმართული. „ვესტი“, „ვერმია“, თითქმის უკლებლო ყველა რუსული გაზეთი, თითქოს სხვა პრობლემა არ ჰქონდათ, საქართველოში არსებული შიკა ვითარებით იყო დაკავებული და თავის მსმენელებს აფხაზ სეპარატისტთა უცოდველობას და ქართველთა საარაკო ბოროტებას ქადაგებდნენ. რუსეთის პირველი ტალღის დემოკრატიები უკვე ვეღარ ქმნიდნენ პოლიტიკურ კლიმატს, პრეზიდენტ ელცინის ირგვლივ, განსაკუთრებით კი რუსეთის ფედერაციის პარლამენტში, თავი მოიყარეს იმპერიული მენტალიტეტის პოლიტიკოსებმა, პარლამენტის ტრიბუნადან ე. წ. „მეორე ტალღის“ დემოკრატიები დაუფარავი „დერჟავნიკული“ პოზიციებიდან გამოდიოდნენ და საქართველოს, მის პოლიტიკურ თუ სახელმწიფო ლიდერებს ცილისწამებისა და სიძულვილის შხამით სწამლავდნენ.

მაგრამ ასეთ ფონზედაც კი საქართველო სადმი განსაკუთრებული სიძულვილით გამოირჩეოდნენ პარლამენტარები, რომლებიც ვერაფრით ვერ ეგუებოდნენ საქართველოს დამოუკიდებლობას, „საქართველოს დაკარგვას“, ყოველმხრივ და ყოველნაირად უჭერდნენ მხარს აფხაზ სეპარატისტებს (იქნებ აფხაზეთი მაინც დავისაკუთროთ!) და ყოველმხრივ და ყოველნაირად ბლოკავდნენ ახლად შექმნილ საქართველოს სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბების გზაზე. წარმოშობით ჩეჩენი, მაგრამ თავისი მენტალიტეტით სულის სიღრმემდე რუსი „დერჟავნიკი“ რუსლან ხასბულატოვი, სარგებლობდა რა პარლამენტარის სპიკერის მაღალი თანამდებობით, პირველ რიგში სიტყვას აძლევდა ანტიქართული განწყობის დეპუტატებს და ისინიც, ხელიდან არ უშვებდნენ შესაძლებლობას ლაფში ამოესვართ ჩეჩენი ქვეყანა და განადგურებითაც კი დამუქრებოდნენ მას. ამ მხრივ ყველას გადააჭარბა რუსეთის ფედერაციის ვიცე პრეზიდენტმა ალექსეი რუცკოიმ რუსმა გენერალ-„დერჟიმორდამ“, რომელმაც სახელი, დიდება და გმირის ოქროს ვარსკვლავი ავღანელ პატრიოტთა სოცვა-ქლეტით მოიპოვა.

აი, ამ შებნელი და უაღრესად ძლიერი ძალის წინააღმდეგ აღიმადლა ჰმა ბ-ნი კოტე მახარაძემ. მთავარი აქ ის კი არ იყო მხოლოდ, თუ როგორ იყო შედგენილი ეს ტექსტი, არამედ თუ ვინ იყო მთქმელი და რა დროს ამბობდა ეს მთქმელი თავის სათქმელს.

ბატონ კოტეს, ცხადია, საქართველოში უდიდეს პატივს სცემდნენ და მის სიტყვას დიდ ანგარიშს უწევდნენ, რაც დადასტურა კიდევ ჩვენს მიერ ზემოთ განხილულ პუბლიცისტურ წერილზე მოსახლეობის გამოხმაურებამ. მაგრამ ბ-ნი კ. მახარაძე ასევე უაღრესად პოპულარული იყო მთელ რუსეთში — არა მარტო თავისი ბრწყინვალე სპორტული რეპორტაჟებით რუსულ ენაზე, არამედ ხელოვნების ან თეატრის პრობლემებზე მრავალრიცხოვანი გამოსვლებით და საუბრებით რუსეთის თუ უკრაინის ტელევიზიაში. ასე რომ ბ-ნი კ. მახარაძეს სიტყვას ყურს უდებდა და ანგარიშს უწევდა მილიონობით ტელემაყურე-

ბელი თუ რადიოს მსმენელი. ეს არ იყო ის შემთხვევა, როცა რუსულ მასმედიას, ჩვეულებრივ, შეეძლო ყურად არ ეღივებინა კ. მახარაძის მიმართვა, მიეჭმუნებინა ანდა სულაც დაებლოკა იგი. მისი მიმართვა რუსეთის უმაღლესი პოლიტიკური ხელმძღვანელობისადმი არ დაინფორმაციო სააგენტოებისადმი არ დარჩენლა ვითარცა დალადის უდაბნოსა შინა. ჯერ ერთი, ამ გამოსვლის მოკლე, მაგრამ შთაბეჭდილი რეზიუმე გაავრცელეს ევროპისა და ამერიკის უდიდესმა საინფორმაციო არხებმა და ამით რუსულ მასმედია ჩიხში მოაქციეს, იძულებული გახადეს სათანადო რეაგირება მოეხდინათ.

ახლა, როცა დღევანდელი ისტორიული გადასახედიდან ვაფასებთ ბატონ კოტე მახარაძის ამ ღია წერილს, გადაუჭარბებლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს იყო პირველი და თან დიდად წარმატებული ცდა რუსეთის საინფორმაციო ბლოკადის გარღვევისა.

ქართული ინტელიგენციიდან კოტე მახარაძე იყო პირველი, ვინც საკადრისი მიუზღო რუსეთის ექსპანსიური პოლიტიკის მესვეურებს და საქვეყნოდ სამარცხვინო ბოძზე გააკრა ისინი.

ქართველი ხალხის მოთმინების ფილა აავსო ა. რუცკოის მიერ რუსეთის პარლამენტის ტრიბუნიდან წარმოთქმულმა მთელმა სიტყვამ და განსაკუთრებით მისმა ფრაზამ: «Всех этих бандитов надо уничтожать! Да, да, уничтожать! Всех!».

აქ კი იფეთქა ბატონი კოტე მახარაძის ეროვნული თავმოყვარეობის, სიამაყის გრძობამ, იფეთქა მისმა ტემპერამენტმა, რომელსაც მრავალჯერს გავუოცებიათ სცენიდან და ეკრანიდან.

თავის ღია წერილს კოტე მახარაძე იწყებს ციტატით პიტლერის „მინ კამბოდიდან“: „არაფერი ხელს არ შემიძლის განადგურო მწერებივით გამრავლებული მილიონობით ადამიანი“. ამ ორი პარალელური ციტატის მოხმობა, ფაქტობრივად, ორ ავტორ-პოლიტიკოსს ერთ სიბრტყეზე აყენებს და ნათლად მიგვანიშნებს ა. რუცკოის ფრაზის სათავეზე. მეტც, ამ ხერხით, კოტე მახარაძე უკვე თავშივე ნა-



თელს ხდის თუ ნაციონალის რა სენით არიან შეპყრობილნი რუსეთის ხელისუფლების სათავეში მოქცეული ადამიანები (მოვლენათა შემდგომმა განვითარებამ დაგვანახა, რომ თვით ამგვარი რუსეთისათვისაც კი მოუთმენელი იყო რ. ხასბულატოვისა და ა. რუსკოის ტიპის პოლიტიკოსთა მოღვაწეობა, როგორც პარლამენტში, ასევე ხელისუფლებაში მ. ი.).

ბატონ კოტე მახარაძეს კარგად ჰქონდა გათვალისწინებული იმ ტაქტიკისა და სიფრთხილის აუცილებლობა, როცა ერთი ერის წარმომადგენელი თავს უფლებას აძლევს იმსჯელოს სხვა ერის ღირსება-ნაკლოვანებებზე, მის ისტორიულ წარსულზე და მომავალზე, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ მენტალიტეტზე. აქ კოტე მახარაძის პოზიცია შეუმცდარია. მე რუსეთის სიღრმეებში ხშირად ვყოფილვარო, გაცეხილი და მოხიბლული დავრჩენილვარ თქვენი ხალხის სულიერი სირბილის და კეთილი ბუნებისა. ჩვენ დიდი უბედურება დაგვატყდაო თავს, ეკონომიკური სიღუბე, უმძაფრესი კონფლიქტები, „მსოფლიოს უამრავმა ქვეყანამ გამოგვიწოდა დახმარების ხელი, არაფერი არ დაიშურა ამ პატარა, მრავალსაუკუნოვანი მონობით დაჩაგრული ქვეყნისათვის და ყოველივე ამის ფონზე, რუსეთის უმაღლესმა საბჭომ (მესამე და შემდგომ, მეხუთე ყრილობაზე) მიიღო დადგენილება საქართველოს მიმართ სანქციების შემოღების შესახებ“.

პოლემიკის ძალზე საინტერესო ხერხს მიმართავდა აქ კოტე მახარაძე. ჯერ დიდი ერის ღირსებებს აღნიშნავდა, მერე ამ ერის მიერ არჩეულ პარლამენტართა უზნეო საქციელს, უზნეოს როგორც პოლიტიკურად, ასევე ადამიანურად. აქ კონტრასტი ერთობ თვალში საცემი იყო.

ასლა მეორე, კოტე მახარაძე მოწინავე მსოფლიოს ჰუმანიტარულ და ზნეობრივ სახეს დიდის სიმპათიით წარმოგვიდგენს და პარალელურად გვაჩვენებს რუსეთის სახელმწიფოს პირველი პირების ყოვლად უტაქტო, ძალისმიერ მეთოდებზე დამყარებულ აგრესიულ პოლიტიკას, რომელიც თავისი უგუნურობის გამო, თვით საკუთარი სახელმწიფოს ავტორიტეტს ღსახავს პირველ რიგში. ამგვარი დაპირისპირებისა და პა-

რალელების მეშვეობით ბანი კოტე მახარაძე უფრო რელიეფურად გამოჰკვეთს თავის პოზიციას და აქ ჩვენ ვხედავთ მახარაძის როგორც ქართველს (უპირველესად!) და როგორც მსოფლიო მოქალაქეს. როგორც ქართველი, გულმხურვალედ შეყვარებული თავის სამშობლოში და ჭეშმარიტი პატრიოტი, ძალიან კარგად ხედავდა, გრძობდა და და განიცდიდა თავისი ერის შვილების ნებისმიერ უზნეო საქციელს. ამ წეროლში იგი მთელის სიმკაცრით და შეუვალლობით გმობს როგორც სამოქალაქო ძაბათა მკვლელ ომს, ასევე იმ შეცდომებსაც, რომელნიც ჩვენ დაუშვით აფხაზეთთან და ოსებთან მიმართებაში. ამიტომ მისი კრიტიკული პათოსი საქართველოს მტრების წინააღმდეგ გამართლებული იყო როგორც ზნეობრივად, ასევე მოქალაქეობრივი პოზიციებიდან.

როგორც მსოფლიო მოქალაქე იგი მხურვალედ დამცველია ხალხთა შორის მეგობრობის, ყოველი ერის ისტორიული მისიის, იმ დიადი ჰუმანიტარული იდეალებისა, რომელიც ღრმად ჰქონდა შეთავსებული არა მხოლოდ იმ სამყაროდან, სცენაზე რომ წარმოგვიდგენდა სოფოკლეს, შექსპირის, შილერის, ბერნარდ შოუს, უპირველესად რუსთაველის და ვაჟა-ფშაველას გმირების სახით, არამედ მთელი თავისი ცხოვრებით, გრძობით და გონებით.

ეროვნული მოღვაწის პოზიციებიდან მოლაპარაკე ბანი კოტე მახარაძე ამ მიმართებაში ჩვენს წინ წარმოიმართებოდა როგორც რენესანსული ტიპის ჰუმანისტი, რომლისთვისაც სულერთი არ არის თუ როგორ განვითარდება მოვლენები და რა ელის დიდსა თუ მცირე ერებს.

ასეთი მაღალი ზნეობრივ-ფილოსოფიური პოზიციის ფონზე საცოდავ პიგმეებად გამოჩნდნენ ის ადამიანები, რომელთაც „მაღალი პოზიციები“ ეკავათ რუსეთის პარლამენტსა თუ აღმასრულებელ ხელისუფლებაში.

ისტორიული ექსკურსები როგორც საქართველოს, ასევე რუსეთის წარსულში, თვითმიზნურად როდია მოხმობილი. ეს „უკან დახევაები წარსულში“ კიდევ უფრო ნათელს ხდიდნენ დღევანდელი პრობლემების სიმწვავესაც და ზოგჯერ აბსურდუ-

ლობასაც კი. მაგ. კ. მახარაძეს სრულ აბსურდად მიაჩნდა ქართველების შეტყევისგან ოსების დაცვა მაშინ, როცა ჩრდილოეთ ოსეთი სწორედ რუსებმა გაარუსეს, ხოლო სამხრეთ ოსეთში შენარჩუნებული იქნა ყველა მათი ეროვნული ინსტიტუტი, ჟურნალ-გაზეთებით დაწყებული, უმაღლესე-ბით და თეატრით დამთავრებული. ამგვარი ტოლერანტული დამოკიდებულება საბჭოთა პერიოდში კი არ აღმოცენებულა მოულოდნელად, არამედ უდრამეს ისტორიულ ფესვებს ეყრდნობა, როცა ეს ორი ხალხი ისე დაუახლოვდა ერთმანეთს, რომ თითქმის ნათესავ ერებად იქცნენ, მაგრამ ქართველთა სათაყვანებელი მეფის თანამეცხედრეს „ოს დავით სოსლანს თავში არ შეიძლება მოსვლოდა აზრი, ვთქვათ, საქართველოსთვის ჩამოეშორებინა ის ნაწილი, რომელსაც თქვენ დღემდე ჯიუტად უწოდებთ „სამხრეთ ოსეთს“ და გადაეცა იგი ოსებისთვის, თავისი მამის ან ძმებისთვისაც კი. სახელმწიფო მიწები ასე არ რიგდებოდა და დავით სოსლანის თანდასწრებით ვერავინ გაბედავდა ამის თაობაზე კრინტიც რომ დაეძრა“.

შემთხვევითი არ არის, რომ ბ-ნი კ. მახარაძე თავისი ღდა წერილის ერთ უმთავრეს ადრესატად რუსეთის ტელევიზიის საინფორმაციო არხებსაც გულისხმობდა. ვის თუ არა მას, ვისაც სსრკ-ს თვალწინდენელ სივრცეში მილიონობით ადამიანი უსმენდა ან უყურებდა, მოეხსენებოდა ხალხის ცნობიერებაზე მისი ზეგავლენის ძალა საზოგადოებრივი აზრის ფორმირების პროცესში. „მისი საცეტები — წერდა კოტე მახარაძე — შეუღარებლად უფრო შორს სწვდება სხვა ინფორმაციულ საშუალებებთან (თუნდაც ერთად აღებულთან) მედარებით. და აი, იმთავითვე „ნოვოსტი“ და „ვესტი“ საოცარი თანამიმდევრობით, ნაბიჯ-ნაბიჯ ქმნიან ხატს სასტიკი აგრესორის, ერთგვარი მახრჩობელა გველისა, რომელიც უმოწყალოდ ახრჩობს უმანკო მსხვერპლს. უწყებათა 80% აღებული იყო ოსური საინფორმაციო სააგენტოებიდან. სწორედ ასე გაიგეს ეკრანებიდან და რადიოდან „როგორც სამხრეთ ოსეთის შინაგან საქმეთა სამინისტრო უწყება“. ერთი ეს ამისხენით, რატომ ხდებოდა, რომ ცნო-

ბები საქართველოდან გადაიციმოდა მერვე მხარის სააგენტოებისა და პრესცენტრების მეშვეობით. რა, გაწყდა განა კავშირები მისი თან, აღარ მუშაობენ საკონტაქტო ტელეფონები?“.

როგორც შემოქმედმა, რომელსაც უამრავი როლი ჰქონდა ნათამამები და ადამიანის ფსიქოლოგიას კარგად იცნობდა, თავის ამ მრისხანე ტონალობით სავეტ მიმართვაში ადამიანური, ასე ვთქვათ — „ლიბრული ტონები“ შეურია, რათა ერთგვარი კონტრაპუნქტი შეექმნა და თავისი კრიტიკული პათოსი ადრესატის გულს მისწვდომოდა. ცხადია, პირველ რიგში ამ ადრესატთა შორის პრეზიდენტ ბორის ელცინი იგულისხმებოდა. „რა სიხარულით დავლოცა თქვენ ქართველმა ხალხმა, როცა 3 სექტემბერს მოსკოვში თქვენ, შევარდნაძესთან ერთად, ხელი მოაწერეთ ქართულ-აფხაზურ საკითხთან დაკავშირებულ ცნობილ შეთანხმებას“ — ამ ფრაზას მოჰყვებოდა ჭეშმარიტად ვირტუოზული სვლა ბ-ნი კ. მახარაძისა — იგი რუსეთის პრეზიდენტისათვის ამ სასიამოვნო სიტყვებს მოადგენებდა არგუმენტების მთელ სერიას, რომელსაც არა მარტო ჭეშმარიტება უნდა მოეფინა ამ კონფლიქტისათვის, არამედ ცხადეყო პრეზიდენტისათვის მისი პოლიტიკური და მორალური პრესტიჟის შემლახველი ის ქმედებანი, რომელიც აფხაზმა სეპარატისტებმა ვ. აბდინაზს მეთაურობით, პირველ რიგში მას, როგორც „შემრიგებელს“, „შუამავალს“, უდიდესი სახელმწიფოს ხელმძღვანელს მიაყენეს. და ბოლოს, წმინდა ადამიანური თვალსაზრისით, „როგორ დაუჯერეთ თქვენ აგვისტოს პუტჩის ძუძუნაწოვ არძინაზს, რომელმაც პირველმა განაცხადა პუტჩისტებისადმი თავისი ერთგულება, მათკენ, და არა თქვენსკენ. გაეზრდა, და არ დაუჯერეთ მეორეს, რომელიც რუსეთისათვის და დემოკრატიისათვის იმ უშიშმეს დღეებში, კაცს, რომელსაც უკვე არავითარი ოფიციალური თანამდებობა არ ეკავა, მოვიდა თქვენთან, განწირულებთან და კლდესავით ურყევად დავიდვით გვერდით? ფსიქოლოგიაში არსებობს ცნება „ხანმოკლე მესხიერებისა“, ნუ-

თუ იგი მართლაც ასე ხანმოკლეა, რომ ყველაფერი დაგავიწყდეთ?

როგორ მოხდა, რომ თქვენ, ბატონო პრეზიდენტო, ერთხელ არ ჰკითხეთ თქვენს სამხედროებს, თუ საიდან აქვთ ამდენი იარაღი ყოფილი სსრკ-ს რესპუბლიკებს“.

ამ მძაფრი პათოსით სავსე შეძახილის შემდეგ ბ-ნი კოტე მახარაძე აფხაზეთის კონფლიქტის კერძო საკითხიდან გადადის გლობალურ სივრცეში და მკითხველის თვალწინ ამიშველებს ახალ რუსული იმპერიალიზმის, მისი აგრესიის შემაზრზენ სახეს.

თუ ღრმად დაუვიწყრდებით ბ-ნი კ. მახარაძის ამ ღია მიმართვის „დრამატურგიას“, შევნიშნავთ, რომ იგი დაწერილია არა მხოლოდ შესანიშნავი პუბლიცისტის მიერ, არამედ კარგი რეჟისორის, ფსიქოლოგის, ადამიანის ბუნების სიღრმეში წვდომის უნარით დაჯილდოებული მოღვაწის მეტად. ფაქტების განლაგება, მათი კონტრასტული სახლგრების მონიშვნა, უკიდურეს პოლარულობამდე მიმყვანი მსჯელობით თანდათანობით გამძაფრება, დიდი თემის სიღრმეებიდან ახალ-ახალი თემების წარმოქმნა, ეპიზოდების შინაგანი დინამიზმი, ინტონაცია და მონაცვლეობა გვაძლევს საფუძველს. რათა დავასკვნათ: ეს ღია მიმართვა სპონტანურად კი არ არის აღმოცენებული, არამედ ყოველნაირადაა გაზარებული მისი შინაარსი, შინაგანი სტრუქტურა და ფორმა. ეს თვისებები აქცევს ამ წერილს კოტე მახარაძის შემოქმედების შედეგად. მთელი ამ ნაწარმოების კამერტონია ბ-ნი კოტეს გამაფრთხილებელი ფრაზა: „გახსოვდეთ — არსებობს კატასტროფების თეორია: რაც უფრო ღრმად ეფლობი სივრცეში, მით უფრო მატულობს დაშვების სიჩქარე“.

სისხლისმღვრელი კონფლიქტები — აზერბაიჯანსა და სომხეთს შორის, მოლდოვას რესპუბლიკასა და სეპარატისტულ დნესტრისპირეთს შორის, ერთნახევარ მილიონიანი ჩინეთი (ჯერ წინაა კონფლიქტი ამ ქვეყანასთან მ. ი.) თითქმის გერმანიამდე ნაკლებად როდია შეიარაღებული. ხოლო კავკასიის მთიანეთის ხალხების კონფედერაცია (რომელიც რუსეთის ფედერა-

ციის საიდუმლო სადაზვერვო სამსახურის მიერ იყო შექმნილი) თავისი მძლავრი ტექნიკით — თვითმფრინავები, ტანკები მძიმე არტილერია — სხვა არაფერია თუ არა რუსეთის მოქალაქეთაგან დაკომპლექტებული გაწვრთნილი სამხედრო ნაწილები, რომლებიც დღეს უმოწყალოდ ხოცავენ ქართველებს, ხვალ კი...

მიუხედავად გულმოდგინე და ოსტატური კომუნიკაციისა, სრულიად აშკარა იყო, რომ უძლიერესი საბრძოლო პოტენციალის რუსეთი ებრძოდა პატარა, ღატაკ, უიარაღო (მხოლოდ საქართველოდან გაიტანეს პირწმინდად რუსმა სამხედროებმა მთელი შეიარაღება) საქართველოს და ბოლოს, ყველაზე უმოაფრესი და უმძაფრესი შეკითხვა რუსეთის პრეზიდენტს: „როგორ დაუშვით თქვენ, რომ რუსეთმა ომი დაუწყო საქართველოს? გოლიათი დავითის წინააღმდეგ! თავის გამართლება იმით, რომ ჩვენ კი არა, მთიელ ხალხთა კონფედერაცია გებრძვითო, ჩირადაც არა ღირს და გროშის ფასი აქვს“.

ბ-ნი კ. მახარაძის შორსმჭვრეტელობის მრავალი დამადასტურებელი ფაქტი არსებობს. 21-ე საუკუნის დადგომისთანავე, რუსეთის დუმა ყველანაირ ღონეს ხმარობს, ათასნაირ უკადრის ხერხს მიმართავს, რათა აფხაზეთი სამუდამოდ ჩამოაშოროს საქართველოს და თავის ტერიტორიებს მიუერთოს ან შეიყვანოს ეს სეპარატისტული, თვითგამოცხადებული რესპუბლიკა თავისი განსაკუთრებული პროტექტორატის ქვეშ. ეს საკითხი მე-20 საუკუნის ბოლოს ასეთი პირდაპირობით არ იღვა, მაგრამ აი, კ. მახარაძე მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისშივე წინასწარმეტყველებდა, რომ ეს საკითხი აუცილებლად დადგებოდა. აი რას წერდა მაშინ: „...მოდით, გადაწყვიტეთ ჩვენს მაგივრად... იქნებ უმჯობესია აფხაზეთი ჩამოვაჭრათ საქართველოს და შევეუერთოთ მის მეზობელ კრასნოდარის მხარეს?“.

შემდეგ შეგიძლიათ განიხილოთ აჭარის საკითხი. რატომაც არა? არ იქნებოდა ცუდი, თუ ამ ტერიტორიას, რომელიმე მორიგ, მე-5 თუ მე-10 ყრილობაზე გამოაცხადებდით, როგორც „ჩრდილო-აღმოსავლეთ თურქეთს“. შემდეგ კ. მახარაძე

ჩამოთვლიდა საქართველოს მიწა-წყალზე კომპაქტურად დასახლებულ ეთნიკურ ჯგუფებს — სომხებს, აზერბაიჯანელებს, ბერძნებს და მთელი სერიოზულობით (რომლის ქვეტექსტი მომავდინებელი ირონიაა). მოუწოდებდა რუსეთის უმაღლეს საბჭოს, რომ შეიქმნას ჩვენს ტერიტორიებზე „ჩრდილო-დასავლეთი სომხეთი“, „სამხრეთ-აღმოსავლეთი აზერბაიჯანი“ და „აღმოსავლეთი საბერძნეთი“ და, განაგრძობს წერილის ავტორი, არ იქნებოდა ურიგო შეგვექმნა „სამხრეთ რუსეთი“ (რაკი საქართველოში ნახევარი მილიონი რუსი ცხოვრობს).

პოლიტიკაში აბსოლუტურად გაუთვით-ცნობიერებელი ადამიანისთვისაც კი ნათელია, თუ რა მასშტაბის პოლიტიკური ნონსენსია ეს ყველაფერი და როგორ არის გაშიშვლებული რუსეთის საკანონმდებლო უმაღლესი ორგანოს აგრესიული პოლიტიკის მთელი შეუსაბამობა დღევანდელი მსოფლიოს რეალობასთან, მაგრამ ეს პოლიტიკური აბსურდი თავის უკანასკნელ, დამაგვირგვინებელ დეტალებსა და შტრიხებს ელის, რათა როგორც ეს ხელოვნების რაიმე ქმნილებისთვის (განსაკუთრებით კი თეატრალური წარმოდგენისთვის) არის აუცილებელი, შეივსოს ე. წ. „თეთრი ლაქები“ და აი, ისინიც: რაკი მოსკოვსა და ლენინგრადში მრავალრიცხოვანი ქართული დიასპორაა, მიზანშეწონილი იქნებოდა, რათა შეგვექმნა „ჩრდილოეთ საქართველო 1“ და „ჩრდილოეთ საქართველო 2“. ასეთი კონტრწინადადებით და პოლემიკის ამ ილიასეული ხერხით, კ. მახარაძე საბოლოოდ ანადგურებს თავის ოპონენტებს, მაგრამ ვიდრე ამას იზამდეს, უპირველესად მათ სასაცილო მარიონეტად აქცევს.

აქ აღარ შევჩერდებით იმაზე თუ რა სხარტად, ოსტატურად ხატავს იგი, სულ რამოდენიმე შტრიხით, ა. რუცკოის, რ. ხაბულატოვის, ვ. არძინას, დ. კულუმბეგოვის, ტელე-წამყვანების ტ. მიტკოვასა და ტაბოლევას პორტრეტებს, რომლებიც უპირატესად გროტესკულ-კარიკატურულ პერსონაჟებს დამსკავებთან საქართველოსთვის ამ საბედისწერო დრამაში და მით უფრო საშიში გამხდარან თავიანთი ამ არაადამიანური სახეებით.

ამ ვრცელი, პირქუში პანორამის შთამბეჭდავად წარმოდგენის შემდეგ, მიიწვინებთს კ. მახარაძის ოპტიმიზმი, რომელიც ისტორიული პერსპექტივის ნათელ შეცნობასა და შევრძნებას ეყრდნობა: „დარწმუნებული ვარ, ქართველები, აფხაზები, ოსები იპოვნიან თავიანთ თავში ძალას და ერთმანეთს შეუნდობენ, დაივიწყებენ ერთმანეთისათვის მიყენებულ წყენას, ტვიცლსა და უბედურებას, სხვანაირად შეუძლებელია“.

\* \* \*

ბ-ნი კ. მახარაძის პუბლიცისტური ტალანტის სიძლიერე მთელი სისასებით გამოჩნდა მის წერილში ვლადიმერ პუტინისადმი „რუსეთის პრეზიდენტს — ქართული სკომოროხისადგან“ (ქართული ვარიანტი იხ. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ № 5, 2002, რუსული ვარიანტი გაზ. «Свободная Грузия» 5. 10. 2002. «Президенту России от грузинского «скомороха» Коте Махарадзе»). ამ დია წერილმა, რომელიც კ. მახარაძის უკანასკნელი დიდი ნამუშევარი აღმოჩნდა, გამოიქვეყნებისთანავე უდიდესი რეზონანსი გამოიწვია და უმალ იქცა პუბლიცისტური ხელოვნების ნიმუშად.

გარდა ამ წერილის დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობისა, იგი განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენთვის, ვინც ახლოს იყო კოტე მახარაძესთან და იცის თუ როგორ იქმნებოდა ანუ რა ვითარებაში იწერებოდა ეს მგზნებარე სტრიქონები. შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ კ. მახარაძემ თავისი ენერჯის, ემოციების, ტემპერამენტის მთელი პოტენციალი დაახარჯა, რამოდენიმე დღე და დამე თითქმის შეუსვენებლად მუშაობდა. თავს არ ზოგავდა, თითქოს ჩქარობდა (ნუთუ გრძნობდა, რომ დიდი ხნის სიცოცხლე აღარ ეწერა? მ. ი.), შთაგონება მოსვენებას არ აძლევდა, მთელი არსებით იყო ჩაფლული მასალებში, კითხულობდა, წერდა, შლიდა, ასწორებდა, ხვეწდა და ვიდრე ბოლომდე არ თქვა სა-



თქმელი, ვიდრე საბოლოოდ არ დახვეწა ფორმა წერილისა, კალამი არ გაუშვა ხელიდან. ამიტომაც, რომ მთელი წერილი ერთი ამოსუნთქვით დაწერილს ჰგავს, ამიტომაც, რომ მას არა აქვს ხარვეზი და მონოლითივითაა ჩამოსხმული.

რა გახდა ამ წერილის შექმნის მიზეზი? რამ აიძულა უამრავი საქმით, შემოქმედებითი, საზოგადოებრივი თუ პედაგოგიური მოღვაწეობით გადატვირთული კ. მახარაძე, რომელიც სწორედ ამ პერიოდისათვის ვერ იყო სასურველ ფიზიკურ ფორმამში, უკვე ავადმყოფობდა, ყველაფერი გადაეღო, თავისი ჯანმრთელობაც არ დაეხოვა და ესოდენ საპასუხისმგებლო საქმისთვის მოეკიდა ხელი?

რასაკვირველია, ბ-ნი კოტე დიდი პატრიოტი იყო და ეს მაღალი გრძობა სომ მთელ მის ცხოვრებას წარმართავდა?! ამ შემთხვევაში, მართო პატრიოტიზმი როდი წარმართავდა მის შთაგონებას. იგი აღაშფოთა იმ უკიდურესმა უსამართლობამ, რომელიც მთელი სიმძაფრით პანკისის ხეობასთან დაკავშირებული მოვლენების შეფასებისას გამოჩნდა. ეს იყო კლასიკური მაგალითი ვაღმა შემოდავებისა, თითქოსდა საქართველოს ბრალი იყო პანკისის ხეობაში თავმოყრილი ლტოლვილი ჩეჩნები და მათ რიგებში გარეული მეზობლები.

წმინდა ადამიანური ურთიერთობის თვალსაზრისით კოტე მახარაძისთვის ძნელი იყო ესოდენ რადიკალური შინაარსის წერილის გაგზავნა რუსეთის პრეზიდენტისათვის, რომელმაც გულწრფელად მიულოცა ტელეფონით ბატონ კოტეს 75 წლის იუბილურ რიტუალების სასახლეში გამართულ საღამოზე. მაგრამ ბ-ნი კოტე მახარაძე ქვეყნის, საზოგადო საქმის ინტერესებს ყოველთვის მაღლა აყენებდა პირად ურთიერთობებზე და სიმპათია-ანტიპათიებზე.

კოტე მახარაძემ ამ წერილში პოლემიკის ახალ ხერხს მიმართა: თუ ბორის ელცინისადმი გაგზავნილ მიმართვაში ისტორიული ექსკურსების ფონზე განვითარებული თანამედროვე მოვლენების არსი იყო გაშიშვლებული, აქ, მოვლენის არსი, მისი საშინელი ცინიზმი უპირატესად თვით რუ-

სული პრესიდან (ბეჭდვითი და ელექტრონული) ამოღებული ციტატების მეშვეობით ხორციელდებოდა. კოტე მახარაძე მარჯვენა იუენებს მონტაჟის ხერხს, მაგრამ განსხვავებით რუსი პუბლიცისტებისგან, მისი მონტაჟი ქეშმარიტებას, სინამდვილის რეალებს ეყრდნობა და არა ამ რეალებით მანიპულირებას. აქაც, დრამატურგიული ხერხების გარდა, გამოყენებულია თემის განვითარების ემოციური ზედასვლა, თელმინაციაშიღე „ლირიული ზონების“ გავლის მეთოდი. ვ. პუტინისადმი ადამიანური გრძობების გამოვლენას (მისი კეთილგანწყობის მოპოვების მიზნით) ნელ-ნელა ენაცვლება მკაცრი, ფაქტებზე აგებული, მოუგერიებელი არგუმენტების მთელი ციკლი. ჩეჩნეთის სისხლისმღვრელი კონფლიქტის წარმოშობის, ომის განვითარების ეპიზოდების, საქართველოსაკენ მათი „გამორეკვის“ უტყუარი ფაქტების შეჯერების მეხებებით კეთდება, თავისი დამაჯერებლობით მოუგერიებელი დასკვნები, საიდანაც ჩანს რუსეთის სამხედროების „საღდაფონური“ სახე: „ნუთუ ვერა გრძობთ, რომ თქვენი სამხედროები გატყუებენ. ყოველგვარი ხრიკებით მალავენ სიმართლეს. თავიანთ უნიჭობასა და არაკომპეტენტურობას ყოველგვარი არაკებით ნიღბავენ, და სამწუხაროდ, ამით ლახავენ თქვენს ავტორიტეტს. მათ ვერ მოიგეს ვერც ერთი სამხედრო კამპანია ავღანეთიდან იჩქერიამდე და ამაყად დაბიჯებენ მხოლოდ ცისფერი ჩაფხუტებით კოსოვოსა და აფხაზეთში ისევ „მშვიდობისმყოფელი“ ფსევდონიით. აღარ არსებობს უძველესი რუსული არმია, რომელმაც ეს სახელი ჰიტლერელებთან უმძიმეს ბრძოლებში დაიმსახურა... და აი, დაიწყეს ჩეჩნეთში წარმოუდგენელი ფიასკოს მიზეზების ძებნა“... და, უპირველესად, საქართველოს დანაშაულებრივ სახელმწიფოდ გამოცხადება, რასაც ლოგიკურად მოჰყვებოდა ე. წ. „პრევენციული დარტყმების“ სერია პატარა საქართველოს პაწაწკინტელა რაიონში.

ამ „პრევენციული დარტყმების“ იდეის ავტორის, რუსეთის სამხედრო მინისტრის სერგეი ივანოვის უბადრუკი ინტელექტუა-

ლური და ზნეობრივი მუწების დახატვის შემდეგ, კოტე მახარაძე მოულოდნელად მიუბრუნდება რუსეთის პრეზიდენტს და ჯიქურ ეკითხება, ახლა როგორც უმაღლეს მთავარსარდალს: „რატომ არ გაკიცხეთ თქვენი გათავსებული მინისტრი, როცა მან საჯაროდ შეურაცხყო მთელი ქართველი ხალხი, ნატომი კი არა თუნდაც სექსუალურ ლიგებსა და ორგანიზაციებში შევიდეს საქართველო და ქართველები“.

კოტე მახარაძე, როგორც სცენის ოსტატი, კარგად გრძნობს საჯაროდ წარმოთქმული სიტყვის მთელ არსს, მის ქვეტექსტს, წარმოთქმულს ინტონაციაში, გამოთქმის მანერაში, ობერტონებში შეფარულ აზრს. „ჩვენთვის მსახიობებისათვის, მთავარია არა ის, თუ რას ამბობს ესა თუ ის კაცი, არამედ ის, თუ როგორ ამბობს, როგორ და ან რას, და აი, პირველი ასოები „გრ“-ც კი არ უთქვამს (იგულისხმება სამხედრო მინისტრი სერგეი ივანოვი მ. ი.), მთლიანად სიტყვა „გრუზინ“ არ წარმოუთქვამს, რომ მას სახე ეღრციება, თვალები ბოროტად უელავს, ქრება მისი ფანფარონული ყელყელაობა. გაიხსენეთ როგორ ჩამორბის იგი თვითმფრინავის ტრაპიდან და ღვარძლსა და მრისხანებას აფრქვევს“.

სხარტად დახატული ამგვარი პორტრეტები, გარდა იმისა, რომ ისინი კ. მახარაძის მწერლურ ტალანტს ამჟღავნებენ. თავად წერილის ტექსტს არაორდინარულს ხდის და მძაფრი განწყობილებით და შთაბეჭდილებებით ავსებს. პორტრეტების ასეთ გაღერებაში თავიანთი კუთვნილი ადგილი უჭირავთ რუსეთის საგარეო საქმეთა მინისტრს ივანოვს და სახელმწიფო დუმის ტემპერამენტთან დეპუტატ ვლადიმერ ვოლფოვიჩ ჟირინოვსკის. ამიტომაც მოუწოდებდა კ. მახარაძე პრეზიდენტ ვ. პუტინს რათა დამდგარიყო ყოველგვარ პო-

ლიტიკურ ინტრიგაზე, აკვიტებულ პრეზიდენტზე, გეო-პოლიტიკურ პრობლემებზე მაღლა და მას როგორც უმაღლეს მთავარს, ბოლოსდაბოლოს, გაეწვევია ორივე ქვეყნისათვის სახელისწირო გორდიას კვანძი. სიუჟეტთა კი უფრო და უფრო იძაბებოდა, რადგან თანამიმდევრული და შეუპოვარი პრობაგანდის წყალობით საქართველო რუსებს ამჟამად ესახებათ ყველა უზედურების სათავედ და ჯოჯოხეთის მოციქულად, ტერორისტების მფარველად, რომლებიც ყოველდღე, ყოველ საათს არღვევენ საზღვარს, თანაც ამტკიცებენ, რომ სახელმწიფო კი არა ე. წ. უპატრონო მიწა-წყალია და თუ არა „შეგარდნაძის რეჟიმი“, მას სხვა სიტყვებით არც კი მოიხსენიებენ...“ და ბოლოს ბრძნული შეგონება: „ქართველები ყოველთვის ასე ფიქრობდნენ და ახლაც ასე ფიქრობენ: ჩვენ კარის მეზობლის კი არ უნდა გვეშინოდეს, პატივს უნდა გვცემდეთ“.

ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია თამამად განვაცხადოთ, რომ კოტე მახარაძე იყო ერთ-ერთი საუკეთესო პუბლიცისტი, მოაზროვნე, ლოგიკური მსჯელობის გამორჩეული უნარით დაჯილდოებული, რომელიც არა მარტო თანადროულ სინამდვილეს სწავლობდა ღრმად, არამედ სჭვრეტდა მოვლენათა პერსპექტივებსაც.

თუმც მისი პუბლიცისტური მემკვიდრეობა არ არის დიდი, მაგრამ მათი მნიშვნელობა დიდია და წარუვალი. ყველა ეს მასალა თავისი მნიშვნელობით ასულია ეპოქის ისტორიული დოკუმენტის დონეზე და უეჭველია, მომავალი თაობები კვლავ მიუბრუნდებიან მას საქართველოს ყველაზე უმძიმესი დროის — მე-20 საუკუნის 80-იან 90-იანი წლების — უკეთ შესწავლის მიზნით.

# რიჰარდ შტრუდის და გერმანული

## რომანტიზმის გაგონება გია გულაქის

### თეორიულ ნაზრამზე

კაპა გუნთაიშვილი

რომანტიზმი ვანწყობილებით აიხსნება მუსიკასა და მხატვრობაში გია გულაქის გატაცება რიჰარდ ვაგნერით, კომპოზიტორით, კრიტიკოსით, ფილოსოფოსით, ესთეტიკით, მითოლოგიით და მითოპოეტით. შემთხვევითი არაა, რომ ვიას სურათების უმრავლესობაში ფერი მუსიკალური აკორდის მძლავრ ჟღერადობას აღწევს.

„ყოველთვის ვამბობდი, რომ საქართველოსათვის მინდოდა ის გამეკეთებინა, რაც ვაგნერმა გერმანიას გაუკეთა. მითუმეტეს, გადმოცემებზე შექმნა გერმანული წარმომავლობის იდეალური სახე. მე შეიძლება ამის მეთაველი ვერ შევქმენი, მაგრამ ხომ მინდოდა გამეკეთებინა, სურვილიც ხომ რაღაცას ნიშნავს?“

გია ამასობს თავისი ვაგნერიანელობით. ეს ნათლად ჩანს მის მრავალრიცხოვან ინტერვიუებსა და საგაზეთო პუბლიკაციებში. ვაგნერის სინთეზის, მომავლის ხელოვნება იმის მშვენიერ მაგალითად მიჩნია, რომ ხელოვნება ერთადერთი საშუალებაა

მარადიულ არსთან ზიარების, მისი შემეცნების საქმეში.

1917 წლის 1-ლ ნოემბერს მოსკოვში წაკითხულ საჯარო ლექციაში რუსი ფილოსოფოსი ნ. ბერდიაევი ვაგნერის მუსიკალურ დრამებს თვლიდა „ხელოვნების სინთეზისაკენ, მის ერთიან მისტერიაში შერწყმისაკენ მისწრაფების გამოხატულებად“.

სწორედ მომავლის ხელოვნების ასლებური თავისებური სინთეზის ამ იდეით იზიდავს ვაგნერი ვიას. სინთეზში თვით უფალი კი არ იყო, როგორც ეს ტაძრად ხდებოდა. მხატვარი ეძებს და პოულობს შინაგან კავშირს ვაგნერისეულ საორკესტრო ჟღერადობასთან ზოგიერთი ცნობილი მხატვრის, მაგალითად, ვინ გოგის ხელოვნებაში.

ნიცშე ასეთ შეფასებას აძლევდა ვაგნერის შემოქმედებას: „ვაგნერი თავისი დრამებით თითქოს ეკითხებოდა მომავლის ადამიანებს: „თქვენ, თავისუფალნი და უში-

შარნო, რომლებიც ამოიზარდეთ თქვენთვის არსებიდან და იფურჩქნებით მარტობაში — არის თქვენს შორის ზიგფრიდი?“, ხოლო ვაგნერის პიროვნებას ასე ახასიათებდა: „ვაგნერის უნარი, მისი გემოვნება და მისი სხვადასხვა სახის განზრახვები — ყველაფერი ყოველთვის ისე ერწყმოდა ერთმანეთს, როგორც გასაღები თავის კლიტეს“.<sup>2</sup>

გავიდა დრო და ორი გენიოსის მეგობრობა ტრაგიკულად დასრულდა — გადაიზარდა მტრობასა და ურთიერთ ღვარძლიან გამოსვლებში.

ლევ ტოლსტოიმ თავის წიგნში „რა არის ხელოვნება“ მთელი თავი მიუძღვნა ვაგნერს. „ნიცშე, — წერს ტოლსტოი, — ვაგნერს თავდაპირველად აქებდა ფანფარების თანხლებით, ხოლო შემდეგ აკრიტიკებდა ჩაქუჩის დარტყმებით. ... აქებდა როგორც ზეადამიანური ძალის ხელოვანს და გაკიცხა, როცა იგრძნო, რომ ეს ძალა მასში არასაკმარისად აღამიანური იყო“.<sup>3</sup>

თომას მანი ვაგნერში ხედავდა გერმანული სულის სტიქიურ გამოვლინებას, ტანჯული და დიადი მე-19 საუკუნის უსრულყოფილეს გამოხატულებას: — ეს სახე, — მე წარმომიდგება საუკუნის ყველა ნიშნით, მისი ყველა ვნებით დამძიმებული, მოუსვენარი, მოხეტიალე მსოფლიო დიდების ბრწყინვალეობაში“.<sup>4</sup>

ნებისმიერი მოღვაწის მნიშვნელობა დროის სამსჯავროზე ფასდება.

ვაგნერის რუსი ბიოგრაფი მ. დრუსკინი ასეთ შეფასებას აძლევს ვაგნერს: „ზახის შემდგომი პერიოდის დასაველეთის ვერც ერთმა კომპოზიტორმა ვერ შეძლო შეექმნა ისეთი ფართო წრე თანამედროვეობის მწვავე საკითხებისა, როგორც ეს გააკეთა ვაგნერმა. ამიტომ ის გახდა მთელი რიგი თაობების აზრთა მყარობელი, ხოლო მისმა შემოქმედებამ თავის თავში მოიცვა თანამედროვე კულტურის დიდი ამაღლებელი პრობლემატიკა“.<sup>5</sup>

ვაგნერის გენიალობას აღიარებდნენ ჩაიკოვსკი, რიმსკი-კორსაკოვი, სეროვი, მუსორგსკი, ვერდი, ბრამსი, მაგრამ ყველა-

ფერს არ იზიარებდნენ მისი მუსიკიდან. ალექსანდრე ბლოკის თქმით, „სახელი და დიდება სდევნიდა ვაგნერს, ოღონდ სახელი და დიდება დამახინჯებული მემჩანურნი ცივილიზაციით“.<sup>6</sup>

თანამედროვე დახასიათებით ვაგნერი იყო პატარა ტანის, სუსტი აგებულების, მოძრავი, ენამახვილი, ბრწყინვალე თანამოსაუბრე, მუდამ დიდი სულიერი მღელვარებით მოცული, საკუთარ თავში შეყვარებული, შუაჩინამძიმებული, ექვიანი და შურიანი. დამაბული პირადი ურთიერთობები ჰქონდა მეიერბერთან, შუმანთან, ბერლიოზთან, ბრამსთან, ნიცშესთან.

„მეგობრებისადმი მიმართვაში“ ვაგნერი წერდა: „მხოლოდ ერთი რამ მაძმნევებს: ჩემი ხელოვნება არ იყო არც სახელის მოპოვების, არც ფულის მოხვეჭის იარაღი, არამედ იყო ჩემი შეხედულებების მგრძობიარე გულით გადმოცემის საშუალება“.<sup>7</sup>

ბევრს მოსწონდა ვაგნერის შემოქმედება, მაგრამ არ მოსწონდათ მისი პიროვნული თვისებები. ამას თვითონაც კარგად გრძნობდა, როცა აცხადებდა, რომ მხატვრისა და ადამიანის განცალკევება ისეთივე უაზრობაა, როგორც სულის გაყოფა სხეულისაგან. იმავე „მიმართვაში“, რომელიც ლირიკულ აღსარებასავით ჟღერს, ვაგნერი პირდაპირ წერს: „არ შემიძლია მეგობრებად ჩავთვალო ისინი, რომლებიც მზად არიან უყვარდეთ ჩემში მხატვარი, მაგრამ იძულებულად თვლიან თავს უარი მცხრან თავის სიმპათიებზე სუფთა ადამიანურ საფუძველზე“.<sup>8</sup>

გია ბულაძე რიპარდ ვაგნერის ერთ-ერთ ყველაზე ერთგულ მეგობრად გამოიყურება თავის მხატვრობასა და თეორიულ ნააზრევში: „ვაგნერი ჩემი როგორც იდეალების, ისე სახელოვნებო ინტერესების დიდი მაიმუხლსირებელი ძალაა. იგი ჩემი იდეური მამაა. კი, ბატონო, ცუდი პიროვნებაა, მაგრამ ნახეთ, რა მასშტაბის ხედვაა, რა მასშტაბის დიაბაზონია, რა ემოციური მუსიკალობა და შემოქმედებითი ბათოსი! რაც შეეხება ნიცშეს, ამ შემოღობილი გენი-

ისის გენიალური ალგოკურობის კულმინაცია „ვაგნერის კაზუსი“ ვახლავთ“ (ნახატერის პირადი არქივიდან).

ხოლო წიგნში „დილოგები მონოლოგიდან“ ვკითხულობთ: „მე, როგორც მსოფლმხედველობით ნამდვილ ვაგნერიანელს, ანუ მელოდიისა და თემის მძაფრად სასოფიანი მხატვრული იდეის ხორცშესხმის აპოლოგეტს, მიმაჩნია, რომ მუსიკალური თემა და მის პარალელურად არსებული სახის იდეა ბოლოს მაინც დაღწევს თავს კონცეპტუალიზმის მკაცრ აბსტრაქტულობას და მთლიანობაში უმშვენიერეს მელოდიად აქლერდება“.<sup>9</sup>

მხატვარმა ლამის შემოქმედების დევიზად გაიხადა ვაგნერის სიტყვები: „ხელოვნება იწყება იქ, სადაც მთავრდება ცხოვრება“. ვიასათვის ეს არის პოზიცია ჭეშმარიტი რომანტიკოსისა, რომელიც ცდილობს ამაღლებული და შინაარსობრივად განსაკუთრებული თვისებებით აღსავსე რეალობა შექმნას“.<sup>10</sup> ეს არის „სინთეზის, მომავლის ხელოვნების არსის მოქნილი და სწარტი, ეფექტური ფორმით გამოხატული აზრი, რომელიც კონცეპტუალიზმმა დღეს მაქსიმალურ ჟღერადობამდე აიყვანა: „ხელოვნება იწყება იქ, სადაც მთავრდება ფუნქცია“.<sup>11</sup>

გია ბულაძის თეორიულ ნაზრევში ხშირად ვხვდებით გერმანული კულტურისა და ხელოვნების, ფილოსოფიისა და ისტორიის სხვა ცნობილ მოღვაწეთა სახელებს (გოეთე, ნიცშე, მოცარტი, კირხჰერი, ჰოფმანი, კანტი, შილერი, ფიხტე, შლეგელი და სხვა.). ეს არაა შემთხვევითი: გერმანია გია ბულაძეს რატომღაც ყველაზე მისაღებად მიაჩნია ქართველებისათვის, რადგან ის „ერთდროულად ატარებს ეროვნულობას წარსულიდან და სახელმწიფოებრიობას მომავლიდან, კარვად ასერხებს ბალანსის შენარჩუნებას აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, წარსულსა და მომავლს, ეროვნებასა და სახელმწიფოებრიობას შორის“.<sup>12</sup>

ჩემი რომანტიკოსობაც, ნეორომანტიკოსობაცა და ექსპრესიონიზმიც — ყველაფერი გაერთიანებულია საქართველოსა და გერმანული კულტურის სიყვარულით — ეს აღიარება სხვადასხვა ფორმით და სხვადა-

სხვა ადგილას მეორდება მხატვრის ნაზრევში. მისი ნატურისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული ტენდენციები ყველაზე მეტად ეხმიანება გერმანული რჩევანტიზმის იენის სკოლის ტენდენციებს, რაც დაკავშირებულია შლეგელის, შელინგის, შილერის სახელებთან. იენის თანამშრომლობა შეიქმნა გერმანულ ოლქებსა და ქალაქებში ვაფანტული ადამიანებისაგან, რომლებიც ახალი საზოგადოების ჭიშკართან იდგნენ. რასაც არ უნდა შეხებოდა იენის სკოლის რომანტიკული ესთეტიკა, მისი ამოცანა მაინც მშვენიერების მაქსიმალიზში იყო. მას ახასიათებდა აგრეთვე მუსიკის არაჩვეულებრივი ერთსულოვნება. ეს ერთსულოვნება მკვლევარმა ნ. ბერკოვსკიმ გერმანულ რომანტიზმზე დაწერილ კაპიტალურ შრომაში ასე შეაფასა: „აქ დგას სკოლის რაღაც კოლექტიური პიროვნება და კოლექტიური ბიოგრაფია... იენის სკოლა კოლექტიური შრომის ნიმუშია ხელოვნებასა და სულიერ შემოქმედებაში“.<sup>13</sup>

გერმანული რომანტიზმი, როგორც დამოუკიდებელი იდეოლოგიური მოძრაობა გაფორმდა 1799 წ. იენის რომანტიკოსთა ჯგუფის მიერ. კანტის, ფიხტეს, შელინგის ფილოსოფიაზე დაყრდნობით იენის სკოლამ შექმნა თავისი ესთეტიკური კონცეფცია, რომელშიც დიდი ადგილი დაეთმო მითოლოგიის პრობლემებს.

თავისი დამოკიდებულება იენის სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენლის გოეთეს მიმართ ასე გამოხატა გია ბულაძემ: „ითიქმის არ შემიქმნია არც ერთი ჩემი ნაწარმოები თუ სერია, სადაც მე გოეთეანური ცნობიერების თუნდაც ელემენტის გამოყენება არ მეცადა. ყოველთვის ვცდილობდი, შევხებოდი მისი ცნობიერების გრანდიოზულ მასშტაბს. ეს მე ყოველთვის აღმაფრთოვანებდა და მიმართულებას მაძლევდა. რაც მთავარია, გოეთეანური ცნობიერება, პირველ რიგში, შემოქმედებით თავისუფლებას გულისხმობს. მასში არაფერი არ არის დოგმატური, ყოველივე აღსავსეა ადამიანური, ცოცხალი შემოქმედებითი თრთოლვითა და ღელვით“.<sup>14</sup>

გერმანულმა რომანტიზმმა დიდი როლი ითამაშა ხელოვნების ელიტარული კონცეფციის ჩამოყალიბებაში. გერმანელი რომანტიკოსები, რომლებიც მხატვრული და ესთეტიკური ღირსების სასაომ წარმოდგენდნენ ვია ბულაძისათვის, „თავიანთ მხატვრულ შემოქმედებაში შეგნებულად მისწრაფოდნენ გაუგებარი გაეხადათ თავიანთი ნაწარმოებები, სარგებლობდნენ რა ირონიის პრინციპით და ეს აპყავდათ ნორმამდე თავისი ხელოვნების ელიტარული კონცეფციის მეშვეობით“.<sup>15</sup>

იენელემა 1974 წელს დააარსეს ყოველთვიური ჟურნალი „ორი“. იენის უნივერსიტეტის პროფესორის შილერის ხელმოწერით გავრცელებულ განცხადებაში ასეა განსაზღვრული ჟურნალის მიმართულება და შინაარსი: „ჟურნალი შესაძლებლობის მიხედვით გვერდს აუვლის სახელმწიფო რელიგიასა და პოლტიკას და მიმართული იქნება ელიტარული სასოგადოებისადმი“. ჟურნალში აქტიურად მოღვაწეობდა გოეთე, რომელიც სპეციალურად მიიწვია შილერმა.

გერმანული რომანტიზმის მთელი ესთეტიკა და ელიტარული კონცეფცია გამოიხატა ფინტეს სიტყვებში: „მშვენიერია ის და მხოლოდ ის, რაც მოსწონს განათლებულ კაცობრიობას“.

ჩემთვის ჰემშარიტი ხელოვნება ელიტარული მოვლენაა — აცხადებს ვია და ეს არ არის მისი მხრივ უბრალო დეკლარაციული განცხადება. ელიტარული ხელოვნების პრინციპს ის გულმოდგინედ, ხშირად თვითმიზნურადაც კი იცავს მთელ თავის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით თეორიულ ნააზრევში“.

„მე მივდივარ იმ დასკვნამდე, — წერს ის, — რომ დღევანდელი მხატვრობა არ უნდა იყოს თავისი მრავალმხრივი კოდირებით ძალზე აშკარა და ცხადი. მე მგონია, რომ მრავალბლანიანობა და მრავალი და მრავალი ქვეტექსტები დღევანდელი პოლისტილისტიკური სურათის ძირითადი მოთხოვნაა. ნაწარმოები უნდა იყოს გამოცანათა მთელი კომპლექსი, გამოცანათა მთელი წყება“.<sup>16</sup>

იქვე კიდევ უფრო აღრმავებს ამ აზრს: „ახლა რასაც ვიტყვი თითქმის აბსოლუტურად უპირისპირდება იმ აზრს, რომელსაც მე არა მარტო ვამბობდი, ვწერდი რუსულიალურადაც კი. მე დღეს მომხრე ვარ ბუნდოვანი და მრავალშრიანი, მრავალბლანიანი იდეებისა. ნამუშევარი გამოცანად უნდა იქცეს, რომლის ამოხსნაც თითქმის შეუძლებელი იქნება არაჩვეულებრივი მრავალშრიანობისა და კომპლექსურობის გამო. ნიცშეს სიტყვებით რომ ვთქვა, „უნდა ეთაყვანებოდე სავანის ფილიკრანულობას“, რომელშიც ადამიანი უკვე არა გონებით, არამედ გრძნობით აღიქვამს იმას, რომ ხელოვნება და აქედან გამომდინარე სამყარო, სადაც ეს ხელოვნება იქმნება, ბევრად უფრო ღრმა, ფართო და იდუმალია, ვიდრე ადამიანის ცხოვრება“.<sup>17</sup>

ბუნებრივია, რომ ვიას მხატვრობა რთული აღსაქმელია, მას დიდხანს უნდა უყურო, ასევე უნდა ჩაუღრმავდე მის თეორიულ ნააზრევს, რადგან ის კიდევ უფრო რთული აღსაქმელია.

ვია ბულაძე ხელოვნების გამასიურების სასტიკი წინააღმდეგია, რადგან თვლის, რომ დღეს სწორედ იმან, რომ „ბევრი ხატავს, უკრავს, ცეკვავს, წერს, მღერის, გააუფასურა და შერყვნა ხელოვნების გაება“.<sup>18</sup>

ვია ბულაძის შემოქმედების მიმართულებაზე გერმანული კულტურის, კერძოდ გერმანული რომანტიზმის ამ უზარმაზარი გავლენის მიუხედავად, მისი ხელოვნება მაინც საკუთარ ეროვნულ ფესვებს ეყრდნობა. „ამავე დროს იგი პრობლემატიკით და ფორმით ჰემშარიტად თანამედროვე მხატვრობაა, რომელსაც შარსულიდან მომავლისაკენ გადებულ ხილზე მარადიულობა გადააქვს“.

### შენიშვნები:

1 Н. Бердяев, кризис искусства, М., 1918. изд. Лемана, зб. 17.

2 Ф. Ницше. Рихард Вагнер в Бейрейте. зб. 126.

3 Э. Г. Бабаев, Толстой об искусстве, Тула, 1966, зб 35.

4 Томас Манн, Страдание и величие Рихарда Вагнера (собр. соч. т. 10, стр. 102-174, 1961, გვ. 103.

5 М. Друскин, Вагнер, госполитиздат, М., 1963, გვ. 11.

6 Александр Блок, об искусстве, М., «Искусство», 1980, გვ. 382.

7 Рихард Вагнер, Письма, дневники, Обращение к друзьям, т. IV, 1911, გვ. 313.

8 იქვე.

9 გია ბულაძე, დიალოგები მონოლოგიდან, გვ. 79.

10 იქვე, გვ. 29.

11 გია ბულაძე, ფიქრები წარმავადზე, გვ. 79.

12 იქვე, გვ. 87.

13 Н. Я. Берковский, Романтизм в Германии, გვ. 20.

14 გია ბულაძე, დიალოგები მონოლოგიდან, გვ. 164-165.

15 Ю. Давыдов, Искусство и элита, М., «Искусство», 1966, გვ. 34.

16 გია ბულაძე, დიალოგები მონოლოგიდან, გვ. 71.

17 იქვე.

18 გია ბულაძე, ფიქრები წარმავადზე, გვ. 18.



## პითოზ ლურჯა სხანები...

(თ. მენაგღასა და კ. მელითაურის ფილმის „... როგორც ლურჯა სხანების“ შესახებ)

ლია კალანდარიშვილი

ღღმს საქართველოში ისეთი უცნაური სიტუაცია ჩამოდგა, რომ დიალექტიკის უმთავრესი კანონებიდან ვერც ერთი ვერაფერი ამართლებს: დაპირისპირებულია ერთიანობა და ბრძოლა ჩაკეტილ წრეში დატრიალდა; უარყოფის უარყოფა იგივეობაში გადაიზარდა, სოლო რაოდენობრივმა ცვლილებებმა რაც უფრო მოიმატა, მით უფრო აშკარად იკლო ხარისხმა. კინემატოგრაფიის მაგალითზე ეს კარგად ჩანს: აქტიურად მზარდი, პროფესიონალთა მრავალრიცხოვანი არმიის მიუხედავად, ქართული კინო სულ უფრო და უფრო დაბეჩავდა და გაილია. მრავალი ჩანაფიქრი და

კადრი გამოუთქმელად ჩაბარდა ვითარების ქაოტურ ორომტრიას. მსოლოდ თითო-ოროლა დაუძღურებულმა ფილმმა მოასერსა ახალ საუკუნეში გადაცოცება, რაზეც, ხელჩაქნეული კრიტიკა დუმილს ამჯობინებს. სიტუაციიდან გამომდინარე, შეფასების მაღალი კრიტერიუმების მოხმობას აზრი არა აქვს, მაგრამ სინანული იმაზე, თუ რის მომსწრე გავხდებოდით უკეთეს პირობებში, უკვე შემდგარ ფაქტს, სამწუხაროდ, ვერაფერს მატებს. ამასთან, ავტორთა პასუხისმგებლობას კიდევ უფრო აძლიერებს ქართულ კინოს დანატრებული მაცურებელი, რომელსაც მიზეზების გათ-

ვალისწინებას ვერ აიძულებ, თუ ფილმი უინტერესო მოეჩვენა. რაც შეგვეჩება კინომოცოდნეებს, ჩვენთვის ეს სირთულეები გასაგებია და გულსატკეპია, თუმცა, ეს უფლებას არ ვაძლევს — წარუმატებლობას სხვა რამ ვუწოდოთ, უიღბლობას, რომელიც ბუნებრივი შედეგია დროში გახლეჩილი, ვადაგადასული, რიგში ჩაყენებული ფილმებისათვის.

ასლახან, მათვან ერთ-ერთი, გასულ საუკუნეში მოაზრებულ-გადაღებული, კინორეჟისორებმა თ. მენაბდემ და კ. მელითაურმა დასრულებულად გამოაცხადეს. ფილმისადმი ისედაც დიდი ინტერესი სახელწოდებამ რაღაც ღრმა და სერიოზულის დაპირებით, კიდევ უფრო გაამძაფრა. სიტყვები „...როგორც ლურჯა ცხენები“ ჩვენს ცნობიერებაში უშუალოდ უკავშირდება ვალაკტიონის პოეტური სამყაროს სულსმემკვრელ, კულმინაციურ განცდას — აბსოლუტურ სიმარტოვეს, უსაშველო სასოწარკვეთას, „სიზმარიან ჩვენებათა“ რიტმულ მაგიას, რომელიც უგონო ექსტაზში ასული, ხილულს ზდის სიკვდილისა და ლურჯა ცხენების ცივ და საბედისწერო რეალობას. ლექსზე იმიტომ შევჩერდი, რომ კინოფილმში, თუ ელოდებით, მსგავსს ვერაფერს ვერ ნახავთ. უხეშად რომ ვთქვა: რა მოწიწებითა და სიწრფელითაც არ უნდა დაეატრევა ჩვენს საყვარელ პირმშოს აფროდიტა, საბოლოოდ, მხოლოდ ირონიული შედარების უქვეელი ფაქტი და აშკარა ზუმრობა გამოგვივა. ისე არ მინდა გამიგონ, თითქოს მე ავტორიტეტთა ციტირების წინააღმდეგი ვიყო და მათთან დიალოგი მაშფოთებს. უბრალოდ, თვალშისაცემია აცდენა—გამოყენებული შედარების ფორმა: „როგორც“, რომელიც საზრისის მოსაძებნად ფილმის გარეთ, „ლურჯა ცხენებისკენ“ მივგმართავს და როგორც იგივეობის აღმნიშვნელი, ფუნქციონირებას იწყებს საპირისპირო, უკუ მიმართულებითაც — „ლურჯა ცხენები როგორც...“ ... რაც, ცხადია, ირონიის საფუძველი ხდება. შედარების ფორმა ერთბაშად ააშკარავებს აღსანიშნავსა და ნიშანს შორის არათანაბარი სისხვის ფაქტს. შედეგად კა, ფილმს სახელწოდებას ვერ ვუკავშირებთ და მათი „როგორც“, დასაფასებელ, მაგრამ ახირებულ სურვი-

ლად რჩება. სახელის გარეშე დარჩენილი, ისედაც ამორფული ფილმი, განუსაზრვრელ შთაბეჭდილებას სტოვებს, რადგან „ლურჯა ცხენები“ ასე ნებაზე არ ერგებიან ყველაფერს, დაუოკებელი, შმაგად გაიჭრენ სამუდამო მხარეში, ფილმს, კი თავისი სხვა რეალობა, რეჟისორთა მიერ საგულდაგულოდ მოძიებული ანტისანიტარია და სიმყარად შეატოვებს. ანუ, გახლეჩილი სახელი, რომელიც მაღალი, მარადიული სივრცეებისაკენ არის მიმართული, თვალთახედვიდან ქრება, როდესაც ფილმის წამყვან სიმბოლოს — გამსკდარი საკანალიზაციო მილის რეალობას ვუჭკერტთ. აქ საყურადღებოა თავისებური მიმართება მარადიულსა და აქტუალურ თემატიკას შორის: აქტუალურია თუ არა ფილმი, რომელშიც კრიტიკულადაა მოცემული დღევანდელი? ერთი მხრივ — დიას, მეორე მხრივ — არა, რადგან, აქ, აქტუალური დრო გასიმბოლურებულია, რაც მას ნატურალისტური ფაქტურულობის მიუხედავად, ცნებით თვალსაზრისად ადგენს და ზოგადი ასპექტით ფარგლავს.

ლაპარაკია იმაზე, რომ დროის ნიშანთა კონკრეტულობა, როგორცაა, მაგალითად, სამუშაო დღის დასაწყისი, საავადმყოფოში ექიმთა შემოვლის დრო, რელიგიური დღესასწაულის დრო, მშობიარობისა და თვით-მკვლელობის დრო, სიკვდილის დრო და ა. შ. — ყალიბდება ზოგადდროულ მონაცემებზე. ციკლის საბოლოო, ან სხვა სასარულ სტადიებზე, სიმბოლურ მომენტებზე, რომელთა შორის არსებული რეალობის გააზრებას არავითარი დატვირთვა არ გააჩნია, ისინი უბრალოდ, ფაქტის სახით აღინიშნებიან. ავტორები მუსიკას ეტრფიან, და ვფიქრობ, უკეთ მიმიხვდებიან, თუ ვიტყვი, რომ კინოფილმში ეს იგივეა, რაც ერთთავად ტონიკის ირველივ ტრიადი, განუწყვეტლად მისი ძიება-მტკიცება. საბოლოოდ, პასუხი შესაძლოა ზუსტიც იყოს, მაგრამ არ ექნება ხელოვნების წარმოებისათვის აუცილებელი სპეციფიკური კონკრეტულობა, რაც მას, სწორ სქემაზე აგებულ მრავალ ფორმათაგან გამოარჩევს და მის არსებობას გაამართლებს.

ანალოგიურად, განვითარებისა და დინამიკის გარეშეა დარჩენილი მთლიანად ფილმის სტრუქტურა, რომლითაც, ავტო-



რები, როგორც ჩანს, სათანადოდ არ დანტერესებულან. ისინი ძირითადად, დაკმაყოფილდნენ შერჩეული გარემოს (საავადმყოფოს) შემადგენლობის ჩამონათვალით, რომლის უღიმეღამო ნაწილები ერთიმეორესთან ზედამხროული ნიშნებით, ანუ სულაც, მექანიკურად არიან დაკავებული, თანაც ისე, რომ ნებისმიერი რგოლის ამოვდება შეიძლება უმტკივნეულოდ. თუმცა, დასაინანია, რომ ეს აზრი რეჟისორებს არ გასჩენიათ.

ფილმის სიუჟეტი (თუ შეიძლება მას ასე ეწოდოს), შედგება უწყსრიგოდ შერეული „პარალელური ფაბულებისგან“, რომელთაგან თითოეული გახლეჩილია — „საწყისი“ და „საბოლოო“ უბედურების ფიქსირებულ მომენტებზე. ავტორთა ძალისხმევა იქითაა მიმართული, რომ ეს ფაბულები „დილაქტიკაში“ სრულად წარმოადგინონ: ორსამ ეტაპად და მით უარესი მაყურებლისთვის თუ მას ეს არ აინტერესებს! რადგან ამ ისტორიებს ყოველი შემდგომი ეტაპი უხმსად ამძიმებს და გარკვეული აზრის დადგენა კი არა, ხშირად, მსუბუქი მინიშნებაც მეტისმეტად ზედმეტია. მაგალითად, მოცემულობის პირველ ეტაპზე — პატიოსან, გამრჯე, მაგრამ ღარიბ და საწყალ მრეცხავს ბინძური სამრეცხაოდან (მსახიობი ბ. დვალიშვილი) სამსახურში, უფროსის მიერ მისი გაუპატიურების შემდეგ, დასკვნით ეტაპზე — უკვე მომხიზლავ, მაგრამ უპატიოსნო მდივან ქალად გარდაქმნილს ვხედავთ; მის შვილს, კი მისაღებში, კომპიუტერის წინ ტრიალა სკამზე მოთამაშეს. ვფიქრობ, რომ არ ვიქნები უსამართლო, თუ ამ მეტამორფოზის ირონიულ საზრისს შევაფასებ, როგორც მეტისმეტად გაცვეთილს, სწორხაზოვანს და საბოლოოდ არაფრის მთქმელს. ან კიდევ, ასეთი ნიშანდობლივი — სარკმლდან მოშორებით მწოლიარე მოხუცი ავადმყოფისათვის გამოვინიღი კეთილი სიცრუე არაჩვეულებრივი ხედის შესახებ, რომლის უსახურობაში, ფაბულის მეორე ნახევარში, ანუ შემდეგ ეტაპზე — უკვე პალატაში მართო, ილუზიების გარეშე დარჩენილი, ფანჯარასთან მიახლოებული ქალი საკუთარი თვალით რწმუნდება. მასთან ერთად ჩვენც იძულებული ვხდებით კი-

დეუ ერთხელ მივხვედეთ, თუმცა ექვკარეშეა, რომ ეს ყველაფერი დიდი ხანია ვიცოდით. მაგრამ ავტორებს ალბათ არ აინტერესებთ საიდან?! ან, მაგალითად, ფაბულის ხაზი, რომელიც ესება მომავალ მამას, მეუღლის ვაბერილ მუცელს რომ იმედით ეფერება და ამ მშვენიერი მოლოდინის ტრაგიკული ბოლო. და ა. შ. მაგრამ ამით, სიუჟეტი უფრო მეტ მნიშვნელობას ვერ მიიღებს და არც მაყურებლის გრძობებს გაეკარება. რეჟისორებმა ფილმის კომპოზიციურად შეკერისა და გამოლიანების ფუნქცია დააკისრეს ასეთივე თავსა და ბოლოს, რომლის იდეა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც კომპარისგან განთავისუფლება: იწყება სამსახურში მიმავალი ექიმი პათანატომის ფიზიოლოგიური მოთხოვნილების დაკმაყოფილებით (ბუჩქებში, იმიტომ, რომ საავადმყოფოში ტუალეტში შესვლა დაბინძურების გამო შეუძლებელია) და სრულდება იზბლიანი პაციენტის მიერ საავადმყოფოს ტერიტორიის მიტოვებით. ანუ, რაღაც, ოპტიმისტურის მსგავსი ფინალით — ვიღაცამ გააღწია სუფთა ჰაერზე, სინათლეზე... იქ, სადაც, მართალია, დიდი ვერაფერი ჰერსპექტივია, მაგრამ ასე თუ ისე, უკეთესია! ყოველ შემთხვევაში, ჩანს, რომ განსხვავებული სივრცე არსებობს, საითაც ძალიან ექვარებათ ავადმყოფებთან მოსულ მნახველებს. საავადმყოფოს მკვიდრები კი მათგან განსხვავებული, სატანჯველს შეგუებული ცხოვრებით ცხოვრობენ: ვინ უფრო ღირსეულია, ვინ კი — ღირსებაზე ვეღარ ფიქრობს. ექიმთა მოვალეობა ძირითადად, მათი საიქიოს გასტუმრებაა. ხანდახან მეტისმეტად ჩქარობენ, სიკვდილსაც აღარ აცდიან, ისე მიაქანებენ მორგში. ამ დროს კი მორგის მორიგე აქტიურობს: მასაც არაფერში ესაჭიროება ზედმეტი საზრუნავი. მთავარი ექიმი კი იძულებული ხდება კმაყოფილების ღიმილი დროებით მოიშოროს და „ბიჭების დაწიოკება“ გაითამაშოს, თუმცა, რისი დანახავაც არ სურს, მაინც არ დანახავს და „შემოვლავ“ მის სახეიშო სვლას, ამაღლასთან ერთად, ჩრდილი ვერ ადგება; მაღალ მატერიებზე საუბარი იტაცებს, როდესაც, ყველამდე კანალიზაციის სიბინძურეშია, და ა. შ. ე. მაღალაშვილის

როლის ქარვა და ამოცანები მთლიანად სატირამია გადაწყვეტილი, მ. მაღლაკელიძის კოლორიტული, გულდია პერსონაჟი ცოცხალი და რეალისტურია; ზოგი სახე უშუალოდ თამაშით გამოირჩევა, ზოგი კი ამკარად გროტესკულია. მსახიობთა თამაშზე საყვედური არ ითქმის, ისინი პროფესიულად ცდილობენ თავი გაართვან საქმოდ სქემატურ და მუნდღვან ამოცანებს; დამოუკიდებლად ეძებენ ლოგისას პერსონაჟთა ქცევაში და ხანდახან, იმდენად აცდენილად გამოიყურებიან, რომ რეჟისორთა სათქმელიდან და მიზნებიდან — საწინააღმდეგო მხარეს უხვევენ. მაგრამ ამ ფაქტს, ავტორები არ შეუწუხებია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ეს ქრელი გამა იყო მათი მიზანი: ერთიმეორესთან დაუკავშირებელი, დაშლილი და უაზრო, როგორც ერთი, აქოთებული მთლიანობა. თავისთავად, ამგვარი იზოლირებული სივრცის ანტიურაჟი — პირქუში, უფარგისი, ამაზრზენი და უსახური ფაქტურით, საკმაოდ შთაბეჭდავი შეიძლება ყოფილიყო: ერთი მხრივ, ეს ყველაფერი არ ეწინააღმდეგება ჩვენს შესხედულებებს რეალისტურის შესახებ, და ამავე დროს, გარკვეულად, ირეალური, გაუცხოებული სამყაროს არამდგრად შეგრძნებასაც იწვევს. დასანანი, რომ ასეთი მონაცემი გადახაზულია ეკლექტიკური სიჭრელით, აგრეთვე, ზოგჯერ, სახეთა მეტისმეტი კონკრეტული მისამართიანობით, ყველაფერზე ზუსტი პასუხის ცოდნით.

საავადმყოფოს მოცემული რეალობა, სპეციფიკური გარემოთი და სტრუქტურულ-არსობრივი თვისობრივობით ავტორებს წარმოდგენილი აქვთ რეალობის მოდელად, მის საფუძვლად და აბსოლუტურ სივრცედ. ამას გარდა, საავადმყოფოს კონკრეტული სახე მაყურებლის ცნობიერებაში კიდევ უფრო ზოგადდება და მრავლდება. ჩვენ, იოლად ვავრცელებთ მას მაგალითად, სკოლაზე, საცხოვრებელ სახლზე (ამის მინიშნება არის კიდევ ფილმში — ამ საავადმყოფოში მუდმივად ცხოვრობენ და სწავლობენ კიდევ), საერთოდ, ჩვენი ცხოვრებისა თუ საცხოვრებლის ზოგად ხატზე, რომელიც, დიალოგში შედის ქართული ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის

ბრწყინვალე სახეებთან, როგორებიცაა, მაგალითად — ლუარსაბ თათქარიძის სახლკარი, „შემოდგომის აზნაურების“ რეალისტური „დაკარგული სამოთხიდან“, და რაც მთავარია — „ცისფერი მთების“ რეაქცია. მართალია, როდესაც ამ შედარებას ვებრუნებთ, ის სურვილიც იკვეთება, რომ „საავადმყოფოს“ სივრცე უფრო მოქნილად ფუნქციონირებდეს, საკმარისი არ არის ჩვენში ისედაც გამარადილებული და ბრწყინვალედ აპრობირებული დრომოქმედობის იდეის კიდევ ერთხელ წამოწევა. ამას გარდა, ფილმში ეტყევილი დროის ნიშანთა ფუნქციონირებაში წინააღმდეგობა იჭრება: მარადიულ სიმბოლურ სტრუქტურას არღვევს ალგორითული ხატების პირდაპირი ქარავაზობა, რომელიც მიუთითებს დღევანდელში უშუალოდ კონკრეტულად არსებულზე. მაგრამ, ეს „დღევანდელი“ მხოლოდ მინიშნების ფორმით მოიაზრება, მხოლოდ პირობით-ცნებითი სახით, ალგორითის ფუნქციით და მოკლებულია ორგანულ, ცოცხალ გააზრებას. ამას გარდა, თვითონ სახრისიც, რომლის დაწინაშელება — მიმდინარე, საყოველთაოდ განვითარებულ მოვლენებისადმი დამოკიდებულებაზე მინიშნებაა — საკმაოდ ხანდაზმულია, თუნდაც მარტო იმდენად, რამდენი დროცა გასული უკვე ფილმის ჩანაფიქრიდან. ამგვარად, სწორედ მაშინ, როდესაც აქტუალურობას ეკისრება გადამწყვეტი ფუნქცია, ალგორითულობაზე მიჯაჭვულობას, ქარავაზულობას მარადიულ ასპექტში გადაყავართ. შედეგად, მოცემულ გარემოსა და სახეებს აკლდებათ მათთვის აუცილებელი საკუთარი მგრძობელობა, მათში არსობრივი განხორციელება, ინდეიდუალურობა და ეს მაშინ, როდესაც, ავტორები თითქოს ნატურალისტურ ხედვასაც არ უარყოფენ. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ აქტუალური დროის ნიშანი, ფილმში, მხოლოდ მზა ფაქტისა და მტკიცებულების სახით ყალიბდება. მაგალითად, დროის თავისთავად გამომსახველი მახასიათებელი, როგორიცაა სავანთა და მოვლენათა მეტისმეტი გაცვეთილობა და მოუვლელობა, ფილმში, ფაქტიურად, ჩანასახობრივ მდგომარეობაში, უძრავად, შემდგომი განვითარების გარეშე განხორ-



ციელზელი, უმთავრესად დეკორაციამი. ასეთივე ლოკალური თვისებისაა შთამბეჭდავი, გროტესკული ალევორიაც — ლაპარაკია ფილმის ექსპოზიციაში ჩართმოდენილ დასპირტულ ექსპონატებზე. ამ სახეხატოთ აღძრული ზიზღი და შეძრწუნება, ნებისმიერ მძაფრ და სასწარმოდ ფილმს ხარისხს შემატება. მაგრამ, აქაც, ავტორებში, მხოლოდ მისი ცნებითი მხარით დაკმაყოფილდნენ. ამ სახის ფილმში მონაწილეობა ამოიწურება იმით, რომ იგი წარმოადგენს ფილმის შემდგომი მოცემულობის განსაზღვრას, მის ალევორიულ სახელს. კერძოდ, კონკრეტული ობიექტის (ანომალიური ექსპონატების) თვისებები გადატანილია დღევანდელი საზოგადოების თვისობრიობაზე, ანუ, როგორც დაკონსერვებული სიმანინჯის განსაკუთრებულ შემთხვევაზე, ამავე დროს მკედარზე და უუნაროზე. შესაძლოა ეს ალევორია რეჟისორებს გააზრებული ჰქონდათ როგორც საკუთრივ სიმბოლო, მაგრამ ამას, მხოლოდ იმ შემთხვევაში ექნება გამართლება, თუ ეს ანომალიური, დასპირტული ნიშნები მათ მიერ მოცემული საზოგადოების რიგით, სრულუფლებიან წევრებად ჩაითვლებიან. თუმცა, ამის საბაზი არ არსებობს, ასე რომ ვიფიქროთ, საკმარისი არ არის მხოლოდ სასურველი მნიშვნელობის მინიჭება, სახე-ხატი შესაბამისად უნდა იყოს გაშლილი და დატვირთული, ორგანულად უნდა ერწყმოდეს სიღრმით, არსობრივ შრეებს. ყველა სხვა შემთხვევაში, ასევე ფილმშიც, საქმე გვაქვს მხოლოდ ცარიელ, უაზრო ხმაურთან, უგემოვნო გადაჭარბებასთან, მატყუარა საფრთხობელასთან, რომელიც, სინამდვილეში შიგნიდან ცარიელია. თვალმისაცემია, რომ თ. მენაბდე და კ. მელითაური ესარბებიან და უარს ვერ ამბობენ მსგავს შემთხვევებზე, მიუხედავად იმისა, ესაპირება საქმეს ეს თუ არა. აქ ლაპარაკია ეფექტური ფაქტურის ბოროტად გამოყენებაზე, ანუ ფაქტურით უსაფუძვლო ტკობაზე.

საერთოდ, ფოტოგენური საგანი, მსახიობი, თუ ზოგადად გამოსახულება ეკრანისათვის უმნიშვნელო რამ არ არის, მათი ეკრანზე ასახვა კინოს უმთავრესი თვისებაა, მისი მაგიური საიდუმლოა. მაგრამ

ის, რომ საგანი თავისთავად უამრავ საშინელ შეგრძნებას იწვევს, რეჟისორებმა დამსახურება ნამდვილად არ არის. იგი თვითონაა ასეთი, ავტორები კი თვალმშვევაფარებზე მსგავს საშინელებებს, რათა საკუთარი აზრისა და გრანოიების სიმწირე დაფარონ. დღეს, არც ფაქტურის „ისივე უკვირს ვინმეს, არც „სითეთრე“. გამოსახულებაში სიმანინჯის, ან, თუნდაც მშვენიერების გარდა, კიდევ რაღაც უნდა იყოს. ზიზღი, თუ ზიზღის გარდა სხვა სტიმულს ვერ იძლევა, რა აზრი აქვს მის აღძვრას! ალბათ გასაგებია, რომ ამ თემატიკის წინააღმდეგი არა ვარ. ავადმყოფური სამყარო თავისთავად, ამოუწურავი ფენომენია, ღრმა და საინტერესო მასალა მხატვრული ნაწარმოებისათვის.

კინოხელოვნებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი — ნატურალისტური პასაჟებიც ბუნებრივად უკავშირდება სტილში ჩადებულ სიმანინჯის კატეგორიას; ზიზღის მომგვრელ შედეგსაც არაერთს ვიცნობთ. მაგრამ, საექვოა, რაიმე საპირობას წარმოადგენდეს მხოლოდ იმის მტკიცება, რომ სიბინძურე სიბინძურეა. ეს ხომ ვერავითარ შეღავათს ვერ გვაძლევს, მითუმეტეს, თუ ჩვენ ეს ვიცით და წინააღმდეგნიც არა ვართ. მუქი, მაგრამ არაფრის-მთქმელი საზგასმა, საკუთარ სიმბოლიკაში ხარშვა და ტრიალი უზრალოდ ტაეტოლოგიაა და მეტი არაფერი. დასპირტული ანომალია თავისი თავიდან ვერ გადის: სიმანინჯე, როგორც სიმანინჯე. შორი გაქანება არ გაანია არც იქვე ახლოს გადანაცვლებული საზრისის სახეებს, გამოხატულს მზა სიმბოლიკის გადატრიალებაში, საპირისპირო გააზრებაში, რაც ახალგაზრდა ავტორებს გადააზრებაში ერევათ. ამის მაგალითია — ფილმის წამყვანი მხატვრული სიმბოლო — დაბინძურებული წყალი, ანუ, შერყენილი სუბსტანცია — ავარიული კანალიზაციის, შარდის, თუ სამრეცხაოს ჭუჭყიანი ნარეცხის გადმონაღვარის სახით. წყლის გამოსახულება თავისთავად, მხატვრულად მრავალფეროვანია, მაგრამ დასანანი, რომ ყველაფერი მხოლოდ ერთმნიშვნელოვნად, ყოველგვარი ჩაღრმავების გარეშე იკითხება. ისევე, როგორც მორგში აღნიშნული ადვკომის დღე-

სასწაული. და თითქოს ეს პირდაპირობა საკმარისი არ იყოს, ვილაც-ვილაცების სიკვდილიც ემატება. ანუ, ეს ყველაფერი, — კანალიზაციის ნაკადები, ქეიფის სცენა მორგში, დასპირტული ანომალიები, ავადმყოფის გასინჯვა პროქტოლოგის მიერ და ა. შ., ერთიან ზეზღის აუზში ჩაედინება, რომელსაც სწრაფად გსურს გაეცალო, რადგან საქმე მხატვრულ სახეებთან კი არ გვაქვს, არამედ შეგრძნებებთან და მათ უპირობო ცნება-სახელებთან.

ფილმის დაფანტული, ერთმანეთზე უწყსარიგოდ დაყრილი ეპიზოდები, მხოლოდ იდეის დონეზე, სქემატურად უკავშირდებიან ერთიმეორეს, რათა ავტორთა აზრს კიდევ ერთი მაგალითით დაუდასტურონ. როდესაც ფილმში გვიჩვენებენ, რომ ცოცხალი და მკვდარი შენაცვლებულია, თან მხოლოდ იმ გზას გვიტოვებენ, რომ პირდაპირ სიტყვიერად დავასკვნათ: ისეთი ამბავია, რომ ცოცხალ-მკვდარი ერთიმეორეშია არეული; როდესაც ფილმში ახალშობილი იღუპება, ცრემლის მაგიერ, მაყურებელი ცივი გონებით ასკვნის: ამ მოჯადოებულ სამყაროში ახალი სიცოცხლის დაბადებას გამართლება არა აქვს. იმიტომ, რომ ზაუში არის სიწმინდე, იმედი, მომავალი და სიხარული და ა. შ. და კიდევ პირდაპირი „მიზეზთა მიზეზი“ — ამ გაუბედურებული და მახინჯი სამყაროს — უუნარო, ყალბი, გულკრილი, უპასუხისმგებლო და ზემოდან გადმოშორალი მმართველი, რომელიც შეგვასწავებს მოდურ რწმენას, რომ „თევზი მხოლოდ თავიდან ყარს“. მითუმეტეს, რომ ე. მაღალაშვილი ჭადარა ვარცხნილობით, კონკრეტულ ასოციაციებს აღგვიძრავს. იმედს ვიტოვებ, რომ ამგვარი ქარაგმულობა პირადად მე მომიჩვენა, და ასე არ იყო ჩაფიქრებული. თუმცა, ამისკენ, ფილმის საერთო სტრუქტურამ მიმიძღვა — ზედაპირზე მდებარე, სიღრმეს მოკლებულმა, ზუსტი მისამართით დამიზნებულმა სახეებმა, რომლებიც გაჯიუტებით მოითხოვენ კვირის დაკვრას. ვფიქრობ, ამგვარი ფორმა, უბრალოდ შეურაცხყოფს მაყურებელს, რომელსაც აქვს უნარი დიალოგში შევიდეს ფილმთან, კიდევ უფრო გაადრმავოს იგი საკუთარი გაგებითა და გრძნობით. იმიტომ, ნურავის

გაუკვირდება, მაყურებლისგან დასტურის მაგიერად, თუ გაიგონებს: რა თავში ვინდი ამ კოშმარსო? ანუ, მოვლენათა არსებობისტი და კონკრეტული თანხმობა, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს შემდგარ დიალოგს, ხოლო თვითონ ფილმი — ხელოვნების ქმნილებას. ფილმის აღქმას ართულებს კომპოზიციის ერთგვაროვნება, რის გამოც; უკვე შუა ნაწილიდან, მაყურებელს — დრო და დრო ეჩვენება ფინალი, მაგრამ ასე არ გამოდგა. ფაქტიურად ეს უსასრულო ფილმი — აღრუელ, საწყის ეტაპზე ნაჩქარევად წარმოდგენილი, გაუფორმებელი მასალა, რომელიც, ჯერ კიდევ საჭიროებს სანერძლიე დამუშავებას. ბრძენმა გლეხმა იცის, რომ ვაზს თუ ზედ არ გადაჰყავა, არაფერი არ გამოუვა და ისიც იცის, რომ ყოველივე ამის შემდეგაც არ უნდა იყოს ძალიან დაბრწმუნებული, რომ თავდადალებული ერთგულების საფასურად უხვ მოსავალს მიიღებს. რასაკვირველია, შეცდომები ყველას მოსდის, მითუმეტეს, თუ პრაქტიკის ნაკლებობას განიცდი, მაგრამ საწყენი ისაა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორებს, რომელთაც — ვაღიარებ, რომ ძალიან არ გაუმართლდათ, და ფილმის გადაღების პროცესში ასაკი სოლიდურად მოემატათ, სამაგიეროდ, უფლის ნებით, მასალის მოაზრება-გადააზრებისათვის დრო საკმარისზე მეტი აღმოაჩნდათ, — ფილმს კი დასრულებისას მხოლოდ დროში დაძველება დაეტყო. ის, რომ არასასარბიელო პირობებში აღმოჩნდნენ, გამართლება არ არის, პროფესიონალდ უარესი მასალიდანაც იბოვის გამოსავალს და აზრს ჩამოაყალიბებს. კინოხერხების ცოდნა, მათი ფლობა, ამის საშუალებას იძლევა. თუმცა, რაღაც მცდელობა გარკვევით შეიმჩნევა გახმოვანებაში. როდესაც ავტორებმა უსახური დიალოგი შეიკადასოვე „ა ლა მუნჯი კინოს“ შტრიხებით შეცვალეს. ამისათვის მათ დიდი მადლობა, ვფიქრობ, რომ გამოსახულებისა და მონტაჟის მხრივაც ასევე გაბედულად უნდა ემოქმედათ, მითუმეტეს, რომ სახარისი ფილმიდან უმტკივნეულოდ ამოაგდეს.

ხელოვნების არშემდგარობის ფაქტი, შესაძლოა ავტორთა ზედაპირულმა პოზიციამ განაპირობა, მათი ხედვის კუთხემ, მათმა რაკურსმა, რომელიც ავტორებისგან

ნებით, განყენებულად დასტრიალებს ფილმს. უხილავად, მხოლოდ ფონოგრამით უშუალოდ შედის ფილმში და აბსტრაქტულად კამათობს ამალღებულ თემებზე, შემოქმედებით წვრილმანებზე. მაგრამ ისინი ამავე დროს, ანგელოზებივით უსხეულონი არიან და რასაკვირველია, ამ ჭუჭყზე მათ წარმოდგენაც არა აქვთ; რადგან ეს მათ არ ენებათ — ეს მხოლოდ ჩვენ, მაყურებელს აგვიყროლეს. თუმცა, ავტორებს ეყოთ თვითირონიის ძალა: ერთ მომენტში ერთი მეორეს ეუბნება: „შენ ხელოვნების არაფერი არ გატეგებო“.

როგორც მაყურებელი — გაწბილებული ვარ, ხოლო როგორც კრიტიკოსი—საკონცხელში ჩავარდნილი. მიჰქირს, მართლაც

რთულ სიტუაციაში, ვასაგებად და კატეგორიულად მსჯელობა. ძნელია, მიახვედრო ავტორები, რითი ვარ უკმაყოფილო. პარის უდაბნოში ცხოვრობენ ბედუინები, რომლებიც უდაბნოს ტალახისაგან სახელდახელოდ სახლებს აგებენ. ქარში და წვიმაში ეს ნაგებობები, როგორც წესი, ინგრევა და იშლება. მაგრამ არაბები რატომღაც, ხელახლა, ზუსტად უწინდებურებს აშენებენ, რა თქმა უნდა, — მომავალ უამინდობამდე. და ეს მაშინ, როდესაც მთელ დანარჩენ კაცობრიობას აოცებს უდაბნოში აღმართული მარადიული პირამიდები, რომლებიც მათი უზადრეუკი მიწურებიდან ყველაზე კარგად მოჩანს.



## მეკაბ ელიოზიშვილის „თეთრი ქარავანი“ და „გზები და გზაჯვარედინები“

მანია სინარულიძე

„თეთრი მარაბანი“ 1964 წელს გამოვიდა ეკრანებზე (სცენარის ავტორი მერაბ ელიოზიშვილი, რეჟისორები: ელდარ შენგელაია, თამაზ მელიავა). ფილმში მეცხვარეების ცხოვრების ფონზე გამოკვეთილია ყველა დროისათვის მტკივნეული პრობლემა — ბიროვნება და მოვალეობა.

მოსუცი მწყემსი მარტია და მისი ორი ვაჟიშვილი გელა და ვაჟია სხვა მწყემსებთან ერთად ცხვრის ფარას მიჰყვებიან შორეულ საძოვრებზე გაზაფხულამდე. გელას ბეზრდება ერთფეროვანი ცხოვრება, ზამთრის საძოვრებისაკენ მიმავალი უსასრულობა, გაჭირვება, საზოგადოებისგან მოწყვეტა. „რაც მე გზა ვამივლია, ერთმანეთს რომ გადააბა, ეკვატორის სივრძე გამოვა, ნახვით კი არაფერი მინახავს“, — ფიქრობს იგი. მიატოვა მამა, მწყემსები,

საყვარელი ქალიშვილი და ქალაქში გაიქცა. ახალი ცხოვრების დაწყება უნდოდა. ბევრი იარა, თავისი ადგილი იქ ვერ იპოვა. დაბრუნდა ისევ უკან, ცხვარში, მაგრამ იმ საბედისწერო ჟამს, როცა ქარიშხალმა ზღვაში შერევა ცხვარი და სტიქიასთან ამოო ჰიდლიში დაიღუპა მარტია, — გელას და ვაჟიას მამა. მწყემსები ჩამოშორდნენ გელას, მოღალატედ და განდგომილად მიიჩნიეს იგი. ფილმში ცხადად ჩანს, რომ გელას აკლია მოვალეობის გრძობა თავისი საქმისადმი, თუმცა მისი ცხვარში კვლავ დაბრუნება მიგვანისწებს, რომ „უძღები შვილი“ მიხვდება თავისი საქციელის უაზრობას, მამის ადვილს დაიკავებს და გააგრძელებს ტრადიციულ საქმიანობას. საკითხის ამდაგვარი ინტერპრეტაცია სრულიად მისაღები იყო იმდროინდელი

ცნაწურისათვის და დამატებითი ძიება სიუჟეტში არც ყოფილა, მაგრამ წარმოჩენილი მთავარი პრობლემის პარალელურად ფილმში გაუჩნდა იმ დროისათვის ახალმა თვალსაზრისმა, — ადამიანს უნდა ჰქონდეს ცხოვრების წესის არჩევის თავისუფლება, რაც შეიძლება ზოგჯერ პროტესტიც კი იყოს არსებული სინამდვილისადმი მიმართული. იბადება კითხვა: განა პიროვნებას უფლება არა აქვს დამოუკიდებლად აირჩიოს თავისი ცხოვრების გზა და არ იყოს ამისთვის შეჩვენებული? სწორედ ამ კითხვის ბაღებს სინამდვილეში „თეთრი ქარავანი“. ამის პასუხად აკაკი ბაქრაძე წერდა: „ადამიანი არსებობს საქმისთვის და არა საქმე ადამიანისთვის, სანამ ამ უღრესად უკეთურ აზრს არ დავემობთ, უარფყოფთ, ვერ მოვაქერხებთ ხელოვნებისა და მწერლობის ქმნილებების სწორად წაითხვასა და გაანალიზებას. „თეთრი ქარავანი“ ასე ხდება. ჩვენ გვენდოდა გელა (ადამიანი) არსებულიყო მწყემსობისათვის (საქმისათვის). ადამიანის ცხოვრებისადმი სამართლიანი და სწორი დამოკიდებულება კი მოითხოვს, რომ საქმე არსებობდეს ადამიანისათვის და არა პირიქით. რაკი მწყემსობა (საქმე) არ აკმაყოფილებდა გელას (ადამიანის) სულს, ბუნებრივია, იგი პროტესტს აცხადებდა, შეგნებულად თუ შეუგნებლად იბრძოდა პირადი უფლებისათვის — ეცხოვრა ისე, როგორც სურდა. მართალია, დამარცხდა, მაგრამ ჩიხში მოქცეული ადამიანის ტკივილი დაგვანახა. როცა ადამიანს ვაჯჯავავთ იმ საქმეს, რომელიც მას არ უყვარს, ამით მის სულს ვკლავთ. ეს ურთულესი პრობლემა სწორად დაგვეყავს მოვალეობის უბრალო გრძნობად“ (ა. ბაქრაძე, კინო, თეატრი; თბ., 1989 წ.).

მაგრამ ნორმალურ პირობებში ხომ მოვალეობა და ცხოვრების წესის არჩევანის თავისუფლება ერთმანეთშია ჩახლართული, სხვადასხვა სივრცეში ხომ არ არიან?! და როდესაც ამბობენ, რომ „თეთრი ქარავანის“ სცენარის სიუჟეტში საბედისწერო მინიშნება — ქარიშხალი, გამძვინვარებული სტიქიონი მისაგებელიაო გელას ვანდგომისათვის, ჩვენ შეგვიძლია დავამატოთ, რომ ის მისაგებელია მწყემსებისა და ოჯახის წევრების მიერ გელას შეჩვენებისთვის-

საც. საქმე კი ისაა, რომ ამით დაზარალებულნი ცხვარი, დაზარალდა ხალხი, დაიღუპა ადამიანი. ამიტომ თუ სიმბოლურ მინიშნებაში საც გაეითვალისწინებთ, შეგნებულ საზოგადოებაში აღნიშნული ორი პრობლემა არ უნდა იქცეს ურთიერთპოლარულ, ურთიერთგამომრიცხავ მოვლენად. ისინი ერთმანეთის გვერდით უნდა არსებობდნენ (მაგალითად, იგივე პრობლემა კინოფილმ „საზღუდარულ ჰაბუშეში“ შედარებით მარტივად გადაწყდა. თუმცა უნდა შევნიშნოთ, რომ ცხვრის მოვლა უფრო რთულია, ვიდრე, ვთქვათ, მექონეობა. ამიტომ გოგიტას წავლელა სახლიდან არ იყო პრაქტიკულად ძნელი, მაშინ როცა გელას წასვლას თან მოჰყვა დიდი სიძნელეები მწყემსების ცხოვრებაში).

საერთოდ კინოფილმმა დიდი სიყვარული მოიპოვა მაყურებლებში. მხატვრული ოსტატობითაა ნაჩვენები მწყემსური ყოფა, მათი გასაქირი და სიხარული. მიუხედავად დიდი სირთულისა, ეს არ არის მონური შრომა. ეს არის შერკინება ცხოვრებასთან არსებობისათვის. და თუმცა შესაძლოა აქედან ვაქცევა, მაგრამ ის მოძრავი მასა, რასაც ცხვრის ფარა ჰქვია, არა მხოლოდ მწყემსებისათვის, არამედ ხალხისა და ქვეყნისათვის არის საჭირო. და თუმცა ეს არის მძიმე და დამძლევი სამუშაო, მას დიდი სითბო და სიყვარულიც ახლავს თან: „—ნახეთ რა საყოჩა! — მარტივად შუბლზე აკოცა ბატკანს, ბალთას მიაწოდა, სკივრი ახადა და ერთი ბოთლი არაყი დადგა მაგიდაზე. — რა ჭრელთვალაა! — თვალბეშეში აკოცა ბალთამ და ბატკანი ფილოს გადისცა... — დახე, რა მუსხლი აქ! — ფილომ მუსხლის თავები დაუკოცა“ (მ. ელიოზიშვილი, პიესები და კინოსცენარები, თბ., 1982 წ.). ალბათ ამიტომაც ვერ გაუგეს მწყემსებმა გელას, ამიტომ ვერ აპატიეს.

„თეთრი ქარავანის“ შინაგანი სიმართლე, მხატვრული პათოსი, უბრალოების სილამაზე ბევრად განსაზღვრა მ. ელიოზიშვილის შემოქმედებითა ნიჭიერებამ. მან შეიტანა ამ მშვენიერი ფილმის ფაქტურასა და ამბავში ის ლიტერატურული ენერჯია და გულწრფელობა, რომლის გარეშე ამოდ დაშვრებოდა ყოველი რეჟისორი. სცენარის ავტორმა თვითონ ითამაშა ამ

ფილმში ბალთას როლი. პატიოსანი მწყემსის მეტად საინტერესო სახის გასახსენებლად იგი „თავისთავიდან“ გამოვიდა, არ დასკირვებია რთული „გარდასახვა“ და ამითაც რამდენადმე განსაზღვრა ნაწარმოების სასიათი თუ ინტონაცია“ (ვ. ხუხაშვილი, ორი ახალგაზრდა მწერლის პროზა, „მნათობი“, 1965 წ., № 3).

ხიბლი ამ კინოფილმისა იმდენად დიდია, რომ მან გამოძახილი პპოვა შემდეგდროინდელ ქართულ კინოში, ამის ნამდვილი დასტურებაა სოსო ჩხაიძის „თუში მეცხვარე“.

80-იან წლებში მ. ელიოზიშვილმა გამოაქვეყნა კინოსცენარი „გზები და გზაჯვარედინები“, რომელიც „თეთრი ქარავანის“ განასტლებულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. საინტერესოა, რომ მ. ელიოზიშვილს თავისი მიგნებული სიუჟეტის ერთგულბა ახასიათებს, მისი გმირები მისი ცხოვრების თანამგზავრები ხდებიან და ხშირად ერთ სიუჟეტურ ჩარჩოში ახდენს თემატურ სახეცვლილებებს, საინტერესო გარდაქმნებს. ის შემოქმედებითად ავსებს და ასრულებს თავის მწერლურ ჩანაფიქრს. მისი აზრი არ არის დოგმატური და ერთსახეში ხედავს მრავალგვარ ხასიათს, რაც ცხოვრებისეულია და რეალურ საწყისს ეფუძნება. იგი ვერ ეთხოვება თავის გმირებს და თითქოს სცდის მათ სხვადასხვა სიტუაციებში რამდენად ინარჩუნებენ თავიანთ ხასიათებს.

როგორც ითქვა, „თეთრი ქარავანი“ პიროვნების თავისუფალი სულის გამოხატულება იყო, — გელამ მიატოვა ყველაფერი და დაადგა გზას ახალი ცხოვრების საძიებლად. ეს თავის დროზე მწერლისა და რეჟისორის გაბედული ნაბიჯი იყო, ძველი, დამყაყუელი ყოფისაგან პიროვნების გასათავისუფლებლად გადადგმული, მაგრამ გავიდა დრო და დადგა ახალი ეტაპი მწერლის შემოქმედებაში. უმიზნო ძიება დამლელი და არაფრის მომტანია, უპერსპექტივოა. ამგვარი „განავარდების“ შემდეგ პიროვნებას თავის ძირები მოუხმობენ, თავისკენ ეწევიან და ხშირად არა ეკონომიკური, არამედ ფსიქოლოგიური ფაქტორი განსაზღვრავს ამ შემობრუნებას. მითუმეტეს მაშინ, როცა შენ საჰირო ხარ იქ, იმ

ოჯახის წევრი ხარ! მაშინ ვინ ხარ შენ „თუ სოფლისთვის არა იზრუნე?!“.

კინოსცენარ „გზებსა და გზაჯვარედინებში“ მარიას სიყვარულმა თავდაყირა დაუყენა თითქოს აწყობილი ცხოვრება მწყემს გელა ახლოურს. დიდხანს ებრძოდა მის არსებაში ერთმანეთს სიყვარულისა და მოვალეობის გრძობა. პეტროს ქალიშვილმა, მარიამ, ბელორიბეცით რომ ვაიცნო, საიდანაც ლელი მოქონდათ ცხვრისათვის, მოსვენება დაუკარგა მას. მან იგრძნო, რომ ამ ქალის იქით ვა აღარ ჰქონდა. მაგრამ სანამ ნაბიჯს გადადგამდა, ბევრი იწვალა. ერთი მხრივ, მამამისი მარტია უბღვერდა: „დადისხარ, დათარეშობ, ხალხი გინდა ამილაპარაკო“, მეორე მხრივ, პეტრო იყო ვაცეცხლებული: „როცა გეცლება, მაშინ ჩამოხვალ, ჰა?!. ქვეყნის მასხარად არ გამხდრი, შენ რომ კაცი ყოფილიყავი!“ და გელამ დატოვა ყველდაბის ბინა, მამამისი, ვაჟია, მეგობარი მწყემსები, სადოლედ გამზადებული ცხვარი და პეტროს ჩაესიძა. გელას მეგობრებისათვის მიუღებელია მისი საქციელი. მამის საფლავთან მისულს ძმა მოურიდებლად მიხსლის: „შენ მოჰკალ, შენა! შენ დალუბე! შენი ბოღმა ჰქონდა და იმიტომ გაიმეტა თავი, იმიტომ გავარდა... ფრა მაინც იღუპებოდა, იმაზე უკეთ ვინ იცოდა, რომ ფარას აღარაფერი ეშველებოდა?!“.

გაუქირდა გელას ახლებურად ცხოვრება. ვერ ჩაება საქმიანობაში. ვითომ სახლს უნდა მიხედოს, მაგრამ სად მეცხვარე და სად ქათმების დაპურება?! ცხვრის ფარის ზმაზე იმაბება, ვარეთ გაიჭრება, მეცხვარეჰთან საუბარი მოენატრა, მათი თბილი სიტყვა, მაგრამ სულ ტყუილად ცდილობს ურთიერთობის აღდგენას, — საქმის დალაჭი ვერ აპატებს მას, ვერ გაუგებს. უკანასკნელი ძაფიც რომ გაწყვიტოს თავისიანებთან, თავის თაფლისფერ ულაცხაც გაყიდის, ჯილდოდ რომ ჰქონდა მიღებული კარგი მეცხვარეობისათვის. ფულიც სჭირდება, რა თქმა უნდა... უმუშევარია. იქნებ სამუშაო იშოვოს, იქნებ გული დაუდოს რამეს: „არ გივარგა სიძე, პეტრო, არ გივარგა!.. ვიმუშავებ, ხვალ-ხვტ საქმეს ვიშოვი! მოკვდეს გელა ახლოური, ვედარც ვარეთ ვარგობს, შინაც არ უქნია ღმერთ-

სა!.. აღარც შენ უყვარხარ, ლამაზო ქალო! რაზედა ენდე, რაზედ მიეცი თავი ჯაბანსა?.. დავილაღე!.. ჰეჰ, გელა დაილაღა! ნეტა რა გააკეთა, რო!..“

გელას ნოსტალგია კლავს — სამშობლოს სიყვარული, თავის კერის სიყვარული, თავისიანების სიყვარული, თავის საქმის სიყვარული... პატარა ობოლი ძმა ენატრება, საღ კლდედ რომ ქვეულა, ცხვრის სუნი ენატრება, ჩვილი ბატკნის ჩახუტება ენატრება... უსაზღვროა მარიასადმი სიყვარული, მაგრამ შეუძლებელია ყველაფერი დაიტოსოს, ყველაფერი სხვა გააფერმკრთალოს.

და აი, პინას უკანასკნელი საწონიც დაედო. გაზაფხულდა. მეცხვარეები ბრუნდებიან სახლში ზამთრის საძოვრებიდან. დამება. გელას ესმის ცხვრის ფარის იდუმალი ხმაური, — „და უცხად, თითქოს სეტყვა წამოსულიყოს ქვიშიან სტეში, ისე რბილად და ხშირად ახმაურდა დაძინებული სოფლის მიწა. ათასობით ცხვრის ჩლიქებისაგან ამდგარი მოკუდული და ყრუ ხმა ჩრდილოეთის მხრიდან შემოაწვა სოფელს და მერე თითქოს დიდი მდინარის ჯებირი გაირღვაო, ისეთი ხმა მოედო ყოველი მხრიდან და ათასობით ცხვრის მდინარეში ატივტივებულმა სოფელმა სუნთქი შეიკრა... სწრაფად ჩაიცვა გელამ, ფანჯარას ხელი ჰკრა, გააღო და ცხვრის სუნით გაჟღენთილი ჰაერის სუნთქვა იწყო. გელას თვალწინ მიდიოდა ცხვარი, ჭყიოდნენ მწყემსები, ჭრიალებდა სახიდრები, ხეივანებდნენ ცხენები, ჰქუხდნენ ქოფაკები! სოფლის ყოველი შესახვევ-გასახვევი, რასაც კი გელას თვალს მისწვდებოდა, მთლიანად ფარებით იყო გაჭედილი...“

ვის, ვის შეუძლია გაუძლოს ამგვარ გამოთხოვებას?! მწერალი კვლავ ამუქებს ღერებს. გელას ღომისაზე დარჩეული ზარების ხმაც ჩაესმის. ეს ზოზირაა, ასი წლის ზოზირა, ცხვრის ფარებს რომ ზარით მიაცილებს და ზარის რეკვითვე ხვდება. თვალნათლივ დაინახა ზოზირას ხელეში ათამამებული ღომისას ზარები გელამ, თავშეყრილი მეცხვარეებიც დალანდა გონებაში — მარტიას სახელს ასხენებენ, ეთიას სახელს ასხენებენ, გელას სახელის სხენებაზე საკრებულო ზრიალებს, ხმა-

ურობს... გრძნობები ასრჩობს, სიმწერის ოფლი სდის — „...ჩაივლიან და მოიწონ, ციკანიც კი არ დაიკიციანებს ამჟამად...“ ში... უკანასკნელი ფარა მიჩლიქინობდა სოფელში“...

მარია ხვდება გელას განცდებს და მთელი არსებით მხარში უდგას მეუღლეს... თვითონაც ხომ მეოცნებე ყო — „სტეში დავდიოდით გოგოები მატარებლის დასახვედრად... გაჩერება კი არ იყო ჩვენს სოფელთან, მაგრამ ყველა ფიქრობდა, რომ გაჩერდებოდა მატარებელი ან გაქანებული მატარებლიდან გადმოსტეზოდა ის“, — უყვება იგი გელას. „ის“ მართლაც გამოჩნდა, მაგრამ თან მშობლიური ფესვების სიყვარულიც მოჰყვა, რომელიც სატანჯველად ექცა. მიუხედავად იმისა, რომ მარიას უჭირს ბელორიბეცის დატოვება, მამასთან განშორება, მსხვერპლს გაიღებს ოჯახის ბედნიერებისათვის:

„დაიღრპილა საბარგო მანქანის მუხრუჭებმა ქვიან ხეობაში. ვეება ბორბალი რიგინად არც იყო დამდგარი: ჯერ უნაგირი დაეშვა რიყეზე, მერე მარიას თეთრი ფუთა, მერე მარია ჩამოსვა გელამ და თითონაც გადმოხტა... და როდესაც მანქანა ჩამოეცალა მგზავრებს, მთაზე შეტყორცნილი სოფელი გამოჩნდა... პატარა ბილიკი მიჰყვებოდა მთას სოფლამდე“...

ასე თანდათან გამჟღავნდა მ. ელიოზიშვილის გმირის ხასიათი. მწერალი გვიჩვენებს, როგორაა ცალკეულ ინდივიდში ჩამალული მოვალეობის შეგრძნება, როგორაა გამჟღავნარი აღამინში მშობელი კუთხის სიყვარული, რა დიდი სითბოთი იზიდავს ის კაცს თავისკენ. გელას, დიდი საბჭოეთის მოქალაქეს, „შავი ზღვიდან ყინულეთამდე“ გადაშლილი ქვეყნის პატრონს, თავისი გენეტიკური კოდი ყველდაბაში აბრუნებს, იქ მიეჩქარება, რათა კვლავ ცხვარი მწყემსოს და მამაპაპური კერა არ ჩააქროს. და ეს მოხდა კანონზომიერად, — გელამ მხოლოდ მაშინ შეიცნო თავისი საუნჯე, როცა დაკარგა იგი. მან კავშირი გაწყვიტა ოჯახთან, მეგობრებთან, ცხვართან, მთასთან და მხოლოდ მაშინ შეიცნო მწვევედ, თუ რას კარგავდა. მას ხომ „უმათოდ“ ცხოვრება არ შეეძლო.



გელა ასლოურის შემობრუნება ის ფსიქოლოგიური მომენტია, რომელიც განსაზღვრულია მთელი მისი გვიანის წინა ცხოვრებით, მისი ტრადიციებით, მოვალეობის შეგნებით და ოჯახისა და კუთხის სიყვარულით. ეს არის ვაჟკაცის დაბრუნება თავის ფუძეში (სხვათა შორის, ცოტა მოგვიანებით იგივე პრობლემა დახვეწილ იუმორულ ფერებში გაშუქდა კინოფილმ „მიმინოში“).

მ. ელიოზიშვილის კინოსცენარში „უძღები შვილი“ ბრუნდება თავის სახლში. მართალია, მას იქ აღარ ელის მამა და ძმა ალბათ კვლავ ამრეხით დახვდება, მაგრამ აღსრულებულია დიდი აუცილებლობა — ის ვალს მოიხდის ოჯახისა და ხალხის წინაშე, გამოისყიდის ახალგაზრდობით ჩადენილ უნებლიე დანაშაულს. ნაწარმოებში კარვალა და ნახული ინდივიდის განცდები, რომელიც განწირული იყო საბჭოთა ქვეყნის უკიდევანო სივრცეში დასანთქმელად. მან იპოვა თავისი თავი. ის დაბრუნდა სახლში თავისი მოვალეობის აღსასრულებლად, პიროვნებად იქცა. მწერალი გარკვეულად მივიდა იმ ელემენტარულ ქეშმარტებამდე, რომ კარგია თავისუფლება, კარგია თავისუფლების მაძიებელი ადამიანი, მაგრამ არარაობად იქცევა იგი მოვალეობის გრძნობისა და სამშობლო ქვეყნის სიყვარულის გარეშე.

გელა ასლოური „თეთრი ქარავნისა“ და „გზებისა და გზაჯვარედინების“ მაძიებელი მოქმედი პირია. იგი შორდება მშობლიურ გარემოს და ერთი დაკვრით სურს გაწყვიტოს კავშირი ძველ ყოფასთან, ტრადიციულ საქმიანობასთან, გათავისუფლდეს, მაგრამ ეს ძალიან ძნელია, თუნდაც იმიტომ, რომ ის სრულიად მოუშადადებელია ამისთვის აღზრდით, საქმიანობით, განაილებით. თავისუფლების პირველი დღეების შემდეგ მასში იღვიძებს მოვალეობის გრძნობა, მშობლიური მხარის სიყვარული, ოჯახის სიყვარული და მძაფრი შინაგანი

ბრძოლის შემდეგ იგი კვლავ ბრუნდება. საბედნიეროდ, მას გვერდით უდგას ერთგული მეუღლე, რომელიც უთანაგრძობელია გელას და მასთან ერთად მიდის მთაშობლივად.

უნდა შევნიშნოთ, რომ მართლაც იმდენად ფართოა ადამიანის შესაძლებლობების სპექტრი, რომ ხშირად მას აღარ აკმაყოფილებს მხოლოდ თავისი სპეციალიზებული საქმიანობა და სხვა სფეროშიც ცდის თავს, თავისუფალ არჩევანს აკეთებს, თავის გამტყუნებულ ოცნებას ელოიაგება. შეიძლება იმით საქმე არც აგებს, ბედნიერი ადამიანი რომ მიუბრუნდება მას, მაგრამ რაოდენ მოიგებს იგი, თუ თავიდანვე სწორია მისი არჩევანი და პიროვნება მთელ თავის შეგნებულ ცხოვრებას მიუძღვნის მას.

გვინდა ერთი რეალური შემთხვევა გავცხსენოთ. ტელევიზორში ასეთ ინტერვიუს შევესწარი, — ლალა ზის ცნობილი მსოფლიო ჩემპიონი, სვალზე შეჯიბრზე უნდა წავიდეს. შესციცინებს მთელი საქართველო. ჟურნალისტი ეკითხება, — წასვლის წინ რას გვეტყვი, რაზე ოცნებობო? პასუხმა გაგვაოცა: — ჰობი მაქვსაო, — მორცხვად დახარა თავი მან, — მაგრამ რომ დავბრუნდები, მაშინ ვიტყვი, რა არის ჩემი ოცნებაო.

ჰოდა, სამარცხვინოდ წავაო. დღესაც არ ვიცი, რა იყო იმისი ჰობი.

სწორედ ასეთმა დაყოფამ, — საქმე კაცისთვის თუ კაცი საქმისთვის, დაღუპა დღევანდელი საქართველო. საქმე კაცისათვის, — აიტაცა დიდმა თუ პატარამ და ჩვენ დავეცით მორალურად, ფიზიკურად, სულიერად. ილიას კითხვას: შენმა ქვეყანამ საქმე რომ მოგთხოვოს, რა უნდა პქმნა? — ჩვენ ვუპასუხეთ: ჩაი უნდა მივიერთო.

სწორი იყო თურმე ბატონი მერაბ ელიოზიშვილი, როცა მეცხვარე ცხვარს დაუბრუნა.



# გიორგი მესამეს კოსტიუმი

(მარქიის, გეთანიისა და ყინფვისის მოხატულობათა  
ბიხეაღვით)

## ლალი ოსაფაშვილი

შუა საუკუნეების საქართველოში, მაშინ როცა ქვეყანა ყოველმხრივ განვითარებული იყო და ყველა დარგს ეროვნული დიდი ესვა, ქართველი მეფეები ბიზანტიურად იმოსებოდნენ. თუმცა, ბისონის (მას ხშირად დიბიტისიონსაც, სკარამანგიონსაც და დალმატიკასაც უწოდებენ) გაფორმება ადგილობრივ ფესვებს ემყარებოდა და ამ მხრივ, ქართული იერით წარმოჩინდებოდა, რასაც ხაზს უსვამდა ორნამენტულ მოტივთა სახეები, ფერთა შეხამება, ხასიათი, რომელნიც ტრადიციული იყო ქართული ხელოვნებისათვის.

ქართული კოსტიუმის შესწავლისას ჩვენი ყურადღება მიიპყრო მეფე გიორგი მესამის პორტრეტებმა ვარძიასი, ბეთანიასა და ყინფისში. სამივე ფრესკაზე იგი გამოსახულია ბიზანტიურ საიმპერატორო ორნატით, რომელიც სადღესასწაულო, ტრიუმფალური ხასიათისაა. ვარძიასი გიორგი მესამეს მოსაგვს მეწამული ბისონი, რომელიც ალბათ, ფარჩის ქსოვილისაა. მას შემოხვეული აქვს მეწამული ფერისავე შალის ლორწონი, რომელზეც მკაფიოდ იკითხება სპეკალები, პატიოსანი, ძვირფასი ქვებით მორთული თეთრი მართკუთხა უჯრები. გადაკეცილი ლორწონის სარჩული ანუ შიდა მხარე კი, ნაცრისფერია. მხატვარი პერსპექტივის კანონებს იცავს — მარჯვე-

ნა მკლავქვეშ მართკუთხედები ზომით მცირდება. კეთილშობილი ქვეებითვე გაწყობილ ფართო სარტყელს ტრაპეციის ფორმა აქვს. ფართოა სამკლავიც. ბისონის ქვეშით მოუჩანს ფესუები სამოსელი, რომელიც დანაოჭებულია. გვირგვინი ტრაპეციის ფორმისაა. ზომიერად, ვადაუჭრებულად გაფორმებული — შუაში დიდი სპეკალით, ხოლო გვერდებზე, უფრო ვიწრო ქვეებით. თავზე შარავანდი ამშვენებს, ფესვებზე კი ოქროსფერი მოგვები აცვია. 3/4 ბრუნში გამოსახული მეფის ფიგურა აღმოსავლეთისკენაა მიმართული განსხვავებით ბიზანტიელი გოროზი, ამაყი იმპერატორებისაგან, რომლებიც ფრონტალურად არიან წარმოდგენილნი.

როგორც ზემოთ აღნიშნული იყო, გიორგი III-ს ორნატი ბიზანტიურია, მაგრამ სცილდება მის ფარგლებს, ახლა შევეცადოთ პარალელი გავავლოთ თამარ მეფის ბისონის გაფორმებასთან (5, 20-21, 6, 17-20). თუ გიორგი მესამეს დიბიტისიონი უსახო, მეწამული ქსოვილისაა და მხოლოდ ლორწონის თეთრი უჯრები აცოცხლებს (ბიზანტიელი ბასილევსებიც მეწამულით ანუ პორფირით იმოსებოდნენ), მისი ასულის სამოსელი სახიანია და მკაფიოდ იკითხება ორნამენტები: რომებში ჩახატული გულის ფორმის მოტივები. მამა-შვილი წარ-

მდგარან „ვევეა-ელბისი“ ტიპის ღმრთის-მშობლის წინაშე, რომელიც ნიშნავს წინ გამძღოლს ჭეშმარიტი გზისაკენ, სხნისაკენ. კომპოზიცია თაღით შემოფარგულ არეზეა მოთავსებული. აღსაყდრებული ჩვილელი ღმრთისმშობლის თავზე მოღვივ-ღივე ანგელოზია, ზემოთ კი, „ათორმეტ დღესასწაულის“ სცენები ვნების კვირეულიდან.

შედარებით გვიანი ხანისაა ბეთანიის ფრესკები. მართალია, სამოსის თარგი, აჭრილობა აქაც ბიზანტიურია, მაგრამ გაფორმება ადგილობრივი ფესვებისკენ იხრება. აგურისფერ ბისონზე გიორგი მესამეს შემოსებული აქვს სპილოსძვლისფერი ლორინი, რომელზეც ოთხკუთხედები ქადრაკულადაა განთავსებული (5,24-26,6 20-22), ქობა კალთებზეც და გვერდებზეც აუყვება. იგი მთლიანად სპილოსძვლისფერია და მარგალიტების ასხმით არის გაფორმებული. ქვემოთ მოუჩანს ფესუელი სამოსელი. ლორინის სარჩული ნაცრისფერია. მკერდზე, მარჯვენა მკლავქვეშ, აქაც ვიწროვდება დიადიმის ნაწილი. სამკლავები მრგვალია. მაჯებზე ოქროთი შეოღვილი ყოშები აქვს, ისევე როგორც თამარ მეფეს. გიორგი მესამე აქ ძალიან მოხუცებული, დაუძღურებული გამოუსახვით (თამარს გვერდით უდვას თავისი ძე, უფლისწული ლაშა-გიორგი), თეთრი წვერით, ყურებამდე ჩამოშვებული თეთრივე თმებით, რომელსაც მაღალი გვირგვინი უფარავს. თამარის სტეფანოზი კი, უფრო ბრწყინავს, ვიდრე მამისა. ფეხზე უქუსლო მოგვები აცვია. ხელში უკავია სკობრა — სამეფო ინსიგნია, მიწიერი ძალაუფლების მაჩვენებელი. შეენიშნავთ ოდნავ სხვაობას — თუ გიორგი მესამეს ბისონი კალთებისკენ ოდნავ განივრდება, მისი ასულის ლურჯი სკარამანგიონი სწორად ეშვება. სამეფო ოჯახის გამოსახულებებს ზემოთ კი, ვნების ციკლია.

ყინწვისში გიორგი მესამეს ფრესკამ დაზიანებული სახით მოაღწია ჩვენამდე (5,26-29, 6-25,26). ტაძრის ცისფერ ფონზე თაღედით სამივე ფიგურა ერთმანეთისაგან არის გამოყოფილი. როგორც

გ. ალიბეკაშვილი შენიშნავს, ეს თაღები დეკორატიულობას აძლიერებენ (6,71). გიორგი მესამეს ლორინის ერთი ბოლო მოკლეა, ქობამდე ვერც ეშვება. მას ტრადიციული სამიპერატორო ორნატი მოსავს, თავზე შარავანდი ადვას. დაზიანების გამო კოსტიუმის გაფორმებაზე საუბარი ძველია. აღვნიშნავთ იმას, რომ სამეფო ოჯახის ზემოთ, ვნების ციკლი და „აღღამოს“ სცენაა.

ამრიგად, სამივე მოხატულობაში გიორგი მესამეს მოსავს მკერდზე გადაჯვარდინებული ბიზანტიური სამიპერატორო ორნატი. ლორინის ერთი ბოლო ქობისკენ ეშვება, მეორე კი, ჯერ სარტყელად არის სხეულზე მორგებული და შემდეგ გადადენილია მარცხენა მხარეს. ლორატიული სამოსით მთავარანგელოზებიც გვევლინებიან, თუმცა, მათ თავზე სამეფო გვირგვინი არა აქვთ. ხელში კი სფერო უკავიათ ჯვრით. მათ გამოსახულებებში სხვა სიმბოლიკაა. მეფეთა სამოსი კი, განსხვავებული სემანტიკის მატარებელია.

სამცენიერო ლიტერატურაში გიორგი მესამეს სამივე გამოსახულება-პორტრეტი მონოგრაფიულად შესწავლილია, მაგრამ გამოუკვლეველია საკუთრივ კოსტიუმი (5,6). ყველა ნაშრომში აღნიშნულია, რომ როგორც თამარ მეფე, ისე გიორგი მესამე ბიზანტიური საპარადო სამოსით არიან წარმოდგენილი. ჩვენი აზრით, საკუთრივ ცალკე, ამ მეფის კოსტიუმის კვლევა, მრავალ საინტერესო პლასტს წარმოაჩენს: შუა საუკუნეებში, მაშინ, როცა ჰყავოდა ქრისტიანული დოგმატიკა, მორწმუნე მეფეები მას არღვევდნენ და მდიდრულად იმოსებოდნენ, არადა ცნობილია სახარებიდან უფლის სიტყვები: „...ნუ ჰზრუნავთ... რაა შეიმოსოთ ანუ არა სული უფროის არს საზრდელისა და გუამი—სამოსლისა?“ (მათე 6,25) „და სამოსლისათვის რაასა ჰზრუნავთ? განიცადენით შრომანი ველსანი, ვითარ იგი აღორძინდის! არა სურებით, არცა სთავნ“ (მათე 6,28). „უკეთუ თავი იგი ველისაა, რომელი დღეს არს და ხვალე თორენესა შთაეგზნის, ღმერთ-



თამარ მეფე. გიორგი III. ვარძია

მან ესრეთ შემოსის, არა-მე უფრომს თქუ-  
ენა, მცირედ-მორწმუნენო? ანუ ჰზრუ-  
ნავთ და იტყვით რაჲ ვჰჰამოთ, ანუ რაჲ  
ვჰსუათ, ანუ რაჲ შეევიმოსოთ?“ (მათე  
6,30-31). მაინც რატომ არღვევდნენ ბასი-  
ლევსებში სასარებისეულ მცნებას და სამო-  
სელზე ასე რიგად ზრუნავდნენ? ოქრო-  
ვერცხლს, პატიოსან თვლებს არ იშურებ-  
დნენ. ალბათ იმიტომ, რომ მათ სამოსში  
ღრმა ქრისტიანული სიმბოლიკა და და-  
კავშირებული იყო სულის ხსნასთან.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ლორო-  
ნი ანუ სამეფო შისამოსელი, ეცვათ რო-

გორც ბასილევსებს, ისე მაგისტრებს, პრო-  
კონსულებსა და პატრიკიოსებს. დავეყრდ-  
ნობით კონსტანტინე VII პორფიროგენეტს,  
რომელიც თავისი ცერემონიების წიგნში  
წერს, რომ ბიზანტიელ იმპერატორებს ლო-  
რიატიული სამოსი ბრწყინვალე შვიდეულის  
პირველ დღეს ანუ მართლმადიდებელ ქრის-  
ტიანთათვის ყველაზე დიდებულ დღესას-  
წაულზე — „უფლის დიდებით აღდგომი-  
სას“ ეცვათ (14,428); თუმცა, სხვა ავტო-  
რები მიუთითებენ, რომ ეს სამოსი ჩვეუ-  
ლებრივ დღეებშიც გამოიყენებოდა ცერე-  
მონიებისას. მაგალითად, როდესაც იმპე-

რატორი შედიოდა წმ. სოფიის ტაძარში, ქლამიდასთან ერთად ლორონსაც იცვლიდა (14,499), ე. ი. რელიგიურ ცერემონიებზე მდიდრულად არ იმოსებოდა. გარეთ გამოსული კი, ისევ შემოიხვევდა ლორონსა ანუ დრადიმას და ბრუნდებოდა სასახლეში. ომიდან დაბრუნებული ბასილევსი იმოსებოდა ოქროს არშიამოვლებული ანუ ქობიანი ბისონით, რომელზეც ლორონს შემოიხვევდა (14,429). ზოგიერთ ავტორთა ცნობით, სხვა მაღალჩინოსანი პირებიც ამგვარად იცვამდნენ. მაკედონელთა დინასტიის დროიდან მოყოლებული, ლორონი იმკობოდა ოქროთი და ვერცხლით. იმპერატორის ოჯახის წევრებიც ასე იმოსებოდნენ (14,429).

თუ დავეყრდნობით კონსტანტინე VII პორფიროგენეტს, ბიზანტიელ იმპერატორებს ძალიან უყვარდათ ტიტულუმთან ერთად სამოსის, კრეტსაბმელების, ქსოვილებისა და სხვა ნივთების უცხოელი დიდებულები ათვის ჩუქება.

კ. ვესელი იმეორებს დ. ბელიაევის თვალსაზრისს, რომ ლორონი „აღდგომის“ დღეს ჩასაცემელი სადღესასწაულო სამოსი იყო. აღნიშნულ შესედულებებზე დაყრდნობით ჩვენც გვიჩნდება თვალსაზრისი, რომ მართლმადიდებელ ქრისტიანთათვის ყველაზე ბრწყინვალე დღესასწაულზე, „უფლის დიდებით აღდგომაზე“ ბიზანტიელი ბასილევსები, მართლაც განსხვავებულად იმოსებოდნენ. ეს აპრიორად მიგვაჩნია. მაინც როგორ იხვევდნენ სოლმე ბასილევსები ლორონს ბისონზე? ბუნებრივია ჩნდება კითხვა. ბერძნული ანბანის ასო იგრეკის მსვავსად ქსოვილი ხშირ შემთხვევაში მკერდზე გადაჯვარდინებული — ოქროთი ნაქარგი ან ძვირფასი, პატროსანი ქვებითაა შეოლვილი. მისი ერთი ბოლო ბისონის ქობისკენ ეშვება, მეორე კი, ჯერ სარტყლად არის თეძოზე შემოხვეული და მერე გადაფენილია მარცხენა ხელზე, რომლის სარჩული ხშირ შემთხვევაში მოჩანს სოლმე.

რაც შეეხება სიმბოლიკას, კ. ვესელის მითითებით, სხეულზე მორგებული ლორონის ქსოვილი სიმბოლოა იმ სუდარიუმისა, რომელშიც ქრისტე ჯვარცმის შემდეგ დაგრავენს, გაახვიეს. მარცხენა მკლავზე გა-



თამარ მეფე. ვიორჯი III. ბუთანია

დადებული ლორონის ერთი ბოლო კი, უფლის სიკვდილზე გამარჯვების აღმნიშვნელია. როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ლორონი ოქროქსოვილისაგან მზადდებოდა, რაც უფლის დიდებულობის სემანტიკას ატარებს (14,428).

ჩვენი აზრით, ბუნებრივია, რომ ქრისტიანი მონარქი ამგვარი კოსტიუმით იმოსებოდა უფლის დიდებით აღდგომის დღეს. ინტერესს იწვევს ერთი გარემოებაც: ბიზლიის მიხედვით, ადამიანის სხეული მტვრად, მიწად უნდა იქცეს და ამ დროს ბიზანტიელი ამაყი, გოროზი იმპერატორი მდიდრულად იმოსება, ცდილობს კურთხევა უფლისგან მიიღოს (ასეთ სამოსში მოსილ ბასილევსებს უფალი აკურთხებს სოლმე. იხ. სპილოსძელის რელიეფები, ხელნაწერთა მინიატურები და ა. შ.) და მოირგოს ისეთი, რომელიც ხსნისა და აღდგომისაკენ მიუძღვის და უცხოელ დიდებულებსაც ამგვარ კოსტიუმს ჩუქნის, უბოძებს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენი აზრით, მოკვდავ სხეულზე აღდ-

გომის სიმბოლოს გამოხატველი სამოსი იმის მიმანიშნებელია, რომ ამ გზით უზიარონ მეორე ცხოვრებას ახალ იერუსალიმში, სადაც მხოლოდ მართალნი დაივანებენ ე. ი. აპოკალიფსური იდეა ამ სამოსის სიმბოლიკაში გამჟღავნებული. ბიზანტიელი მასილეცები მხოლოდ ლორატიული სამოსით როდი იმოსებოდნენ. არსებობდა სამოსის სხვა სახეობანიც, რომელნიც აგრეთვე მდიდრულად ფორმდებოდა, მაგრამ სიმბოლიკა არ ვააჩნდა. ჩვენ ბიზანტიელ თუ ქართველ მონარქთა ჩაცმულობაზე ცნობები შემოგვინახა სელიონების ნიმუშებში დაცულმა გამოსახულებებმა.

ბიზანტიელი იმპერატორები განვითარებულ ფეოდალურ ხანაში, ძირითადად საძვალეებში გამოსახებოდნენ მაშინ, როცა, ქართველი მეფეები ტაძრებში კედლის ქვედა რევისტრში. ამ დროს ქართულ კედლის მხატვრობაში უკვე ჩამოყალიბებულია სცენათა ტოპოგრაფია ისე რომ, ჩრდილოეთ კედელზე ვნების ციკლი განთავსდება ხოლმე, ხოლო ამ მკლავის ქვედა რეგისტრი უკავია სამეფო ოჯახის წევრებს, ქტიტორებს. როგორც გ. ალიბეგაშვილი წერს, მათი ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახვა უნდა ავსნათ იმით, რომ ეს ადგილი ყველაზე უკეთაა განათებული, შესახველის პირდაპირ არის და მლოცველს უმაღლესი თვალს ეცემა. ქვედა რევისტრში მოთავსებული ქტიტორები, თითქმის, მრევლთან ერთად ესწრებიან ტაძარში „უსისხლო მსხვერპლის“ რიტუალს, ლიტურგიას. მეცნიერის აზრით, ქართულ კედლის მხატვრობაში ბიზანტიურისგან განსხვავებული სისტემაა შემუშავებული. ქართველი მონარქები ტაძრის ძირითად სივრცეში გამოსახებიან (6,71).

აღნიშნული შეხედულებანი, ვფიქრობთ, მართებულია, მაგრამ კვლევის პროცესში გაგვიჩნდა ჩვენი თვალსაზრისიც, რომელსაც მოკრძალებით გამოვთქვამთ. თუ ტაძარში ყველაზე საუკეთესო ადგილი ჩრდილოეთ კედელია, მაშინ უფლის გლორიფიკაციის თემას უფრო გავრცობილად (მხედველობაში აღდგომის თემა ვაქვს) რატომ არ გადმოგვცემენ? აქ მეტი ადგილი ეთმობა ვნებას: ჯვარზე ვაკვრას, „ჯვარცმას“, „გარდამოსნას“, „დატირებას“,

„საფლავად დადებას“ ე. ი. იმ სცენებს, რომლებიც მორწმუნეს ცრემლს აღვრევინებს, მაგრამ რწმენას მოუხმობს. რადგან იცის, რომ ჯვარცმა „სნისა და შეიქრის“ ცხოვრების“ სიმბოლოა. მხოლოდ ყინწვისის ტაძარში (ჩვენს განსახილველთაგან) გვხვდება მენელსაცხებულ დედანი, ანგელოზი უფლის საფლავთან და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევან“, რაც მართლმადიდებლური რწმენით, „აღდგომის“ სიმბოლოებია და გამოხატველიცაა.

ბიზანტიაში გარდაცვლილ იმპერატორებს ეკედერში გამოსახავდნენ ხოლმე ან თუ იგი შემონახვანდებოდა, არსებობდა ორმაგი პორტრეტი. ეს თემა სელნაწერთა მინიატურებშიც გვხვდება. მაგალითად, იონანე კანტაკუზენის თეოლოგიური თხზულების თავფურცელზე დამკვეთი ორჯერ არის გამოსახული — საიმპერატორო ორნატში და ბერის ანუ ანგელოზის სამოსელში, როგორც მაშინ უწოდებდნენ (პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკა gr.-1242, ფ. 123, 1371-75 წწ.).

ორმაგი პორტრეტი, როგორც წესი, საძვალესთან გვხვდება და მას საფლავის პორტრეტის დანიშნულება ჰქონდა. იყო შემთხვევა, როცა ბიზანტიაში იმპერატორის სიცოცხლეშივე გამოსახებოდა ორმაგი პორტრეტი. იგი შეიძლებოდა ვეღარ შემონახვებულყო, მაგრამ ფრესკა რჩებოდა (3,7).

საქართველოში სულ სხვა ტრადიცია იყო. საძვალეები ვაკვანია მხოლოდ გელათში (დავით ნარინისა), სობში (9,131-144) და საფარაში. მათ კონქში „ვედრება“ გამოსახება. ბიზანტიური წრის ძეგლებში საფლავის პორტრეტს მაინც უფრო სპეციფიკური ხასიათი ჰქონდა და ფართოდ გავრცელდა, ვიდრე საქართველოში. აქ მისი არსებობა X საუკუნიდან დასტურდება. ქართულ კედლის მხატვრობაში კი XIII საუკუნეზე ადრეული ნიმუში, რომელიც შეიძლებოდა დაბეჯითებით საფლავის პორტრეტად ჩაგვეთვალა, არ მოგვეპოვება (3,8).

კვლავაც მივუბრუნდეთ გიორგი მესამეს გარდაცვალების შემდეგ გამოსახულ პორტრეტებს. საინტერესო კითხვები იბადება: რატომ გამოსახეს გარდაცვლილი მეფე სამ-



ჯერ, თანაც არა საძვალესთან? ვარძიაში გამოსახულს, ალბათ, ადვილად გავცემთ პასუხს — იგი ახალი გარდაცვლილია და მადლიერ ერს ახსოვს იგი. იქნებ, მეფის სურვილი იყო, რომ სიცოცხლეშივე ახლად აგებულ ტაძრებში გამოეახათ თავის ღვთივდაცული ასულისა და უფლისწულ ლაშა-გიორგის გვერდით? ბუნებრივია, ეს მხოლოდ ვარაუდია და შესაძლოა, სინამდვილესთან კავშირი არც ჰქონდეს, მაგრამ რაი ჩვენი კვლევის საგანი კოსტიუმია, იგი მეტად საინტერესო პასუხს გავცემს.

როგორც ზემოთ აღნიშნული იყო, მკერდზე გადაჯვარდინებული საიმპერატორო ორნატი-ლორონი „იგრეკის“ ფორმისა უფლის დიდებით აღდგომასთანაა დაკავშირებული და ამგვარად იმოსებოდა მეფე მხოლოდ აღდგომის დღეს. გაგვანჩია ერთი საინტერესო ცნობა: ადიშის ოთხთავის უფლის „საფლავის“ გამოსახულებიან მინიატურაზე წარწერაა, რომელიც ექ. თაყაიშვილმა „MAK“-ში გამოაქვეყნა 1916 წელს. ეს რეპროდუქცია უხილავს რ. ბლეიუს და წაუკითხავს წარწერა, რომელიც შემდეგ პ. ენდერგულს თავის ნაშრომში აქვს ციტირებული. იგი ამგვარად შინაარსისაა: „ყოველკვირა დღეს წაიკითხეთ აღდგომის საგალობლები და იხეიბეთ აღდგომა“ (13). მოტანილი ციტატა, შესაძლოა, რომ იერუსალიმური განჩინებით ცოლ ნაკარნახევი, რადგან როგორც ცნობილია, საქართველოს ეკლესიამ ბიზანტიური ლიტურგია კ. კეკელიძის ვარაუდით, VII-VIII საუკუნეებში შემოიღო (1,586-587), თუმცა ადიშის ოთხთავი 897 წელსაა შექმნილი. როგორც ჩანს, ჯერ არ იყო აღმოფხვრილი ან შესაძლოა, ამ დროს ბიზანტიურ ლიტურგიაშიც იგივე ტრადიციაა შემორჩენილი და ჩვენს საკვლევ საკითხს თუ მივუბრუნდებით, მეფეები და იმპერატორები ყოველკვირა დღეს ლორონით იმოსებოდნენ, მაგრამ როგორც კ. ვესელი მიუთითებს ბიზანტიელ იმპერატორებს სამი სახის სამოსი ჰქონდათ: ომიანობის დროს ჩასაცემელი ჯავშანი საეუბითა და მახარით, მშვიდობიანობის დროისა და ტრიუმფალური ანუ სადღესასწაულო კოსტიუმი. შესაძლოა, მართლაც, მეფეებს წელიწადში ერთხელ ეცვათ ლორატიული შესამოსელი, მაგრამ

სელოვნების ნიმუშებში დაფიქსირებული ჩვენამდე ყოველდღიურ კოსტიუმად მოწი და და ჩვენს მენსიერებაში ასე დაილექა. ალბათ მართებულია მცენიერთა ვარაუდი, რომ ეს კოსტიუმი აღდგომის იდეას უკავშირდება, რასაც მოწმობს ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული სცენები. ვარძიაში ვენების კვირეულიდან „ფერხთა ბანაა“ ქტიტორთა ზემოთ და საკურთხეველთა ოდნავ დაშორებულ ერისკაცებს „ვევეა-ელპისის“ ტიპის აღსაყდრებული ჩვილდი დედა ღმრთისა მიუძღვის და ხელის ექსტოთ უჩვენებს ქეშმარიტ გზას და ხსნას. დედა ღმრთისას ეს ტიპი გვხვდება რიგ ქვეყნებში. ჩვენთან, ვარდა ვარძიისა, კედლის მხატვრობასა და სელნაწერთა მინიატურებში: ბერთუბანში, გელათში, მოქვის ოთხთავში (Q-902, 1300 წ.), ყანჩათის ყამნ-გულანში (N-1452), შემოქმედის გულანში (Q-104), აგრეთვე სხვა მართლმადიდებლურ ქვეყნებში (12,1). ეს თემა დაკავშირებულია საძვალეების გამოსახულებებთან. აღსაყდრებული დედა ღმრთისა გვხვდება დომიცილასა და კალისტას კატაკომბებში. მდგომარე კი უფრო ბიზანტიური წრის ქვეყნებში.

ბეთანიშიც საერო პირები ვენების ციკლის ქვემოთ არიან გამოსახულნი. „ჯვარცმა“, როგორც ხსნისთვის გაღებული მსხვერპლი, „ვარდამოხსნა“ და „საფლავად დაღება“ — ეს თემები ყოველი მორწმუნის სულში იმედს ნერგავს აღდგომისა და უფლის მეორედ მოსვლისას „დღე განკითხვისთვის“ — ამდენად, ბეთანიის ჩრდილოეთ კედელზეც, აღდგომის იდეაა გატარებული და ერისკაცების მათ ქვეშ გამოსახვა ხსნისა და იმედის მომასწავებელია.

ვარძიისა და ბეთანიისაგან განსხვავებით ყინწყვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში ქტიტორთა ზემოთ აღდგომის სცენაა — ჯერ უფლის დიდებით შესვლა იერუსალიმში, სარკმლებს შუა ცნობილი ყინწყვისის ანგელოზია, მისგან მარჯვნივ, „მენელსაცხებლედ დედანი“, მარცხნივ აღდგომის ანუ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ თემა, სარკმლებს ზემოთ „ჯვარცმა“. ყოველივე ამის ქვემოთ კი, საერო პირთა — სამეფო ოჯახის გამოსახვა მიუთითებს, რომ მათი სხეული მიწად და ნაცრად არ იქცე-

ვა. ისინი მეორედ მოსვლის შემდეგ აღდგებიან და მარადიულ სუფევას დაიმკვიდრებენ. ამიტომაც გამოისახება მეფე თამარისა და უფლისწულ ლაშა-გიორგის გვერდით ვიორგი მესამე. ჩრდილოეთ კედლის სიუჟეტებში გატარებულია აპოკალიფსური იდეა — სამეფო ოჯახი აღსაყდრებული უფლის წინაშე წარმდგარა, იგი სამფრთა თაღის ქვეშაა გამოსახული, მარჯვენათი აკურთხებს, მარცხენაში კი, დახურული კოდექსი უკავია, რომელიც ალბათ, მეორედ მოსვლის ჟამს გადაიშლება.

ამრიგად, ვარძიის, ბეთანიისა და ყინწისის კედლის მოხატულობებში გარდაცვლილი მეფის გამოსახვა უნდა ვავიჯოთ, როგორც ქართული ტრადიციის გამოვლინება. ყურადღებას იმყრობს ის ფაქტი, რომ მისი პორტრეტი ბერთუბანში უკვე აღარ გვხვდება.

გიორგი III კოსტიუმის კვლევისას საინტერესოა ერთი გარემოებაც — იგი ყველგან გამოსახულია თავისი ღვთივდაცული ასულის გვერდით. ორივეს ბიზანტიური საიმპერატორო ორნატი მოსავთ, მაგრამ მამისა მკერდზე გადაჯვარედინებულია. თამარ მეფის სამოსს კი ამშვენებს მანიაკიონი, რომელსაც ხშირად ზეჰმანსაც ან მშენიერ ყელსაბამსაც უწოდებენ. იქნებ ესეც იმის მიმანიშნებელია, რომ თამარი ცოცხალი მეფეა. ბეთანიისი წარწერა აქვს: „დედოფალთ დედოფალი“, ბერთუბანში კი — „მეფეთა მეფე“ — გულზე მანიაკიონის გამოსახვა ხომ სამეფო ინსიგნიაა, მკერდზე გადაჯვარედინებულ ლოროსს კი, ისევე აღდგომის იდეასთან მივყავართ.

ა. მიქაბერიძე ი. სპათარაკისზე დაყრდნობით აღნიშნავს, რომ პარიზის ეროვნული ზიბლიოთეკის სელნაწერის კოუზლინ-79 მინიატურაზე ბიზანტიის დედოფლის, ქართველ მეფის ბაგრატ IV ასულის მარიამ მართაყოფილის გვერდით, გამოსახული ყოფილა მისი პირველი მეუღლე მიქაელ VII დუკა პარაპინაკი (2-138, 11-107), მაგრამ ბერად აღკვეცის შემდეგ იგი მინიატურაზე „დაუბერებიათ“ — თეთრი წვერით შეუმოსავთ, მიქაელის ნაცვლად მარიამის მეორე მეუღლე ნიკიფორე III ბოტინიატე გამოუსახავთ. იგი ამ სელნაწერში კიდევ ორ მინიატურაზეა, მაგრამ

ლორონი არცერთგან აღარ მოსავს. მისი კოსტიუმი, სახიანი ქსოვილის სწორი აკრილობის დიბიტისიონია, რომლის ვალღები ქობამოვლებულია და წინ კრილი აქვს. მკერდზე, თეთრ გულისპირზე კი, ჯვარია ამოქარგული. ამ მინიატურაზე იგი წმ. იოანე ოქროპირთან და მთავარანგელოზთანაა გამოსახული (6, № 51; 10ა, № 440); მესამეზე სამეფო კარის ამალასთანაა — ნიკიფორე ტახტრევეანზეა დაბრძანებული (10, № 489). რაც შეეხება პირველ მინიატურაზე გამოსახულ ლოროსან ნიკიფორეს, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, მიქაელ VII დუკა პარაპინაკის ადგილასაა განთავსებული. ისტორიული ფაქტია, რომ ნიკიფორე მესამემ ტახტიდან ჩამოაგდო მიქაელ VII დუკა და თვით ავიდა ტახტზე, ხოლო განდევნილი მეფე შემონაზვნდა (4-37, 38).

ჩვენი აზრით, პარიზული სელნაწერის მინიატურაზე აღდგომის დღესასწაულზე ჩასაცემელი კოსტიუმით, რომელიც მეორე ცხოვრებას უკავშირდება, იმიტომ შემოსა მიქაელი, რომ გრძობდა ნიკიფორეს წინააღმდეგობას და ბერ-მონაზვნული ცხოვრებისათვის ემზადებოდა, ხოლო ტირანი ნიკიფორესთვის მნიშვნელობა არ ჰქონდა ერთსა და იმავე სელნაწერში სამ სხვადასხვა მინიატურაზე როგორ იქნებოდა მოსილი. ყოველ შემთხვევაში, სხვა არც ერთ გამოსახულებაზე არ გვხვდება ლორონი. ალბათ იმიტომ, რომ როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ლორატული სამოსელი, გულზე გადაჯვარედინებული, დაკავშირებულია სულის სნასთან და მეორე ცხოვრებაზე ზრუნვას უნდა მიანიშნებდეს. საინტერესოა ერთი მომენტი: ჰოსტიზანტიურ და გვიანდელადღურ ხანაში, როდესაც მოსავთ ლორონი, იგი სრულყოფილი სახის აღარ არის. არ გააჩნია სარტყელი, რადგან მან ტრანსფორმაცია განიცადა და დაკარგა თავისი სიმბოლიკა, რაც ასევე გამოვლადარი იყო შუა საუკუნეების ადამიანთა ცნობიერებაში.

ამრიგად, კოსტიუმის კვლევამ გვიჩვენა, რომ ბიზანტიულ ბასილევებს სიმბოლიკით, ღრმა სემანტიკით გაჯღენილი სამოსი მოსავთ. ამასთან, სამეფო სამოსი ინსიგნიაა, კოსტიუმის ელემენტია, ისევე





როგორც გვირგვინი და სინატრა ანუ კვერთხი. გიორგი მესამეს ენიგნიები, რომლებიც ფრესკებზე გამოსახული, არაფრით არ განსხვავდება ბიზანტიელ იმპერატორთა ძალაუფლების გამოხატველი ნიშნებისაგან და შესაბამისად, ამით მჟღავნდება, რომ ამ დროისათვის საქართველო როგორც პოლიტიკურად, ისე კულტურულად ძლიერი ქვეყანაა. ქართველ მეფეთა სამოსი თავისი სიმბოლიკით, მართალია, ბიზანტიურის ანალოგიურია, თუმცა, თავისებურებები გააჩნია. ინტერესს იწყობს გამოსახულებათა სტილისტური მხარე, სამეფარულბლო სელოვნება. ფიგურები მართალია, ძირითადად თაღედით არიან გამოყოფილნი, მაგრამ აღიქმებიან დანარჩენ სცენებში გამოსახულ ფიგურებთან ერთად. ისინი მთელი ტაძრის მოხატულობის, დეკორის შემადგენელი ნაწილებია, რადგან ტაძრის მოხატულობის იერარქიულ სისტემაში მათ გარკვეული ადგილი უკავიათ. ფიგურები გამართული, აღნაგოვანი პროპორციებით გამოირჩევიან. მათი მონუმენტურობა მლოცველის მიერ მკაფიოდ აღიქმება დანარჩენ სცენებთან ერთად. მხედველობაში ვნების თემები ვგაქვს და ეს კა, ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ მათთვის გამორჩეული პიროვნებები აღდგომის იდეასთან არიან დაკავშირებული. ზემო-კრიხის ტაძრიდანვე არის ცნობილი ქტიტორთა ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახვა, მაგრამ საინტერესოა ფეოდალთა გამოსახვის ტოპოგრაფია იმ ტაძრებში, სადაც მეფე ან სამეფო ოჯახია წარმოდგენილი — ვარძიაში, ბეთანიასა და ყინწყისში. ვარძიაში დასავლეთ კედელზე ქტიტორი — რატი სურამელი ლოცვის პოზაში მიმართული ჩვილადი ღმრთისმშობლის მიმართ; ბეთანიაში მანდატურთუხუცესი სუმბათ ორბელიანი (მონაზვნობაში სვიმონი) და მისი ძე ლიპარიტი ჩრდილოეთ კედლის ჩრდილოეთ მხარეს; ყინწყისის ტაძრის სამხრეთ კედელზე კი ანტონ გნოლისთავისძეა.

ასე რომ, მხოლოდ სამეფო ოჯახის წევრებს გამოსახვენ ტაძრის ყველაზე საუკეთესო ადგილას — ჩრდილოეთ კედელზე და არა ადგილობრივ ქტიტორ-ფეოდალებს, მაგრამ გვიან ფეოდალურ ხანაში უკვე აღარ მისდევენ ამ ტრადიციას.

როდესაც კოსტიუმზე ვმსჯელობთ, სტილური მხარე არ უნდა გამოვეჩვენო მხედველობიდან; ფერს, მის სიმბოლიკას, ოქროს სემანტიკას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს ერთი მხრივ, შინაარსში ჩასაწვდომად და მეორე მხრივ, ვიზუალური მხარის წარმოსაჩენად, რადგან ესთეტიკურად კარგად ვლინდება კომპოზიციური წყობა, თვალისთვის საამო არქიტექტონიკის შექმნა. მაგალითად, გიორგი III ცაცილებით ბრვედ გამოიყურება ვარძიის ფრესკაზე. იგი ტანადია. თავისი მეწამული, პორფირის თეთრუჯრებიანი სამოსით ბიზანტიელ დიდებულ ბასილევებს მოგვაგონებს, ბეთანიაში კი, მეფე მოხუცებულადაა წარმოდგენილი. იგი კეთილშობილი, მაგრამ ამავედროულად დაუძღურებული პიროვნებაა.

კოსტიუმთა შესრულებაში მეორდება ქართულ კედლის მხატვრობაში გაბატონებული ფერები. თვალს იტაცებს მათი ზომიერი შერწყმა. მაგალითად, ბეთანიაში ყავისფერი სპილოსძვლისფერს ესაძება, ოქრო თავშეკავებულადაა გამოყენებული, მაშინ როცა ბიზანტიურ კოსტიუმში უხვად გამოიყენება როგორც ოქრო, ისე მუხანგ ფერები. ოქროს სქელი საზი ქმნის სამოსზე ორნამენტულ მოტივებს, რომლებშიც ჩახატულია გეომეტრიული სახეები. ბასილევსის სამოსზე ოქრო ვლორიფიკაციის და არამქვეყნიურ, ტრანსცენდენტული სამყაროს მიმანიშნებელია. შესაბამისად, ქართული კოსტიუმის გაფორმებაში ორნამენტი ზომიერად არის გამოყენებული. არ არის სიჭრელე და გადატვირთულობა. სამოსის ქსოვილი უფრო სქელია, შესაძლოა, ფარნაა, ცოტა უხვმად, გახამებულივით დგას სხეულზე, მხოლოდ ფესუები საბოლოო გამოირჩევა დანაოქებით. იგი შესაძლოა, ან სელია ან თხელი შალი, შესაძლოა აბრეშუმი, რადგან ნაკვეცებს ადვილად ქმნიან. ქობა ოქროქსოვილისაა ხშირ შემთხვევაში, ამიტომაც უფრო მორგებულად დგას ბისონზე. ქართველ მონარქთა სამოსი ხშირ შემთხვევაში უსახოა, მხოლოდ ვარძიაშია თამარის დიბიტისიონი სახიანი.

ამრიგად, თუ ყოველივე ზემოთქმულს შევჯამებთ, აღმოჩნდება, რომ საღვთობოდ

ჩასაცემელი ლორატიული სამოსი მძიმე იქნებოდა და მთელი დღის მანძილზე მეფე მას ვერ ატარებდა. ამიტომაც სხვა დღეებში განსხვავებული სამოსი ექნებოდა. ჩვენს ვარაუდს ამყარებს ცნობა კაროლინგთა დინასტიის დროინდელი მონარქის ჩაცმულობის შესახებ. მხედველობაში გვაქვს კარლოს დიდის შემოსვის წესი. თუმცა, ცნობილია, რომ იგი ძალიან სადად იცვამდა თავისი ამალის წევრებისა და ძისგან — ლუდვიგ ღვთისმოსავისაგან განსხვავებით, რომელსაც ამბობდნენ, რომ მთლიანად ოქროშია ჩამოსხმული. კარლოს დიდი დილით, როცა ადგებოდა ცისკარზე, თბილ ქლამიდაში გაეხვეოდა, ლოცვის შემდეგ კი, უბრალო კოსტიუმს იცვამდა, რომელზედაც ერთადერთი ოქროს აგრაფა ბრწყინავდა. ამ მაგალითით ცნობილი ხდება, რომ მეფე დღეში რამდენჯერმე იცვლიდა (8,46), შესაძლებელია, ასე იყო ბიზანტიასა და საქართველოშიც. მითუმეტეს, რომ ჩვენ თუ ლორატიულ სამოსს საადგომო სამოსად გავიანზრებთ, მაშინ ქართველი მეფეები ყოველდღე სხვა სამოსს ატარებდნენ.

ამრიგად, გიორგი მესამეს კოსტიუმების შესწავლამ ვარძიის, ბეთანიისა და ყინწვის ფრესკების მიხედვით, მრავალი საინტერესო პლასტიკური გადმოშალა და ქართველ მეფეთა სამოსი ახალ, საყურადღებო პრობლემებს დასვამს. ჩვენი ნაშრომი ერთგვარი ცდა იყო გამოგვევლინა სამეფო კოსტიუმის იერსახე თავისი სიმბოლიკით, მიუხედავად იმისა, რომ მისი თარგი, აპრილობა ბიზანტიურია, გაფორმება ქართულია და მსგავსი სამოსელი არ მოსავს არც ერთ ბიზანტიულ ბასილიკეს. ალბათ, მართებულ იქნებოდა ვეეთქვა, რომ XII-XIII

საუკუნეების მანძილზე ქართული კოსტიუმი არსებობდა.

ეროვნული  
მემკვიდრეობა

### დოკუმენტები

- 1 კაკელიძე კ., ქართული დიტიმოსის ისტორია, ტ. I, თბ., 1960.
2. მიქაბერიძე ა., მართა ბაგრატიონი ბიზანტიასა და საქართველოში. ქართული დიტიმოსია, „წილქვედი“ 4 (1997).
- 3 მიქაბერიძე კ., დავით ნარინის ეკვდრის მონატილობა გედათის მონასტრიდან, ავტორგრაფია, თბ., 2001.
4. ყაუხჩიშვილი ს., გეოგრაფია, ტ. VI, თბ., 1966.
- 5 აღიბეგაშვილი გ., თამარ მეფის ოთხი პორტრეტი, თბ., 1957 (რუსულ ენაზე).
- 6 აღიბეგაშვილი გ. საერო პორტრეტი შუა საუკუნეების მონუმენტურ ფერწერაში, თბ., 1979 (რუსულ ენაზე).
- 7 ბელიაველი დ. მასალათა და შენიშნათა-ნაკვეთები ბიზანტიურ სიძველეთა მიხედვით, წიგნი II, სანკტ-პეტერბურგი, 1893. (რუს. ენაზე).
- 8 გორბაჩოვა ლ., შუა საუკუნეების დასავლეთის კოსტიუმი, მოსკოვი, 2000 (რუსულ ენაზე).
- 9 ღორთქიფანიძე ი., ვამეზ დალიანის ეკვდრის მონატილობა ხობში, შუა საუკუნეების ხელოვნება. რუსეთი, საქართველო, მოსკოვი, 1978 (რუსულ ენაზე).
- 10 მსოფლიო ხელოვნების ისტორია, ტ. II, ნიუ-იორკი, ტორონტო, ლონდონი, 1958 (ინგლისურ ენაზე).
- 10.ბ კოხე დე ლა ფერტე ე., ბიზანტიის ხელოვნება, პარიზი, 1981 (ფრანგულ ენაზე).
- 11 სპათარაკისი ი., პორტრეტი ბიზანტიურ ილუმინირებულ ხელოვნებაში. დეიდენი, 1976 (ინგლისურ ენაზე).
- 12 ტატიანა-ჟულიანი მ., „ვევეა-ელისის“ სიმბოლო შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ბიზანტიის, საქართველოსა და სდავებში, ქართული ხელოვნების მიმდინარეობა II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977 (ფრანგულ ენაზე).
- 13 ენდერვული პ., სიკოცხის წყარო სახარებათა ხელოვნებაში, „დუმბარტონ ოუქს პაპერსი“, № 5 (1950), (ინგლისურ ენაზე).
- 14 ვესელი კ., ინსიგნიები, ბიზანტიური ხელოვნების რეალექსიკონი, ტ. III, 1966, შტუტგარტი (გერმანულ ენაზე).



# სამეზღვრე პერიოდი და პრაკტიკა...

პიესა ორ ნაწილად უანტრაქტოდ

მოქმედების დრო — 1185 წელი

ადგილი — თბილისი

მოქმედი პირნი:

აბულასანი — 60 წლის, ქართლის ამირთ ამირა, ტფილისის გავ-

გებელი, სამეფო დარბაზის წევრი

ფარნავაზისძე — 70 წლის, სამეფო დარბაზის წევრი

ჯორჯიკისძე — 30 წლის, სამეფო დარბაზის წევრი

გაბაონი — 45-50 წლის, სამეფო დარბაზის წევრი

ივანე ფალავანდი — 70 წლის, სამეფო დარბაზის წევრი

ბაღათერ თარხანისძე — 30 წლის, სამეფო დარბაზის წევრი

ტიმოთე — მსახური აბულასანის სასლუში

გურუ — შიკრიკი, 20 წლის



აბულასანის სასტუმრო დარბაზი. სით ნაკეთი სავარძლები, დიდი, მრგვალი ტაბლა. სცენის მარცხენა, თითქმის ჩაზნულ-ბულ მხარეს მოჩანს გაულილი სუფრა.

აბულასანი. (ზარს ნერვიულად რეკავს. შემოდის ტიმოთე. კართან უხმოდ დადგება). კვლავ არა ჩანან?

ტიმოთე. არა, ბატონო!

აბულასანი. როგორ უბრძანე მაცნეთ, რა დააბარე!

ტიმოთე. ქართლის ამირთ ამირამ და ტფილისის გამგებელმა აბულასანმა ბრძანა: თუ ფეხზე დგეხართ, არ დასდეთ, დაუყოვნებლივ ჩემკენ გამოეშურეთ, თუ სხედხართ, უმალ წამოხტით და ჩემკენ გამოეშურეთ.

აბულასანი. (მოუთმენლად). სამივესთან გავზავნე კაცი?

ტიმოთე. სამივესთან, ბატონო.

აბულასანი. (გალიზიანებული). სამ ბატონს ერთი მაცნე გაუგზავნე?

ტიმოთე. არა, ბატონო, როგორც მიზრძანე, თითო ბატონს თითო მაცნე გაუგზავნე, რომ დროულად გაიგონ და მოვიდნენ.

აბულასანი. მაშ, სად არიან ამდენ ხანს!

ტიმოთე. ვერას გეტყვით, ბატონო!

აბულასანი. გადი, გააფრთხილე, არ დააყოვნონ, როგორც კი გამოიხილდებიან, აქ მომგვარონ.

ტიმოთე. ახლავე, ბატონო!  
(გადის).

აბულასანი მოუთმენლად დააბიჯებს დარბაზში. ზანქან ზორაბაბელის უსტარს აიღებს. უხმოდ კითხულობს. დროდადრო კითხვას შეწყვეტს, ფიქრობს. როგორც ჩანს, წაკითხულს ანალიზებს. ტიმოთე ბრუნდება.

ტიმოთე. გაბაონი გეხლა, ბატონო.

აბულასანი. მერედა, რაღას უცდინებო? მოვიდეს.

გაბაონი. (შემოდის. ტიმოთე გადის). მოგესალმებო, აბულასან, სომ მშვიდობაა, ასეთი მსწრაფლი ხმოზა...

აბულასანი. (უსტარს გაუწვდის). აჰა, წაკითხე და მიხედებო, არის თუ არა მშვიდობა.

გაბაონი. (უსტარს შეშფოთებული გამოართმევს. კითხულობს). „იღლებულო და პატივქმნილო, აბულასან, — ამირთ ამირავ ქართლისა და გამგებულო ტფილისისა. (თავს ასწევს, აბულასანს შეხედავს) მშვიდობა უნდა იყოს...

აბულასანი. იკითხე, იკითხე!

გაბაონი. (კითხვას განაგრძობს). წევრო სამეფო დარბაზისა და ძალავ მეფე თამარისა. ზანქან ზორაბაბელი — კეთილისმყოფელი და კვლავაც ერთგული ქართლის ამირთ ამირასი, მდაბლად გიკრავს თავს და სალამს გიძღვნის ყვიჩაღეთიდან. კვლავაც მხნეობას, ძალოვნებას, ქვეყნისა და შექცნილ მტერთა იავარქმნას გისურვებ და საჭიროდ ვცნობ გაუწყყო:

ტიმოთე. (შენოდის). ჯორჯიკისძე გეხლათ, ბატონო!

ჯორჯიკისძე. (შემოდის მოკრძალებული ნაბიჯებით, მომღიმარე). მომიტანია მშვიდობა და სიყეთე!

აბულასანი. მობრძანდით, მობრძანდით, თავადო, აი, ზორაბაბელის უსტარი მივიღე ყვიჩაღეთიდან.

ჯორჯიკისძე. (აგრესიულად). ჩვენ ზორაბაბელს უსტარების წერა კი არა, რუსთ უფლისწულთან მოლაპარაკება დავავადეთ.

აბულასანი. უსმინეთ! (გაბაონს). განაგრძეთ, თავადო.

გაბაონი. (ჯორჯიკისძეს). ზორაბაბელი მოკითხვას უთვლის ამირთ ამირას და წერს: (კითხულობს): „და საჭიროდ ვცნობ გაუწყყო: ვიხილე უფლისწული იური ბოგოლუბსკი — კვლავაც პირმშვენიერი,



მხნეობით კი ნაკლები, რამეთუ მინდობია გლახაკთა გზას — მსმურობას (გაბაონი კითხვას შეწყვეტს). ერიჰა?! კითხვით მიჩერდება ჯორჯიკისძეს და აბულასანს).

ჰორჰიპისძე. (იჭვის, უნდობლობის ინტონაციით). რაო, რაო? ჩაიკითხე, თავადო!

ბაბონი. (კითხულობს). მინდობია გლახაკთა გზას — მსმურობას ყოველ ცისმარე დღეს, რაც, ვაი, რომ არფიქვს განა მხოლოდ ჯანის სისაღეს, უჭკნობს გონებას... და ვინათგან ჭაბუკი ესე ვიხილე მსგავსი იმისა, რასაც ველოდი, მაუწყე აზრი შენი, აბულასანი!

ტიმომე. (შემოდის). თავადი ფარნავაზისძე!

ფარნავაზისძე. (შემოდის მხნე ნაპიჯებით, აბულასანს მხარზე ეამბორება, გაბაონსა და ჯორჯიკს გულთბილად, ღმილით ჩამოართმევს ხელს). მოგესალმებით, მომაქვს გამარჯვება თქვენი საქართველოს უკეთესნო შვილნო, როგორა ბრძანდებით, რასა იქმთ. (ასწავს შენიშნავს დამსდურთა შემფოთებულ მზერას). თქვენი სახეები იმას მაუწყებენ, რომ... (პაუზა) ცუდი ამბავია?

ბაბონი. (უსტარს გაუწოდებს). ჩვენგან გავზავნილი დესპანის წერილი ყოფილეთიდან. (ფარნავაზისძე წერილს კითხულობს. დუმილი. თავადნი უხმოდ დგანან, მეტი მოუსვენრობა აბულასანს ეტყობა — დარბაზში მიმოდის).

ფარნავაზისძე. (თითქოსდა ჭარბად კაცს მუხლებმა უმტყუნესო, სავარძელში ეშვება). ერიჰა! (ხელასწავს კითხულობს წერილს).

აბულასანი. (მცირე პაუზის შემდეგ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ფარნავაზისძეს ელოდება). რას იტყვით, თავადნო, როგორ აესხნათ ეგ ამბავი? მეორე დღეა ვფიქრობ და ვერარა აზრს ვერ მივაკვლიე.

(ერთხანს დუმილია გაიმეფებული).

ფარნავაზისძე. (სმაგაზარული). აბა, რა გითხრა, აბულასანი, თავადაც ხედავ,

რომ ვერ არის კარგი მაცნე, მაგრამ... (ფარნავაზისძე დაამთავრა, ფიქრმა სძლია). არ ვიცი, ვერას ვიტყვი.

ჰორჰიპისძე. (ცხარედ). უნდა გახსოვდეთ, მე თავიდანვე ვთქვი უარი ზორაბაზელზე.

აბულასანი. (გალიზიანებული). არ ვიცი, არ მახსოვს, მაგრამ ასლა ეგ არის მთავარი? ასლა ის უნდა გადავწყვიტოთ, როგორ მოვიქცეთ, რა გზას დავადგეთ.

ბაბონი. კი, მაგრამ, რა უნდა გადავწყვიტოთ?

აბულასანი. ზორაბაბელი ჩვენს პასუხს ელოდება — გამართოს თუ არა მოლაპარაკება ბოგოლუბსკისთან, შესთავაზოს თუ არა მას თამარ მეფის მეუღლეობა.

ჰორჰიპისძე. ჯერ იმას უნდა ჩავფიქედოთ, რატომ, რისთვის მოიწერა ზანქანმა ეს უსტარი. რა სწავლია?

აბულასანი. (დადარაჯებული, როგორც ჩანს, ეს ის საკითხია, რომელიც ძლიერ აღელვებს, ცდილობს თავი არ გასცეს, მშვიდად). შენ რასა ფიქრობ?

ჰორჰიპისძე. (ერთხანს დუმს). აბა, რა გითხრათ... იმისთვის ხომ არა, რომ ამ საქმის ჩაშლა სწავლია? იმიტომ ხომ არა, რომ... (პაუზა) საურმაგ ბაქარისძესთან...

აბულასანი. არა, არა! (სავარძელში უმწოდ ჩაეშვება). ასეთი რამ არ შეიძლება!

ჰორჰიპისძე. რატომ? რატომ არ შეიძლება? ბრძოლისას ყველაფერი შეიძლება, აბულასანი!

აბულასანი. (ფიქრმორეული ზის. წამოდგება, დარბაზში მიმოდის). არა, არა!

ფარნავაზისძე. (თითქმის თავისთვის). მე კი სულ სხვა ფიქრი მდევს, და ვგონებ, ეს არი მთავარი. (გაჩუმდება. პაუზა).

ბაბონი. რა ფიქრი გდევს, თავადო?

(ფარნავაზისძე დუმს. დანარჩენნი დამბული შესტყვიან).

აბულასანი. (ნერვიულად, გალიზიანებული). ბრძანეთ, თავადო!



შარნაშვიზისძე. (აუჩქარებლად). თუ ხანკან ზორაბაბელმა ასეთი უსტარი მეფე თამარსაც გამოუგზავნა?

აბულასანი. (ღამის შესძახა). რაო, რასტყვი?

შარნაშვიზისძე. როგორ ფიქრობ, აბულასან, შეიძლება თუ არა, ზორაბაბელს ასეთივე უსტარი მეფე თამარისთვისაც გამოეგზავნა? (პაუზა. აუჩქარებლად კითხულობს). ვინ დამიმტკიცებს, რომ ზანქანმა ასეთივე უსტარი მეფე თამარს არ გამოუგზავნა?

ჯორჯიკისძე დაბნეული შესტყერის გაოგნებულ აბულასანს.

პორპიპისძე. რას იტყვი აბულასან, ეგ შენი რჩეული, ასეთ საქმეს იზამდა? (აბულასანი დუმს). იზამდა თუ არა?

აბულასანი. (ფიქრის შემდეგ). მე ვიცი: თამარ მეფისგან პატივდებულია, (ფიქრობს). მას შეუძლია მეფეს უსტარი გამოუგზავნოს, მაგრამ...

ღუმილი.

პორპიპისძე. რომ შეუძლია, ეგ ერთია, გამოუგზავნიდა?

აბულასანი. (აუჩქარებლად). არ ვიცი... ვერ გეტყვით, დაფიქრება გეპართებს.

შარნაშვიზისძე. მე კი ასე გეტყვით: თუ ზანქან ზორაბაბელს ამ საქმის ჩაშლა სწავდა, მეფეს უსათუოდ გამოუგზავნიდა უსტარს. ეს კი ჩვენს დამარცხებას ნიშნავს. და თუ მეფეს, არაფერი აცნობა, (პაუზა) თუ მეფეს უსტარი არ გამოუგზავნა, ყველაფერს მოეცლება.

პორპიპისძე. როდის მოვიდა უსტარი?

აბულასანი. (თითქმის უმწეოდ). გუშინ, ბინდის ჩამოწოლის ჟამს (ზარს რეკავს) უსტარის მომტანი აქა მყავს. მზე არ უნახავს დღესა. (შემოდის ტიმოთე). მიდი, შიკრიკს ღვინო ასვი, გაესაუბრე, და გამოჰკითხე, ისე, უბრალოდა, ზორაბაბელმა უსტარი კიდევ ვის გამოუგზავნა და ვისი ხელითა. (ტიმოთე აბულასანს თავს დაუკ-

რავს და გადის). მთელი დამე და მთელი დღე ამ უსტარზე ვფიქრობ, ეგ კი არ მომსვლია აზრად. ზანქანს შეუძლია თამარ მეფეს უსტარი გამოუგზავნოს: კაცი, რომელიც სამეფო დარბაზმა ქმრად უნდა დაგისვას, მსმური ყოფილაო.

შარნაშვიზისძე. რატომ, რად გიკვირთ, წარჩინებულნო, ზორაბაბელმა მეფეს აცნობოს საქართველოს მეფის ხვალინდელი ქმარი მსმელი და მფსმელი ყოფილაო! და თუ ეგრეა...

პორპიპისძე. (აბულასანს). და თუ ეგრეა, შენ განწირული ხარ! მეფე ძლიერ შეგრისხავს, რადგან შენ მოინდომე, ბიზანტიის უფლისწულს რუსთ უფლისწული დავუხვედროთო. ჩვენ კი მხარი მოგეცით.

აბულასანი. (ბრაზით). ჩემი სათრით არა, განა ჩემი ნდომით მომეცით მხარი! — საურმაგ ბაქარისძის ბეჭებზე დაცემა გეწადთ. კომინოსისძეს, ალექსის თქვენც ინდომებდით, საურმაგ ბაქარისძის, ივანე ფალაგანდისა და ბადათერ თარხანისძის მესოტბე რომ არ იყოს. აი, ამისთვის მომეცით მხარი!

პორპიპისძე. (აბულასანს შეუტევს). მაგით რისი თქმა გნებავს, განა? ერთად ვიყავით?

აბულასანი. არ ვიყავით? მაშ, რისთვის გიხმეთ. მე ნუ მამუნათებთ. თქვენც ის გეწადთ ალექსი კომინოსი არ გამხდარიყო მეფე თამარის ქმარი!

შარნაშვიზისძე. თავადნო, თვალისჩინო საქართველოსი, ახლა ფიქრი გეპართებს და არა ყვირილი. ერთად ვიყავით, მააშ, და კვლავაც ერთად უნდა ვიყოთ. მე ერთი მინდა გავიცხადოთ: ვიცნობ ზორაბაბელს, გონიერ კაცად მეგულების და განა ვერ მიხვდებოდა: თუ ამ ამბავს მეფეს აცნობებდა, აბულასანს სწირ...

აბულასანი. (აწყვეტილებს). ისევ აბულასანი!

შარნაშვიზისძე. (ღიმობით). იყოს ნება შენი, აბულასან: ჩვენ ყველას გვეწირავდა. ნუთუ, ამას ვერ მიხვდებოდა?



ჰორჰიპისძე. რომ მისვდა, სწორედ მაგითომ გააკეთა. როცა საქმე მეფის კალთის ქვეშ ყოფნას ეხება...

შარნავაზისძე. (ჯორჯიკისძეს). და შენ გგონია, რომ ზანქან ზორაბაბელი მეფის გულის მოსაგებად ჩვენ გავგწირავს?

ჰორჰიპისძე. ეგ მე არა (აბულასანზე მიათითებს) იმას ჰკითხე, ვისი რჩეულიც არის, ამანა ბრძანა რუსთ უფლისწულთან ზანქანი გავგზავნოთო.

შარნავაზისძე. შენ რას ბრძანებ, აბულასან?

აბულასანს. არ ვიცი, უნდა ვიფიქრო.

ჰორჰიპისძე. ისა სჯობდა, მანამ გეფიქრა, ვიდრე ენდობოდი, ახლა გვიანია.

შარნავაზისძე. (ვერ გაარკვევ სმამალღა ფიქრობს, თუ შეკრებილთ მიმართავს). მან სომ იცის, აბულასანის გაწირვა ეგრე იოლად არ ჩაივლის, ისიც იცის, რომ აბულასანი მარტო არ არის, თუ ჩვენ ზღვაში გადაგვადგებს, ტალღები მოძლიერდება, ის ტალღები კი ვის სად მისწვდება, მისვდება, განა? (დარბაზში მიმოდის). რას იტყვი, თავადნო? (ჯერ ჯორჯიკისძეს აცქერდება, მერე გაბაონს).

ჰორჰიპისძე. თუ მეფის კალთას შეაფარებს თავს? მეფის კალთას შეფარებულ კაცს ვერარა ტალღა ვერ მისწვდება.

ბაბაონი. რა მოხდა, წარჩინებულნო, ასე რატომ ცხარობთ? ასე რად შეუპყრინხართ მღელვარებას?

შარნავაზისძე. ნუთუ, ვერა სვდები, თავადო, რა დღე გველის, თუ ზანქანმა თამარ მეფეს მოსწერა: კაცი, რომელიც სამეფო დარბაზის მრავალთა წევრთა გადაწყვეტილებით ქმრად უნდა ჩამოგყვანო, მსმელობისა და მფსმელობის მეტს არას იქმსო.

ბაბაონი. (იცინის). ვიცნობ მე მაგ კაცსა, კარვად ვიცნობ და ისეთ რამეს არ ვაკეთებს, სხვას ატკინოს, მაგრამ აპა, იყოს ეგრე: მე გის კალთის ქვეშ ყოფნისათვის, ქმნა აუჯა საქმე. კი ბატონო, მივიღოთ

ვერე — მოსწერა უსტარი მეფე თამარსა მერე რა მოხდა?

ჰორჰიპისძე. მაშ, იმიტომ შესძარ სამეფო დარბაზი, მაშ, იმისთვის გაისარჯუნ სამეფო დარბაზის მრავალნი, რომ ღვინის დღედაღამ მსმური მოგვეყვანა მეფე თამარის ქმრად და მეფე-ქმრად?

ბაბაონი. (ვაილიმებს). არა, ეგ რისთვისა! მე ვიცოდი, რომ ბოგოლუმსკი კარგი ყმაწვილი იყო, ღვთისმოსავლობითა და მამაცობით შემკული, მაგრამ თუ მერე მსმელობას მიჰყო ხელი, განა სიზმრად ვნახავდი, არა, სიზმრად არ მინახავს, ხოლო იმისთვის, რატო სიზმრად არ ნახეო, ვინ დამამუნათებს?

ჰორჰიპისძე. მაგისთვის ვერც ვერავინ დამამუნათებს, მაგრამ... ეს სომ...

აბულასანი. ეს სომ იმას ნიშნავს, იური ბოგოლუმსკიზე ხელი ავიღოთ, იური ბოგოლუმსკიზე ხელის აღება კი ნიშნავს ბიზანტიის უფლისწული ალექსი კომნინოსი გავიხადოთ სიძედა...

ბაბაონი. (აწყვეტინებს). გავიხადოთ, ჩინებული ჭაბუკია, რით არის ცუდი?

აბულასანი. რით არის ცუდი! (დამრიგებლური ტონით). ცუდი იმით არის, რომ კომნინოსი საურმაგ ბაქარისძის, ივანე ფალავანდის და ბალათერ თარხანისძის მწყალობელი იქნება. ჩვენ კი ზღვაში გადაგვისვრიან. (დუმილი. სამეფო დარბაზის წევრნი მწარე ფიქრებში შეიპყრეს).

ტიმოთი. (შემოდის). შიკრიკი ამბობს, უსტარი მხოლოდ აბულასანთან გამომატანეს, არც სხვა ვინმე წამოსულა ქალაქისკენაო.

აბულასანი. კარგი, კარგი!

(ტიმოთე გადის).

ჰორჰიპისძე. ეგ არც რამეს ნიშნავს. შესაძლოა, ამან არც რამე იცის (დარბაზში მიმოდის. მორიდებულობის, მოკრძალებულობის ნატამალიც არ შერჩა). აბულასან, მაშ, შენ ამბობ, რომ უსტარი წუხელ მოვიდა?

აბულასანი. შებინდებისას.



ჰორჰიპისძე. და თუ ზანქანმა მეფეს-  
თან სხვა შიკრიკი აფრინა, მეფე თამარი  
უსტარს გუშინ დილით მიიღებდა. ზანქანი  
ჯერ მასთან გაგზავნიდა კაცს, მერე კი შე-  
ნთან... შენ ვალის მოსახდელად გამოგიგ-  
ზავნიდა... (ფიქრობს). იქნებ, გუშინწინაც  
კი მიიღო... კი, ევრეა. იქნება ჩავხვდეთ,  
რას გააკეთებდა მეფე უსტარის მიღების-  
თანავე?

**დუმილი.**

ფარნაპაზისძე. დღეს ამას ვეღარ გა-  
მოიანგარიშებ — თამარი შეიცვალა, შარ-  
შან სხვა იყო... ახლა კი...

ჰორჰიპისძე. უნდა შევეცადოთ... მა-  
ინც შეიძლება ჩავხვდეთ...

ფარნაპაზისძე. (აბულასანს). უწინარე-  
სად, ალბათ, შენ უნდა მიეხმე... შენ ასხე-  
ნე ბოგოლუბსკი, შენ თქვი, მე ვიცი, რუსთ  
უფლისწული დიდებული ყმაწვილიაო და  
ბოლომდე გაიტანე კიდეც... ამიტომ...

აბულასანი. ალბათ, ევრე უნდა იყოს...

ფარნაპაზისძე. და უნდა გითხრას, ბო-  
გოლუბსკი საქართველოს სიძელ არ გამო-  
დგებაო. ევრეა?

აბულასანი. ალბათ, ევრეა! ევრეა, მა-  
გრამ...

ჰორჰიპისძე. მიგიხმო?

აბულასანი. არა!

ფარნაპაზისძე. მაშ რა გამოდის? (დუ-  
მილი). რატომ არ მიეხმო?

აბულასანი. გამოდის, რომ... გამოდის  
რომ არა-რა უსტარი არ მიუღია.

ფარნაპაზისძე. ჰო, ევრე გამოდის, მა-  
გრამ...

ჰორჰიპისძე. თუ არ მიგიხმო, ეგ სუ-  
ლაც არ ნიშნავს იმას, რომ უსტარი არ მი-  
უღია. იქნებ, არ ეცალა? ვინ იტყვის გუ-  
შინ რას აკეთებდა მეფე თამარი?

ფარნაპაზისძე. მე არა ვიცი რა.

(გაბარნაბა თავი გააქნია, არც შე ვიციო).

აბულასანი. გუშინ? გუშინ დილას ამი-  
რსპასალარ გამრეკელ თორელთან ბჭობდა.  
შესაძლოა, ტაოსკარში ბრძოლამ გვიწიოს.

შემდეგ... შემდეგ მეჭურჭლეთუხუცესს  
ხაბერ ვარდანიძესთან კარგა ხანს საუბ-  
რობდა.

ჰორჰიპისძე. გამოდის, რომ მეფეს არ  
ეცალა! აკი გითხარით!

აბულასანი. არა, არა!.. ძალიან ბევრი  
დრო ჰქონდა — სადილობისას მამიდა რუ-  
სულანთან შევიდა, იქ ისადილა, მთელი დღე  
ერთად იყვნენ.

ჰორჰიპისძე. მთელი დღე?

აბულასანი. (მცირე ფიქრის შემდეგ).  
კი, თითქმის. მცირე ხნით ისევ მეჭურჭ-  
ლეთუხუცესი ეახლა, ეგ იყო და ეგ! დასა-  
ძინებლადაც იქიდან წავიდა.

ფარნაპაზისძე. გამოდის, რომ გუშინ  
მეფეს ბევრი დრო ჰქონდა.

ჰორჰიპისძე. დღეს?

აბულასანი. (ფიქრობს). ამ დილას ცხუ-  
მის ერისთავი ოთაღო შარვაშისძე ეწვია.  
კარგა ხანს ბჭობდნენ. მეფემ ცხუმთან ნაე-  
თშესაყარი უნდა ააგოს. ამის მერე... ამის  
მერე... არაფერი. მეფის კარი არც არავის  
შეუღია. სადილად ისევ მამიდა რუსულან-  
თან დაჯდა. ახლაც იქ უნდა ბრძანდებო-  
დეს.

ფარნაპაზისძე. ეს კი უცილობლად ნი-  
შნავს იმას, რომ მეფე თამარს უსტარი არ  
მიუღია.

ჰორჰიპისძე. ჰო, ალბათ, ევრეა, მაგ-  
რამ... (სევარძლიდან წამოდგება, დარბაზ-  
ში მიმოდის). ალბათ, ევრეა, მაგრამ... ერ-  
თობ გონიერი ქალია მამიდა რუსულანი —  
იქნებ, გუშინაც და დღესაც სწორედ მაგ  
უსტარზე აქვთ ბჭობა. უსტარის მიღების  
შემდეგ შენ კი არ მიგიხმო, აბულასან, უგ  
რა საჩქაროა. ჯერ მამიდასთან ითათბირა.  
ხომ შეიძლება, მამიდამ ურჩია ბოგოლუბ-  
სკიზე უარი თქვი, მსმელი და მფსმელი,  
(ფარნაპაზისძეს). ევრეა, თავადო? მსმე-  
ლი და მფსმელი ბოგოლუბსკი კი არა, მე-  
ფე დემეტრეს კიევის მთავარი იზიასლავ  
მსტისლავისძე რომ ჰყავდა სიძელ, რა სი-  
კეთე მოუტანაო? იქნებ, თამარმა უკვე შე-  
უთვალა ზანქანს მანდ არა გესაქმება, შინ  
დაბრუნდო.





ბაბუასანი. ეგ როგორ! სამეფო დარბაზის მრავალთა წევრთ უკვე გადაწყვიტეს. მეფე ვალდებულია ანგარიში გაუწიოს სამეფო დარბაზის გადაწყვეტილებას.

შარნაშაზისძე. (ღიმილით). აბულასან, აბულასან, ძვირფასო, ნუთუ ვერა ხედავ, დღევანდელი მეფე თამარი, გუშინდელს სულაც არა ჰგავს. ყუთლუ არსლანის აჯანყება დაიწყებდას. ეძლევა. ისე მოძლიერდა, ნუ გავიკვირდება, ხვალ გავგვოჭოს. გინა, ქალბის დააკვირდი ჩვენსას, როგორნი გახდნენ — ქალის მეფობამ მეტი სილალე და ეშხი შემატათ.

ჰორჯიძისძე. გამოდის, რომ ზორაბაბელმა გვიღალატა, გამოტყედი, აბულასან!

ბაბუასანი. (უჭირს აღიარება). თუ მეფეს უსტარი მისწერა, ეგრეა, ეს თითქმის ღალატია, მაგრამ... (ფიქრთანაღ) მაგრამ...

ჰორჯიძისძე. თითქმის კი არა, ღალატია, აბულასან, ამიტომ, ალბათ, სასჯელიც უნდა გადაუწყვიტოთ!

ბაბუანი. სწორად არ ირჯებით, წარჩინებულნო საქართველოსი. სწორ გზას არ ადვახართ.

ჰორჯიძისძე. ეგ რატომ?

შარნაშაზისძე. ჰო, რალაც ეგრეა, სწორად არ უნდა ვირჯებოდეთ.

ჰორჯიძისძე. რატომ-მეთქი!

ბაბუანი. ზანქან ზორაბაბელი ყიფჩაღეთს იმისთვის გავვზავნეთ, რომ მოელაპარაკოს ბოგოლუბსკის, საქმე გაარიგოს და მერე აქ ჩამოიყვანოს სიძედა. ხო არა მეშლება რა?!

შარნაშაზისძე. ეგრეა!

ბაბუანი. ჩავიდა ეს ჩვენი დესპანი და ისილა ბოგოლუბსკი ვერ არის კახაბერი — ვერ არის კაცი საღი — მსმელობასა და მფსმელობას წარუტაცნია. რა ჰქნას ზორაბაბელმა, მაინც წამოიყვანოს? არა, ეგ ეგრე არ ირჯება და ცამდე მართალია — ჩვენ გვაუწყებს სხვა კაცთან მივიდიოდი და სულ სხვა დამიხვდა, როგორ მოვიქცეო.

ასლა ჩვენ ან თანხმობის უსტარი უნდა გვუგზავნოთ, ანაც...

ჰორჯიძისძე. გამოდის ჩვენზე ჭკვიანია!

ბაბუანი. განა ყიფჩაღეთს ჩასული შენც ეგრე არ გაირჯებოდი? ეგრე, ცხადია. აბა, რომელი ჭკვათმოფოფელი იტყვის მსმური კაცი ჩამოვიყვანოთ მეფის ქმრადღო.

ბაბუასანი. თავადღო, თავადღო, აბა, რად გინდა ევეთი ამბავი... მაგას ვინ ამბობს... ცხოვრება მოგეხსენებათ: ზოგი მსმურია, ზოგი ყრუი, ზოგიც — ცველანი...

ბაბუანი. მერედა, ოციოდე წლის ანგელოს მეფესთან, მაგათ რა ხელი აქვთ!

ჰორჯიძისძე. ერთის წუთით, ერთის წუთით, ბატონებო! (პაუზა). აბა, რას იტყვით, ხომ შეიძლება, ეგ რუსი უფლისწული სულაც არ იყოს მსმური და... (ფიქრობს, დარბაზში მყოფთ გადახედავს).

შარნაშაზისძე. და ეგ ყველაფერი ზორაბაბელის მოგონილი იყოს?

ჰორჯიძისძე. არა?! ხომ კარგად იცნობთ ივანე ფალავანდსა — კაცსა ხარბსა და დაუნდობელსა. არც ვერავი, ფლიღობით ცნობილი საურმაგ ბაქარისძეა თქვენთვის უცნო და არც მელაყუღობით საქვეყნოდ ცნობილი ბალათერ თარხანისძე. ამათი დაღონიერებითა, ამათ ათქმევიანეს ზანქანს ეგ აზრი, იქნებ, ამით ცდილობენ უმრავლესთა დამარცხებას სამეფო დარბაზში. თუ ჩვენ ამას ვიზამთ, ყველაფერი გაუიოდებათ. (დარბაზში ხანგრძლივი დუმილი ჩამოვარდება).

შარნაშაზისძე. ღმერთსა ვფიცავ, ვერ გამიგია რას უნდა ნიშნავდეს მსმურობას გადაყოლა. როგორ იქნება, კაცმა ღვინო არჩიოს მეგობრად.

ბაბუანი. ეგ არც მე მსმენია. ან რატომ, რისთვის უნდა ჰქმნას კაცმა ეგ.

ჰორჯიძისძე. მე კი მსმენია: არიან ადამიანები, სასმელს რომ ემოჯნურებიან. ცოლზე, შვილზე უფრო ეგ უყვართ საბრალოთ.



აბულასანი. მაშ, რა ვქნათ, თავადნო, რა ვირჩიოთ — ბოგოლუბსკი და გამარჯვება, თუ ზიზანტიის უფლისწული და ჩვენი გაჩანაგება?

ბაბაონი. არა ხარ მართალი, აბულასან, დამარცხებას არავინ ირჩევს. ჩვენ სხვა არჩევანი უნდა გავაკეთოთ. ჯერ ის გადავწყვიტოთ, ვენდობით თუ არა, ზანქან ზორაბაბელს, გვჯერა თუ არა მისი სიმართლისა. ბრძანეთ, თავადნო, გისმენთ. თუ ვენდობით, მისი უსტარიც უნდა მივიღოთ, და ისე მოვიქცეთ, როგორც საქვეყნო შვილთ ეკადრებათ, თუ არ გვჯერა მისი, სხვაგვარად გადავწყვიტოთ... (დუმილი. სამეფო დარბაზის წევრნი თავიჩაქინდრულნი ფიქრობენ). აბულასან, იქნებ, შენ ბრძანო, დღესაც გვჯერა ზორაბაბელისა? (დუმილი. საზვასმით). აბულასან, გელოდებით!

აბულასანი. (ყრულ). კი, მე დღესაც ვენდობი.

ბაბაონი. ღმერთმა სიკეთე მოგცეს სიმართლის თქმისთვის. (დანარჩენთ მიუბრუნდება). თქვენ რაღას ბრძანებთ.

დუმილი.

ჰორჰიპისძე. ცხადია, აბულასანი ენდობა — მან შეგვიჩრია ზორაბაბელი!

ბაბაონი. შენა, შენა თავადო, შენ თუ გჯერა ზორაბაბელისა? (დუმილი). გისმენ, თავადო! (დუმილი). მაშ, თავადი ჯორჯიკისძე არ ენდობა ჩვენს დესპანსა. (ფარნავაზისძეს მიუბრუნდება). თქვენ რაღას...

ჰორჰიპისძე. მე ეგრე არ მითქვამს. მე არ მითქვამს, არ ვენდობი-მეთქი.

ბაბაონი. ენდობი?

ჰორჰიპისძე. არც ევ მითქვამს.

ბაბაონი. ან ერთი უნდა იყოს, ან — მეორე, სხვაგვარად როგორ იქნება!

ჰორჰიპისძე. არა, მე... მე არ ვიცი... პასუხს ვერ მოგცემ.

ბაბაონი. (ერთხანს უხმოდ შესცქერის ჯორჯიკისძეს. საბოლოო სიტყვას ელოდება). იყოს ეგრე. არც იქითა, არც აქეთა. ჩემს აზრსაც გეტყვით: მე მჯერა: ზანქანი ჩვენს ზურგს უკან პირს არავისთან შეპ-

კრავდა. არც მეფეს მისწერდა. ჩვენ მოგვწერა ის, რაც გაიგო. მისწერა იმას, ვინც იქ გაგზავნა. (ფარნავაზისძეს). შენ რაღას ბრძანებ?

ფარნავაზისძე. ვიცნობ და მჯერა, აუგს არ იკადრებს.

ბაბაონი. სიკეთე მოგცეს ღმერთმა მართლის თქმისათვის! რაღა დაგვრჩენია? მართალია, ბოგოლუბსკის სიძეობაზე თავიდანვე აბულასანი აღაპარაკდა და ჩვენც გვერდით დაგუდექით...

აბულასანი. (გალიზიანებული). ისევ აბულასანი!

ბაბაონი. ნუ ჩქარობ, აბულასან, ერთად ვიყავით, ერთად უნდა ვიყოთ, ერთად მივიდეთ მეფე თამართან და ყოველი წვრილად მოვასხენოთ: ჩვენი კაცისგან შევიტყვეთ, რომ ბოგოლუბსკი ის არ გამოდგა, რაიც გვევონა. იგი არ არის ღირსი იყოს მეუღლე მეფისა საქართველოსი. არჩევანი შენთვის მოგვინდია მეფეო, ვისაც თავად აირჩევ, სამეფო დარბაზის მრავალნი ყაბულს ვიქნებით. (გაბაონს არავინ შეეხმიანა. არავინ მოუწონა წინადადება, არც დაუწუნა). ჰა, რას იტყვით, თავადნო. მეფესთანაც მართალნი ვიქნებით და ღმერთთანაც.

ჰორჰიპისძე. ოჯახთან, საკუთარ თავთან? ევ ხომ იმას ნიშნავს, თავს ვულალატოთ — ივანე ფალავანდს, საურმაგ ბაქარისძეს... ყველას, ყოველ მათგანს — დარბაზის უმცირესთ — თოკი ჩამოვურიგოთ და ვთხოვოთ გაგვეკოჭო.

აბულასანი. ჩვენც არ ჩამოვურიგოთ, თავად მონახავენ და ისე გაგვეკოჭავენ, მთელი სიცოცხლე ვერ გავიხსნით.

ფარნავაზისძე. არა, თავადნო, ეგრე ნუ ვიჩქარებთ. ევ შახსეი ვის სჭირდება, მე სხვა რჩევა მაქვს. (პაუზა. სამეფე იმედის მზერა მიაყრო ფარნავაზისძეს). რა ხნისა რუსთ უფლისწული?

აბულასანი. ოცის და კიდევ ორის.

ფარნავაზისძე. ოცის და კიდევ ორი წლის ჭაბუკი. მან რომ იცოდეს, ხვალ საქართველოს მეფის მეუღლე გახდება, სხვა-



გვარად მოიქცეოდა, ზანქან ზორაბაბელი მრავალგზის სწვევია ოჯახად, ახლაც ისა პგონია, ყვიჩადეთში ჩამომხდარმა ზანქანმა მოსანახულებლად შეუარა. დღეს ზანქანი მისთვის ერთი ჩვეულებრივი სოვდაგარია და არა საქართველოს სამეფო დარბაზის დესპანი, რომ საქართველოს სიძელ წამოიყვანოს. მე ასე მგონია, ევ კაცი თავის სვეს რომ შეიტყობს, მაგ სენს დასძლევს.

**ჰორჰიპისძე. (მზერაგაბრწყინებული).** თავადი მართალია, მე მომწონს ევ აზრი. ამ ჩვენს დესპანსაც რა მსტოვრობის ჭია შეუწნდა. ახლავე უბრძანე, აბულასან, დამთავროს ევ საქმე. უფლისწული აქ მოგვევაროს.

**ბაბაონი.** ფარნავაზისძე ბრძნულად მსჯელობს. ჰაი-ჰაი რომ ევ აზრი მე არ მეწვია!

**ფარნავაზისძე.** ასე რად იმზირებ, აბულასან, განა არ მოგწონს, რაცა ვთქვი? **(აბულასანი დარბაზში ზოლთას სცემს).** გვითხარი რამე, აბულასან, განა ევრე არ არის?

**აბულასანი.** აბა, რა გითხრათ...

**ჰორჰიპისძე.** გვითხარი არის თუ არა ევრე!

**აბულასანი.** ალბათ, ევრეა. **(პაუზა. დუმილი დიდხანს გრძელდება).**

**ფარნავაზისძე.** აბულასან, რაღაცას გვიძალავ. შენ უნდა გვითხრა, ევრეა თუ არა!

**დუმილი.**

**აბულასანი.** გითხარით აკი, ალბათ, ევრეა მეთქი.

**ჰორჰიპისძე.** ევ გვითხარი, აბულასან, მაგრამ ერთად ყოფნა მხოლოდ იმას ნიშნავს, ამ საქმისა ყველაფერი ვიცოდეთ, შენ კი რაღაცას ვერ ამბობ.

**ფარნავაზისძე.** ნუთუ, ევრე არ არის, აბულასან, ბოგოლუბსკიმ რომ იცოდეს რისთვის სტუმრობს ზორაბაბელი, ნუთუ, მაინც მსმურობას მიეტანებოდა?

**აბულასანი. (ყრულ).** არა, არ არის ევრე!

**ჰორჰიპისძე. (გაოცებული, იქნებ, მფრთხილად სხანდაც კი).** რაო?

**აბულასანი. (ყველა დაძაბული ელოდება. დუმს).** რახან ერთად ვართ... ყველამ უნდა ვიცოდეთ... ერთად მოვიფიქროთ.

**ჰორჰიპისძე. (მოთმინებადალული).** დაგვამწყალობე, აბულასან!

**აბულასანი.** რუსთ უფლისწულმა კარგად იცის რისთვისაც ჩავიდა იქ ზანქან ზორაბაბელი.

**ჰორჰიპისძე.** ევ როვორ!

**ფარნავაზისძე.** ხომ არ მომეყურა!

**ბაბაონი.** რაო, რა ბრძანე?

**აბულასანი. (შეძახილებს ყურადღებას არ აქცევს).** ზორაბაბელმა არა-რა იცის, მას დაეუმაღე, თორემ იური ბოგოლუბსკისთან ადრევე გავვზანე კაცი. ცხადია, ფარულად, ადრევე მქონდა მოლაპარაკება. ჯერ შევიბირე, სამეფო დარბაზზე კი მერე გავაცხადე ევ ამბავი. მეფე თამარსაც მერედა ვაცნობე.

**ფარნავაზისძე.** ჰარი ჰარალე ჰარალეე!

**აბულასანი.** ზორაბაბელი საქვეყნოდ ცნობილი, ქვეყნისთვის საჭირო კაცია, თან ბოგოლუბსკის იცნობს, ევ მომავლისთვის და ქვეყნის დასანახად გავვზანე, მან ჩამოიყვანოს-მეთქი.

**ფარნავაზისძე. (მელოდია გაასრულა).** ჰარალი ჰარი ჰარალეე!

**ბაბაონი. (ცხარედ).** აბულასან, აბულასან, შენ კი იცოდი, რომ ევ უფლისწული მსმური იყო?

**აბულასანი.** არა, რას ამბობ, თავადო!

**ბაბაონი.** მაგრამ დღეს ევერა, რომ ასეა?!

**აბულასანი. (ყრულ).** მჯერა, კი. ზანქანი არ მოიტყუებს. ეს არის სავალალო.

**ბაბაონი.** დახეთ, თავადნო, უფლისწულმა იცის, რისთვისაც ჩავიდა ზანქანი, ყოველდღე ელოდება სიძეობის შეთავაზებას და მაინც არ შეიკავა თავი. არც ეცადა



ზანქანისათვის, ესე იგი ჩვენთვის, დაემა-  
ლა თავისი სენი. რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

**ჯორჯიძისძამ.** რას უნდა ნიშნავდეს,  
თავადო! არც საქართველო უღირს რაი-  
მედ, არც მისი მეფე და არც — მისი დარ-  
ბაზი. რა დამალული ევ არის!

**ფარნაშაძისძამ.** ჰაი, გიდი, აბულასან,  
ჰაი გიდი, ეშმაკურად კი მოქცეულხარ,  
მაგრამ...

**აბულასანი.** იქნებ, არ უნდა მეთქვა,  
მაგრამ... იმიტომ გითხარით, რომ ერთა-  
და ვართ და ყველამ უნდა ვიცოდეთ. ეს  
ერთი. მეორეც — იქნებ, ყველამ ერთად  
მივაგნოთ რაიმე აზრსა.

**ბაბაონი.** აბა, სხვა რა აზრი უნდა იყ-  
ოს, აბულასან, მეფეს უნდა გავუტყდეთ,  
უსათუოდ უნდა გავუტყდეთ მეფესა. იქ-  
ნებ, ჯერ მაშიდა რუსულდნთან მივიდეთ,  
მას მოვასხენოთ ყოველი.

**ფარნაშაძისძამ.** ვგონებ, ეგრე აჯო-  
ბებს. გონიერი ქალი ბრძანდება. მეფეს  
ძლიერ უყვარს, ზანქანს კი ვუბრძანოთ  
ხვალვე გამობრუნდეს უკან.

**ჯორჯიძისძამ.** (გალიზიანებული). რუ-  
სულდნთან რა ხელი გვაქვს, რა გვინდა რუ-  
სულდნთან, პატიება ვითხოვოთ? რისთ-  
ვის?! მეფესთან მივალთ და ვეტყვი, რაც  
გავიგეთ, ჩვენს სიტყვას უკან წავიღებთ.

**აბულასანი.** (პაუზის შემდეგ). ბატონი  
ბრძანდებით, ეგრე ვქნათ, მივიდეთ რუ-  
სულდნთან, ვთხოვოთ პატიება, მერე მეფე  
თამართან მოვიყაროთ მუსლი, ვეაჯოთ,  
კი ბატონო, ეგრე ვქნათ, მაგრამ... (პაუ-  
ზა). მერე? ეს სომ ყველაზე იოლია, ეს  
სომ უზრატლო გამოსავალია, ამაზე უზრატლო  
კი ის იქნებოდა, თქვენთვის თავი არ მო-  
მეყარა, არც არაფერი მემცნო, რა მოხდე-  
ბოდა?! არც არაფერი, მაგრამ რასან ერ-  
თად ვართ, მე მეგონა, რაიმე გონიერულს  
მოვიფიქრებდით. (ღუმლი). ასე მეგონა,  
თქვენ დაგავიწყდათ ვისთან ვართ შებმუ-  
ლი საბრძოლველად, არც იმას ანგარი-  
შობთ, სამეფო დარბაზის უმცირესნი რა  
დღეში ჩაგვაგდებენ, თუ დავმარცხდით,  
არა მხოლოდ ჩვენ, ჩვენ-ჩვენი ოჯახები.

**ბაბაონი.** (მოუთმენლად). ასე ურესთვის  
გვაშინებ, აბულასან, რა გწადია?

**აბულასანი.** მე ის მწადია, რომ ყველამ  
ერთად დავდეთ სასწორზე: ერთ მხარეს  
ზოგოლუბსკი, მეორე მხარეს ჩვენი დამარ-  
ცხების სიმწარე. სამეფო დარბაზის უმრა-  
ვლეს წევრთა დამარცხება საქვეყნოდ სა-  
ხარხარო საქმე იქნება.

**ბაბაონი.** ჩვენი დამარცხება სახარხა-  
როა, მაგრამ თუ სასწორის მეორე მხარეს  
საქართველოს მეფის მსმელ ქმარს და-  
სვამთ. ეს მთელი საქართველოს დამარ-  
ცხება!

**აბულასანი.** (ერთხანს თვალმომოჭურტუ-  
ლი თითქოსდა გამოძვლად მისჩერებია  
გაბოანს). ნუ ჩქარობ, თავადო, აგრე ნუ  
აჩქარდები. ამქვეყნად ზოგი ასეთია, ზო-  
გიც... (პაუზა) მე სომ ვიცი, შენ ძლიერ  
მოვწონს სამეფო დარბაზის წევრობა. გი-  
ყვარს ამქვეყნიური სიკეთენი, ხვალ კი...  
თუ ზოგოლუბსკის მხარდამჭერი იქნები,  
ვინ იცის, ხვალ როგორ დაგიფასდება ამა-  
გი... შენს ოჯახს დღევანდელი ხვალ აღარ  
აკმაყოფილებს, ხვალ მეტი მოუნდება, მე-  
ტი კი კარგად უნდა იცოდე, ვის ხელშია.

**ბაბაონი.** შეწყვიტე, ახლავე შეწყვიტე  
ეგ ვაჭრობა, აბულასან! მე ვხედავ, შენ  
მინც მსმურ კაცს ირჩევ, მე კი მაგ საქმეს  
არ ვიზამ, თუმც დარბაზის წევრობაც მი-  
ხარის და სხვა სიკეთენიც. თქვენს შორის  
ნუღარ მიგულებთ, თავადნო! (გასასვლე-  
ლისაკენ გაემართება).

**აბულასანი.** რას აპირებ, თავადო?

**ბაბაონი.** თქვენგან ვაცლას, მეტს არა-  
ფერს. საქართველოს მეფეს ქმრად მსმურ  
კაცს ვერ მოგვგირ. მშვიდობით ბრძანდე-  
ბოდეთ! (კარს გამოადებს).

**აბულასანი.** (კარს მიუახლოვდება, მი-  
უხურავს, მშვიდად). მე გორჩევ, გეაჯობი,  
თავადო, ნუ აჩქარდები. მერწმუნე, ზო-  
გოლუბსკის მხარდამჭერთ დიდი შვება და  
სიხარული ელით.

**ბაბაონი.** შვებაცა და სიხარულიც ღმე-  
რთმა უნდა მომანიჭოს და არა ზოგოლუბ-  
სკიმ!

ჯორჯიისში. ნუ ისამ ამ საქმეს, თავად, ნუ აჩქარდები, დავსხდეთ, ავწონ-დავწონოთ, კარგად მოვიფიქროთ.

ბაბაონი. შე თქვენი ვერა გამიგია რა: უცხო, გადამთიელი გვორგუნადა — ხან არაბი, ხან თურქ-სელჩუკი, ევმინავდით, ვოსრავდით, თავისუფლებას ვნატრობდით. აბა, მოგვეცა თავისუფლება — ჩვენიც ბედის გამგებლობა და გუშინ ვატრუნულნი, ხმაჩამედილნი, დღეს საკუთარ მეფეს რას ვუშვრებით! დავსხდეთ, მოვიფიქროთოთ. რა მოვიფიქროთ, ნუთუ, მხოლოდ... მათრახის ქვეშ ვართ შართალნი, ნუთუ, მხოლოდ... მათრახის შიშით უნდა ვიყოთ ერთადა სამშობლოს სიყვარულშიდა. ნუთუ, მხოლოდ მათრახია ჩვენი მომთვინიერებელი და უმისოდ სამშობლოს მტრობაც შეგვიძლია?

(ხელს ჩაიქნევს, კარს გააღებს და გაბრაზებული გადის).

დარბაზში სიჩუმე ჩამოვარდება. გამეფებულ სიჩუმეში თანდათან გამოიკვეთება ვიდაცის სიცილი. ეს აბულასანია, სიცილი თანდათან ძლიერდება. ფარნავაზისძე და ჯორჯიისძე გაოცებულნი შესცქერიან.

ფარნავაზისძე. (გაუბედავად). ხომ კარგად შრძანდებით, ამირთ ამირავ!

აბულასანი. (გულიანად იცინის). რაღაცის თქმა სწაღია, სწაღია ჰასუხი ვასცეს ფარნავაზისძეს, ვერ ახერხებს — სიცილს ვერ იოკებს). კი... კი...

ფარნავაზისძე. წყალს ხომ არ ინებებ?

აბულასანი. არა, არა! (კვლავ იცინის). კი, კი, კარგად ვარ, ძალიან კარგად, უცებ თვალწინ წარმომიდგა რა დღეში ჩავარდებოდა გაბაონი საქართველოში ჩამოსული ბოგოლუბსკი მსმურობას რომ შეეშვება და თავისი მხარდამჭერები პატივში ეყოლებოდა. შო, როგორ დაეკოდება გული!

ჯორჯიისძე. იქნებ, გვაუწყო, რა შევებასა და პატივზე საუბრობ?

აბულასანი. შევებაც დიდი იქნება და სიხარულიც, თავადნო!

ჯორჯიისძე. ხომ უნდა ვიცოდეთ, რა გველის.

აბულასანი. (შეგონებით). უნაკლოდ ამიანი ღმერთს არ გაუჩენია. რამდენი მეფე გამხდარა თრიაქის კერძი, რამდენს ნადირობის სიყვარულმა მოუღო ბოლო, ხოლო მეფესალმუნე მეფე დავიოს ქალმა ჩააღენინა დიდი ცოდვა. მსმურობის გამო ამ საქმის ჩაშლა არ ეგების. ჩამოვიდეს ბოგოლუბსკი. მეფე-ქმარი რომ გახდება, იქნებ, სხვაგვარად ვაისარჯოს. ევრეც მოხდება! ხოლო თუ ახლა ჩვენ უარს ვიტყვით და დარბაზის უმცირესთა ყბაში ჩავვარდებით, კარგი დღე არ გველის. დღეს ადრეა ლაპარაკი იმაზე, თუ როგორ დავგიფასებს ამავს მეფე-ქმარი.

ჯორჯიისძე. (გაფრთხილების ტონით). მაგრამ ისიც არ გამოვა, აბულასან, ეგ შევება მხოლოდ შენთვის იყოს, ჩვენ კი...

აბულასანი. შევება და სიხარული ყველას გველის-მეთქი, აკი გითხარით.

ჯორჯიისძე. ეგ კი შრძანე, მაგრამ... შევებაც არის და შევებაც! შენ ლომის წილი მიიღო და ჩვენ ნამცეტობაზე დავვიძახო, ევრე არ იქნება, არ გამოვა!

ფარნავაზისძე. აბა, დაკვირდი, აბულასან, გაბაონმა კარი ვაისურა, არ ისურვა ამ საქმეში გარევა. ჩვენც რომ მის გზას დავადგეთ, ჩვენც რომ წავიდეთ, რად ეღირება შენი ამდენი ვარჯა-მეცადინეობა!

აბულასანი. (იცინის). მრავალნი მხოლოდ თქვენ არა ხართ.

ჯორჯიისძე. ჩვენი ჩაგონებით დადგენენ ისინი შენს გვერდითა, ჩვენი შევონებით.

აბულასანი. არა მხოლოდ თქვენი, დიდი გუნდია, ჩვენ ბევრნი ვართ და კვლავაც ერთად უნდა ვიყოთ.

ჯორჯიისძე. ბატონი ხარ, ვიყოთ ერთად, არც მე მინდა იმ გველაძეა საურმაგ ბაქარისძის სიქილიკოდ ვაეხადო საქმე, ეკენი უნდა დათრგუნო, ყველა უნდა დაითრგუნოს ეკენი, მაგრამ ისე არ მოხდეს, აბულასან, რომ ბოგოლუბსკის მხოლოდ შენ წარუდგე, რომ არა ჩემი ნება, მეფე

თმარის ქმარი ვერ გახდებოდიო. ჩვენ კი ვალმა ნაპირიდან შემოგვტყუროდეთ.

აბულასანი. მაგ სიტყვების თქმის საბაზი მომიცია, განა?!

ჯორჯიკისძე. მოგიცია, თავადო, მოგიცია! ამიტომ ახლავ უნდა დავთქვათ, ვინ სად დადგება.

აბულასანი. როდის მითქვამს მე წინა და თქვენ უკან-მეთქი, მე ვთქვი ერთად-მეთქი.

ჯორჯიკისძე. ეგ კი თქვი, აბულასან, მაგრამ... იცო, რას გეტყვი? ჩემთვის რუსთ უფლისწულიც ის არის, რაც ბიზანტიისა, ბოგოლუბსკის სიძეობა განა შენი ნაფარდობისათვის ვინდომე!

შარნავაზისძე. (ჯორჯიკისძეს). ასე მგონია, ჩქარობ, თავადო — დღეს სხვა რა გითხრას აბულასანმა. დღეს მთავარია სამეფო დარბაზის უმცირესთ არ ჰპოვონ გამარჯვება უმრავლესზედ. სამეფო დარბაზის გადაწყვეტილებას ჩვენვე უნდა ვცეთ პატივი, დღეს მთავარია ბოგოლუბსკი ჩამოვიყვანოთ და ქორწილიცა ვქნათ, მერე ყველაფერი იქნება. ქართლის ამირთ ამირა ამბობს, ერთად ვართ და ერთად ვიქნებითო.

ჯორჯიკისძე. მაშ, აბულასან — ქართლის ამირთ ამირავ და გამგებელო ტფილისისა, შენ გვპირდები, რომ შევბა, სიხარული ყველას ერთნაირად შეგვცვდება?

აბულასანი. (პირჯვარს გადაიწერს). ეგრე მითქვამს და ეგრეც იქნება! შევბა ყველას შეგვცვდება.

ჯორჯიკისძე. მაშ, დაჰკა ხელი! (აბულასანს მარჯვენას გაუწოდებს. აბულასანი ღიმილით დაჰკრავს მის მარჯვენას). შენა, თავადო?

შარნავაზისძე. მეც თქვენთანა ვარ, ცხადია, მეც თქვენთანა ვარ (თავისი მარჯვენა ჯორჯიკისძისა და აბულასანის ხელებს დაადო).

ჯორჯიკისძე. ეგრე!

აბულასანი. დემრთმა ბედნიერი ქმნას ჩვენი გადაწყვეტილება!

ჯორჯიკისძე. ეგრემც იქნება, მაგრამ... უნდა მაგარი შეძახილი — რატომ, რისთვის აჭიანურებს ამ საქმეს. სამეფო დარბაზმა დესპანად გავზავნა, ამოდენა პატივი დამოქვეყნა.

შარნავაზისძე. მაცნე ახლავე გავგზავნოთ, უსტარიც ისეთი გავატანოთ, რომ საქმე აღარ დააყოვნოს.

აბულასანი. უსტარი?! (ზარს დარეკავს. შემოდის ტიმოთე). შიკრიკი შემოიყვანე. (ტიმოთე გადის). უსტარი! (ზანქანის უსტარს აიღებს, სანთელთან მიიტანს და ცეცხლს უკიდებს). ეს უსტარი ჩვენ აღარ გვჭირდება. ზანქანის უსტარი არ არსებობს.

ჯორჯიკისძე. მართალი ხარ, ეგ განა იმისთვის გავგზავნეთ, იქიდან უსტარნი გვიგზავნოს. მას მეფისწულის ჩამოყვანა ევალბა, მეტი არაფერი! (შემოდინ ტიმოთე და გუჩუ).

აბულასანი. მაშ, შენა ხარ ზანქანის შიკრიკი?

ბუჩუ. მე ვასლავარ.

აბულასანი. როგორ ბრძანდება შენი ბატონი, რასა იქმს?

ბუჩუ. რახან ყოველ დღე სტუმრად დაბრძანდება, ცუდად არ უნდა იყოს, სხვა არა ვიცი რა!

აბულასანი. ახლავე უნდა გაეშურო ყოვჩაღეთს.

ბუჩუ. მზადა ვარ.

აბულასანი. საქმე ძლიერ საშურია, ძლიერ საშური, გესმის?

ბუჩუ. უსტარს გამოგატანსო.

აბულასანი. უსტარი არ იქნება! უსტარის არც წერა მიყვარს, არც — კითხვა.

ბუჩუ. ეგრე ვეტყვი.

აბულასანი. (გუჩუს მიუახლოვდება. საზვანსით). შენს პატრონს ის უთხარი, რაც გეწადოს, მთავარი კი ოთხი სიტყვაა, უსტარის სანაცვლო ოთხი სიტყვა. გაიგე?

ბუჩუ. ჯერ არ გითქვამს, რა უნდა გა-  
მეკო!

აბულასანი. საქმეს ნულარ აყოვნებ,  
ზანქან! (გუჩუს თვალეზში ჩასცქერის). კა-  
რგად დახსომე ეს ოთხი სიტყვა: საქმეს  
ნულარ აყოვნებ, ზანქან! გაიმეორე!

ბუჩუ. საქმე ძლიერ დაყოვნე, ზანქან!  
აბულასანი. რას ამბობ, კაცო!

ბუჩუ. რასან ეუბნები ნულარ აყოვნე-  
ბო, დაყოვნებია და ევ არი!

აბულასანი. მერე?

ბუჩუ. მერე რაღა!

აბულასანი. ასლა რაღას ეუბნები?

ბუჩუ. ჰო, აღარ დაყოვნოს!

აბულასანი. ჰო, საქმეს ნულარ აყო-  
ნებ, ზანქან!

ბუჩუ. ეგრე ვეტყვი.

აბულასანი. ამხელა კაცი ოთხ სიტყვას  
როგორ ვერ ჩაიტან ყივჩაღეთში.

ბუჩუ. გინდაც ოთხჯერ ასი იყოს.

აბულასანი. ეგრე, მე შენ მომწონხარ,  
შეირიკო! ტიმოთე, ხმალი მიჩუქნია მაც-  
ნესათვის, ნიშნად იმისა, რომ ძლიერ მო-  
მწონს. გასწი, დღეც უნდა იარო და ღამეც!

ჯორჯიძისძე. (გუჩუს). შენს ბატონს  
ჩემგან მოკითხვა გადაეცი, სამეფო დარ-  
ბაზის წვერი ჯორჯიკისძე პატივით გიხ-  
სენებს-თქო, უთხარი.

ბუჩუ. ეგრე ვეტყვი, ბატონო!

აბულასანი. მაგრამ მთავარი ის ოთხი  
სიტყვაა, რაო, როგორა ვთქვი?

ბუჩუ. საქმეს ნულარ აყოვნებ, ზანქან!

აბულასანი. აბა, ვინა თქვა, რომელმა,  
შეირიკი ხმლის ღირსი არ არისო!

ზარნაპაზისძე. ყოფილა, ყოფილა!

აბულასანი. (ტიმოთეს). ამისი ცხენი  
აქ დაიტოვე, ამას კი საჯინიბოში ყველაზე  
კარგი ცხენი შეურჩიე, თან ორი რჩეული  
ვაჟკაცი გააყოლე, გზად არავინ შეაყოვნოს.

ბუჩუ. მაღლობელი ვარ, ბატონო! (გუჩუ  
და ტიმოთე გადაინ).

აბულასანი. ასლა კი, აგე, ამ სუფრას  
შემოეუსდეთ, ამ უსტარმა ისე დამაკარ-  
გვინა მოსვენება, მთელი დღე პური არ  
გამიტეხია! (სუფრა წინა პლანზე მოდის.  
შეკრებილი სუფრას მიუსხდებიან). მობ-  
რძანდით, დაბრძანდით, დავილოცოთ, ევ  
მეოთხე სკამი გაბაონისა იყო, მაგრამ...  
რა გაეწყობა. (თან ჯამბეში ღვინოს ას-  
ხამს). თავად ასე ირჩია.

ჯორჯიძისძე. ჰო, რა კარგი სუნი აქვს  
პურსა!

ზარნაპაზისძე. ან ღვინო რა სურნელს  
აფრქვევს. იფ, იფ, იფ! არც გეწადოს,  
თავს შეგასმევიანებს.

აბულასანი. ზედაზნის თავკვერია.  
ჯორჯიძისძე. დალოცვილი მიწა გვაქვს,  
თავადნო, დალოცვილი!

ზარნაპაზისძე. წყალი? მდინარენი?  
აბა, ეს თევზი იხილეთ!

აბულასანი. მართლაც დიდებულია,  
ფხალი მოკართვათ?

ჯორჯიძისძე. მე მჭადი და ყველი ყვე-  
ლაფერს მირჩევნია.

ზარნაპაზისძე. ეგრე რად მოსწონდათ  
გადამთიელთ ჩვენი მიწა? იმად რომ კუ-  
რთხეულია, მაგრამ მეფე დავითმა სამარედ  
უტკია საქართველო.

აბულასანი. (თასს ასწევს). ჩვენს მე-  
ფეს გაუმარჯოს, მზე თამარსა! მისის მო-  
თავეობით მტერს გაუშეშავდებოთ.

ჯორჯიძისძე. დედას არ ვუტირებთ,  
რო!

ზარნაპაზისძე. მე უნდა გითხრაო, რომ  
ძლიერ მიყვარს მეფე თამარი.

აბულასანი. დიდება საქართველოს მე-  
ფეს!

ჯორჯიძისძე. დიდება ნორჩ მეფე თა-  
მარს, საქართველოს გონებასა და სულს!

ზარნაპაზისძე. ყმაწვილია ჯერაც,  
ჩვენ უნდა გავუფრთხილდეთ, ჩვენა.

ჯორჯიძისძე. ევრეც იქნება, დარდი ნუ  
გაქვს თავადო! (სამივე ერთდროულად  
სვამს. ჯორჯიკისძე ჯამს გადმოაბირ-

ქვეყნებს და მრავალკამიერს წამოიწყებს. ფარნავაზისძე და აბულასანი აპყვეზიან. ტკბილად მღერიან. შემოდის გაბაონი).

ბაბაონი. ისევ სალამი მითქვამს თავად-ნო!

აბულასანი. (სახტად დარჩენილი შესცქერის გაბაონს, ხელს აიქნევს, სიმღერა შეწყდება). ევ როგორ?!

ბაბაონი. სალამი მითქვამს-შეთქი, ხალ-სნო!

აბულასანი. მობრძანდი თავადო, სტუ-მარი ღვთისაა, მაგრამ... რას მივაწერო შენი სტუმრობა?

ბაბაონი. ცული ამბავიც მომაქვს, ძმე-ბო!

აბულასანი. (შეშფოთებული). რა ამ-ბავია!

ბაბაონი. დღეს საქართველოში საურ-მაგ ბაქარისძეზე უბედური ადამიანი არ არის.

ფარნავაზისძე (საზვასმული გულგრი-ლობით). ასეთი რა მოხდა!

ბაბაონი. შვილი დაეღუპა, ერთადერ-თი ბიჭი.

ჰორჯიძისძე. (აღელვებული). რას ამ-ბობ, თავადო, უშუ?!

ბაბაონი. სანადიროდ ყოფილა, დათეს დაუვლეჯია მთასავით ბიჭი. ორიოდ საა-თის წინ ნახევარი შვილი მოუტანეს სა-ურმაგსა. (მწუხარე ღუმილი).

აბულასანი. (წამოღება). პურისჭამა აღარ იქნება! ყველანი იქ უნდა წავიდეთ, საურმაგთან, დღეს იმას ჩვენი გამხნელება სჭირდება. (ყველანი წამოიშლებიან. გვე-სმის წამოძახილება).

ჰორჯიძისძე. ჰოი, ხაბრლო საურმაგი!

ფარნავაზისძე. ჰაი, ჰაი, საურმაგ!

ტიმომთა. (შემოდის). ბალათერ თარსა-ნისძე და ივანე ფალავანდი გეახლნენ, თქვენს ნახვას ეშურებიან.

აბულასანი. (გაოცებული). ვინა? სომ არ მომეყურა! (ფარნავაზისძეს ჯორჯიკისძე, გაბაონი დაბნეული გადახედავენ ერ-ომანოვს).

ტიმომთა. ბალათერ თარსანისძე და ივა-ნე ფალავანდი მობრძანდნენ.

ჰორჯიძისძე. (ბრაზით). მაგათ აქ რა უნდათ!

ფარნავაზისძე. საიდან სადაო, აქ რამ მოიყვანათ!

ბაბაონი. რაღაცა ხდება, თავადნო, რა-ღაცა ხდება!

აბულასანი. კი, მაგრამ... (პაუზა). სა-ურმაგისას მივიღივარ, სტუმრებიცა მყავს.

ტიმომთა. მოვასხენე, სტუმრები ჰყავს-მეთქი. მაგიტომაც მოვედიოთ.

ფარნავაზისძე. (დანარჩენთ გადახე-დავს მრავალმნიშვნელოვნად). მაგიტო-მაც მოვედიოთ?!

ტიმომთა. ეგრე თქვეს.

ჰორჯიძისძე. მაგ მელა ფალავანდს რა გამოეპარება!

ფარნავაზისძე. ვკენი სტუმრად არ მოვიდოდნენ.

ბაბაონი. რაღაცა ხდება, თავადნო, რა-ღაცა ხდება!

აბულასანი. (პაუზის შემდეგ ტიმოთეს). შემოვიდნენ!

ჰორჯიძისძე. ეგრე ნუ ჩქარობ, აბუ-ლასან, ნუ ჩქარობ ეგრე!

აბულასანი. (ტიმოთეს). დიცადე! (ჯორჯიკისძეს უკმაყოფილოდ). რა ხდე-ბა?!

ჰორჯიძისძე. ცოტა იცადონ, იქნება ჩავხვდეთ, რისთვის მოვიდნენ. ეკენი ჩვენს სასიკეთოდ არ მოვიდოდნენ.

აბულასანი. (ჯორჯიკიძის სიტყვებს გა-იაზრებს. ტიმოთეს). ეგრე უთხარი, ახ-ლავე-თქო, დაგიძახებ.

ფარნავაზისძე. იმისთვის მოდიან, რომ აყალმაყალი ავტიტუხონ!



ჰორჰიქისძე. ან აყალმაყალი სწავლიათ, რომ მერე საქვეყნოდ იძახონ, სამეფო დარბაზის უმრავლესნი გვჩაგრავენო, (დანარჩენთ შეკითხვით მიაჩერდება) ან კიდევ...

ზარნაშაზისძე. სწორედ ეგრეა. აყალმაყალი!

ბაბონი. (ფიქრობს). არა, დღეს ეგენი აყალმაყალისათვის არ მოვიდოდნენ. (ფიქრობს). სხვა ამბავია... რაღაცა ხდება.

აბულასანი. (ფრთხილად). რუსთ უფლისწულის სენი მავათაც შეიტყვეს?

ჰორჰიქისძე. მაშ, გვიღალატა ზორაბაბელმა და ევ არის!

ბაბონი. არა, არა, შეეშვი მაგ ზორაბაბელსა. სხვა რამ ვეძებოთ... (ფიქრობს). ივანე ფალავანდს კარგი მსტოვრობა ჰყავს. მაგნი კაცები საქართველოს მიღმაც დიდნი. ხომ ვახსოვთ, სომხთში რა დღე აწია თურქ-სელჩუკებსა... მსტოვრების წყალობითაც... მსტოვრებმაც დიდად შეუწყეს ხელი...

ჰორჰიქისძე. უარი, ცივი უარი!

ზარნაშაზისძე. თუ თავისი ხალხი ყივჩაღეთს გაგზავნა...

აბულასანი. მაგას ყივჩაღეთსაც ეყოლება თავისი კაცები, მაგრამა... (ფიქრობს). არა ვკონებ, ბოგოლუბსკი არავის გაიკარებდა. მან იცის ჩემგან ვინც მივიღოდა.

ზარნაშაზისძე. ევ კი, მაგრამა, ხომ შეიძლება, მსტოვრებმა სხვათა ძალოვნებით...

ჰორჰიქისძე. უარი-მეთქი, მტკიცე უარი. იწყონ მტკიცება თავიანთი ნამსტოვრობისა. სად მივლენ? მეფე თამართან!

ზარნაშაზისძე. ამასობაში ბოგოლუბსკიც აქ იქნება. (დაძაბული ღუმილი. ყველა ფიქრს მიეცემა).

ჰორჰიქისძე. და თუ ასეა...

აბულასანი. (გაღწვეტილება მიიღო. ზარს რეკავს. შემოდის ტიმოთე). სტუმარი ღვთისაა, სთხოვე! (ტიმოთე ვადის).

ჰორჰიქისძე. ხომ არ ჩქარობ, აბულასან?

ზარნაშაზისძე. ჩვენ ვერაფერს დავთმობთ, აბულასან, ვერაფერს!

ჰორჰიქისძე. დასათმობი არც რამე გაქვს! (შემოდანი ივანე ფალავანდი და ბალათერ თარხანისძე).

ფალავანდი. (ღიმილით, ალერსით). საქართველოს ერთობ წარჩინებული, ბედისგამორიგე შვილები აქ შეკრებილან და მე ვინ შემინდობს, მდაბლად რომ არ დავუკრა თავი!

თარხანისძე. (ხელეზს ფართოდ გაშლის. სისარულმორეული). თავადნო, ქვეყნის ღირსების დასტურნო, სალაში მითქვამს და გამარჯვება მისურვებია!

აბულასანი. (თავშეკავებით). მოგესალმებით, მოზრძანდით, მოხარული ვართ თქვენი სტუმრობის.

ჰორჰიქისძე. (ფალავანდისა და თარხანისძის მისალმების სიტყვები ირონიად მიიჩნია, ამიტომ ირონიულად). მივესალმები საქართველოს ყველაზე ღირსეულ შვილებს!

თარხანისძე. (ჯორჯიკისძეს ესხვევა). ჭეშმარიტებას ღაღადებ, ყველაზე ღირსეულნი მუდამაც მცირედნი ყოფილან, მაგრამ ევ ღირსეულთ არ აკინებთ. არიან ღირსეულნი და არიან მცირენი — ყველაზე ღირსეულნი. ეგრე არა თქვი?

ზარნაშაზისძე. (ივანე ფალავანდს). ვიდრე ეგენი ღირსეულობას ჩემულობენ, ერთი გემრიელად მოგვევიო. (ფალავანდი და ფარნავაზისძე ერთმანეთს ესხვევიან).

ფალავანდი. გავიმარჯოს, გავიმარჯოს!

აბულასანი. საურმაგის უბედურება ახლახან შემატყობინეს. სწორედ იქ ვაპირებდით, მაგრამ თქვენი სტუმრობის ერთობ მოხარულნი ვართ.

ბაბონი. უბედური საურმაგი, უბედური!

ჰორჰიქისძე. ხვალ მოვალთ, ხვალ უსათუოდ მოვალთ და ვანუგეშებთ.



შალაპანდი. ღვთისნება ჭაბუკი იყო და ღმერთმა ჩაიბარა მისი სული.

თარხანისძე. ჩვენ სტუმრად არ მოესულვართ, აბულასან, საუბრად მოვედით, დიდი საქმე უნდა გადავწყვიტოთ. უამისოდ არ ეგვების. საურმაგი არის მოთავე ამ შეხვედრისა, მაგრამ უბედურებამ გამოგვაკლო.

აბულასანი. რისთვისაც არ უნდა იყოთ მოსულნი, თავადნო, ჯერ მთავარი — თქვენ აბულასანის ოჯახში ხართ. სუფრასთან მობრძანდით! (ზარს რეკავს ტიპოთე უმაღ შემოდის). დიდებულნი შემოგვესწრნენ. სუფრას მიხედე!

შალაპანდი. (ფარნავაზისძეს ეხვევა). როგორა ხარ, ბიჭო, როგორ, ჰა, რა ხანია, რა ხანია მუხლი არ მოგვირთხამს! (ტიპოთე სუფრას დასტრიალებს).

შარნაშვიისძე. მეც მომენატრე, შე ოხერო, ძლიერ მომინდა შენი სიმღერა!

თარხანისძე. (ჯორჯიკისძეს ეხვევა). ჰა, რას შერები, მრავალთავან ერთო ძლიერო, როგორა ხარ!

ჯორჯიკისძე. ისე როგორც ვაგებარდებოდა ამ ორი წლის წინათ და გულს დაგვიკოდავს დღესა!

თარხანისძე. თორემ შენ ყოველ ღამე სიზმრად მნახულობ!

ჯორჯიკისძე. ეგრეა, ეგრე, ეს ერთი ხანია არეული სიზმრები დამჩემდა.

ბაბონი. აი, ხომ ხედავ, ფერიც აღარ ადევს! (სამივე იცინის).

აბულასანი. (სუფრასთან, თასს ავსებს). აბა, სუფრასთან, თავადნო, სუფრასთან, გოხვოთ.

შალაპანდი. იღბალი გაქვს, აბულასან, იღბალი! უმცირესობით წარჩინებულნი მოვედით და სუფრას გაშლაც კი არ დავჭირდა!

ჯორჯიკისძე. იღბლიანი თქვენა ყოფილხართ, სუფრას სხვებისთვის შლიან და თქვენ შემოუსხდებით ხოლმე! (სიცლი).

თარხანისძე. დღეს თქვენია მეუფება, სუფრაც უნდა გაშალოთ!

აბულასანი. (თასს ასწევს). ჩვენს სტუმრას საქართველოს თვალისჩინი შემოესწრნენ. ღირსებით სავსე ივანე ფალავანი, კაცი, რომელმაც სამშობლოს ათასგზის დაუდასტურა ერთგულება და თარხანისძე — ვისი მამაცობაც, სიქველევაც და ერთგულებაც, სანაქებოა და სამაგალითო ჩვენს ყრმათათვის. კეთილი იყოს თქვენი ფეხი ჩემს ოჯახში.

შალაპანდი. ვანა პირველადა ვარ, აბულასანი!

თარხანისძე. ამასწინათ შვილისშვილის ქორწილზეც ხომ ვიყავი!

აბულასანი. ევ ამბავი სამი წლის წინათ იყო, მას შემდეგ თქვენ სხვაგან სძოვთ, მე კიდევ — სხვაგან.

შალაპანდი. მერედა, რისთვის, აბულასან, მე და შენ სხვადასხვა მიმდგრებზე რისთვის უნდა ვძოვდეთ, ნუთუ, არ იქნება ერთად მოქცოვოთ?!

ბაბონი. იქნება, რატომაც არ იქნება, ყველაფერი ღვთის ნება!

ჯორჯიკისძე. ვისაც ჩვენთან ერთად სურს მოძოვოს, ჩვენს აზრზედ უნდა დადგეს, საქართველოს ეგრე მოუსხდება.

თარხანისძე. ჩვენ საქართველოს სასიკეთო აზრი გვჭირდება და არა თქვენი!

ჯორჯიკისძე. სწორედ აქ არის საქართველოს სასიკეთო აზრი, ჩვენთან!

შალაპანდი. აბა, რას ბრძანებ!

ჯორჯიკისძე. (ბრახმორეული). საქართველოსთვის თქვენ ირჯებით და არა ჩვენა?!

თარხანისძე. (ირონიით). კი, როგორ არა — თქვენ იმდენი სიტყვა დაგიხარჯავთ საქართველოსთვის, იმდენი სიტყვა...

აბულასანი. ერთი წუთითა, სტუმარნო, ერთი წუთითა! შემოსწრებულნი მადღეგრძელებინეთ. ივანე ფალავანდს გაუმარჯოს — სახელოვან კაცს. რაც ამას საქართველოსთვის სიკეთე უკეთებია, რაც ამას ხმალი უქნევია, ვინა ჩვენი თარხანისძე — თუმც ჭაბუკი აღარ ეთქმის, რამდენი მო-



ასწრო ქვეყნისთვისა. ღმერთმა ჯანი მოგცემ!

**ბაბაონი. (წამოღება. საზგასმული პატივისცემით).** მე თქვენ ვერას დაგიმალავთ, ან სხვა რა დამიძალნია და ესეც უნდა გაგიმხილოთ — ძლიერ პატივისცემე ივანე ფალავანდსა, ჯერ კიდევ სულცხოვნებული მამაჩემი ლაპარაკობდა ხოლმე ამისი კაცობის თაობაზე. ახლა ბალათერის ამბავს არ იკითხავთ? ძლიერ მიყვარს. ძლიერ მიყვარს იმისთვისა, რომ ღირსეული კაცია და კიდევ იმისთვისაა, რომ მამიჩემის ძმის შვილია. **(ბალათერს).** უნდა ჩაგეკრა. **(ერთმანეთს ჩაეხვევიან. თასს გამოსცლის და სიმღერას წამოიწყებს. თარხანისძე აპყვება. ერთად დააბოლოებენ სიმღერას).** პა, როგორია?!

**შარნავაზისძე.** კარგია, კარგი! სახელოვან კაცსა ივანე ფალავანდს, გონიერსა და ქვეყნისთვის გარჯილ ბალათერ თარხანისძეს ვალღევრძელებ. ქვესკნელში მომზირალი კაცი ხარ, ჩემო ივანე, ქვესკნელში, მაგრამ არც ჩვენ მიფრეებზევართ ხეთა კენწერობსა! გაგიმარჯოთ ძმებო!

**ჰორჰიპისძე. (თასს ასწევს).** კარგია, კარგი, გაგიმარჯოთ, მე არ ვიცი რისთვის მობრძანებულხართ, რა გაქვთ გულში — თუ საქართველოს სასიკეთოდ მოხვედით, თქვენს გვერდით ვიქნები. ღმერთმა ქნას, ასე იყოს. ეს ერთი ამბავია. ახლა მთავარი: ჩემო ბალათერ, შენი სიმღერა ისე მომენტარა...

**თარხანისძე. (სიცილით).** როგორც ივანანაო!

**ჰორჰიპისძე.** როგორც შენა, შე თათარო, გაგიმარჯოთ! **(ერთმანეთს ეხვევიან).**

**ფალავანდი.** გაგიმარჯოთ. კარგები ხართ, ღმერთმა სიკეთე და სხვათა გაგება მოგცემთ, კაცმა ყოველთვის უნდა მიიხედ-მოიხედოს, მე რომ კარგადა ვარ, იქნებ, იმასაც უნდა რამეო. ეგ დიდი მადლია.

**თარხანისძე.** მეც მინდა მადლობა გითხრათ და ისიც: თუ კაცმა არ მიიხედ-მოიხედა, თუ კაცმა სხვისთვის არ იფიქრა, იწყება შური, შურს მოსდევს ბტრობა. გვინდა? ჩვენ არც ერთი გვინდა და არც — მეორე,

თუმცადა, არ დაგიმალავთ, ერთიც შეგიძლია და მეორეცა, მაგრამ რისთვის ნება, იქაც ევრე ვიყოთ, როგორც აქა ვართ? გაგიმარჯოთ! **(სვამს).**

**ფალავანდი.** ერთად ყოფნა კარგია, მაგრამ... ჯერ ერთმანეთს მწარე სიმართლე უნდა ვუთხრაო. უნდა გავიგოთ როგორ ვუსურებთ ერთმანეთს.

**აბულასანი. (მშვიდად).** მე კი მგონია, არ არის საჭირო. ისედაც ვიცით: თქვენ ჩვენა ქვეყნის დამაქცევრები გგონივართ. სინამდვილეში კი...

**თარხანისძე.** არა, უნდა ითქვას სიმართლე უმცირესთა და უმრავლესთაგან ვინ ქართველია, ვინ კიდეც...

**აბულასანი. (აწყვეტილებს).** ქვეყანა ჩემო ბალათერ, ხალხი ვართ, კარგია გვჭირს და ცუდიცა, უმცირესთა და უმრავლესთა თაობაზე კი... თქვენ ევრე გწადიათ, თორემ ჩვენ რა... ჩვენ ერთობ მშვიდობიანი და მოყვარულნიცა ვართ... ჩვენ თქვენთან ძმობაც გვწადია. ამიტომ ყურადღებით გისმენთ, თავადნო!

**ფალავანდი.** თქვენ ისა გწადიათ, მაგ მოთაფლული სიტყვებით მთელი საქართველო ჩაიგდოთ ხელში. **(ღუმელი. აბულასანი დაიწვებით შესცქერის ფალავანდს).**

**აბულასანი.** და თქვენა გწადიათ ამ საქმეში ხელი შეგვაშეელოთ?

**(ღუმელი).**

**ფალავანდი.** ვერ დაგიმალავთ, ჩემო აბულასან — ამის ნებას არ მოგცემთ.

**აბულასანი.** კიდევ? **(ღუმელი).** სხვა რა გწადიათ? თქვენ საქართველოს სიკეთე გინდათ, ჩვენ — არა! ახლა რალა ვქნათ?

**ბაბაონი.** არა, არა, ევრე ნუ ვისაუბრებთ. თქვენ ამის სათქმელად არ მოხვიდოდით, ივანე!

**შარნავაზისძე.** ამას სამეფო დარბაზშიც გვეუბნებით ხოლმე!

**ჰორჰიპისძე.** იქაცა სცდებით და აქაცა. საქართველოსთვის არც იქ ირჯებით და არც — აქ.

**ბაბაონი.** ბრძანე, ივანე, გისმენთ!



აბულასანი. მე კი მგონია, მოსამენი არც რამ არის. მათ უკვე გვიტყვიან: საქართველოს სიკეთე მათ სწადათ, ჩვენ — არა. რაღა დაგვრჩენია? ჩვენ ჩვენი გზით ვიაროთ, თქვენ — თქვენი. მომავალმა განგვსჯოს. (დუმილი). ალბათ, ამით დავამთავროთ ეს საუბარი. (დუმილი).

არა?

ბაბაონი. არა, არა! ამით დამთავრება არ ევების. (თარხანისძეა და ფალაენდს). რასან მოხვედით, სათქმელი გეითხართ.

შარნაპაზისძე. უნდა ვისაუბროთ, ხალხნო, ქართველები არა ვართ? ნუთუ, ერთმანეთს ვერ უნდა გაუვგოთ.

ჯორჯიძისძე. მეც იმას ვფიქრობ, რომ ეგრე წასვლა არ ევების!

ფალაენდი. ეგრე წასვლას არც ჩვენ ვაპირებთ.

აბულასანი. გისმენ, თავადო!

თარხანისძე. ჩვენ ათასი დასტური გვაქვს იმისა, რომ თქვენ, უმრავლესნი, ქვეყანას არ ბატრონობთ. ნაცვლად იმისა, რომ საქართველოს მოუაროთ, ყველაფერს თქვენთვის...

ჯორჯიძისძე. (აწყვეტინებს). დასტური პირველი!

თარხანისძე. (ჯორჯიძისძეს საყვედურით შესცქერის). აბულასან, შენ სამეფო დარბაზს მოახსენე, რომ იცი, რუსთ უფლისწული იური ბოგოლუბსკი, რომელიც იმით სჯობია ბიზანტიის უფლისწულს — ალექსი კომნინოსს, რომ ჰმონებს სამასი მთავარი რუსთა. ხომ არ ვცდები?

აბულასანი. არა, არ ცდები!

თარხანისძე. და შენ კვლავაც ადასტურებ, რომ იური ბოგოლუბსკი ალექსი კომნინოსს სჯობნის?

აბულასანი. ეგრეა, ვადასტურებ.

თარხანისძე. სჯობნის იმით, რომ ჰმონებს რუსთა სამასი მთავარი?

აბულასანი. არა მხოლოდ მავით. იური ბოგოლუბსკის სხვა მრავალი ღირსებაც აქვს. თქვენ ვერც ჩასწვდებით მის სიღიაღეს.

თარხანისძე. (დუმილის შემდეგ). აბულასან, იქნება ეგრე არ არი?

ფალაენდი. აბულასან, ჩვენ ვიცით, რომ ეგრე არ არი!

ჯორჯიძისძე. იქნება მსტოვრებმა სხვა ამბავიც მოგიტანეს?

აბულასანი. მე გისმენთ.

შარნაპაზისძე. აბა, ეგრე როგორ იქნება! იქნებ, სხვა ამბავიც გაიკეთ!

აბულასანი. (პაუზის შემდეგ). სთქვით, გვითხარით კიდევ რა გაიკეთ, რომ პასუხი ყველაზე მიიღოთ.

ჯორჯიძისძე. ისიც ისეთივე ტყუილი იქნება, როგორც ეს — სამეფო დარბაზის უმრავლესთა გასაცურებელი ტყუილი. თქვენ უმრავლესთაგან არა-რა სიკეთე არ გინდათ.

ფალაენდი. იური ბოგოლუბსკის რუსთა არცერთი მთავარი არ მორჩილებს, ექსორიაქმილი ბოგანოა და ყოჩაღეთის მეფე ინახავს.

აბულასანი. (დაძაბული შესცქერის). გისმენ, გისმენ, ბრძანე! კიდევ? კიდევ რა შეიტყვეთ?

თარხანისძე. განა ეს საკმარისი არ არის?

ფალაენდი. ვგონებ, საკმარისია იმისთვის, რომ ვთქვათ: თქვენ საქართველოს არ მსახურებთ.

აბულასანი. რა ვქნათ? (დუმილი). როგორ მოვიქცეთ? (დუმილი). თქვენ შეიტყვეთ, რომ მე ვატყუებ სამეფო დარბაზს, მეფე თამარს. ასეა?

თარხანისძე. ასეა.

აბულასანი. და ეს არის სულ!

თარხანისძე. კი, ეს არის სულ! და საკმაო იმისთვის რაც ივანე ფალაენდმა ბრძანა.

აბულასანი. (შეგბით). ძალიან კარგი. ასლა რაღა ვქნათ?

(დუმილი).

თარხანისძე. ჩვენც მაგისტრის მოვედით.



**აბულასანი.** რჩევასა მთხოვთ? მე გირჩევთ მისვიდეთ მეფე თამართან და მოახსენოთ, იური ბოგოლუბსკი ერთი ბოგანო, ექსორიაქმნილი უფლისწულიაოქო.

**თარხანისძე.** ეგრეც იქნება!

**აბულასანი.** აი, სომ სეღათ, რა კარგი რჩევა მოგეცით. იმედი მაქვს დამიფასებთ.

**ფალავანდი.** ამ საქმის გამასხრება არ ეგების, აბულასან!

**აბულასანი.** გამასხარაება ის იქნებოდა მუხლებში ჩაგვარდნოდით და თქვენთვის მიაჯნა მეფის ყურამდე ეს ამბავი არ მივიღეს-მეთქი. ჩვენ მართალნი ვართ, ივანე. მიღობ მეფე თამართან, ყოველი წვრილად მოახსენეთ და კიდევ ერთხელ გამოაჩინეთ, რომ უმრავლესთ ამოდ ეურიგებით.

**თარხანისძე.** აკი ვითხარი — ეგრე იქნება-მეთქი.

**აბულასანი.** ძალიან კარგი. დამთავრდა?

**(დუმილი).**

**თარხანისძე.** მერე?

**აბულასანი.** რა მერე!

**თარხანისძე.** მეფესთან რომ მივალთ, ყველაფერს წვრილად რომ ვუამბობთ, მერე რა იქნება!

**აბულასანი.** ევ თქვენი საფიქრალია. მე ერთი რჩევა მოგეცით, მადლობა იმისთვისაც არ გითქვამთ. სხვა რჩევას აღარ მოგცემთ. **(ღიმილით).** ჩემი სადღევრძელო მაინც დაგეღიათ, მაგ რჩევისათვის.

**ფალავანდი.** **(პაუზის შემდეგ).** მაშ, არა-რა პასუხს არ ვეძღვე?

**აბულასანი.** ევ რაზე?

**თარხანისძე.** იმაზე, რომ ეგრე უღეთოდ ატყუებ სამეფო დარბაზს, მეფეს საქართველოსა.

**აბულასანი.** არა, არა-რა პასუხს მე თქვენ არ ვაძღვეთ. არც ვალად მაწევს პასუხის მოცემა მაგ ჭორზედ.

**ჰორჰიძისძე.** იქნება თქვენ მოგვცემთ პასუხს იმაზე, რასაც საქართველოს უკეთებთ? თქვენ სომ დიდძალი ოქრო-ვერცხლი დააკლბით ხაზინას.

**თარხანისძე.** სამეფო დარბაზის მრავალნი ჩვენი სახელის გასატყუებლად იღვწიან.

**ჰორჰიძისძე.** **(ერთხანს გამომცდელად შესტყერის ფალავანდას და თარხანისძეს. ფალავანდას).** შენც ეგრე ამბობ? ტყუილია?

**ფალავანდი.** სამეფო დარბაზის უმცირესნი ქვეყნის სახიანო საქმეს არ იზამენ.

**ჰორჰიძისძე.** **(დუმილის შემდეგ).** მაშ, მისმინეთ, თვით იმ სულკურთხეული დავითის დროსაც კი არ ყოფილა ვაჭრობა ისეთი დიდი, როგორც დღეს არის. სად არ ჩაივინდნენ ჩვენი დიდვაჭარნი, სად არ ჩაიტანეს, ან საიდან არ ჩამოიტანეს ძვირფასეულობა აქ საქართველოში. თქვენ მათთან ძმობა გააჩაღეთ და აი, ათი დიდვაჭარი სახელმწიფო ზაქისავან გაანთავისუფლებინეთ.

**ბაბაონი.** **(აღშფოთებული).** ათი დიდვაჭარი? რას ამბობთ, ხალხნო!

**ჰორჰიძისძე.** ეგრეა, თავადო, ეგრე! ახლა დავსდეთ და ვიანგარიშით ეს დიდვაჭარები რას აძღვედნენ საქართველოს ხაზინას. ერთი ტაოსკარელი იმდენს იხდიდა, რომ... სომეხს დიდვაჭარ ვართან კარაბეტთან ერთად ქვეყნის ხაზინის ოქროს ბედელი იყო. რისთვისა, ძმებო? ის, რაც სახელმწიფო ხაზინაში არ მიდის, სად მიდის?

**(დუმილი).**

ან შენა, აბულასან, ამირთ ამირავ და გამგებელო ტფილისისა, სომ კარგად იცი, ვინ როგორ ირჯება ხაზინისათვის? რისთვის წაუყრუე ამ საქმესა, რატომ არ მოახსენებ მეფე თამარსა სამეფო დარბაზის უმცირესნი როგორ ირჯებიან ხაზინისათვის.

**ფარნაშხიძე.** მეც ვიცი ევ ამბავი და გეტყვით — მაგ ათი დიდვაჭრის განთავისუფლებით ჩვენს ხაზინას ვკონებ, შემოსავლის მეექვსედნი დააკლდა.



**ჰორჰიპისძე.** ამირთ ამირა კი უმცირესთ ინდობს, ჰატრონობს. რისთვის? ან დარბაზთან ბჭობით რატომ არ შეეცვლით ამ საზიანო გადაწყვეტილებას?

**თარხანისძე.** არასწორად სჯით, ქართველნო, არასწორად! ევ დიდვაჭარნი საქართველოს ღირსეული შვილები...

**ჰორჰიპისძე. (აწყვეტილებს).** საქართველოს ღირსეული შვილები საქართველოს საზინას არ აღარბიებენ!

**თარხანისძე.** დიხაც, საქართველოს ღირსეული შვილები არიან. რამდენი სიკეთე უქნიათ. ღარიბ-ღატაკთ აბურებენ, ამიტომაც ვითხოვეთ ბაჟისაგან მათი განთავისუფლება. ახლა კი თქვენ გინდათ, სულ სხვა კული გამოაბათ...

**ბაბონი. (გულიანად იცინის).** იპ-იპ-იპ! ვინ დაგიჯერებთ, პო, კარგი, მე ყაბულსა ვარ, მაგრამ ვინ დაგიჯერებთ! იპ-იპ-იპ!

**ფარნაპაზისძე.** სხვებთან არ მოიტანოთ ევ საბუთი, თორემ გამგონე ლაფდასმულად იგრძნობს თავს.

**ბაბონი.** ვაი, საქართველოვ, ვაი, ქვეყანავ ქართველთა ეკეთი შვილების გამოსისობით!

**ფალავანდი. (გორიზად).** რა გწადიათ? ე მაგებების ღაღადისით, რას ელტვით?

**ჰორჰიპისძე.** ქვეყნის სიკეთეს, მხოლოდ საქართველოსა და მისი მეფის სიკეთეს.

**ფალავანდი.** მე აბულასანის პასუხი მინდა. (ღუმლი. ყველა აბულასანს მიუბრუნდება).

ბრძანე აბულასან, რა გინდათ, რას ელტვით.

**აბულასანი. (საზგასმულად ღუმს).** არა, ჩვენ არაფერს არ ველტვით. უბრალოდ, თქვენ იცოდეთ, რომ ჩვენ ეს ვიცით.

**ფალავანდი. (თითქმის თაღისთვის).** თქვენ იცოდეთ, რომ... რა გამოდის... ჩვენ უნდა გვახსოვდეს, რომ თქვენ ეს იცით.

**აბულასანი.** დასტურ, ევრეა!

**თარხანისძე.** არა, აბულასან, ევრე არ იქნება! თქვენა გწადიათ ჩვენ სულ შოშქვეშ გვიყოლიოთ. გვახსოვდეს, რომ თქვენ ეს იცით და როცა ინებებთ, მაშინ დაგვიშენთ რიყის ქვებსა. არა, ევ გონივრული ვერ არის.

**ჰორჰიპისძე.** ევ ევრე იქნება, ცხადია, ევრე იქნება! ჩვენ უმრავლესნი ვართ და ნება ჩვენია.

**ფალავანდი;** ნება საღი აზრისა უნდა იყოს და არა თქვენი!

**თარხანისძე.** აბა, ასე განვსაჯოთ, ქართველნო, ჩვენ მივალთ და მეფე თამარს მოვასვენებთ, რომ თქვენ სამეფო დარბაზს ატყუებთ, ატყუებთ მეფეს — მეფის ქმრად ბოვანო კაცი მოვყავთ.

**აბულასანი.** აკი გითხარით — ნება თქვენია.

**ფალავანდი.** მერე თქვენ მიხვალთ მეფესთან და მოახსენებთ, რომ ჩვენ ვაკნინებთ საზინას.

**აბულასანი.** არა მხოლოდ ამას. მხოლოდ ევ არ იქნება ჩვენი სათქმელი მეფესთან, ივანე ფალავანდო, სხვაც ბევრი, თქვენი სხვა საქმეებიცა, მაგრამ მე არ ვაპირებ მეფე თამართან თქვენს დაბეზლებას.

**თარხანისძე.** ეს რას ნიშნავს, აბულასან, იმას ხომ არა, რომ ჩვენ შორის შეთანხმებაა? ჩვენს შორის ზავია?

**აბულასანი.** მე ეს არ მითქვამს.

**ფალავანდი.** და მაინც?

აბულასანი. (ერთხანს დუმს). ნება თქვენია, ასე გაიგეთ, მაგრამ... თუ საჭიროდ ვცან...

აბულასანი. (თავდაჭერილად). სიტყვა შენი, გაუმარჯოს!

(სვამს).

თარხანისძე. ერთად დაჯდომა და მოლაპარაკება დიდი სიბრძნეა, დიდი!

(სვამს).

ჯორჯიძისძე. აი, მე ვსვამ და დიდი ყურადღებით გისმენ. (ყველანი ივანე ფალავანდს შესცქერიან).

ჯორჯიძისძე. თუ საჭიროდ ვცანით.

აბულასანი. დიდი, ბატონო, თუ ჩვენ საჭიროდ ვცანით... რასაკვირველია...

თარხანისძე. აბულასან, იქნება დადგა დრო, ყველამ ერთად — უმცირესთაც და უმრავლესთაც, ერთად ვიფიქროთ ჩვენს მომავალზე?

ფალავანდი. თამარ მეფე ვერა გცნობიათო, ბრძანა თარხანისძეს. მოვეყვით თავიდან.

ჯორჯიძისძე. ღვთის ნებით, ჩვენ ჩინებული მომავალი გვაქვს.

ფარნავაზისძე. მოვეყვით, მოვეყვით!

ფარნავაზისძე. (ივანე ფალავანდზე). ეგრე არ იქნება, ეგრე ნუ იქნება, ხალხნო, ვისაც სომხეთისათვის ბრძოლა ახსოვს... ივანე ფალავანდს საქართველოში ცუდი მომავალი რად უნდა ჰქონდეს!

ფალავანდი. მეფე გიორგიმ, მამამ მისმა, სულგანათლებულმან, თავის სიცოცხლეშივე აკურთხა თამარი მეფედ და ტახტზე გვერდით მოისვა. ერთად მართავდნენ ქვეყანას.

თარხანისძე. მაშ, თქვენ ვერა გცნობიათ მეფე თამარი!

ბაბაონი. ო, რა დრო იყო!

ბაბაონი. ასე მგონია, შენ ახლა ამბობ იმას, რის სათქმელადაც მოსულხარ! იქნება პირდაპირა ვთქვათ, თავადო, გატეხილს გაუქეილი სჯობიაო.

ფალავანდი. მერე მეფე გიორგი მიიცვალა და ჩვენ რა ვქენით? კვლავ მოვინდომეთ თამარის მეფედ კურთხევა. ამით ქვეყანასაც და მეფესაც ვუთხარიო: ვიდრე ჩვენ არ გაკურთხებთ, ვიდრე ჩვენ არ ვიტყვით ჩვენს სათქმელს, შენ მეფე არა ხარ, შენი მეფობა ჩვენს ხელთ არისო. სხვა რა გზა ჰქონდა: დაგვეაბულდა და ვაკურთხეთ კიდევაც.

ფალავანდი. (თასს შეავსებს). შევაგსოთ თასები! ღმერთმა დიდებული მიწაწყალი გვიბოძა სამშობლოდ. აბა, გახედეთ, ჩვენს სანახებსა — რა ლამაზია და ბრძენიც! მაგრამ არა-არა ამ სამშობლოს ფასი, თუ ჩვენ, აქ დასახლებულმა ადამიანებმა არ გავუვით ერთმანეთს. ამიტომ ქართველთა ურთიერთდანდობისა და გატანის სადღევრძელოს ვსვამ. იმას გაუმარჯოს, როცა ადამიანებს ძალუძთ დასხდნენ და ერთმანეთში შეთანხმდნენ.

ბაბაონი. ე მაგით ღვთის ნებას აღუდექით წინა!

ჯორჯიძისძე. ეკ ყოველი ვიცით. მთავარი!

ფარნავაზისძე. ქვესკნელში მომზირალი კაცი ხარ ჩემო ივანე, ქვესკნელში!

თარხანისძე. მოთმინება, მოთმინება! ეკ ყოველი საჭიროა იმისათვის, რომ დანახოთ საით მივდივართ.

(სვამს).

ფალავანდი. (მცირე პაუზის შემდეგ). იყო მეფე, მაგრამ ვიყავით ჩვენცა — ნამდვილი გამგებელნი ქვეყნისა. ყუთლუ არს-

ჯორჯიძისძე. დრო რომ არ იყოს სხვაგვარი!



ლანმაც მოგვცა ძალა და ქვეყანა ისე მიგვავადა, როგორც გვეწადა.

ზარნაშაზისძე. მეფეცა, მე თუ მკითხავთ, მეფეცა!

შალაშანიძე. (ფარნავაზისძეს). სწორედ ვერც გასლდათ, მაგრამა, დღეს რა ხდება? დღევანდელი მეფე თამარი თუ ჰკავს გუშინდელსა? (პაუზა. თანამეინახეთ გადახედავს). სცნობთ დღეს გუშინდელ მეფე თამარსა? არა, თავადნო, მეფე თამარი აღარ არი მოკრძალებული, თითქოს აღარც ჩვენ გყოფილვართ, აღარც ყუთლუ არსლანი. მის მზერას დააკვირდით — სულში ჩაგვცქერის.

ზარნაშაზისძე. თუ აქამდე მომღიშარი იყო; დღეს ისე გვეჭერეტს, თითქოს ის იყოს 70 წლისა, ჩვენ კი ოცისაც არ ვიყოთ.

ჰორაპინისძე. რა გწადია, ფალავანდო? (აბულასანი ყურადღებით, დაძაბული შესცქერის ფალავანდს. ჯორჯიკისძეს ანიშნებს ხელს ნუ უშლიო).

შალაშანიძე. ახლა ის ენახოთ, რა ჰქნა მეფემ საეკლესიო კრებაზედა. წინასწარ რისთვის მოიწვია იერუსალიმით ნიკოლოზ გულაბერიძე და ანტონ საღირისძე? საეკლესიო კრებას კათალიკოსი მიქაელი არ დაასწრო. ასეთი რამ გსმენიათ? მეფის დუმილითა და ვერდაუნახაობით გაუსკდა გული კათალიკოსს.

ზარნაშაზისძე. ძველთ ვერა ხედავს მეფე თამარი — ღირსეულთა და დამაშვრალთ, ახალთ ეძახის. ასეთი ვინ გასლავთ ანტონი, ჭყონდიდლობა და მწიგნობართუხუცესობა ერთად რომ უბოძა!

თარხანისძე. ეკლესია თავისად აქცია!

ბაბაონი. ყოჩაღია მეფე თამარი, ყოჩაღი. იცის რასაც იქმს. ღმერთმა ძალა მისცეს!

თარხანისძე. ჩქნება, დრომეცოცხლოთსთო დარბაზის წევრნი: რა ბედი გველის?

ჰორაპინისძე. მრავალთა გულისწადილს წინ ვერაგინ დაუდგება! (ჯორჯიკისძის რეპლიკას არაგინ შეესმინა — ლიტონ სიტყვად მიიჩნის).

შალაშანიძე. როგორა ფიქრობ, აბულასან — გვარგებს კი ვერე დაცალკევეზა? მეფე თამარი ისე ძლიერდება, ხვალ სამეფო დარბაზსაც არად ჩააგდებს. და შენ, აბულასან, სულითა და ხორციტ ქართველო, დიდ თავადთა ჩამომავალო; ხვალ იცევი კინი თავადად. (ფარნავაზისძეს). ხოლო შენა... შენ ეს სოფელი მოგიჭამია, შეიღებუნი, შეიღიშვილებუნი? უბირად გაატარონ წუთისოფელი?

თარხანისძე. (ჯორჯიკისძეს). თუ შენს ღირსებას სამეფო დარბაზის უმცირესთან ჭიდილში ვაცვითავ, ხვალ უმრავლესთ რა დღე ელით? რა დღეს დაგვაწივს მეფე თამარი? სახელსაც რომ დღითიდღე იძენს; რაოდენ ღირსეულად სცნობენ მეზობელნი!

ჰორაპინისძე. ისა გწადიათ ჩვენთან იყოთ?

თარხანისძე. რა ბედი გველის, აბულასან, საით ვიართო!

აბულასანი. (დუმს. წამოდგება დარბაზში მიმოდის, თასიდან ღვინოსაც მოხვამს). ვერა და ვერ ჩავხვდი — რა გწადიათ?

თარხანისძე. ჩვენ ერთად უნდა ვიყოთ!

ზარნაშაზისძე. ეგეთი ჭაბუკი და ეგეთი ბრძენი?

აბულასანი. (პაუზის შემდეგ). ისა... ერთად... ჩვენა?

თარხანისძე. ჩვენა, სწორედ ჩვენ უნდა დავდგეთ ერთად!





აბუღასანი. პოთ... ერთად ყოფნა...  
(თავს გადაქნევს დასტურად იმისა, რომ  
იღვა საეჭვოდ ეჩვენება).

ფალაზანდი. ერთობა გემართებს, აბუ-  
ღასან, ერთობა, თორემ...

ბაბაონი. (იჭვიანად). ერთად ვიყოთ  
ივანე, ეგ ცუდი როდია, მაგრამ ვის წი-  
ნაღამდეგ ვერთიანდებით?

ფალაზანდი. არა, ეგრე ნუ იტყვი...

ბაბაონი. სხვაგვარად როგორ?

ფალაზანდი. ერთად იმისთვის უნდა ვი-  
ყოთ, რომ ჩვენი გზა ვავაგრძელოთ —  
ეს ქვეყანა, მამული ჩვენი, მხოლოდ უც-  
დელ ვმაწვილ ქალს არ ვაპატრონებინოთ.  
მივეშველოთ, წავეშველოთ!

ბაბაონი. არა, ეგ წაშველებას არა  
პგავს, ივანე! ეგ სხვა რამ არის!

აბუღასანი. (სუფრას მიუჯდება). პო,  
ეგ, კარგია, მაგრამ... რას თხოულობთ?

ჰორჯიპისძე. რას უნდა თხოულობდ-  
ნენ — ჩვენ დასათმობი არაფერი გვაქვს!

თარხანისძე. აბუღასან, შენ კარგად  
უნდა იცოდე, ერთობა რასაც ნიშნავს. მო-  
იყვანეთ ეგ თქვენი ბოგოლუბსკი, ღმერთმა  
სელი მოგიმართოთ, მაგრამ... ჩვენ ხომ  
ვიციტო, რისთვისაც გინდათ ეგ რუსი...

ჰორჯიპისძე. თქვენ რომ ნება არ მო-  
გმცემთ, ვერ მოვიყვანთ?

თარხანისძე. (ჯორჯიკისძის რეპლიკას  
კვლავ უყურადღებოდ ტოვებს). აკეთეთ  
რაც გეწადოთ, ზოგჯერ სიტყვაში შეგბეცი-  
ლებით, იქნებ, წაგართვათ კიდევ სიტყვა,  
მაგრამ... იმას არასოდეს ვიზამთ, საქმე  
წაგისდინოთ...

ფარნავაზისძე. მე ასე ვიტყოდი: ორი-  
ვენი სამშვიდობოდ მოსულან და ამ სა-  
ქმის ჩაშლა არ ევების!

აბუღასანი. (ფარნავაზისძეს საყვედურ-  
ით გადახედავს, თარხანისძეს მიუბრუნ-  
დება) გისმენო, გისმენო! (თარხანისძე  
დუმს. აბუღასანის პოზიციაში ვერ გაერ-  
კვა).

ჰორჯიპისძე. (თარხანისძეს). ამ ცის-  
ქვეშეთში ყველაფერს თავისი ფასი ადევს.  
აბუღასანი სწორად გეკითხებათ: სანაცვ-  
ლოდ რას თხოულობთ?

თარხანისძე. თუ ჩვენ ხელს არ გიშ-  
ლით, ნურც თქვენ აგვისირდებით.

აბუღასანი. (თავს კვლავ იჭვით აქ-  
ნევს). უმცირესნი და უმრავლესნი რომ  
ერთად იყვნენ?

ფალაზანდი. ეს საქართველო ყველას  
გავგწვდება. არას წააგებთ, სიამეში ჩვენც  
გვისხსენებდეთ, არა იმისთვის, რომ რამე  
გვაკლია, ნიშნად იმისა, რომ ყოველი ჩვენ-  
განი თავის ცინეს აშენებს.

აბუღასანი. (ფიქრთანად). პო, მაგრამ...

თარხანისძე. ეგ გახსენება სხვა არა  
არი, თუ არა ის, რომ უმრავლესს უმცი-  
რესნი ახსოვდეს.

ჰორჯიპისძე. ეგენი ეგრე ამბობენ, აბ-  
უღასან...

აბუღასანი. (კვლავ წამოდგება, დარ-  
ბაზში აუჩქარებლად მიმოდის, ჯორჯიკის-  
ძე თვალს გააყოლებს). ვიცი, ვიცი... გასა-  
გებია... ეგ შესაძლოა, მაგრამა (დუმილი).  
მაგრამა... (უხმოდ დააბიჯებს). მე მგონი,  
ასლა ყველაზე კარგი ის იქნება, ზედაზნუ-  
რი თავკვერი დაელით, დანარჩენი კი  
სვალ-ზევ განვსაჯოთ... სვალ-ზევ (თასს  
ყველას შეუვსებს). ჩვენი ქვეყანა ვადლე-  
გრძელოთ, ქართველნო, ამერ-იმერი დაე-  
ლოცოთ, გავგიმარჯოს!

(ყველა სვამს).



გაბაონი. (ამოიხრებს). ვაი! (არ სვამს. ჯამს ცივად დადგამს. აბულასანი თასს დაცლის, მაგიდაზე დადგამს და ადამიანი, რომელიც ოპონენტებთან სმადამლა, თავშეკავებულად ლაპარაკობდა, ოპანიანად შემოსძახებს სიმღერას. მოდიღებულ მდინარესავით ძლიერია აბულასანის სიმღერა. ეს არის გამარჯვებული, თავის ძლიერებაში დარწმუნებული კაცის სიმღერა. აბულასანს დანარჩენებიც აჰყვებიან, გარდა გაბაონისა).

გაბაონი ერთ წერტილს მისჩერებია.

სცენა ნელ-ნელა ბნელში მოექცევა.

ავანსცენა. ერთ კუთხეში დიდი, ღონიერი კაცის სმალი განათდება.

ტიმოთე. (სმალს მიმართავს). ამირ-

სპასალარო გამრეკელ თორელე...  
ფისა თამარისა და რისხევე საქართველოს მტერთა. მე, ტიმოთე მსახურად წოდებული მეფე თამარის ერთგული ყმა გიორგი თორელი, გაუწყებ: დღეს ქართლის ამირთ ამირას, ტფილისის გამგებლის — აბულასანის სახლში შეიკრიბნენ ერთმანეთის მტრად ქცეული უმცირესნი და უმრავლესნი სამეფო დარბაზისა, ჰქონდათ პურობა და დიდი თათბირი. აქ იყვნენ: აბულასანი, ფარნავაზისძე, ჯორჯიკისძე, გაბაონი, ფალავანდი, თარხანისძე...

სიმღერა ძლიერდება, შუქი ნელ-ნელა ქრება.

1999-2000 წწ.



# მარინე იაშვილი

მანანა ასმეტელი

სახელგანთქმულ მევიოლინეს მარინე იაშვილს რუსთაველის პრემია მაშინ მიენიჭა, როცა 70 წელი შეუსრულდა. ამ თარიღის აღსანიშნავად ორი კონცერტი გაიმართა თბილისის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში, სადაც იგი წარსდგა როგორც სოლისტი, ანსამბლისტი და პედაგოგი. აღნიშნულმა საღამოებმა წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინეს და დავვანახეს, რომ ეს დიდი არტისტი კვლავინდებურად მიისწრაფის სრულყოფილებისკენ, დღესაც იყრობს შემოქმედებით მწვერვალებს.

მარინე იაშვილის ხელოვნებას სამი საყრდენი აქვს: უნიკალური ტალანტი, ცხოველყოფილი ტრადიციები და მაღალპროფესიული სკოლა. მისი პირველი აღმზრდელია საკუთარი მამა, შესანიშნავი პედაგოგი, იაშვილების მუსიკალური დინასტიის ფუძემდებელი ლუარსაბ იაშვილი, რომელიც მოგვიანებით შეცვალა მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორმა, მრავალმხრივმა მუსიკოსმა კონსტანტინე მოსტრასმა.

მარინე იაშვილი დიდად აფასებს თავისი მომთხოვნი და მზრუნველი მასწავლებლების ამავს. გულთ ატარებს ამ ძვირფასი აღამიანების სსოვნას. ყოველთვის სიამოვნებით იხსენებს ბავშვობის წლებს. აი, რას უამბობს ხოლმე ყურნალისტებს:

„დავიბადე თბილისში, უძველესი მუსიკალური ტრადიციების ოჯახში. ბებია მა-

მის მხრიდან რევენტი იყო, გუნდს ხელმძღვანელობდა თბილისში. ბაბუა სეით იაშვილი გიმნაზიის დირექტორი გახლდათ, გეოგრაფიას ასწავლიდა და ამავე დროს, ვირტუოზულად უკრავდა საყვირზე. მამაჩემმა ლუარსაბ იაშვილმა დაამთავრა ლენინგრადის კონსერვატორია. უკრავდა ორკესტრში, რომელსაც მრავინსკი დირიჟორობდა. შემდეგ ალტზე უკრავდა პირველ ქართულ სიმებიან კვარტეტში. 60 წელზე მეტ ხანს პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა თბილისის კონსერვატორიაში.

დედა — ჰიანისტი იყო. ისიც თბილისის კონსერვატორიაში მოღვაწეობდა, კონცერტმისტერად მუშაობდა მომღერლებთან. ბავშვობიდან ვუსმენდი ვოკალს, რამაც მუსიკალური ფრაზის, ტემპრის, სუნთქვის შეგრძეება გამომიძეოვა, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია მევიოლინეებისათვის...

ექვსი წლიდან ნიჭიერ ბავშვთა ათწლეულში ვსწავლობდი მამაჩემის ხელმძღვანელობით. რვა წლისა ვიყავი, როცა საკონცერტო ესტრადაზე პირველად ვნახე გრძელ კაბაში და ოქროსფერ ფეხსაცმელებში გამოწყობილი, არაჩვეულებრივად მოშიზილავი გალინა ბარინოვა, რომელიც ჯადოსნურად უკრავდა ვიოლინოზე. მაშინ გადაწყვიტე — მეც ასე კარგად დავუკრავ და ესტრადაზე გამოვალ გრძელი კაბითა და ოქროსფერი ფეხსაცმელებით“...



8 წლის მარინეს უკვე გაკეთებული ჰქონდა საამისო განაცხადი. თბილისში იმხანად ჩამოსულმა გამოჩენილმა მევიოლინემ მირონ პოლაკინმა მისი მოსმენის შემდეგ თქვა: „ასე სუფთად მხოლოდ დავით ოისტრახი უკრავს!“.

რამდენიმე ხნის შემდეგ თვით ოისტრახმაც გამოსატა თავისი აზრი: „ამ მშვენიერ გოგონას აქვს შესანიშნავი ვირტუოზული შესაძლებლობები და არტისტული ტემპერამენტი!“

11 წლის იყო, როცა პირველი სოლო კონცერტი გამართა და პირველად დაუკრა საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, გამოჩენილი დირიჟორების ალექსანდრე გაუკისა და ოდისეი დიმიტრიადის ხელმძღვანელობით.

მას შემდეგ მარინე იაშვილმა დიდი გზა განვლო. მისი ცხოვრება აღსავსეა ბრწყინვალე მიღწევებითა და მონაპოვრებით.

მასთან ადრე მოვიდა აღიარება.

პირველი დიდი გამარჯვება მოიპოვა 1949 წელს, პრადამი, კუბელიკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე, რომელიც

შეწყვეტილი იყო მეორე მსოფლიო ომის დროს, ურთულესი პოლიტიკური ვითარების გამო. კუბელიკის სახელობის კონკურსი, რომელიც 15-წლიანი პაუზის შემდეგ აღსდგა, უმაღლე მოექცა მსოფლიოს მუსიკალური საზოგადოების ყურადღების ცენტრში. ამ კონკურსმა ერთბაშად გაუთქვა სახელი მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ქართველ მევიოლინეს, რომელიც საერთაშორისო კონკურსის პირველი ლაურეატი გახდა როგორც საქართველოს, ისე მთელი კავკასიის მასშტაბით. საგულისხმოა ისიც, რომ მაშინ მარინე იაშვილი ჯერ არ სწავლობდა მოსკოვის კონსერვატორიაში. ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ ურთულეს კონკურსზე გაიმარჯვა ლუარსაბ იაშვილის სკოლამ.

1952 წელს მარინე იაშვილმა მონაწილეობა მიიღო ვენიავსკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსში, რომელიც პოზნანში ჩატარდა. ქართველი მევიოლინე აქაც ლაურეატებს შორის აღმოჩნდა.

1955 წელს კი გაიმარჯვა ბრიუსელში, დედოფალ ელისაბედის საერთაშორისო კო-



ნკურსზე, რომლის დამაარსებელია სახელგანთქმული მევიოლინე იზაი.

სახვასში უნდა ითქვას, რომ იმდროინდელი კონკურსები მაღალი დონით გამოირჩეოდა და თვისობრივად განსხვავდებოდა იმ საკონკურსო მართონებისაგან, სოკოებივით რომ მომრავლდა ბოლო ათწლეულების მანძილზე და ადვილად ხელმისაწვდომი გახდა ლაურეატის ტიტული.

მაშინ კი, როცა 17 წლის მარინე იაშვილი კუმბელიკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსისათვის ემზადებოდა, თითბზე იყო ჩამოსათვლელი კონკურსებიცა და ამ უადრესად სერიოზულ შეჯიბრებებში გამარჯვებული მუსიკოსებიც.

მაინც რა მახასიათებლებით გამოირჩეოდა ეს კონკურსები?

პირველ რიგში, ავტორიტეტულობით, რომლის წარმოქმნაშიც დიდი წვლილი მიუძღვით იმ ლეგენდარულ მუსიკოსებს, ვისი უზადლო ხელოვნებაც ამ კონკურსების შთაბეჭდილებად ძალად იქცა: კუმბელიკი, ვენიავსკი, იზაი! ეს სახელები აპრიორულად განსაზღვრავდა ამ კონკურსების პრესტიჟს, მათ დონესა და მასშტაბს.

აღნიშნულ კონკურსებს ავტორიტეტს უქმნიდა თანამედროვეობის უდიდესი მუსიკოსებისაგან შემდგარი ჟიურიც, რომელიც უმაღლეს ეთიკურსა და ესთეტიკურ იდეალებს ემსახურებოდა, ხელმძღვანელობდა მაღალი კრიტერიუმებით! არაჩვეულებრივად სუფთა და უანგარო იყო ამ კონკურსების ატმოსფერო, რომელშიც ერთადერთი კერპი — მუსიკა ბატონობდა.

ამიტომაც ეს კონკურსები წარმოუდგენელი სირთულით გამოირჩეოდა. აქ იმარჯვებდნენ მხოლოდ ჭეშმარიტი ტალანტები, პირველი სიდიდის ვარსკვლავები, რომლებიც ლაურეატობის მოპოვებისთანავე საერთაშორისო ორბიტაზე გადაიღნენ და უმაღვე ერთგებოდნენ დიდ საკონცერტო ცხოვრებაში.

სწორედ ასეთი პირველი სიდიდის ვარსკვლავია მარინე იაშვილი, რომელიც დღესაც ინარჩუნებს ამ სტატუსს. იგი კვლავაც შეუწელებელი წარმატებით გამოდის მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში და აღადრ-

თოვანებს მსმენელებს ვირტუოზული ოსტატობით, არტისტიზმით, შემოქმედებებით, რომლის ზემოქმედების ძალა მისი ტალანტის თაყვანისმცემლებს მრავალჯის განუცდიათ.

ამ ენერჯის გამტარია მარინე იაშვილის ბეგრა, რომელიც მაღალმატერული იმპულსების მთელ სამყაროს მოიცავს და სილამაზით, სინატიფითა და ელვარებით გამოირჩევა.

მრავლისმომცველია მარინე იაშვილის ბეგრა! პოეტურიცაა და ექსპრესიულიც, ცხოველმყოფელიცაა და კდემამოსილიც, ძარღვიანიც არის და უმწიკვლოც.

მთავარი კი ისაა, რომ ეს თვისებები მოქცეულია ჰარმონიულ მოლიანობაში. ამიტომაც მისი ტემბრული პალიტრა ესოდენ მრავალფეროვანი და მდიდარი!

მარინე იაშვილი დიდოსტატია როგორც კანტილენური, ისე დრამატული, დეკლამაციური ინტონირებისა. მისი ვიოლინო ამიტომაც ხან მღერის და გალობს, ხან მეტყველებს და ლაპარაკობს მგზნებარე, გულშიჩამწვდომი ხმით.

მარინე იაშვილის ბეგრადაობას ერთი უნიკალური თავისებურება ახასიათებს — აკრძალებს რა ცხოვრებას კონცერტის შემდეგაც, თითქოს სამუდამოდ მკვიდრდება მსმენელის მესსიერებაში, რის გამოც ეტალონად იქცევა და შეფასების კრიტერიუმის მნიშვნელობას იქნს.

ამიტომაც, რომ მარინე იაშვილის ბეგრა გადამწყვეტ როლს თამაშობს სხვა გამოჩენილი მევიოლინეების აღქმისა თუ შეფასების დროს. ბევრი, ძალიან ბევრი მუსიკოსი ვერ უძლებს ამ შედარებას!

მარინე იაშვილის მხატვრულ აზროვნებას რენესანსული საფუძვლები აქვს. აქედან იღებს სათავეს მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მისშტაბურობა და მისწრაფება პროპორციულიობისაკენ. ეს შესანიშნავი ინსტრუმენტალისტი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს, რასაც წონასწორობაში მოჰყავს მისი სულიერი და ფიზიკური ძალები, ემოციური და რაციონალური სა-



წყისები, მხატვრული ამოცანები და ტექნიკური ხერხები, კლასიკური საყრდენები და რომანტიკული მისწრაფებები.

მარინე იაშვილის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია უნივერსალიზმი, რაც ვლინდება მის რეპერტუარშიც და მრავალფეროვან მოღვაწეობაშიც. იგი ფლობს არსებითად მთელ სავიოლინო ლიტერატურას, უკრავს სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილ დიდი და მცირე ფორმის ნაწარმოებებს — სუიტებს, სონატებს, კონცერტებს, პიესებს, კაპრისებს, მინიატურებს...

მისთვის, როგორც თვითონ ამბობს, ყველაზე ძვირფასი კომპოზიტორები არიან ბახი, შტაინი, ჩაიკოვსკი... თუმცა მარინე იაშვილს ეკუთვნის შემდეგი სიტყვებიც: „მიყვარს ყველა ის კომპოზიტორი, ვის მუსიკასაც ვუკრავ მოცემულ მომენტში“.

ამ სიტყვების ჭეშმარიტებას ადასტურებს ცნობილი რეცენზენტი ევგენი ნაიდენსკი, რომელიც წერს: „როცა უსმენ მარინე იაშვილს, გეუფლება აზრი, რომ შესრულებული პროგრამა წარმოადგენს მისი ემოციური და ინტელექტუალური ძალების კვინტესენციას, შემოქმედებით ჰიკს და რომ სწორედ ამ ავტორების მუსიკა იქცევა მისი სულის ნაწილად. მაგრამ მალე აფიშაზე ჩნდება ახალი პროგრამა და ისევ ბრწყინვალედ იპყრობს ამ მომდევნო პიკსაც და შესრულებულ მუსიკაში კვლავ ხდება მისი სრული განსხვავება. თუ ეს მოცინარია, რომელშიც მარინე აქისოვს შუქმფანარა სინათლეს, სიცოცხლის სიყვარულსა და სიხარულს, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გენიალურმა ავსტრიელმა ორი საუკუნის წინ სწორედ ამ შესანიშნავ ქართველ მევიოლინეს უანდერძა თავისი მუსიკა. როცა პოლონეთში შიმანოვსკის „მითებს“ უკრავდა, პოლონელები იკვლევდნენ — მარინე იაშვილის გენები შლიახტების სისხლიდან ხომ არ იღებენ სათავეს? ხოლო, როდესაც სარასატეს ასრულებს, თავს გრძობ ვენდიანი, ცეცხლოვანი ესპანეთის გულში. ვირტუოზული ელვარება და მომწუსხველი სიწრფელე გამრავლებული სიზუსტეზე — აი, რა განსაზღვრავს მარინე იაშვილის ხელწერას“.

მართლაც, სუნთქავს, ფეთქავს მარინე

იაშვილის მიერ შესრულებული ნებისმიერი ფაქტურის მუსიკალური ქსოვილი ცოცხალია და გამომსახველი ყოველი ფრაზა თუ ინტონაცია. მის ცხოველმყოფელ, მამაკაცურ ენერჯიას ასაზრდოებს შემოქმედებითი ტემპერამენტი. მუსიკალური იდეების, ფორმების, რიტმული სტრუქტურების სახოვანება კი სათავეს იღებს სტილის გრძობიდან, რაც წარმოადგენს მარინე იაშვილის ხელოვნების ამოსავალ წერტილს.

როგორც თვითონ ამბობს: „სტილის შეგრძნება სათავეს იღებს „სავტორო მითითებების ზუსტი წაკითხვიდან. ჩემთვის მთავარია გავიგო თუ რისი თქმა სურდა, რა აღლევებდა კომპოზიტორს ამა თუ იმ ნაწარმოების შექმნისას. როდესაც ამას ვაღწევ, მაშინ იბადება საშემსრულებლო კონცეფცია. თუ რამდენად შეესაბამება იგი კომპოზიტორის სტოლს, ამაზე იმსჯელონ მსმენელებმა“.

ამ სიტყვებს ესმინება გამოჩენილი მევიოლინე იგორ ოისტრახი, რომელიც წერდა: „მარინე იაშვილს ადრე, ჯერ კიდევ კონკურსებიდან ვიცნობდი, როგორც ბრწყინვალე ვირტუოზს. ვივალდის, ბახის, მოცარტის ერთობლივმა შესრულებამ, საქართველოს სახელმწიფო კამერულ ორკესტრთან ერთად, კიდევ ერთხელ დამარწმუნა, რომ მას ძალზე განვითარებული აქვს სტილის გრძობა. ჩამოყალიბებულია მისი შემოქმედებითი სახე. ესაა დიდი ოსტატი, დახვეწილი გემოვნებისა და ფართო დიაპაზონის მუსიკოსი“.

მსგავსი შეხედულებები გაბნეულია საზღვარგარეთის პრესის ფურცლებზე, საიდანაც მოჰყავს მხოლოდ ერთი ამონაწერი: „ხელოვნების მაღალი ხარისხი მარინე იაშვილს აყენებს მენუსინისა და შერინგის რიგში!“

მარინე იაშვილის ხელოვნება შთაგონების წყაროდ იქცა თანამედროვე კომპოზიტორებისათვის. ჩეხმა ინდუსტრიელმა, იუგოსლაველებმა რუდოლფ ბრუჩმა და ივან კოვანამ, პოლონელმა სტანკევიჩმა მას სავიოლინო კონცერტები და სონატები მიუძღვნეს.

მარინე იაშვილის შემოქმედებითი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია ანსამბლური



მუსიცირება. ათი წლის მანძილზე უკრავდა საფორტეპიანო ტრიოში, რომელიც თვითონვე ჩამოაყალიბა ჯერ კიდევ მოსკოვის კონსერვატორიაში სწავლის დროს. შესრულებული აქვს ამ ჟანრში შექმნილი უმდიდრესი რეპერტუარი, მათ შორის ბეთოვენის, ბრამსისა და შოსტაკოვიჩის გენიალური ტრიოები. უყვარს დაკვრა სხვა შემადგენლობის ანსამბლებშიც (დუეტი, კვარტეტი, კვინტეტი, სექსტეტი...), მთელი არსებით ერთვება ანსამბლური მუსიცირების პროცესში, სადაც გამოდის როგორც წარმართველი ძალა, თავის თავზე რომ იღებს მორგანიზებელ ფუნქციას და საკუთარ შემოქმედებით მესთან ერთად, ამჟღავნებს პარტნიორული თანაგანცდის უნარსაც. მარინე იაშვილი მაღალი კლასის ანსამბლისტია, რაც არც თუ ისე ხშირია სოლისტ-შემსრულებელთა შორის.

კამერულ ანსამბლებს მარინე იაშვილი უკრავს როგორც ცნობილ მუსიკოსებთან, ისე თავის სტუდენტებთან ერთად, რაც და-

ლზე მნიშვნელოვანი, სასარგებლო და საამაყო მათთვის. დროდადრო კი საკონცერტო ესტრადაზე თავს უყრის იაშვილების მუსიკალური დინასტიის სამი თაობის წარმომადგენლებს, რომელთა შორის, მევიოლინეების გარდა, არიან სხვადასხვა პროფილის ინსტრუმენტალისტები. ეს გულთბილი საღამოები საოჯახო მუსიცირების მშვენიერ სამყაროში გვაბრუნებენ და მოგვიწოდებენ ამ მივიწყებული ტრადიციების აღორძინებისაკენ.

მარინე იაშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ახალი ფურცელი ჩაიწერა, როცა თავის მეუღლესთან, ცნობილ მეგიოლინესთან იგორ პოლიტოვსკისთან ერთად, სათავეში ჩაუდგა საქართველოს სახელმწიფო კამერულ ორკესტრს. ამ ახლადდაარსებულმა კოლექტივმა მისი ხელმძღვანელობის დროს (1966-1975) აკადემიური სახე მიიღო და საერთაშორისო რეზონანსიც მოიპოვა. მარინე იაშვილმა არც მაშინ უღალატა თავის განუყრელ ვიოლინოს. როგორც მაღალი კლასის კაპელმა-



ისტერი ვიოლინოთი ხელში უძღვებოდა ორკესტრს. მთავარი კი ისაა, რომ მან თავის ორკესტრთან ერთად, დიდად შეუწყო ხელი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის განვითარებას. სწორედ ამ პერიოდში ქართულ მუსიკაში სერიოზული ძვრები მიმდინარეობდა. თანამედროვე დასავლური მუსიკის ტექნოლოგიურ სიახლეებს დაწაფებული ქართველი კომპოზიტორები, 60-იანელების სახელით რომ შევიდნენ ეროვნული მუსიკის ისტორიაში, აფართოებდნენ რა თავის ესთეტიკურ თვალსაწიერს, აქტიურად ნერგავდნენ მუსიკალური აზროვნების ახალ ფორმებსა და სტრუქტურებს, გაბედულად მიმართავდნენ ტექნიკურ ნოვაციებს, წინა პლანზე სწევდნენ ფსიქოლოგიური განცდების წარმოსახვის ამოცანებს. კამერული მუსიკის ნაირგვაროვანი ფორმები ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდნენ ამ ამოცანების განსწორციელები-სათვის.

რა თქმა უნდა, ეს პროცესი რთულად, მტკივნეულად მიმდინარეობდა. თანამედროვე დასავლური ფასეულობები ყოველთვის ვერ ამყარებდნენ ორგანულ კავშირს ეროვნულ მუსიკალურ ტრადიციებთან. ბევრს ძვირად დაუჯდა ამ ესთეტიკურ რევოლუციაში ჩაბმა, რადგან მოუხდა უარის თქმა საკუთარ შემოქმედებით მსოფლშეგრძნებაზე. ამ გზაზე მაღალ შედეგებს მიადწიეს მხოლოდ ერთეულებმა. მათ შორის არიან კამერული მუსიკის დიდოსტატები სულხან ცინცაძე და სულხან ნასიძე. ამ სახელოვანმა კომპოზიტორებმა ღრმა კვალი დაამჩნიეს ეროვნული ინსტრუმენტული აზროვნების განვითარებას.

მარინე იაშვილი ამ ურთულესი პროცესების სათავეში აღმოჩნდა. დაუყოვნებლივ ასრულებდა ახლადშექმნილ მუსიკალურ პარტიტურებს, რითაც ქართველ კომპოზიტორებს გზის გაკვლევაში, სწორი შემოქმედებითი ორიენტაციის აღებაში ეხმარებოდა. ასე გაჩნდა საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრის რეპერტუარში ქართული მუსიკის ისეთი საეტაპო ნაწარმოებები, როგორცაა სულხან ნასიძის კამერული სიმფონია № 3 და სულხან ცინცაძის მუსიკა კამერული ორ-

კესტრისათვის. ამავე პერიოდში დაიწერა და შესრულდა რევაზ გაბიჩვიას ორკესტრი ფაქტურა“, გია ყანჩელის და ნოდარ გაბუნიაას საორკესტრო პიესები, რამაზ ქარუნნიშვილის კონცერტი კამერული ორკესტრისათვის და ა. შ.

საერთოდაც, მარინე იაშვილი თავის მოვალეობად თვლის ქართული მუსიკის შესრულებას. დაკრული აქვს სხვადასხვა დროს დაწერილი 18 სავიოლინო კონცერტი (ავტორებს შორის არიან ო. თაქთაქიშვილი, ს. ცინცაძე, ს. ნასიძე, რ. გაბიჩვაძე, ალ. შავერზაშვილი, ნ. გუდიაშვილი, ნ. გაბუნია, ნ. მაშისაშვილი), რომელთა უმრავლესობა მასვე ეძღვნება, როგორც ამ ნაწარმოებთა პირველ შემსრულებელსა და უბადლო ინტერპრეტატორს. ქართული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშები, მათ შორის ალექსი მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი, შესრულებული აქვს საზღვარგარეთ, ჩაწერილი აქვს ფირფიტებზე. ალ. მაჭავარიანის „დოლური“ კი მისი ცხოვრების განუყოფელი თანამგზავრია. ამ კოლორიტულ მიესას თითქმის ყველგან ბის-ზე უკრავს ხოლმე ვირტუოზული ბრწყინვალეობითა და ბგერწერული მრავალფეროვნებით.

მარინე იაშვილი თავისი ცხოვრების დიდ ნაწილს უთმობს პედაგოგიურ მოღვაწეობას, რომელშიც აერთიანებს ორი სკოლის (ლუარსაზ იაშვილისა და კონსტანტინე მოსტრასის) პრინციპებსა და საკუთარი საშემსრულებლო გამოცდილებიდან წარმოქმნილ შეხედულებებსაც.

პედაგოგიურ სარბიელზე იგი გამოჩნდა მოსკოვის კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე, როცა პროფესორმა მოსტრასმა თავის ასისტენტად მიიწვია. უკვე კარგა ხანია ამ სახელგანთქმული სასწავლებლის პროფესორია. ღრმა კვალი დაამჩნია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასაც. რამდენიმე წელიწადი ასწავლიდა იუგოსლავიის ქალაქ ნოვი სადის მუსიკალურ აკადემიაში, სადაც ყველა ცდილობდა მის კლასში მოხვედრას. ერთხანს სათავეში ედგა მოსკოვის კონსერვატორიის იმ კათედრას, რომელსაც თავის დროზე ლეგენდარული დავით ოისტრახი ხელმძღვანელობდა.





და. მარინე იაშვილის პედაგოგიური სისტემის მიღწევებზე მეტყველებენ მისი მრავალრიცხოვანი მოწაფეები, მათ შორის ცნობილი მევიოლინეები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან. იგი ერთგულია მაღალი პედაგოგიური კრიტერიუმებისა და დაუფარავად ლაპარაკობს თანამედროვე სამემსრულებლო ხელოვნებაში წამოჭრილ ნეგატიურ ტენდენციებზე: „ჩემი ახალგაზრდობის დროს გაცილებით უფრო წმინდა და უანგარო იყო სიყვარული მუსიკისადმი, ვიდრე ახლა. თანამედროვე ახალგაზრდობა, რომელიც ჩვენზე გაცილებით უფრო საქმიანია, შეპყრობილია ლაურეატომანით. ბევრი მათგანი სხვადასხვა ტურნირზე გამოდის ერთხელ შესწავლილი საკონკურსო პროგრამით. ეს პრაქტიკა ლამის პროფესიად იქცა. ერთი და იგივე ახალგაზრდები მრავალრიცხოვან კონკურსებში მონაწილეობენ მოხეტიალე მუსიკოსებივით. არა, არ ვამტყუნებ მათ. თვით ცხოვრება აიძულებთ ამ გზის არჩევას. კონკურსზე გამარჯვება სომ საკონცერტო ესტრადაზე გასვლის ერთადერთი საშუალებაა. მაგრამ ამით ზარალდება შემოქმედებითი პროცესი. არ შეიძლება წლების მანძილზე ერთხელ ნასწავლი პროგრამის წვალება“...

ოსტატობა და პროფესიონალიზმი, სათავეს რომ იღებს მარინე იაშვილის ცხოვრების წესისათვის დამახასიათებელი თვისებებიდან — მომთხოვნელობა, შრომისმოყვარეობა, საქმისადმი თავდადებული, უკომპრომისო დამოკიდებულება — მაღალ შედეგებს იძლევა საკონცერტო ესტრადაზე და სტუდენტებთან მეცადინეობის დროსაც. მას, როგორც გამოჩენილ მუსი-

კოსსა და დიდად ავტორიტეტულ პედაგოგს, სისტემატურად იწვევენ საერთაშორისო კონკურსების ფიურში, მასტერკლასებსა და სემინარებზე. სწორი სტუმარია შვეიცარიაში, ესპანეთსა და გერმანიაში, იაპონიასა და პოლონეთში, ყოველი იუგოსლავიაში და რალა თქმა უნდა, საქართველოშიც, რომლის უსაზღვრო სიყვარულს გულით ატარებს მთელი ცხოვრების მანძილზე.

ეს არაჩვეულებრივად მომხიბვლელი ქალბატონი წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს ყოველდღიური ურთიერთობების ატმოსფეროშიც. შემკულია ისეთი შესანიშნავი თვისებებით, როგორცაა კლემამოსილება და სიწრფეღე, მასვილგონიერება და სისადავე. დაჯილდოებულია მეგობრობის ნიჭითაც. მხოლოდ ერთი „ნაკლი“ აქვს — არ უყვარს ბრძოლა თავის გამოჩენისათვის, საკუთარი მიღწევების რეკლამირება. არ იღებს თამაშის იმ წესებს, რომლებიც ხელოვნების სამყაროშიც ურთიერთგარიგებების პრაგმატულ ფორმებს ამკვიდრებენ. არადა ის, ვინც არ ფლობს კარიერის კეთების მაღალგანვითარებულ თანამედროვე ტექნოლოგიებს, შეიძლება ჩრდილში დარჩეს და აღმოჩნდეს თამაშგარე მდგომარეობაში. ამიტომაც, რომ დღეს თვით უნიჭიერეს მუსიკოსებსაც კი უძნელდებათ გზის გაკვლევა.

პირველ ქართველ ლაურეატს იქნებ ამის გამო მიენიჭა ასე გვიან რუსთაველის პრემია?

არადა ეს შესანიშნავი მუსიკოსი მთელი ცხოვრების მანძილზე მარადიული ფასეულობებით ხელმძღვანელობს და მაღალ იდეალებს ემსახურება!



# შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების შესასვლელ-კარიბჭეთა არქიტექტურული გადაწყვეტის შესახებ

ნატო გენგიური

ქრისტიანული არქიტექტურის ფორმებსა და ელემენტებს კონსტრუქციულ-ფუნქციური დანიშნულების გარდა რელიგიური შინაარსით დატვირთული აზრობრივი მნიშვნელობაც გააჩნია. კედელი, მაგალითად, გაიაზრება ორი სამყაროს — სააქაოსა და საუფლოს სიმბოლურ საზღვრად. სარკმლები, შესასვლელები კი ამ საზღვარში, ზღუდეში გაჭრილი ღიობებია, ორი სამყაროს მკაცრშირებელი რგოლები.<sup>1</sup> რამდენადაც ეკლესიის შესასვლელი საუფლოსთან შეხვედრის საშუალებაა, მათი აქცენტირება და არქიტექტურულ-მხატვრული გაფორმება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს; ეს მრავალი ქართული ძეგლის მაგალითზეც დასტურდება. ისინი გვიჩვენებენ შესასვლელთა სხვადასხვა მხატვრული ხერხით გამოყოფის მაგალითებს: კარის თავზე განთავსებული რელიეფი იქნება ეს, განსაკუთრებული არქიტექტურული

ფორმა თუ სხვა. შესასვლელთა აქცენტირების ხერხები კი იცვლება არქიტექტურის სტილისტური განვითარების კვალად. მაგალითად, განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა შესასვლელები ცალკე გამოყოფილი სამნაწილიანი სტოა-კარიბჭეებით არის აღნიშნული. ეს არქიტექტურული კომპოზიცია შედგება ცენტრში შესასვლელის ამოღებული, ფრონტონით დასრულებული მოცულობისა და გვერდითი დაბალი, ცალქანობიანი ფრონტისაგან. შესასვლელის ღიობი თაღოვანია, ანდა თაღში ჩასმულ სწორკუთხედს წარმოადგენს. მდიდრული ჩუქურთმით გაფორმებული ასეთი კარიბჭეები ტაძართა შთამბეჭდაობას აძლიერებენ. ისინი „ამკობს მომწიფებულ შუა საუკუნეთა თითქმის ყველა ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვან ეკლესიას... .. იცვლება კარიბჭის ზომები, პროპორციები, მორთულობა, მაგ-

რამ უცვლელია მასათა ძირითადი კომპოზიცია“<sup>2</sup> XI ს.-დან მოყოლებული სამნაწილიანი კარიბჭეები გვხვდება როგორც გუმბათოვან, ისე უგუმბათო არქიტექტურაში (დარბაზულები — ზემო კრიხი,<sup>3</sup> მაღალანთ ეკლესია,<sup>4</sup> გუმბათიანები — მანგლისი,<sup>5</sup> ბეთანია,<sup>6</sup> ქვათახევი,<sup>7</sup> ფიტარეთი...<sup>8</sup>).

ამის საპირისპიროდ, ადრეულ პერიოდში გავრცელებული იყო შესასვლელთა სხვაგვარი აქცენტირება. კერძოდ, შესასვლელის გამოყოფა ბურჯზე გადასროლილი თაღებით. ამის მაგალითი ჯერ კიდევ ბოლნისის სიონში გვაქვს (V ს.). მომდევნო საუკუნეებში კი ფართო გავრცელებას პოულობს შესასვლელები ორმალნიანი ან სამმალნიანი თაღდით. ისინი გვხვდება ბაზილიკაშიც — ვაზისუბანი (VI-VII სს.),<sup>9</sup> მიწაშენიან დარბაზულ ეკლესიებშიც — ოთლისი (VI-VII სს.),<sup>10</sup> ორნაიან ბაზილიკაშიც — ტაბაკინი (VI-VII სს.)<sup>11</sup> და განსაკუთრებით, სამეკლესიან ბაზილიკებში — ქვემო ბოლნისი (VI ს. I ნახ.),<sup>12</sup> კონდაშიანი (VI ს.),<sup>13</sup> ზეგანი (VI-VII სს.)<sup>14</sup> და ა. შ.

VI-VII სს.-ში არქიტექტურული ელემენტით — თაღით გამოყოფა, შესასვლელის აქცენტირების მთავარი ხერხია, რადგან გარშემოსავლელისა თუ მინაშენის მოცულობა ერთიანი, დაუნაწევრებელი, ცალფერდა გადახურვაში მოქცეული რჩება. ეს მოტივი მერეც გვხვდება: VIII-IX სს.-ში — ნეკრესის გუმბათიან ტაძარში,<sup>15</sup> X ს.-ში სოფ. ერედვის ეკლესიებში<sup>16</sup> და XI ს.-ის დასაწყისშიც კი — ზედა ვარძია,<sup>17</sup> თუმცა გამონაკლისის სახით. მოგვიანებით მსგავს მოტივს იხსენებს ზარზმის ტაძრის მაშენებელიც (XIII-XIV სს. მიჯნა).<sup>18</sup>

თაღედი-შესასვლელის ტრადიცია მყარი აღმოჩნდა. იმდენად, რომ, ვფიქრობ, სწორედ ის გახდა ბიძგი ფასად-

თა ახლებური გაფორმების ხერხის მიგნებისათვის. მხედველობაში მაქვს კაბენისა და წირქოლის IX ს.-ის ეკლესიები.<sup>19</sup> მათ ფასადებზე ჩნდება თაღოვანი ნიშები, როგორც მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმების ხერხი. ნიშანდობლივია, რომ ეს თაღოვანი ნიშები გრძივ ფასადებზეა. მათში ათავსებენ ეკლესიაში შესასვლელ კარს. ამდენად, შესასვლელთან ხდება ამჯერად უკვე დეკორატიულ-რელიეფურად გააზრებული თაღედის თავმოყრა. ეს იძლევა საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ხსენებულ ტაძრებში ფასადთა თაღოვანი ნიშნებით გაფორმების იდეა გარშემოსავლელთა თაღედი-შესასვლელების თემით არის ნაკარნახევი. ამ ეკლესიებში მისი გადაამუშავებული, სიმბრტყობრივად გადააზრებული ვარიანტია მოცემული. ადრიდანვე დამკვიდრებული თაღი აუცილებელი ატრიბუტი გახდა მომწიფებული შუა საუკუნეებისათვის სახასიათო სტოა-კარიბჭეთათვისაც... მაგრამ, სანამ სტოა დასრულებულ სახეს შეიძენდა, წინაგანვითარების გზა უნდა გაეკლო. ვფიქრობთ, გარდამავალი ხანის (VII ს. II ნახევრიდან X ს.-ის I ნახევრის ჩათვლით) ძიებებმა მოამზადეს შემდგომში პოპულარული სამნაწილიანი სტოა-კარიბჭის კომპოზიცია. სამნაწილიანი სტოა-კარიბჭის წარმოშობაში გადაწყვეტი მნიშვნელობა ეკლესიის გარშემოსავლელთა ძველი სახის გადააზრება-ტრანსფორმირებას უნდა მივანიჭოთ. გარშემოსავლელთა გააზრებაში ახლებური მიდგომა გარდამავალ ხანაში შეინიშნება, ხუროთმოძღვართა ნაწილს აღარ აკმაყოფილებს თანაბარი სიმაღლის, ეკლესიის ერთიან დინებაში შემოყოლებული, ჰორიზონტალურ რიტმს დაქვემდებარებული მოცულობა. შემოდის სიახლე: გარშემოსავლელებში შეინიშნება არქიტექტურულ მოცულო-

ბათა გამოყოფა თავისი გადახურვით და სიმძლირით. მოცულობებად „დამლა“ სხვადასხვა ძეგლში სხვადასხვა „კონტექსტით“ ხდება. მაგალითად, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის (IX ს.)<sup>20</sup> ცნობილ ტაძარში გარშემოსავლელის ერთგვაროვნება უარყოფილია ექსტერიერში სამივე მხარეს ჯვრის მკლავების გაყოლებასზე. გარშემოსავლელის ცენტრალური ადგილების ამოზრდათა და ორფერდა გადახურვით დაბოლოებით ერედვის 906 წ.-ის აგებულ ეკლესიაში კი, როგორც ვიცით, უნიკალურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე — გარშემოსავლელი აქ ოთხივე მხრიდან შემოუყვება ტაძარს. აღმოსავლეთის მინაშენის ცენტრი აქაც ამდღებულა და ორფერდა გადახურვითაა დაბოლოებული. ამ მოცულობის ცენტრალურ ღერძზე კი დიდი, მაღალი სარკმელია გაჭრილი საკურთხეველის სარკმლის პირისპირ და ტაძარში სინათლის შესვლას აქედანაც უზრუნველყოფს. სწორედ ამ დიდი სარკმლის გაჭრის აუცილებლობამ განაპირობა ვერტიკალში აქცენტირებული მოცულობის გაჩენა აღმოსავლეთის მინაშენში.

საკუთრივ შესასვლელის მაღალი, ორფერდა გადახურვით დაბოლოებული არქიტექტურული მოცულობით აქცენტირების რამდენიმე მცდელობა გვაქვს VIII-IX სს.-ში. ამის მაგალითებს ვხვდებით სოფ. ცხვარიჭამიას და ამბარას სამეკლესიან ბაზილიკებში, სავარაუდოდ, არეშის განათხარ ბაზილიკაშიც და დვანის წმ. გიორგის ეკლესიაში.

ცხვარიჭამიას „დიდ საყდარში“<sup>21</sup> სიახლეს და თავისებურებას დასავლეთ გარშემოსავლელის გადაწყვეტა გვიჩვენებს. აქ შესასვლელის, ანუ ცენტრალური, ნაწილი გვერდითებზე კედლებითაა ამდღებულა. ინტერიერში მას ტრომპეზზე დაფუძნებული გუმბათი გააჩნია, გარედან კი ორქანობიანი გა-

დახურვით სრულდება. მაგრამ გარემოებაში კარიბჭეს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს, რამდენადაც მისი ორფერდა სახურავი ცენტრალური ეკლესიის გადახურვასთან არის შერწყმული და დასავლეთის ფასადი ბაზილიკისათვის სახასიათო სამნაწილიანი სილუეტით წარმოგვიდგება. ამდენად, ცხვარიჭამიას ეკლესიის დასავლეთის კარიბჭის გადაწყვეტა მხოლოდ ნაწილობრივ გვიჩვენებს ახლებურ მიდგომას, რამდენადაც აქ გარემოებაში კარიბჭის ცალკე მოცულობად გამოყოფის მხატვრული მნიშვნელობა არ თუ ვერ არის შეფასებული, თემის გადაწყვეტა კი სხვა მიმართულებას ასახავს.

განვითარებულ შუა საუკუნეთა კარიბჭეების მხატვრულ გადაწყვეტას წინაპირობას ამბარას<sup>22</sup> სამეკლესიანი ბაზილიკის სამხრეთ შესასვლელის კომპოზიცია სხვა მხრივაც უქმნის: ექსტერიერში ცვილებების შეტანის გზით. აქ სამხრეთით ტრადიციული, სამალაიანი თაღებით გაფორმებული შესასვლელია, სამი თაღის თავზე გადახურვა ფრონტონს ქმნის. ვინაიდან ფრონტონი არ არის ზეაზიდული კედლების საშუალებით ცენტრალური, ვერტიკალური ღერძი სუსტია, წამართველი ძველებურად ჰორიზონტალში მიმართული რიტმული გადაწყვეტაა. თუმცა, თავის მხრივ, მნიშვნელოვანია, რადგან სამხრეთ ფასადში სხვაგვარი აქცენტის შეტანის ჩვენთვის ცნობილი ერთ-ერთი ადრეული მაგალითია.

იმავე მხატვრულ-არქიტექტურული ამოცანის დასმა ჩანს არეშის ბაზილიკის<sup>23</sup> სამხრეთ ფასადის გადაწყვეტაში. ეს განათხარი ძეგლი გეგმის დონეზე შემორჩენილი. ლ. ჭილაშვილის მითითებით „გარშემოსავლელის აგების... თარიღად შეიძლება მივიღოთ X ს.-ის ახლო პერიოდი. საფასადო მხარეს სამხრეთ გარშემოსავლელი ექვსი თაღით

ახსენებოდა. შემორჩენილ სვეტთა ერთ-მანეთისაგან დაშორების დონეთა სხვადასხვაობამ ლ. ჭილაშვილს საფუძველი მისცა ევარაუდა, რომ ცენტრალური ნაწილი ამდღებულ უნდა ყოფილიყო, რამდენადაც ხუთი თალი ერთნაირი ზომისაა, ერთ-ერთი, ცენტრალური კი — განიერი. აქედან გამომდინარე იგი მაღალიც იქნებოდა, რაც დაარღვევა გარშემოსავლების გადახურვის ერთიან დინებას. მართალია, ცენტრის ამდღებით გამოყოფის ცენტრცია აქაც აშკარად ჩანს, მაგრამ ფასადის საერთო კომპოზიცია არქიტექტურული თემის აღმოცენების ადრეულ ფაზაზე მეტყველებს. არეშის ბაზილიკის ფასადის რეკონსტრუქციაზე თითქოს ერთმანეთს ებრძვის ჰორიზონტალში მიმართული რიტმული დანაწევრება და ცენტრის ვერტიკალი: ჰორიზონტალში გაჭიმულობის გამო ფასადის ცენტრალურ ნაწილში ბურჯზე გადაყვანილი თაღების მთელი მწკრივი მოცემული. ფასადის ცენტრალური, შესასვლელი ნაწილის გამოყოფა ხდება უფრო დიდი პროპორციების თაღით და მის თავზე ფრონტონით. მოსალოდნელი იყო, რომ ფართო თაღი სიმეტრიის ღერძი ყოფილიყო სხვა, მცირე ზომის თაღთათვის, მაგრამ ასე არ მოხდა: მის ერთ მხარეს ორი თაღი განთავსდა, მეორე მხარეს კი სამი. ამის გამო ვერტიკალისა და ჰორიზონტალის მძაფრი დაპირისპირება ხდება. დიდი თაღიც თანამიმდევრულ თაღთა რიგში ჩართულ ერთ-ერთ რიტმულ რგოლად აღიქმება. ამდენად, შესასვლელის გაფორმების ახალი არქიტექტურული თემა ჩამოუყალიბებელი, მთლიანობას მოკლებული ჩანს.

სიმაღლეში გამოყოფილი ცენტრალური შესასვლელი ნაწილისა და ჰორიზონტალში წაგრძელებული გვერდითი ფრთების დაპირისპირება სახასიათოა მესამე ნაგებობისთვისაც, რომე-

ლზეც შესასვლელი ნაწილის ახლებური გადაწყვეტა შეინიშნება. ეს გახლავთ შიდა ქართლში, მდ. აღმოსავლეთ ფრონეს ნაპირას მდებარე სოფელ დვანის წმ. გიორგის გუმბათოვანი ეკლესია (VIII ს.)<sup>24</sup> მისი ორმხრივად შემოყოლებული გარშემოსავლელი IX ს.-ში უნდა აემუნებინათ. დვანის ეკლესიის სამხრეთი მინაშენი გარე მასებშიც და შიდა სივრცეშიც სამ ნაწილად იყოფა გადახურვათა სიმაღლეების დიფერენცირების საშუალებით. ინტერიერში შესასვლელ-კარიბჭის ნაწილი გვერდითა ფრთებზე მაღალი კამართაა გადახურული და გარედანაც კედლებით ზეახიდული, ფრონტონით დასრულებული არქიტექტურული მოცულობით გამოიყოფა. საფასადო მხრიდან აქ ამბარასა და არეშის ბაზილიკებთან შედარებით ცენტრის უფრო მკაფიო გამოვლენაა მიღწეული, რადგან ამ ფასადზე გამოშავალი ორივე ღიობი — კარიცა და სარკმელიც შუაში კონცენტრირდება და ამით უპირისპირდება გვერდითა ფრთების გლუვ კედლებს. თუმცა ვერტიკალურ აქცენტს აქაც აკლია სიმწუობრე: სარკმლის მოთავსება ცენტრალურ ღერძს ემთხვევა, მაგრამ კარი აცდენილია მას. ეს თემის განვითარების ადრეულ ეტაპზე მიუთითებს. თუმცა ვერტიკალში მიმართული ცენტრისა და გვერდითა ფრთების მკაფიო გამოიჯნა, რაც დვანის ეკლესიაში სახეზეა, მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან ეს მოტივები, ეს მიმართულება ვითარდება ქართული არქიტექტურის განვითარების შემდგომ ეტაპზე. დვანის ეკლესიის სამხრეთი გარშემოსავლელის გადაწყვეტა წარმოგვიდგება სამნაწილიანი სტოა-კარიბჭის წინასახედ, სადაც უკვე მკაფიოდ გამოვლენილი მისი ძირითადი პრინციპები.

გარდამავალ ხანაში გარშემოსავლელთა კომპოზიციაში შემოსული ზემო-

ხსენებული ცვლილება ახალი სტილისტური ამოცანების დასმით უნდა აიხსნას. როგორც ვიცით, ეს ის პერიოდია, როდესაც იბადება ინტერესი ცხოველბატული, ცვალებადი, დინამიკური ფორმებისადმი. ასეთი მიზნის მისაღწევად, ბუნებრივია, სახურავის დანაწევრებული, „დატეხილი“ კონტურით შემოხაზული სილუეტი უფრო მომგებიანია, ვიდრე ერთიანი, უბრალო და სადა ჰორიზონტალში მიმართული გადახურვა. მართალია, VIII-IX სს.-ში რაოდენობრივად გაცილებით მეტია გარშემოსავლელთა ძველებური ვარიანტი — ერთფერა, ჰორიზონტალში გადაჭიმული სახურავით, მაგრამ ზემოხსენებულ ძეგლთა არსებობა მიუთითებს, რომ ახალი სტილისტური ამოცანები გარშემოსავლელთა და შესასვლელთა გადაზრებასაც შეეხო. გასათვალისწინებელია ვ. დოლიძის მოსაზრებაც გარშემოსავლელიანი დარბაზების განვითარების შესახებ X ს.-სა და X ს.-თან ახლო პერიოდში ასეთ დარბაზებს „უჭრებათ“ დასავლეთის მინაშენი<sup>25</sup> (გარბანი (X ს.), ხცისი (1002 წ.)) და რჩება სამხრეთის ფსადის მთელ სიგრძეზე გადაჭიმული სტოა. თუმცა შესასვლელის ძველებური, თალოვანი ვადაწყვეტა, ამაღლების გარეშე რჩება. ზემოთ განხილულ ძეგლებში (არეში, დვანი) ეკლესიას შემოყოლებული გარშემოსავლელი სახეზეა ძველებური სახით—დასავლეთითაც გრძელდება. მხოლოდ შესასვლელი ნაწილის განსხვავებულ აქცენტირებას ვხედავთ. აქედანაა სამხრეთის მინაშენთა წაგრძელებული ხასიათი, ჰორიზონტალში მიმართული რიტმული ვადაწყვეტა, რაც არქიტექტურული ფორმის სიძველეზე და გარდამავალ ხასიათზე ერთდროულად მეტყველებს.

ყოველივე ეს მიუთითებს, რომ სხვადასხვა ძეგლში სხვადასხვა კუთხით მიმდინარე პროცესები მთლიანობაში

განვითარებული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებისათვის სახასიათო სტოა-კარიბჭეთა არქიტექტურულ კომპოზიციას ამზადებენ. საფიქრებელია, რომ ეს უკანასკნელი შესასვლელთა გაფორმების ადრეული, თალოვანი ვარიანტის და ორფერდა გადახურვით დაბოლოებული გვერდით ფრთებზე ამაღლებული მოცულობის შერწყმაცომბინირების შედეგია.

ბოლოს, ისიც უნდა ითქვას, რომ თითოეული იმ ძეგლთაგანი, რომელშიც შესასვლელთა ამაღლებული არქიტექტურული მოცულობით აქცენტირების ხერხი შემოდის, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში მდებარეობს. დვანის წმ. გიორგის ეკლესია შიდა ქართლშია, არეში — კახეთში, ხოლო ამბარას სამეკლესიანი ბაზილიკა — აფხაზეთში. ცნობილია, რომ საქართველოს დაცალკეების ხანაში, იგივე გარდამავალ პერიოდში, ყველა კუთხე თავისთვის ირგვბა. ერთი რეგიონის ძეგლებს საერთო და ინიციაციულურიც ბევრი აქვთ, მაგრამ მთლიანობაში ყველა ერთი სტილისტური მიმართულების მაჩვენებელია. ამას ზემოთ განხილული ძეგლებიც ადასტურებენ. მსგავსი ამოცანების დასმა, მსგავსი სტილისტური შეგრძნება საქართველოს ყველა რეგიონის ხუროთმოძღვრებაზე დასტურდება. ისინი ერთიანად ამზადებენ ქართული არქიტექტურის განვითარების შემდგომ საფეხურს.

## შენიშვნები:

1. Даниель С. М., От средних веков к новому времени, в книге «Картина классической эпохи». «Искусство», 1986, с. 16—21.

2. ბერიძე ვ., მაღალანთ ეკლესია, ქართული ხელოვნება, 5, 1959, გვ. 208.

3. ცინვაძე ვ., ზემო-კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართული ხელოვნება VI, ა. 1963, გვ. 60-61.

4. ბერიძე ვ., დსახ. ნაშრომი.
5. Чубинашвили Г., Вопросы истории искусства, I, с. 81—92.
6. ზაქარაია პ., ქართული ვენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა.
7. ზაქარაია პ., იქვე.
8. ზაქარაია პ., იქვე.
9. Чубинашвили Г., Архитектура Кахетии, 1959.
10. ჩუბინაშვილი ნ., შმერლინგი რ., ოთღოსი და თეთრი წყარო, ქართული ხელოვნება, 2, 1948.
11. გავრინდაშვილი გ., ჩუბინაშვილი ნ., ძღვის წმ. გიორგის მონასტერი სოფ. ტაბაკინში, ძველის მეგობარი, 1969, 2, გვ. 28.
12. ჩუბინაშვილი გ., ხელოვნების ისტორიის საკითხები, ტ. I, გვ. 104.
13. ჩუბინაშვილი გ., კახეთის..., გვ. 150.
14. ჩუბინაშვილი გ., იქვე, გვ. 164.
15. ჩუბინაშვილი გ., იქვე, გვ. 321.
16. მეფისაშვილი რ., ერედვის 906 წ. ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართული ხელოვნება, IV, 1955.
17. გაბაშვილი ც., ზედა ვარძია, თბ., 1985.

18. ზაქარაია პ., ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, 3, გვ. 57.
19. ჩუბინაშვილი გ., ხელოვნების ისტორიის..., გვ. 173.
20. ჩუბინაშვილი გ., კახეთის...
21. მეფისაშვილი რ., VIII-IX სს. სამეცდესიანი ბაზილიკა სოფედ ცხვარიჭამიაში, ძველის მეგობარი, 62, 1983.
22. Рчеулишвили Л., Купольная архитектура Абхазии VIII—IX вв., с. 73—74.
23. ვილაშვილი დ., არქში.
24. Чубинашвили Н., Двани, храмы Грузии типа «Croix Libre» и «вписанного в прямоугольник креста» в VI—VII вв., в сб. Средневековое искусство — Русь, Грузия, Москва, 1978, მკვლევარი დვანის ეკლესიის VI ს.-ით ათარიღებს. არსებული მასალა საფუძველს იძლევა ის VIII-IX სს.-ს მივაკუთვნოთ. ჩვენი მასალა დვანის ეკლესიის დათარიღების შესახებ გამოქვეყნდება.
25. დიდიძე ე., ვარძანი, გვ. 64-67. დასავლეთის მინაშენის გაქრობა, საფიქრებელი, ფუნქციონალური უცვლილებათ არის გაპირობებული.



## კოლოფონიანი სანჯისი ება ჭაბაშვილის კამერულ ანსამბლებში

მანია ტავლიაშვილი

მანია ტავლიაშვილი თანამედროვე ახალგაზრდა კომპოზიტორია, რომლის შემოქმედება ათ წელზე მეტს ითვლის. იგი 2003 წელს „საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის“ მიერ წლის საუკეთესო კომპოზიტორად დასახელდა. მისი ქმნილებები სრულდება ფესტივალებ-

ზე და კონცერტებზე, საქართველოსა თუ საზღვარგარეთ. კომპოზიტორის ნაწარმოებები, როგორც მხატვრული ჩანაფიქრის, ისე თვით ინსტრუმენტული შემადგენლობის მხრივ მეტად საინტერესოა და უანრულად მრავალფეროვანი; გარკვეული ნაწილი კი ინსტრუმენტული თეატრის სა-

სით მოიაზრება. ე. ჭაბაშვილის მუსიკალური კომპოზიციების ერთ-ერთი სფერო კამერულ ჟანრთანაა დაკავშირებული. მათ შორისაა: „პანორამა“ ფორტეპიანოსათვის (1996); „მსოფლიოს შვიდი საოცრება“ — ციკლი სხვადასხვა შემადგენლობის ანსამბლისათვის (2000-2002); „პოლიფონიური ლექსები“ დრამის თეატრის ოთხი მსახიობისათვის (2001), რომელშიც მუსიკალობას ვერბალური ტექსტის იმიტაციურ-კონტრაპუნქტული პრინციპით განვითარება აყალიბებს; „ფრესკები“ ფლეიტის, კლარნეტის, მარიმბას, ტამ-ტამის, ფორტეპიანოს, ვიოლინოსა და ჩელოსათვის (2001); „უფლის იდეა — სფეროები“ (მულტიმედია, 2002-2003); „კოპალა“ ალტის, ფლეიტის, ინგლისური ქარასისისა და კლარნეტისათვის და „კოპალა XXI“ ფლეიტის, პობოის, ბანის კლარნეტის, ფორტეპიანოსა და აუდიო-ჩანაწერისთვის (2003).

კომპოზიტორის აღნიშნული ქმნილებები, ისევე როგორც მთელი შემოქმედება, თანამედროვე სააზროვნო პრინციპებს ემყარება, რაც რიგ შემთხვევაში პოლიფონიური (იმიტაციური, კონტრაპუნქტული) საწყისის ამა თუ იმ გამოხატულებასთანაა შესამებული. წინამდებარე სტატიაში გამოკვლეულია ე. ჭაბაშვილის კამერულ ანსამბლთა პოლიფონიური ფაქტურის სხვადასხვა ტიპი. ამ თვალსაზრისით განსახილველად შევარჩიეთ აღნიშნული ბოლო სამი ნაწარმოები; ვესაუბრეთ ავტორს, რომელმაც გაგვიზიარა მათი მხატვრული ჩანაფიქრი.

„უფლის იდეა — სფეროები“ სინკრეტულ კომპოზიციას წარმოადგენს, სადაც მუსიკა ხელოვნების სხვაგვარ გამოხატულებათა პარალელურ კომპონენტს შეადგენს. მოიცავს ოთხ ნაწილს, რომელიც სამყაროს ოთხ აუცილებელ სფეროს (ატმოსფერო, ლითონი, ნოოსფერო) მიერ გამოცემულ ხმოვანებებს „შეესაბამება“.

ჩვენეი ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ბოლო ნაწილი, „ნოოსფერო“ — ბეთჰოვენის მიერ „მთვარის სონატის“ დაბადება. იგი ხელოვნის გონში, ტვინში წარმარ-

თული შემოქმედებითი პროცესების კომპოზიტორისეული მუსიკალურ-ბგერითი ინტერპრეტაციაა, ვიზუალურ მხარესთან კონტექსტში.

ამ თხზულებაში მუსიკალური თვალსაზრისით გამოყენებულია თანამედროვე საკომპოზიტორო ტექნიკების სპექტრი — პოლისტილისტიკა, სონორული და ალექტორული ხერხები. პოლიფონიის საკითხთან მიმართებით „ნოოსფეროში“ ვხილავთ ფაქტურის შერეულ ტიპს, რომელშიც ორგანულადაა შერწყმული სტრუქტურ-იმიტაციურ-ოსტინატური საწყისი და კონტრასტული შრეების კონტრაპუნქტი. იგი (რიგ მონაკვეთებში ელექტრონული ხანის გარდა) წმინდა კამერული ანსამბლია. მისი შემადგენლობა სიუჟეტურად დაკავშირებულია ნაწარმოებში აღწერილ „მთვარის სონატის“ დაბადებასთან, რომლისთვისაც აუცილებელი საწყისებია გონიერება (ფორტეპიანო), სულიერება (ფლეიტა) და ვნება (ჩელო). ავტორისეული მუსიკალური შრის ფონზე ფრაგმენტულად იშლება ბეთჰოვენის მასალა, რომელიც თანდათან განიჭვრიტება და სონატის ცალკეული ნაწილებიდან თემატური ამოზრდის იდეას ეფუძნება. რაც შეეხება ფონს, მასში წაწყვანია რიტმულად უწყვეტი, მოტორული ჟანრული ბუნების ოსტინატური საწყისი. ეს გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს ტვინის ნაოჭებსა და ხვეულებში მიმდინარე პროცესებთან.

ამდენად, მთლიან ფაქტურაში, ფუნქციური დატვირთვიდან გამომდინარე, ორი მხარე იკვეთება: ფონური (ოსტინატო) და თემატურ-ინტონაციური (მელიდია). მათი კომპლექსური მოქმედება ავლენს სწორედ ნაწარმოების დრამატურგიას ბეთჰოვენის სონატის თემატიკის თანდათანობითი გამოაშკარავების მიზნით, რომელშიც თანამედროვე ტექნიკების პირობებში ასახვას პპოვებს წმინდა პოლიფონიური ხერხების სპექტრიც.

პოლიფონიური ტექნიკის კუთხით სახეზეა ორ-სამხმიანი, პრიმა-ოქტავური (ზოგჯერ სტრუქტული) იმიტაციები, რის-



პოსტების ჩართვის ინტენსივობის სხვადასხვა ხარისხით, დაწყებული მერვედის დაგვიანებიდან. პროპოსტის თემატური მასალა — ერთეული იმიტირებისას, ცალ-ცალკე თუ ერთდროულად, ამა თუ იმ სახის ინვერსიით წარდგება (ვერტიკალურად ესაა შებრუნება, ჰორიზონტალურად — უკუსვლა). მოცემული მუსიკალური ელემენტი, — ერთტაქტიანი პოლიფონიური თემა ოსტინატურად მეორდება როგორც იმავე, ისე სხვა ხმებში (იმიტაცია), თავისუფლად გააზრებული შებრუნება-უკუსვლის კომბინირებული მოდიფიკაციით რისპოსტასთან. აღსანიშნავია, რომ ამ მოკლე თემის გარდაქმნილი ვარიანტი მეზობლობს ერთეულის ძირითად სახესთან. რადგან პოლიფონიური „თემა“ მრავალჯერ უშუალოდ მეორდება. არა მარტო ერთ, არამედ იმიტაციის გზით სხვა ხმებში (პრიმაოქტავის ინტერვალთ), მეტყველებს იმიტაციურობის ასევე ოსტინატურ ბუნებაზე, რასაც რიგ შემთხვევაში რიტმულად

პულსირებული კვინტები ემატება ჩელოსთან.

ნაწარმოებში ოსტინატოს იდეა წარმოდგენილია მისი გამოვლენის სპექტრით — როგორც ჩვეულებრივ (იმავე ხმაში გამეორებით), ასევე იმიტაციური და პულსირებული სახეებით. ეს ოსტინატური კომპლექსი კი მთელი ფაქტურის დრამატურ-გიულად გამოყოფილი ფონური შრის ჩამოყალიბებას ემსახურება.

როგორც აღინიშნა, „ნოოსფეროში“ გამოყენებულია „მთვარის სონატის“ ნაწილების თემათა ელემენტებიც, რაც წაიკითხება პოლისტილისტიკის ხერხად. ამავედროულად, ეს მასალა ხსენებულ ფონზე მელოდიურ საწყისს ავლენს. მთლიანობაში მართებული იქნება ვალიაოთ არა ცალკეული მელოდიების, ხაზების, არამედ შრეების კონტრაპუნქტი, ანუ მრავალხმიანი ოსტინატური და ციტირებული შრეების პოლიფონია. ანუ აქ წარმოდგენილია შერეული იმიტაციურ-კონტრასტული კონტრაპუნქტი:



თანამედროვე საკომპოზიტორო ტექნიკებიდან, პოლისტილისტიკის გარდა, გამოყენებულია სონორისტიკის და ალექტორიკის სახეები. ნაწილის დასასრულისკენ (მე-9 წუთიდან) ვიხილავთ ოთხხმიან ოსტინატოს, სადაც ერთდროულად ძირითადი ერთტაქტიანი თემა პირდაპირი და მოდიფიცირებული სახით ოსტინატურ

კვინტურ ფონზე უღერს. აღსანიშნავია, რომ ოსტინატური ერთეული ვერტიკალში მოცემულია სხვადასხვა ბგერადან, სეკუნდური შეკავშირებით, რაც სონორისტიკულ საწყისს ავლენს. ეს ეფექტი გაპყარებულია ალექტორული სახის გაგრძელებით და დაბოლოებით მრავალხმიან კლასტერზე (ფორტეპიანო). სწორედ ამ ეტა-

პზე ბეთჰოენის „მთვარის სონატის“ I ნაწილის თემის ციტირება აღიქმება და გაიზარება ნაწარმოების ბოლო ნაწილის მთავარ მხატვრულ შედეგად.

ამრიგად, პოლიფონიურმა ტექნიკამ (იმიტაცია, უწყვეტი ოსტინატური განვითარება, დრამატურული შრეების კონტრაპუნქტი-კონტრასტი), ფაქტურამ, მისი მიღწევის საშუალებებმა ანსამბლში თავისი ძირითადი ფუნქცია შეასრულა — გაშიფრა კომპოზიტორის დრამატურული ჩანაფიქრი.

რაც შეეხება „ფრესკებს“, იგი ოთხნაწილიანი ციკლია. თვითეული შეესაბამება გარკვეულ ფრესკას, რომლის განმარტავებელი შთაბეჭდილება მუსიკალური სიმბოლოს სახით ქართული ხალხური სიმღერების მთავარი ინტონაციური მასალის ციტირებით იქმნება. ნაწარმოები ხასიათდება ამა თუ იმ სახის პოლიფონიური განვითარებით, ტექნიკური სერხით. მაგალითად, I ფრესკაში „ღვთისმშობელი“ (მუსიკალური სიმბოლო „ნანა“) სმირია პირდაპირი, შებრუნებული, რიტმულ-ინტონაციურად ვარირებული იმიტაციები. იგივე პრინციპს, თუმცა უფრო ნაკლები ინტენსივობით, ეფუძნება II ფრესკაც „ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი“ („მზე შინა“). ხოლო III „წმ. გიორგი“ და „წმ. თეოდორე“ („შავეგო“) და IV „ჯვარცმა“ (მუსიკალური ციტატა „შენ ხარ ვენახი“). ფრესკაში წამყვანია კონტრასტული ელემენტების კონტრაპუნქტი.

მთლიანობაში „ფრესკების“ ფაქტურა კოლორისტულობით გამოირჩევა, კომპლემენტარული განვითარება სივრცობრივ ეფექტს წარმოქმნის, რისი საფუძველიც ინდივიდუალურ-ტემბრული კონტრაპუნქტია. აღსანიშნავია, რომ ყოველ ფრესკაში კომპოზიტორს მიზნად აქვს დასახული, სმენითი და მხედველობითი აღქმის დროში თანხვედრას მიაღწიოს, რაც სრულადაა რე-

ალიზებული მუსიკალური აზრის გამოსატვის კომპაქტურობის პირობებში.

„კოპალაში“, რომელიც განიმსჭვალება ეროვნული ფოლკლორული ინტონაციებით, პოლიფონიის კუთხით სამხმიან განსხვავებულ მელოდურ მუსიკალურ ქსოვილს ვიხილავთ, თაღში იმიტაციური ელემენტის გამოვლენით. აღსანიშნავია, რომ „კოპალა“ წარმოადგენს მისი საკუნდო (მანანა ამირეჯიბის ტექსტზე) პირველადი ვარიანტის ინსტრუმენტულ ინტერპრეტაციას, რომელშიც ხალხური მუსიკის ეოკალური ბუნების კვალი შეიგრძნობა. ხოლო პაროდის ჟანრის „კოპალა XXI“-ში, სადაც აქტიურადაა გამოყენებული თანამედროვე ტექნიკები — ალუატორიკა, პუნატილიზმი, სონორისტიკა, საკრავიკა თეატრი, რაც შემთხვევაში ტემბრულად ინდივიდუალიზებული ფაქტურული ელემენტების, კონტრასტული სახეების კონტრაპუნქტია მოცემული, ზოგჯერ იმიტაციის ჩართვითაც.

შემოსხენებულ ანსამბლებში, განსაკუთრებით „ნოსფეროში“ პოლიფონიური ფაქტურის სხვადასხვაგვარი გამოვლინება ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრთან, როგორც მისი გახსნის ერთ-ერთ საშუალებასთან, ორგანულადაა შეთავსებული.

ეკა ჭაბაშვილი აქტიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწევა. მას იზიდავს ხელოვნების სხვადასხვა სფერო და მათი შეჯერება, აქვს ფერწერული და ლიტერატურული ნაშეუერები, წერს მუსიკას კინოსა და თეატრისათვის. ამჟამად იგი მუშაობს ოპერა-გამოფენაზე „სულის ჩიქნა“ კაფკას მოთხრობების მიხედვით და საფორტეპიანო რომანზე „სმაური და მძინვარება“ ფოლკნერის ერთსახელიან ნაწარმოებზე დაყრდნობით, სადაც კომპოზიტორს მიზნად აქვს დასახული ლიტერატურული ფორმის მუსიკალური ადექვატის შექმნა.

# გამოსაუკება პროფ. პარმენ ზაქარაიას

## ნაშრომზე — „ქართულ სინესიზმაზრათა

### ისტორია“ (თბილისი, 2002 წ.)

პეტანგ ჯაფარიძე

მართლმან საისტორიო მეცნიერებამ, ფართო საზოგადოებამ დიდტანიანი წიგნი — „ქართულ ციხესიმაგრეთა ისტორია“, მიიღო საჩუქრად. მისი ავტორია ცნობილი ქართველი მეცნიერი აწ გარდაცვლილი პროფ. პარმენ ზაქარაია. ეს ნაშრომი, რომელიც ფაქტიურად სასტამბოდ კარგა ხანია მომზადდა, ავტორის მიერ ათეული წლების მანძილზე ჩატარებული საველე-არქეოლოგიური და კაბინეტური მუშაობის შედეგია.

საკულტო არქიტექტურის შესწავლის ფონზე სასიმაგრო ნაგებობების შესწავლა შედარებით გვიან დაიწყო და ამ საქმის სათავესთან სწორედ ავტორი დგას, რომელიც ამ თემით 1940-იანი წლებიდან დაინტერესდა. ნაშრომი შეიცავს ათობით და, შეიძლება ითქვას, ასობით კონკრეტული ძეგლის შესწავლის შედეგებს და განზოგადებას. ამასთან მასში სრულად არის გამოყენებული სხვა მკვლევართა არქეოლოგიური გათხრებისა და გამოკვლევების შედეგები, შეძლებისდაგვარად არის გათვალისწინებული უცხოური ლიტერატურის მონაცემები.

ფართო დიაპაზონისაა ნაშრომის ქრონოლოგიური ჩარჩოები — მასში განხილულია ძეგლები უძველესი დროიდან XVIII ს-ის ბოლომდე. ამასთან ნაშრომი შეიცავს ფასდაუდებელ ინფორმაციას ძველი საქართველოს მნიშვნელოვანი ნაქალაქარების შესახებ, რადგან ეს უკანასკნელნი, როგორც წარმოშობით, ასევე განვითარებით მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი სასიმაგრო ნაგებობებთან. ძველი ქართული ქალაქი თავისი შინაარსით სწორედ ციხე-ქალაქს უნდა წარმოადგენდეს.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ ნაშრომის ავტორი უშუალოდ საველე სამუშაოების პრაქტიკული განხორციელების გზით შეისწავლიდა ძეგლებს, მაგრამ ეს შესწავლა, მთელ რიგ შემთხვევებში მარტო მოხილვასა და ფიქსაციას კი არ წარმოადგენდა, არამედ არქეოლოგიურ გათხრებსაც საჭიროებდა. ამგვარი სამუშაოები პ. ზაქარაიას ჩატარებული აქვს ისეთი უაღრესად მნიშვნელოვანი ძეგლების შესასწავლედ, როგორიცაა ურბნისი, ჭაქვინჯა, გუდავა-ზიდანკვი, ნოქალაქე-არქეოპო-

ლისი და სხვა მრავალი. ინტერესს იწვევს ის, რომ ზოგი ძეგლის შესწავლის შედეგებს ავტორი წარმოადგენს ფართო ქრონოლოგიურ ასპექტში. ურბნისის ადრე-შუასაუკუნეების ნაქალაქარის საფორტიფიკაციო ნაგებობის შესწავლის შედეგების კვლევის (მას მიეძღვნა ნაშრომი „ნაქალაქარ ურბნისის არქიტექტურა“). პარალელურად ნაშრომში განზოგადებულია ადრებრინჯაოს ხანის ურბნისის ძეგლების (ხიზანანთ ვორისა და ქვაცხელების) თავდაცვის მონაცემები. მსჯელობას მათ შესახებ ვსვდებით სარეცენზიო ნაშრომის შესავალ ნაწილში, სადაც საქართველოში სიმაგრეთა წარმოშობის საკითხებია განხილული, აქვე აღინიშნება უძველეს სასიმაგრო მევალითურ ანუ ციკლოპურ ნაგებობათა შესახებ, მოცემულია ამ უძველეს ნაგებობათა ტიპოლოგია.

ნაშრომის პირველი ნაწილის პირველი თავი ქართლის (იბერიის) და კოლხეთის ციხე-ქალაქებისა და ციხესიმაგრეებისადმი მიძღვნილი. იგი შეიცავს, როგორც ზოგად თეორიულ მსჯელობას ანტიკური ხანის საქართველოს ქალაქების შესახებ, ისე კონკრეტული ძეგლების განხილვას. სამწუხაროდ, ჩვენი ისტორია ფრიად მოისაკლისებს ინფორმაციას როგორც ადგილობრივი, ისე უცხოური წყაროების ციხე-ქალაქების შესახებ. ამ მხრივ თითქმის მხოლოდ ქართლის ცხოვრების (ლეონტი მროველი) და ვახუშტი ბატონიშვილის მონაცემების ამარა ვართ, ხოლო ერთ-ერთი პირველი ცნობები ქართულ გამაგრებულ ქალაქებსა თუ ციხეებზე, როგორც სარეცენზიო ნაშრომის ავტორიც ამახვილებს ყურადღებას, ძვ. წ. IV ს-ის ბერძენ ავტორს ქსენოფონტეს მოეპოვება. მასში ჩვენ ვსვდებით მნიშვნელოვან მონაცემებს მოსინიკებისა და სხვა ქართველი თუ მონათესავე ტომების უძველესი გამაგრებული საცხოვრებლების და „ქალაქების“ შესახებ; მათ მნიშვნელოვნად ავსებენ ძველადმოსავლური (ასურული, ურარტული) წყაროები. ქართული წყა-

როების მონაცემები ციხეებისა თუ ციხე-ქალაქების შესახებ კი უპირატესად ალექსანდრე მაკედონელის ხანას უკავშირდება და დღეს, არქეოლოგიურად, მეტ-ნაკლებად დადასტურებულად შეიძლება ჩაითვალოს. ავტორი ამ თვალსაზრისით მცხეთის „ქეეყნის“, ანუ წყაროების „დიდი მცხეთის“ ძეგლებზე ამახვილებს ყურადღებას. ქალაქმშენებლობის, გეგმარების ტოპოგრაფიისა და სხვ. საკითხებზე მსჯელობისათვის მნიშვნელოვან მონაცემებს იძლევა ძველი მცხეთის აკროპოლისის, ანუ არმაზციხის, აგრეთვე წიწამურის, სარკინეს, ღართისკარის და სხვ. ძეგლების გათხრების შედეგები. იქვე ავტორი ზოგადად მიმოიხილავს დას. საქართველოს (კოლხეთის), უპირატესად ზღვისპირა, ანტიკური ხანის ძეგლებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ანტიკური ხანის წყაროებით და, ნაწილობრივ არქეოლოგიური მონაცემებით ცნობილი ძეგლები, უპირატესად კი რომაული ხანის ციხე-სიმაგრეების მონაცემები, ყოველთვის პირდაპირ არ უნდა ასახავდნენ საკუთრივ ქართული ქალაქმშენებლობის დონეს. ამასთან სირთულეს ქმნის ისიც, რომ ზღვისპირეთის მნიშვნელოვანი ქალაქები — ფაზისი და დიოსკურია ჯერ არქეოლოგიურად გამოვლენილი არ არის, ხოლო შიდა კოლხეთის წყაროებით ცნობილი ადგილობრივი ცენტრებისა თუ ქალაქების, ისეთების მავ. როგორცაა ბედი, აია-კულთაი და სხვ., რაობის საკითხი ჯერ-ჯერობით, ჩვენს შემცნებაში ერთგვარად ლეგენდარულ ხასიათს ატარებს. ასეთ შემთხვევაში მნიშვნელოვან მონაცემებს იძლევა ისეთი საყოველთაოდ ცნობილი არქეოლოგიური ძეგლი, როგორცაა ვანის ნაქალაქარი, რომლის ბოლოდროინდელმა გათხრებმა მნიშვნელოვნად წარმოაჩინეს ქალაქური სამოსახლოს ჩასახვის ადრეული ეტაპები, რომლის საწყისი უკვე ძვ. წ. VIII-VII სს-ით არის განსაზღვრული. სულ ახალი, არქეოლოგიური მონაცემებით, როგორც მასალის

ხასიათით, ასევე ქრონოლოგიურად გარკვეულად ეხმიანება ვანს წყაროებით ცნობილი არქეოოლისის, ანუ ციხე-გოჯის მასალები. სამწუხაროდ, დასახელებული ძეგლების ეს ძველი ფენები, ჯერჯერობით, მონაცემებს უძველესი სასიმაგრო ნაგებობების შესახებ არ შეიცავენ.

ნოქალაქეზე შემთხვევით არ შევაჩერეთ ყურადღება. ეს ძველი პარმენ ზაქარაიას ხელმძღვანელობით მომუშავე ს. ჯანაშიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმის ტრადიციული ექსპედიციის ერთ-ერთი ბოლო მნიშვნელოვანი ძეგლთაგანია. ეს ძველი და მის „ქვეყანაში“ (ეკონომიკური რაიონი) მიკვლეული არაერთი სხვა (მაგ. აბღათისა და კოტიანეთის ციხეები, ჭაქვინჯი, შხფი და სხვ.) ძეგლები მნიშვნელოვნად ავსებენ ჩვენს ცოდნას ძველი კოლხეთის საფორტიფიკაციო ნაგებობების შესახებ. მათ შესწავლას ექსპედიციამ არაერთი მნიშვნელოვანი პუბლიკაცია და გათხრების შედეგებისადმი მიძღვნილი 3 ტომი მიუძღვნა. სოლო საკუთრივ ნოქალაქევისა და მისი „ქვეყნის“ საფორტიფიკაციო და სხვა ნაგებობების განხილვას ადრე მიძღვნა პ. ზაქარაიას (თ. კაპანაძესთან ერთად) სპეციალური ნაშრომი „ციხე-გოჯი-ნოქალაქევის არქიტექტურა“. ახალ ნაშრომში ეს ძეგლები, შიდა კოლხეთის სხვა, ასევე ზღვისპირეთის, ძეგლებთან ერთად, მეორე თავის — „ადრეშუასაუკუნეების ციხე-ქალაქები და ციხესიმაგრეები“, მე-2 პარაგრაფშია განხილული (ჩვენ მათ ქვემოთ ისევ შევხებით). ნაშრომში, ცხადია, ანტიკური ხანის აღმოსავლეთ საქართველოს (იბერია, ქართლი) ძეგლებიც არის განხილული (იხ. იგივე თავის პარაგრაფი 1). მასში ჩამოთვლილთაგან ისევ ავტორის მიერ ხანგრძლივი დროის მანძილზე კვლევის ობიექტად ქცეული ურბნისის ნაქალაქარი იქცევს ყურადღებას. ავტორი ძეგლის დეტალური შესწავლის შედეგების მხოლოდ ძირითად მომენტებს გადმოსცემს. აღნიშნულის გარდა აქვე განიხი-

ლება ისეთი მნიშვნელოვანი ძეგლები როგორცაა: თბილისი, უფლისციხე, რუსთავი, უჯარმა და სხვ. რიგ მათგანზე (მაგ. რუსთავზე) ავტორს საკუთარი, მნიშვნელოვნად ორიგინალური მოსაზრებები აქვს მოცემული.

მე-3 თავში ავტორი შუაფეოდალური ხანის ციხე-ქალაქებსა და ციხესიმაგრეებს განიხილავს, ხოლო ეპოქა ახ. წ. X-XV სს. არის განსაზღვრული. ვრცელია იმ ძეგლების სია, რომელთაც იგი ამ თავში წარმოადგენს. განიხილება როგორც ქალაქური სამოსახლეობის ზოგადი მონაცემები, წყაროების ფონზე, ასევე, უპირატესად საფორტიფიკაციო ნაგებობები. ცალკე მსჯელობის საგნად უქცევია ავტორს ადრე და შუა ფეოდალური ხანის კოშკები, მათი მონაცემები განსოგადებულია საგანგებო მე-4 თავში.

ნაშრომის მეორე ნაწილი მთლიანად XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ციხე-ქალაქებისა და ციხესიმაგრეებისადმი მიძღვნილი. აქ ავტორს შესამჩნევად მრავალრიცხოვანი და მნიშვნელოვანი მასალა გააჩნია; შესწავლილია, როგორც სიმაგრეთა სახეები, ტიპები და საომარი იარაღი (თავი პირველი), ასევე XVI-XVIII სს-ის ცალკეული ციხე-ქალაქები, რომელთაგან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს გრემი, რომლის არქეოლოგიურ შესწავლას ავტორმა მრავალი წელი შეაღწია, აგრეთვე მრავალრიცხოვანი ციხეები, ციხე-დარბაზები, რომელთაგან ჩვენ ისევ ვამახვილებთ ყურადღებას, ასევე ავტორის გათხრების ერთ-ერთ ობიექტზე — ნოსტეს ძეგლზე (გიორგი სააკაძის ციხე-დარბაზი). ცალკე კვლევის საგანია ციხე-გალანები, კოშკები; გამოყოფილია მათი პირამიდული და ცილინდრული სახეები. კლასიფიცირებული ძეგლების ცალკეულ სახეობებს წარმოადგენს: ციხე-ქალაქები, ციხე-სახლი მარნით, გამაგრებული ეკლესია-მონასტრები, სამრეკლოები დაცვითი ელემენტებით, გადაშლილი სიმაგრეები.

ნაშრომის მეორე ნაწილის შესამე თავი თეორიული ხასიათის საკითხებისადმი მიძღვნილი. მისი სათაურია — „XVI-XVIII სს-ის სიმაგრეთა გეგმარება, კონსტრუქციები და თავისებურებები“. აქ განხილულია საფორტიფიკაციო ნაგებობის, კერძოდ, კოშკების სახეობები (მათი ნაწილები, ინტერიერი და ფასადები, საბრძოლო ამბრავურები, საშენი მასალები და სხვ.), მოცემულია ზოგიერთი ციხის აღდგენის პროექტები.

აქ კვლავ გვინდა დაუბრუნდეთ ავტორის კვლევის ზოგიერთ ასპექტს და ამ კვლევის ისეთ მნიშვნელოვან ობიექტს, როგორცაა ნოქალაქე-არქეოპოლისი. როგორც აღვნიშნეთ მას სათანადო ადგილი, მართალია მნიშვნელოვნად შეკვეცილი, აქვს დათმობილი ახალ ნაშრომში. უცხოელ მკვლევართა (დიუბუა დე მონპერე, მარი ბროსე, განი და სხვ.) და ადგილობრივ სიძველეთმცოდნეობაში ყურადღების სფეროში მოქცეული ეს ძეგლი, მხოლოდ გასული საუკუნის 30-იან წლებში მოექცა არქეოლოგიური კვლევის სფეროში, როცა აქ გერმანელი ბიზანტიკოს ალფონს მარია შნაიდერის ხელმძღვანელობით პირველი სადაზვერვო სამუშაოები განხორციელდა. ამ სამუშაოებმა ბევრ ახალ მონაცემთან ერთად მრავალი რთული კითხვაც დასვა. ეს პირველ რიგში ეხებოდა ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებსაც, როგორცაა ნაქალაქარის სტრატეგრაფიისა და საფორტიფიკაციო სისტემის ცალკეული მონაკვეთების დათარიღების საკითხი. პ. ზაქარაიას ხელმძღვანელობით არქეოპოლისში წარმოებულმა გათხრებმა მრავალი ახალი ძეგლი და მასალა წარმოაჩინა. პირველ რიგში ინტერესს იწვევს რთული საფორტიფიკაციო სისტემის ცალკეული ელემენტებისა და მონაკვეთების თარიღები. სრულიად დამაჯერებელია ადრეული კომპლექსის თარიღის ახ. წ. IV ს-ით განსაზღვრა. ხოლო მასიური ე. წ. ორთოსტა-

ტული ბლოკებით (კვადრებით) ნაგები ზღუდე, რომელიც ყველაზე უკეთ ძეგლის აღმოსავლეთის ნაწილშია დაფიქსირებული ახ. წ. VI ს-ით არის დათარიღებული. ეს ახალი მონაცემები მნიშვნელოვნად აზუსტებენ ა. შნაიდერის თარიღებს. ამასთან ძველზე ცალკეული კვადრების სახით დადასტურებულია უფრო ადრეული — რომაული და, შესაძლოა, ელინისტური ნაგებობების მაუწყებელი მასალა. მნიშვნელოვანია ამ დროის კულტურული ფენების ნაშთებიც, კერძოდ კერამიკა, მათ შორის იმპორტული. ძნელად თუ წარმოიდგენდა ა. შნაიდერი, რომელიც ნაქალაქარზე თითქმის მხოლოდ რომაული ხანის კულტურულ ფენებსა და რომაელების მიერვე ნაშენ კედლებს ხედავდა, რომ ახალი გათხრები 7-8 საუკუნით დააძველებდა ნოქალაქევის, როგორც მნიშვნელოვანი ძეგლის წარმოქმნის თარიღს და ესეც, შესაძლოა, მხოლოდ ჩვენი ცოდნის დღევანდელ ეტაპს ასახავდეს მხოლოდ...

კიდევ ერთი საინტერესო პრობლემა, რომელიც ასევე უკავშირდება ნოქალაქევის გათხრებს: აღმოჩენილია ადრეობიზანტიური ხანის ეკლესიები, მათ შორის ერთნავიანი, იმგვარი, როგორც ბიჭვინთშია გათხრილი და რომაული ხანით, კონკრეტულად ახ. წ. IV ს-ით არის დათარიღებული. ეს ავტორს (ნ. ლომოურთან ერთად) აძლევს საფუძველს განამტკიცოს ფრიად მნიშვნელოვანი თეზა ლაზიკის ადრეული (ახ. წ. IV ს.) გაქრისტიანების შესახებ.

არაერთი მნიშვნელოვანი საფორტიფიკაციო სისტემების კონსტრუქციებთან და მშენებლობის ტრადიციებთან დაკავშირებული საკითხია განხილული ნაშრომში და აქაც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ობიექტს ნოქალაქევი და მისი „ქვეყნის“ სწორედ ნაშრომის ავტორის ხელმძღვანელობით შესწავლილი (შხეფის ციხე) და გამოვლენილი ძეგლები (აბუდათის, კოტიანეთის, ჭაქვინჯის და სხვა ციხეები)

წარმოადგენენ. ინტერესს იწვევს ზოგი მათგანის იდენტიფიკაციის საკითხი. ასე მაგ., ავტორის აბელათის ციხე გაიკვირებული აქვს ბიზანტიური წყაროების ონოგურისის ციხესთან.

მოკლე წერილში ძნელია სათანადოდ შეაფასო პროფ. პარმენ ზაქარაიას ეს, ერთ-ერთი ბოლო, ათეული წლების მანძილზე დაულალავი შრომით და რუდუნებით შესწავლილი ძეგლებისადმი მიძღვნილი ნაშრომი. მის ერთ-ერთ ძირითად ღირებულებად ავტორის საექსპედიციო საქმიანობის შედეგების გადმოცემა მიმაჩნია.

ისიც უთუოდ მნიშვნელოვანია, რომ მისი ხელმძღვანელობით მოწყობილი არაერთი ექსპედიციის ტრადიციას დღეს ნოქალაქევეში აგრძელებენ მისი მოწაფეები, ასაღვარდა თაობის ღირსეული წარმომადგენლები, რომლებიც ხელმძღვანელთან — თავის ქვეყნის დიდ პატრიოტთან, ამასთან უაღრესად კეთილ და კოლექტიურ პიროვნებასთან ერთობლივი მოღვაწეობის შედეგად მიღებული ცოდნით მომავალში კვლავაც შეაყვებენ ჩვენი ისტორიის დიდტანიანს წიგნის მრავალრიცხოვან გვერდებს.

## ХЕЛОВНЕБА («ИСКУССТВО»)

2004 ГОД

Tea Urušadze

### НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ ДАВИДА КАКАБАДЗЕ

В семейном архиве Давида Какабадзе находится статья, в которой освещаются важные творческие черты театрального художника.

Давид Какабадзе активно участвующий в процессе становления и развития грузинского декоративного искусства, в своей статье подчеркивает значение и роль художника в постановке спектакля (стр. 2).

Нино Хундадзе

### НОВЫЕ ГРАФИЧЕСКИЕ СЕРИИ ДИМИТРИЯ ЭРИСТАВИ

Лирическое, романтическое восприятие жизни — определяющая черта творчества грузинского художника-шестидесятника Д. Эристави, чего нельзя сказать о его последних двух графических сериях «Остановившееся время» и

«Тени». Преобразование окружающего мира полностью изменило отношение художника к жизни. Тонкий юмор и быструю жизнерадостность сменили безграничная ностальгия по прошлому и пессимизм. Абсолютно меняется манера письма художника. Эти выводы сделаны на основе представленных в статье анализа картин (стр. 4).

Гванца Гвинджилия

### К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНСОВОГО ТВОРЧЕСТВА ДИМИТРИЯ АРАКИШВИЛИ

Несмотря на то, что М. Баланчивадзе автор первых грузинских академических романсов, выдающаяся роль в развитии этого жанра грузинской музыкальной культуры, принадлежит Д. Аракишвили. Он автор многочисленных, однозначно лирических романсов, которые созданы на стихи, в основном, грузинских и русских поэтов XIX—XX веков. В творчестве Д. Аракишвили романти-

ческие тенденции определили художественную и эмоциональную сферу его романсов в образном плане, а в фонетическом смысле — природу музыкальной интонации. (стр. 12).

### Лили Гиоргобиани

#### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ - АБСТРАКТНОЕ МЫШЛЕНИЕ В ФИГУРАТИВНОМ И НЕ ФИГУРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Формы изобразительного искусства исторические настолько, насколько в процессе последовательности эпох, в них происходят непрекращаемые изменения. В современной эпохе особое значение и своеобразный характер приняло абстрактное мышление. Оно выявилось почти во всех направлениях искусства, и вместе с другими также в пластическом искусстве. Абстракция, с точки зрения условно отличающейся от природной формы (или обобщенным характером) существовала еще с древних времен. Можно сказать, что она началась во время зарождения изобразительного искусства, вместе с тенденцией, выражающей реальный и объективный взгляд на природу. (стр. 20).

### Тенгиз Шавлохашвили

#### НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ОРКЕСТРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ СИМФОНИИ СУЛХАНА НАСИДЗЕ «ПИРОСМАНИ»

О жизни и творчестве гениального художника Нико Пиросманашвили создано много произведений в разных жанрах музыки. Это песня А. Чимакадзе (1961 г.), романс О. Тактакишвили (1965 г.), камерная оратория Н. Сванидзе (1970 г.), балет А. Мачавариани (80-ые годы).

Автор статьи анализирует пятую симфонию композитора Сулхана Насидзе, написанную им в 1977 году.

По его мнению симфония является программным произведением, своеобразной монументальной мелодрамой. В ней наряду с повествованием как-бы оживает величественный образ художника. (стр. 27).

### Нато Генгури

#### КАСАТЕЛЬНО ВОПРОСА ДАТИРОВКИ ХРАМА СЯТОГО ГЕОРГИЯ В ДВАНИ

Дванская церковь святого Георгия находится в Шида-Картли. Она представ-

ляет собой небольшую, построенную из рваного камня, купольную церковь с притвором с двух сторон. Н. Чубинашвили датирует церковь VI веком. При осмотре церкви обнаружился материал, дающий основание для иной датировки.

Индивидуальность композиции, контрастное освещение, купол без барабана, помещенный под двускатной кровлей имеют параллели в VIII—IX веках (Цирколи, Армази). В Двани имеется «расчлененное» выступами пространство и расположение пространственных единиц по продольной оси. Такая тенденция также характерна для церкви переходной эпохи (Цирколи, Гурджаани, Теловани и т. д.). Имеется еще ряд особенностей, дающие возможность точнее опре-  
век: выступы не имеют ступеней, нет и арок вдоль стен, что характерно для VIII века (Аланза, Думеила), в IX же веке возрастает пластичность (Кусирети, Кермети...).

Структура притвора дванской церкви, а именно выделение нартекса от южной части аркой меньшей высоты, чем своды, характерно для IX века (Недзви, Потолети) — затем композиция меняется. Основываясь на этом, в совокупности с другими элементами, можно предположить, что он относится к IX веку. Южный придел представляет собой самый ранний образец трехчастной композиции притвора и не встречается раньше переходного времени.

На основе вышеизложенного, можно предположить что дванская церковь относится к VIII веку (скорее, его концу), а притвор к IX веку. (стр. 31).

### Георгий Джаджанидзе

#### НРАВСТВЕННЫЕ ГЕРОИ

Статья является попыткой нового переосмысления жизни и творчества известного режиссера Гиги Лордкипанидзе. С позиции современного исследователя оценена борьба для защиты гуманистических принципов в советском театре, чем и занимался Гига Лордкипанидзе в течении долгих лет.

Поиски режиссера в статье рассмотрены в свете эстетики как неоромантического, так и психологическо-реалистического театра. (стр. 42).



## АРХИТЕКТУРНЫЙ АНСАМБЛЬ ЕСБЕКИ

Архитектурный ансамбль Есбеки является одним из интереснейших примеров раннего строительного периода архитектурных памятников Тао-Кларджети.

Маленький город Есбеки расположен в Артинский вилайет, в историческом Тао. В свое время Есбеки имел весьма стратегическое положение и был поэтому укреплен крепостью.

Распростертый на большой равнинной территории архитектурный комплекс Есбеки содержит два хронологических слоя (IX—X вв. и XV—XVI вв.), и включает в себя трехнефную базилику, стены интерьера которой целиком были покрыты уникальной росписью XI века: часовню, молельню - усыпальницу, светские здания и две зальные церкви.

Главным сооружением ансамбля Есбеки является трехнефная базилика, которая занимает одно из выдающихся мест среди сооружений такого типа благодаря ряд своеобразий целого архитектурно - композиционного решения. Базилику здесь использованными строительными приемами и архитектурным типом, а также признаками, частично свойственными для базилик Тао-Кларджети VIII—IX веков, можно датировать поздним IX веком или ранним X веком. (стр. 52).

### Манана Итонишвили

## ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДСТВО КОТЭ МАХАРАДЗЕ

По мнению автора смело можно заявить, что Котэ Махарадзе был одним из наилучших публицистом, мыслителем, награжденным редкой способностью логического мышления.

Он не только глубоко изучал современную действительность, но и созерцал перспективы будущего. (стр. 59).

### Эка Гунташвили

## ВЛИЯНИЕ РИХАРДА ВАГНЕРА И НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА НА ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ГИИ БУГАДЗЕ

Увлечение художника Гии Бугадзе Р. Вагнером — композитором, критиком, философом, эстетом, мифологом и

мифопоэтом объясняется романтическим настроением грузинского художника.

Несмотря на огромное влияние немецкой культуры, в частности, немецкого романтизма, творчество Г. Бугадзе основано на собственные национальные корни, вместе с тем все его творчество является истинно современным. (стр. 73).

### Лия Каландаришвили

## «...СЛОВНО СИНИЕ КОНИ»

В статье освещается нынешний кризис современного грузинского кинематографа, причем аспекты этого кризисного состояния затрагиваются не с точки зрения финансово - экономических причин, а прежде всего, с позиций художественного несовершенства. Примером анализа автором берется фильм «Словно синие кони», в котором зримо проявляются общие тенденции кризиса современного кинопроцесса. В статье проводится анализ стандартных, шаблонных структурных форм, типичных для художественного мышления режиссуры. (стр. 77).

### Майя Сихарулидзе

## «БЕЛЫЙ КАРАВАН» И «ДОРОГИ И ПЕРЕКРЕСТКИ» МЕРАБА ЭЛИОЗИШВИЛИ

«Белый караван» в 1964 году вышел на экран (автор сценария Мераб Элиозишвили, режиссеры: Эльдар Шенгелая и Тамаз Мелиава) и внес первый луч в догматично-коммунистическую жизнь. В нем на фоне жизни чабанов выявились болезненно-ощутимые человеческие проблемы всех времен — отношения между личностью и обязанностью. Параллельно в фильме просочилось новое мировоззрение для того времени — каждый человек должен иметь право на свободный выбор образа жизни. (стр. 83).

### Лали Осепашвили

## КОСТЮМ ГЕОРГИЯ III

(По материалам росписей в Вардзиа,  
Бетани и Кинцвиси)

В работе изучен костюм царя Грузии Георгия III-го (XII в.), по росписям в Вардзиа, Бетани и Кинцвиси. Он облачен в византийском императорском орнаменте, который был широко распространен в средних веках, имел глубокий символический характер и связан с идеей спасения души. (стр. 88).

## Гурам Батнашвили

### РОДИНА МЕНЬШИНСТВА И БОЛЬШИНСТВА

В пьесе рассказывается о конфликтной ситуации, которая создалась при выдаче замуж царицы Тамар в 1185 году за Юрием Боголюбским.

Автор пытается раскрыть суть дворцовых интриг — грузинские вельможи старались использовать замужество царицы Тамар в корыстных целях — усилить свое влияние в стране. (стр. 97).

## Манана Ахметели

### МАРИНЭ ЯШВИЛИ

Статья посвящена творческой деятельности лауреата международных конкурсов, премий Руставели и Палиашвили, народной артистке Грузии, профессора Московской консерватории Маринэ Яшвили. Автор дает высокую оценку исполнительскому мастерству выдающейся скрипачки, которая успешно совмещает интенсивную концертную жизнь с плодотворной педагогической деятельностью. (стр. 121).

## Нато Генгиури

### К ВОПРОСУ ОБ АРХИТЕКТУРНОМ РЕШЕНИИ ПРИТВОРОВ ГРУЗИНСКИХ ЦЕРКВЕЙ СРЕДНИХ ВЕКОВ

На всех этапах развития грузинской архитектуры акцентирование входа в церковь осуществлялось при помощи различных художественных приемов. Характерные для переходной эпохи (VIII—IX вв.) творческие искания и стремление к созданию новых архитектурных композиций, отразились и на архитектурных решениях церковных притворов. Наблюдается разнообразие форм и главная тенденция: в церковных обходах место

входа выделяется высоким архитектурным объемом и завершается двухскатной кровлей. Такие притворы встречаются в церквях Цхваричаица, Амбара, Двани — все — VII-IX вв. Тенденция, наблюдаемая на примере притворов упомянутых церквей, находит свое дальнейшее развитие в эпохе зрелого средневековья. (стр. 128).

## Майя Таблишвили

### ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЯХ ЕКИ ЧАБАШВИЛИ

В статье исследуются полифонические особенности инструментальных ансамблей молодого грузинского композитора Е. Чабашвили. Для нее показательно творчески многогранное мышление. Использование контрапунктических и имитационных типов фактур органически связано с идейно-художественным замыслом ее произведений — «Сферы», «Фрески», «Копала». Полифоническое начало сочетается с такими видами современной композиционной техники, как полистилистика, алеаторика, пуантилизм и инструментальный театр. (стр. 133).

## Вахтанг Джапаридзе

### «ИСТОРИЯ ГРУЗИНСКИХ КРЕПОСТЕЙ»

Изучение грузинских крепостей на фоне культовой архитектуры началось сравнительно поздно. Автор рецензируемой книги профессор Пармен Закарая этой темой заинтересовался с 1940 года.

Книга содержит итоги изучения и обобщения многочисленных архитектурных памятников, использованы также истории археологических раскопок и исследований. (стр. 137).

გადაევა წარმოებას 3.11.2004

ხელმოწერილია დააბეჭდად 16.12.2004

ქაღაღის ფორმატი 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 9

სააღრიცხვო-სავაგომოვემლო 12,6

შეკვეთა 481 ტირაჟი 200

გამომცემლობა „სამშობლოს“  
სტამბა, თბილისი, კოსტავას 14.

ფასი 2 ლარი

2- 11 70

ՀԱՅԿԵՆՏ  
ԳԼԵՆՈՒԹՅՈՒՆ

